

UNIVERSIDADE DO MINHO  
INSTITUTO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

**MARIA MICAELA DIAS PEREIRA RAMON MOREIRA**

**A NOVELA ALEGÓRICA EM PORTUGUÊS DOS SÉCULOS XVII  
E XVIII  
O BELO AO SERVIÇO DO BEM**

TESE DE DOUTORAMENTO  
ÁREA DAS CIÊNCIAS DA LITERATURA  
RAMO DE LITERATURA PORTUGUESA

TRABALHO REALIZADO SOB A ORIENTAÇÃO DO  
PROFESSOR DOUTOR VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA

SETEMBRO – 2006



## DECLARAÇÃO

Maria Micaela Dias Pereira Ramon Moreira

Endereço electrónico: [micaelar@ilch.uminho.pt](mailto:micaelar@ilch.uminho.pt)

Telefone: 253604187/967253165

Número do Bilhete de Identidade: 8553305

Título da tese: **A Novela Alegórica em Português dos Séculos XVII e XVIII. O Belo ao serviço do Bem.**

Orientador: Professor Doutor Vítor Manuel de Aguiar e Silva

Ano de conclusão: 2006

Ramo de Conhecimento das Ciências da Literatura

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE/TRABALHO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, 12/Setembro/2006

Assinatura: \_\_\_\_\_



À memória dos meus Pais

Para o João e para a Carolina



## AGRADECIMENTOS

- Ao Professor Doutor Vítor Manuel de Aguiar e Silva, orientador deste trabalho, e que representa para mim, desde o período em que fui sua aluna nas aulas de Licenciatura, a figura do Mestre – douto, rigoroso e dotado de uma dimensão humana que o torna respeitado e amado.

- Ao Instituto de Letras e Ciências Humanas, mais concretamente ao Departamento de Estudos Portugueses nas pessoas dos seus directores nos anos lectivos de 2003/2004, 2004/2005 e 2005/2006, que me concederam a dispensa de serviço docente indispensável à elaboração desta tese.

- À Professora Doutora Zulmira Coelho Santos, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que permitiu que eu assistisse aos seus seminários do Curso de Doutoramento, e que me deu a oportunidade de eu própria expor aspectos da minha investigação noutros seminários realizados em edições posteriores do mesmo Curso.

- A todos os Colegas do ILCH e de outras Universidades com quem partilhei ideias e discuti aspectos do trabalho que realizei.

- Ao meu sogro, Dr. José da Fonseca e Silva, que tão bem encarna o papel do «amigo douto e não lisonjeiro» a quem devo múltiplas e minuciosas revisões do meu texto, nas várias fases da sua elaboração.

- À minha família e aos meus amigos que me garantem conforto afectivo.





**A NOVELA ALEGÓRICA EM PORTUGUÊS DOS SÉCULOS  
XVII E XVIII  
O BELO AO SERVIÇO DO BEM**

**RESUMO**

O presente trabalho teve como principal objectivo realizar um estudo da novela alegórica escrita em língua portuguesa, enquanto subgénero narrativo de ficção produzido no período barroco.

Para a consecução de tal propósito, seleccionou-se um *corpus* textual composto por cinco textos impressos, publicados entre o último quartel do século XVII e a primeira metade do século XVIII. Fazem parte desse *corpus* as seguintes novelas: *História do Predestinado Peregrino e seu irmão Precito* (1682), de Alexandre de Gusmão; *Compêndio narrativo do peregrino da América* (1728), de Nuno Marques Pereira; *A Preciosa: allegoria moral* (1731) e *Enganos do Bosque, desenganos do rio* (1741), de Sórora Maria do Céu; e *Reino de Babilónia, ganhado pelas Armas do Império* (1749), de Sórora Madalena de Glória.

Dadas as características específicas do contexto de produção e recepção destes textos, procedeu-se, em primeiro lugar, ao seu enquadramento sócio-histórico e literário-cultural. Com efeito, apreender o significado de obras que, como aquelas a cujo estudo nos dedicámos, foram produzidas numa época cronologicamente distante, implica, como tarefa preliminar, a determinação não só dos factores contextuais que pré-determinam e condicionam a extensão dos significados por elas veiculados, como também dos pressupostos de teoria literária que subjazem à sua elaboração. Cumulativamente, numa perspectiva de crítica de fontes, levou-se também a efeito um estudo que procurou inserir as obras no conjunto da produção literária dos seus autores, identificando e descrevendo seguidamente as características materiais das edições utilizadas, por contraponto com outras edições existentes. Realizou-se ainda uma análise temático-ideológica e retórico-estilística das novelas, com vista ao estabelecimento de características que apontassem para a existência de um padrão genológico.

O estudo efectuado permitiu verificar que as novelas alegóricas em português dos séculos XVII e XVIII constituem importantes manifestações de um tipo de discurso persuasivo posto ao serviço do ideário religioso-moral dominante. Na sua complexidade de textos compósitos, nelas confluem materiais heteróclitos de diversas proveniências, que as fazem sobressair como manifestações literárias e culturais específicas do período em que foram criadas.

**PORTUGUESE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH  
CENTURY ALLEGORIC ROMANCE  
BEAUTY SERVING GOODNESS**

**ABSTRACT**

The work hereby presented had as main objective to accomplish an analysis of Portuguese language allegoric romance as narrative fiction subgenre written at baroque period.

To achieve this purpose a textual corpus has been selected, consisting of five printed texts which were published between the last quarter of seventeenth century and the first half of eighteenth century. The corpus is composed of five romances: *História do Predestinado Peregrino e seu irmão Precito* (1682) by Alexandre de Gusmão; *Compêndio narrativo do peregrino da América* (1728), by Nuno Marques Pereira; *A Preciosa: allegoria moral* (1731), and *Enganos do Bosque, desenganos do rio* (1741) by Sórora Maria do Céu; and *Reino de Babilónia, ganhado pelas Armas do Império* (1749), by Sórora Madalena de Glória.

Attending to the specific features of text production and reception context, its social and historical framing was carried out in the first place. As a matter of fact, to seize the meaning of such works, produced in a chronologically remote age, implies as preliminary task to configure the contextual features which encode and set their meaning extension as well as literary theory presuppositions underlying its composition. In a source criticism perspective, it has also been achieved a study aiming to position those works on their authors whole production by identification and subsequent description of the material features of selected editions facing to other available editions. A further thematic-ideological and rhetorical-stylistic has been achieved, with a view to ascertain features that could point out the existence of a genologic pattern.

The study allowed to ascertain that 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century Portuguese language allegoric romances are a remarkable example of persuasive speech supporting the dominant religious and moral ideary. At its heterogeneous text

complexity meet several provenance disparate materials, which make them stand out as literary and cultural specific manifestations of their production period.

# ÍNDICE

Introdução.....	17
Capítulo I .....	21
Enquadramento Histórico, Sócio-Cultural e Literário .....	21
1. O movimento editorial pós-tridentino .....	21
2. O conceito de literatura didáctico-recreativa .....	25
3. Em torno da noção de alegoria .....	36
3.1. A alegoria no período Barroco .....	43
4. A novela nos séculos XVII e XVIII .....	50
4.1. Classificação genológica.....	50
4.2. Tendências novelísticas no período barroco .....	59
4.2.1. As novelas pastoris .....	66
4.2.2. As transformações « <i>a lo divino</i> » .....	71
4.2.3. Os livros de emblemas .....	84
Capítulo II .....	102
As Obras e a sua Recepção .....	102
1. Edições .....	102
1.1. Descrição das edições utilizadas .....	119
2. Paratextos .....	140
2.1. Enquadramento teórico.....	140
2.2. Género(s) e finalidade(s) das obras de acordo com os paratextos.....	144
2.2.1. Os títulos .....	144
2.2.2. Os «Prólogos ao Leitor».....	155
2.3. Apreciação das obras nos paratextos.....	166
2.3.1. As «Licenças» .....	166
2.3.2. As composições em louvor dos autores.....	178
Capítulo III .....	183
Percursos de Leitura .....	183
1. Novelas de autoria masculina: o modelo da narrativa de viagens .....	183
1.1. A peregrinação como móbil da acção.....	192
1.2. Processos de articulação das sequências narrativas .....	196
1.2.1. Sequências alternadas: o caminho do Bem e os desvios do Mal .....	196
1.2.2. Sequências encaixadas: exemplaridade e doutrina.....	208
1.3. As personagens .....	224
2. Novelas de autoria feminina: o modelo pastoril.....	239
2.1. O amor como agente principal da acção .....	246
2.1.1. O esquema de batalha e progresso como forma de organização da acção .....	260
2.2. As personagens: caracterização pastoril e carácter simbólico.....	289
2.3. O espaço-tempo: idealismo, metamorfose e fluidez.....	303
Capítulo IV.....	318
Persuasão e Deleite .....	318
1. O Belo ao serviço do Bem: arte e doutrina na novelística alegórica barroca .....	318
2. Processos de captação do público .....	321
2.1. Os emblemas .....	322
2.2. A <i>ekphrasis</i> .....	335
2.3. A utilização da prosa e do verso .....	348
Conclusão.....	371

BIBLIOGRAFIA.....	375
ANEXOS.....	395
ANEXO 1 .....	397
ANEXO 2 .....	415
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	421

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.....	120
Figura 2.....	122
Figura 3.....	125
Figura 4.....	125
Figura 5.....	129
Figura 6.....	132
Figura 7.....	134
Figura 8.....	137
Figura 9.....	397
Figura 10.....	398
Figura 11.....	399
Figura 12.....	400
Figura 13.....	401
Figura 14.....	402
Figura 15.....	403
Figura 16.....	404
Figura 17.....	405
Figura 18.....	406
Figura 19.....	407
Figura 20.....	408
Figura 21.....	409
Figura 22.....	410
Figura 23.....	411
Figura 24.....	412
Figura 25.....	413





## Introdução

Quando, neste início do século XXI, se lêem textos de prosa narrativa de ficção criada pelos autores portugueses do período barroco<sup>1</sup>, é quase inevitável experimentar uma sensação de estranheza, provocada, fundamentalmente, pela grande distância, cronológica e sobretudo histórico-cultural, que separa o contexto de produção destes textos do contexto actual de recepção dos mesmos.

Com efeito, a leitura deste tipo de textos provoca geralmente, em leitores historicamente distanciados da data da sua produção, uma reacção de enfado, mas também de espanto e de curiosidade. O enfado advém da leitura de grossos volumes, na maior parte dos casos dotados de uma escassa dimensão ficcional e evidenciando uma tendência para a vaguidade que se traduz numa propensão para o afastamento da realidade sem qualquer sujeição a circunstanciamentos geográficos, temporais, históricos ou outros<sup>2</sup>. O espanto é espoletado pela constatação surpreendente do sucesso que essas obras tiveram nos séculos XVII e XVIII, sucesso esse traduzido, na maior parte dos casos, num significativo número de edições, reedições e traduções, tendo em conta os constrangimentos editoriais da época<sup>3</sup>. A curiosidade, por seu lado,

---

<sup>1</sup> Assumimos como marcos cronológicos deste período a Restauração da Independência nacional, como data *a quo*, e o reinado de D. João V, como baliza *ad quem*, estabelecendo assim um corte no contínuo temporal de pouco mais de um século: 1640 – 1750.

<sup>2</sup> Tal facto leva Hernâni Cidade a acusar os ficcionistas portugueses deste período de estarem «mais de um século distanciados da sua época» (CIDADE, 1984: 326, vol.2), opinião na qual é corroborado por Palma-Ferreira, que igualmente afirma que «o que é realmente estranho no quadro da literatura de ficção narrativa portuguesa do século XVII, na medida em que insiste, através do novelário pastoral, alegórico e sentimental (...) no aspecto imaginativo que constantemente recorre ao inverosímil, é (...) a sua índole arcaizante (...). Um vasto sector da literatura (...) parece deslocado da marcha ascensional do espírito europeu» (PALMA-FERREIRA, 1981: 30).

<sup>3</sup> A propósito do desfasamento entre os textos actualmente considerados pelo cânone literário e aqueles que efectivamente eram lidos no período barroco, escreve Bruce W. Wardropper: «En

surge como uma reacção natural perante a constatação das evidências contraditórias atrás mencionadas: o investigador actual não pode deixar de sentir desejo de conhecer uma época que lhe é distante do ponto de vista cronológico e histórico-cultural, para tentar reconstituir todo um contexto à luz do qual se tornem inteligíveis textos que tão longe estão dos seus actuais padrões estético-literários, levantando assim uma ponte sobre a distância temporal que deles o separa.

Disciplinas como a hermenêutica e a semiótica textual, no âmbito da moderna teoria da literatura, vieram pôr em relevo que a própria especificidade do processo de comunicação literária obriga a ter presente que «o acto de leitura só é possível – e, por conseguinte, o processo da comunicação literária só se consuma – quando o policódigo do emissor, tal como se manifesta no texto sob leitura, e o policódigo do receptor, tal como se configura no decurso de um mesmo acto de leitura, se intersectam mutuamente» (AGUIAR E SILVA, 1986: 314). Daqui decorre que qualquer operação hermenêutica, visando compreender o horizonte significativo de um dado texto, tenha forçosamente de penetrar no contexto donde ele emerge, a fim de promover a fusão entre o sistema de significações do texto, do leitor e das circunstâncias em que o primeiro foi criado e o segundo o recebe.

Neste enquadramento, surge como óbvio que quanto mais longa for a distância temporal que medeia entre o momento da produção de um texto e o momento da sua leitura, tanto maior será a probabilidade de se encontrarem barreiras impeditivas de uma cabal intersecção dos referidos policódigos. Na verdade, as alterações que

---

los Siglos de Oro, los compradores de libros a menudo prestaron poca atención a las que nosotros consideramos las obras maestras de la época y mostraron en cambio gustos que se nos antojan curiosamente pasados de moda» (WARDROPPER *in* RICO, 1983: 89-90). Esta opinião é partilhada por Keith Whinnom que alerta para o facto de que «la lista de los reimpressos con mayor frecuencia durante los siglos XVI y XVII guarda muy poca semejanza con el panorama de la literatura de los siglos de oro que solemos describir a nuestros estudiantes» (WHINNOM *in* RICO, 1983:90).

diacronicamente se vão operando não só no âmbito específico do diassistema linguístico de base dos textos, como também na própria realidade física, histórico-social e cultural, obriga à reconstituição dos códigos utilizados pelos autores, no sentido de permitir ao leitor compreender o co-texto e o contexto dos textos e deles se apropriar.

Apreender o sentido de obras como aquelas que seleccionámos para integrarem o *corpus* da novela alegórica portuguesa dos séculos XVII e XVIII – no qual incluímos cinco novelas, duas de autoria masculina e três escritas por autoras mulheres, que são, por ordem cronológica da primeira publicação: *História do Predestinado Peregrino, e seu Irmão Precito*, de Alexandre de Gusmão, 1682; *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira, 1728; *A Preciosa*, de Sórora Maria do Céu, 1731; *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio*, da mesma Sórora Maria do Céu, 1741; e *Reino de Babilónia*, de Sórora Madalena da Glória, 1749 - implica, pois, não só determinar os elementos textuais e co-textuais portadores de significação, mas também identificar os factores contextuais que possam predeterminar ou condicionar a leitura que delas será feita.

Em consequência, numa primeira parte deste trabalho procurar-se-á apontar algumas coordenadas históricas e sócio-culturais que permitam enquadrar as obras no seu contexto de produção, nomeadamente reflectindo sobre o lugar que elas ocupam no panorama mais vasto das práticas editoriais da época. Cumulativamente, e tendo em conta os principais objectivos que subjazem às intenções criadoras deste tipo de textos e que adiante serão especificados, reflectir-se-á sobre o conceito de literatura vigente na época – o conceito de literatura didáctico-recreativa – que as obras seleccionadas reproduzem e por si mesmas veiculam. Assim mesmo, considerando o facto de que, nos seus traços gerais, todas as narrativas em questão exploram processos de funcionamento diegético e tipos de ordenação do discurso que coincidem com as características do modo alegórico, far-se-á uma aproximação teórica às noções de alegoria e de alegoria moral. Proceder-se-á ainda a uma revisão

tanto da teoria literária disponível, quanto dos modelos constituintes do género, de modo a procurar pôr em evidência influências e antecedentes que possam ter contribuído para a afirmação da novela alegórica enquanto subgénero narrativo com características próprias.

Porque o *corpus* seleccionado é composto por obras que, na maioria dos casos, não foram objecto de edições contemporâneas, realizar-se-á uma descrição dos exemplares de que nos servimos, dando especial relevo às peças periféricas aos textos ficcionais propriamente ditos, as quais serão examinadas quer enquanto géneros paratextuais específicos, quer quanto ao contributo que dão para a compreensão das obras e do respectivo contexto de produção/recepção.

Núcleo significativo da nossa investigação constituirá a leitura de cada uma das obras, consideradas não apenas individualmente, mas também enquanto manifestações de determinadas características temático-compositivas que, dada a sua iteratividade, configuram as constantes identificadoras da novela alegórica, entendida como um subgénero narrativo com normas de funcionamento próprias. Na sequência da identificação de tais constantes, procurar-se-á ainda demonstrar que o modelo literário de base destas novelas obedece a uma concepção pragmática da arte e tende a percepcioná-la como um instrumento de actuação persuasiva junto do público leitor.

Através do percurso que acaba de ser delineado, temos sobretudo em mente contribuir para um melhor conhecimento e inteligibilidade de obras que, não integrando o cerne do cânone da literatura produzida durante o período barroco e estando hoje distantes do horizonte de expectativas do leitor actual, estão de certa forma condenadas a ser vistas como exemplares menores do património literário escrito em língua portuguesa, ainda que o seu valor como testemunho de uma época seja inegável.

## **Capítulo I**

### **Enquadramento Histórico, Sócio-Cultural e Literário**

#### **1. O movimento editorial pós-tridentino**

Um estudo sobre a novelística alegórica portuguesa dos séculos XVII e XVIII como o que nos propomos realizar, pressupõe necessariamente uma reflexão prévia que permita enquadrar o fenómeno no panorama mais vasto do movimento editorial pós-tridentino, o qual inundou a Europa de publicações de carácter místico, ascético-moral e até mesmo catequético.

A história das relações entre a religião, os seus ministros, os livros e a literatura tinha por certo uma já longa tradição quando este tipo específico de prosa narrativa alcançou maior voga. No entanto, o interesse suscitado por este género de publicações não deve ser dissociado das repercussões que o movimento da Contra-Reforma e os ecos do Concílio de Trento tiveram a nível da produção artística no mundo católico e, de modo particular, em Portugal. Na realidade, a acção reformista levada a cabo pela Igreja Católica como resposta às críticas dos reformadores dissidentes fomentou - como não podia deixar de ser numa época que pela primeira vez dispunha de um poderoso meio de comunicação em grande escala como era a imprensa - toda uma produção editorial de tipo propagandístico que visava precisamente a difusão e a aceitação generalizadas das normas e dos princípios que serviam de esteio à renovação da religião, da espiritualidade e das próprias condutas dos indivíduos, fossem consagrados ou leigos.

É comum aceitar-se que a Contra-Reforma teve como origem uma reacção católica à Reforma Protestante que levou o monge reformador alemão Martinho Lutero a iniciar, em 1517, a sua separação da igreja católica romana; admite-se também

comummente que o movimento contra-reformista teria atingido o seu auge com o fim do Concílio de Trento, em 1563. O período de implementação das decisões tomadas nessa célebre reunião sinodal foi, porém, longo, estendendo-se ao século seguinte e ecoando ainda no século XVIII, quer naqueles territórios em que era necessário implementar uma «política de recatolização»<sup>4</sup>, quer naqueles outros, como as colónias ultramarinas portuguesas, que exigiam uma evangelização de raiz.

Para a divulgação em Portugal dos preceitos emanados do Concílio muito contribuiriam o Cardeal-Infante D. Henrique, por um lado, e Frei Bartolomeu dos Mártires, arcebispo de Braga, por outro. Ambos ordenaram traduções e edições dos *Decretos* tridentinos, concorrendo dessa forma para a sua divulgação e boa aceitação genérica (FERNANDES *in* MARQUES e GOUVEIA, 2000). Com essas medidas, pretendiam aqueles eclesiásticos que todos os «Rectores, Curas, (...) em suas estações, e nos tempos e lugares conteúdos nos ditos Decretos os leão e notifiquem a seus fregueses, de modo que sejam notórios a todos e não possa pretender pessoa alguma justa causa de ignorância acerca do conteúdo delles» (FERNANDES *in* MARQUES e GOUVEIA, 2000: 25).

---

<sup>4</sup> Tomámos a expressão de Marie-Élisabeth Ducreux que, num artigo intitulado «Morrer de ler. Livros e leituras na Boémia do século XVIII», reflecte sobre o processo de conversão da Boémia, após a perda de independência dos Checos, em 1627, no culminar de um processo iniciado no século XVI. Neste enquadramento, a autora discorre também sobre a importância do livro impresso para a divulgação da doutrina católica, afirmando que «no século XVIII desenvolve-se uma verdadeira política da edição católica em língua vernácula, impulsionada em primeiro lugar pela acção dos missionários». Para melhor ilustrar a importância atribuída aos livros e à leitura na tarefa de divulgação da doutrina contra-reformista, tenham-se em conta as seguintes palavras retiradas do prefácio de uma postila de Antonín Koniás, missionário checo: «Nos domingos e dias de festa não basta ouvir na igreja a Palavra de Deus proclamada em público. É preciso que, à hora do repouso, cada um leia ou escute a leitura de livros salutares, subscritos pela autoridade espiritual [o padre] [...]. Deus dá-nos domingos e dias de festa [...] para que a leitura ou a audição dos seus discursos divinos semeiem no nosso coração a semente da sua Palavra que, em seu tempo, nos trará o benefício da salvação eterna» (DUCREUX *in* CHARTIER, 1998: 265-266).

Tais decretos foram apenas um dos pilares sobre os quais assentaram as reformas inspiradas pelas determinações tridentinas e pelas directrizes contra-reformistas. Os desafios lançados pelas intenções de reforma da igreja católica apostavam fortemente numa preparação adequada dos sacerdotes e demais membros do clero regular e secular, no sentido de que estes pudessem exercer uma influência mais autorizada e convincente junto dos fiéis, afectando assim positivamente o seu comportamento religioso, moral e social. Deste modo, foram-se multiplicando os modos e os meios pelos quais se pretendia realizar a mudança, a qual não podia apenas ser obtida através de medidas de ordem legislativa e institucional; ela dependia igualmente de um programa de formação que definisse modelos, que fornecesse guias, que tornasse acessível e que divulgasse a doutrina cristã, que contribuísse para a aquisição de hábitos de reflexão e de actuação de acordo com os preceitos da Igreja.

Neste contexto, assume um especial relevo o importante papel conferido à arte, em geral, e à produção literária, em particular, pois «a concepção tridentina da religião e o seu método de ganhar almas para Deus mediante um chamamento da atenção e da imaginação populares» (MARQUES, 1998:147), não deixaram de ver nelas veículo privilegiado para a consecução de objectivos de natureza sócio-ética. É, portanto, neste quadro que deve ser entendido o lugar de destaque que foi sendo preenchido por uma literatura de tipo espiritual, moralizante e catequético que, conjuntamente com a sermonária<sup>5</sup>, pretendia actuar a nível da morigeração dos comportamentos, colocando o homem perante a problemática da sua salvação.

---

<sup>5</sup> A importância atribuída aos sermões não só na tarefa de educar e regular os comportamentos social e religiosamente aceitáveis, como também enquanto instrumentos privilegiados de difusão de ideias, fica bem expressa nas palavras de Nelson W. Sodré, muito embora estas pretendam retratar especificamente a situação do Brasil, enquanto colónia portuguesa, no século XVII: «O púlpito [era] o único meio generalizado de difusão do pensamento, órgão exclusivo utilizado na tarefa de divulgar ideias. Do alto do púlpito é que se fazia natural e

De facto, no período pós-Trento foi-se arreigando a ideia da necessidade de alterar com maior eficácia prática o cenário de ignorância ou de conhecimento deficitário da doutrina cristã e dos preceitos católicos, inclusive no campo moral e social, que afectava membros de todos os estratos sociais. Por conseguinte, concomitantemente à enérgica preocupação com a formação adequada do clero e com as suas repercussões benéficas na actividade pastoral, cresceu o número dos que defendiam a premência de generalizar o ensino da doutrina e da moral, tornando-o mais activo. O que estava em causa, em última análise, era uma cristianização mais profunda e uma maior disciplina comportamental de todos os fiéis, e não apenas dos consagrados. Foi com esse propósito que se assistiu à multiplicação de um vasto leque de obras visando o ensino da doutrina cristã, que eram usadas de acordo com as diferentes necessidades contextuais.

Para orientar a vida religiosa e a espiritualidade individual, especialmente no que se refere à oração e à meditação, não faltavam publicações entre as quais avultam os exercícios espirituais<sup>6</sup>, os catecismos<sup>7</sup> e as vidas de santos. Estes tipos de livros, no entanto, se por um lado exigiam a mediação de um director espiritual que conduzisse a leitura que deles era feita, evitando interpretações demasiado livres ou possível alguém dirigir-se a muitos, e os actos religiosos, que eram os que conseguiam reunir povo, adquiriam por isso uma significação singular» (SODRÉ, 2002: 83).

<sup>6</sup> Maria de Lurdes Correia Fernandes refere, a este propósito, quer os *Exercícios Espirituais* do próprio Santo Inácio de Loiola «em latim ou em tradução espanhola -, quer os que, à sua imitação, foram sendo escritos e editados ao longo do século XVII», citando de seguida a *Arte de orar* de Diogo Monteiro, o *Manual de exercícios espirituais*, de Tomás de Villacastín, traduzido por Diogo Vaz Carrilho e os *Exercícios Espirituais* do padre Manuel Bernardes (FERNANDES in MARQUES e GOUVEIA, 2000: 33).

<sup>7</sup> A mesma autora confere particular relevo ao *Catecismo e práticas espirituais* de Frei Bartolomeu dos Mártires, sobre o qual informa: «como é sobejamente sabido, este *Catecismo*, elaborado para ser lido “ao povo”, teve um razoável sucesso editorial, largamente superior ao do próprio *Catecismo romano* (1566, 1ª tradução portuguesa em 1590) (...) sucesso que permitiu a sua difusão em todo o reino (e até no estrangeiro), continuando depois da morte do arcebispo e ao longo do século XVII (1564, 1566, 1574, 1585, 1594, 1603, 1617, 1628, 1656)» (FERNANDES in MARQUES e GOUVEIA, 2000: 26).



até mesmo erróneas, por outro eram obras de natureza predominantemente piedosa com intuítos catequizantes, sem ter em conta o factor recreativo. Por isso, a par do crescendo de tratados espirituais e de biografias e hagiografias individuais que divulgavam e promoviam exemplos de santidade e de comportamentos moral e socialmente virtuosos, foram aparecendo também obras narrativas de ficção que perseguiram o objectivo comum de se imporem como instrumentos de afirmação da identidade católica de Portugal. Obras deste teor tornam-se tanto mais significativas quanto se sabe que, «naquela época que tanto valorizou o apelo aos sentidos e aos sentimentos – na arquitectura, na pintura, na música, na literatura» -, as mesmas exerceram uma influência por vezes maior que «todas as leis, que todas as normas e que todos os controlos institucionais» (FERNANDES *in* MARQUES e GOUVEIA, 2000: 38). Assim sendo, pode dizer-se que estas criações narrativas ficcionais, produzidas e editadas no contexto pós-tridentino, procuravam desempenhar uma função sócio-ética com intenções ontológica e praxiologicamente evidentes: trata-se de uma ficção ideologicamente comprometida, favorável ao pensamento católico, que proclama uma moral utilitarista, visando um maior controlo dos indivíduos e, conseqüentemente, um melhor governo do mundo.

## **2. O conceito de literatura didáctico-recreativa**

Num artigo que dedica à reflexão sobre as funções desempenhadas pela arte literária no «sistema de interacção social», Alberto Pimenta define dois grandes marcos históricos no quadro dos quais tais funções podem ser perspectivadas: um primeiro marco que se terá prolongado até ao século XVIII e que se caracterizou pela primazia de categorias poetológicas bem definidas; um outro, com início no Romantismo e ainda em vigor actualmente, que gradual e progressivamente foi substituindo as referidas categorias normativas por uma «estética livre e por uma teoria crítica das artes» (PIMENTA, 2003:17).

Ainda segundo o ensaísta, no âmbito do primeiro momento histórico, estaria adstrita à arte literária uma intenção de «*comunicar* (conter um comunicado)», sendo esta suplantada, no segundo momento, pelo intuito de *expressar*, ou seja, pela vontade explícita do produtor de «encontrar e utilizar uma forma expressiva própria sua (do produtor), diferente da norma objectivada do *medium*, que é de todos; uma forma adequada integralmente, ou pelo menos tanto quanto possível, à sua consciência sensível de existir e ao seu modo de conhecer o mundo» (PIMENTA, 2003:28).

Esta forma de colocar a questão acentua tacitamente a importância que alguma da literatura produzida até ao século XVIII atribuiu a uma função sócio-ética inerente a toda a comunicação, cuja ênfase é colocada no momento da recepção, isto é, no efeito a produzir sobre o destinatário. O que está em causa é uma concepção de literatura que aponta para o seu carácter instrumental na medida em que lhe reserva como objectivo primordial o de comunicar ao público lições ético-sociais, confiando no pressuposto de que esse mesmo público é permeável à influência das opções que lhe possam, por essa via, ser apresentadas. Trata-se, em suma, de atribuir à literatura uma intenção essencialmente didáctica, sem todavia lhe negar a função recreativa. Tal confere uma óbvia legitimidade à obra literária, reconhecendo-lhe utilidade pelo conhecimento que transmite e apazibilidade pela satisfação e pelo deleite que proporciona.

Embora não tendo sido uma aportação nova trazida pelo período barroco para a teoria literária, a ideia de que a literatura deve simultaneamente ensinar e recrear o leitor adequa-se particularmente bem à mundividência de uma época que viu agravar-se a consciência de crise de um mundo onde pareciam soçobrar todas as certezas e todas as convicções (tenham-se em vista a crise de mentalidades, a crise religiosa e as diversas rupturas epistemológicas então ocorridas). Na verdade, ela responde a uma necessidade real experimentada por indivíduos que se sentiram privados de

modelos ancestrais de conduta e que viram na exemplaridade das manifestações artísticas um instrumento de acção prática.

As convenções vigentes no período barroco vão, pois, implicar que à arte se incorpore um ideal muito concreto de edificação, ao mesmo tempo que se lhe reconhece a sua dimensão lúdica. Esta forma dupla de encarar o papel social da arte apresenta um elevado grau de consonância com os princípios norteadores da Reforma Católica e mais concretamente com os ditames emanados do Concílio de Trento.

Como é amplamente reconhecido, o Barroco, embora não podendo ser reduzido a uma «expressão das aspirações e dos valores essenciais da Reforma Católica», encontra ainda assim nela «um dos elementos fundamentais que estruturam a [sua] ideologia, a [sua] sensibilidade e a [sua] temática» (AGUIAR E SILVA, 1986:485).

Orosco, na esteira de Weisbach, foi ainda mais longe ao sustentar que «el Barroco no es solo el arte de la Contrarreforma; que en este gran acontecimiento por sí no está toda la explicación del estilo; pero no es menos cierto que no se puede explicar el Barroco sin la Contrarreforma» (OROSCO, 1988a: 47). Para melhor fundamentar o seu ponto de vista, o professor granadino recorda a célebre determinação saída da sessão XXV do Concílio de Trento:

«Que el artista, con las imágenes y pinturas, no sólo *instruya y confirme al pueblo, recordándole los artículos de la fe*, sino que además le mueva a la gratitud ante el milagro y beneficios recibidos, ofreciéndole el ejemplo a seguir, y, sobre todo, *excitándolo a adorar y aun a amar a Dios*» (IDEM, ibidem).

Trata-se, assim, de uma concepção da criação artística que alia o factor recreação ao factor utilidade, numa lógica que leva Mullett a considerar que «a arte da Contra-Reforma era funcional e subserviente; isto é, as artes destinavam-se a elevar a religião que serviam» (MULLETT, 1985: 43), constituindo a cultura do barroco no seu

todo um «sistema práctico» posto em marcha para «reformatar, enmendar y corregir las costumbres de los hombres» (MARAVALL, 1990: 138).

Como já atrás se disse, a ideia de que a obra literária deve simultaneamente ensinar e recrear o leitor não foi forjada no período barroco. Na sua formulação mais explícita e mais divulgada, esta concepção de literatura remonta a Horácio em cuja *Arte Poética* se encontra formulada a célebre máxima do *dulce et utile* como regra indispensável para a criação de boa poesia. Esta só seria favoravelmente apreciada se reunisse em si as capacidades de *docere et delectare*:

«As centúrias dos mais velhos repudiam todo o poema que não for proveitoso (...). Recebe sempre os votos, o que soube misturar o útil ao agradável, pois deleita e ao mesmo tempo ensina o leitor» (HORÁCIO, 1984: 107).

Este preceito que, como se depreende da citação que acaba de ser reproduzida, se inscrevia já no horizonte da estética literária quando foi formulado por Horácio, ganhou uma importância considerável em toda a tratadística do Renascimento e do Barroco. Prazer e utilidade - os dois vértices da fórmula horaciana - são postulados que integram o rol de requisitos a que toda a obra produzida nestes períodos deve obedecer, uma vez que, como lembra Aníbal Pinto de Castro, «a criação poética não era considerada uma actividade estética, meramente lúdica ou evasiva, antes visava uma explícita função social, de intenção formativa no plano ético, tanto ou mais importante que a sua finalidade estética» (CASTRO, 1984: 25).

No caso concreto do período barroco, a observância desta norma literária estava, além do mais, em perfeita consonância com os desígnios da Contra-Reforma, a qual sancionava a propagação dos ideais religiosos e a sua penetração nas massas através de formas artísticas simultaneamente exemplares e agradáveis; tratava-se de transmitir conhecimentos, dissimulando-os sob a aparência de pura recreação e

prazer. Deste modo, obras literárias que procuravam provocar uma emoção estética no destinatário, não descuravam simultaneamente a formação moral e cívica de quem as lia, contribuindo dessa forma para a difusão de «uma mensagem pautada pela escala de valores do Cristianismo, premiando virtudes ou vituperando vícios» (IDEM, *ibidem*).

É neste sentido que também Maria Lucília Gonçalves Pires classifica a poética barroca como «essencialmente pragmática», uma vez que coloca o seu enfoque na figura do leitor e nos «efeitos que a obra literária nele deve produzir» (PIRES, 1988:44)<sup>8</sup>, em articulação perfeita com a «espiritualidade prática da Contra-Reforma» que procura impor o controlo social através da religião (MULLETT, 1985), cuja doutrina é transmitida ao público por via do exemplo e da recreação.

Assim, a arte em geral, e a arte literária em particular, apresentam-se como actividades formativas, às quais é atribuída a missão de criar e divulgar comportamentos exemplares que se impõem como padrões de conduta a adoptar. Esta concepção dá continuidade à tradição, de clara extracção platónica, que leva a fazer equivaler as ideias de Belo e de Bem, numa manifesta tendência para frisar o carácter instrutivo e edificante que toda a obra literária deverá comportar<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Para proceder a esta classificação, M<sup>a</sup> Lucília Gonçalves Pires apoia-se na «tipologia das teorias poéticas» elaborada por M. H. Abrams o qual, partindo daquilo a que chama os quatro «elementos construtivos do processo literário» – autor, leitor, obra, universo -, estabelece uma tipologia quadripartida que engloba: as teorias miméticas (aquelas que se preocupam essencialmente com as relações entre a obra e o universo e que foram as primeiras a surgir); as teorias pragmáticas (que se desenvolvem nos séculos XVII e XVIII e valorizam precisamente a relação entre a obra e o leitor); as teorias expressivas (que, a partir do Romantismo, põem em evidência o autor); e as teorias objectivas (aquelas que, sobretudo a partir do Simbolismo, se ocupam da obra em si mesma). Cf. DUCROT e TODOROV, 1982: 106-108.

<sup>9</sup> Alberto Pimenta sintetiza esta característica de toda a arte ocidental até ao dealbar do Romantismo, escrevendo: «Até ao século XVIII (e mesmo tomando em conta o carácter específico da relativa cesura medieval), as teorias poéticas que se foram sucedendo, e mutuamente copiando, apenas superficialmente variam esse compromisso inicial que vincula a arte literária a uma missão ético-social e faz com que no gosto ocidental (pós-socrático e,

Todavia, este ideal pedagógico de tripla filiação – platónica, aristotélica e horaciana – adquire, no período barroco, uma expressão bastante diferente daquela que tivera desde a Antiguidade. Com efeito, o binómio útil-deleitável permanece, mas agora coexistindo com uma crescente artificiosidade que cada vez mais atribui importância ao factor recreativo, isto é, ao *delectare*, obtido menos por via intelectualizante e mais por um apelo de tipo sensitivo. Logo, ao ideal clássico do valor pedagógico da arte junta-se o ideal barroco da persuasão que deve assentar não num exercício da razão, mas antes num convencimento dos sentidos, levando o destinatário do objecto artístico a aderir emocionalmente à mensagem por este veiculada. Para ser perfeita, a obra literária passa, então, a incorporar uma dimensão persuasiva que a leva a «mover os afectos e deleitar, comovendo, pelo patético» (CASTRO, 1984: 29).

Aníbal Pinto de Castro encontra, num passo do «borrão de arte poética» de D. António de Ataíde, primeiro Conde de Castro Daire (1564-1647), a expressão coetânea desta ideia:

«Não basta que o poeta cupra cõ as obrigações da arte, se a obra não for *pathetica*, que he o mesmo que dizer comovedora, de modo que áde mover a algu affecto, ou a tristeza, ou a alegria ou a semelhante.»<sup>10</sup>

Tal equivale a dizer que a obra de arte passa a desempenhar, para além de uma função didáctico-recreativa, uma outra função persuasiva no sentido em que deve levar o leitor a aderir à mensagem que transmite e a identificar-se com ela. É por esta via que o *movere* passa a assumir uma particular importância que conduz a que, de

---

naturalmente, cristão) se haja chegado a identificar *belo* e *bem* como categorias homólogas, indissolúvelmente ligadas» (PIMENTA, 2003:31).

<sup>10</sup> Citámos a partir de CASTRO, 1984: 29. Neste mesmo artigo se encontra a indicação de que o referido borrão integra o ms.46-VIII-37 da Biblioteca da Ajuda, e que a citação reproduzida se pode ler no fl. 39v desse manuscrito (CASTRO, 1984: 27 a 29).

um modo geral, os estudiosos do barroco sejam unânimes em atribuir-lhe um papel preponderante para a caracterização da estética deste período artístico.

Maravall estabelece uma distinção nítida entre a cultura clássico-medieval, por um lado, e a cultura do barroco, por outro. Tal diferenciação não provém de uma substancial alteração na forma de conceber a funcionalidade estética da arte, uma vez que em ambos os casos se lhe agregam preocupações relacionadas com as condutas humanas, isto é, de natureza ética. Porém, enquanto à primeira Maravall associa aquilo a que chama um simples «dirigismo estático por la presencia», atribui à segunda um carácter activo baseado num «dirigismo dinámico por la acción» (MARAVALL, 1990: 153). Segundo o autor, a Antiguidade Clássica e a Idade Média acreditavam numa “verdade” que, ainda que não fosse mais do que o seu «ponto de vista socializado pela tradição», se imporia por si própria, tornando-se acessível a todos os homens que, só por conhecê-la, a adoptariam; pelo contrário, no período barroco, a experiência da diversidade humana e natural propiciada pela vivência das mudanças ocorridas durante o período renascentista, não mais se compaginava com a existência de uma verdade onnipotente. Em consequência disso, os processos de actuação sobre as massas foram forçosamente alterados. A este propósito, escreve Maravall:

«No se puede esperar que con dar unas nociones intelectuales – sobre la moral, la religión, la política, etc. – a las masas de individuos, se tenga garantizado, por el peso de la pretendida verdad que las informa, su fiel seguimiento por quienes las reciban. (...) Desde luego, hay que poseer rigurosamente un saber de las verdades acerca del mundo y de la vida, el cual hay que proporcionarlo a los hombres para configurarlos (...) pero no es suficiente mostrarlo ante aquéllos: hay que inclinarlos, moverlos, atraerlos hacia los objetivos que la sociedad reclama» (IDEM, ibidem: 153-154).

Deste modo, a arte do período barroco partilha com toda a arte de matriz didáctico-pedagógica a pretensão de dirigir e governar os comportamentos humanos. Porém, não mais se mostra suficiente fazê-lo por via intelectualista baseada na simples exposição do que se considera ser a verdade; antes se torna imperioso promover a adesão do público-alvo, pondo em marcha todos os meios que possam motivar e assegurar a sua colaboração. Para tanto, é necessário «moverlo desde dentro» (IDEM, ibidem: 170) e para isso actuar sobre os mecanismos que condicionam o seu comportamento. Ainda segundo Maravall, o Barroco teria constituído, sob este ponto de vista, uma antecipação da psicologia behaviorista, no sentido em que procurou alcançar o controlo da conduta humana por meio da manipulação condicionada dos mecanismos psicológicos que lhe subjazem (IDEM, ibidem: 155).

Em vários preceptistas da época se pode encontrar esta afirmação da importância de «inclinarse os afectos» e de desencadear processos emocionais que conduzam a uma adesão apaixonada aos modelos que devem ser tomados como objecto de emulação. Baltasar Gracián, na máxima 40 do seu *Oráculo Manual*, alerta para a necessidade de concentrar todo o engenho criativo na tarefa de provocar a *afición* e não apenas a *admiración*, dando como certo que aquela não se consegue pela mera via intelectual<sup>11</sup>. Saavedra Fajardo, considerando que «la enseñanza mejora a los buenos, y hace buenos a los malos» (SAAVEDRA FAJARDO, 1988: 25), assinala a importância assumida pela imitação de bons exemplos que «entrando por todos los sentidos, prendan (...) y echen raíces» (IDEM, ibidem: 28). Comênio, na *Didáctica Magna*, manifesta consciência da relevância da motivação e da participação activa do educando no processo de educação.

Entre nós, nomeadamente na obra de Francisco Leitão Ferreira, também encontramos esta afirmação do poder dos afectos. Nas lições que consagra à

---

<sup>11</sup> «Mucho es conseguir la admiración común, pero más la afición: algo tiene de estrella, lo más de industria. Comienza por aquélla y prosigue por ésta. No basta la eminencia de prendas, aunque se supone que es fácil ganar el afecto, ganado el concepto». (GRACIÁN: 2001: 217).



discussão do argumento patético engenhoso, o tratadista defende entusiasticamente que os afectos, manifestando-se no modo subjectivo como se perspectiva a realidade, estão na base da criação do estilo engenhoso e este, por seu turno, busca provocar nova comoção dos afectos:

«Os affectos pois vehementes, crecidos, & obstinados, são os que engrandecem, & diminuem os objectos; elles os desfigurão, & animão; elles os contrafazem, & corrompem; elles os dividem, & confundem, mutilão, atão, unem; & finalmente elles arrebatando a alma por vários movimentos, são como as bravas ondas, que agitadas dos ventos, quebrão sobre as prayas, aonde apenas rollão nas areyas, q logo retrocedendo, se retirão, & tornando-se para os mares no mesmo súbito instante, sobem em montes ao Ceo, & descem em valles ao abismo.

Nesta revolução tempestuosa, os mesmos affectos compõem a sua locução das ideias, que a fantasia lhes ministra; & como a vexação se communica com o engenho, engenhoso he também o seu estylo» (LEITÃO FERREIRA, 1721:72/II).

Estas afirmações distanciam Leitão Ferreira dos caminhos da razão e da lógica e aproximam-no indiscutivelmente da mentalidade da sua época, na qual a arte equivale à persuasão, com tudo o que isso envolve de conhecimento e manipulação dos processos de agir sobre a vontade humana.

No âmbito deste trabalho, não nos deteremos num exame detalhado dos vastos processos temáticos e estilísticos que, agrupados sob os denominadores comuns da ênfase e da espectacularidade, foram postos em marcha para fazer despertar reacções patéticas, movendo e comovendo o leitor<sup>12</sup>. Frisaremos apenas que os efeitos persuasivos que a arte barroca pretendia obter assentavam cada vez

---

<sup>12</sup> Embora não deixemos de a eles nos referir, em capítulo próprio, quando nos detivermos sobre a leitura das obras que compõem o *corpus* seleccionado.

mais na exploração das potencialidades recreativas que se lhe associavam. Se a arte é persuasão, essa persuasão deve ser obtida por via do prazer<sup>13</sup>.

Aníbal Pinto de Castro demonstrou como, sobretudo a partir da segunda metade de Quinhentos, os códigos literários se afastaram progressivamente do Classicismo Humanista. A doutrina horaciana permaneceu como principal suporte do sistema poético e retórico vigente; no entanto, o conhecimento mais exacto das teorias aristotélicas e platónicas veio revitalizá-la e enriquecê-la. Por um lado, o espírito das interpretações aristotélicas enfatizou o deleite como fim principal da actividade poética; por outro, embora permanecesse o mesmo conceito mimético de poesia, assistiu-se a uma alteração substancial do objecto dessa imitação. Esta não mais incidia apenas sobre a reprodução fiel e passiva da realidade externa, mas podia manifestar-se também através de uma figuração subjectiva e particular da realidade interna, buscando a criação de beleza.

A introdução destes dois elementos vai determinar uma viragem no que concerne o modo de encarar a relação utilidade/deleite, pois ao relaxamento dos cânones que ditavam uma subjugação à imitação da natureza, vai corresponder uma crescente valorização do poder da imaginação individual, visando, em última análise, produzir uma emoção estética no receptor.

Seguindo de perto a opinião de Maria Lucília Gonçalves Pires diríamos, no entanto, que o espoletar da emoção estética «não é um fim em si, mas um meio para

---

<sup>13</sup> A importância do prazer associado a qualquer actividade que vise também instruir fica bem patente neste passo da «Saudação aos Leitores» da *Didáctica Magna* de Coménio: «Nós ousamos prometer uma *Didáctica Magna*, isto é, um método universal de ensinar tudo a todos. E de ensinar com tal *certeza*, que seja impossível não conseguir bons resultados. E de ensinar *rapidamente*, ou seja, sem nenhum enfado e sem nenhum aborrecimento para os alunos e para os professores, mas antes com sumo prazer para uns e para outros. E de ensinar *solidamente*, não superficialmente e apenas com palavras, mas encaminhando os alunos para uma verdadeira instrução, para os bons costumes e para a piedade sincera» (COMÉNIO, 1996: 45-46). Aqui se demonstra também como o fim último da educação, tanto em contexto formal como indirectamente através das manifestações literárias, é de natureza sócio-ética e religiosa. A literatura didáctica, enquanto instrumento de educação, busca *encaminhar para controlar*.

a poesia obter o seu fim próprio, isto é, purgar a alma das suas paixões» (PIRES, 1996: 17). Tal equivale a assumir que a função catártica da arte, de extracção aristotélica, procura «compatibilizar-se com a crescente afirmação do deleite como função essencial do texto poético» (IDEM, ibidem: 17-18).

Esta valorização do pendor hedonista da estética barroca plasma-a como uma poética e uma retórica «alargadas ao prazer», para usarmos uma expressão de Benito Pelegrin (PELEGRIN, 1979): ou seja, trata-se de uma estética que sobreleva o deleite acima de qualquer outra função do texto, apresentando-o como garante da qualidade do mesmo, sem que, todavia, o carácter edificante seja posto de lado. Numa tentativa de conciliação destas duas concepções – uma perseguindo objectivos éticos, outra marcadamente lúdica –, Mopurgo Tagliabue fala numa «edificação hedonista» que permitiria associar à arte uma função edificante posta ao serviço da propagação da doutrina católica, ao mesmo tempo que lhe não retira o seu evidente potencial lúdico.

A compreensão do papel desempenhado por cada um dos três factores a que temos vindo a fazer referência – *docere*, *delectare* e *movere* – mostra-se particularmente fecunda para o entendimento de todo o filão da literatura didáctico-recreativa do qual as novelas alegóricas barrocas fazem parte. Trata-se, na verdade, de textos em que cada um dos elementos da fórmula apresentada se combina e interpenetra, dando origem a uma literatura com nítidos propósitos de edificação moral, mas à qual não é sonogado o seu potencial lúdico.

Em jeito de síntese, pode afirmar-se que está em causa uma produção que visa essencialmente instruir prazenteiramente e, dessa forma, ganhar o favor do público, instigando-o à acção «não pelos caminhos da argumentação lógica, mas pelos do deslumbramento deleitoso suscitado pelos artifícios retóricos mobilizados na construção do discurso engenhoso» (PIRES, 1996:23).

### 3. Em torno da noção de alegoria

Uma abordagem das questões relacionadas com o conceito de alegoria não está isenta de problemas e de hesitações, nem reúne consensos alargados, como facilmente pode ser constatado pela consulta da numerosa bibliografia existente sobre o tema.

Se na concepção mais recuada no tempo a alegoria é vista como uma figura da linguagem e, portanto, como parte da retórica, autores há que levam muito mais longe o alcance do termo e do conceito, considerando que eles apontam para «o próprio cerne da obra de arte e de sua interpretação» (KOTHE, 1986: 7), ou mesmo defendendo a ideia de que a alegoria não é apenas um artifício do discurso artístico, mas antes uma constante do pensamento humano<sup>14</sup>.

Nas formulações da retórica tradicional, assente em Cícero e Quintiliano, bem como na dos retóricos do Renascimento, a alegoria surge como uma metáfora continuada que «consiste na substituição do pensamento em causa, por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento em causa» (LAUSBERG, 1982: 249). Aristóteles, de cuja *Poética* se pode depreender a primeira conceptualização do termo, fá-lo coincidir, no capítulo dedicado à elocução poética, com uma das categorias da metáfora – a metáfora analógica - por meio da qual quatro ou mais termos se equivalem numa sequência determinada por associações de ideias mais ou menos explícitas<sup>15</sup>. De acordo com esta perspectiva

---

<sup>14</sup> Esta ideia surge expressa no ensaio que C. S. Lewis dedicou à alegoria medieval intitulado: *The Allegory of Love. A study in medieval tradition*. Aí se pode ler o seguinte: «Allegory, in some sense, belongs not to medieval man but to man, or even to mind, in general. It is of the very nature of thought and language to represent what is immaterial in picturable terms» (LEWIS, 1990: 44).

<sup>15</sup> «A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do género para a espécie, ou da espécie para o género, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia. (...) Digo que há analogia, quando o segundo termo está para o primeiro, na igual relação em que está o quarto para o terceiro, porque, neste caso, o quarto termo poderá

tradicional, a alegoria é caracterizada como um tropo, isto é, como um ornamento ou dispositivo retórico que consiste numa transladação de sentido de uma palavra ou expressão para outras, com vista ao embelezamento do estilo<sup>16</sup>.

Outras perspectivas, porém, se opõem a esta concepção tradicional. Angus Fletcher, por exemplo, rejeita a ideia de reduzir a alegoria a um tipo particular de metáfora, identificando-a antes com um modo fundamental de ordenação do discurso que pode manifestar-se através das mais diversas formas literárias, desde a narrativa, à poesia e ao teatro<sup>17</sup>. Carolyn Van Dyke associa o termo a uma pluralidade de realidades diferentes, embora conectadas entre si; a autora vê a alegoria «as rhetorical device, as genre, as interpretation, and as philosophy» (VAN DYKE, 1985: 20).

Flávio Kothe, por seu lado, ao perspectivar a alegoria como uma «componente estratégica da cultura» de que todas as sociedades organizadas se servem para

---

substituir o segundo, e o segundo, o quarto. (...) Por vezes falta algum dos quatro nomes na relação análoga, mas ainda assim se fará a metáfora. (...) Há outro modo de usar esta espécie de metáfora, o qual consiste em empregar o nome metafórico, negando porém alguma das suas qualidades próprias» (ARISTÓTELES, 1992: 134).

<sup>16</sup> Kothe chama a atenção para o facto de esta tendência se ter acentuado a partir do Renascimento: «A retórica tradicional constava de cinco partes: invenção, disposição, elocução, memória e prolação. Na metade do século XVI ela foi reduzida a elocução e prolação. Restringindo-se aos artificios de estilo, a retórica tornou-se sinónimo de processos habilidosos ou invulgares de expressão, repertório de tropos e figuras. O que antes era secundário e desprezível (os ornatos fáceis) tornou-se essencial, e o essencial foi esquecido. Para Aristóteles, a retórica era uma parte da dialética: sendo a verdade demasiado débil para se impor, precisava contar com um instrumento que a tornasse mais eficaz. De instrumento da verdade, a retórica tornou-se uma finalidade em si e, depois, um mero instrumento de persuasão, já não mais preocupado com a verdade» (KOTHE, 1986: 7-8).

<sup>17</sup> «(...) allegory is properly considered a mode: it is a fundamental process of encoding our speech. For the very reason that it is a radical linguistic procedure, it can appear in all sorts of different works (...). An allegorical mode of expression characterizes a quite extraordinary variety of literary kinds (...). There is no reason why allegories should not be written entirely in prose, entirely in verse, or in a mixture of the two (...). There is no reason why allegory must always be narrated; it can be used in the drama, whether ancient (...), medieval (...), Renaissance (...) or modern (...)» (FLETCHER, 1982: 3-4).

legitimar os interesses instituídos, põe em relevo o carácter alegórico quer da própria arte, quer da crítica que sobre ela se faz. Na verdade, para Kothe, toda a obra de arte é uma sinédoque do mundo na medida em que «procura dizer o real (ainda que subjectivo) como o real procura se dizer através da obra» (KOTHE, 1986:14). Neste sentido, toda a obra de arte é na sua essência alegórica porque consiste numa representação concreta de uma ideia abstracta de realidade, uma vez que esta última, não existindo independentemente dos sujeitos que a percebem, não tem existência real *per se*. Do mesmo modo, o processo de interpretação da obra de arte, à medida que vai avançando hipóteses interpretativas que ultrapassam o próprio objecto artístico concreto sobre o qual incide, alegoriza-se, isto é, toma-o como a parte visível de um todo cuja parte oculta busca decifrar:

«A alegoria leva, portanto, a uma alegorização da própria alegoria, a uma leitura alegórica dela e a uma alegorização de todo o texto (ou melhor, a uma descoberta de sua natureza alegórica mediante a leitura crítica, mediante a “leitura alegórica”).» (KOTHE, 1986: 18).<sup>18</sup>

Pondo de parte as divergências doutrinárias que acabam de ser assinaladas, uma ideia surge como consensual: tanto a concepção que vê na alegoria um tropo, como aquelas que a entendem como um abrangente processo de expressão, coincidem no facto de a considerarem uma forma de expressar significados abstractos através de elementos concretos, atribuindo-lhe assim uma duplicidade de sentidos que lhe é essencial. Nas palavras de Kothe, a alegoria tem «uma dimensão corpórea, concreta, instrumento de transmissão de significação – o significante – e uma

---

<sup>18</sup> Esta interpretação de Kothe afigura-se tributária do pensamento de Heidegger na medida em que também para o filósofo alemão a obra de arte constitui uma representação de uma realidade outra, a qual se manifesta através dela: «A obra de arte (...) diz uma coisa diferente daquilo que a mera coisa propriamente é, *allo agoreuei*. Torna manifesto um outro; é alegoria. Na obra de arte enquanto coisa produzida há outra coisa que é trazida em simultâneo.» (BIBLOS, volume 1, 1995:116).

dimensão ideal, incorpórea, abstracta – o significado -, constituindo-se assim um signo» (IDEM, ibidem: 12).

A ambivalência a que o autor se refere não era desconhecida dos retóricos latinos já atrás mencionados. Quintiliano, na sua *Institutio Oratoria*, depois de caracterizar a alegoria enquanto tropo, sublinha o facto de ela dizer uma coisa e significar outra, fazendo-se assim eco do significado etimológico do termo, o qual pode ser definido como «outro discurso»; Massaud Moisés concretiza a sua definição escrevendo que «a alegoria consiste num discurso que faz entender outro, numa linguagem que oculta outra» (MOISÉS, 1985a: 15).

Em termos linguísticos, portanto, a alegoria corresponde a uma subversão da linguagem, na medida em que derroga o «princípio da cooperação» enunciado por Grice. Ao desrespeitar a máxima da «qualidade», segundo a qual devem ser eliminadas do discurso as contribuições que não sejam verdadeiras, a alegoria destrói a expectativa legítima de que um determinado enunciado signifique aquilo que diz. Isto mesmo se depreende das palavras de Fletcher:

«In the simplest terms, allegory says one thing and means another. It destroys the normal expectation we have about language, that our words “mean what they say”. When we predicate quality *x* of person *Y*, *Y* really is what our predication says he is (or we assume so); but allegory would turn *Y* into something other (*allos*) than what the open and direct statement tells the reader. Pushed to an extreme, this ironic usage would subvert language itself, turning everything into an Orwellian newspeak» (FLETCHER, 1982:2).

Este desacerto entre significado literal e sentido figurado é, pois, característica essencial de todo o discurso alegórico. Tal equivale a dizer que na alegoria se encontram sempre dois ou mais níveis de sentido em estreita correlação: um nível de sentido, literal e explícito, funciona como «disfarce, dissimulação ou revestimento»

do(s) outro(s), oculto(s) e implícito(s)<sup>19</sup>. Cada um deles, embora interpenetrando-se, pode coexistir autonomamente, o que determina que nada impeça o leitor de fazer uma leitura literal do texto alegórico, amputando-o todavia dessa outra dimensão de sentido.

A referência aos dois níveis de sentido que qualquer alegoria comporta não assegura por si só a inteligibilidade do pleno alcance da noção. Torna-se pertinente vincar que esses dois níveis postos em correlação remetem invariavelmente para um plano espiritual – o plano abstracto das ideias – e para um outro plano material – o plano concreto e visível. O nexos que se estabelece entre ambos os planos mencionados reproduz, de acordo com Kothe, «toda a tradição metafísica de pensamento» (KOTHE, 1986: 41) que, na cultura ocidental e pelo menos desde Platão e da sua célebre alegoria da caverna, opõe uma componente espiritual, sublime, eterna e imutável a uma outra corpórea, material e transitória, por meio da qual a primeira é representada.

No seu esforço de concretização de realidades abstractas e espirituais, o discurso alegórico socorre-se de vários processos. Georges Couton considera que, tendo a alegoria começado por ser um processo retórico, se consumaria numa espécie de «jogos de linguagem», tirando partido de figuras de imaginação, como a prosopopeia e a personificação, e de tropos, como a antonomásia<sup>20</sup>. Porém, Couton

---

<sup>19</sup> Esta duplicidade é notada por Fletcher: «Allegories are based on parallels between two levels of being that correspond to each other, the one supposed by the reader, the other literally presented in the fable» (FLETCHER, 1982: 113).

<sup>20</sup> Couton considera que qualquer uma destas figuras remete para a duplicidade que a alegoria encerra na medida em que são *máscaras* por meio das quais se transmuta a realidade com um determinado propósito: «La personnification appelle des êtres inanimés à entrer dans le jeu des hommes et les pourvoit d'un masque. Il est une autre figure de rhétorique qui place sur des visages d'hommes le masque d'autres hommes, superpose leurs personnalités, intervertit leurs noms. C'est l'antonomase. Jeux de masques dans un cas comme dans l'autre» (COUTON, 1990: 97).



não deixa de reconhecer que o discurso alegórico vai mais além, evidenciando uma forma particular de conceber a realidade:

«L'esprit allégorique a des racines profondes. Il suppose l'idée que les choses ne sont pas simples, que sous les apparences se trouvent des réalités plus profondes; des écritures superposées, comme dans ces manuscrits d'auteurs anciens que des moines copistes réutilisaient pour inscrire la pensée de leur temps, comme dans les palimpsestes» (COUTON, 1990: 174).

O discurso alegórico corresponde, portanto, a um exercício analítico que implica um esforço de decifração e de categorização do real, isolando os elementos que o compõem e fixando-os sob a forma de imagens que pretendem captar as suas linhas básicas<sup>21</sup>. Daí que a alegoria manifeste um convencionalismo semântico que pretende garantir o carácter “eterno” da “ideia” que ela representa<sup>22</sup>. Todos os elementos que, como peças de um *puzzle*, nela convergem, no sentido de

---

<sup>21</sup> Fletcher chama «visão diagramática da realidade» àquela que a alegoria proporciona para concluir que uma tal visão é a que melhor se adequa à comunicação de “ideias”, ou seja, de realidades abstractas ocultas sob a aparência de um plano concreto: «It can perhaps be ascribed to a major need, in the Platonic system, for permanent images to convey the fixed ideas with which dialectic argument is going to operate. Quite apart from anything we say about Plato's metaphysical assumptions, to support the stress of vigorous dialectic argumentation, the “ideas” must be given a quasi-visual clarity of outline. The diagrammatic (...) and the geometric are both highly schematized means of thinking. By such abstractive means the poet can isolate the forms of nature and human conduct and can subject them to analysis. If reality is imaged in diagrammatic form, it necessarily presents objects in isolation from their normal surroundings, precisely what we found in the case of emblematic painting and poetry» (FLETCHER, 1982: 99-100).

<sup>22</sup> A este propósito, Kothe escreve o seguinte: «A linguagem da alegoria é marcadamente convencional. (...) O convencional consiste na repetição continuada e contínua dos mesmos significantes para os mesmos significados. (...) Além disso, sendo a alegoria entendida como expressão concreta de uma idéia abstracta, essa sua natureza “convencional” reforça, expressa e demonstra, a nível de linguagem, a natureza auto-idêntica, permanente e conservadora da “idéia” que nela se pretende exprimir» (KOTHE, 1986: 16).

expressarem uma determinada “ideia”, são portadores de uma mensagem para a qual se convencionou previamente um significado que deve ser decifrado pelo público.

A linguagem alegórica torna-se, deste modo, conservadora e autoritária, pois aponta para uma única conclusão tida como válida e verdadeira, que o público tende a aceitar sem grandes questionamentos. Neste sentido, a alegoria torna-se um poderoso instrumento de dominação ideológica, o que explica que ela seja muitas vezes utilizada com intenções didáticas.

Para atingir objectivos desta índole, nas composições alegóricas todos os elementos são seleccionados e ordenados de acordo com a lógica e as exigências da mensagem a transmitir. Na alegoria, cada componente desempenha a sua função com vista a contribuir para a codificação da mensagem que se pretende difundir. Daí que, com base em Fletcher, se possam apontar como características da alegoria a presença de «agentes demoníacos» que se movem orientados por uma ideia única explorada obsessivamente; a existência de uma «acção simbólica» desenrolada num contexto que pode repudiar a verosimilhança; e a predominância de um tipo de causalidade em que a conclusão é anterior ao enredo e tributária da ideia dominante que se pretende propagar, ou seja, em que «a conclusão é um pressuposto, não uma conclusão» (KOTHE, 1986: 13).

Do exposto até este ponto decorre o entendimento de que o texto alegórico é um todo em que personagens alegóricas, enredo e aparelhagem simbólica se articulam de modo a prodigalizar, para lá do nível literal de sentido, um outro nível que oculta uma determinada opção ideológica.

### 3.1. A alegoria no período Barroco

Vários autores que alguma vez se debruçaram sobre as problemáticas suscitadas pela literatura barroca<sup>23</sup>, quer nacional, quer de outras culturas, seja como críticos como historiadores ou como teóricos literários, concedem ao pensamento alegórico uma posição hegemónica no conjunto dos postulados estéticos dominantes no período em causa, indo assim ao encontro de ideias já antes expressas por Walter Benjamin que afirmava, citando Cysarz, que «la alegoría constituye la ley estilística dominante, especialmente durante el apogeo del Barroco» (BENJAMIN, 1990: 155).

São múltiplos os factores que podem ser invocados para explicar esta particular apetência manifestada pelo espírito barroco relativamente ao modo alegórico. Evidentemente, ele não constitui uma invenção da época, nem mesmo se restritamente associado a esse específico género narrativo que é a prosa de ficção; é, contudo, inegável que as potencialidades do discurso alegórico se coadunam de forma particularmente harmoniosa com a imagem que actualmente se tem do que terão sido as expectativas e predilecções tipicamente barrocas.

Não sendo nosso objectivo alargarmo-nos traçando uma perspectiva histórica da ideia de alegoria e sua valorização ao longo dos tempos, examinaremos apenas alguns dos seus aspectos evolutivos que nos parecem pertinentes para uma melhor compreensão da importância que lhe foi reconhecida nos séculos XVII e XVIII.

---

<sup>23</sup> Citem-se a este propósito, a título exemplificativo e para além de outros que referiremos no corpo do texto, João Gaspar Simões e Didier Souiller. Em *História do Romance Português*, da autoria do primeiro, pode ler-se: «Livrentemente, circulavam, em especial, as novelas exemplares e alegóricas. E estas eram as eleitas dos devotos. Muito mais elaboradas e didácticas, essas novelas tornaram-se a literatura de ficção preferida no século XVIII, embora a mais remota das novelas alegóricas publicadas em Portugal remonte a 1682» (SIMÕES, 1967: 206); Souiller não hesita em referir a predominância de «deux genres très en faveur à l'époque baroque: le roman allégorique et le récit picaresque» (SOUILLER, 1988:227).

Como é do conhecimento geral, a origem da alegoria remonta à tradição grega clássica e os passos subsequentes do seu percurso podem ser acompanhados em diversas obras dedicadas ao tema<sup>24</sup>. Contudo, é particularmente interessante para o nosso estudo considerar menos apressadamente o período medieval. Assim, salientaremos a ideia de que é na Idade Média que a alegoria alcança um estatuto sob todos os aspectos notável, excedendo o âmbito estritamente literário e estendendo-se a toda uma concepção do mundo.

Como sublinha Umberto Eco, a Idade Média desenvolveu uma «visão simbólico-alegórica do universo» (ECO, 1989: 66)<sup>25</sup> que se traduziu num modelo de pensamento de acordo com o qual o significado das coisas excede a sua função imediata e a sua fenomenalidade: o verdadeiro conhecimento não é apreensível por meio da aparência, mas antes advém da tomada de consciência de que toda a aparência remete para uma realidade oculta de que ela é símbolo. Ainda segundo a concepção de Eco, esta visão fabulosa do alegorismo universal, que em tudo descobre significados ocultos e sentidos redobrados, vai ser, ainda no período medieval, gradualmente substituída por uma «alegoricidade da *indústria*» (IDEM, ibidem: 87). Neste novo enquadramento, as artes, sobretudo a arte literária, são vistas como meios elaborados de construção de supra-sentidos. A partir do século XIII, a interpretação alegórica do mundo recua perante manifestações de pensamento mais

---

<sup>24</sup> Ver, entre outras, as seguintes obras: HATHERLY, 1983: pp.17-80; FLETCHER, 1982; QUILLIGAN, 1979: pp.13-24 e 279-290; WHITMAN, 1987; VAN DYKE, 1985.

<sup>25</sup> Eco alerta para o facto de, na Idade Média, não se distinguir entre simbolismo e alegorismo: «A tradição ocidental moderna está habituada agora a distinguir alegorismo de simbolismo, mas a distinção é bastante tardia: até ao século XVIII os dois termos permanecem quase sempre sinónimos, como o tinham sido para a tradição medieval. A distinção começa-se a fazer com o Romantismo e, em todo o caso, com os célebres aforismos de Goethe (...) e se a distinção entre símbolo e alegoria nos parece bastante evidente, para os medievais não o era de facto e eles usavam com muita despreocupação termos como simbolizar e alegorizar, como se fossem sinónimos» (ECO, 1986: 71).

evoluídas que vêm na arte alegórica uma forma de ordenação racional e esquemática do mundo, na qual se descortinam intenções didáticas.

No plano literário, foi precisamente no século XIII que Jean de Meung escreveu o *Roman de la Rose*, considerado o protótipo do poema alegórico (IDEM, ibidem: 88). Também neste século, surgem em Espanha debates de tipo escolástico protagonizados por pares alegóricos antinómicos como a alma e o corpo, a água e o vinho; desenvolvem-se igualmente vários tipos de drama religioso alegórico, género que haveria de se afirmar em Portugal, nomeadamente através do teatro vicentino.

Antes das criações teatrais de Gil Vicente, outras obras em Portugal se haviam já valido do discurso alegórico para versar o tema da salvação ou da condenação da alma. Mencionaremos tão-só a obra mística de conteúdo ascético, escrita no Mosteiro de Alcobaça entre finais do século XIV e o início do século XV, intitulada *Bosco Deleitoso*<sup>26</sup>. Esta obra, que na primeira parte transcreve uma tradução da obra de Petrarca *De Vita Solitária*, relata, na segunda, a «viagem alegórica da alma até às alturas da longínqua montanha de perfeição» (SANTOS, 1989:95), depois de ter protagonizado inúmeras peripécias e de se ter cruzado com diversas figuras alegóricas que a exortam a uma vida solitária e contemplativa, afastada da vida activa do «segre».

O gosto pelo alegórico persistiu no Renascimento, período no qual Benjamin situa o nascimento da alegoria moderna. Como também aponta Ana Hatherly, não se trata agora apenas da pervivência da alegoria cristã e didáctica da Idade Média. Incorporando toda a tradição da Antiguidade, não só greco-latina, mas também

---

<sup>26</sup> A obra foi editada em 1515. Todavia, segundo análise filológica de J. Leite de Vasconcelos, teria sido compilada bastante antes, entre finais do século XIV e começos do século XV: «(...) posto que impressa no primeiro quartel do século XVI, esta obra representa uma fase linguística muito mais antiga, dos começos do século XV ou ainda dos fins do século XIV. Talvez não passe da reprodução de uma obra impressa do século XV, de que não se conhece hoje nenhum exemplar, pois não é natural que imprimissem pela primeira vez no século XVI um antigo texto manuscrito sem o modernizarem» (in SANTOS, 1989:94).

egípcia, «la nueva alegoría, surgida en el siglo XVI, se destaca de la medieval» (BENJAMIN, 1990: 160) por assumir uma dimensão mais laica, alargando-se aos domínios da ética, da moral e da política<sup>27</sup>.

No período barroco, esta tendência para a alegorização da arte que, como sublinha Ana Hatherly, não só se verificou a partir da alta Idade Média como teve «as suas bases na alegorização generalizada que é grande parte da tradição cultural do ocidente, quer pela via bíblica quer pela via hermética» (HATHERLY, 1983: 71), atinge um estado de apuramento a que não parecem ser alheios os pressupostos inerentes à arte barroca de que já atrás se falou, isto é, a pretensão de levar o leitor a aderir a uma determinada ideologia, instruindo-o de forma lúdica.

O ideal de edificação moral prevalecente nas sociedades imbuídas do espírito da Contra-Reforma conduziu a uma valorização das formas literárias que, adequando-se às normas do Concílio de Trento, contribuíssem para instruir e integrar o povo na ortodoxia católica. Tal aspiração encontrou na alegoria um meio de concretização privilegiado: a sua predisposição para veicular conceitos abstractos através de visualizações concretas, aliada a uma forma de expressão indirecta, tornam-na um poderoso instrumento apologético e didáctico que, ao mesmo tempo, manifesta potencialidades recreativas cuja importância para a época foi já anteriormente assinalada.

Em obra em que se propõe traçar a história do romance na literatura portuguesa, João Gaspar Simões sublinha o modo como as narrativas alegóricas

---

<sup>27</sup> Na obra *El origen del drama barroco alemán*, Benjamin associa esta nova dimensão assumida pela arte alegórica no Renascimento a factores de ordem contextual: «Aún más tarde persistió este gusto por lo alegórico y hasta pareció revivir en el siglo XVI... En el mismo período, y de acuerdo con la seriedad del carácter nacional, la alegoría adoptó entre los alemanes una orientación más ética. Con los avances de la Reforma lo simbólico se vio obligado a perder cada vez más terreno en cuanto expresión de los misterios de la religión... El viejo gusto por lo sensible se manifestó...en representaciones emblemáticas de carácter moral y político. Ahora a menudo la alegoría tenía que manifestar incluso la verdad recién descubierta» (BENJAMIN, 1990: 160-161).

congregam o discurso lúdico com propósitos edificantes. Para isso, socorre-se das palavras que Pierre-Daniel Huet, arcebispo de Avranches, escreveu na sua *Lettre-traité sur l'origine des romans*, obra escrita em 1666 e que Gaspar Simões considera «o viático da novelística alegórica de propósitos edificantes quer em França, quer nos países sob a sua hegemonia literária»<sup>28</sup> (SIMÕES, 1967:213):

«O fim principal dos romances, o fim que devem propor-se aqueles que os compõem, é a instrução dos leitores a quem é necessário representar sempre a virtude recompensada e o vício castigado. Mas, como o espírito do homem é naturalmente inimigo de lições e o seu amor-próprio se revolta contra os conselhos, é conveniente enganá-lo pelo atractivo do prazer, suavizar a severidade dos preceitos pela amenidade dos exemplos e emendar os seus erros condenando-os noutrem: assim, o objectivo que o romancista hábil tem em vista, isto é, o passatempo do leitor, deve subordinar-se ao fim essencial: instruir e corrigir. Os romances são, pois, mais ou menos regulares segundo se afastam mais ou menos destes princípios» (SIMÕES, 1967: 213).

Esta tradução que Gaspar Simões faz do texto do arcebispo francês evidencia bem o grau em que as narrativas alegóricas se amoldavam aos requisitos didácticos e persuasivos que, como foi já apontado, presidiam às concepções de arte cultivadas pela mentalidade barroca.

---

<sup>28</sup> Gaspar Simões considera que Portugal é precisamente um desses países: «Com o século XVIII, a atenção até aí prestada, entre nós, à literatura espanhola, única fonte de influência do nosso seiscentismo, desvia-se para um país de onde passaremos a receber praticamente o maior influxo literário. (...) A nossa reviravolta cultural, tornando-nos rapidamente satélites da cultura francesa, não podia deixar de influir, por conseguinte, na evolução da novelística caseira» (SIMÕES, 1967: 205). Ainda que se possa questionar o radicalismo das afirmações de Gaspar Simões, sobretudo quando ignora a importância de modelos literários como os italianos para a formação da prosa de ficção seiscentista portuguesa, não se pode deixar de lhe reconhecer razão quanto à predominância da influência francesa a partir do século XVIII.

Não só, porém, ao nível dos objectivos perseguidos ou das funções atribuídas à arte, respondem as novelas alegóricas ao gosto barroco; elas adequam-se-lhe ainda por outros factores fundamentais. Dentre eles cabe destacar-se o carácter visualista inerente ao próprio conceito de alegoria enquanto processo de figuração de ideias por definição difíceis de concretizar.

Não constitui novidade falar-se em interesse pelo sensitivo e pela visualização a propósito do Barroco. Basta pensar no ensaio escrito por Christine Buci-Glucksmann, significativamente intitulado *La folie du voir*, em que a autora considera a visão «organe central du système baroque» (BUCI-GLUCKSMANN, 1986: 29)<sup>29</sup>; basta igualmente ter presente a importância conferida aos emblemas considerados por Emílio Orozco o «género preferido para la expresión del pensamiento filosófico, político y moral del Barroco (OROZCO, 1988: 51). Ora, a alegoria é, no plano da escrita, o mais directo equivalente da imagem, na medida em que permite figurar uma determinada ideia que se pretende concretizar, aos olhos e na mente do leitor, por essa via.

É ainda Orozco quem explica que a alegoria expressa uma necessidade tipicamente barroca de tornar sensível o que é espiritual para dessa forma, actuando sobre os sentidos, atingir finalidades extra-artísticas e ter mais impacto sobre o leitor<sup>30</sup>. Vista sob este prisma, a alegoria corresponde, pois, aos princípios contra-reformistas que contrapunham à iconoclastia da Reforma protestante a ideia de que a

---

<sup>29</sup> Christine Buci-Glucksmann aponta como «grand axiome du baroque» a máxima «Être c'est Voir». Escreve a ensaísta: «*Être, c'est Voir*: en cela, l'œil baroque s'installe dès l'origine dans un nouveau partage du visible, qui accorde au regard un «optikon» ontologique, une portée épistémologique et esthétique. Car l'œil est bien ce «miembro divino» dont parle Gracián, un «membre» qui «œuvre à une certaine universalité qui paraît omnipuissance» (BUCI-GLUCKSMANN, 1986: 29).

<sup>30</sup> Orozco vê na alegoria uma das manifestações daquilo a que chama o *duplo impulso da alma barroca*: «Ese doble impulso de atracción apasionada hacia la realidad concreta y de huida ascética hacia lo infinito, explica la doble tendencia del Barroco: a profundizar y espiritualizar todo lo sensible, de una parte, y hacer sensible de otra por medio de la alegoría todo lo espiritual» (OROZCO, 1988: 51).



demonstração visual ou visualista constitui um poderoso instrumento retórico de persuasão e de transmissão de doutrina<sup>31</sup>.

Para além dos aspectos já focados, outras razões podem ainda ser aduzidas para explicar o espaço ocupado pela alegoria no conjunto dos processos mentais típicos do barroco.

Na realidade, a elaboração de um repertório alegórico pode ser vista como «uma reacção imaginativa ao sentimento de crise» (ECO, 1989:68) que se gerou em consequência dos cismas de várias ordens que caracterizaram o período pós-renascentista. A expressão alegórica pode ser entendida como uma forma de conferir ordem ao mundo, na medida em que ensina a interpretar o desconcerto, a caducidade e o carácter inexoravelmente aparente da realidade empiricamente experienciável como signo de outra coisa, como itinerário «dos passos a dar para nos orientarmos no mundo, de modo a acedermos aos prémios celestes» (IDEM, *ibidem*). Em última análise, a alegoria funciona como um instrumento ao serviço de um sistema de dominação ideológica por meio do qual se dá a conhecer ao homem comum um conjunto de noções doutrinárias, morais e éticas que dificilmente seriam compreendidas se abordadas no rigor da sua formulação teológico-filosófica.

Assim, sendo um modo oblíquo de expressão, a alegoria não só permite transmitir doutrina através de um processo de equivalências entre conceitos abstractos e imagens concretas que os traduzem, como responde ainda à ânsia de ludismo tradicionalmente associada a um período que cultivou o artifício, o conceito e o estilo engenhoso. Parafraseando Eco, diríamos que a alegoria comporta sempre uma

---

<sup>31</sup> Esta ideia é reproduzida por Santiago Sebastián no capítulo introdutório da sua obra intitulada *Contrarreforma y barroco*: «La defensa y revalorización de las imágenes, y por lo mismo del arte que las produce, es la gran empresa del barroco; comienza cuando la Iglesia, ya segura de haber contenido el ataque protestante, pasa a la contraofensiva. Contra el anti-imaginismo y la iconoclastia de la Reforma, la Iglesia romana reafirma el valor ideal y la necesidad práctica de la demostración visual, a título de edificación y ejemplo, de los hechos de su historia... Estimula los modos más espectaculares del arte, así como acentúa el carácter espectacular del rito y del culto» (SEBASTIÁN, 1989: 14).

incongruência que resulta da circunstância de o texto dizer algo de diferente daquilo que aparenta dizer. Dessa incongruência «nasce o esforço deleitoso de interpretação» (IDEM, *ibidem*: 69), o qual constitui o estímulo que melhor responde às exigências estéticas do barroco.

## 4. A novela nos séculos XVII e XVIII

### 4.1. Classificação genológica

A prosa narrativa de ficção dos autores portugueses dos séculos XVII e XVIII coloca um conjunto de problemas dentre os quais avulta a própria classificação genológica dos textos produzidos. Uma tal classificação afigura-se, no entanto, pertinente, na medida em que a inserção de uma dada obra numa particular categoria histórica constitui, desde logo, um contributo para a sua significação global a qual, de acordo com Dominique Maingueneau, não pode ser dissociada da esfera literária em que a obra se situa<sup>32</sup>.

No âmbito do trabalho que nos propusemos levar a efeito, faremos incidir as nossas reflexões sobre aquilo a que Aguiar e Silva chama «classes históricas», isto é, os géneros literários, deixando de lado uma discussão em torno das «categorias meta-históricas» e das suas articulações com os referidos géneros, estruturados a partir «de

---

<sup>32</sup> Maingueneau sustenta que a classificação genológica confere identidade às obras literárias: «Pour dire *qui* elle est, une oeuvre doit intervenir dans un certain état de la hiérarchie des genres» (MAINGUENEAU, 1993: 69); defende igualmente que uma tal classificação é o resultado de um processo de confrontação de um dado texto com os outros espécimes que integram a «sphère littéraire»: «L'assignation d'une oeuvre à un genre la situe par rapport à des «classes généalogiques», c'est-à-dire à l'intérieur de ce qu'on pourrait appeler la **sphère littéraire**. Il existe en effet une «sphère» où sont contenues toutes les œuvres dont la trace a été conservée, une bibliothèque imaginaire dont une faible part est accessible à partir d'un moment et d'un lieu déterminés. Se **positionner**, c'est mettre en relation un certain parcours de cette sphère avec la place que par son œuvre on se confère dans le champ» (IDEM, *ibidem*: 68).

um conjunto de normas organizadoras historicamente variáveis e condicionadas» (AGUIAR E SILVA, 1986: 386)<sup>33</sup>.

Assim, e ainda que façamos incidir o foco de análise apenas sobre obras em prosa de conteúdo narrativo ficcionalizado, uma primeira dificuldade se impõe como incontornável: a de distinguir os campos semânticos específicos inerentes ao uso de vocábulos como *romance*, *novela* ou *conto*, enquanto designadores de géneros do modo narrativo. Uma tal dificuldade, no que diz respeito ao período cronológico compreendido entre os séculos XVI e XVIII, é por certo determinada por uma imprecisão e dispersão de sentidos associadas a um uso oscilante dos três termos a que aludimos. Ettore Finazzi-Agrò é categórico ao afirmar que «os três termos, longe de gozarem, ao longo do século XVI, de um uso referencial específico, aparecem, pelo contrário, submetidos a uma praxis linguística totalmente subjectiva e variável, segundo os contextos e os períodos examinados» (FINAZZI-AGRÒ, 1978: 13).

Na origem desta ausência de consenso relativamente aos âmbitos semânticos específicos de designações como *conto/novela/romance* estará, por um lado, a raiz comum de todas estas formas de narração, hoje diferenciadas, e por outro, as evoluções de sentido que diacronicamente os termos foram apresentando nas diversas línguas.

Em obra já anteriormente refrida, Gaspar Simões chama a atenção para o facto de quer os *contos*, quer os *romances*, quer as *novelas* se estibarem nas primeiras narrações feitas em língua vulgar surgidas durante a Idade Média<sup>34</sup>; Aguiar e Silva

---

<sup>33</sup> Como é sabido, a discussão em torno da distinção entre modos e géneros literários é antiga e tem originado uma vasta bibliografia. Aqui seguiremos a tendência da moderna teoria literária que se tem desenvolvido no sentido de distinguir entre «categorias abstractas, universais literários desprovidos de vínculos históricos rígidos (REIS e LOPES, 1990: 181) – os modos – e categorias historicamente constituídas «sob o influxo e o condicionalismo de determinada tradição literária e no âmbito de certas coordenadas socioculturais» (AGUIAR E SILVA, 1986: 390-391) – os géneros.

<sup>34</sup> «Quando, na Idade Média, apareceram as narrações em «vulgar» ou «romance», isto é, na língua em que se escreveram as primeiras narrações propriamente ditas (daí o chamar-se

precisa o esclarecimento, aduzindo a informação de que essas primeiras composições literárias de cunho narrativo eram primitivamente escritas em verso<sup>35</sup>; Ettore Finazzi-Agrò acrescenta que, no espaço ibérico, e sobretudo em castelhano, se assistiu a uma gradual identificação de *romance* com «um tipo de narração versificada de conteúdo épico-nacional» (FINAZZI-AGRÒ, 1978: 15)<sup>36</sup>.

A este facto poderá ser atribuída a evolução lexical que se verificou em espanhol, língua na qual, tal como em inglês, o substantivo *romance* aparece substituído por *novela* (*novel*, em inglês), reservando-se os termos *novela corta* e *short story*, respectivamente, para aquilo que em português designamos por *novela*. De resto, o português, a par do francês, parecem constituir exemplos de duas línguas europeias modernas nas quais coexistem três vocábulos distintos, usados correntemente para designar três diferentes tipos de textos narrativos<sup>37</sup>, pois quer no

---

«romance» às narrações, forma embrionária do romance moderno), conto e romance confundiam-se; (...) E se é verdade que posteriormente se foi acentuando o significado de conto por oposição a romance, a origem comum de todas as formas de narração em prosa hoje diferenciadas permite-nos a liberdade que adoptámos» [incluí-las a todas numa obra dedicada à história do romance] (SIMÕES, 1967:11).

<sup>35</sup> «Na Idade Média, o vocábulo *romance* (espanhol *romance*, francês *romanz*, italiano *romanzo*) designou primeiramente a língua vulgar, a língua românica que, embora resultado de uma transformação do latim, se apresentava já bem diferente em relação a este idioma. Depois, a palavra *romance* ganhou um significado literário, designando determinadas composições redigidas em língua vulgar e não na língua latina (...) Apesar das suas flutuações semânticas, o vocábulo *romance* passou a denominar sobretudo composições literárias de cunho narrativo. Tais composições eram primitivamente em verso (...), próprias para serem recitadas e lidas, e apresentavam muitas vezes um enredo fabuloso e complicado (AGUIAR E SILVA, 1986:672).

<sup>36</sup> Na literatura portuguesa do período barroco abundam também os exemplos de composições em verso, geralmente constituídas por quadras de versos em redondilha maior e rima toante e de pendor marcadamente narrativizante, a que se atribui a designação de *romance*. Vejam-se, a título de exemplo, os vários tomos da *Fénix Renascida*. Vejam-se ainda, muito particularmente, os exemplares desta forma lírica incluídos nas próprias novelas do *corpus* deste estudo.

<sup>37</sup> Gaspar Simões, certamente na ânsia de encontrar explicação para a especialização terminológica que hoje vinga, é inclusivamente levado a cometer certos exageros, deixando de

espanhol, quer no inglês a ocorrência dos termos *cuento* e *tale* pode alternar de forma mais ou menos indistinta e assistemática com *novela corta* ou *long short story*.

Todavia, estas considerações de natureza lexical são de escassa ajuda no sentido de clarificar os âmbitos semânticos específicos dos termos em questão. Daí que a distinção a efectuar ganhe em ser analisada sincronicamente em relação a cada etapa de evolução das categorias apresentadas.

Partindo deste pressuposto, mas tendo em conta o que já atrás ficou escrito sobre a prevalência de usos referenciais pouco específicos e mal diferenciados dos termos em apreço, no período barroco não será de sobrevalorizar uma distinção fundada numa rígida estruturação genológica, tanto mais que são frequentes os exemplos de hibridismo e de interpenetração entre géneros distintos. Esta é, aliás, uma característica que se mantém, já que, como escreve Frye, «pure examples of either form are never found; there is hardly any modern romance that could not be made out to be a novel, and vice versa» (FRYE, 1973: 305).

Ainda assim, no que concerne a literatura dos séculos XVII e XVIII, e embora Aguiar e Silva considere que foi precisamente sob o signo do barroco que o romance conheceu uma projecção assinalável (AGUIAR E SILVA, 1986: 676), não é possível associar o termo a um sentido idêntico àquele que lhe foi dado a partir do século XIX. Com efeito, o próprio teorizador faz notar que «o romance barroco representa uma espécie de *grau zero* do romance» (IDEM, ibidem: 677), querendo com isso significar que estas narrativas, por vezes de extensão desmesurada e caracterizando-se geralmente «pela imaginação exuberante, pela abundância de situações e aventuras excepcionais e inverosímeis» (IDEM, ibidem: 676), muito poucas coincidências apresentam com o romance moderno, que se constitui precisamente «sobre a dissolução da narrativa puramente imaginosa do barroco» (IDEM, ibidem: 678).

---

lado o rigor que uma obra pretensamente de história literária exigiria: «Em português, como, aliás, em francês existem, portanto, três vocábulos distintos com significado próprio e inconfundível. Só nós, porém, os empregamos correntemente» (SIMÕES, 1967: 12).

Talvez por esse motivo, em outros estudos contemporâneos dedicados à prosa narrativa de ficção barroca, a designação *novela* prevaleça relativamente à de *romance*<sup>38</sup>. Esta opção parece de facto justificar-se, tendo em conta não só características específicas dos textos então produzidos, como também a própria metalinguagem em uso no período cronológico em causa.

Se for levada em consideração a distinção modernamente operada por Frye entre *novela* e *romance*, a qual se baseia no maior grau de convencionalismo atribuído àquela e na preponderância de originalidade manifestada por este<sup>39</sup>, a literatura de ficção do período barroco - e nomeadamente os textos alegóricos, fortemente limitados quer no plano temático, quer expressivo - surge como mais facilmente amoldável ao conceito de *novela*. Esta classificação de modo nenhum se baseia em critérios fundados na extensão dos textos; ela tem antes por alicerce uma concentração temática reforçada por uma estrutura repetitiva das sequências narrativas nas quais é protagonista uma personagem central que assegura a unidade da acção.

Para um autor como Baldissone, o convencionalismo manifestado pelas novelas produzidas no decurso do segmento periodológico de que nos ocupamos seria determinado pela sua conformidade com os padrões do *exemplum* médio-latino, encarado este como uma das matrizes das quais derivariam aquelas outras formas narrativas<sup>40</sup>. Com efeito, Finazzi-Agrò apresenta a novela como resultado de uma fase

---

<sup>38</sup> Tal é o caso, por exemplo, da obra *Novelistas e contistas portugueses dos séculos XVII e XVIII*, de João Palma Ferreira, ou da *História Crítica da Literatura Portuguesa – Maneirismo e Barroco* em cujo capítulo dedicado à prosa narrativa de ficção, Lucília Gonçalves Pires reflecte sobre os vários tipos de **novelas** cultivadas pela literatura peninsular durante o período barroco.

<sup>39</sup> Frye escreve: «The novelist deals with personality, with characters wearing their *personae* or social masks. He needs the framework of a stable society (...) The romancer deals with individuality, with characters *in vacuo* idealized by reverie» (Frye, 1973: 305).

<sup>40</sup> Baldissone aponta, no entanto, outras: «La sua derivazione [da novela] dalle prediche e dagli “exempla” medioevali è autorevolmente provata, ma non è difficile trovare una cospicua série di

evolutiva de um género narrativo que encontraria no conto ibérico o seu modelo fundacional (FINAZZI-AGRÓ, 1978: 14), podendo este ligar-se aos géneros didácticos herdeiros da tradição latina e adoptados pela mundividência cristã medieval<sup>41</sup>. Lucília Gonçalves Pires corrobora esta ligação, embora ressalve a ideia de que, pelas características especiais que presidem ao seu pacto de leitura, os *exempla* dificilmente podem ser designáveis como narrativas de ficção (PIRES, 2001: 339)<sup>42</sup>.

De acordo com as perspectivas apontadas pelos autores citados, a novela surge em resultado de um processo de emancipação relativamente a práticas textuais que remontam à tradição retórica medieval, das quais, no entanto, retém algumas marcas significativas. De entre tais marcas podem destacar-se a permanência de um certo carácter oral primordial do género, aliado àquilo a que se poderá chamar um pretense «realismo» manifestado na recorrente afirmação do respeito pela verdade dos factos narrados, directa ou indirectamente percebidos, que justifica o tom didáctico tantas vezes patente nos textos novelísticos, e ao qual, no decurso deste trabalho, será dada a devida atenção.

Realçando as duas características que acabam de ser referidas, Baldissone sustenta mesmo que «l'originalità del novellatore consiste allora nel negarsi ogni originalità, e nel sottendere a tutte le sue novelle una verità di scrittura folgorante nella

---

altre derivazioni, dalle fiabe popolari, dalle vicendi e dai personaggi storici, dai romanzi cortesi, dai *lais* e dai *fabliaux*, dal mito e dalla cronaca, per esempio» (BALDISSONE, 1992: 7).

<sup>41</sup> Cristina Robalo Cordeiro também assinala esta filiação indicando como «longínquas raízes da novela (...) antepassados do género, como sejam, na Idade Média, os *lais* e os *fabliaux*, géneros narrativos breves» aos quais se acrescentariam «os géneros didácticos, vindos alguns deles da Antiguidade, que se inscrevem numa perspectiva de edificação cristã: o *exemplum*, o conto moral e a fábula, e que precedem o nascimento da novela» (CORDEIRO, 2001: 23).

<sup>42</sup> Para a autora, os *exempla* pretendem impor-se como relatos de factos reais, o que os afasta do plano ficcional: «(...) raramente são apresentados como narrativas de ficção (tal só acontece quando assumem o carácter de fábulas ou apólogos), pois o *exemplum* colhe grande parte da sua força persuasiva no facto de ser apresentado como relato de factos realmente ocorridos. O pacto que preside à leitura da narrativa ficcional não funciona em relação ao *exemplum*, sob pena de este perder a sua capacidade de persuasão» (PIRES e CARVALHO, 2001: 339).

sua simplicità: lo scrittore non ha inventato niente perché non poteva inventare, tutte le sue novelle provengono dalla realtà e si sono formate dal vivo, dunque è la realtà stessa com tutte le sue voci che parla attraverso di lui» (BALDISSONE, 1992: 80-81).

No caso particular da novela alegórica, a conformidade com padrões daquilo a que atrás designámos por pretense «realismo» está intimamente associada à funcionalidade pragmática inerente ao género. Na verdade, sendo estas narrativas encaradas como instrumentos de demonstração de ideias e meios de exemplificação de doutrinas com função assumidamente persuasora, elas parecem enquadrar-se no conceito de *história*, tal como ele pode ser entendido se se tiver em conta o período ao qual se reporta a produção dos textos que analisaremos.

De facto, é de salientar que a metalinguagem então em uso parece reservar a designação de *romance* quer ainda para a própria língua vernacular (CAMÕES, 2000: Canto X, est.96)<sup>43</sup>, quer para composições em verso que podem fazer parte integrante da estrutura de outros textos<sup>44</sup>.

No que respeita à prosa narrativa, os termos mais habituais são *história*, *conto*, *caso* e também *novela*. A menção a *histórias* e *contos* pode ser assinalada na *Corte na Aldeia*, de Rodrigues Lobo, obra na qual se esboça uma tentativa teórica de distinção entre os vocábulos, tentativa essa que surge como prenunciadora de uma diferenciação genológica conexas com uma nova dimensão retórica assacada à

---

<sup>43</sup> «Nesta remota terra um filho teu/ Nas armas contra os Turcos será claro;/ Há-de ser Dom Cristóvão o nome seu;/ Mas contra o fim fatal não há reparo./ Vê cá a costa do mar, onde te deu/ Melinde hospício gasalhoso e caro;/ O Rapto rio nota, que **o romance/ Da terra chama Obi**; entra em Quilmance» (CAMÕES, 2000: Canto X, est.96, p.271), destacados nossos.

<sup>44</sup> Esta última acepção encontra-se registada, nomeadamente, quer em Bernardim Ribeiro: «Mas da sua ida e de como também Avalor após ela se foi, não se soube então inteiramente mais que por um **cantar romance**, o qual daquele tempo ficou, que diz assim: Pela ribeira de um rio/que leva as águas ao mar,/vai o triste de Avalor;/não sabe se há-de tornar. (...)» (RIBEIRO, 1999: 202-203); quer, no século seguinte, em D. Francisco Manuel de Melo: «Estas que sempre querem ler comédias e que sabem **romances** delas de cor e os dizem às vezes entoados, não gabo» (MELO, 2003: 98), destacados nossos.



persuasão<sup>45</sup>. O lexema *caso*, embora possa também ser associado a uma narrativa oral, baseada ou não na memória, alterna semanticamente com *história* e com *conto*, ainda que em certos contextos a distinção entre estes últimos se opere tendo em conta critérios de índole temática<sup>46</sup>.

A referência a *novela* pode ser documentada numa obra como a *Carta de Guia de Casados*, de D. Francisco Manuel de Melo. O autor, em pleno século XVII, faz uma alusão muito crítica àquilo a que designa por *livros de novelas*, aos quais, na sua opinião, podiam ser imputadas responsabilidades por certos desmandos cometidos por leitoras mais sugestionáveis<sup>47</sup>. O termo, tal como é usado pelo autor, reporta-se a

---

<sup>45</sup> Rodrigues Lobo distingue entre os termos fazendo a personagem Feliciano apresentar a seguinte justificação: «Essa diferença (lhe tornou Feliciano) me parece que se deve fazer dos contos às histórias, que elas pedem mais palavras que eles, e dão maior lugar ao ornamento e concerto das razões, levando-as de maneira que vão afeiçoando o desejo dos ouvintes e os contos não querem tanto de retórica, porque o principal em que consistem é a graça do que fala e na que tem de seu a cousa que se conta» (LOBO, 1991: 204).

<sup>46</sup> Em *Os Lusíadas*, pode atestar-se a ocorrência do lexema *conto* associado a narrativa de temática amorosa, surgindo, por oposição, o vocábulo *história* conectado com relato não fabuloso e de proveito exemplar: «Vencidos vêm do sono e mal despertos;/ Bocijando, a miúdo se encostavam/ Pelas antenas, todos mal cobertos/ Contra os agudos ares que assopravam;/ Os olhos contra seu querer abertos;/ Mas estregando, os membros estiravam./ Remédios contra o sono buscar querem,/ **Histórias contam, casos mil referem.**// - “Com que melhor podemos (um dizia)/ Este tempo passar, que é tão pesado,/ Senão com algum **conto de alegria,**/ Com que nos deixe o sono carregado?”/ Responde Leonardo, que trazia/ Pensamentos de firme namorado:/ - “**Que contos poderemos ter melhores,/ Para passar o tempo, que de amores?**”// -“Não é (disse Veloso) cousa justa/ Tratar branduras em tanta aspereza,/ Que o trabalho do mar, que tanto custa,/ Não sofre amores nem delicadeza;/ **Antes de guerra, férvida e robusta/ A nossa história seja,** pois dureza/ Nossa vida há-de ser, segundo entendo,/ Que o trabalho por vir mo está dizendo.”// Consentem nisto todos, e encomendam/ A Veloso que conte isto que aprova./ -“**Contarei (disse) sem que me reprimam/ De contar cousa fabulosa ou nova;/ E por que os que me ouvirem daqui aprendam/ A fazer feitos grandes de alta prova,**/ Dos nascidos direi na nossa terra,/ E estes sejam os Doze de Inglaterra» (CAMÕES, 2000: Canto VI, est. 39-42, pp.158-159), destacados nossos.

<sup>47</sup> Relatando um episódio por si vivenciado aquando de uma viagem por terras de Espanha que o levou a procurar pernoitar numa hospedagem onde as estalajadeiras se dedicavam à leitura em voz alta de novelas, o narrador conta: «Enfim, (...) voltando em breve tempo por aquele

subgéneros particulares de novelas, como sejam as novelas sentimentais e as de cavalaria. Estas surgem aos seus olhos desprestigiadas por nelas o público leitor (neste caso feminino) não encontrar mais do que motivos de entretenimento e de evasão, valorizando em tais textos «antes a semelhança dos pensamentos que a variedade da lição» (MELO, 2003: 99). No entanto, a crítica de D. Francisco Manuel de Melo deixa ainda assim perceber a importância assumida por estas narrativas para a formação do leitor o que, no caso de livros como as novelas alegóricas, se traduz numa transmissão de doutrina e de ensinamentos morais.

De tudo quanto ficou dito, resulta que a indefinição terminológica se mostra como o traço mais marcante relativamente à questão estudada. De facto, na literatura portuguesa, obras que se aproximam da moderna noção de *romance* que, efectivamente, tem as suas raízes nas narrativas de cavalaria, bucólicas e sentimentais que fizeram a sua primeira aparição em massa na literatura portuguesa a partir do século XVI, são genericamente designadas através de um conjunto de termos equívocos como *história*, *conto*, *caso* e *novela*. Na realidade, a questão parece poder colocar-se no quadro de uma evolução do próprio modo narrativo, no seio do qual se terão operado ressemantizações e apropriações lexicais conducentes ao surgimento de designações flutuantes, não totalmente assimiláveis pelas noções actualmente recobertas pelos termos em análise.

Em obra recente, Cristina Robalo Cordeiro, reflectindo sobre a problemática genológica inerente ao conceito de novela, coloca a questão em moldes idênticos aos aqui apresentados. A autora defende a ideia de que o lugar da novela no interior do espaço literário só pode ser definido por confrontação com outras formas narrativas

---

lugar e perguntando pela curiosa leitora e ouvintes, me disseram que muito poucos dias depois as novelas foram tanto a diante que cada uma das filhas de aquela estalajadeira fizera sua novela fugindo com seu mancebo do lugar, como boas aprendizes da doutrina que tão bem estudaram» (MELO, 2003: 99).

relativamente às quais manifestou, num plano diacrónico, relações de proximidade e interdependência:

«Com efeito, é necessário que a novela seja entendida numa dimensão diacrónica, como um género que atravessou fases sucessivas até atingir uma dada configuração no quadro de uma evolução que cria laços de interdependência e de filiação entre formas que progressivamente se vão modificando e, por conseguinte, autonomizando umas em relação às outras.

Assim sendo, o estudo comparativo da novela com as outras formas narrativas não poderá limitar-se à análise de traços contrastivos e distintivos, como se se tratasse de formas que ostensivamente virassem as costas uma à outra. Diferenciados embora por uma tipologia específica, que desde logo impede de ver a novela como um “pequeno romance” ou um “conto grande”, estes géneros devem ser entendidos numa dinâmica transformacional, na dupla vertente de uma continuidade e de um devir diferencial, devendo na sua abordagem ser posta em evidência a ideia de uma lenta maturação e de um processo de formação que atingiu, com a produção novelística do século XIX, a sua plena maturidade» (CORDEIRO, 2001:33-34).

Em sùmula, as reflexões operadas sugerem que, numa perspectiva sincrónica, a designação que se afigura mais adequada para estas narrativas ficcionais em prosa dos séculos XVII e XVIII seja a de *novela*, sob a qual se pretende catalogar um tipo de textos que se quedam «a meio caminho entre o *conto* e o *romance*, acabando por designar um conceito «híbrido», não identificável precisamente (embora também entre muitas perplexidades) com alguma das noções extremas» (FINAZZI-AGRÒ, 1978: 14).

#### **4.2. Tendências novelísticas no período barroco**

As dificuldades surgidas em torno da problemática genológica inerente aos textos novelísticos não se esgotam numa tentativa de classificação dos referidos

textos por confrontação com outros textos narrativos. Pelo contrário, um cabal enquadramento da questão pressupõe igualmente uma reflexão sobre aquilo que Juan Ignacio Ferreras chama «las tendencias novelescas» que é possível assinalar numa dada época (FERRERAS, 1990: 11). O autor, com diversos estudos publicados sobre a novela espanhola dos séculos XVI, XVII e XVIII<sup>48</sup>, define do seguinte modo aquilo que entende por «tendencia novelesca o tipo de novela»:

«En una producción novelesca, se puede siempre distinguir o agrupar novelas atendiendo a su estructura interna en primer lugar, y en segundo lugar a su tema, argumento, etc. Como es natural, a partir de los temas y solamente de los temas novelescos, nunca podríamos encontrar una tendencia, ya que, por ejemplo, con una historia de amor es posible escribir una novela sentimental, bizantina, satírica, etc., pero no ocurre lo mismo si logramos definir o encontrar lo que llamamos estructura interna de un tipo de novela, esto es, *la serie de reglas o convenciones que rigen y determinan la organización entera de un texto novelesco*» (IDEM, ibidem: 13).

No que concerne a literatura espanhola, Ferreras identifica um considerável número de tendências novelísticas que se terão manifestado e desenvolvido no período que medeia entre o século XVI e o século XVIII. Embora o autor mostre ter consciência de que uma reflexão baseada em delimitações cronológicas estanques sofre inevitavelmente de falta de confirmação pela prática<sup>49</sup>, ele organiza os seus estudos a partir de critérios periodológicos.

Deste modo, no século XVI, Ferreras assinala a existência dos seguintes tipos de novelas: «La novela amatoria (también llamada sentimental); La Celestina, o novela

---

<sup>48</sup> Cf. FERRERAS, Juan Ignacio (1987), *La Novela en el siglo XVIII*, Madrid: Taurus; idem (1988), *La Novela en el siglo XVII*, Madrid: Taurus; idem (1990), *La Novela en el siglo XVI*, Madrid: Taurus.

<sup>49</sup> «Delimitar una producción literaria tiene siempre algo de artificioso, si se intenta que esta delimitación coincida con las fechas charnelas de los siglos» (FERRERAS, 1990: 11-12).

dialogada; Los libros de caballerías; La novela pastoril; La novela histórica; La novela griega o bizantina» (FERRERAS, 1990:13). Esclarece logo de seguida que «la *Novela amatoria* pertenece y no pertenece al siglo anterior, y lo mismo ocurre con los *Libros de Caballerías*. Solamente *La Celestina* tiene todas las características de un pósito renacentista, y el resto, esto es la *novela pastoril*, la *histórica* y la *griega o bizantina*, nacen y se desarrollan con toda propiedad en el siglo XVI» (IDEM, ibidem).

No século XVII, «la novelística (...) estalla en cien direcciones diferentes, entre las que a veces es muy difícil encontrar una tendencia definida» (FERRERAS, 1988: 12). Ainda assim, o autor aponta como tendências dominantes: «La novela picaresca; La novela corta; La novela histórica; La novela alegórica; La novela combinatoria de la decadencia» (IDEM, ibidem: ibidem). Atenção especial lhe merecem ainda *Cervantes* e *El costumbrismo*, tratados em secções à parte.

Face à abundância de produção novelística que caracteriza todo o século XVII, o século XVIII, no entender de Ferreras, representa um período de empobrecimento. Escreve o ensaísta:

«Si nos ceñimos ya al campo de la novelística (...) digamos que el siglo XVIII empieza exactamente desnovelado: hacia finales del XVII se habían agotado ya las tendencias novelescas que nacieron en el XVI, y en la primera parte del XVII. La novela como estructura propia, independiente, había virtualmente desaparecido, y dado paso a lo que llamamos (...) novela combinatoria, es decir, un libro en el que se incluían comedias, sainetes, versos y hasta narraciones novelescas. En una palabra, la novela por sí misma había dejado de existir, pero, y esto parece una constante, el público o el lectorado necesitaba novelas, y ante la falta de creación, comenzaron las reediciones de las obras ya antiguas, ya pasadas y que nada, o muy poco, podían decir a los lectores dieciochescos sobre su propio siglo» (FERRERAS, 1987:14-15).

Apesar deste cenário de escassez e de relativa decadência<sup>50</sup>, Ferreras não deixa de apontar a existência de duas tendências novelísticas no século XVIII. Por um lado, uma tendência imitadora e renovadora que respondia a «un intento de prolongación del pasado» (IDEM, ibidem: 15); por outro, uma tendência criadora que «produjo también outro tipo de novelas, o al menos de libros narrativos, que pueden ser encuadrados bajo diferentes títulos: costumbristas, novelas populares, novela crítica, etc.» (IDEM, ibidem: 16). Quer uma, quer outra das tendências acusa uma preocupação didáctica, típica de um século que se queria «ilustrado»<sup>51</sup>.

No caso português, o panorama da novelística produzida no decurso dos séculos XVI, XVII e XVIII apresenta-se polifacetado e a sua genealogia não é fácil de estabelecer. Apesar disso, a crítica contemporânea é mais ou menos consensual ao referir as novelas de cavalaria, as pastoris e as sentimentais como as primeiras manifestações de textos de carácter novelesco, às quais se viriam posteriormente juntar outros subgéneros como as novelas alegóricas, as picarescas, as exemplares e as filosóficas, surgidas em consequência dos progressivos enriquecimentos e complexificações dos contextos socioculturais.

---

<sup>50</sup> Ferreras explica que o final do século XVII e o início do século XVIII foram marcados por «quiebras y (...) fracasos sociales, económicos, artísticos, literarios y hasta demográficos, que se sucedieron casi sin interrupción» (FERRERAS, 1987: 12). Por consequência, o panorama da produção literária no século XVIII apresenta-se manifestamente diminuído quando comparado com outros períodos da literatura espanhola: «El XVIII no es ni podía ser un siglo deslitteraturizado, hay una producción y un consumo (...) de Literatura. En poesía, en teatro y en novela, aparecen obras de mérito y hasta nuevas, pero es cierto al mismo tiempo que el número de estas obras y también la calidad de las mismas no parece, a primera vista, ser comparable con la gran Literatura española de los Siglos de Oro ni con la que va a aparecer en el XIX» (IDEM, ibidem: 14).

<sup>51</sup> Escreve Ferreras: «la ilustración intenta educar al lector, y esta educación se entiende muchas veces como una moralización del mismo (no olvidemos que la Inquisición continúa vigente como censora de la moral). Esta idea didáctica, tan generalizada, produjo el concepto de utilidad que tantos estragos iba a causar a la novelística» (IDEM, ibidem: 17).

João Gaspar Simões, ao pretender traçar o itinerário do romance português desde as suas raízes<sup>52</sup>, delinea duas grandes tendências fundamentais: uma que teria dado origem a uma «ficção literária entre poética e subjectivista, cujo paradigma é a *Menina e Moça*, com repercussões na literatura novelística de todos os tempos, compromisso mal definido entre o lirismo e a narração» (SIMÕES, 1967: 7); outra, de pendor mais realista, assente na tradição oral «constituída a partir das descrições históricas e lendas tradicionais recolhidas nos nobiliários e depois concretizadas na obra de Trancoso e nos relatos da nossa epopeia de navegadores» (IDEM, ibidem). A partir destas duas tendências, o ensaísta reporta a existência de: «livros de cavalarias», «novelística sentimental»; «romance pastoril»; «conto de proveito e exemplo» e «novela sentimental, alegórica e picaresca».

Ettore Finazzi-Agrò, limitando as suas pesquisas ao século XVI, documenta a presença de narrativas cavaleirescas e de narrativas bucólicas, reservando uma terceira secção do estudo que intitula «A novelística portuguesa do século XVI» (FINAZZI-AGRÒ, 1978) à narrativa breve ou conto, com especial destaque para Gonçalo Fernandes Trancoso e os seus «Contos e Histórias de Proveito e Exemplo».

A selecção de textos organizada por João Palma-Ferreira sob o título «Novelistas e Contistas Portugueses dos Séculos XVII e XVIII» (PALMA-FERREIRA, 1981) aborda a mesma questão, embora centrando-se nos dois séculos subsequentes. No prefácio a esta obra, Palma-Ferreira, citando Fidelino de Figueiredo, propõe uma sequencialização dos tipos de narrativas produzidas no espaço de tempo considerado, com o intuito de permitir ao leitor acompanhar o itinerário da sua evolução. Por conseguinte, as novelas surgem ordenadas da seguinte forma: novelas de cavalaria, novelas pastorais, novelas alegóricas, novelas sentimentais e novelas

---

<sup>52</sup> Aludiu-se já anteriormente ao facto de Gaspar Simões não estabelecer limites genológicos para o seu estudo, ocupando-se genericamente de todas as formas assumidas pela prosa de ficção portuguesa, sejam elas romances, novelas, contos ou até mesmo textos enquadráveis no modo dramático!

picarescas. O autor do estudo esclarece ainda que «as novelas alegóricas, as sentimentais e as picarescas são de importação ainda recente no século XVII. As novelas de cavalaria recuam à Idade Média e as pastorais fundamentam-se em Sannazzaro, Bernardim Ribeiro e Jorge de Montemor» (IDEM, *ibidem*: 27).

Em obra mais recente, Lucília Gonçalves Pires centra a sua atenção apenas nas novelas, excluindo os relatos curtos que considera como «simples *exempla* dificilmente designáveis de contos» (PIRES e CARVALHO, 2001:339). Dos vários tipos de novelas cultivados pela literatura peninsular dos períodos maneirista e barroco, a especialista assinala a presença dos seguintes na literatura portuguesa, nesse lapso temporal: novelas de cavalaria, novelas pastorais, novelas alegóricas, novelas sentimentais e novelas exemplares. A sua elocução é, pois, genericamente coincidente com a de Palma-Ferreira, salvo no que diz respeito à novela picaresca (que a autora considera praticamente ausente da literatura portuguesa<sup>53</sup>) e à novela exemplar (não referenciada por Palma-Ferreira e considerada por Gaspar Simões como uma subtendência do novo surto de novelística sentimental surgido no século XVIII).

Classificações como as efectuadas pelos autores de que vimos dando conta, se por um lado se justificam por representarem tentativas de ordenação sob uma mesma categoria de textos em que se manifestam características análogas estabelecidas através de critérios de natureza quer temática, quer estrutural, quer mesmo funcional, por outro lado não devem ser entendidas como designadoras de classes estanques. Palma-Ferreira, sensibilizado para este aspecto, chama a atenção para o seguinte:

---

<sup>53</sup> «A novela picaresca, de tão vasta fortuna em Espanha, é quase inexistente em Portugal, sendo portanto categoria problemática, a utilizar com reservas, na classificação da novelística portuguesa» (PIRES e CARVALHO, 2001:339).



«As distinções entre novelas alegóricas e novelas sentimentais são, por vezes, muito difíceis na medida em que em ambas participam, quase sempre, ingredientes comuns: as deambulações, o fundo moralista, a sentimentalidade, o exemplo, infortúnios, erros de amor, encadeamento de episódios, peripécias e embustes, roubos, raptos, perseguições, desgraças, mágoas e até o recurso ao maravilhoso fantástico e pagão é-lhes quantas vezes comum. Individualizadas e com características muito específicas são, na realidade, as novelas de cavalaria (...) e as novelas picarescas, estas mais raras em Portugal» (PALMA-FERREIRA, 1981: 27-28).

A citação que acabámos de reproduzir adequa-se, com efeito, particularmente bem à situação específica das novelas alegóricas portuguesas dos séculos XVII e XVIII. De facto, os textos que integram o *corpus* seleccionado para este estudo acusam, sob vários aspectos, a contaminação de outros subgéneros novelísticos, bem como de outras práticas literárias características da época.

Cada uma das cinco novelas que nos propusemos estudar, pertencendo embora claramente a um tipo de texto com um óbvio conteúdo moral e religioso que se manifesta num plano de interpretação alegórica, não deixa contudo de assumir contornos estéticos que remetem para outras formas literárias dentre as quais assumem uma maior relevância as novelas pastoris e sentimentais, as narrativas de viagem, os livros de emblemas e o processo de transformação «a lo divino», entendida esta quer em sentido forte (enquanto manipulação de textos concebidos inicialmente com conteúdo profano para que assumam uma dimensão divina), quer em sentido fraco (como etapa evolutiva deste processo de metamorfose que dá origem a novos subgéneros que divinizam os modelos humanos).

### 4.2.1. As novelas pastoris

A novela pastoril e a novela sentimental pastoril constituem dois subgéneros novelísticos aparentados entre si, dado que na base de ambos se encontra uma motivação estética comum que consiste em fazer do sentimento amoroso o elemento central da acção. Em termos temáticos, aliás, esta hipostasiação do amor avulta como característica mais marcante da novelística europeia do século XVI (BERNARDES, 1999), manifestando-se igualmente nos epígonos que a tomam como modelo. Tal significa que o amor, entendido não apenas como móbil impulsionador da narrativa, mas também como tema de reflexão sobre o qual discorrem personagens femininas e masculinas, pode considerar-se um dos eixos fulcrais, se não mesmo o denominador comum, tanto da literatura sentimental quanto da pastoril.

Não se quer com isto significar, evidentemente, que exista uma plena identidade entre os dois subgéneros no plano ideológico ou no plano poético. Nas suas origens, pelo menos, a novela sentimental explorava um sentimento amoroso subsidiário do conceito escolástico de amor como enfermidade que conduzia o amador à loucura ou à morte, redundando, em qualquer caso, num desfecho infeliz. Este aspecto, identificável com a possessão de amor, é alheio ao universo da novela pastoril que substitui o amor cortês medieval por um amor cortesão, «más sutil, más hecho de buenas maneras, menos apasionado en suma, porque el pastor será sobre todo un enamorado, pero no exactamente un poseído de amor como era el caso en la novela amatoria» (FERRERAS. 1987: 46). Trata-se agora de um amor espiritual, de um desejo de entendimento que se opõe a qualquer ideia de concupiscência e que torna a dor de amor apetecível, tomando-a como pretexto de reflexões líricas explanadas em textos nos quais coabitam, para agrado de um público de gosto educado e delicado, uma prosa elegante e variados tipos de composições em verso de temática sentimental.

Este público leitor privilegiado das novelas pastoris, recrutado predominantemente no espaço de corte (IDEM, *ibidem*), determinou, por meio dos seus gostos de leitura, a progressiva afirmação deste novo subgénero narrativo, marcado por uma forte estilização e artificiosidade que o impõem como objecto eminentemente artístico<sup>54</sup>. Tal artificiosidade é visível a diversos níveis, desde a opção pelo disfarce sistemático das vozes enunciativas até à exploração de uma dimensão metafísica e ético-filosófica do amor, não esquecendo a alegorização do espaço natural e a vivência passiva do tempo.

A novela pastoril, com efeito, propõe uma representação idealizada da vida de pastores/poetas que, num cenário idílico de elementos naturais estilizados, deambulam, fazendo uns aos outros confidências sobre os seus desencontros e desencantos amorosos. Trata-se, portanto, de um subgénero novelístico que desobedece deliberadamente a critérios de fidelidade da representação<sup>55</sup>, mas que correspondia certamente aos parâmetros estéticos de uma época em que as classes cultas apreciavam o refinamento e a artificiosidade associados à arte<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Ferreras adverte para a incorrecção de se associar a natureza *artificiosa* da novela pastoril a algo de *artificial*. Segundo o autor, a novela pastoril é um *artefacto*, isto é, um objecto que não copia, mas recria intencionalmente o real: «Jorge de Montemayor escribe ya para los hombres y mujeres de la corte (...); y la nueva novela, porque los tiempos eran otros, presenta un amor, o una serie de casos amorosos perfectamente estilizados y realzados con el mayor artificio posible de la época. No quiere decirse que nos hallemos frente a una novela artificial, sino ante una novela eminentemente artística, objeto estético sobre todo, y se aleja, por ello, de cualquier contaminación con el mundo real» (FERRERAS, 1987: 46).

<sup>55</sup> Menéndez Pelayo, a este propósito, afirma o seguinte: «Poco se adelanta con decir que es convencional el paisaje, que son falsos los afectos atribuidos a la gente rústica y falsa de todo punto la pintura de sus costumbres; que la extraña mezcla de mitología clásica y de supersticiones modernas produce un efecto híbrido y discordante. De todo se cuidaron estos poetas menos de la fidelidad de la representación» (MENÉNDEZ PELAYO, 1961: 186).

<sup>56</sup> Ana Hatherly também propõe uma aproximação entre a novela pastoril e a ficção idealista, acentuando no mesmo passo as contaminações genológicas que lhe são inerentes: «Género ficcional dos mais idealistas, ou se quisermos, dos mais irrealistas, a novela pastoril é simultaneamente alegoria, novela sentimental, novela bizantina e uma forma de utopia, em que as personagens centrais são pastores idealizados que deambulam por uma natureza

Um tal convencionalismo pode ser entendido como um processo de depuração, próprio dos mecanismos platónicos, que despoja o real de elementos acidentais. Assim, a artificiosidade e o carácter modelar atribuídos ao género resultariam de um desejo de expurgar a natureza de toda a imperfeição e de reduzir os acontecimentos aos seus contornos essenciais (AVALLE-ARCE, 1975). Daí que os elementos constitutivos das novelas pastoris manifestem uma idealidade que se repete de texto para texto com uma regularidade considerável, consistindo o carácter original de cada um num maior ou menor predomínio desses variados elementos (XAVIER, 1938).

Alberto Xavier aponta como traços cruciais para a caracterização das novelas pastoris a presença de comunidades de falsos pastores que vivem uma existência pacífica, contemplativa, melancólica mesmo, marcada pelo sentimento amoroso que constitui a sua preocupação predominante. Estes pastores movem-se num espaço/tempo mítico muito apropriado ao desenrolar de uma acção fraca, mas não raro marcada por diversas peripécias e enredos complicados, aos quais nem sequer falta a presença do fantástico ou do sobrenatural. As águas encantadas, os filtros de amor ou as poções mágicas (estes dois últimos herdados da tradição medieval das novelas de cavalaria), são exemplos de dispositivos que permitem encontrar soluções favoráveis para o desfecho da acção.

A fortuna destas novelas parece poder associar-se ao cansaço experimentado pelo público leitor perante a «cavalaria literária», prosa narrativa de ficção na qual o modelo proposto se centra na vida guerreira orientada pelos ideais bélicos manifestados em façanhas e episódios valorosos e épicos<sup>57</sup>. Também não lhe terá

---

igualmente idealizada e fértil em acontecimentos mágicos, cantando e chorando os seus amores não correspondidos» (HATHERLY, 1997: 248).

<sup>57</sup> Seguimos a interpretação de Alberto Xavier, o qual estabelece uma ligação de causa-efeito entre a saturação provocada pelo modelo cavaleiresco e a popularidade da novela pastoril: «O entusiasmo delirante que esta espécie de engenhosa literatura [a novela de cavalaria] suscitava era, porém, de molde a cansar as almas. Ao ilusionismo de lutas bélicas, de feitos heróicos, de aventuras extraordinárias, sucediam-se, como contraste indispensável, as

sido alheia a necessidade de corresponder a uma vontade de representação ideal da felicidade, do bem-estar, da tranquilidade e da paz que, genericamente, todos os homens, em todos os tempos, experimentam, com maior acuidade em sociedades onde esses predicados escasseiem e em épocas nas quais os indivíduos se sentem descontentes relativamente ao presente.

Como reacção face às debilidades de outros paradigmas literários existentes ou por conformação com alterações contextuais experimentadas, a novela pastoril impõe-se como um tipo de texto que «no quiere estar cerca de la vida, sino sublimarla» (FERRERAS, 1990: 52). Daqui decorre a artificiosidade de um tipo de novela centrada na criação de uma atmosfera e não na acção propriamente dita. Tanto as personagens, como os espaços retratados neste tipo de novelas tendem para a estilização: as personagens encontram os motivos do seu agir em si mesmas, isto é, a acção nasce e acaba nelas próprias e nas análises que fazem dos seus afectos e emoções; ao mesmo tempo, o universo novelesco recria uma paisagem tópica que funciona como um complemento dos sentimentos das personagens, não havendo lugar, deste modo, a nenhuma materialização de pendor realista.

Nesta linha de pensamento, Américo Castro interpreta o sentido da novela pastoril à luz do conceito de Homem forjado pelo Humanismo, isto é, um ser despido de particularidades individuais e investido apenas daquilo que o torna humano:

---

ansiedades enganosas de tranquilidade, de doçura, de paz, da chamada *idade de ouro*, que nunca existiu, nem jamais existirá» (XAVIER, 1934: 14). Em obra mais recente, a mesma opinião surge exarada por Gerhardt, López Estrada e Chevalier, num artigo intitulado «La Novela Pastoril y el éxito de la Diana»: «El género predominante durante cerca de un siglo, la novela de caballerías, empezaba a cansar al público mucho antes de que Cervantes lo ridiculizase; era, pues, comprensible que se buscaran nuevos caminos, y que la corriente caballeresca y la corriente sentimental de las novelas amorosas se fundieran en la novela pastoril, dedicada a las intrigas novelescas y al análisis de los sentimientos, y adaptada a una nueva generación de lectores» (*Historia y crítica de la literatura española*, 1983: 297).

«La novela pastoril es género idealista, conscientemente irreal. Su núcleo es el concepto del hombre que forjó el humanismo: un ser abstracto cuya función es ser común denominador de las variedades concretas de hombre; el elemento artísticamente decorativo procede en parte del tema de la Edad de Oro, en parte del bucolismo, utilizado como medio para lograr ese mundo inalterable, sin ayer ni mañana, sustraído a la acción de lo concreto, de lo real, porque esto inmediatamente habría hecho saltar el marco de tan ingravidas escenas. El pellico uniformador anula todos los gérmenes de realismo que pudieran llevar las representaciones de personajes efectivos – con alma y cuerpo -» (CASTRO, 2002: 177).

Concorre ainda para um cabal entendimento deste género de novelas a noção, comum tanto ao universo pagão como ao cristão, de distanciamento entre um passado longínquo, feliz e isento de mal – a Idade do Ouro -, e um presente caótico e imperfeito. A passagem de um tempo ao outro justifica-se, numa perspectiva cristã, com o pecado original. Portanto, o universo pastoril mais não faz do que encenar uma tentativa de retorno a essa idade áurea em que tudo parece aspirar à perfeição original figurada na simplicidade da vida do campo, próxima à natureza. Assim, a oposição que este tipo de novela supõe entre um passado perfeito e um presente manchado pelo erro e pela desordem desdobra-se noutras que opõem a cidade ao campo e a vida activa (*negotium*) à vida contemplativa (*otium*).

Todo este esquema narrativo e simbólico característico das novelas pastoris se presta a ser adaptado à estrutura da novela alegórica. Aliás, como já atrás ficou sublinhado, a alegoria e o simbolismo estão fortemente presentes na novela pastoril, mormente na concepção alegorizada do espaço natural. Todavia, aquilo que noutros tipos de novelas adquiria os contornos de episódios/elementos alegóricos inseridos numa estrutura narrativa com outras características principais vai, nas novelas alegóricas, desempenhar um papel estruturador de todo o texto.

Contudo, uma vez que todo o aparato da pastoral assume, no caso concreto das novelas alegóricas que integram o *corpus* de textos que seleccionámos, uma

função didáctica de natureza catequética e moral, sofrendo uma translação do âmbito do humano para o âmbito do divino, torna-se necessário reflectir sobre o conceito de transformação «*a lo divino*», processo literário muito em voga no contexto contra-reformista pós-tridentino.

#### **4.2.2. As transformações «*a lo divino*»**

Tal como acaba de ser caracterizada no ponto anterior, a novela pastoril acciona um imaginário metafórico que pode ser objecto de interpretações díspares e até contraditórias. Desde os tempos mais remotos, o género tem sido submetido a leituras moralizantes, porquanto a natureza simbólica dos elementos que o integram pode facilmente adequar-se ao universo cristão: a figura de Cristo surge desde os evangelhos associada à ideia do bom pastor; a imagem das fontes remete para a água purificadora que redime os pecados; e mesmo o mito da Idade de Ouro pode ser harmonizado com a concepção cristã do paraíso terrestre, do qual o homem foi expulso em consequência do pecado original, exprimindo, quer um quer outra, um sentimento de privação de um bem passado e o conseqüente desejo de o reinstaurar. É igualmente de salientar que o ideal de vida simples e despojada a que os pastores aspiram se coaduna com as ideias de paz e união pregadas pelo cristianismo.

Assim, fácil se torna fazer equivaler os valores e as atitudes que habitualmente se associam ao texto bucólico a uma recusa das vaidades e das glórias terrenas. Da mesma forma, a apologia de um modo de vida solitário e contemplativo, pautado pela pobreza e pela simplicidade inerentes ao bucolismo, adequa-se aos ideais propalados pela espiritualidade cristã. Acresce ainda que o substrato de neoplatonismo que enforma a filosofia erótica sobre a qual assenta a novela pastoril se relaciona com uma concepção de amor humano fortemente sublimada.

Todavia, se é certo que a mundividência encenada pela novela pastoril se molda a um pensamento de índole cristã e pode servir os seus requisitos, não é

menos exacto que também os pode denegar violentamente. A moldura que enquadra o universo pastoril é composta por elementos pagãos dentre os quais sobressai uma concepção deísta do mundo dominado pelo amor profano e do qual está ausente a noção de temporalidade. Esta, pelo contrário, assume-se como crucial para a mundividência cristã, que perspectiva a terra como um lugar de permanência temporária e o futuro como o horizonte da glória ou da perdição eternas.

Avalle-Arce vê nestas coordenadas do universo pastoril as razões para que uma censura de tipo religioso tenha impendido sobre a literatura bucólica, sobretudo a partir do século XVI<sup>58</sup>. Segundo ele, no novo contexto criado pela Contra-Reforma, o género pastoril, que tanto impacto teve nas sociedades europeias de Quinhentos e Seiscentos, foi alvo de duras críticas por parte da Igreja pós-tridentina, tendo passado a ser conotado com um repositório de exemplos de comportamentos desviantes na medida em que, ao fazer apelo a um amor profano e centrado sobre si mesmo, afastava o homem de qualquer preocupação escatológica, pois, como escreve o autor, «la pastoril es un mundo sin antes ni después, ni aquí ni allá, aislado por fuera del tiempo y del espacio, y con unas coordenadas que se reducen a un *hic et nunc* de

---

<sup>58</sup> Saliente-se que no estudo que dedica à novela pastoril espanhola, Avalle-Arce reserva o último capítulo à análise das manifestações do género pastoril determinadas por aquilo que ele identifica como sendo «una actitud negativa, desfavorable, que recusa identificarse con el mundo bucólico» (AVALLE-ARCE, 1974: 265). Tais manifestações epigonais terão sido motivadas por dois tipos de censuras: uma proveniente do campo humanista, outra do religioso. Se o primeiro tipo de censura critica sobretudo a falta de «realismo» da literatura bucólica («El racionalismo propio de los humanistas les hace ver con desafecto un género, como el pastoril, que de intención se desase de toda traba actualizadora. La censura, en este caso, va apuntada directamente a la falta de verismo de estas novelas, pero no se remonta más.», IDEM, *ibidem*: 266), o segundo vai precisamente acusá-la de incapacidade de adequação aos propósitos de regeneração religiosa, espiritual e moral afirmados pela Contra-Reforma («Mas no es difícil ahondar en las raíces del desagrado eclesiástico ante la literatura bucólica. Se discierne en el orbe pastoril un peligro inherente al género, y que consiste en el hecho de que allí se recrea y vive un mundo «deísta», que no tiene semejanza alguna con el mundo concebido por el cristianismo y, específicamente, con la *imitatio Christi*, centro de todo movimiento cristiano de regeneración espiritual.» IDEM, *ibidem*: 268).



realidad solo ideal» (AVALLE-ARCE, 1974: 268). Esta depreciação de que a literatura pastoril, no seu modelo canónico, foi objecto é ilustrada por Avalle-Arce através de um depoimento coetâneo, colhido na obra de frei Pedro Malón de Chaide, onde se pode ler:

«Como si nuestra gastada naturaleza...tuviera necesidad de espuela y de incentivos para despertar el gusto del pecado...así la ceban con libros lascivos y profanos...porque ¿qué otra cosa son libros de amores, y las *Dianas* y *Boscanes* y *Garcilasos*...? Pero responden los autores de los primeros, que son amores tratados con limpieza y mucha honestidad, como si por eso dejasen de mover el efecto de la voluntad poderosísimamente, y como si lentamente no se fuese esparciendo su mortal veneno por las venas del corazón, hasta prender en lo más puro y vivo del alma» (in AVALLE-ARCE, 1974: 268).

Por conseguinte, são razões contextuais, que se prendem com o tempo histórico real e com as directrizes morais da época, que estão na origem de um reordenamento da matéria artística pastoril a fim de lhe dar uma marcada orientação cristã e, mais especificamente, católica.

É certo que o fenómeno de circulação de temas, de léxico e de conceitos entre as esferas do religioso e do profano sempre existiu e fez-se, aliás, nos dois sentidos<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Esta migração entre a esfera do profano e a esfera do sagrado é considerada por Helmut Hatzfeld como uma das principais questões colocadas pela literatura ocidental: «El intercambio de formas entre el amor profano y el divino constituye uno de los más grandes problemas de la literatura occidental, un problema que halló un estudio exhaustivo por Bruce Wardropper. Sabemos que los místicos medievales transmitieron el tema de la muerte de amor no correspondido a los trovadores cortesanos, quienes propagaron el tópico desde la Provenza hasta Portugal y España, donde llegó incluso a ser popular. Los italianos volvieron a infundir nuevo aliento místico a esta herencia provenzal primero con Dante; más tarde resecularizaron a Dante en Petrarca y su escuela, hasta que a los comienzos de la Reforma Católica espiritualizaron a Petrarca y a todos los poetas eróticos. Antes de que España hiciera esto mismo había allí algunos poemas que trataban el tema de la “muerte de amor” en la forma profana. El poeta renacentista español Boscán, un poema del *Cancionero general* (Lisboa,

Assinale-se a propósito que do mesmo modo que os poetas dos cancioneros medievais ou os autores de ficção sentimental do século XV adaptaram a linguagem do amor divino à expressão do amor humano, o fenómeno também ocorreu na direcção inversa, conduzindo a que quer na literatura cortês, quer na pastoril se tenha encontrado abundante material para o tratamento «*a lo divino*»<sup>60</sup>.

Contudo, a interpenetração com a esfera do religioso torna-se mais notória a partir da segunda metade do século XVI, precisamente em consequência do novo enquadramento criado pela Reforma Católica que instigou a moralização das artes. Mercê do objectivo dominante de pôr a arte ao serviço do movimento mais amplo de regeneração espiritual, a Contra-Reforma favoreceu as práticas de reordenamento da matéria artística com o intuito de lhe conferir uma orientação doutrinária que via nas manifestações estéticas não um recurso ornamental, mas um instrumento catequético. São concepções deste teor que importa invocar quando se pretende reflectir sobre aquilo que se convencionou designar como literatura «*a lo divino*».

Francisco Sánchez Martínez, autor de uma impressionante *Historia y Crítica de la Poesía Lírica Culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro*, em cinco volumes (SÁNCHEZ MARTÍNEZ, 1995), propõe uma definição ampla para o conceito, escrevendo que «la denominación “literatura *a lo divino*” alude a un proceso transformacional que opera sobre un determinado objeto literario trocando su sentido

---

1517), un poemita elegíaco (*endecha*) del siglo XV, varias poesías del *Cancionero general de Toledo* (1527) y toda una “tradición cortesana de que ha hablado Dámaso Alonso ofrecían abundante material en espera de ser tratado *a lo divino*» (HATZFELD, 1968:172-173).

<sup>60</sup> Também Francisco López Estrada se refere a este fenómeno de transferência num trabalho que dedica ao estudo da espiritualidade na Espanha dos séculos de ouro: «Una vez más encontramos el uso de una expresión que, siendo por razón de los elementos originales de la alegoría, profana, se aplica a lo religioso; y esto trae que la pendulación se pueda dar también en el otro sentido: que los términos religiosos (sobre todo los referentes al amor) pasen al lenguaje de los libros profanos. La reiteración de estos vaivenes expresivos tuvo desde el origen de la lírica europea su importancia. Y en este caso hallamos que los lectores de este *Deseoso* alegorizado serían los mismos que leyeron complacidos la *Diana* y las otras obras que le siguieron en el género» (LÓPEZ ESTRADA, 1972: 54).

de un orden de referencias profano a un sistema de valores sacros y trascendentes» (SÁNCHEZ MARTÍNEZ, 1995: 23).

Bruce Wardropper, tendo anteriormente estudado de forma detalhada este processo de divinização da literatura, havia proposto a designação de *contrafactum* para se lhe referir<sup>61</sup>. Nas suas palavras, um *contrafactum* é «una obra literaria (a veces una novela o un drama, pero generalmente un poema lírico de corta extensión) cuyo sentido profano ha sido sustituido por otro sagrado. Se trata, pues, de la refundición de un texto. A veces la refundición conserva del original el metro, las rimas y aun – siempre que no contradiga al propósito divinizador – el pensamiento.» (WARDROPPER: 1958: 6).

Sánchez Martínez, embora reconhecendo que o latinismo proposto por Wardropper permite designar o fenómeno por meio de um termo de referência internacional (SÁNCHEZ MARTÍNEZ, 1995: 30), não deixa contudo de objectar que esta tentativa de uniformização proposta pelo autor alemão necessita de uma clarificação quer do conceito, quer das práticas que lhe são associadas, uma vez que, em sua opinião, Wardropper «intentó acabar con este estado, no de cosas (*res*), sí de

---

<sup>61</sup> Wardropper faz a história da divinização da lírica profana em diversos países do ocidente cristão, procedendo, do mesmo modo, ao levantamento das expressões usadas nas diferentes línguas para referir esse processo. É numa tentativa de harmonizar as diversas designações existentes que propõe o termo *contrafactum*: «En castellano existe una manera de enunciar las divinizaciones. Antiguamente los títulos rezaban “villancico (o el que fuera el metro del poeta) vuelto a lo divino o contrahecho a lo divino”. Otros idiomas carecen de término propio para caracterizar el fenómeno. En inglés, por ejemplo, sólo hay términos sintéticos, o sea inventados por los historiadores literarios, tales como *anti-parody* o *sacred parody*. Lo mismo puede decirse de las lenguas románicas. Los italianos dicen *travestimenti spirituali* o *rifacimenti*; los franceses, *travestissements spirituels* o *imitations pieuses*. No hay nada tan exacto ni tan tradicional como la vieja expresión castellana, comparable a la fórmula alemana: *die geistliche Kontrafaktur*. Y como en español hace falta un sustantivo sencillo, me ha parecido legítimo servirme en este libro de un latinismo que constituye a la vez la base de los términos castellano y alemán: *contrafactum*. Tiene la ventaja de ser una referencia internacional, fácilmente comprensible a todos los que estudiam la cultura europea» (WARDROPPER, 1958: 5-6)

nombres (*verba*), mediante la artificial troquelación del latinismo “*contrafactum*”» (IDEM, *ibidem*).

O termo remete literalmente para a ideia de contrafacção, ou seja, para o acto ou efeito de imitar, disfarçar, falsificar, dissimular. Sánchez Martínez, com base na «lectura de un caudaloso contingente de escritos así de la literatura del Siglo de Oro como de la crítica moderna, de los que he ido espigando las denominaciones utilizadas para designar la contrafacción poética» (IDEM, *ibidem*: 24), apresenta como conclusiva a ideia de que, pelo menos no âmbito da literatura espanhola (e podemos acrescentar, peninsular), «los verbos “**contrahacer**” y “**volver**” especializaron su significado, convirtiéndose en los tecnicismos designadores, por excelencia, de una peculiar modalidad del proceso literario divinizador» (IDEM, *ibidem*: 27)<sup>62</sup>.

Os valores semânticos veiculados pelo verbo «*contrafazer*», bem como pelo adjetivo verbal a que deu origem («*contrafeito/-a*») remetem tanto para o âmbito da *imitatio* como da *fictio*, o que permitiu a sua associação, por parte de alguma crítica contemporânea, à ideia de «falsificação literária». Porém, tal ideia não se revestia, no período em consideração, das conotações negativas que hoje lhe podem ser imputadas. Recorde-se que a estética da imitação foi dominante até ao dealbar do Romantismo e que, em consequência, a prática de imitar e emular os mestres era não só corrente como até mesmo recomendada, representando ao mesmo tempo a admiração suscitada pelas obras modelares e um desejo de superação face aos seus autores<sup>63</sup>. Por conseguinte, a ideia de «falsificação literária», entendida neste contexto,

---

<sup>62</sup> Sánchez Martínez abona esta sua afirmação com as palavras de um preceptista como Alfonso Carvallo em cujo *Cisne de Apolo* se encontram reflexões e teorizações sobre a temática: «Alfonso Carvallo (...), en su *Cisne de Apolo*, define el artificio “que llaman contrahazer, o boluer” como la omnimoda imitación de “verso, copla, estylo, y materia juntamente”, ubicándolo en la esfera de la sacralización de textos poéticos profanos» (SÁNCHEZ MARTÍNEZ, 1995: 27).

<sup>63</sup> No âmbito da literatura portuguesa, como é sabido, encontram-se na obra lírica de António Ferreira, nomeadamente nas cartas que dedicou a Diogo Bernardes (Carta 12/I) e a D. Simão da Silveira (Carta 10/II), os primeiros esforços de teorização literária em torno da questão da

alude antes a um processo de transcodificação, consistindo na substituição de um sistema de referências humano por um outro de carácter religioso. Esse processo implica necessariamente um labor de imitação de modelos literários pré-existentes, mas pressupõe igualmente uma certa discrepância face a tais modelos, discrepância essa que está na base da própria acção divinizadora.

Mais correcto, por isso, será associar o termo ao moderno conceito de intertextualidade, ainda que isso represente sobrepor um ponto de vista actual a um fenómeno não contemporâneo. A intertextualidade, entendida como um processo de absorção e de transposição, mais ou menos radicais, de um texto por outro<sup>64</sup>, presta-se a dar conta do jogo de substituições inerente à ideia de *contrafactum*. A operação de transformação de um texto humano num texto divino pressupõe necessariamente que o feixe referencial do primeiro ecoe no segundo mesmo que de forma intencionalmente alterada ou obliterada por um processo de censura crítica deliberada. Trata-se, assim, de uma acção de índole essencialmente meta-literária na medida em que a transposição realizada toma como referência a *ars* e não a *natura*, consistindo numa imitação de segundo grau (IDEM, *ibidem*: 100). Esta modalidade de imitação, como bem salienta Sánchez Martínez, «no sólo contiene el matiz frecuentativo de “renovar” (un *topos* de la tradición artística), sino que conserva asimismo vigente el

---

imitação como categoria poetológica. O poeta quinhentista distinguia entre «imitação humilde» - género de imitação baseada na eleição de uma única fonte que era seguida de perto -, e «imitação elevada» - combinação transformadora de diversas fontes que deveriam resultar na escrita de um texto original, mas ao mesmo tempo fruto da absorção de toda uma tradição literária. Entre um tipo e outro de imitação verificar-se-ia uma diferença de grau e não de substância, pois, como relembra T. F. Earle, «a imitação humilde era necessária, em parte como uma forma de treinar o poeta» (EARLE, 1991: 39).

<sup>64</sup> Seguimos aqui a já célebre definição apresentada por Júlia Kristeva em *La révolution du langage poétique*: «Le terme d'*inter-textualité* désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de «critique des sources» d'un texte, nous lui préférons celui de *transposition*, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétique – de la positionnalité énonciative et dénonciative» (KRISTEVA, 1974: 59-60).

otro aspecto semántico que originariamente albergaba el étimo latino, a saber, el de “corrigir” (un texto literario anterior)» (IDEM, ibidem). Neste sentido, a prática da transformação «*a lo divino*» supõe, não só a revivescência de um texto literário profano, mas também a sua correcção reparadora.

Pelos motivos aduzidos, o produto resultante deste processo transformativo, que aos olhos da crítica actual poderá parecer censurável, foi alvo de grande aceitação por parte do *status quo* contra-reformista. Efectivamente, no processo imitativo de «transformação *a lo divino*» intervém uma *correctio* de carácter moral que pretende expurgar os textos profanos do seu lastro nocivo, atribuindo-lhes, em contrapartida, um cunho transcendente. Como tal, esta prática falsificadora encontrou uma poderosa justificação nos seus intuitos piedosos e os poderes legitimadores da literatura, na época, não só a toleraram como inclusivamente a incentivaram.

Contudo, a prática do *contrafactum* podia realizar-se em registos de intensidade e de consequências diferentes. Sánchez Martínez critica a dicotomia «divinização de obras/divinização de temas», ensaiada por Dámaso Alonso, acusando-a de não dar conta de toda a riqueza de cambiantes e de possibilidades abertas pelo fenómeno da contrafacção. Em sua substituição, propõe uma tríade de termos que alargaria o âmbito de incidência da categorização de Alonso, e cujas classes seriam: «divinização textual<sup>65</sup>/divinização genérica/divinização temática» (IDEM, ibidem: 50).

Na primeira categoria distinguida, a contrafacção faz-se a partir de textos já pré-existentes. Nestes casos, um determinado texto concreto, veiculador de um

---

<sup>65</sup> Sánchez Martínez faz referência aos avanços epistemológicos e terminológicos que as ciências da linguística e da literatura conheceram para justificar a sua proposta de substituir a designação de «obra» pela de «texto»: «Su categoría de “divinización de obras” y la que propongo de “divinización textual”, aunque designan el mismo objeto, no son, desde la perspectiva epistemológica que deja traslucir la terminología empleada, equivalentes. Frente a la denominación tradicional de “obra”, prefiero el tecnicismo “texto”, fruto de una consolidada disciplina lingüística que intenta analizar los aspectos y mecanismos esenciales de la codificación y del comportamiento discursivo» (SÁNCHEZ MARTÍNEZ, 1995: 50).

universo de significação profano, é objecto de um processo de sacralização cuja intenção é transformar «*a lo divino*» todos os elementos que o compõem: tema ou argumento, personagens, enquadramento espaço-temporal, elementos elocutivos e estilísticos e, inclusivamente, a “imagem do autor”. (IDEM, ibidem: 50-51). Sánchez Martínez aponta como exemplos desta prática as conhecidas obras *La Clara Diana a lo divino*, do cisterciense Frei Bartolomé Ponce, e *El Polyphemo a lo divino*, composto por Martín de Páramo y Pardo, que partem ambas dos originais profanos *La Diana*, de Jorge de Montemayor, e *Polifemo*, de Gôngora, respectivamente. Ana Hatherly, reflectindo também sobre este tipo particular de «divinização», evoca o exemplo de Sebastián de Córdoba, autor das *Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas a materias cristianas y religiosas*, onde os poemas destes dois autores, fortemente marcados pela influência da tradição pagã e com grandes referências ao culto do amor humano, são reescritos de maneira a assumirem um teor claramente piedoso. Obviava-se deste modo a que a influência destes dois poetas, cujo talento lhes granjeava fama e reconhecimento por parte do público, se fizesse num sentido que afastasse os leitores das coisas de Deus (HATHERLY, 1997: 236).

No que diz respeito à divinização de temas e de géneros, a prática do *contrafactum* desliga-se de textos ou obras concretos para dar origem a um novo tipo de objectos literários que «não sendo já verdadeiras contrafacções, são seus derivados, vindo a constituir-se como um novo género» (IDEM, ibidem: 240). Neste sentido, a transformação de textos humanos «*a lo divino*» veio a tornar-se extremamente produtiva durante o período barroco, no qual, aliás como é sabido, se confunde frequentemente religiosidade e erotismo, provando que, tal como em épocas anteriores, também nesta a transferência sagrado/humano se fez num vaivém bipolar<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Na introdução que faz à antologia dos *Poetas do Período Barroco*, Lucília Gonçalves Pires assinala claramente este aspecto: «A poesia religiosa da época barroca com frequência confunde as águas da religiosidade e do erotismo, desde a consagrada utilização das imagens

Dadas as características da mentalidade contra-reformista, já anteriormente apontadas, não causa admiração que o tema que sofreu mais importantes transformações «*a lo divino*» tenha sido o tema do amor. O que estava em causa era promover um processo de transferência que levasse os leitores a abandonarem qualquer inclinação natural para as coisas do mundo e para os prazeres que elas proporcionam, substituindo tal inclinação por um desejo de salvação por via da renúncia ao mesmo mundo e aos seus encantos. Daí que, como conclui Ana Hatherly, «paralelamente ao tema do amor, a «divinização» incida sobre os cinco sentidos, efemeridade da vida, engano, etc., etc.» (IDEM, *ibidem*: 141).

Quanto ao processo de divinização dos géneros, ele afectou sobretudo os compreendidos pelo modo lírico (como ressaltou Wardropper e ficou expresso na sua definição de *contrafactum* que reproduzimos atrás); no entanto, não deixou de incidir também sobre outro tipo de textos, dentre os quais as novelas de cavalaria e as novelas pastoris.

Dámaso Alonso, em *Poesia Española*, põe em destaque a grande aceitação obtida pela literatura ao divino, realçando a aplicação do processo precisamente a estes dois géneros novelísticos. Nessa linha de pensamento, o autor considera mesmo que a Espanha do século XVI viveu imersa num ambiente de cavalarias «*a lo divino*», sem deixar de destacar, no entanto, o êxito alcançado pela já referida *Primera parte de la Clara Diana a lo divino*, publicada pela primeira vez em Saragoça, em 1599<sup>67</sup>. Sánchez Martínez coincide, neste ponto, com a visão exposta por Alonso e apresenta os «libros de caballerías *a lo divino*» como exemplos ilustrativos da prática

---

do *Cântico dos Cânticos* para exprimir a união da alma com Deus, até à caracterização de Cristo com os traços de Cupido por cujas setas o poeta se declara atingido» (PIRES, 2003:37).

<sup>67</sup> Avalle-Arce, que cita igualmente a *Clara Diana* como um exemplo de novela pastoril «*a lo divino*», faz referência a três supostas reedições da mesma, o que confirmaria o seu grande sucesso: «Se citan ediciones de Epila, 1580; Zaragoza, 1581, y Zaragoza, 1582, aunque los bibliógrafos no conocen más que la de 1599, que es la que he manejado» (AVALLE-ARCE, 1974: 268).



de transpor para o plano religioso as convenções e os elementos funcionais de um género literário sem, todavia, tomar como modelo nenhum texto em particular<sup>68</sup>. Já Avalle-Arce enriquece o catálogo das novelas pastoris ao divino com a referência à novela de Lope de Vega intitulada *Pastores de Belén, prosas y versos divinos*, publicada em Madrid, em 1616.

Na literatura portuguesa também se encontram exemplos da prática do *contrafactum*, sobretudo entendida em sentido amplo, ou seja, enquanto divinização de temas e de géneros. E se nalguns casos a migração de termos, conceitos e significações da esfera do profano para a dimensão do religioso apenas pode indiciar formas embrionárias dessa prática, decorrentes da transposição para a retórica amorosa de elementos do universo sagrado, como atrás já ficou dito, outros há em que a sua exploração é mais explícita. António Cirurgião sugere a sua presença na *Lusitânia Transformada* (1607) de Fernão Álvares do Oriente<sup>69</sup>. Maria Leonor Neves,

---

<sup>68</sup> Para Sánchez Martínez, as novelas de cavalaria *a lo divino* são concretizações práticas da modalidade da «divinização genérica», na medida em que «lejos de remitir a un determinado ejemplar profano, proceden subvirtiendo (mediante torsión alegórica) la función de los rasgos definidores de la fisionomía del género caballeresco (peripecias de la trama argumental, índole de los personajes, etc.), aplicándolos a la expresión de un mensaje sacro y moralizador» (SÁNCHEZ MARTÍNEZ, 1995: 54).

<sup>69</sup> Em capítulo intitulado *Sob o signo da ilusão, do desengano e do amor divino*, António Cirurgião escreve: «Curioso é notar que Fernão Álvares do Oriente construiu a sua novela de tal maneira, que esse processo – ilusão, desilusão, amor divino – vai sendo desenvolvido num crescendo, à medida que a obra se desenrola. (...) Esta sucessão de poemas [os que precedem cada um dos três livros] harmoniza-se perfeitamente com o processo espiritual operado nas personagens da *Lusitânia Transformada*. É uma viagem penosa, mas triunfante, desde o inferno da ilusão e do purgatório do desengano ao paraíso do amor divino. No fundo, talvez pudéssemos dizer, mantidas as devidas proporções, que se trata da jornada que os místicos dizem fazer as almas a caminho da união com Deus: via purgativa, via iluminativa e via unitiva. (...) Aqui temos nós a poesia bucólica restaurada à sua pureza primitiva: os pastores da *Lusitânia Transformada*, como os pastores do Evangelho de São Lucas, encaminham-se para o presépio para adorar e louvar o Deus Menino. Vistas bem as coisas, no final da novela assistimos à abjuração formal do pastoralismo pagão de Teócrito, Virgílio e discípulos, e à adopção do bucolismo evangélico que Juan del Encina e Gil Vicente

num estudo mais vasto que dedica ao enquadramento genológico da *Menina e Moça* (1554) de Bernardim Ribeiro, questiona a sua ocorrência nesta novela<sup>70</sup>.

Exemplos mais claros de transformação «*a lo divino*» (ainda que desligados de qualquer texto singularmente considerado) são protagonizados por três das novelas que integram o *corpus* do presente estudo. De facto, *A Preciosa* (1731) e *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* (1741) de Sórora Maria do Céu, assim como *Reino da Babilónia ganhado pelas armas do Empírio* (1749), da igualmente religiosa no Mosteiro da Esperança, Sórora Madalena da Glória, não se cingindo embora, como adiante se verá, a rigorosos *contrafacta*, patenteiam ainda assim um claro jogo de ambiguidades entre o profano e o sagrado que se inscreve num processo de «divinização genérica».

Todas as obras transformadas «*a lo divino*» antes referenciadas, sejam elas novelas de cavalaria, pastoris ou sentimentais, remetem para um sentido cristão de redenção pela penitência e pela caridade, e os seus autores fazem a apologia do amor divino por oposição ao amor humano, que condenam, por levar o homem à destruição. Pronunciando-se sobre o caso específico das novelas pastoris (que, por extensão, vale para os demais casos) Avallé-Arce fala na criação de «un mundo tan íntegramente cerrado sobre su materia como en la pastoril profana, aunque con la capital diferencia de que todo aquí, sin excepción, está cargado de sentido alegórico

---

introduziram na Península Ibérica e elevaram a um ponto tão alto» (CIRURGIÃO, 1976: 270 e 273-274).

<sup>70</sup> O conjunto de questões para que a investigadora se propõe encontrar resposta na sua tese de doutoramento intitulada *Transformação e Hibridismo Genéricos na Menina e Moça de Bernardim Ribeiro* é elucidativo da ambiguidade patente na obra, em resultado da dificuldade de discernir entre profano e divino: «Deverá o amor de Lamentor por Belisa ou o de Binmarder por Aónia tomar-se como representação metafórica do amor a Deus? (...) Ou poderá essa forma de amar ser concebida como meio ou etapa da espiritualização necessária para o encontro final com Deus (...)? Constituirão as três histórias contadas pela Dona a exemplificação de várias etapas de um amor progressivamente espiritualizado, só atingindo a sua perfeição na última delas, em que já não há lugar para qualquer espécie de contacto físico, estando o objecto de amor, concebido como divino ou angélico, infinitamente distante e inacessível?» (NEVES, 1996: 257-258).

cristiano» (AVALLE-ARCE, 1974:270). Do exposto se depreende que estas obras só podem ser compreendidas em função de um significado alegórico-religioso de conjunto, uma vez que está subjacente à sua intenção criadora o desejo de «hacer asequibles a las muchedumbres los placeres de la poesía o del canto unidos a la elevación moral» (WARDROPPER, 1958: 320).

Independentemente de ser entendida em sentido forte (como transformação efectiva de textos profanos ou «divinização textual») ou em sentido menos marcado (como apropriação de temas - «divinização temática» - e géneros - «divinização genérica» - geralmente reservados à literatura não sagrada), a prática da «transformação *a lo divino*» deve sempre ser vista como o resultado de uma atitude mental particular ou, na expressão de Wardropper, de um modo peculiar de olhar o sagrado. A natureza do enquadramento religioso do período pós-reformista justifica tal peculiaridade. De acordo com a formulação de AVALLE-ARCE, como anteriormente se expôs, ela entender-se-á no quadro de uma prática de censura religiosa exercida pela igreja católica sobre a literatura bucólica, em particular, e sobre toda a arte profana, em geral.

Wardropper apresenta uma outra visão do fenómeno, associando-o a uma atitude pró-activa dessa mesma igreja no sentido de se aproximar do crente comum. Para o autor, os diversos movimentos reformistas religiosos que despontaram no século XVI desvelaram indícios da existência de uma clivagem entre a vivência da espiritualidade pelo povo e a hierarquia eclesiástica, os ritos e os mistérios teológicos<sup>71</sup>. Na realidade, o autor considera que, para a grande maioria dos cristãos, os mistérios divinos se revestiam de um elevado grau de complexidade, sendo essa a principal

---

<sup>71</sup> «La Reforma protestante, el erasmismo, la Contrarreforma eran indicios históricos de la triste realidad espiritual. (...) Los teólogos y los místicos habían dejado de alimentar la devoción espontánea de las muchedumbres; los autores popularizantes del siglo XVI se daban cuenta de las necesidades espirituales del cristianismo medio» (WARDROPPER, 1958: 328).

razão que levou os contrafactores a transformarem textos humanos em textos divinos. Na base da sua acção terão estado intuítos pedagógico-doutrinários relacionados com a missão de vulgarizar e difundir os ensinamentos da igreja e os ditames religioso-morais saídos do Concílio de Trento.

Assim, os *contrafacta* inserem-se, por esta via, na categoria de textos didáctico-recreativos cujo principal objectivo é o de tornar acessível a doutrina, expondo-a em termos mundanamente familiares. Daí o recurso à alegoria, «método de la vulgarización espiritual [que] reduce el misterio a las dimensiones de lo ya conocido, niega el misterio» (WARDROPPER, 1958: 326).

### 4.2.3. Os livros de emblemas

A «Emblemática» ou «literatura de emblemas» é um género literário cujas origens, enquanto tal, se associam à publicação do *Emblematum Liber*, da autoria do jurisconsulto Andrea Alciato, em 1531<sup>72</sup>. Esta obra pôs em voga uma nova fórmula editorial híbrida cujo sucesso se viria a revelar estrondoso<sup>73</sup>. Alciato (1492-1550),

---

<sup>72</sup> Alguns filólogos apontam a data de 1522 como a da edição *princeps*. Maria Helena T. Costa resume a polémica do seguinte modo: «Supõem alguns filólogos, como José Leite de Vasconcelos e Manuel Monteiro Valejjo, que a edição *princeps* da obra seria milanesa, de 1522. O assunto permanece controverso. (...) É de notar, contudo, que não se conhecem exemplares da suposta edição de 1522 e que a maioria dos estudiosos da emblemática considera como *princeps* a edição de 1531, impressa em Augsburg, por Henrique Steyner» (COSTA, 1988: 436).

<sup>73</sup> Leite de Vasconcelos, autor de uma edição intitulada «*Emblemas*» de Alciati. *Explicados em Português* (VASCONCELOS, 1917), dá conta da feliz fortuna da obra, escrevendo: «Os *Emblemata* (...) gozaram de imensa popularidade até os fins do século XVIII, já constantemente reeditados e comentados, já traduzidos em várias línguas (pelo menos conheço traduções em francês, italiano e hespanhol), já até imitados por vezes» (VASCONCELOS, 1917: 9-10). Ainda na introdução que faz à obra, Leite de Vasconcelos apresenta uma extensa lista dos exemplares existentes em Portugal, tanto em bibliotecas públicas como particulares: «Os «Emblemas» também entraram em Portugal. Tenho visto muitos exemplares d'eles em bibliotecas públicas e particulares. Na Biblioteca Nacional, por

nascido nas proximidades de Milão, recolheu uma coleção de epigramas com título, de conteúdo sentencioso ou mordaz, que foram publicados pela primeira vez em Augsburg, na referida data de 1531, ao que se sabe sem conhecimento do próprio autor. O impressor encarregue da elaboração material da obra fê-la acrescentar de umas xilogravuras de autorias várias que encabeçavam cada um dos epigramas, dando assim lugar à estrutura tripla – mote, imagem, epigrama – que desde então se conhece sob a designação de *emblemata*. O sucesso alcançado pela publicação terá levado Alciato a apresentá-la de forma mais cuidada e a acrescentá-la com novos emblemas, cujo número foi sempre aumentando à medida que as edições se

---

exemplo, ha trinta exemplares: de 1549, em italiano, e em hespanhol: de 1572, 1581 (dois exemplares), 1591, 1593 (dois exemplares), 1600 (dois exemplares), 1608, 1614 (dois exemplares), em latim; de 1615 (dois exemplares), em hespanhol; de 1616, 1618, 1621 (cinco exemplares), em latim; de 1655, em hespanhol; de 1661, em latim; de 1684 (tres exemplares), em hespanhol; de 1692, 1715 e 1735, em latim. Na Biblioteca da Academia das Sciencias de Lisboa ha exemplares de 1608, 1621, 1692, em latim; e de 1626, em italiano. No Paço da ajuda (informação do Dr. Jordão de Freitas) ha tres exemplares: de 1577, 1591 e 1661, em latim. Na do Porto (informação do Sr. João Grave) ha nove exemplares: de 1581, 1600, 1608, 1614, 1661 e 1715, em latim; de 1670, 1684, e outro já sem rosto, em hespanhol. No *Catalogo* da livraria do Dr. Luís Monteverde, Porto 1912, indica-se um exemplar da edição de Lião de França, de 1614, e um da tradução hespanhola de 1684 (Valencia). O Sr. Braamcamp Freire informa-me que na sua livraria particular guarda um exemplar da edição latina de 1581 (Antuérpia). Eu na minha tenho um exemplar da tradução francesa de 1540 (Paris - Wechel), e outro da edição latina de 1573 (Lião de França – Rouillé)» (IDEM, *ibidem*: 11-12). Maria Helena T. Costa resume a história editorial do livro de Alciato, escrevendo: «A partir de 1531 as edições do *Emblematum liber* multiplicaram-se. Grandes casas impressoras da Europa como a casa Wechel, de Paris; Aldo Manucio, de Veneza; Jean de Tournes, de Lião; Guilherme Rouillet, também de Lião; Cristóvão Plantin, de Antuérpia, etc., atingiram (entre originais latinos e traduções) mais de 150 edições, segundo a maioria dos bibliógrafos, ou cerca de 300 até fins do século XVIII, segundo outros» (COSTA, 1988: 436-437). Já mais recentemente, Sagrario López Poza, membro da equipa de investigação sobre *Literatura Emblemática Hispánica* da Universidade da Corunha, enfatiza igualmente o estrondoso sucesso da obra de Alciato na cultura ocidental: «El libro de Alciato fue uno de los de mayor éxito editorial de la cultura de occidente (lo avalan sus más de 175 ediciones), y pronto fue imitado, comentado, y glosado como si de un clásico se tratase en lugares como Francia, Italia y los Países Bajos» (LÓPEZ POZA, 2000: 5).

sucediam. Em 1550, ano da morte de Alciato, publicou-se uma edição lionesa, composta por 211 emblemas, todos ilustrados, que pode ser considerada a definitiva. Desta forma, a obra do autor milanês, embora não possa ser considerada uma completa novidade, esteve na origem de uma nova prática na edição de livros que associava os caracteres móveis de metal (para os textos) com blocos de madeira gravada – as xilogravuras (para as imagens), dando início à carreira do livro impresso ilustrado.

Alciato utilizou, para a elaboração do seu livro, material recolhido em antologias gregas e nos epigramas em latim que enriqueceu com ideias próprias<sup>74</sup>. Cada página do *Emblematum Liber* é composta por três elementos: um mote ou uma divisa em jeito de título, uma imagem que pictorializa a divisa, e um pequeno texto, em prosa ou em verso, que funciona como uma explicação adicional. A tríade de elementos que constitui o emblema surge assim como uma espécie de «imagem falante» na qual alguns investigadores actuais reconhecem um parente remoto da expressão audiovisual contemporânea<sup>75</sup>. Foi precisamente esta hábil e atractiva conjugação entre palavra e imagem, entre código linguístico e código icónico, que despertou a curiosidade e o interesse por este tipo de discurso misto ou logo-icónico como também lhe chama Fernando R. de la Flor (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995).

Vários teorizadores coetâneos, sobretudo italianos, referiram-se aos emblemas concebendo-os como um conjunto composto de um corpo – a figura –, e alma – o

---

<sup>74</sup> Segundo informa M<sup>ª</sup> Helena Costa, «uma parte dos poematos latinos dos emblemas de Alciato são traduções dos epigramas da *Antologia Grega*» (COSTA, 1988: 438). A autora esclarece ainda que «a *Antologia Grega* é uma colectânea de epigramas gregos de várias épocas recolhidos pelo erudito grego Máximo Planudes (1255-1305), impressa pela primeira vez em Florença em 1494, sob a direcção de outro erudito grego, Janus Lascaris. Aldo Manucio imprimiu-a em Veneza, em 1503, 1521 e 1551. Há outras edições, de vários impressores do séc. XVI» (IDEM, ibidem).

<sup>75</sup> Veja-se, a este respeito, a obra de Marc Fumaroli, *L'Age de L'Eloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, particularmente o capítulo intitulado «Rhétorique jésuite et spiritualité ignatienne». Para o autor, os livros de emblemas são um dos meios que integram o *aparato audiovisual jesuítico do século XVII*.

mote. Tal é o caso de Emanuele Tesauro (1592-1675) que em *Il Cannochiale Aristotelico* (1654) considera tratar-se de formas constituídas por uma figura ou imagem gráfica associada a um mote ou a um pequeno texto – o significante -, por meio do qual se pretende exprimir um dado conceito – o significado. Os emblemas poderiam assim classificar-se como metáforas de proporção já que, tirando partido da existência de propriedades comuns a dois sujeitos de género diferente, significam uma coisa por intermédio de outra. Esse facto permite que sejam designados como argumentos poéticos que persuadem devido à semelhança encontrada entre significante e significado<sup>76</sup>. Tesauro explorou as articulações entre os emblemas e a arte da persuasão associando-os às distintas finalidades dos três géneros retóricos. Para o autor existiam emblemas judiciais – destinados a defender ou a condenar indivíduos, comportamentos ou factos -; emblemas deliberativos – cujo objectivo é persuadir a praticar uma boa acção ou dissuadir de fazer o inverso -; e emblemas demonstrativos – vocacionados para louvar aquilo que é honroso e vilipendiar as coisas viciosas (CUNHA, 2002: 238).

Deste modo, os emblemas, aos quais inicialmente andaria associada uma função utilitária que levava a que fossem vistos como catálogos de motivos que podiam ser reutilizados nas artes decorativas e nas manifestações de arte efémera<sup>77</sup>, cedo passaram a ser apreciados por educadores, sacerdotes, políticos e intelectuais

---

<sup>76</sup> M<sup>a</sup> Helena Costa afirma, a este propósito, que «a significação do emblema resulta da união da representação (*res ficta*) e da formulação (*res significans*), para concluir, citando Yves Giraud, que «o Emblema representa, portanto, uma forma de expressão original, na qual a imagem possui um conteúdo semântico intencional, determinado, que o texto confirma explicitando o seu alcance didáctico» (COSTA, 1988: 437).

<sup>77</sup> Mário Praz dá conta desta utilização outorgada aos emblemas, escrevendo: «Los emblemistas divulgaron muchos repertorios eruditos, principalmente para la decoración interior y el entretenimiento de la sociedad galante, proporcionando elegantes diseños para escayolistas bordadores, temas de moda para la conversación y lemas para damas y cortesanos» (PRAZ, 1989: 234).

em geral, enquanto instrumentos detentores de um extraordinário poder propagandístico e persuasivo.

Ora, as circunstâncias históricas, políticas e sociais que se verificaram na Europa pós-tridentina constituíram terreno particularmente favorável para o desenvolvimento e a disseminação de um género literário que se ajustava ao programa de acção delineado pela mentalidade contra-reformista. A literatura emblemática revelou-se como um eficaz veículo de transmissão da ideologia dominante, enquadrada por um marco conceptual que tem na defesa da legitimidade da monarquia absoluta e nos princípios religiosos associados à Contra-Reforma os seus dois principais pilares de sustentação.

Outros estudiosos referem e enfatizam esta matriz claramente pedagógica na qual se funda a literatura emblemática tal como é praticada no período barroco. Porém, foi Maravall o primeiro a estabelecer uma inequívoca relação entre este tipo de literatura e o entorno contextual que o viu florescer.

Num estudo intitulado *Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca* (MARAVALL, 1990b), Maravall demonstrou até que ponto a literatura emblemática, a par com o teatro barroco, na medida em que dependem ambos das condições históricas de uma época, foram usados como instrumentos ao serviço do programa de acção social próprio da cultura europeia do século XVII. A tese de Maravall assenta na constatação de que, perante a consciência de crise social, política e religiosa experimentada após o período renascentista, tanto os emblemas como o teatro teriam constituído dois artifícios eficazes utilizados na educação das elites destinadas a ocupar os mais altos cargos políticos e eclesiásticos das hierarquias de então, garantindo assim uma forma infalível de actuar sobre a sociedade.

Não negando o estatuto de peça-chave na história dos livros de emblemas ao *Emblematum Liber* de Alciato, Maravall situa as origens do género, ainda que muito incipientes e muito incompletas, no século XV, vendo nisso mais uma prova de como «el Barroco se nos muestra como una continuación y, en ciertos aspectos, una



plenitud, del Renacimiento» (MARAVALL, 1990b: 96). Igualmente reconhece que a literatura de emblemas funda as suas raízes na cultura medieval, fortemente marcada pela utilização da alegoria como forma superior de expressão do pensamento.

A herança que a Idade Média lega à literatura emblemática é valiosa e representa, no seu todo, um património composto por vários elementos distintos. Por um lado, há que salientar a influência gerada pela tradição militar e cavaleiresca. Rodríguez de la Flor, baseado em especialistas da temática<sup>78</sup>, associa o início da literatura de emblemas à heráldica em torno da qual, a partir de meados do século XIV, se constrói um código estável que, nas palavras do investigador espanhol, «aparece desde entonces teorizado, con sus reglas de composición rigurosamente prefijadas, con una lengua descriptiva dotada de una terminología propia o “técnica”, y con un sistema simbólico cuyas piezas constituyen un diccionario fijo y establecido» (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995: 34). Este tipo de representação simbólica que se serve da iconografia para transmitir conceitos, recorrendo à subtileza do engenho, vai assim abrir caminho à valorização dos emblemas que, posteriormente, terá lugar.

Uma outra influência medieval que cabe justamente destacar, esta com ligações directas ao campo da literatura doutrinal e eclesiástica, diz respeito às listas de vícios e virtudes que pretendiam fixar as regras de conduta do cristão em geral, primeiro; depois, daqueles que se destinavam ao exercício de funções governativas. Estas séries, às quais muito frequentemente surgem associadas imagens de carácter simbólico cuja principal função é promover um rápido e eficaz reconhecimento do vício

---

<sup>78</sup> O autor diz apoiar-se em estudos canónicos para estabelecer uma relação de dependência entre literatura emblemática e o cultivo dos brasões, dos escudos de armas, das bandeiras, enfim, daquilo que ele apelida de «proto-heráldica»: «Es una realidad en los tratados canónicos sobre el tema – me refiero a Praz, a Henkel y Schone...-, que se suele aceptar como verdadero inicio de la literatura emblemática las costumbres vestimentarias, sobre todo las referidas al atalaje del guerrero, singularizado en el uso de cimera y divisas, dotadas de significado simbólico, y que habrían sido introducidas por los ejércitos de los reyes de Francia Carlos VIII y Luis XII, en sus expediciones por la península italiana, a finales del siglo XV» (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995: 34).

ou da virtude em causa, constituíam uma espécie de repertório de tópicos para a predicação. Por seu turno, os emblemas, no período barroco, serão vistos como uma forma de representar preceitos morais ou políticos, através da sua consubstanciação plástica ou iconográfica.

A leitura simbólica destas listas de vícios e virtudes teve aplicação concreta na construção dos *exempla* que ilustravam os sermões medievais. Os *exempla* foram utilizados como um processo convincente de exibição do saber medieval, qualquer que fosse a área de conhecimento em causa: desde a religião, a moral e a política até às próprias ciências naturais<sup>79</sup>. As suas utilização e aceitação generalizadas relacionam-se de forma directa com a crença no poder persuasório dos casos concretos, reportem-se eles a feitos realmente acontecidos, ancorados no devir histórico, ou a acontecimentos imaginados<sup>80</sup>. Estes casos concretos, quando aduzidos como ilustração de uma tese, adquirem grande poder de convencimento, na medida em que constituem comprovativos empíricos dessa mesma tese, favorecendo assim a sua aceitação decorrente de um raciocínio de tipo dedutivo.

Tal explica que os escritores barrocos tenham dado continuidade à tradição da utilização dos exemplos para fins doutrinários e formativos através, nomeadamente, dos livros de emblemas. A concepção didáctico-recreativa da arte que predominou durante o período barroco favoreceu a apropriação e o desenvolvimento de todas as práticas que se acomodassem ao intento generalizado de impressionar a vontade, isto é, de conduzir à acção por via da persuasão. Saavedra Fajardo, autor das *Empresas*

---

<sup>79</sup> Tenha-se em vista, no que às ciências naturais diz respeito, o gosto medieval pela elaboração de bestiários, herbários e lapidários, autênticos manuais de «ciência simbólica» que ofereciam ao público representações alegorizadas das quais se podiam extrair amplas consequências no plano moral através de um mecanismo hermenêutico de carácter analógico.

<sup>80</sup> Estão neste caso os apólogos, largamente empregues com intenções morais ou políticas. Maravall encontra-lhes uma origem oriental e uma generalização europeia ao longo de toda a Idade Média, «merced de las traducciones de colecciones exóticas» (MARAVALL, 1990b: 100).

*políticas* (SAAVEDRA FAJARDO, 1988), subgénero da literatura emblemática<sup>81</sup> que assume foros de ideário particular e heróico para uso de príncipes e outros homens destinados a lugares de poder, esclarece sobre o principal motivo do recurso a estas práticas descendentes dos *exempla*: elas potenciam o *movere* horaciano - não apenas ensinam deleitando, como incitam a agir e fazem-no por meio da captação dos sentidos.

É sabido como os métodos pedagógicos dos séculos XVII e XVIII cultivaram a valorização dos sentidos. Assim como na Idade Média os elementos sensíveis foram trabalhados de forma a permitirem uma exposição plástica das doutrinas religiosas e morais, especialmente dirigida aos menos cultos<sup>82</sup>, assim também no período barroco a literatura emblemática tirou partido da plasticidade das representações iconográficas para conferir mais força persuasiva aos exemplos e desse modo produzir uma acção directiva sobre as consciências.

Ora, para a mentalidade barroca, nenhum órgão dos sentidos tem mais força de convencimento do que a visão<sup>83</sup>. Aquilo que se vê assume contornos de verdade

---

<sup>81</sup> A designação de literatura emblemática surge, na realidade, como uma expressão hiperonímica, já que o género integra diversos subgéneros unificados pela característica, comum a todos, da compresença de códigos icónicos e de códigos linguísticos. Rodríguez de la Flor individualiza cinco tipos de composições que considera as mais representativas da literatura emblemática, ainda que não esgotem as suas potencialidades. São elas: o emblema, a empresa, a divisa, o enigma e o hieróglifo (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995: 52-55). O mesmo autor chama ainda a atenção para a possibilidade de, em certos casos, o texto ou a imagem poderem estar omissos em qualquer um destes subgéneros: «No siempre la imagen o la palabra van a aparecer explícitamente en el campo de la representación, dando lugar, por un lado, a las formas «desnudas» (se entiende que de cuerpo o figura) y, por otro, a las formas «silentes», en las cuales el texto está en ausencia (si eso no es una paradoja)» (IDEM, ibidem: 52).

<sup>82</sup> Maravall refere a este respeito o papel desempenhado pelos vitrais das catedrais e outros elementos de decoração simbólica: «Las vidrieras de las catedrales, sus tímpanos, capiteles, retablos, eran una plástica exposición de las doctrinas religiosas, morales, etc., especialmente dedicada a los iletrados» (MARAVALL, 1990b: 106).

<sup>83</sup> Saavedra Fajardo, por exemplo, proclama em várias empresas a supremacia da vista sobre o ouvido como meio de conhecimento político. Emblemática a este respeito é a empresa 51 que

comprovada e, para além disso, é mais fácil de recordar, permanecendo na memória por mais tempo. Os emblemas impõem-se, por isso, como complementos ópticos dos textos que ilustram, constituindo uns e outros um todo comunicativo em que são explorados os mecanismos psicológicos que conduzem à acção. Numa cultura marcadamente sensorial como foi a cultura dos séculos XVII e XVIII, a imagem visual destinava-se a *delectare*, tanto como finalidade em si mesma, como enquanto meio de atingir objectivos ligados com o *docere* e o *movere*. Daí a superioridade da visão relativamente a qualquer outro órgão dos sentidos quando o que está em causa é a persuasão pela empatia:

«El valor de eficacia de los recursos visuales es incontestado en la época. Venía de un fondo medieval la disputa sobre la superioridad del ojo o del oído para la comunicación del saber a otros. Mientras que en el mundo medieval se optó por la segunda vía, el hombre moderno está de parte de la primera, es decir, de la vía del ojo. (...) Tal disputa se reprodujo, y aun se intensificó, durante el Barroco. (...) Añadamos, a los testimonios que en otros lugares hemos dado, el de Suárez de Figueroa, que hace una declaración perfectamente ajustada a nuestro punto de vista, reforzándolo considerablemente: ambos, según él, ojos y oídos, son puertas de acceso válidas para el conocimiento de las cosas, pero “en suma, son los ojos, entre los sentidos que sirven al alma, por donde entran y salen muchos afectos”. (...) Pero a este aspecto de la experiencia física, el Barroco añade lo que podemos llamar aspecto de la experiencia psicológica: los ojos son los más directos y eficaces medios de que podemos valernos en materia de afectos. Ellos van ligados, e inversamente, al sentimiento. Para poner en movimiento el ánimo, como ya vimos que el Barroco pretende, nada comparable en eficacia a entrarle por los ojos» (MARAVALL, 1990a: 503-505).

---

tem como título «*Fide et Diffide*», em cuja gravura surgem duas mãos em pose de cumprimento, sendo que uma delas tem seis olhos, um em cada dedo e outro na palma da mão, simbolizando assim a necessidade de o Príncipe saber ver para além das aparências e penetrar no coração humano. (Cf. SAAVEDRA FAJARDO, 1988: 344-351).

As considerações que acabámos de fazer autorizam-nos a dizer, com R. de la Flor, que a literatura emblemática representa um caso particular de aplicação do tópico clássico do *ut pictura poesis*:

«Todo emblema o forma afín se presenta como una articulación entre un código icónico y otro verbal, con un tipo de relación compleja entre ellos que es preciso establecer. El emblema es, pues, ese territorio único donde se opera la unión de lo legible y lo visible. El lenguaje emblemático, tomado en un sentido estricto, es el resultado de una doble condensación del significante, diríamos el producto de una economía de los signos. Se trata, como escribían los teóricos de la época, de que en estas divisas «cual en espejo» pudieran ser grabadas en la mente, sin ayuda de grandes libros, todas las reglas de la vida moral y civil» (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995: 55).

Aliás, os livros de emblemas, precisamente porque exploravam o poder persuasivo da associação entre a imagem e a palavra (antecipando assim, até certo ponto, o paradoxo hoje comumente aceite de uma imagem valer mais do que mil palavras, mas muitas vezes serem precisas mil imagens para ilustrar uma só palavra/conceito), tornaram-se precursores de um novo paradigma de comunicação a uma escala mais global, tendo-se em vista critérios epocais. Um historiador como Carlo Ginzburg sustenta a convicção de que «les livres d'emblèmes, centrés comme ils l'étaient sur des images, pouvaient facilement franchir les frontières linguistiques, même quand ils n'étaient pas écrits dans une langue internationale comme le latin» (GINZBURG, 1989:104). Esta mobilidade a que Ginzburg alude assegurava a plena transmissão de conceitos que, por não se confinarem aos limites do código verbal,

mais facilmente circulavam indo ao encontro dos interesses de um público muito mais vasto<sup>84</sup>.

Tendo, pois, em conta os interesses desse mesmo público alargado, e não esquecendo os objectivos perseguidos pela arte didáctico-recreativa em geral (a qual tinha por finalidade última educar e dirigir os seus destinatários, servindo-se para tal de mecanismos de controlo psicológico eficazes), é fácil compreender que a literatura de emblemas, com as suas componentes plásticas e exemplares, tenha constituído um poderoso suporte para as ideias políticas, morais e religiosas que ajudava a propagar, graças ao seu poder demonstrativo e persuasivo. Por conseguinte, e apesar de nem todos os livros de emblemas terem assumido um carácter pedagógico-religioso explícito, é inegável que, no contexto contra-reformista dos séculos XVI e XVII, o ensino da religião soube tirar deles o devido proveito.

Os livros de emblemas que, como ficou já referido, foram inicialmente concebidos como produtos lúdico-estéticos que associavam componentes plásticas e componentes verbais com o intuito de transmitir conteúdos relacionados com uma ética comportamental de cariz laico, viram-se submetidos a um processo de «cristianização» que conduziu àquilo a que Rodríguez de la Flor chama uma «*emblemática a lo divino*» (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995: 58). Assistiu-se, assim,

---

<sup>84</sup> También Maravall enfatiza este aspecto que se prende com a necessidade de adaptar os meios de transmissão dos conhecimentos doutrinários às características de um novo público emergente: «El emblema (...) no es un método de investigación y conquista de nuevos conocimientos, sino de distribución – en este caso, sí, para mayores masas – de un saber constituido. Se trata de la alimentación fija de las mentes en una sociedad estática (...). Pero precisamente por esa expansión numérica del público al que se destina el consumo de la literatura barroca y por el hecho de que esa ampliación dé lugar a que se alcancen con el libro individuos que ejercen su opinión con más libertad y posible discrepancia que las de los estamentos cultos de épocas precedentes, la forma de llegar a ellos con la doctrina que se quiere suministrarles ha de ser otra. Para nuevos grupos sociales, mayores en masa, y para el nuevo tipo que en esas zonas de público se encuentra, hace falta servirse de nuevas formas de transmisión y de fijación de unos saberes, aunque éstos sean de carácter tradicional» (MARAVALL, 1990b: 118).

a uma instrumentalização da literatura emblemática resultante da transferência de motivos e de técnicas do campo profano para a esfera do religioso.

Esta instrumentalização, operada por toda uma instituição eclesiástica que procurava expandir a ideologia contra-reformista, encontrou nos Jesuítas adeptos fervorosos que desempenharam um papel fundamental no processo de transformação dos signos e dos símbolos de que se servia o discurso laico, pondo-os ao serviço do modelo ético-religioso que almejavam promover. De facto, é conhecido o apreço que a Companhia de Jesus votou à emblemática, traduzido de forma muito concreta no peso e na importância concedidos aos *libri figurati* no quadro do sistema pedagógico-didático da ordem. Consequentemente, muitos dos textos que se enquadram na designação de literatura emblemática são da autoria de homens e mulheres consagrados que, seguindo o exemplo de Santo Inácio de Loyola, cujos *Exercícios Espirituais* trouxeram para a meditação a importante ajuda dos elementos visuais, os escreveram com intuítos educativos que visavam a formação integral do sujeito à luz da moral católica<sup>85</sup>.

Cabe ainda referir que a prática da utilização de emblemas não se confina aos limites do género emblemático; pelo contrário, ela manifesta-se também noutros contextos e surge associada a obras enquadráveis noutros géneros literários que se vêem submetidas a um processo de «emblemização», para adoptarmos a designação usada por Aurora Egido (EGIDO, 2004: 25-50). Do mesmo modo, a

---

<sup>85</sup> Neste contexto cabe justamente destacar a obra do jesuíta Hermano Hugo, *Pia Desideria Emblematis, Elegiis et Affectibus SS. Patrum Illustrata*, publicada em 1624 e à qual nos voltaremos a referir mais detalhadamente. Mafalda Ferin Cunha considera que, embora não tenha sido traduzida para português, a influência desta obra foi imensa: «Esta foi a obra de maior sucesso entre os livros de emblemas de carácter religioso. Os seus méritos na evangelização e na difusão da oração afectiva foram amplamente reconhecidos e gabados» (CUNHA, 2002: 241). A autora refere ainda a adaptação dos *Pia Desideria*, realizada por José Pereira Veloso, o qual publicou, em 1687, o livro de emblemas intitulado *Desejos Pios de huma Alma Saudosa do seu Divino Esposo Jesu Christo*, no qual se sobrevaloriza a importância da meditação penitencial e eucarística (IDEM, ibidem: 242).

memória do género mostra-nos que ele se modula numa pluralidade de processos e variações, unificados pelo objectivo comum de produzir efeitos psicológicos que levem a fixar na mente imagens sintéticas portadoras da mensagem que se pretende difundir.

Dentre o conjunto das possibilidades recenseadas nas práticas tradicionais, cumpre particularizar duas. Por um lado, a possibilidade aberta por um certo tipo de representações apoiadas exclusivamente na imagem, das quais está ausente qualquer texto explicativo que esclareça ou conduza a interpretação. Está-se, neste caso, na presença dos denominados «emblemas silentes», os quais podem suscitar legitimamente a questão da própria pulverização do género, uma vez que põem em causa a utilização da linguagem mista icónico-verbal, principal traço definatório do emblema<sup>86</sup>. No pólo oposto, assinala-se a existência de um outro tipo de emblemas – mais frequentes do que os anteriores – que sofrem uma amputação a nível figural<sup>87</sup>. Nestes, é ao texto escrito que cabe a tarefa de remeter para o objecto plástico ausente. Justifica-se, neste contexto, chamar à colação o conceito de *ekphrasis*<sup>88</sup>, entendida como processo através do qual a linguagem verbal é usada para descrever

---

<sup>86</sup> Para Rodríguez de la Flor este é um problema só aparentemente complexo, já que a ausência física do comentário textual não implica necessariamente o seu desaparecimento do horizonte de expectativas do leitor: «Esto que podríamos denominar (...) «emblema silente», presenta una figura de disposición emblemática en la que, sin embargo, el texto está (sólo aparentemente) ausente. La figura, el cuerpo, la *res picta* se da ella misma como forma que insinúa entonces la necesaria presencia de un texto que el lector vendría más tarde a proyectar (...) Lo que sucede en estos casos, desde luego peculiares, y no diré que frecuentes dentro de lo que es el sistema de representación simbólica vigente en la Edad Moderna, es que, como escribe Tesauro en su *Cannochiale aristotélico*: “Cosi l’emblema come l’impresa potrebbero sussistere senza la parola; bastando per corpo la figura e per anima spirituale il concetto mentale di chi l’intende”» (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995: 47).

<sup>87</sup> Rodríguez de la Flor refere-se-lhes como sendo «emblemas nudos, sin *cuerpo*» (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995: 73).

<sup>88</sup> Referir-nos-emos mais detalhadamente a este processo de translação intersemiótica, em capítulo próprio, relacionando-o com a leitura das obras concretas do *corpus* em estudo.



uma obra de arte visual que não está graficamente representada, permitindo assim construir dela uma imagem mental precisa<sup>89</sup>.

Em ambos os cenários, o leitor é chamado a desempenhar um papel interpretativo activo. No primeiro caso, deve associar um texto oculto à imagem que o sugere; no segundo, espera-se que proceda à operação inversa, isto é, que convoque a imagem mental para que o texto remete. Quer um, quer outro dos procedimentos justifica a ilação tirada por Rodríguez de la Flor, ou seja, que «el de los emblemas es un género particularmente interactivo, por esa confluencia que se produce en él de imagen y palabra, al tiempo también que de contenidos mentales o latentes, por un lado, y manifiestos y representados, por otro» (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995: 47).

Se nos detivemos tão detalhadamente em torno do conceito de «literatura emblemática», foi porque considerámos que o acesso e a compreensão das novelas que constituem o *corpus* que seleccionámos para análise beneficiariam muito com uma reflexão prévia da natureza da que fizemos, a fim de que melhor se possam avaliar as relações de teor arquitextual que as novelas alegóricas estabelecem com outras classes de textos.

Do conjunto das cinco novelas alegóricas que nos propusemos trabalhar, quatro foram indubitavelmente escritas por religiosos: o Padre Alexandre de Gusmão, membro da Companhia de Jesus, é autor da *História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito*, a única do conjunto publicada ainda, em edição *princeps*, no século XVII; as religiosas franciscanas do Convento de Nossa Senhora da Esperança, de Lisboa, Sórores Maria do Céu e Madalena da Glória, são-no, respectivamente, das

---

<sup>89</sup> Em obra publicada recentemente, Umberto Eco distingue entre «ekphrasis clássica (evidente)» e «ekphrasis oculta». A primeira constitui um tipo de exercício retórico que «gozou de grande prestígio na antiguidade» e que requeria o reconhecimento da presença de um processo de tradução intersemiótica; a segunda, pelo contrário, compraz-se na ocultação da sua fonte, substituindo a preocupação de a tornar evidente pelo cuidado em atrair a atenção sobre a imagem que pretende evocar (ECO, 2005: 215-216).

novelas intituladas *A Preciosa e Enganos do Bosque, Desenganos do Rio*, a primeira, e *Reino da Babilónia*, a segunda. Quanto a Nuno Marques Pereira, autor do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, desconhecendo-se embora se terá efectivamente tomado ordens, é impossível deixar de notar o pendor marcadamente catequético e doutrinário da sua novela que muito deve, aliás, como adiante se verá, à do padre Gusmão.

Uma característica comum apresentada por estes autores decorre da natureza das suas ocupações no seio das comunidades religiosas a que pertenceram. Assim, sabe-se que o padre Alexandre de Gusmão foi professor de humanidades e «Prefeito dos Estudos» no Colégio do Rio de Janeiro, Ministro do Colégio da Baía, Reitor dos Colégios de Santos, da Capitania do Espírito Santo e da Baía e, por fim, Provincial, tendo ainda desempenhado por oito anos funções de «mestre de noviços» (BARBOSA MACHADO, 1965: 95-96- tomo I)). Do mesmo modo, também de Sórora Maria do Céu se conhece que, para além de ter sido «duas vezes Abadessa, huma Porteira» do Convento da Esperança, foi igualmente «Mestra das Noviças» (BARBOSA MACHADO, *ibidem*: 420-421- tomo III).

Os dados biográficos conhecidos são menos explícitos no que toca aos restantes dois escritores. Na realidade, nem na *Biblioteca Lusitana*, nem do *Diccionario Bibliographico Portuguez*, de Innocencio Francisco da Silva, que, como é sabido, retoma muita da informação disponibilizada por Barbosa Machado, se encontram quaisquer referências esclarecedoras sobre as actividades a que eles se dedicaram, para além da escrita. Porém, quer Nuno Marques Pereira, quer Sórora Madalena da Glória parecem ter tido nos precedentes padre Alexandre de Gusmão e Sórora Maria do Céu, respectivamente, modelos de conduta que imitaram.

No que concerne o caso das duas escritoras mulheres, a atestação desse facto pode ser encontrada já no *Diccionario Bibliographico*, onde Inocencio F. da Silva informa, a propósito das obras escritas por Madalena da Glória, que «estas obras offerecem no gosto e no estylo muita similhaça com as da sua contemporanea, e

freira no mesmo convento D. Maria do Céu» (SILVA, 1858: 344). Já quanto a Nuno Marques Pereira, é ele próprio quem, no prólogo «Ao Leitor» com que abre o tomo II do seu *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, aponta o padre Alexandre de Gusmão como um dos modelos em que se inspirou<sup>90</sup>.

Não será, pois, ilegítimo pensar-se que o contexto de produção destas novelas terá motivado os seus autores para a utilização de todo um aparato retórico-discursivo (para além das opções temáticas e genológicas) activado de forma a facilitar a obtenção dos fins didácticos perseguidos. Dentre os instrumentos de que dispunham para atingir tais fins, contavam-se certamente todos aqueles processos que, como os emblemas ou a *ekphrasis*, fossem capazes de fazer aumentar o interesse do público pela obra.

Ora, a arte de intenção didáctico-recreativa tem tendência a realizar-se por meio de um referencialismo claro e pragmático que possa, fácil e presumivelmente, produzir efeito sobre o que designaríamos hoje como faixa de público-alvo. Os livros de emblemas prestavam-se a ser lidos de maneiras diferentes, conforme o grau de instrução do público. O leitor mais culto compreendia o conteúdo das suas afirmações sentenciosas e engenhosas e sabia interpretar o valor simbólico das figuras, estabelecendo laços de significação entre título, imagem e texto. Porém, o leitor menos erudito ou intelectualmente menos preparado podia, ainda assim, retirar ensinamentos dos emblemas para a sua vida prática por meio da fruição estética das gravuras impressas.

Assim sendo, o recurso à inclusão de emblemas ou à inclusão de técnicas ecfrásticas afigura-se como mais uma estratégia textual que se enquadra numa

---

<sup>90</sup> Sem prejuízo de, em capítulos posteriores, nos determos mais minuciosamente na análise deste e dos demais prólogos que antecedem as novelas, citamos neste passo as palavras elucidativas de Nuno Marques Pereira: «Quis seguir alguns autores da melhor nota nesta minha escrita, que também usaram deste modo de escrever em diálogos, e interlocutores, como foram os seguintes: (...) o Padre Alexandre de Gusmão, no seu livro **Peregrino predestinado**» (PEREIRA, 1988: 33-34/II).

concepção instrumentalizada da arte, entendida como um meio de propagação da ética e da moral dominantes. Cumulativamente, a ventura da utilização dos emblemas com fins catequéticos ou como meio de divulgação do uso da oração e da moralização dos costumes, de acordo com os pressupostos do catolicismo, não pode ser isolada da prática de manipulação de sentidos, defendida e levada a cabo pelos jesuítas, com intuídos didácticos e evangélicos. Umberto Eco, que dá conta do apogeu que a arte emblemática atingiu no período barroco<sup>91</sup>, considera que o recurso aos emblemas se associa a uma necessidade pragmática de transmissão e fixação de sentidos:

«Nesta celebração dos símbolos manifesta-se sempre uma dogmática vontade de comentário, quer dizer, de decifração. Volumes veneráveis deixam-nos atónitos perante a sua bagagem iconológica feita de imagens aparentemente oníricas, verdadeiros cadáveres esquisitos icónicos, paraíso de um psicanalista que não tenha intenções de ler o seu elefantiaco comentário. Mas se passarmos ao comentário, verificamos que ele nos conduz passo a passo e redondamente à decifração mais exacta, embora mais arguta, de cada figura, de modo que se possa extrair uma única e só moral» (ECO, 2003:153).

Se a literatura de pendor alegórico se caracteriza precisamente por explorar as potencialidades expressivas decorrentes da codificação de imagens às quais é atribuído um duplo sentido coerente, em que o plano material reenvia para um plano abstracto, por essa via representado e reconhecido, a inclusão de emblemas ou o recurso a expedientes da arte emblemática, associados a este tipo de literatura, surge como mais uma forma de conduzir o destinatário da obra literária pelo caminho exegético considerado correcto face aos padrões morais e cívicos vigentes.

---

<sup>91</sup> «É curioso que tenha sido a época barroca a mais fértil na produção, ou melhor, na invenção *ex novo* de objectos totémicos, quero dizer os brasões, as empresas e os emblemas; é curioso que deles o século tenha falado como de símbolos, e a cada instante» (ECO, 2003: 152).

Dando corpo e tornando sensível o espiritual e o abstracto, os emblemas tornam-no mais compreensível e acessível, e ao mesmo tempo mais agradável, isto é, promovem a união do *utile* e do *dulce*. Além disso, as imagens constituem mais um meio de conduzir o leitor à conversão através da estimulação sensorial, ou seja, movem à acção por meio do deleite. Logo, apesar da aparente ludicidade que possa ser imputada ao uso de emblemas nas novelas alegóricas, a sua presença afigura-se, pelo contrário, como uma estratégia conscientemente desenvolvida pelos seus autores no sentido de promover a confluência de sentidos, contribuindo desse modo para o sucesso de uma prática artística instrumentalizada pela ética da Igreja, com o intuito de conduzir ou de devolver os fiéis, seus leitores, ao âmago da doutrina católica.

Como se disse já anteriormente, as novelas alegóricas integram o vasto elenco de produções pós-tridentinas que constituem, acima de tudo, uma resposta aos desafios lançados pelo movimento contra-reformista, no sentido de colocar a arte ao serviço da moral católica e da persuasão dos crentes. Importa, pois, dar conta de todos os processos empregues na prossecução de tais objectivos para assim também se proceder a uma caracterização mais completa da novela alegórica enquanto género didáctico-recreativo.

## Capítulo II

### As Obras e a sua Recepção

#### 1. Edições

As novelas alegóricas que fazem parte do *corpus* seleccionado para este estudo constituem um exemplo relevante daquilo que foram as práticas editoriais pós-tridentinas, bem assim como da importância assumida pela arte literária enquanto meio privilegiado de propagação das ideias religiosas e da sua penetração junto do público, no qual se pretendia provocar efeitos de cariz sócio-religioso.

Se é certo que a imprensa foi considerada uma poderosa aliada dos movimentos reformistas do século XVI<sup>92</sup>, na medida em que, permitindo uma aceleração do processo de circulação dos textos e fazendo diminuir o custo das cópias, veio modificar as condições de divulgação das ideias e do acesso aos saberes,

---

<sup>92</sup> A convicção arraigada de que a expansão dos ideais da Reforma Protestante foi muito potenciada pelas novas técnicas de acesso ao pensamento, consubstanciadas na invenção de Gutenberg, remonta ao próprio século XVI. Jean-François Gilmont sustenta esta ideia, ilustrando-a com citações da época: «C'est une conviction largement répandue au XVI<sup>e</sup> siècle déjà que celle du rôle fondamental joué par l'imprimerie dans la diffusion des idées de Luther. François Lambert d'Avignon va jusqu'à affirmer en 1526 que l'apparition de l'imprimerie au XV<sup>e</sup> siècle a été voulue par Dieu pour permettre la Réforme: «*A propos de l'ars chalcographica, je veux ajouter ici que c'est principalement pour cette raison que Dieu a inspiré il y a quelques années la découverte de cette invention: pour qu'elle serve à diffuser la vérité à notre siècle*». D'autres réformateurs ont loué avec enthousiasme cette invention. Il est classique de citer un propos de table de Luther: «*L'imprimerie est l'ultime don de Dieu et le plus grand. En effet, par son moyen, Dieu veut faire connaître la cause de la vraie religion à toute la terre jusqu'aux extrémités du monde*».» (GILMONT, 1997: 249).

não é também de desprezar a relevância assumida pelas práticas editoriais no contexto da Contra-Reforma<sup>93</sup>.

A fim de promover a aplicação das directrizes tridentinas que insistiam, por um lado, na necessidade de combater a falta de instrução e a baixa moralidade tanto de leigos como de religiosos e eclesiásticos; e, por outro, na urgência de lhes inculcar hábitos de prática da virtude e da piedade, fez-se notar a importância dos livros de espiritualidade que, a par dos textos bíblicos e litúrgicos e dos catecismos, concorriam para a consecução do objectivo de divulgar e fazer adoptar os modelos ético-religiosos dominantes. O papel desempenhado por este tipo de livros tornava-se tanto mais relevante quanto, face às reformas protestantes que estabeleciam as Escrituras como única regra de fé e advogavam a sua tradução para as línguas vulgares como meio de fazer os crentes compreenderem a doutrina, o Concílio de Trento impôs orientação diametralmente oposta. Juntamente com a Bíblia, legitimou a importância da tradição, dos textos litúrgicos e dos catecismos, mas insistiu no uso das línguas não vulgares como meio de acesso ao sagrado<sup>94</sup>. Dominique Julia, reflectindo sobre a aplicação que foi dada aos decretos elaborados no âmbito do célebre Concílio da cristandade, esclarece o seguinte:

---

<sup>93</sup> A imprensa veio, aliás, dar uma expressão de dimensões completamente novas às polémicas religiosas; por isso se os movimentos reformistas luterano e calvinista a usaram ao serviço da divulgação das suas causas, a reacção contra-reformista não se fez também aguardar: «A partir de Vitemberga, capital de Lutero, e posteriormente de Estrasburgo, Neuchâtel, Antuérpia, Genebra, Amesterdão, os livros anticatólicos conquistam os mercados, à luz do dia ou clandestinamente, e despertam, de caminho, uma produção oposicionista dentro dos próprios estados que permaneciam fiéis a Roma» (SARAIVA, 2000: 129-130).

<sup>94</sup> Reproduzimos uma citação de Dominique Julia na qual, em 1640, o inquisidor Sotomayor, numa nova edição do *Índex*, definia aquilo que se entendia por línguas vulgares e línguas não vulgares: «Ne sont pas langue vulgaire les langues hébraïque, grecque, latine, chaldéenne, syriaque, éthiopique, perse et arabe. Ce qui s'entend des langues originales, qui ne s'emploient pas aujourd'hui communément en langage familier, pour que le lecteur entende que toutes les langues autres que celles-là sont vulgaires» (JULIA, 1997: 286).

«La première interprétation, la plus restrictive, concerne les États de la péninsule ibérique et ceux de la péninsule italienne. En Espagne, (...), en 1612, l'*Index* publié par l'inquisiteur Sandoval interdit donc *la Bible et toutes ses parties imprimées ou manuscrites en quelque langue vulgaire que ce soit*, mais aussi *les sommaires et compendia, quand même ils seraient d'ordre historique, de la même Bible ou des livres de la Sainte Écriture, écrits en tout idiome ou langue vulgaires*. (...) La situation paraît identique au Portugal: outre le fait que le Portugal est politiquement réuni à la couronne espagnole de 1580 à 1640, l'Inquisition portugaise exerce la même vigilance que l'Inquisition espagnole à l'égard des livres interdits. On ne peut donc s'étonner de constater qu'ici aussi les premières traductions, partielles, de livres bibliques sont toutes postérieures au bref de Benoît XIV; la première traduction intégrale de la Vulgate latine (...) est publiée en vingt-trois volumes de 1778 à 1790» (JULIA, 1997: 285-287).

Numa época em que a alfabetização era minoritária, mas na qual o escrito impresso começou a desempenhar um papel relevante na circulação dos modelos culturais<sup>95</sup>, os livros religiosos ocupavam uma posição amplamente dominante no mercado editorial europeu. Roger Chartier, tendo investigado as estratégias editoriais

---

<sup>95</sup> Deve, no entanto, ter-se em conta que tal relevância não terá sido por todos bem aceite, permanecendo por isso os manuscritos como meio de considerável importância para a difusão do escrito: «Algún bibliófilo renacentista, a pesar de que la imprenta ya llevaba más de médio siglo funcionando, se negó a que en su biblioteca pudiera entrar otro tipo de libro que no fuera manuscrito. Y desde luego, un bibliófilo exquisito no podía ver con buenos ojos el invento nuevo cuyos productos en serie no podían competir en belleza con los manuscritos miniados en vitela, piezas únicas e irrepetibles. Estos bibliófilos refinados eran, por descontado, casos extremos, y en general la imprenta recibió todo tipo de alabanzas y Gutenberg pasó a engrosar las listas de los inventores de las cosas... Sin embargo, el manuscrito siguió desempeñando utilísimas funciones como difusor de todo tipo de escritos» (BLECUA et alii, 1983: 86). Entre nós, também António José Saraiva se referiu a esta «atitude desdenhosa por parte dos bibliófilos perante estes produtos de contrafacção que não saem já das mãos esmeradas dos artistas da letra e da iluminura» (SARAIVA, 2000: 122), acrescentando o investigador que tal atitude condicionou mesmo as formas de produção do livro impresso: «E os impressores sujeitavam-se aos cânones dos copistas, mantendo o enorme formato dos in-fólios, imitando-lhes a caligrafia e ornamentando as páginas com vistosas iluminuras» (IDEM, ibidem).



e as práticas de leitura entre os séculos XVI e XVIII em França, chega à conclusão que «las biblias, los libros de liturgia (horas, breviarios, oficios), los libros de devoción (...) y la literatura apologética son las adquisiciones más frecuentes de estos lectores (...), sean católicos o reformados» (CHARTIER, 1994: 99). Em Portugal, a situação assumiu perfil idêntico. A Igreja tornou-se uma das principais impulsionadoras da tipografia e as razões do seu interesse por tal arte explicam-se pela necessidade de produzir livros que servissem para o ensino do clero e para a doutrinação e catequese dos fiéis. Não admirará, pois, que também no nosso país «livros do género de breviários, de constituições de bispados (colecções de leis canónicas que os clérigos necessitavam de consultar) ou de catecismos [tenham entrado] (...) em grande proporção no total das primeiras obras impressas em Portugal e [tenham constituído] seguramente um negócio convidativo para os empresários da tipografia» (SARAIVA, 2000: 132)<sup>96</sup>.

Num cenário como o que acaba de ser evocado, os livros de espiritualidade de conteúdo ficcional constituem um instrumento interessante de uma aculturação ético-religiosa que visava controlar crenças e condutas, acrisolando os leitores, consagrados ou leigos, na prática da virtude e numa vivência piedosa. Em latitudes lusas, «não era grande a circulação (...) de obras daquela natureza» (MARQUES, 2000: 418), mas ainda assim surgiu entre nós, a partir do século XVI, uma produção ascético-mística cujas temática e intenção criadora se inserem no quadro de uma literatura produzida com o objectivo de fazer expandir os princípios da moral pós-

---

<sup>96</sup> António José Saraiva aponta como exemplo o facto de «a primeira obra incontestavelmente tipográfica em caracteres latinos realizada em Portugal» (SARAIVA, 2000: 130) ter sido o *Breviarium braccarense*, impresso em Braga, em 1494. As reimpressões de que a obra foi objecto, bem como o número de exemplares de algumas tiragens são a demonstração da importância das obras de carácter religioso no contexto das produções impressas: «O *Breviarium braccarense*, impresso por Guerlinc, é disto mesmo um exemplo característico, porque tem uma segunda edição em 1505, por o cabido ter reconhecido que se encontrava esgotado, e a terceira, pela mesma razão, em 1528, esta última com a tiragem, notável para a época, de 1500 exemplares» (IDEM, ibidem: 132).

tridentina e do endoutrinação católico. Tais obras, «nascida[s] em sua esmagadora maioria nos meios conventuais e destinada[s] a quantos eram sensíveis à reforma de vida e desejosos de subirem a escada da perfeição» (IDEM, *ibidem*: 419), orientam-se no sentido de impulsionar um «combate sem tréguas aos vícios pelo refreamento dos sentidos corporais, constância da recta intenção e prática das virtudes cristãs» (IDEM, *ibidem*). As novelas alegóricas a cujo estudo nos dedicamos encaixam-se precisamente na moldura deste quadro de intenções.

Das cinco novelas que seleccionámos, tomando por critério o recurso à «alegoria continuada» como principal factor diegético, definido por Maria Lucília Gonçalves Pires como traço distintivo do género (PIRES e CARVALHO, 2001), apenas a *História do Predestinado Peregrino e seu irmão Precito em a qual debaixo de uma misteriosa parábola se descreve o sucesso feliz do que se hade salvar e a infeliz sorte do que se hade condemnar*, de Alexandre de Gusmão, foi publicada no século XVII<sup>97</sup>. Trata-se, em termos cronológicos, da segunda obra impressa deste padre jesuíta que foi autor de outros livros de espiritualidade<sup>98</sup>; trata-se igualmente daquela que gozou

---

<sup>97</sup> Zulmira Coelho Santos chama a atenção para o carácter singular desta novela no panorama editorial do século XVII: «De resto, a obra do Pde Gusmão parece ser o único exemplar conhecido do género, no século XVII, na medida em que outras novelas, mais ou menos contemporâneas, como as do presbítero Mateus Ribeiro *Alívio de Tristes, e consolação de queixosos* (1672), *Retiro de cuidados* (1681), *Roda da fortuna* (1692), não devem, salvo melhor opinião, qualificar-se de «alegóricas» (SANTOS, 2004: 585).

<sup>98</sup> Barbosa Machado dá conta do rol das suas obras impressas, que inclui: *Escola de Belem, Jesus nascido no presepio* (1678; 1735); *Menino Christão* (1695); *Sermão na Cathedral da Bahia de todos os Santos nas exequias de Illm<sup>o</sup> Sr. D. Fr. João da Madre de Deus, primeiro Arcebispo da Bahia* (1686); *Historia do Predestinado Peregrino, e seu Irmão Precito, em a qual debaixo de huma misteriosa parábola se descreve o sucesso feliz do que se hade salvar, e infeliz sorte do que se hade condenar* (1682; 1685; 1724; e 1696, em tradução castelhana); *Arte de criar bem os filhos* (1685); *Meditações para todos os dias da semana pelo exercicio das potencias da alma conforme ensina Santo Ignacio Fundador da Companhia de JESUS* (1689); *Maria Rosa de Nazaret nas montanhas de Hebron, a Virgem N. Senhora na Companhia de JESUS* (1715); *Eleyção entre o bem, e o mal eterno* (1720) , *O Corvo, e a Pomba da Arca de*

de maior popularidade no seu tempo, como se pode depreender pelas três edições em português de que foi objecto (Lisboa, Miguel Deslandes, 1682, *in 8º*; Évora, na off. Da Academia, 1685, *in 8º*; e Lisboa, Filippe de Sousa Villela, 1724, *in 8º*) a que se juntaram duas traduções em língua castelhana (Barcelona, Rafael Figuro, 1696, *in 4º*; e Lisboa, [s.n.], 1698, *in 12º*)<sup>99</sup>.

Todas as restantes novelas de que nos ocupámos foram publicadas em edição *princeps* já em plena primeira metade do século XVIII. Respeitando a ordem cronológica de publicação, a novela alegórica que se seguiu foi a de Nuno Marques Pereira, intitulada *Compendio narrativo do peregrino da America, em que se tratão varios discursos espirituais, e moraes com muitas advertencias, e documentos contra os abusos, que se achão introduzidos pela malicia diabolica no Estado do Brasil*. Esta obra, tida como a única publicada por Nuno Marques Pereira<sup>100</sup>, autor cuja existência permanece «até hoje envolta em trevas» (MOISÉS, 1985b: 222), é composta, como adiante se verá com mais minúcia, por duas partes que, no entanto, não tiveram percurso editorial idêntico. Na verdade, enquanto o primeiro volume da novela conheceu cinco edições ao longo do século XVIII, o segundo volume permaneceria inédito até ao século XX, altura em que, pela primeira vez, se procedeu a uma edição completa desta narrativa ficcional em prosa de conteúdo marcadamente doutrinário.

---

*Noé no sentido Allegorico, e moral* (1734) e *Arvore da Vida Jesus Crucificado* (1734). (BARBOSA MACHADO, 1965: 96). Inocêncio F. da Silva repete este catálogo acrescentando a informação de que «Todas as obras d'este autor são estimadas pela pureza da sua dicção, e é no estylo muito menos dasaffectado que a maior parte dos seus contemporaneos. As que não tiveram mais que uma edição são hoje raras de encontrar, mas nem por isso valem mais que o preço ordinario» (SILVA, 1858: 33).

<sup>99</sup> Esta última tradução, omissa quer na *Bibliotheca Lusitana*, quer no *Dicionário Bibliographico Portuguez* (no qual, aliás, o nome do editor Filippe de Sousa Villela aparece correctamente emendado de “Villa” para “Villela”) é referida por Zulmira Coelho Santos (SANTOS, 2004: 585).

<sup>100</sup> José Veríssimo, na sua *História da Literatura Brasileira*, afirma-o: «No intuito piedoso de denunciar ou de emendar os costumes do Estado, que se lhe antolhavam péssimos, escreveu o livro citado, **único lavor literário que se lhe sabe**» (VERÍSSIMO, 1981: 92), destacados nossos.

Na *Bibliotheca Lusitana*, Barbosa Machado acusa o conhecimento apenas da primeira edição, feita em Lisboa, por Manoel Fernandes da Costa, Impressor do Santo Ofício, em 1728, no formato *in 4º* (BARBOSA MACHADO, 1965: 505). Inocêncio da Silva completa esta informação com a indicação de que o *Compêndio* «foi reimpresso em Lisboa, 1765, 4º» (SILVA, 1858: 315), sem referir o impressor. Mais recentemente, Sara Augusto, desenvolvendo argumentos apresentados por Afrânio Peixoto, autor de uma nota preliminar à última edição da novela setecentista (PEREIRA, 1988: 13-16/I), compilou dados que comprovam o sucesso que a obra terá tido junto do público, o qual a transformou numa das obras mais editadas ao longo do século XVIII<sup>101</sup>.

Embora tenha sido levantada a hipótese de o *Compêndio* ter tido uma primeira edição em 1718<sup>102</sup>, as informações fornecidas pelos paratextos do primeiro volume não deixam margem para dúvida quanto à opção por 1728 como data da edição

---

<sup>101</sup> Leiam-se, a propósito, as apreciações de Afrânio Peixoto: «As reproduções fac-similares, do rosto dessas edições [existentes na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro], farão fé, e deporão, não só da riqueza da Nacional, como da divulgação de Nuno Marques Pereira, o autor da primeira novela brasileira, livro de costumes e de edificação, delongado deleite de nossos avós, o “Peregrino da América”. Com efeito, de tal livro, densíssimo de páginas e de conteúdo, tantas edições, só no século XVIII, e entre nós, é grande êxito. Nenhum dos nossos tivera, ou teve, no tempo, até mesmo um século depois, tantas edições. Só “Marília de Dirceu”, entre dois séculos, poesia, auréola de martírio para o cantor, o amor infeliz dos amantes daria maior número. Só no fim do século XIX, poetas e romancistas venceriam o “Peregrino” (PEREIRA, 1988: 14/I.). O Barão de Porto Seguro, no «JUÍZO CRÍTICO» que produz sobre a obra de Marques Pereira, reforça a ideia da excelente aceitação do *Compêndio*, escrevendo: «Todos os exemplares, que até hoje dele temos visto, contêm manifestos indícios de haverem sido, como os Carlos Magno, que se encontram em segunda mão, manuseados por infinidades de leitores» (PEREIRA, 1988: 7/II).

<sup>102</sup> Inocêncio F. da Silva faz referência a esta hipotética edição sem que, todavia, ele próprio lhe atribua grande crédito: «Lembro-me de ver não sei aonde acusada a existencia de uma primeira edição do *Peregrino*, com a data de 1718: porém tenho por certo que tal não ha, visto que na *Folhinha biographica brasileira* publicada pelos srs. Laemmert para 1862, a pag.31, o muito erudito sr. Joaquim Norberto affirma positivamente que a obra só fôra composta em 1725» (SILVA: 1858:315).

inaugural. Isto mesmo é sustentado por José Veríssimo, o qual diz ter compulsado um exemplar da edição supra-referida que é também mencionada por Afrânio Peixoto<sup>103</sup>:

«O exame cuidadoso desta edição autoriza a crer que esta é a primeira, e não tem fundamento a versão da existência de uma anterior. A última das advertências ou prefácio, a *Suplicação do Senhor Mestre de Campo Manoel Nunes Viana* é datada da “Cidade da Bahia, 28 de Junho de 1725”, era em que porventura foi a obra concluída. As licenças do Santo Ofício trazem a data de 1728, e delas se infere ser esta a primeira edição» (VERÍSSIMO, 1981: 92).

A esta primeira edição de 1728 seguiram-se quatro outras vindas a público no decorrer do século XVIII. Pelo menos as duas primeiras ocorreram ainda em vida do autor que a elas se refere na Dedicatória «*À Nossa Senhora Virgem da Vitória Imperatriz do Céu, Rainha do Mundo, Senhora da Piedade e Mãe de Deus*» com que abre o segundo volume, composto até 1733<sup>104</sup>. Consultando o catálogo da «Fundação Biblioteca Nacional» do Brasil, que possui exemplares de todas as edições, obtêm-se os seguintes dados: 1ª edição, Lisboa Occidental, na Officina de Manoel Fernando [sic] da Costa, 1728, 23 fólhos; 2ª edição, Lisboa Occidental, na Officina de Manoel Fernandes da Costa, 1731, 22 fólhos; 3ª edição, Lisboa, na Officina de Miguel Menescal da Costa, 1752, 12 fólhos; 4ª edição, Lisboa, A. V. da Silva, 1760, 16 fólhos; 5ª edição, Lisboa, F. Borges de Sousa, 1765, 16 fólhos.

---

<sup>103</sup> Afrânio Peixoto, no seu estudo introdutório à edição de 1988 da Academia Brasileira de Letras, discute a polémica em torno da datação correcta da primeira edição nos seguintes termos: «Ora, tudo isto [a polémica] se deslindaria, facilmente, com um passeio à nossa Biblioteca Nacional (...). Ela possui 9 exemplares, das 5 edições da obra de Nuno Marques Pereira. A saber, (...): A 1ª edição é mesmo, como disseram Varnhagem e Veríssimo, a de 1728. A data do prefácio – 1725 – não deixa dúvida.» (PEREIRA, 1988: 14/I).

<sup>104</sup> «E agora de presente, não menos lembrado estou, do grande favor, que me tendes feito, quando vos dignastes que, por vossa intercessão, saísse à luz a primeira parte deste livro: não conhecendo eu nele méritos, para que fosse tão bem aceite, pelo que se viu que **dentro em três anos duas vezes se deu ao prelo**, devendo-se tudo ao vosso divino amparo» (PEREIRA, 1988: 31/II), destacados nossos.

Qualquer uma destas edições contempla somente a primeira parte do *Peregrino da América*; a segunda parte teria de aguardar até ao final da terceira década do século XX para pela primeira vez sair a público em letra impressa, e desta feita sob a responsabilidade de editores brasileiros<sup>105</sup>. Assim, são já contemporâneas as duas edições que completam o percurso editorial desta novela: a 6ª edição, em cujo título se lê *Compêndio narrativo do peregrino da América. 6. ed. completada com a 2ª parte, até agora inédita, acompanhada de notas e estudos de Varnhagen, Leite de Vasconcelos, Afranio Peixoto [y outros]*, foi feita no Rio de Janeiro, pela Academia Brasileira de Letras, em 1939; a 7ª, e última, data de 1988 e é uma reedição da anterior, feita pela mesma Academia Brasileira de Letras, dado a de 1939 estar «há muito esgotada» e ser «preciosa», segundo informação de Afrânio Coutinho contida na introdução à edição de 1988 (PEREIRA, 1988: 3/I).

Os restantes três exemplares de novelas alegóricas do período barroco, escritas em português, são de autoria feminina e foram produzidas pelas religiosas franciscanas do Convento da Esperança de Lisboa, Sórora Maria do Céu e Sórora Madalena da Glória, freiras professoras «no mesmo convento, onde passaram ambas em comunidade a maior parte de suas longas vidas» (SILVA, 1858: 138). Foram as

---

<sup>105</sup> Na verdade, apesar do sucesso editorial obtido pela primeira parte do *Compêndio*, a segunda ficaria inédita por mais de dois séculos, pese embora as legítimas expectativas de publicação expressas pelo próprio Marques Pereira na Dedicatória ao «Senhor Miguel de Passos Dias, Cavaleiro professo da Ordem de S. Tiago, familiar do Santo Ofício, e nobre cidadão da cidade da Bahia»: «Permita-me a sua grande modéstia fazer manifesta ao mundo, neste livro, uma ação tão generosa, como gratulatória, que da honrada pessoa de Vm. tenho recebido, nesta segunda parte do meu **Peregrino da América**; porque estando quase no letargo do esquecimento, pela minha impossibilidade, achei um tesouro aberto na sua benévola e prestantíssima pessoa, onde por uma leve demonstração de meu desejo, foi este bastante instrumento, para abrir as portas de sua grande liberalidade; por ser esta a arte com que as vontades se obrigam, e os pobres se remedeiam. Mas que muito achasse eu tão profícua vontade na pessoa de Vm. em socorrer e amparar a este pobre peregrino, quando o reconheço tão devoto da Santíssima Virgem da Vitória, a quem tenho dedicado este livro, para logo me dizer Vm. lhe mandaria assistir, com o custo que fizesse na impressão (quando tenha a dita de ser aprovado o que nele vai escrito)» (PEREIRA, 1988: 37/II).

duas escritoras bastante prolixas; compuseram ambas, em prosa e em verso, obras cuja primeira intenção era «ocupar o tempo sem offensa de Deus» e divertir e ensinar as outras religiosas; publicaram ambas também as suas criações literárias sob pseudónimo<sup>106</sup> fazendo jus quer às práticas autorais em voga na época, quer a uma manifestação de recato e de modéstia, certamente expectável em autoras que, para além de mulheres, eram freiras.

Da autoria de Sórora Maria do Céu são as novelas intituladas *A Preciosa: allegoria moral* (1731) e *Enganos do bosque, desenganos do rio* (1741)<sup>107</sup>. Ana

---

<sup>106</sup> Ana Hatherly refere precisamente o caso destas duas mulheres escritoras para confirmar o carácter absolutamente comum do recurso a pseudónimos no período barroco: «O uso de pseudónimos ou criptónimos de várias espécies foi muito comum no período barroco, e a propósito ocorre aqui citar o caso de Sórora Magdalena da Glória, também professa no Mosteiro da Esperança e discípula de Sórora Maria do Céu, que nas suas obras publicadas usou o pseudónimo de Leonarda Gil da Gama, anagrama do seu próprio nome» (HATHERLY, 1990: XXI).

<sup>107</sup> Barbosa Machado e Inocêncio da Silva fornecem ambos o catálogo completo das obras publicadas por esta religiosa, a saber: *A Phenix apparecida na vida, morte, sepultura e milagres da gloriosa Sancta Catharina, com sua novenma e peregrinação ao Sinay*, Lisboa, na Offic. Deslandesiana, 1715, 8º; *A Preciosa: allegoria moral. Parte I*, Lisboa, na Offic. Da Musica, 1731, 8º; *A Preciosa: obras de misericórdia em primorosos e mysticos dialogos expostas; elogios dos sanctos, em vários cantos poeticos e historicos, etc*, lbi, na mesma Offic., 1733, 8º; *Obras varias e admiraveis, etc*, Lisboa, por Manuel Fernandes da Costa, 1735, 8º; *Aves illustradas em avisos para as religiosas servirem os officios dos seus mosteiros*, Lisboa, por Miguel Rodrigues, 1738, 8º; *Triumpho do Rosario, repartido em cinco autos do mesmo, muito devotos e divertidos*, Lisboa, por Miguel Manescal da Costa, 1740, 8º; *Enganos do bosque, desenganos do rio*, Lisboa, por Antonio Isidoro da Fonseca, 1741, 8º. (SILVA, 1858: 137). Barbosa Machado dá igualmente notícia das obras de Sórora Maria do Céu que permaneceram manuscritas: *Relação da vida, e morte da Serva de Deos a V. Madre Helena da Cruz Religiosa do Convento da Esperança desta Cidade de Lisboa no anno de 1721; Tres Autos a S. Aleixo*, cujos titulos são *Mayor fineza de Amor. Amor, e Fé. As Lagrimas de Roma; En la Cura vá la flecha. Comedia; Preguntarlo a las Estrellas. Comedia; En la mas escura noche. Comedia* (BARBOSA MACHADO, 1965:420-421). No estudo introdutório que apresenta na sua edição de *A Preciosa*, Ana Hatherly informa nunca ter encontrado exemplares destas últimas três comédias, mas inventaria uma outra comédia a que Barbosa Machado não faz referência: *Clavel y Rosa* (HATHERLY, 1990: LIII). Estas informações, porém, surgem corrigidas na «Bibliografia Analítica de Sórora Maria do Céu» que a investigadorea dá a

Hatherly propõe ainda a inclusão de *A Preciosa, obras de misericórdia*, subtitulada *Pastores da Clemência* (1733) na categoria das novelas alegóricas; porém, é a própria investigadora quem fornece argumentos que invalidam tal inclusão<sup>108</sup>.

*A Preciosa: alegoria moral*, publicada sob o pseudónimo de *Sor Marina Clemência, religiosa franciscana do Convento da Ilha de S. Miguel*, teve apenas uma edição no século XVIII, embora em dois formatos distintos: em oitavo e em quarto<sup>109</sup>. Ana Hatherly, tendo em conta a datação dos manuscritos da obra, e sobretudo a do manuscrito da Biblioteca Nacional inserido no códice 3773, aventa a hipótese de a novela ter sido escrita ainda no século XVII, embora só no século seguinte tenha sido publicada<sup>110</sup>. Para além desta edição em Português, a obra foi objecto de duas

---

conhecer também na dita edição. Por aí se fica a saber que as quatro comédias foram afinal todas publicadas: as três referidas por Barbosa Machado como inéditas, na segunda parte de *Enganos do bosque, desenganos do rio* (1741); a indicada pela própria Ana Hatherly, na primeira parte da mesma novela (1736) (IDEM, *ibidem*: 325-358).

<sup>108</sup> «Se, numa tentativa de classificação, é possível reunir as três mais importantes narrativas de Sórora Maria do Céu sob a designação comum de novelas alegórico-pastoris, dado que exibem, entre outros, aspectos da alegoria moral e da novela bucólica, (...), só a primeira e a terceira têm temática idêntica. A segunda, *A Preciosa, Obras de Misericórdia*, que tem por subtítulo *Pastores da Clemência* (...), apresenta-se numa maneira diferente. Na sua temática não encontramos um relato das vicissitudes dum personagem axial que encarna a temática nuclear, mas sim uma série de relatos organizados numa espécie de Certame Poético, em que intervêm diversas personagens que expõem os diferentes aspectos da sua renúncia ao «amor próprio» e ao «amor caduco» (o Amor Humano) e a respectiva Misericórdia posta em prática» (HATHERLY, 1990: L).

<sup>109</sup> «Novela alegórico-pastoril. Uma edição em dois formatos, sendo a em 4º em papel mais encorpado. Os exemplares em 8º têm na última página licenças de correr, omissas nos exemplares em 4º» (IDEM, *ibidem*: 346).

<sup>110</sup> «O Cod. 3773 e o Cod. 348 não trazem data; no Ms. 1403 indica-se o ano de 1702 e no Ms. 2038 o de 1722. Como sabemos, a impressão data de 1731. O Cod. 3773, porém, não sendo datado, tem uma nota acrescentada em letra e em tinta diferentes das do texto principal. Essa nota, que diz respeito à autorização para encadernar os fólhos, (...) está assinada pelo Doutor Affonso Mexia e tem data de 25 de Setembro de 1670 ou 1690. (...) Ficámos então cientes de que a data na nota do fólho 1r do Cod. 3773, escrita e assinada pelo Dr. Affonso de Mexia, é de 25 de Setembro de 1690, o que permite confirmar que *A Preciosa* já existia, pelo menos, nesse ano. À luz desta conclusão, o Cod. 3773 surge como o mais antigo manuscrito datado que até



edições em Castelhana, feitas a partir da tradução da edição portuguesa de 1731: *La Preciosa. Alegoria Moral*, atribuída al P. D. Teodoro de Almeyda, del Oratorio y Congregacion de San Felipe Neri. Que del idioma portugues traduxo al castellano, para comun utilidad, y recreo espiritual del pueblo christiano Don Narciso Varela de Castro. Publicala Don Antonio Ulloa y a su costa. Madrid: En la Imprenta, y Librería del dicho D. Antonio Ulloa, 1791; *La Preciosa. Alegoria Moral*. Traducida al castellano por Narciso Varela de Castro. Publicala Antonio Ulloa. Madrid: En la Imprenta y Lib. del dicho Don Antonio Ulloa, 1792. Na primeira das traduções que acabam de ser referidas, a novela surge erradamente atribuída ao Padre Teodoro de Almeida, autor não de novelas alegóricas, mas da novela filosófica intitulada *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna ou Arte de Viver Contente em quaesquer Trabalhos da Vida* (1779)<sup>111</sup>.

---

agora se conhece, revelando-nos que a obra foi escrita pelo menos 41 anos antes da sua publicação, ainda no século XVII» (IDEM, ibidem: CXXVI).

<sup>111</sup> A confusão na atribuição de *A Preciosa* ao P. Teodoro de Almeida pode encontrar explicação na reputação de que o autor oratoriano gozava em Espanha. Tal reputação é facilmente comprovável pela proliferação de traduções de obras suas no país vizinho de que nos dá notícia Zulmira C. Santos no prefácio da edição do *Feliz Independente* que preparou para a colecção dos clássicos da literatura portuguesa: «Por este tempo, o nome de T. de Almeida entrara já nos circuitos livreiros espanhóis através, num primeiro momento, das traduções dos textos citados, de intensa devoção mariana [*Estímulos do amor da Virgem* (1759), *Gemidos da Mãe de Deus* (1763), *Tesouro da Paciência* (1765)] e, depois, da divulgação científica, no contexto da «Filosofia Moderna», que a *Recreação*, várias vezes editada, representava» (ALMEIDA, 2001: 8). Já em trabalho anterior, dedicado às traduções das obras do Pe. Teodoro de Almeida em Espanha e em França, a mesma investigadora, na esteira de Marie-Helène Piwnik, havia refutado a atribuição de *A Preciosa* a este autor: «Com toda a probabilidade, estamos perante uma ocasião mais de aproveitamento de um nome que vendia, tal como já havia acontecido com a tradução de *A Preciosa* de Sórora Maria do Céu (Marina Clemência), obra que M.H. Piwnik mostrou ter circulado em listas de subscrições como sendo de Teodoro de Almeida, quando a verdadeira autora aparecia também no pedido de licença de impressão. (...) Gostaríamos, porém, de fazer notar que o nome de Marina Clemência (Sórora Maria do Céu) não era, em rigor, um nome completamente desconhecido para o público espanhol que, de acordo com o teor do anúncio da *Gaceta de Madrid* (...) dela podia adquirir as novelas incluídas em *Novelas de M. Marmontel y de la Madre Sor Marina*

Contemporaneamente, Ana Hatherly procedeu a uma nova edição da novela, não a partir do exemplar impresso, mas tomando por base o já citado manuscrito do códice 3773 da Biblioteca Nacional. Esta edição actual, publicada em 1990 pelo Instituto Nacional de Investigação Científica, é precedida de um estudo histórico-literário e integra igualmente um glossário, uma bibliografia analítica das obras de Sórora Maria do Céu e reproduções de alguns autógrafos da autora setecentista, entre outros.

Quanto a *Enganos do bosque, desenganos do rio*, conhecem-se actualmente duas edições, uma de 1736 e outra de 1741, embora tanto Barbosa Machado como Inocêncio da Silva só refiram esta última edição. Em bom rigor, no entanto, elas não se correspondem inteiramente, já que a primeira a surgir coincide com aquilo que mais tarde se veio a considerar a primeira parte da novela, contendo a edição ulterior, para além desta parte I, a sua continuação ou parte II. Aliás, o texto do capítulo X e último da primeira parte termina com a indicação de que «se houver quem desta conte na segunda parte desta historia, descobrirá o Vergel do Paraiso» (CÉU, 1736: 120), indicação esta a que o impressor fez juntar a informação de que «a Autora não teve tempo de compor a segunda parte» (IDEM: *ibidem*). Em consequência, o Prólogo da edição de 1741 confirma o carácter inacabado da novela saída a público cinco anos antes, cujo enredo só encontra desfecho cabal com a continuação na segunda parte:

«No Tomo Sexto destas obras acharàs no fim da primeira parte dos Enganos do Bosque, e Dezenganos do Rio a folhas 120. que esta singular Escritora diz não tivera tempo para compor a segunda Parte; porém o seu Prelado vendo a grande falta que esta fazia à primeira, lhe ordenou que a fizesse, não obstante acharse

---

*Clemencia, traducidas del Francés y Portugues al castellhano, anunciadas em 1774.* Contudo, em 1791, data da primeira edição de *La Preciosa Alegoria Moral*, o nome de Teodoro de Almeida ligava-se já a um conjunto substancial de obras traduzidas, de onde sobressaíam, nesta data, não o esqueçamos, as reedições de *O Feliz Independente* e do *Tesouro da Paciência*» (SANTOS, 1994: 189).

adiantada em annos, e tambem val vez (sic) por entender, que não houvesse quem a imitasse, e ella entendido que o mesmo era obediencia, que insinuação, a compoz com tão singular espirito, que não só sahio em tudo semelhante à primeira, mas com excesso a todas as mais obras» (CÉU, 1741:s.n.)

Contrariamente ao ocorrido com *A Preciosa. Alegoria moral* e com as outras duas primeiras obras impressas de Sórora Maria do Céu que circularam, como já se disse, sob o criptónimo de Marina Clemência<sup>112</sup>, ambas as versões de *Enganos do Bosque*, *Desenganos do Rio* ostentaram o verdadeiro nome da autora na folha de rosto, aquando da sua primeira publicação. É no mesmo Prólogo à edição de 1741 que se encontra um testemunho verdadeiramente elucidativo da mudança de atitude de Sórora Maria do Céu face à sua condição de autora. Na verdade, a partir da publicação desta novela parecem ser postos de parte os escrúpulos editoriais da escritora, que passa a aceitar dar a conhecer a sua obra a um público mais vasto dispensando o subterfúgio do pseudónimo:

«E bem posso dizer, que este foy o primeiro milagre da sua grãde obediencia, pois desta se seguio o fazer publicos todos os seus escritos; sendo que ategora forão necessarias tantas industrias, e diligencias para sahirem a publico os mais Tomos, que se achão impressos; porque humas vezes era preciso pedir a algumas Senhoras Religiosas, e amigas zelosas do bem comum, me emprestassem alguns traslados que tinham das suas obras, e outras não havia mais remedio que furtarlhe os originaes, sem que fosse necessario confessaremse do furto, além de que logo o tornavão a restituir, mas ainda assim, recatava-se tanto que cada vez os escondia mais, e tudo procedia da sua rara humildade, e do pouco conceito, que fazia das suas obras» (CÉU, 1741: s.n.).

---

<sup>112</sup> Referimo-nos, para além da obra citada no corpo do texto, a *A Phenix apparecida na vida, morte, sepultura e milagres da gloriosa Sancta Catharina* (1715) e a *A Preciosa: obras de misericórdia* (1733).

De acordo com Ana Hatherly, «em 1741, o mistério do criptónimo Marina Clemência já há muito tinha sido desvendado» (HATHERLY, 1990: XXVIII) e, como tal, essa data representa não a da descoberta da verdadeira autoria das obras, mas antes «o momento da decisão expressa, por parte de Sórora Maria do Céu, de autorizar a publicação dos seus escritos sem ser necessário continuar a recorrer a expedientes de amigos e admiradores» (IDEM: ibidem).

Para além da novela propriamente dita, em ambos os volumes – tanto no que corresponde à edição de 1736, como no que corresponde à de 1741 – se acrescenta um conjunto de outras composições, escritas quer em português, quer em castelhano, que também diferem de uma edição para a outra, deixando intuir que a segunda edição não equivaleu a um mero acrescento da primeira, antes obedeceu a um projecto editorial próprio<sup>113</sup>. Esta edição de 1741, contendo, portanto, as duas partes da novela *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio*, foi objecto de uma tradução para castelhano. Tal tradução surge incluída numa obra em dois volumes intitulada *Obras varias y Admirables de la Madre Maria do Ceo* e foi publicada em Madrid, na imprensa de António Marín, em 1744<sup>114</sup>. De então em diante, esta novela não conheceu qualquer outra edição.

---

<sup>113</sup> A relação das composições que integram a edição de 1736 é a seguinte: «A Esposa dos Cantares» (em castelhano); «Vilhancico para a Circuncisão» (em castelhano); «Ao Santíssimo Sacramento» (em castelhano); «Vilhancico à Magdalena» (em castelhano); «Significações das flores moralizadas» (em português); «Significações das frutas moralizadas em estylo singelo» (em português); «Significações das ervas aromáticas moralizadas» (em português) e ««Clavel y Rosa, breve comedia alludida aos desposórios de Maria e Jozé» (comédia em verso, em castelhano). Da edição de 1741 fazem parte as seguintes composições: «Representacion de S. Alexo, intitulada Mayor Fineza de Amor» (auto em verso, em castelhano); «Alegoria poetica a S. Alexo, intitulada Las Lágrimas de Roma» (auto em verso, em castelhano); «Acto Alegorico a S. Alexo, intitulado Amor Es Fé» (auto em verso, em castelhano); «Novena de S. Alexo» (em castelhano); «Elogio a S. Aleixo» (texto em prosa, em português); um conjunto de «Oitavas» e de «Coplas» sobre assuntos diversos (em português e em castelhano); «Adágios» (pospostos à indicação de «Fim», todos em português).

<sup>114</sup> Numa dissertação de Mestrado, não publicada, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 1990, Anabela Couto procedeu a um

O último texto de espiritualidade a cujo estudo nos dedicámos é, pois, da autoria de Sórora Madalena da Glória. Trata-se da novela alegórica intitulada *Reyno de Babylonia, Ganhado pelas Armas do Emypyreo; Discurso Moral*. Barbosa Machado, na *Bibliotheca Lusitana*, refere o texto como manuscrito<sup>115</sup>; todavia, Inocêncio da Silva apresenta todas as informações relativas à sua publicação impressa: «*Reino de Babylonia ganhado pelas armas do Emypyreo: discurso moral*, etc. Lisboa, por Pedro Ferreira 1749. 4º de XL – 296 pag., com uma estampa no frontispício e mais dezaseis gravuras allusivas aos assumptos de outros tantos capitulos em que divide esta especie de romance moral e allegorico, cujo fundamento, ou primeira idéa se encontra na obra do jesuita Hermano Hugo, chamada *Pia Desideria*» (SILVA, 1858: 345)<sup>116</sup>.

---

confronto da edição portuguesa da novela com a edição castelhana, tendo concluído que esta última segue com grande fidedignidade o original (COUTO, 1990: 56-57).

<sup>115</sup> E, para além disso, indica um título ligeiramente discrepante. Na realidade, o título que Barbosa Machado menciona - *Reyno de Babilónia conquistado a força do Impiro* – é aquele que aparece indicado no «Índex. Das obras, que a Autora tem Impresso», o qual surge na última página, não numerada, da biografia panegírica de Santo Agostinho que Madalena da Glória escreveu - *Agua Real, Feniz abrazado, e Pelicano amante* -. É o seguinte o catálogo completo das obras da autora referido por Barbosa Machado: *Astro brilhante em novo mundo, fragante flor do Paraizo plantada no jardim da America, historia panegyrica, e vida prodigiosa de Santa Roza de Santa Maria*, Lisboa, por Pedro Ferreira Impressor da Serenissima Rainha N. Senhora, 1733, 8º; *Novena de Santa Roza de Santa Maria, Epitome da sua vida*, Lisboa, na Officina da Musica, e da Sagrada Religião de Malta, 1743, 8º; *Brados do dezengano contra o profundo sono do esquecimento em tres historias exemplares para melhor conhecerse o pouco, que Durão as vaidades do mundo, e o poder das divinas inspiraçoens. Primeira Parte*, Lisboa, por Miguel Rodrigues, 1736, 8º; *Segunda Parte*, ibi., na Officina da Musica, e da Sagrada Religião de Malta, 1739, 8º; *Orbe celeste adornado de brilhantes estrelas, e dous ramilhetes, hum colhido pela consideração, outro pelo divertimento*, Lisboa, por Pedro Ferreira, 1742, 8º; *Agua Real, Feniz abrazado, e Pelicano amante. Historia Panegyrica, e vida prodigiosa do inclito Patriarcha que alcançou ouvir da boca de Deos o titulo de Grande, Santo Agostinho*, Lisboa, na Officina Pinheiriense da Musica, e da Sagrada Religião de Malta, 1744, 4º; *Reyno de Babilónia conquistado a força do Impiro*, M.S.; *Obsequio de huma alma devota offerecida á Sagrada Imagem do Senhor dos Passos que venera no Collegio de S. Paulo dos Missionarios Inglezes*, M.S. (BARBOSA MACHADO, 1964: 160).

<sup>116</sup> Relativamente ao catálogo apresentado por Barbosa Machado, o de Inocêncio Silva diverge ainda nos seguintes pontos: dá notícia da existência de uma segunda edição de *Brados do*

Este texto, à semelhança dos outros de que a religiosa foi autora, foi publicado sob o pseudónimo de Leonarda Gil da Gama, anagrama perfeito do seu verdadeiro nome. Este anagrama, contudo, surge descodificado praticamente desde a sua primeira utilização, uma vez que em seis das composições poéticas encomiásticas que antecedem a biografia panegírica de Santa Rosa de Santa Maria, primeira obra de Sórora Madalena da Glória a ser impressa, é incluído o vocábulo «Glória», quer seja maiúsculo, quer não.

Embora no mencionado «Index. Das Obras, que a Autora tem Impresso», posposto à penúltima obra publicada por Sórora Madalena da Glória, em 1744, se anuncie a suposta publicação de «outras Obras que está compondo», a novela *Reyno de Babylonia* foi na realidade a derradeira das produções da autora a ser dada à estampa, já que ela própria terá falecido pouco mais de uma década depois, com idade avançada<sup>117</sup>. Não se conhecem reedições nem traduções desta novela. Inocêncio da Silva tece uma apreciação global pouco lisonjeira relativamente à fortuna granjeada pelas obras da autora; apesar disso, indica precisamente o *Reyno de Babylonia* como a obra que mais sucesso teve junto do público leitor:

---

*Desengano*, embora não indique nem a data, nem o impressor («Sahiu esta obra novamente accrescentada, Lisboa, 17..., 4º, 2 tomos»); omite a referência a *Obsequio de huma alma devota* dada a sua condição de manuscrito (SILVA, 1858: 345). Em dissertação de Mestrado, não publicada, Dídya Cruz precisa que a segunda edição de *Brados do Desengano* foi realizada em 1749, mas corresponde apenas à primeira parte da história que terá sido encadernada juntamente com a segunda, datada de uma década antes: «Tanto na Academia das Ciências, como na Biblioteca Nacional, esta edição de 1749, encontra-se encadernada juntamente com a segunda parte, datada de 1739, de dimensões idênticas (o primeiro volume editado em 1736 é in 8º, estes são in 4º). Cada um dos tomos mantém a respectiva numeração, licenças, etc. (...) Este volume duplo constitui, possivelmente, uma opção de “publicação” de 1749. Inocêncio Francisco da Silva menciona uma segunda edição, em dois volumes, sem indicação precisa de ano. Não parece confirmar-se reedição do segundo tomo» (CRUZ, 1993: 47-48).

<sup>117</sup> Desconhece-se a data exacta do seu falecimento. Inocêncio da Silva dá-a como viva ainda em 1759, altura em que teria 87 anos: «Ignoro a data do seu obito, parecendo comtudo que ainda vivia em 1759» (SILVA, 1858: 344).

«Todas as referidas composições foram muito applaudidas e admiradas dos contemporaneos, que proclamaram a auctora como *phenix dos ingenhos*. Hoje poucos serão capazes de supportar a leitura d'ellas, em razão do seu estylo exquisitamente conceituoso, e metaphorico, de que são abonados testemunhos os títulos que ficam transcriptos. (...) Todos os seus livros jazem actualmente no esquecimento; e se pouquissimas vezes se encontram no mercado, pouquissimos são tambem os compradores que d'elles se agradam: de todos o mais vulgar parece ser o nº7, e talvez o mais estimado em razão das gravuras, das quaes algumas não são de todo mais» (SILVA, 1858: 345).

### **1.1. Descrição das edições utilizadas**

Da análise do percurso editorial das cinco obras seleccionadas, que foi elaborado no ponto anterior, ressaltam, como óbvios, os seguintes aspectos: 1) nem todas as novelas conheceram mais do que uma edição; 2) é desigual o número de exemplares de cada uma delas actualmente disponível nas Bibliotecas portuguesas; 3) apenas o *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* e *A Preciosa* foram objecto de edições recentes. Tais factos condicionaram a escolha das edições de que nos servimos para a elaboração do presente trabalho.

Assim, uma vez que das narrativas do Padre Alexandre de Gusmão e de Nuno Marques Pereira existem exemplares na Biblioteca Pública de Braga, foram esses que utilizámos. Todavia, no que diz respeito à novela do segundo autor referenciado, socorremo-nos igualmente da última edição, já contemporânea, dado que, como ficou dito, esta contém ambos os volumes do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*. Relativamente a *Enganos do Bosque*, *Desenganos do Rio* e a *Reino da Babilónia* servimo-nos dos exemplares existentes na Biblioteca Nacional, em Lisboa. Finalmente, quanto a *A Preciosa*, usámos o exemplar depositado na Biblioteca Pública Municipal do Porto e a edição actual realizada por Ana Hatherly a que já se fez alusão.

Passemos, pois, à descrição bibliográfica das obras utilizadas, indicando-as por ordem cronológica da primeira edição.

1) **HISTORIA/ DO/ PREDESTINADO/ PEREGRINO, / E SEU IRMAM PRECITO, / Em a qual debaixo de huma misteriosa/ Parabola se descreve o successo feliz, / do que se há de salvar, & a infeliz/ sorte do que se há de condenar, / DEDICADA/ AO PEREGRINO CELESTIAL, / S. FRANCISCO XAVIER, / Apostolo do Oriente, / COMPOSTA/ PELLO P. ALEXANDRE DE GUSMAN/ da Companhia de JESU, da Província/ do Brazil./ EVORA, / Com todas as licenças necessarias na/ Officina da Universidade/ Anno de 1685.**

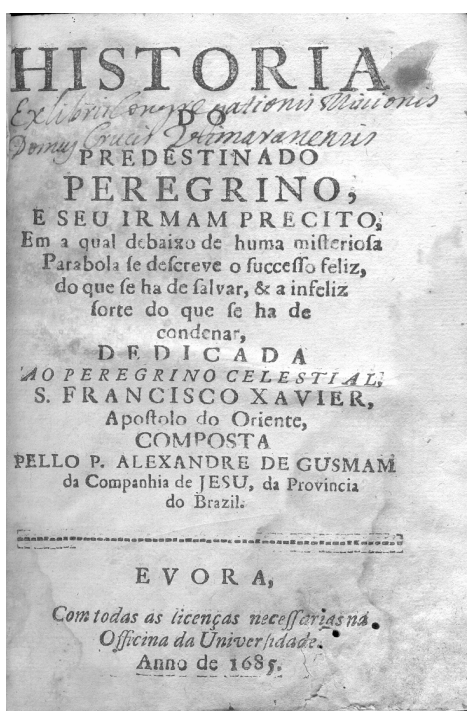


Figura 1

Trata-se de um exemplar *in 8º* da segunda edição da novela, conservado na Biblioteca Pública de Braga com a cota **R.86**, que se mantém em bastante razoável estado de preservação. A obra abre com uma Dedicatória «AO PEREGRINO CELESTIAL/ S. FRANCISCO XAVIER, / APOSTOLO DO ORIENTE», assinada pelo autor, a que se seguem o «PROLOGO/ AO/ LEYTOR» e as respectivas «LICENC,AS». A novela propriamente dita está dividida em seis partes, a primeira das



quais é antecedida por um «PROEMIO» contendo uma explicação sobre a utilidade da parábola que se irá seguir: «O que nos importa, he caminhar para a nossa patria, saber os caminhos, & procurar a entrada, para o que vos servirà de guia o exemplo da historia, ou parabola seguinte» (GUSMAM, 1685: 2). Cada uma das partes encontra-se seccionada em capítulos. Assim, a primeira parte tem onze capítulos (pp.3 – 57); a segunda tem dez (pp.58 – 116); a terceira, dez (pp. 117 – 183); a quarta, igualmente dez (pp. 184 – 242); a quinta tem doze (pp. 243 – 307) e a sexta e última tem novamente dez (pp. 308 – 364). Cada um destes capítulos é antecedido por um brevíssimo resumo que funciona em jeito de título. A obra encerra com um «INDICE/ DAS PARTES, E CAPITULOS, / QUE CONTEM ESTE LIVRO».

*A Historia do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito* procura descrever «debaixo de uma misteriosa parábola», «o sucesso feliz, do que se há de salvar, e a infeliz sorte do que se há de condenar». Por isso, muito sucintamente, o enredo da novela pode resumir-se da seguinte forma: dois irmãos, *Predestinado* e *Precito*, partem do Egipto natal, com as respectivas famílias, rumo à Palestina. Porém, se de início caminham juntos «por huma estrada commua, que chamam Vida» (GUSMAM, 1685: 9), em breve acabam por se separar, pois *Predestinado* escolhe afastar-se de Vale da Ocasão «que ainda que á vista parecia deleitoso, era porem de ruins ares, & peor clima» (IDEM, ibidem: 12), seguindo por um outeiro «algum tanto fragoso», «porèm mais seguro» (IDEM, ibidem: 16); enquanto isso, *Precito* elege o «Vale florido da Ocasão» e por ele segue «com sua depravada família» (IDEM, ibidem: 14). A partir daqui, os seus caminhos divergem para nunca mais coincidirem e a narrativa acompanha a par e passo os avanços de *Predestinado* rumo a Jerusalém, aludindo breve e pontualmente ao percurso realizado por *Precito* a caminho de Babilónia.

Na parte final da narrativa, confrontados ambos os irmãos com a estreita «passagem da morte», encontram destinos diferentes: *Precito* chega a Babilónia, república onde não há «ordem alguma, senão horror sempiterno, ou eterna confusam» (IDEM; ibidem: 314); nesta cidade é exposto a penas terríveis e tormentos «sem

remedio, sem alivio, sem mudança» (IDEM, ibidem: 315) que o levam a clamar contra o caminho que elegeu. *Predestinado*, por seu lado, chega a Jerusalém onde é muito bem recebido por todos os anjos e demais moradores do céu. O próprio Deus o recebe, repartindo com ele generosamente todos os seus tesouros. Por último, Deus não só aceita *Predestinado* como cidadão perpétuo de Jerusalém, como o faz seu filho.

2)

**2.1) COMPENDIO/ NARRATIVO/ DO/ PEREGRINO/ DA AMERICA, / EM QUE SE TRATÃO VARIOS DISCURSOS/ espirituais, e moraes, com muitas advertencias, e/ documentos contra os abusos, que se achão/ introduzidos pela malicia diabolica no/ Estado do Brazil./ DEDICADO À VIRGEM DA/ VICTORIA, / EMPERATRIZ DO CEO, RAINHA/ do mundo, Senhora da Piedade, e/ MÃI DE DEOS. / AUTHOR/ NUNO MARQUES/ PEREIRA. / LISBOA, / Na Oficina de MIGUEL MANESCAL DA COSTA, / Impressor do Santo Officio./ Anno M.DCC.LII./ Com todas as licenças, e Privilegio Real.**

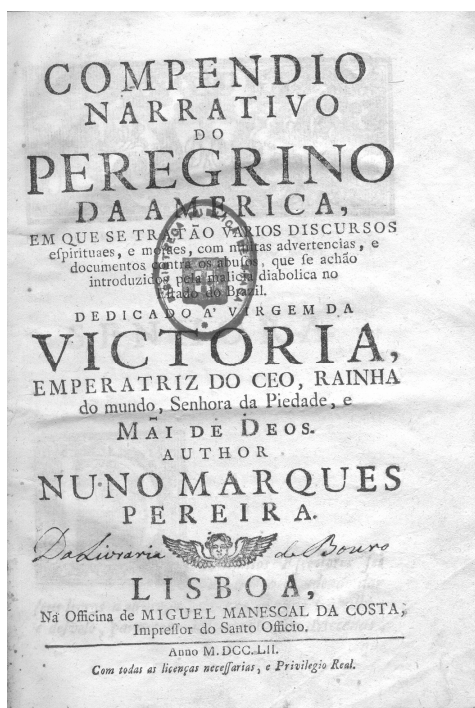


Figura 2

Este é um exemplar *in 4<sup>o</sup>* da terceira edição da primeira parte da obra, conservado em bom estado na Biblioteca Pública de Braga sob a cota **R.5890**. A primeira parte deste *Compêndio Narrativo* está dividida em vinte e oito capítulos numerados, todos precedidos por breves resumos que antecipam o respectivo conteúdo de cada um deles. A leitura de tais resumos basta para que se dê conta do carácter eminentemente doutrinário deste primeiro volume.

Ao início da narrativa propriamente dita, antepõem-se outros textos do autor a cuja análise detalhada se procederá posteriormente, dado o interesse das informações que contêm quer para o conhecimento dos objectivos que motivaram a escrita da obra, quer para a identificação dos critérios que presidiram à sua elaboração. O primeiro desses textos é uma Dedicatória a Nossa Senhora da Vitória, intitulada «SENHORA», a quem o autor oferece a novela pondo-a, do mesmo passo, sob sua protecção: «Mas como sei que Vos pagais de hum affecto cordeal, de quem rendido a vossos Sagrados pés Vos busca para seu amparo, por isso Vos offereço este meu Peregrino, para que como a pobre, e muito humilde o ampareis com vosso patrocínio, pois só em Vos confio, como tão grande intercessora, e medianeira para com vosso Filho, e meu Senhor JESUS Christo, que sendo para seu santo serviço, e bem das almas, o deixe correr, e andar peregrinando na estampa, como cousa vossa, que Vos dedico, e offereço» (PEREIRA, 1752: iv/v). O segundo texto é outra Dedicatória, desta feita «AO LEITOR», na qual Marques Pereira enuncia os objectivos que visa alcançar com a sua narrativa, tecendo igualmente considerações sobre opções temáticas e de organização estrutural da mesma.

Seguem-se duas composições em verso «EM LOUVOR DO AUTHOR»: a primeira é um «SONETO» escrito «por hum seu amigo» que lhe elogia o «estyllo tão claro, e attractivo» e a «lição mui verdadeira»; o segundo são umas «DECIMAS» da autoria de Pedro Ferreira Ferrete que expressa o desejo de «Que se reforme o Brazil/ De abusos, e de erros mil, / Em que se está vendo arder, / Pois lhe dais a conhecer/ Com tanta satisfação, /& Que causais admiração/ O zelo, com que fallais, / Quando

regra a todos dais/ Para bem da salvação». Por último, surgem as «LICENÇAS» «DO SANTO OFFIIO», «DO ORDINARIO» e «DO PAÇO», e ainda um «INDEX/ DOS CAPITULOS, QUE SE/ contém neste livro» com os respectivos resumos e localização na obra.

A matéria de base desta primeira parte do *Compêndio Narrativo*, como já se disse, tem em conta um conteúdo de natureza essencialmente doutrinária que, no entanto, vai sendo explanado em consonância com as sequências narrativas criadas. Assim, a história gira em torno de duas personagens principais: o *Peregrino* e um *Ancião* que no último capítulo do volume se identifica como sendo o «Tempo Bem Empregue». Instigado pelo *Ancião*, o *Peregrino* dá início à narração da sua «peregrinação» por terras do Brasil, «mais levado de hum desejo de ver esse portento da fama, novo mundo descoberto, ha tantos annos incognito, que dos lucros do interesse» (PEREIRA, 1752: 11). É este o mote que justifica o relato das peripécias de uma viagem ao longo da qual o *Peregrino* se depara com diversos espaços e personagens fictícios que são objecto de moralização e servem de pretexto para a explanação da doutrina cristã. Cada uma das pequenas histórias contadas pelo *Peregrino* ao *Ancião* assume, pois, um carácter modelar exemplar que pretende coagir o leitor a comportar-se de acordo com a moral católica.

## 2.2)

**2.2.1) NUNO MARQUES PEREIRA/ COMPÊNDIO/ NARRATIVO/ DO/ PEREGRINO/ DA AMÉRICA/ TOMO I/ COLEÇÃO AFRÂNIO PEIXOTO, DA/ ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS/ RIO DE JANEIRO /1988, 450 p.**

**2.2.2) NUNO MARQUES PEREIRA/ COMPÊNDIO/ NARRATIVO/ DO/ PEREGRINO/ DA AMÉRICA/ TOMO II/ COLEÇÃO AFRÂNIO PEIXOTO, DA/ ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS/ RIO DE JANEIRO /1988, 322 p.**



Figura 3

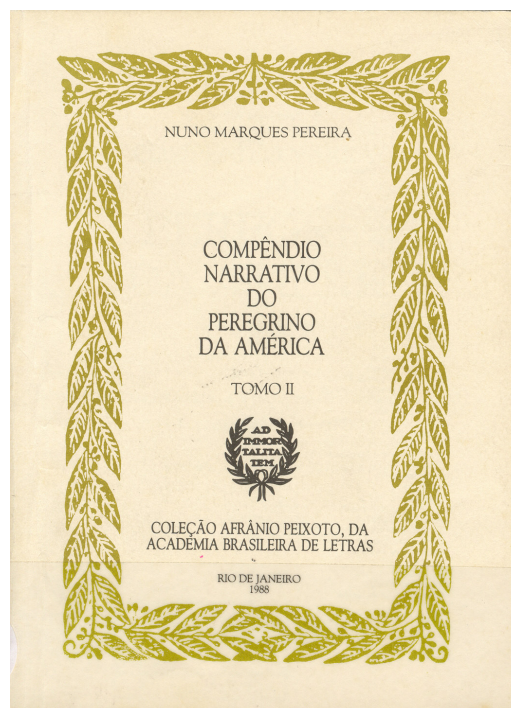


Figura 4

Correspondem estes dois volumes à sétima e última edição da novela alegórica de Nuno Marques Pereira, a qual, à semelhança da imediatamente anterior, é uma edição completa, ou seja, contempla a primeira e a segunda partes do *Compêndio*. Ambas estas edições integrais foram feitas pela Academia Brasileira de Letras que considera a narrativa de Marques Pereira «uma das obras mais importantes escritas no Brasil no período colonial» (PEREIRA, 1988: 3/1)<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> Como já atrás houve ocasião de referir, os dados biográficos sobre Marques Pereira são escassos, permanecendo a dúvida quanto à sua naturalidade. Barbosa Machado, secundado por Inocêncio da Silva, di-lo «natural da Villa de Cairú, distante quatorze legoas da Cidade da Bahia de todos os Santos Capital da America Portuguesa» (BARBOSA MACHADO, 1965: 505). Afrânio Peixoto, na «Nota Preliminar» ao primeiro tomo da sétima edição, resume o essencial da problemática: «Seu autor, Nuno Marques Pereira, nascido em 1652 e falecido em Lisboa, depois de 1733, viveu no Brasil. Disse Varnhagen que também aqui nascera, em Cairu, na Baía. Rodolfo Garcia, aqui mesmo, discorda do mestre e fá-lo reinol. Não importa: naquela era éramos todos Portugueses e não deixamos ainda inteiramente de sê-lo. Demais, autores portugueses omitem-no frequentemente, o que nos dobra a obrigação de lembrá-lo» (PEREIRA, 1988: 13/1).

Estas edições modernas, no que à primeira parte diz respeito, foram feitas a partir da edição de 1760, isto é, da quarta a ser publicada. Por esse motivo, e para além das diferenças óbvias motivadas pelo acrescento de um aparato crítico e de notas elucidativas na edição de 1988, esta apresenta pequenas dissemelhanças em relação à edição de 1752 de que também nos servimos. Consistem essas dissemelhanças, mais concretamente, na reprodução de uma «SÚPLICA AO SENHOR MESTRE DE CAMPO/ MANOEL NUNES VIANNA», inserida entre a Dedicatória «AO LEITOR» e as composições poéticas «EM LOUVOR DO AUTOR»; na inclusão de novas «LICENÇAS» «DO SANTO OFÍCIO», «DO ORDINÁRIO» e «DO PAÇO»; e na mudança de lugar do «ÍNDICE» que passa para o final da obra.

No que concerne a segunda parte, inédita até 1939, como já se disse, a publicação impressa foi feita a partir de um manuscrito existente na Biblioteca Nacional de Lisboa, o qual, muito provavelmente corresponderá a uma das muitas cópias da obra realizadas por toda a classe de copistas<sup>119</sup>. Isso mesmo é referido na «Nota Preliminar» com que abre o segundo tomo da edição contemporânea que consultámos:

«O manuscrito, cuja cópia serviu para a presente impressão desta segunda parte do *Peregrino*, existente na Biblioteca Nacional de Lisboa, não é o autógrafo original do autor, mas

---

<sup>119</sup> O revisor da edição de 1939, em nota reproduzida na edição de 1988, chama a atenção para o facto de a não publicação da segunda parte não significar forçosamente o seu desconhecimento por parte do público. Pelo contrário, a tão grande aceitação da primeira parte leva a supor que a segunda tenha despertado igualmente o interesse dos leitores, os quais, perante a inexistência de exemplares impressos, faziam proliferar as cópias manuscritas: «É de presumir que o mesmo se passaria com esta segunda parte do *Peregrino da América*, se inferirmos a curiosidade que moveria também os leitores da primeira, - publicada em 1728, vingara, até 1765, cinco edições, - a conhecer ou possuir o resto da narrativa. Correriam, pois, muitas cópias, extraídas de outros traslados, reproduzidos todos por escribas incultos, mais ou menos ignaros dos mistérios da ortografia, como dissera Tolentino» (PEREIRA, 1988: 4/II).

deplorável apógrafo, tais e tantos os dislates ortográficos, deturpações de palavras e citações latinas, divisões inadmissíveis de parágrafos, aglutinações incríveis de vocábulos, pontuação à **la diable**. Tudo isto delata e evidencia a palmar ignorância do copista, constituindo, a cada passo, verdadeiros enigmas para o revisor, que só a muito custo vingava destrinchar o sentido de alguns períodos, descobrir a verdadeira ortografia de muitos vocábulos, atinar com as omissões, eliminar as repetições, reconstituir nomes próprios e textos latinos» (PEREIRA, 1988: 3/II).

A edição mais recente deste segundo tomo inclui igualmente um aparato crítico e um conjunto de notas explicativas, sendo de destacar um estudo de J. Leite de Vasconcelos intitulado «O “PEREGRINO DA AMÉRICA”, / DE NUNO MARQUES PEREIRA, COMO FONTE/ DE INVESTIGAÇÃO ETNOGRÁFICA» (PEREIRA, 1988: 19-30/II). No que toca à novela propriamente dita, este segundo volume é composto por vinte e dois capítulos numerados, todos antecidos também por um breve resumo-título. Antes do início da narrativa, incluem-se três Dedicatórias. A primeira dirige-se «À Nossa Senhora Virgem da Vitória Imperatriz do Céu, Rainha do Mundo, Senhora da Piedade e Mãe de Deus» a quem o autor agradece os favores concedidos relativamente à publicação da «primeira parte deste livro», e sob cuja protecção coloca «esta segunda parte». Segue-se uma outra dedicatória-prólogo dirigida ao «Discreto e pio leitor», na qual Marques Pereira aborda algumas questões importantes, não sendo as menos relevantes aquelas que informam sobre a intenção de dar continuidade à história e sobre as circunstâncias que impeliram o autor a tornar pública esta segunda parte<sup>120</sup>. A terceira e última dedicatória está endereçada ao «Senhor/ MIGUEL DE

---

<sup>120</sup> Escreve Marques Pereira: «Primeiramente, não vai finalizada a história neste livro, como te havia prometido na primeira parte, pela grande apetência de alguns curiosos desejarem saber o que mais aconteceu ao peregrino na sua derrota; e por isso quase me arrebataram das mãos estes mal limados cadernos, persuadindo-me com várias instâncias dá-los ao prelo» (PEREIRA, 1988: 33/II). A intenção de dar continuidade à história, acrescentando-lhe uma terceira parte, é reiterada no último capítulo deste segundo volume: «Que vos prometo, se Deus vos der vida e saúde, brevemente e (sic) tornar-vos a buscar para darmos princípio e fim

PASSOS DIAS», «rico cidadão da Bahia», «negociante de grosso trato» e novo mecenas encontrado por Marques Pereira para apoiar a publicação da sua obra. Estas dedicatórias são seguidas por várias composições poéticas em louvor do autor: dois «Sonetos», um de Joseph de Oliveira Serpa e outro anónimo; quatro «Décimas», duas da autoria de «amigos» não identificados, uma de João Vieira de Macedo e uma outra de Luís Franco da Silva. A encerrar o volume surge um «ÍNDICE».

O segundo volume do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, embora não apresente um conteúdo doutrinário tão sistematizado como o que é exposto na primeira parte, com ela estabelece, ainda assim, nexos de continuidade temática, temporal e espacial. Tais nexos são assegurados quer pela manutenção das duas personagens principais da novela – o *Peregrino* e o *Ancião* -, quer pela replicação do esquema narrativo: o «Tempo Bem Empregue» volta a procurar o *Peregrino* para que este lhe conte «o mais que lhe sucedeu depois que o Ancião dele se apartou». É este repto que está na base do diálogo que os dois vão manter, no decurso do qual o *Peregrino* se lança na narração de um conjunto de histórias sucessivas que assumem uma dimensão exemplar tanto para a condenação do mal, quanto para o enaltecimento do bem. Assim, em termos de conteúdo, a principal diferença trazida pelo segundo volume consiste fundamentalmente numa redução do espaço concedido à explanação doutrinária e no conseqüente incremento das dimensões ficcionais e alegóricas.

### 3)

#### **3.1) A PRECIOSA/ de Sórora Maria do Céu/ Edição actualizada do Códice 3773/ da Biblioteca Nacional precedida/ dum estudo Histórico/ Ana Hatherly/ Instituto Nacional de Investigação Científica/ Lisboa/ 1990**

---

à terceira parte deste compêndio quando tenhamos a dita de sermos tão bem sucedidos, como temos sido na primeira parte deste livro, que em menos de três anos se deu duas vezes ao prelo. (...) E por agora dobrarei aqui a folha desta escrita, até que suceda tornar outra vez o Tempo bem empregado, para continuarmos na terceira parte deste livro, quando assim o permita Deus» (PEREIRA, 1988: 317/II).



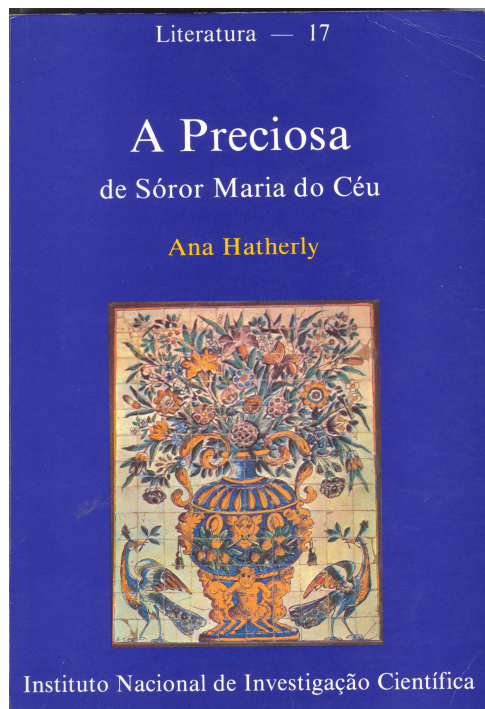


Figura 5

Trata-se da edição contemporânea da novela de Sórora Maria do Céu feita por Ana Hatherly a partir de uma das quatro versões manuscritas que se conservam da obra. Na «Bibliografia Analítica» das obras da religiosa franciscana apenas a esta edição, a investigadora fornece os seguintes dados relativos ao manuscrito:

«**A Presioza**” [**A Persioza**”]. Ms. 231 fólhos não numerados. Biblioteca Nacional de Lisboa. Cota: Reservados, Cod.3773. Sem nome da Autora nem data. Numa nota à margem, assinada pelo Dr. Affonso Mexia, vem a data 25 de Setembro de 1690. Texto integral da novela alegórico-pastoril impressa em 1731» (HATHERLY, 1990: 345).

No extenso estudo introdutório que dedica à obra, às suas edições e às versões manuscritas que dela existem (HATHERLY, 1990: IX-CXXXV), Ana Hatherly justifica a escolha deste manuscrito por duas razões fundamentais: trata-se do «mais

antigo manuscrito que se conhece» até à data<sup>121</sup>; e é, muito provavelmente, um autógrafo<sup>122</sup>. Tal não permite, no entanto, concluir que o referido manuscrito inserido no códice 3773 tenha sido o modelo para a edição *princeps*; longe disso, a colação de todos os textos apenas deixa garantir que os quatro manuscritos «têm maior afinidade entre si do que com a edição de 1731» (IDEM, *ibidem*: CXXIX), o que levanta a hipótese da existência de uma outra fonte até agora ignorada ou, em alternativa, autoriza que se pense que a própria autora tenha procedido a uma revisão do texto para publicação, suposição plausível sobretudo se for tido em consideração o hiato de mais de quatro décadas que separam a edição de 1731 do mais antigo manuscrito conhecido da obra.

Esta edição da novela abre com uma listagem das personagens principais que a integram, listagem essa que no manuscrito ocupa o fólho 1r e 1v. Na primeira página surge também a licença de encadernação dos fólhos assinada pelo «Doutor/ Affonso Mexia». A esta listagem sucedem-se vinte e três capítulos, todos numerados e encimados por um título, mas sem qualquer resumo explicativo do conteúdo dos

---

<sup>121</sup> Veja-se o que atrás se escreveu na nota 107 deste mesmo capítulo.

<sup>122</sup> Do confronto dos quatro manuscritos, Ana Hatherly tira a seguinte conclusão: «O que verdadeiramente distingue estes manuscritos do ponto de vista caligráfico é o facto de os três primeiros serem nitidamente obra de copistas e o último não. Com efeito, o Cod.3773 não só não está escrito com o apuro característico da maior parte dos profissionais da escrita desse tempo, como até lhe faltam indicações tão básicas como maiúsculas e pontuação. A esta não-observância das regras mínimas tradicionais na época, acrescente-se o elevado número de emendas, palavras riscadas ou ilegíveis, ausência de parágrafos, etc., que conferem a este manuscrito um carácter verdadeiramente individual, sugerindo que se destinava apenas a ser usado pelo autor e não a circular publicamente o que, sem dúvida, estaria de acordo com a atitude de Sórora Maria do Céu relativamente aos seus escritos, os quais tanto quanto sabemos pelas notícias que a esse respeito chegaram até nós (...), pelo menos até certo ponto e não obstante os seus intuitos didácticos, não desejou divulgar. Todavia, mal-grado a sua evidente despreocupação, a letra do Cod. 3773 é extremamente firme, culta e pessoal, e as hesitações, os lapsos e as emendas fazem com que este texto se nos depare como uma versão original, provavelmente uma versão de um borrão, e não como uma reprodução impessoal. Este aspecto levou-nos a considerar o Cod.3773, desde início, como um manuscrito especial, provavelmente autógrafo» (HATHERLY, 1990: CXXVII).

mesmos. Em contrapartida, nas margens de alguns fólhos dos diferentes capítulos surgem breves anotações com o intuito de aclarar o conteúdo moral dos sucessivos episódios alegóricos. A novela não contém índice e termina com a palavra «FIM».

Ana Hatherly completou esta edição moderna acrescentando-lhe um «GLOSSÁRIO», um «Índice alfabético das poesias, divisas e inscrições intercaladas em *A Preciosa*», uma «BIBLIOGRAFIA ANALÍTICA» das «Obras de Sórora Maria do Céu», uma «BIBLIOGRAFIA GERAL» com referência a manuscritos e a impressos e, finalmente, «APÊNDICES» que contêm a «Folha de rosto da edição de 1731 de / *A Preciosa/ Allegoria Moral*» e alguns autógrafos da religiosa do Convento da Esperança e de outras personagens com ela relacionadas (Madre Marianna das Estrellas, D. Jayme de La Te y Sagáu e Madre Helena da Cruz).

A acção de *A Preciosa* pode ser resumida da seguinte forma: *Preciosa* é uma beldade criada por um poderoso *Rei* que com ela pretende casar. No entanto, o *Rei* deseja ser livre e espontaneamente correspondido no seu amor e, por conseguinte, coloca *Preciosa* num Vale onde ela fica à mercê das tentações do *Príncipe do Averno*, principal inimigo e rival do *Rei*. Dotada de livre-arbítrio e informada acerca da razão da sua ida para o Vale, *Preciosa* permanece nele, não sozinha, mas em companhia de todo um conjunto de defensores e conselheiros que o *Rei* providencia para que a acompanhem. Ainda assim, *Preciosa* cede às tentações do Vale, onde é constantemente aliciada pelo *Príncipe* e pelos seus partidários, esquecendo-se da sua condição e do seu destino. A intervenção persistente e esclarecedora dos servidores do *Rei* vai, no entanto, fazê-la reconhecer as suas culpas, arrepender-se e tomar consciência de que também ela ama profundamente o *Rei*. Esse amor fá-la renunciar ao mundo e aos seus prazeres a fim de se retirar para um lugar de penitência. Nesse lugar volta ainda a ser desinquietaada pelos súbditos do *Príncipe*, mas vence-os em batalha e assume a sua escolha definitiva. Em consequência despede-se de todos os que a acompanharam no Vale e comparece perante «a maior Majestade, que a

esperava amante porque o soube buscar arrependida» (CÉU, 1990: 312) para «celebrar seus desposórios e (...) eternizar sua beleza» (IDEM, ibidem: 314).

**3.2) A PRECIOSA, / ALLEGORIA/ MORAL, / OFFERECIDA/ A EXCELLENTISSIMA SENHORA/ D. MARIA ANNA/ DAS ESTRELLAS, / Religiosa no Mosteiro da Esperança/ de Lisboa, / e publicada por/ D. JAYME DE LA TE E SAGAU, / Cavalleiro da Ordem de São Tiago. / SUA AUTHORA/ A MADRE MARINA/ CLEMENCIA, / Religiosa de São Francisco no Mostei- ro da Ilha de São Miguel./ §§/ LISBOA OCCIDENTAL, / Na Officina da MUSICA. / Anno de M.DCC.XXXI. / Com todas as licenças necessarias. / Vende-se na mesma Officina.**

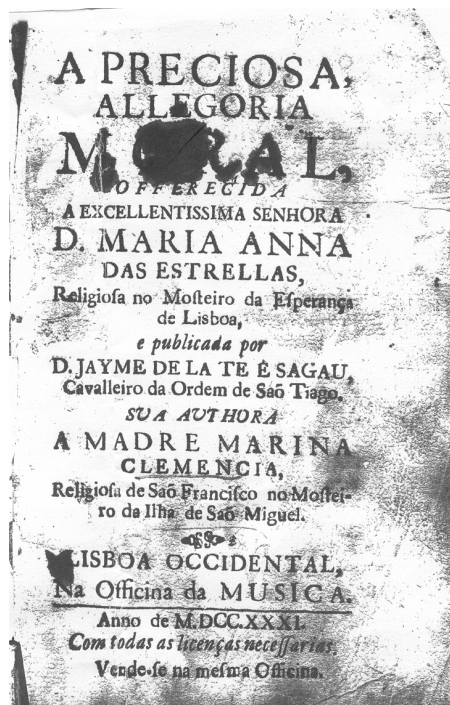


Figura 6

Corresponde o espécime consultado a um exemplar da edição *princeps*, impresso *in 8º*, que existe na Biblioteca Pública Municipal do Porto, depositado sob a cota **L-6-20**. O exemplar está amputado de algumas páginas referentes aos paratextos iniciais, apesar do que se conserva em razoável estado.

A abrir a obra encontra-se um texto, ao qual falta a primeira página, assinado por «D. Jayme de la Te e Sagau». Este texto, dirigido a D. Maria Ana das Estrelas,

pelo seu teor encomiástico, quer da destinatária, quer da sua ilustre genealogia, configura o modelo das «dedicatórias». Segue-se-lhe um prólogo anónimo, mas presumivelmente da autoria do editor, endereçado ao «PIO LEITOR»; nele se enaltecem as qualidades meritórias da obra «por todos os títulos *Preciosa*», ao mesmo tempo que se destacam as suas intenções moralizantes e catequéticas as quais justificam a publicação da novela, mesmo contra a vontade da autora<sup>123</sup>. Vem depois um soneto anónimo, dirigido «A quem ler», que refere sumariamente o argumento da novela, explicitando o seu significado alegórico. Após este, aparece a listagem das personagens intervenientes e respectiva significação alegórica<sup>124</sup>, a qual é seguida das licenças do Santo Ofício<sup>125</sup>, «DO ORDINARIO» e «DO PAC,O». A terminar, é incluída uma «Errata» e respectivas «Emendas», com a advertência de que «Não foy culpa da impressão os erros, que se achão neste livro, nem erão faceis de reparar, na singular advertencia do Corrector, porque como a copia estava viciada, por mais que se trabalhava, não se podião entender algumas cousas» (CLEMENCIA, 1731: s/n).

---

<sup>123</sup> Escreve o impressor no Prólogo que vimos referindo: «E sendo este o intento desta discretissima obra, a favor do qual devia a piedade que a tinha composto, procurar publicalla, consultou a modestia, e salvando com o seu voto o escrúpulo desta avareza, deixou ficar escondido este precioso thesouro, e só manifesto à desconfiança de algum religioso segredo. Mas como contra a observancia deste instava o escrupulo de privar o proximo dos moraes documentos desta obra, devi a este justo, e discreto remorso de consciencia, não só a participação della, mas a revelação de ser sua Authora a Religiosissima Madre Sor Marina Clemencia, filha do Serafico Patriarca São Francisco, e professa no seu Convento da Ilha de São Miguel, que na composição não só desta, mas de outras obras espirituaes, e sagradas, assim em prosa, como em verso, tem mostrado ser o seu grande talento, não só chama de hum espirito Seráfico, mas rayo de hum espirito Cherubico» (CLEMENCIA, 1731: s/n).

<sup>124</sup> Neste ponto, verificam-se ligeiras discrepâncias entre a listagem que consta da edição feita a partir do manuscrito e a inclusa na edição *princeps*. Essas alterações são as seguintes: «Preciosa – a Alma» (ms.) / «Preciosa – a Alma racional» (1731); «Ascâncio – o Humano Descanso» (ms.) / «Ascâncio – o Descanso Humano» (1731); omissão da referência a «Procorpo – o Corpo» na edição de 1731; inclusão, nesta mesma edição, de «Aura – a Inspiração».

<sup>125</sup> A primeira página relativa a esta licença, a qual conteria o respectivo título, é uma das que faltam ao exemplar por nós manuseado.

A novela propriamente dita divide-se nos mesmos vinte e três capítulos que constam da versão manuscrita, todos numerados e com títulos<sup>126</sup>, no termo dos quais se lê a palavra «FIM»; surgem também as mesmas anotações feitas à margem dos capítulos. O volume termina com um soneto antecedido da indicação «Conclusão da obra» e com um «INDEX» contendo os títulos dos capítulos e respectiva localização na obra.

**4) ENGANOS DO BOSQUE, / DESENGANOS DO RIO/ Primeira, e Segunda Parte. / AUTORA A M. R. MADRE/ MARIA DO CEO/ RELIGIOSA, E DUAS VEZES ABBADESSA DO/ Religiosissimo Mosteiro das Senhoras da Espe-/ rança da Provincia de Portugal. / OITAVO TOMO/ OFFERECIDO/ AO M. R. PADRE MESTRE/ Fr. LOURENCO, O/ De Lancastro, &c. / Pela costumada diligencia, e grande zelo do/ P. FRANCISCO DA COSTA/ Do Habito de S. Pedro, o qual ja tem dado ao/ Prelo varios Tomos das obras da mesma/ Autora, e todos à sua custa. / §§/ LISBOA OCCIDENTAL:/ Na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca. / Com todas as Licenças necessarias. / Anno 1741.**

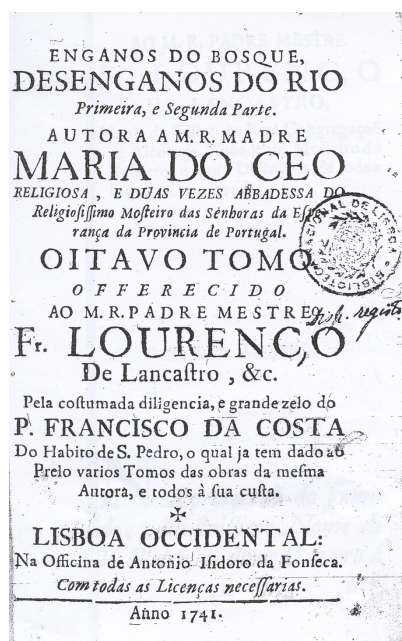


Figura 7

<sup>126</sup> Estes coincidem quase todos com a versão manuscrita. Apenas apresentam ligeiras divergências os seguintes: «Limbo de Infantes» (ms.) / «Limbo de Infante» (1731); «Flechas de Bem-me-quer» (ms.) / «Settas de Bem me quer» (1731); «Inferno e Glória de Bem-me-quer» (ms.) / «Inferno de Bem me quer» (1731); «Nadas do Vale» (ms.) / «Nada do Vale» (1731) e «Vitória de Preciosa» (ms.) / «Vitórias de Preciosa» (1731).

Esta é uma edição *in 8º* de que se conserva um exemplar em bom estado na Biblioteca Nacional, em Lisboa, com a cota **F.2502**, ao qual tivemos acesso através de microfilme. Na primeira folha a seguir à folha de rosto encontra-se um pedido de protecção para a obra, da autoria do impressor António Isidoro da Fonseca, dirigido «AO M. R. PADRE MESTRE/ Fr. LOURENCO/ DE LANCASTRO, / Monje de Cister na Real Congregação/ de Alcobaça, Abbade do Mosteiro do/ Desterro, e agora Definidor de toda a/ Familia Cisterciense». Neste texto, Autora e Protector são equalizados elogiosamente pela «grandeza do sangue, e (...) da prudencia». Da pessoa do Protector, o impressor espera «que amparado este livro com o seu patrocínio, se não atrevão os Criticos a fazer-lhe aquellas Censuras, que mais são efeitos da enveja, que da razão» (CÉU, 1741: s/n).

Segue-se um «PROLOGO» ao «Leitor amigo, ou inimigo», da autoria do P. Francisco da Costa, responsável pela impressão das várias obras da autora, o qual, curiosamente, usa este mesmo prólogo para se isentar de continuar a sua tarefa de divulgação <sup>127</sup>. Ao «PROLOGO» sucedem-se as «LICENÇAS» «DO SANTO OFFICIO», «DO ORDINARIO» e «DO PAC,O», bem como um «INDICE/ DOS CAPITULOS DA/ primeira Parte» e da «SEGUNDA PARTE». Antes do início da novela, há ainda uma listagem de «ERRATAS» e «EMENDAS».

A primeira parte da novela comporta dez capítulos numerados e antecidos de um resumo que sintetiza o seu conteúdo. Termina com a palavra «FIM». A segunda parte é manifestamente mais breve, integrando apenas quatro capítulos, no termo dos quais não surge a indicação de «FIM». Segue-se um conjunto de composições

---

<sup>127</sup> Escreve o Mecenas, com propriedade assim designado pois, além de se encarregar da preparação das obras para impressão, também lhes custeava a edição: «Já não prometo fazer diligencia para que se imprimão, porque ha bastantes annos que tenho este trabalho, e porque conheço são muitos os ambiciosos destas obras, e os thesouros estão abertos» (CÉU, 1741: s/n).

literárias a que já se fez referência atrás<sup>128</sup>. À semelhança do assinalado em relação a *A Preciosa*, também na margem de alguns capítulos desta novela são aduzidas pequenas notas elucidativas do significado alegórico-moral de algumas passagens.

O argumento de *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* tem igualmente uma personagem feminina como protagonista da narrativa. Esta chama-se *Peregrina* e no início da história, andando em viagem e sentindo sede, vê-se em face de dois caminhos, um aprazível – o Bosque do Caçador – e o outro tormentoso – o Vergel do Pastor. Vindo deste último, aproxima-se um grupo de belas pastoras – as Virtudes – que convidam *Peregrina* a seguir pelo caminho de aparência desagradável, advertindo-a dos perigos a que se exporia se optasse pelo caminho deleitoso. Quando dava os primeiros passos em direcção ao Vergel, *Peregrina* é abordada por um grupo de *Caçadoras* – os Vícios – que a dissuadem de prosseguir o caminho que levava. *Peregrina* vê-se tentada a ouvir os apelos das *Caçadoras*; porém, subitamente, aparece-lhe um *Pastor* – Cristo – pelo qual, apesar de não lhe poder ver o rosto, se apaixona imediatamente. O caminho do Vergel, no entanto, é penoso e cansativo e *Peregrina* inverte mais uma vez o percurso, optando pelas facilidades do Bosque. Uma vez aí, confronta-se com um *Caçador* – o Poder do Mundo – que lhe arranca o coração, fazendo-a ficar irremediavelmente atraída por ele e, em consequência, esquecer o *Pastor*. Logo *Peregrina* se vê rodeada pelas *Caçadoras do Bosque* que se prontificam a acompanhá-la numa visita guiada através dele. Sucede-se então o relato do périplo de *Preciosa* pelo Bosque ao longo do qual vai sucessivamente conhecendo os diferentes ídolos que nele habitam. Assim, conhece *Nobreza*, *Formosura*, *Discrição Humana*, *Esperança do Mundo*, *Riqueza* e, por fim, *Amor Próprio*. Todos estes ídolos a impressionam profundamente, mas, após um impacto inicial positivo, todos também a decepcionam irremediavelmente. Face a tal, *Peregrina* decide abandonar o Bosque. Porém, quando tenta fazê-lo, uma terrível tempestade abate-se sobre ela, da qual só

---

<sup>128</sup> Veja-se o que antes se escreveu na nota 110.



consegue escapar graças à intervenção do *Pastor* de rosto encoberto que de novo a coloca no caminho do Vergel. Deste modo termina a primeira parte da novela.

Na segunda parte, *Peregrina*, tendo retomado o caminho do Vergel, inicia a sua árdua subida. No decurso desta caminhada, vai-se encontrando com diversas pastoras e pastores (*Santa Pelágia, S. Francisco, Santa Doroteia, Santa Isabel, Santo Estêvão e São Pedro*) que sucessivamente a vão exortando a despir-se de todos os atributos mundanos e a desenganar-se, exultando com as privações e os sacrifícios. À medida que progride neste percurso, *Peregrina* vai sentindo reavivar-se cada vez mais o seu amor pelo *Pastor*. E é assim que, depois de suportar mais uma tempestade que a deixa exausta, *Peregrina* aporta finalmente a um maravilhoso Vergel onde é coberta de todas as riquezas e onde o *Pastor* a recebe nos seus braços, a fim de consumir a festa da união entre ambos.

**5) REYNO/ DE/ BABYLONIA, / GANHADO PELAS ARMAS/ DO/ EMPYREO; / DISCURSO MORAL, / ESCRITO POR/ LEONARDA GIL/ DA GAMA, /Natural da Serra de Cintra. /Offerecido as Senhor/ FRANCISCO FERREYRA DA SYLVA, / Cavalleyro professo na Ordem de Christo, &c. / LISBOA:/ \_Na Officina de PEDRO FERREIRA Impressor da Augustissima Rainha N. S./ Anno M. DCC. XLIX. / Com todas as licenças necessárias.**



Figura 8

A edição referida é uma edição *in 4º* da qual a Biblioteca Nacional possui um exemplar em bom estado sob a cota **F. 6487**. Consultámo-la em suporte microfilmado.

Trata-se de uma edição que difere bastante das restantes obras estudadas porque é ilustrada, isto é, tanto no frontispício da obra como em cada um dos capítulos que a compõem se encontram gravuras reproduzindo emblemas. Excluída esta significativa diferença, a obra organiza-se de acordo com o mesmo modelo a que já se fez referência anteriormente, embora com o detalhe de conter uma indicação, destacada em página própria, sobre os locais onde poderia ser adquirida, numa estratégia (diríamos hoje) publicitária que não deixa de ser curiosa<sup>129</sup>.

Deste modo, logo após o frontispício, surge uma «DEDICATORIA AO SENHOR/ FRANCISCO FERREIRA/ DA SYLVA, / Cavalleyro professo na Ordem de Christo, &c», assinada pelo impressor Reynerio Bocache que, com esse gesto, pede protecção para a obra «a qual, amparada com a sombra do seu nome, e dos seus illustres apelidos de Ferreyra, e Sylva, entendo que aparecerà no theatro do Mundo defendida dos golpes da calumnia, e habilitada, para que todos a leyão com estimação, e vejão com respeito» (GAMA, 1749: s/n). Seguem-se as «LICENÇAS» «DO SANTO OFFICIO», «DO ORDINARIO» e «DO PAÇO» com a particularidade de as produzidas pelas duas instituições primeiramente referidas redundarem em rasgados e extensos elogios da autora, perdendo assim o carácter conciso e objectivo que inicialmente foi apanágio deste tipo de textos. A peça que surge imediatamente após as licenças é um prólogo «AO LEYTOR», da autoria da própria Sórora Madalena da Glória, no qual se procede a um exercício de *captatio benevolentiae* daqueles de quem se diz esperar «mais a (...) censura, que a (...) piedade». Em perfeita contradição com estes receios de recepção severa da obra, inclui-se um conjunto de composições poéticas encomiásticas «Em louvor da Authora» e «Em applauso do livro

---

<sup>129</sup> Na primeira página, não numerada, pode ler-se: «Vende-se no largo da Conceição velha, nas cazas dos Religiosos do Carmo em todo sima, e outros livros curiosos» (GAMA, 1749: s/n).

intitulado, Reyno de Babilonia», entre as quais consta um epigrama em latim. Boa parte destes poemas laudatórios estão devidamente assinados ou, em alternativa, fornecem um razoável número de indicações que facilmente permitiriam identificar os seus autores.

A novela propriamente dita consta de dezasseis capítulos, todos antecidos por uma gravura, um brevíssimo resumo explicativo do seu conteúdo e uma quadra introdutória. As gravuras a que se faz referência são quase todas reproduções de algumas das que se encontram no livro de emblemas escrito em latim pelo padre jesuíta Hermano Hugo, intitulado *Pia Desideria*<sup>130</sup>. Apenas são originais as gravuras do frontispício e do décimo sexto e último capítulo. A gravura inicial está assinada por Debrie<sup>131</sup>; as restantes não têm qualquer referência ao artista gravador que as terá estampado.

---

<sup>130</sup> Hermano Hugo (1588-1629), padre jesuíta nascido em Bruxelas, foi autor do livro de emblemas intitulado «Pia Desideria». Esta obra, composta por três livros cujos títulos são, respectivamente, «Gemitus Animae Poenitentis», «Vota Animae Sanctae» e «Suspiria Animae Amantis», desenvolve a temática da salvação da alma e do seu caminho pelo mundo até à união com Deus. Cada livro é composto por quinze capítulos. A obra conheceu numerosíssimas edições em língua latina e foi objecto de tradução para diversas línguas vulgares. Foi igualmente fonte que influenciou a criação de várias outras obras dentre as quais a novela alegórica de Sórora Madalena da Glória a que nos vimos referindo. A sua popularidade explica-se, em grande medida, pelo facto de ser constituída por emblemas acompanhados do respectivo desenvolvimento em verso e em prosa. Na Biblioteca Pública de Braga existe um exemplar da obra, que consultámos, sob a cota **Res. 11 V**. Trata-se de uma edição *in 12<sup>o</sup>* em cuja folha de rosto se lê: «PIA/ DESIDERIA/ Authore/ HERMANNO HUGON/ Societ.s Iesu. / Editio 4/ ANTVERPIAE, / Apud LVCAM DE POTTER, / M. DC. LXVIII. / Cum gratia & Privilegio». Cada um dos quinze capítulos que integram os três livros em que se divide a obra obedece à seguinte estrutura: Emblema/ citação bíblica alusiva/ repetição da citação bíblica/ desenvolvimento do conteúdo da mensagem do capítulo/ nova citação atribuída a um santo da Igreja (S. Bernardo, S.to Agostinho, S.to Ambrósio, S. Crisóstomo, etc.).

<sup>131</sup> Guilherme Francisco Lourenço Debrie nasceu em Paris em data desconhecida. A convite de D. João V, veio para Portugal onde desenvolveu intensa actividade de desenhador e de gravador, tendo aberto um grande número de portadas, de livros, vinhetas, capitais, registos de santos, alegorias e fechos de páginas. Os limites da sua actividade estão hoje fixados entre os

O enredo da novela consiste no seguinte: numa aldeia de Babilónia vive uma bela aldeã (*Angélica* – a Alma) por cuja rara beleza se apaixona o *Filho do Supremo Imperador* (Cristo). Por amor dela, este dispõe-se a todos os sacrifícios, até mesmo à morte, cobrindo-a das mais belas jóias (as virtudes). *Angélica*, porém, não o ama na mesma medida e, por isso, quando o *Filho do Imperador* lhe bate à porta, ela trata-o com desdém, o que o faz afastar-se, ainda que continue a vigiá-la. *Angélica* vive então em Babilónia uma existência dedicada ao luxo e ao prazer, contra os perigos da qual o *Príncipe* ciclicamente a adverte, desencadeando o seu arrependimento e fazendo despontar nela a vontade de se emendar. Porém, *Angélica* não é constante nos seus propósitos e facilmente volta a sucumbir aos apelos de Babilónia o que provoca frequentes desentendimentos com o *Príncipe*. A relação entre ambos pauta-se, por isso, pela inconstância, oscilando *Angélica* entre os momentos de fraqueza e aqueles em que resolutamente se decide a merecer o amor do *Príncipe* que, apesar de tudo, nunca a abandona nem desiste de a conquistar. Sensibilizada com a clemência e perseverança do amante, e ajudada por *Penitência* e *Fervor*, *Angélica* consegue vencer as suas indecisões e fragilidades, tornando-se digna do *Príncipe* de quem, finalmente, se torna esposa para com ele subir ao trono do Emyreo.

## **2. Paratextos**

### **2.1. Enquadramento teórico**

A leitura e interpretação de obras como as que seleccionámos para este estudo, as quais, como se procurou realçar no ponto anterior, constituem um todo complexo do qual fazem parte não só as novelas ficcionais propriamente ditas, mas também um conjunto de outras peças, literárias ou não, convoca uma reflexão sobre o

---

anos de 1729 e 1754, no decurso dos quais produziu perto de oitocentas estampas. Veja-se entrada na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. VIII, pp.430-431.

conceito de transtextualidade tal como foi proposto por Gérard Genette. Como é sabido, Genette define a *transtextualidade* como «tout ce qui le met [ao texto] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» (GENETTE, 1982: 7), distinguindo o autor cinco tipos de *transtextualidade*, materializados nas noções de *intertexto*, *paratexto*, *metatexto*, *hipotexto* e *arquitexto* (IDEM, ibidem: 8-14). É sobretudo o tipo de *transtextualidade* manifestada pelos *paratextos* que nos interessa de momento considerar uma vez que são eles que patenteiam as estratégias postas em marcha para captar a atenção do público leitor, permitindo, em complementaridade, avaliar os efeitos desencadeados pela mobilização de tais estratégias.

Genette apresenta a seguinte explicação sobre aquilo que entende por aparato paratextual:

«Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte*: titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend» (GENETTE, 1982; 9).

A matriz linguística do próprio vocábulo encontrado por Genette para designar todo este agrupamento de elementos, que complementam a obra sem integrar o texto propriamente dito, acentua a ideia de que os paratextos são componentes extratextuais que, no entanto, funcionam paralelamente ao texto e em íntima conexão com este; eles constituem uma zona de fronteira que estipula os limites do texto ao mesmo tempo que o instituem como obra. De facto, os paratextos não são apenas

factor de demarcação entre o que está dentro e o que está fora do texto; antes contribuem também para o inscrever no circuito de comunicação, investindo-o de uma dimensão pública que a sua divulgação impressa só vem acentuar.

Neste enquadramento, o conjunto de elementos, quer de natureza linguística, quer icónica (no caso de *Reino da Babilónia*) que antecede os textos ficcionais em todas as novelas trabalhadas, reveste-se de uma dimensão significativa cuja importância não deve ser menosprezada. É ainda Gérard Genette quem observa que é na relação transtextual que se estabelece entre o texto e os paratextos que melhor se evidencia a vertente pragmática das obras, ou seja, as articulações entre um e outros permitem antecipar todo um conjunto de dados a partir dos quais se torna possível recuperar informações sobre o contexto de produção e de recepção das mesmas. Estas informações, se por um lado contribuem para uma possível caracterização da instância enunciativa e da forma como perspectivou as suas criações literárias – quer do ponto de vista técnico-formal, quer a nível da intenção com que foram escritas -, por outro permite igualmente avaliar o impacto da recepção das obras e o modo como estas agiram sobre os seus destinatários imediatos. Pode assim afirmar-se que os paratextos detêm uma capacidade performativa e desempenham uma função eminentemente pragmática, na medida em que, seja por meio da linguagem visual, seja do código linguístico, se põem à disposição do texto e da sua recepção, orientando os modos mais eficazes de lhe aceder e criando protocolos de leitura.

No caso concreto em apreço e dada a especificidade inerente tanto aos autores destas novelas alegóricas (quase todos eles religiosos, consagrados ou não, com responsabilidades educativas e/ou evangelizadoras)<sup>132</sup>, como aos receptores-modelo antevistos (em primeiro lugar aqueles com quem partilhavam os espaços do

---

<sup>132</sup> Os dados biográficos de que dispomos não nos autorizam a estender esta pressuposição a Nuno Marques Pereira a respeito de cuja existência se ignora quase tudo, incluindo se terá sido ou não religioso professor.

seminário e da clausura e só depois um público mais vasto que era necessário doutrinar e converter), a comunicação estética estabelecida entre ambos funda-se forçosamente em modelos, convenções e códigos culturais que os paratextos ajudam a esclarecer. Eles demonstram não só que os autores destes textos estariam conscientes do «horizonte de expectativas» do seu público, escrevendo, por isso, de acordo com o sistema de referências do momento histórico que atravessavam, como também que os próprios destinatários tinham certamente experiência literária do género, o que estaria na base do pacto de leitura firmado<sup>133</sup>.

Não se revestindo todas as peças paratextuais que figuram nas obras do *corpus* que estabelecemos de igual interesse quando analisadas à luz do enquadramento que acaba de ser esboçado, deter-nos-emos mais detalhadamente no estudo, por um lado, dos títulos e dos prólogos dirigidos ao leitor e, por outro, das licenças e das composições em louvor dos autores. Através dos dois primeiros tipos de paratextos procuraremos pôr em relevo todas as informações que sejam susceptíveis de veicular esclarecimentos sobre a filiação genológica das narrativas de ficção, bem como sobre as questões tidas por pertinentes pelos autores dos prólogos aquando da apresentação da obra ao leitor, uma vez que tais questões apontam geralmente as coordenadas do pacto de leitura que se pretendeu instituir. Já as licenças e os textos encomiásticos serão comentados de forma a delinear os contornos das apreciações concretas de que as obras foram alvo no seu tempo, por meio das quais se recolhem dados preciosos para proceder à reconstituição do contexto de recepção das mesmas nas suas múltiplas facetas.

---

<sup>133</sup> São precisamente a experiência literária do género, a que aludimos, associada ao conhecimento da forma e da temática de outras obras literárias e à percepção da oposição entre linguagem literária e linguagem não-literária que permitem determinar aquilo que H. R. Jauss designou por «horizonte de expectativas», conceito, como é sabido, de capital importância no domínio de uma corrente de crítica literária como a estética da recepção (JAUSS, 1990).

## 2.2. Género(s) e finalidade(s) das obras de acordo com os paratextos

### 2.2.1. Os títulos

Já na primeira parte deste trabalho aludimos às dificuldades levantadas por uma tentativa de classificação genológica dos textos narrativos de ficção produzidos no período cronológico correspondente aos séculos XVII e XVIII. Afirmámos a seu tempo que tal dificuldade resulta, em primeiro lugar, de uma utilização flutuante e, com grande probabilidade, aleatória de termos aos quais actualmente fazemos corresponder conteúdos semânticos precisos, ainda que uma tal precisão possa não ter um equivalente referencial inequívoco<sup>134</sup>. De facto, a consciência que autores, editores, impressores e leitores deste período parecem ter tido acerca do género em que enquadravam as obras que escreviam, editavam ou liam, não coincide muitas vezes com as premissas classificatórias com que lidamos actualmente; a isto acresce que o léxico então usado nos títulos ou noutros paratextos para designar a categoria genológica em que determinado texto se enquadraria, varia consideravelmente (por vezes dentro de uma mesma obra), deixando clara a ausência de critérios de uniformidade ou de coesão que possam ser aplicados à questão. No entanto, o aparato terminológico que acompanha as obras produzidas em épocas distantes

---

<sup>134</sup> Victor Infantes, num estudo que dedica às práticas de titulação de obras espanholas do século de ouro, invoca este mesmo argumento, afirmando: «Hemos dado por válido, por elemental y casi por evidente que todos sabemos, desde el lector más inocente al investigador más resabiado, de lo que hablamos cuando mencionamos un texto de esta época; incluso estamos seguros que la identificación automática que establecemos entre su mención y su reconocimiento es incuestionable. (...) Pero lo que no está tan claro es que el lector, y sobre todo el escritor áureo, supiera por la simple mención de *Lazarillo de Tormes*, *Celestina*, *Diana* o *Abencerraje* a qué tipo de obra se estaba refiriendo su interlocutor, si a ésta no se antecedía – o proseguía – de algún referente léxico o tipológico que la personalizaba de otros congéneres literarios y no literarios» (INFANTES, 1996: 265).



daquela em que vivemos torna-se imprescindível para, como relembra Victor Infantes, «configurar el campo literario (los campos literarios) en donde una obra o un grupo de obras de similar denominación tienen asentada su condición de texto creativo» (INFANTES, 1996: 170).

A assinalada disparidade entre a nomenclatura literária disponível no período barroco e aquela que usamos actualmente, muitas vezes em clara colisão com o espírito e com a letra da época, manifesta-se de forma particularmente contundente em relação àquelas obras que hoje classificamos como sendo novelas. Na verdade, no contexto dos séculos XVII e XVIII, a palavra *novela* não gozava de reputação favorável, suscitando associações de sentido com a falta de verosimilhança ou com um excesso de imaginação amorosa incompatível com a boa conduta moral e espiritual<sup>135</sup>.

O juízo depreciativo que impendia sobre este género literário pode certamente encontrar as suas raízes na própria dificuldade que as poéticas anteriores ao Romantismo demonstraram em aceitar um tipo de texto do qual nenhum dos tratadistas poéticos greco-latinos se havia ocupado. A circunstância de nenhum autor de referência, de Platão a Quintiliano, ter mencionado o género parece poder ser apontada como um argumento de peso que justifica as apreciações pouco abonatórias que foram exaradas sobre as novelas<sup>136</sup> e que permite igualmente entender as

---

<sup>135</sup> Zulmira C. Santos considera que tal desprezo pelo género remonta ao século XVI e teve como alvo primordial as novelas de cavalaria, ainda que se tenha posteriormente alargado a outro tipo de narrativas de ficção em prosa: «A designação “novela” evocava, aliás, um “enovelado” de pecados contra a verosimilhança e a utilidade social, patente nas diferentes críticas que, desde o século XVI, atingiam os sempre lidos “livros de cavalarias”, mas também a picaresca e a denominada “novela bizantina”» (ALMEIDA, 2001: 18).

<sup>136</sup> Em *Razones del Buen Gusto*, José Checa Beltrán lembra que algumas tentativas foram feitas com o intuito de enquadrar a novela no cânone clássico dos géneros literários. Dentre tais tentativas, merecem-lhe reflexão particular os esforços de relação da novela com a épica, com a história e com a comédia. Porém, nenhuma das associações tentadas se revelou plenamente satisfatória. No primeiro caso porque a novela, ao contrário da epopeia, «se escribía en prosa, sus protagonistas podían pertenecer a clases inferiores, no trataba grandes

dificuldades evidenciadas pelas poéticas dos séculos XVII e XVIII em «lidar com um conjunto de textos que escapavam a uma codificação precisa» (ALMEIDA, 2001:18). Contra estes pesavam quer motivos de natureza estritamente literária, quer razões ético-morais. Se é certo que do ponto de vista técnico-formal se negava dignidade literária à novela por esta ser escrita em prosa, é igualmente importante não perder de vista que textos deste tipo foram menosprezados em nome da supremacia de um critério de realismo que eles não adoptam como seu. A ausência de verosimilhança, componente da imitação em termos aristotélicos, tornava as novelas dificilmente aceitáveis num contexto literário sério. Por outro lado, a presença frequente da temática amorosa aliada à predominância de fins lúdicos serviram de pretexto a todos quantos criticavam as novelas, considerando-as potencialmente imorais e corruptoras dos bons costumes. Daí que os detractores deste género se contem tanto entre os leitores letrados, conhecedores e defensores da teoria clássica sobre a pureza dos

---

hazañas, sino “hechos particulares”, y su enseñanza iba dirigida a todo tipo de personas. Además, la novela trataba de amor más que de guerra» (CHECA BELTRÁN, 1998: 262). No segundo caso porque a história é «narración verdadera» enquanto a novela é «narración fingida», distinguindo-se ambas, portanto, pelo grau de credibilidade que o leitor deveria atribuir a cada um desses dois tipos de narração em função da aplicação de um critério de verosimilhança de extracção aristotélica. Quanto à associação entre a novela e a comédia, ela apresenta-se como a solução menos problemática, não só em virtude de a comédia admitir «la representación de acciones “fingidas”, inventadas, al igual que la novela» (IDEM, ibidem: 263), mas também porque «su temática (representación de hechos conectados con la realidad cotidiana, y su frecuente argumento amoroso), sus personajes (de clases sociales inferiores), y el tipo de reacción buscada en el espectador o lector, también la relacionaban con la novela» (IDEM, ibidem). A estas razões acrescem ainda motivos de natureza formal, já que «el modo de imitación, “dramático” en la comedia, y “mixto” en la novela, podía equipararse con algunos retoques. La novela podía convertirse en una comedia, y vice-versa, con unas leves modificaciones» (IDEM, ibidem). Apesar de todas estas coincidências, uma razão de peso obstaculiza a reabilitação da novela através da sua associação à comédia: as poéticas clássicas atribuem menor dignidade literária à comédia do que à épica e à tragédia, o que significa que, também por esta via, a novela surge minorizada face a outros géneros. (CHECA BELTRÁN, 1998: 260-265).

gêneros literários, como entre os membros do clero preocupados com a instrução moral dos leitores<sup>137</sup>.

Os sinais desta referida preocupação moral manifestam-se igualmente nos argumentos de todos aqueles que perceberam a legitimidade da criação romanesca e que a pretenderam justificar. Emblemática a este respeito é a *Lettre-traité sur l'origine des romans*<sup>138</sup> que Pierre-Daniel Huet redigiu para a edição da *Zaide*, de Mme. de Lafayette, publicada em 1670, embora Laurence Plazenet considere este tratado apenas mais uma peça integrante de um movimento de defesa do gênero cuja origem é anterior a 1548<sup>139</sup>.

---

<sup>137</sup> Jorge Osório afirma algo de semelhante a propósito da condenação de que foram objecto as narrativas cavaleirescas em prosa que constituem, precisamente, um subgênero particular de novelas: «Assim se pode compreender melhor que o “gênero” tivesse estado debaixo do fogo de dois grupos de críticos: os letrados, de formação humanista, e os frades, que viam nas leituras destas obras uma pertinaz concorrência à literatura devota que propunham para a educação da juventude» (OSÓRIO, 2001: 13).

<sup>138</sup> Relativamente à alternância terminológica entre as designações «novela» e «romance», tenha-se em vista o panorama traçado no primeiro capítulo deste trabalho, nomeadamente no ponto em que reflectimos sobre a problemática da «classificação genológica». Acrescente-se ao que na altura foi dito uma referência ao pensamento de Checa Beltrán sobre o mesmo assunto: «Hasta muy avanzado el siglo XVIII la denominación del género era incierta, «historia fingida», «ficción posible», «ficción imposible», «novela», «romance», etc. A fines de siglo se impone la tendencia a denominar la novela corta como «novela», y la novela larga como «romance». (...) las novelas son «pequeños romances», donde «sin tanto enredo de aventuras y variedad de accidentes se expone un solo hecho», mientras que los «romances» son narraciones largas» (CHECA BELTÁN, 1998: 264).

<sup>139</sup> De acordo com a opinião de Laurence Plazenet, esta carta que «passe communément pour la première véritable histoire du genre romanesque parue en France» (PLAZENET, 2004: 53), mais não faz, na realidade, do que retomar e desenvolver argumentos já anteriormente esgrimidos no quadro da polémica sobre as novelas de cavalaria, cuja legitimidade foi posta em causa pelo menos a partir da segunda metade do século XVI: «Les historiens du genre romanesque à la Renaissance notent un reflux tangible de la production de type courtois à partir de 1560 au profit de formes jusque-là inédites: traductions des romans grecs, romans sentimentaux, romans pastoraux, nouvelles. Le règne du roman de chevalerie, symbolisé par le succès de la série des *Amadis*, est cependant déjà ébranlé quelques années plus tôt» (IDEM, ibidem: 37). Contra a tendência detractora deste tipo de narrativas, levantaram-se, no entanto, vozes empenhadas em proceder à «démonstration de la capacité du roman de chevalerie à

Nas palavras de Laurence Plazenet, a obra de P.-D. Huet constitui uma tentativa «d'inscrire dans l'histoire la nécessité du triomphe de la conception sérieuse du roman» (PLAZENET, 2004: 53)<sup>140</sup>. Huet expõe a sua teoria começando por definir os romances como sendo «des histoires feintes d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs» (GÉGOU, 1971: 46-47)<sup>141</sup>. O autor seiscentista insiste reiteradamente nos fins didáticos e moralizantes que este género deve perseguir:

«La fin principale des romans ou du moins celle qui doit être et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des lecteurs à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée et le vice puni. Car comme l'esprit de l'homme est naturellement ennemi des enseignements et que son amour le révolte contre les instructions, il le faut tromper par l'appât du plaisir et adoucir la sévérité des préceptes par l'agrément des exemples et corriger ses défauts en les condamnant dans un autre. Ainsi le divertissement du lecteur que le romancier habile semble se proposer pour but n'est qu'une fin subordonnée à la principale qui est l'instruction de l'esprit et la correction des mœurs; et les romans sont

---

instruire, mise en évidence de sa relation à l'histoire, éloge de l'ingéniosité de sa tisse narrative» (IDEM, ibidem: 38).

<sup>140</sup> Uma tal apreciação parece, com efeito, decorrer de uma interpretação fiel do pensamento exposto pelo autor da *Lettre-traité*. Nesta é visível a preocupação de Huet em legitimar o estatuto dos autores deste género narrativo em prosa, invocando para tal a sua conformidade com as ideias expostas pelos grandes tratadistas da antiguidade greco-latina: «Suivant cette maxime d'Aristote, établie avant lui par Platon et suivie après lui par Horace, Plutarque et Quintilien, que le poète est plus poète par les fictions qu'il invente que par les vers qu'il compose, on [peut] mettre les faiseurs de romans au nombre des poètes (GÉGOU, 1971: 47).

<sup>141</sup> Pierre-Daniel Huet explica, seguidamente, cada um dos termos da definição: «Je dis des histoires feintes pour les distinguer des histoires véritables; j'ajoute d'aventures amoureuses parce que l'amour doit être le principal sujet du roman. Il faut qu'elles soient écrites en prose pour être conformes à l'usage de ce siècle ; il faut qu'elles soient écrites avec art et sous de certaines règles, autrement ce sera un amas confus sans ordre et sans beauté» (GÉGOU, 1971: 47).

plus au moins réguliers selon qu'ils s'éloignent plus au moins de cette définition et de cette fin» (GÉGOU, 1971: 47).

Deste modo, e em consonância com a teorização de P.-D. Huet, se é certo que qualquer romance se presta a que dele se façam leituras «romanescas», não são estas as que mais convêm ao género; pelo contrário, o romance utiliza o véu da ficção com o intuito de ensinar «à l'insu de ses lecteurs, à la faveur de l'agrément qu'il procure et en jouant sur les “passions”» (PLAZENET, 2004: 57-58). Por conseguinte, Huet encara os «bons romances» como «des précepteurs muets qui succèdent à ceux du collègue et qui apprennent aux jeunes gens, d'une méthode bien plus instructive et bien plus persuasive, à parler et à vivre» (GÉGOU, 1971: 142).

Tal como o Arcebispo de Avranches a coloca, a questão da legitimação da ficção em prosa (designemo-la por «romance» ou por «novela») assenta num problema que tem por base o conceito de *utilitas*, ou seja, remete para uma concepção instrumental da arte, predominante até ao século XVIII, como tivemos já ensejo de referir<sup>142</sup>. O próprio P.-D. Huet mostra ter consciência disso, embora procure estabelecer uma distinção entre o objecto literário em si e as utilizações que dele são feitas<sup>143</sup>.

Estes são também os contornos que a polémica assume no que diz respeito ao contexto português. Com efeito, a regra é que os autores, mesmo quando escolhiam um registo discursivo tributário da narrativa de ficção, evitassem designações que de algum modo pudessem propiciar uma associação das suas obras ao campo dos

---

<sup>142</sup> Veja-se o que escrevemos na primeira parte deste trabalho nas reflexões que dedicámos ao «conceito de literatura didáctico-recreativa».

<sup>143</sup> Num capítulo do seu tratado, elucidativamente intitulado «Réflexions Morales», Huet aproxima os romances das comédias e dos bailes, invocando a autoridade de S. Francisco de Sales a quem atribui a mesma opinião: «Mais au moins n'est-ce pas trop tard pour les romans, que de demander que, lorsqu'ils s'assujettiront aux lois de la modestie et de la pudeur, ils soient tolérés par les censeurs et considérés comme la comédie et le bal qu'un grand et saint évêque de ces derniers temps dans les règles de piété qu'il a prescrites, dit être un divertissement indifférent de lui-même, bon ou mauvais selon l'usage qu'on en fait» (GÉGOU, 1971: 144).

perigos espirituais, preferindo deixar claros objectivos de teor moralizante que a etiqueta *novela* potencialmente ameaçava. Concomitantemente, surgem também com frequência, nas peças paratextuais que integram muitas das obras escritas entre os séculos XVII e XVIII, comentários nos quais se torna possível rastrear convicções semelhantes às expostas por P.-D. Huet no seu tratado. No prólogo de *Alívio de Tristes, e Consolação de Queixosos*, do Padre Mateus Ribeiro, lêem-se apreciações, presumivelmente da autoria do impressor, que pretendem proceder a uma exaltação da obra, procurando poupá-la aos juízos de «censores presumidos de austeros, que condenem a hum Ecclesiastico cõpor Novelas» (RIBEIRO, 1734: s/n). Para esse efeito, é lembrado precisamente o autor da *Lettre-traité*, cuja posição é invocada em defesa da obra portuguesa<sup>144</sup>.

Por conseguinte, quando usada, a designação «novela» faz-se quase sempre acompanhar de modificadores que deixem antever um conteúdo ao qual se possa claramente associar a máxima *docere et delectare*, mesmo que o carácter edificante da sua mensagem nem sempre se venha a verificar<sup>145</sup>. É assim que os autores de matéria espiritual evitam fazer figurar nos títulos das obras que compõem a palavra «novela», optando por recorrer a outras designações que reenviam com frequência para uma dimensão assumidamente pedagógico-didáctica decorrente de uma concepção utilitária da arte.

---

<sup>144</sup> Escreve o autor do prólogo: «O eruditissimo Pedro Daniel Huet Bispo de Abranches, e segundo Mestre do Delphim escreveu em Latim, e em Frances hum doutissimo Tratado da origem, e bom uso das Novelas, e quando estas são como devem ser exemplares pouco importa, que hum Ecclesiastico debaixo de hua ficção engenhosa mostre o premio, e estimação da virtude, o castigo, e abominação do vicio» (RIBEIRO, 1734: s/n).

<sup>145</sup> Veja-se o que a este propósito escreve Maria Lucília Gonçalves Pires: «Note-se que as chamadas “novelas exemplares”, apresentadas sempre como passatempo honesto e deleitoso, não estão geralmente, apesar da sua designação, vinculadas à função retórica do *exemplum*, e o carácter edificante que parece anunciar-se com tal designação está com frequência ausente» (PIRES, 1996: 148).

No caso das obras a cujo estudo nos dedicámos, em nenhum dos títulos há qualquer referência à categoria «novela». Alexandre de Gusmão prefere intitular a sua obra como «história», especificando tratar-se de uma «misteriosa parábola», num claro esforço para lhe conferir dignidade literária<sup>146</sup> e pertinência doutrinária. A estratégia consiste numa utilização dúplice do título: se por um lado o lexema «história» parece querer negar aquilo que o conteúdo da obra virá a demonstrar (isto é, que se trata de uma «narrativa fingida» com uma forte componente de efabulação dificilmente coadunável com o conceito de verosimilhança), por outro, a indicação de que se trata de uma «parábola» inscreve automaticamente o texto numa tradição que toma o próprio estilo atribuído a Cristo nos Evangelhos como modelo. Assim, o potencialmente criticável pendor imaginoso da narrativa é antecipadamente anulado pela sua vinculação quer à história, quer ao discurso moral<sup>147</sup>. Cumulativamente, no interior da narrativa, o distanciamento do autor relativamente às novelas, esboçado já no título, surge de forma explícita através do discurso do narrador que repudia veementemente os «livros de comédias, ou novelas», reconhecendo apenas legitimidade aos livros espirituais<sup>148</sup>.

---

<sup>146</sup> Checa Beltrán vê também nesta opção uma forma de contornar possíveis objecções levantadas pelas instâncias de controlo a que as obras eram submetidas antes de serem publicadas: «Muchos autores titularon a sus novelas como «historias», en un intento onomástico de dignificar literariamente el género, y, quizás, para sortear mejor los problemas de la censura, siempre vigilante ante obras tan «peligrosas» (CHECA BELTRÁN, 1998: 262).

<sup>147</sup> Refira-se que Rafael Bluteau define «parábola» nos seguintes termos: «Parábola, (s. f.) narração de hum successo imaginado, do qual se tira alguma moralidade, dellas ha muitos exemplos nos Evangelhos» (BLUTEAU, 1789:156/II).

<sup>148</sup> «Foi em companhia das duas irmãs, Diligencia, & Disposição, entrou primeiro em casa de Lição, que applicada toda a hum livro espiritual, habitava em hua formosa livraria toda de **livros sagrados, devotos, & honestos, & nem hum so livro de comedias, ou novêlas se achava ali, porque semelhantes livros se não devem achar nas livrarias de Nazareth**, quero dizer nas mãos dos que vivem pia, & religiosamente. (...) *Quomodo legis?* De que sorte les? Les para proveito, ou para passatempo? Se para passatempo, tempo perdido serà: se para proveito, serà grande o que da Lição espiritual tirarás, porque como diz Santo Agostinho, a

Nuno Marques Pereira, por seu turno, é mais ousado ainda na tentativa de desvincular a sua obra de um género que possa ser acusado de apartar os leitores do percurso da perfeição. O longo título que antepõe à narrativa que escreveu fornece desde logo indicações acerca do género em que o autor a pretende enquadrar, bem assim como algumas pistas sobre características específicas da sua estrutura geral.

No *Diccionario da Lingua Portugueza*, do Padre Bluteau, o termo «compêndio» vem definido como «epitome, resumo do mais substancial, ou das noções elementares de alguma arte, sciencia, ou preceitos» (BLUTEAU, 1789: 296/I). Por conseguinte, a sua utilização por Marques Pereira é um acto intencional através do qual o autor pretende inscrever o seu texto não no domínio da ficção, mas antes no da tratadística moral, tanto mais que o adjectivo que completa a expressão do título - «narrativo» - não designa forçosamente um género literário, mas tão somente qualifica aquilo que diz respeito ao acto de «relatar ou expor factos» (IDEM, *ibidem*: 109/II). O carácter «instrutivo» da obra que este segmento de título deixa adivinhar é corroborado pelos restantes elementos que o compõem: as referências aos «discursos espirituais, e morais», às «advertencias» e aos «documentos», se por um lado informam o leitor sobre alguns aspectos do seu conteúdo e da sua estrutura (que, efectivamente, desenvolve uma temática de natureza moral e espiritual, e que, em boa parte, obedece a uma construção que se caracteriza pela apresentação de um preceito de doutrina seguido de comentário/ilustração por meio de um exemplo), por outro especificam a natureza do pacto de leitura que se pretende instituir, ou seja, evidenciam o facto de Marques Pereira desejar que a obra seja lida como um documento moral a partir do qual o leitor possa aferir a sua conduta, deixando claro que os objectivos perseguidos pelo autor são de natureza social e visam intervir na modelação dos comportamentos à luz das virtudes cristãs.

---

lição espiritual nos ensina a aborrecer o terreno, & a amar o celestial» (GUSMAM, 1685: 74-75), destacados nossos.



Esta é, aliás, a posição que o autor claramente defende no texto prologal que escreveu para o primeiro tomo do seu *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*. Nesse texto proemial (a que nos voltaremos a referir com mais minúcia no ponto seguinte deste estudo), Marques Pereira aborda explicitamente a questão das finalidades que toda a boa literatura deve perseguir, colocando-a sob uma perspectiva moral. Assim, o autor retoma a conhecida argumentação contra «as palavras ociosas, a que chamam cultura, equívocos, fábulas e comédias», acusando-as de «serem causa de tantas almas se perderem» (PEREIRA, 1988: 26/l). Pela mesma razão recusa integrar a narrativa que escreve na categoria das novelas que considera serem «livros (...) [que] ensinam a falar, para pecar» (IDEM, ibidem: 27/l)<sup>149</sup>.

Também as ficções narrativas de autoria feminina adoptam títulos que não permitem conotá-las imediatamente com a ideia de «novela». Nestes casos, as autoras optam ou por não incluir qualquer menção que possa ser considerada de natureza metaliterária (como é o caso de *Enganos do Bosque*, *Desenganos do Rio*, de Sórora Maria do Céu, em cujo título não se encontra qualquer outra especificação), ou por circunstanciarem o título através de referências seja às modalidades de construção e aos registos discursivos privilegiados, seja à intenção ou finalidade atribuídas às obras. Assim, Sórora Maria do Céu utiliza a designação «alegoria moral»,

---

<sup>149</sup> Num passo do referido prólogo, Nuno Marques Pereira evoca um episódio que relata como verídico e que lhe serve para cotejar os «livros espirituais» com os restantes, pronunciando-se sobre a clara supremacia dos primeiros e, ao mesmo tempo, fornecendo mais um testemunho de época comprovativo da fraca reputação de que gozavam as novelas: «A este propósito me lembra, que estando eu em casa de um amigo lendo o **Báculo Pastoral**, entrou um destes loucos Peripatéticos, desvanecido com presunções de discreto; e sabendo do título do livro, me disse, que nenhum homem de juízo se ocupava em ler livro tão vulgar. E ouvindo eu, se não blasfémia, proposição tão mal soante, lhe perguntei: Pois que livro se há de ler? E logo me respondeu ufano: Góngora, Quevedo, Criticon: **Para todos**, de Montalvan, **Retiro de cuidados**, **Florinda**, **Cristais da alma**: Novelas, e Comédias, porque estes livros ensinam a falar. Pois eu entendo, Senhor, (lhe disse) que esses livros, e outros semelhantes ensinam a falar, para pecar; e estes, e outros espirituais ensinam a obrar, para salvar» (PEREIRA, 1988: 26-27/l).

enfazando o artifício discursivo de que se socorreu, mas alertando também para a necessidade de se proceder a uma leitura de segundo grau da obra, descortinando-lhe as motivações pias. Sórora Madalena da Glória segue o exemplo modelar da autora anteriormente referida, substituindo embora o lexema «alegoria» por «discurso». O segmento de título «discurso moral» revela, então, uma intencionalidade que faz parte da noção retórica de discurso enquanto instrumento de persuasão<sup>150</sup>. Neste contexto, o emprego do adjectivo «moral» reforça a ideia de que a obra encerra uma lição de vida, traduzindo um desígnio de controlo normativo por parte da autora.

Em síntese, pode pois concluir-se pela importância dos títulos enquanto paratextos que permitem uma primeira aproximação às obras. Apesar das múltiplas perplexidades que eles possam suscitar, nomeadamente se os tomarmos como indicadores da filiação genológica dos textos que anunciam, é inegável que todos encerram um propósito orientador que tem em vista pré-condicionar a abordagem das obras. A partir dos títulos é imediatamente perceptível a intenção manifestada pelos autores de redigirem obras úteis que pudessem desempenhar uma função persuasiva, didáctica e edificante para assim aproveitarem à formação espiritual do leitor. Nessa linha de raciocínio, a simples apreciação dos títulos deixa adivinhar um pensamento “literário” construído em torno de um princípio estruturante que entendia a arte como um instrumento privilegiado de intervenção reguladora e que reconhecia que a «intenção e fim da Poesia foi desde aqueles primeiros tempos e ainda actualmente é de cantar os louvores da virtude e dos virtuosos ou o vitupério dos vícios, para que

---

<sup>150</sup> Invoquemos a este respeito a definição de discurso proposta por Lausberg em *Elementos de Retórica Literária*: «O “discurso em geral” é uma articulação de instrumentos linguísticos (...). Essa articulação é considerada pelo sujeito falante, como formando um todo em relação a uma situação, e é empregada, por ele, com a intenção (*voluntas*) de alterar essa situação» (LAUSEBERG, 1982:79). No século XVIII, Bluteau propõe uma definição do termo que o liga à ideia de raciocínio lógico, associável ao conceito de verdade: «raciocínio, uso da razão, que consiste em deduzir huma verdade de outras, comparando as ideias entre si» (BLUTEAU, 1789: 442/l).

aprenda a gente a conhecer que ódio devem ter a estes e amor àquela» (ALMEIDA, 2001: 19).

### 2.2.2. Os «Prólogos ao Leitor»

A presença de textos preambulares em obras pertencentes à época que vimos designando por época barroca é uma constante possível de rastrear em todas as novelas que constituem o *corpus* do nosso estudo. É comum, nesta época, tais textos apresentarem denominações diversas sem que todavia essa diversificação da nomenclatura corresponda a uma efectiva diferenciação de textos com características e especificidades próprias, podendo inclusivamente dar-se o caso de designações diversas coexistirem na mesma obra<sup>151</sup>.

Nos dicionários da época é possível encontrar um conjunto de propostas de definição que oscilam entre privilegiar aspectos formais ou aspectos funcionais dos mencionados textos preambulares. Assim, no primeiro caso, as definições enfatizam o facto de se tratar de textos geralmente de curta extensão; no segundo, dão especial relevo às funções desempenhadas por tais textos, surgindo então verbos como «apresentar», «introduzir», «explicar», «expor» ou «justificar», os quais alternam como sinónimos que podem comutar entre si num sintagma do tipo «apresentar o texto ao leitor». Esta correspondência entre termos apenas põe em evidência, afinal, aquela

---

<sup>151</sup> Lucília Gonçalves Pires inventaria as seguintes designações vulgarmente usadas em textos preambulares deste período: «prólogo», «prefação», «antelóquio», «proémio», «prelúdio», «prolegómeno», «prefácio», «notícia prévia» e «advertência» (PIRES, 1980:34-36). A especialista apresenta breves definições de cada um dos termos evocados, recorrendo quer à análise do conteúdo de textos concretos, quer às definições encontradas no Dicionário de Padre Bluteau. Porém, adverte que «o recurso a definições dicionarísticas contemporâneas dos textos (recorremos ao *Vocabulário Português e Latino*, de Rafael Bluteau) não esclarece esta questão, pois em vez das distinções procuradas, se depara com uma correspondência entre termos» (IDEM, *ibidem*: 33).

que é a característica definitiva e distintiva deste tipo de peças paratextuais, ou seja, o seu carácter de introdução à obra.

Apesar da reconhecida pertinência da discussão em torno das questões levantadas pela proliferação de nomenclaturas afins, tal problema apenas colateralmente atinge as obras que estudámos, uma vez que nelas não se detecta a dita abundância de designações. Pelo contrário, embora todas contenham textos prologais, a designação «Prólogo» só ocorre explicitamente na *História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito* e em *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio*. Nas três novelas restantes omite-se qualquer designação de tipo preambular, fazendo tão-só figurar a referência ao(s) destinatário(s) do texto. É assim que, quer nos dois volumes do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, quer em *Reino da Babilónia*, os textos prologais vêm antecidos da indicação «Ao Leitor»; em *A Preciosa* surge o vocativo «Pio Leitor».

Os prólogos são elementos paratextuais aos quais é consignada a função principal de introduzir a obra em que se inserem e, por conseguinte, são uma peça-chave para o estabelecimento da comunicação entre a instância que a propõe (normalmente o próprio autor, embora por vezes possa ser um editor, um organizador ou simplesmente um admirador do autor que contribui para que a obra saia do prelo) e o leitor. Portanto, o texto do prólogo cumpre uma intenção pragmática que leva Maria Lucília Gonçalves Pires a considerar que «a escrita do prólogo é uma acção verbal que acompanha uma acção gestual», acrescentando que se «a publicação é o gesto de (...) pôr [a obra] em presença do leitor; o texto do prólogo é esse gesto feito enunciado» (PIRES, 1980: 36). Um prólogo constitui, pois, a representação de um acto de fala através do qual o seu autor expressa (e pretende concretizar) o desejo de comunicar directamente com o leitor. Daí que nos textos prologais as marcas linguísticas da presença dos dois interlocutores sejam explícitas.

O sujeito da enunciação é a entidade discursiva cuja presença é mais evidente nos textos prologais. Como já foi dito, o papel de sujeito da enunciação pode caber

tanto ao autor, como a outra entidade que, por ele, assuma a tarefa de apresentar a obra ao público. Na primeira situação, o enunciador adopta um duplo estatuto de autor da obra e de autor do prólogo que para ela aponta; na segunda, apenas lhe cabe esta última incumbência. Nas novelas que estudámos, encontram-se representadas ambas as possibilidades. Os prólogos das obras de Alexandre de Gusmão, de Nuno Marques Pereira e de Sórora Madalena da Glória são da autoria dos próprios; quanto às narrativas ficcionais de Sórora Maria do Céu, os prólogos anónimos são de autoria alheia<sup>152</sup>. Todavia, no caso de *A Preciosa* trata-se plausivelmente do editor; em *Enganos do Bosque*, *Desenganos do Rio* sabe-se que a tarefa foi cumprida pelo P. Francisco da Costa, que vinha preparando vários escritos da religiosa a fim de serem publicados.

Esta diferença de atitude relativamente à assumpção da autoria dos textos prologais prende-se com a forma como os criadores encararam a publicação das suas obras. Não esqueçamos que as duas autoras – mulheres e freiras – se mostraram relutantes em dar a conhecer a um público extra-conventual as suas produções literárias, tendo enfim recorrido ao subterfúgio do pseudónimo para as tornar públicas. Aqui se encontra certamente uma explicação que justifica a autoria alheia dos prólogos das suas obras, pese embora a incongruência de Leonarda Gil da Gama se encarregar de apresentar a sua novela, enquanto Sórora Maria do Céu, precisamente na publicação em que assume a verdadeira identidade autoral, delegar a tarefa em outrem.

Nos casos em que autor da obra e autor do prólogo coincidem, este último tende a ser utilizado com o intuito de captar a benevolência do leitor. O autor serve-se do texto prologal para exercer uma actividade judicativa sobre si próprio, sobre o seu talento, sobre a qualidade da obra, sobre aqueles que a irão ler e sobre a forma como

---

<sup>152</sup> Apesar de, como adiante se verá com mais detalhe, o prólogo de *Enganos do Bosque*, *Desenganos do Rio* incluir um excerto de texto supostamente saído do punho da própria autora.

devem tirar partido da sua leitura. Desta maneira, no prólogo se delineiam as características do leitor-modelo ambicionado para a obra, ao mesmo tempo que se lhe sugere as pistas de leitura que devem ser exploradas. Alexandre de Gusmão termina o seu prólogo dirigindo-se a um público não especificado, mas alertando-o para tomar o conteúdo do livro como um guia para a salvação:

«Quem quizer consideralla de vagar, verà nella retratada a historia de sua vida, ou a que vive, ou a que devia viver, & acharà nella utilissimos documentos, para se salvar» (GUSMAM, 1685: s/n).

Marques Pereira explicita no corpo do texto que tipo de leitor idealiza para os seus escritos<sup>153</sup>, indicando-lhe como proceder para tirar o melhor partido da sua leitura:

«E quando suceda tomares por divertimento leres este livro, usa dele, como costumam fazer os mineiros. (...) Isto é, que entre as humanidades, moralidades, e histórias tão repetidas, que achares neste livro, escolhe entre elas os ditos dos Santos Padres, e palavras da Sagrada Escritura, para disso te aproveitares, e deixa a areia e cascalho de minhas toscas palavras, que achares nesta escrita, que por inúteis e supérfluas as lança fora, e não uses delas» (PEREIRA, 1988: 35-36/II).

Os exercícios de *captatio benevolentiae* a que os autores dos prólogos se dedicam exploram normalmente dois tópicos que se repetem de obra para obra: um é o da modéstia; o outro é o da *refutatio*; um e outro costumam complementar-se. Assim, se por um lado o sujeito da enunciação se autocaracteriza como alguém com talentos reduzidos e ambição quase nula, por outro é frequente vê-lo proceder a um

---

<sup>153</sup> «Não é para este [o que lê livros que «ensinam a falar, para pecar»], a quem ofereço o meu **Peregrino da América**, senão para vós, querido e amado leitor: [o que lê «livros espirituais», pagando assim «o dízimo a Deus»]» (PEREIRA, 1988: 26-27/I).

exercício de previsão das críticas que lhe possam vir a ser dirigidas, procurando justificar-se por antecipação<sup>154</sup>. Cumpre-se deste modo uma outra função não menos importante dos prólogos que consiste em cativar favoravelmente a vontade do leitor, predispondo-o ao acatamento da mensagem que se pretende transmitir.

Para além das funções já referenciadas, os prólogos podem igualmente ser usados quer para através deles se realizar uma espécie de reflexão crítica sobre a obra propriamente dita, quer para se proceder a uma evocação laudatória e encomiástica do autor e da própria obra a que eles servem de pórtico. Geralmente, no que toca à primeira possibilidade enunciada, autor da obra e autor do prólogo

---

<sup>154</sup> Encontrámos nas novelas estudadas múltiplos exemplos quer de uma, quer de outra postura. Citem-se, a título de exemplo da referida atitude de modéstia, os seguintes trechos: «e vos peço, quando nele [no livro] acheis alguma coisa que vos agrada, louveis a Deus, que por mão de uma humilde criatura vos quis dar prato de que gostásseis» (PEREIRA, 1988: 27/I); «Também te não peço me dêes louvores, porque não sou tão louco, que não conheça a minha insuficiência à vista de ver tão doutos escritores, que só a estes lhes são devidos todos esses aplausos e elogios pelo sublime de suas idéias. E por esta razão estou muito longe de me persuadir esperar de ti essas lisonjas de que tanto se pagam alguns homens nesta vida; porém, só tomara persuadir-te no que tenho escrito, que o fim que amo é, a maior honra, e Glória de Deus, e o proveito dos meus próximos» (PEREIRA, 1988: 33/II); «Já quando a minha pena começou a entreter a minha melancolia, na applicação deste pequeno volume, foy trazendo à memoria mais a tua censura, que a tua piedade, mas quem escreve sem querer lisonjas do applauso, nam teme a critica, nem se alvoroça da Esperança do louvor» (GAMA, 1749: s/n).

Bem ilustrativo da utilização do «prólogo como lugar da *refutatio*» (PIRES, 1980: 46) é o texto proemial do primeiro tomo do *Compêndio Narrativo*, no qual, de forma sistemática, Marques Pereira enumera e rebate as críticas que possam vir a ser feitas à sua novela: «Bem é verdade, que me dirão muitos, que escrever, e ainda em matérias espirituais, só incumbe a seus professores; e que eu o não sou. A isso respondo com um exemplo bem vulgar (...); «E se me disseres, que neste Compêndio nada digo de novo, e que trago nele muitas coisas, que dispersamente já estão ditas por doutos entendimentos: não será a vez primeira, que se diga: **Mutasti ordinem, fecisti librum:**»; «E se me notares a via reta de enfiar, ou enxerir os dez Mandamentos por modo de extremos, como se vão seguindo, sem os interpolar; (...) usei do presente meio, ainda que vos deixe nessa suposição: e juntamente por levar seguida e atada a composição desta doutrina.»; «E se reparares no estilo, por ser em parte parabólico, tenho exemplos de muitos Autores espirituais, que usaram desta frase, e género de escrever:» (PEREIRA, 1988: 23-25/I).

coincidem na mesma pessoa e o texto preambular foca prioritariamente problemas relacionados com a temática escolhida, com a estrutura da obra, com os processos técnico-discursivos privilegiados e com as intenções de natureza catequético-moral perseguidas.

Tais são os casos dos prólogos das novelas de Alexandre de Gusmão e de Marques Pereira. O autor jesuíta, num texto muito curto, mas preciso, indica o assunto da obra («Contem este Livro a historia do dous Irmãos Peregrinos, q do Egypto, donde erão naturaes, com o animo de melhorar fortuna, partirão para terras da Palestina» (GUSMAM, 1685;s/n); o processo retórico-discursivo de que se serviu («Vem a ser em Parabola a historia (...) Faço-o nesta forma assim para mover a curiosidade do Leitor, como para imitar o estylo de Christo nosso Mestre, & Senhor» (Idem, ibidem: ibidem); e a forma como ordenou a história («Vai repartido em seis partes, porque tantas são as Cidades, que Predestinado andou (...) E as seis Cidades, onde passou Precito» (IDEM: ibidem). Seguindo o exemplo daquele que tomou por mestre, também o autor do *Compêndio Narrativo* usa o prólogo do primeiro tomo para explicar a estrutura dada à obra<sup>155</sup> e para reflectir sobre as potencialidades do discurso em forma de parábola («Cristo Senhor nosso tratando sólida doutrina com os homens, para melhor os persuadir, o praticou [ao estilo parabólico], e ainda hoje, com maior razão nos tempos presentes, para convencer ao gosto dos tediosos de lerem, e ouvirem ler os livros espirituais, são necessários todos estes acepipes, e viandas» (PEREIRA, 1988: 25-

---

<sup>155</sup> Marques Pereira retoma a este propósito a questão da verosimilhança, a qual, como já se disse, se reveste de enorme importância em obras cujo horizonte teórico continua a ser delimitado pela poética aristotélica. Nesta conformidade, o autor segue uma linha argumentativa que procura vincular a história à verdade, afastando-a do espectro da efabulação fantasiosa: «E se me notares a via reta de enfiar, ou enxerir os dez Mandamentos por modo de extremos, como se vão seguindo, sem os interpolar; de sorte, **que mais parece suposta, que verdadeira a História: sabeí que tenho estado em muitas partes, e com diferentes gênios de pessoas tratado, e conversado; e nelas achei a maior parte dos casos, que vos refiro neste Compêndio; e de outros, de quem tenho ouvido contar.**» (PEREIRA, 1988: 25/l), destacados nossos.



26/l). No segundo tomo, mostrando-se conhecedor das regras do prólogo enquanto peça discursiva detentora de certas características já codificadas («Resta-me agora dar-te algumas satisfações **por não fugir do estilo, que se costuma praticar nos prólogos**» (PEREIRA, 1988: 33/II), destacados nossos), justifica o carácter inacabado da obra («Não vai finalizada a história neste livro (...) pela grande apetência de alguns curiosos (...) [que] quase me arrebataram das mãos estes mal limados cadernos» (IDEM: ibidem), o estilo escolhido («Também te peço, me não notes o estilo humilde de que uso nesta escrita, porque além de não ser o meu intento escrever só para particulares, fugi de subir muito alto por me não precipitar; porque sempre ouvi dizer que quem mais alto sobe, maior queda dá, e por isso me quis acomodar às regras de histórico, e deixar as de panegirista» (IDEM: ibidem) e as demais opções técnico-compositivas («Uso das presentes humanidades, e moralidades, e histórias tão repetidas para melhor te persuadir deleitando-te o gosto, e entretendo-te a vontade; quis seguir alguns autores da melhor nota nesta minha escrita, que também usaram deste modo de escrever em diálogos, e interlocutores» (IDEM, ibidem: 33-34/II).

Os prólogos que assumem uma dimensão marcadamente apologética do autor e elogiosa da obra são normalmente de autoria alheia. Isso mesmo se verifica em relação às duas novelas escritas por Sórora Maria do Céu. Assim, o autor do prólogo de *A Preciosa* não se poupa a elogios quer à própria obra («Tive a fortuna de chegar às minhas mãos esta Allegoria Moral, por todos os títulos *Preciosa*; pois sendo-o sem duvida pela materia, o he igualmente pela forma; na qual se admira tão discreta a piedade, tão suave a elegancia, tão engenhosa a discrição, e tão milagrosa a arte, que transfigurando as asperezas de hum desengano em delicias do entendimento, consegue que delle passem a ser tão efficazes atracçoens de huma vontade Christãa, que persuadida suavemente desta lição, se anime a desarmar os sentidos do soccorro dos seus affectos» (CLEMÊNCIA, 1731: s/n), quer à religiosa que a compôs («A Religiosissima Madre Sor Marina Clemencia, filha do Serafico Patriarca São Francisco, e professa no seu Convento da Ilha de São Miguel, que na composição não só desta,

mas de outras obras espirituaes, e sagradas, assim em prosa, como em verso, tem mostrado ser o seu grande talento não só chama de hum espirito Seráfico, mas rayo de hum espírito Cherubico» (IDEM, ibidem: s/n).

Por seu lado, o prólogo de *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* constitui um curioso exemplo de hibridismo, se tivermos em conta a distinção que tem vindo a ser feita entre prólogos auto e hetero-autorais. Na realidade, o prólogo é atribuível ao organizador das obras da escritora, o qual, na qualidade de seu incondicional admirador, procede ao elogio protocolar neste tipo de situação («E ella (...) a compoz com tão singular espirito, que não só sahio em tudo semelhante à primeira [parte da novela], mas com excesso a todas as mais obras; donde se segue, que a idade que nos mais enfraquece as potencias da alma, nesta admiravel compositora lhas avivou de sorte, que parece se excede a si mesma» (CÉU, 1741: s/n). Todavia, neste discurso alheio, surge intercalado um excerto de texto, citado entre aspas, que pretende satisfazer um pedido da própria autora, reproduzindo-lhe as palavras:

«Em outra parte diz a Autora, encomendo muito, que antes de se imprimir a segunda parte da Peregrina, se lhe ponha o traslado da advertencia que para isso o faço com as mesmas palavras com que a escrevo, e he a seguinte. “A todos os que nascem, se lhes mostram dous caminhos, hum dos vicios, outro das virtudes, assim o representa esta Peregrina, e passa à segunda via, não só com as iluminações da alma, mas com os sentimentos, e grossarias do corpo”. Esta advertencia faço, para que se ponha no primeiro Capitulo, porque he precisa aos lances que lhe succederem, e também não se mude nada dos versos, porque assim mesmo os quero, huns Castelhanos, outros Portuguezes, por dar mais graça à obra, e se algum disser o contrario, não importa, que eu quero o que fiz como o fiz» (IDEM, ibidem: s/n).

Como se comprova pela leitura do texto acima transcrito, a sua autora usa-o para apresentar o argumento da obra ao leitor e para justificar certas opções técnico-

compositivas, reconduzindo assim o prólogo à sua tarefa principal de introduzir a obra, explicando os seus mecanismos de funcionamento.

No pólo oposto da cadeia de comunicação estabelecida através dos prólogos encontra-se a entidade receptora, isto é, o leitor. Este é o destinatário do texto prologal e está nele presente através de várias marcas textuais como sejam as formas pronominais, as formas verbais, os vocativos e respectivos epítetos. Normalmente, as categorias gramaticais utilizadas correspondem à segunda pessoa do singular, podendo tal ser interpretado como um indício de que «as relações sociais ou as normas de cortesia não interferem para a diversificação desta forma de relacionamento dos dois interlocutores: o autor dirige-se ao leitor por meio de um *tu* generalizado» (PIRES, 1980: 39). Todavia, a realidade com que nos deparámos ao analisar as novelas do *corpus* é bem mais diversificada, mostrando como em literatura as realizações referenciais acabam quase sempre por subverter a regra<sup>156</sup>. Assim, no prólogo da *História do Predestinado Peregrino* é usada a terceira pessoa do singular numa formulação impessoal; no primeiro tomo do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* surge a segunda pessoa do plural empregue como fórmula de cortesia<sup>157</sup>; em *A Preciosa* não há referências ao leitor no corpo do texto; por consequência, a segunda pessoa do singular só é utilizada no segundo tomo do *Compêndio Narrativo*, em *Enganos do Bosque*, *Desenganos do Rio* e em *Reino da Babilónia*.

---

<sup>156</sup> Lucília Gonçalves Pires sustenta que «o uso do *tu* (e formas pronominais e verbais correspondentes) pode considerar-se uma das características comuns do género» (PIRES, 1980: 39).

<sup>157</sup> A edição moderna da obra, de que também nos servimos, não foi sensível a esta utilização da segunda pessoa do plural, tendo-a substituído pela segunda do singular em todas as formas verbais em que ocorre. Faz-se deste modo uma alteração ao texto original que, para além de não se justificar, introduz nele um factor de incorrecção gramatical, já que a segunda pessoa do singular não concorda em número com o pronome usado no vocativo de abertura do prólogo: «Discreto, e pio Leitor, **convosco** falo (PEREIRA, 1988: 23/I), destacado nosso.

O emprego dos vocativos, acrescidos dos epítetos que lhes são apostos, sugere observações de vária ordem, mas que se prendem, fundamentalmente, com a forma como o sujeito enunciador cria a imagem do destinatário que almeja para a sua obra. Tal destinatário é sempre valorizado pela sua função de leitor e daí que ele seja interpelado por recurso ao vocativo correspondente, o qual, em grande parte dos prólogos, surge destacado, sendo objecto de um tratamento tipográfico que o iguala aos títulos. Isto mesmo se verifica em quase todas as novelas do *corpus*, excluindo-se apenas *Enganos do Bosque*, *Desenganos do Rio* em que a referência ao leitor só aparece no corpo do texto, embora em posição de abertura do mesmo.

Mais interessante do que o aspecto que acaba de ser comentado é notar o conjunto de epítetos que acompanham o vocativo, estabelecendo com ele uma unidade sintagmática indissociável. Dentre esses epítetos destacam-se, nas obras estudadas, os seguintes: «Discreto» (três ocorrências); «Pio» (três ocorrências); «Amigo» (duas ocorrências); «Querido», «Amado» e «Inimigo» (todos com uma ocorrência cada). Estes epítetos exprimem, antes de mais, um juízo valorativo do autor acerca do leitor a quem se dirige; mas revelam também o género de relação que o primeiro pretende criar com o segundo, relação essa que depende, em grande medida, do grau de aceitação da sua obra.

Tendo em conta o tipo de obras em questão e a época em que foram produzidas, não espanta que os epítetos com maior número de ocorrências sejam «Pio» e «Discreto». O primeiro, destacando a religiosidade do leitor, enfatiza precisamente uma característica moral que estas obras, inserindo-se como se inserem na categoria de livros espirituais, não poderiam deixar de valorizar; o segundo traduz uma apreciação ao mesmo tempo social, intelectual e moral já que o «discreto» corresponde na época ao «tipo ideal humano»<sup>158</sup> por personificar o «perfeito homem

---

<sup>158</sup> Herculano de Carvalho dedicou um estudo àquilo a que chamou «Um tipo literário e humano do barroco: o “cortesão discreto”». Neste estudo, o autor apresenta o «tipo ideal humano» como sendo um «protótipo que se propõe à imitação dos homens, imagem pela qual cada um

de sociedade, dotado de inteligência, cultura e elegância, ou seja, o indivíduo possuidor de um conjunto de qualidades intelectuais postas ao serviço da sua actuação num ambiente social requintado a que tem acesso» (PIRES, 1980: 40).

Os restantes epítetos enquadram-se num domínio afectivo e relevam do tipo de relação que liga o autor ao leitor. Os termos seleccionados deixam supor uma vontade por parte dos autores dos prólogos de criar laços de familiaridade com os destinatários, o que é sublinhado pela fórmula de despedida – *Vale* – que por norma encerra estes paratextos. Tal familiaridade deve reverter em benefício da própria obra, ou seja, deve traduzir-se na criação de uma predisposição para que ela seja favoravelmente aceite. Pode deste modo concluir-se que a escolha dos epítetos representa, afinal, mais uma tática accionada pelos autores dos prólogos para captar a benevolência do leitor para a obra que apresentam.

---

deve procurar conformar as suas próprias atitudes; (...) padrão de conduta que orienta e dá sentido a uma sociedade» (HERCULANO DE CARVALHO, 1984:245/II). Ora, segundo o autor, no período barroco tal ideal era encarnado pela figura do *discreto*, isto é, aquele que é dotado de *discrição* e que Herculano de Carvalho define nos seguintes termos: «A discrição é portanto o entendimento vivo, desenvolvido e enriquecido pelo saber, mais apreciado este quando nasce da experiência, sendo assim *discreto* o homem de opinião autorizada, isto é, cujo parecer pode ser citado como autoridade, o homem de juízo prudente e sábio, caracterizado em conjunto ou alternadamente como *avisado*, *advertido*, *sesudo*: *avisado* e *advertido*, porque, experiente, conhece as ocasiões e as circunstâncias; *sesudo*, porque só depois de pesadas umas e outras formula um juízo, que leva à resolução. Ao discreto pertence o *engenho*, aquela “força natural do entendimento, investigadora do que por razão e discurso se pode alcançar” (...), que é a própria capacidade da inteligência que concebe e discorre. Pertence-lhe logo a *agudeza*, quer dizer, a penetração e subtileza do raciocínio, qualidades brilhantes, que se manifestam na presteza dos ditos conceituosos e galantes, no inesperado das aproximações. Mas é sobretudo na prudência do juízo que assenta a verdadeira e perfeita discrição» (IDEM, ibidem: 261-262/II).

## **2.3. Apreciação das obras nos paratextos**

### **2.3.1. As «Licenças»**

As licenças que incontornavelmente figuram nas obras publicadas no decurso dos séculos XVI a XVIII representam um tipo de paratexto cujo interesse e alcance excede o campo da literatura, associando-lhe factores relacionados com aspectos político-sociológicos atinentes ao fenómeno artístico. Essas licenças constituem uma prova material irrefutável do poder exercido pela Igreja e pelo Estado no sentido de controlar a produção cultural e, mais especificamente, a livre circulação de ideias expressas através dos livros.

Como é sabido, a instauração da Inquisição em Portugal, em 1536, veio favorecer a criação de um sistema de censura como meio de superintender na produção livreira. É verdade que as tentativas de supervisão régia e eclesiástica sobre os textos são anteriores ao estabelecimento da Inquisição<sup>159</sup>; porém, a partir da sua criação tornaram-se muito mais eficazes e sistemáticas. O controlo da produção literária é então feito por uma estrutura tripartida, já que nem os bispos nem o rei entregaram o monopólio da censura à Inquisição - a esta havia ainda que acrescentar a censura do Ordinário (isto é, feita pelos bispos das dioceses) e do Desembargo do Paço, que representava a autoridade régia.

Tanto para as autoridades civis como para as eclesiásticas, a instauração de aparelhos de censura decorria da necessidade de proceder a uma triagem entre as “obras boas” e as “obras más”. A decisão que estava na base de tal classificação

---

<sup>159</sup> Tenha-se em memória que D. Fernando terá oficiado ao Papa Gregório XI para que este instituisse uma censura episcopal em Portugal; e que a supervisão régia sobre a imprensa, feita por meio dos privilégios concedidos aos impressores, remonta à década de 1520, ainda que nessa altura assumisse contornos vagos e imprecisos (MARQUES, 1998: 143).

dependia de uma leitura prévia por parte das autoridades competentes que assim faziam uma selecção do que poderia ser editado e comercializado, com vista a impedir que «livros tidos por heréticos (ou, como norma geral, escritos, traduzidos ou editados por heréticos), livros sobre “coisas lascivas e desonestas”, livros sobre feitiçaria, astrologia e outros do mesmo tipo» (MARQUES, 1998: 145) viessem a cair nas mãos de leitores incautos, os quais, influenciados por eles, poderiam vir a atentar contra «a nossa santa Fé e bons costumes», para retomarmos a fórmula adoptada pelos próprios censores.

A actividade censora exercia-se quer sobre as obras já editadas em Portugal ou no estrangeiro (que deviam ser confrontadas com o índice de livros proibidos<sup>160</sup>), quer sobre todos os manuscritos antes de estes serem publicados. A censura funcionava, portanto, em dois sentidos complementares: de forma preventiva e antecipatória, no caso das obras que se propunham a uma primeira publicação; *a posteriori*, para todos aqueles livros que já haviam sido editados. Estes últimos, se considerados totalmente perniciosos, eram confiscados e posteriormente queimados em autos-de-fé. No caso de conterem apenas partes de conteúdo atentatório contra a

---

<sup>160</sup> Recorde-se que o primeiro *Índex* de livros proibidos surgiu em Itália, em 1543, tendo sido seguido por um espanhol que veio a público três anos depois e que «estabeleceu o modelo da primeira lista portuguesa de livros defesos, publicada em 1547». A partir de então, e até meados do século XVII, surgiram sucessivas listas de livros proibidos em Portugal, Espanha e Roma, em concordância com os princípios orientadores da cristandade dimanados do Concílio de Trento. Oliveira Marques escreve que «os Índices portugueses de 1561, 1581 e 1624 mostram claramente, não só o progresso da imprensa, mas em especial a ferocidade crescente da censura à imprensa: mais de 50 títulos em português e em castelhano no primeiro caso, 94 títulos no segundo e 330 títulos no terceiro – um aumento de 88% entre 1561 e 1581, e de 251% entre 1581 e 1624, ou seja, um total de 339% para todo o período» (MARQUES, 1998: 143-145). Francisco Bethencourt assinala que «embora a publicação dos índices romanos fosse de regra, verificavam-se geralmente adendas ou publicações específicas de listas respeitantes ao mercado português de autores, impressores e livreiros. A ligação a Roma era bastante directa, neste caso dos livros proibidos (...), sem prescindir de uma actividade própria de identificação de obras “suspeitas”. O último grande catálogo, de 1624, representou um trabalho gigantesco feito ao longo de anos, que fechou um ciclo» (BETHENCOURT, 2000: 124).

religião e a moral vigente, «deviam ser levados pelos seus proprietários (...) ou pelos livreiros à Inquisição, onde as partes interditas eram riscadas ou rasgadas. Na edição seguinte, o texto devia aparecer com as mudanças determinadas pelos censores» (IDEM, *ibidem*: *ibidem*). Quanto às obras manuscritas, até à criação da Real Mesa Censória, em 1768, por ordem do Marquês de Pombal que pretendeu assim simplificar o processo de censura das publicações e constituir um único tribunal centralizado, todas elas se submetiam a um complicado esquema de controlo prévio, que Isabel Drumond Braga descreve da seguinte forma:

«Acabada a obra manuscrita deveria a mesma ser apresentada à Inquisição, depois ao Ordinário, isto é, ao bispo da diocese e por último ao rei através do Desembargo do Paço. Caso houvesse correcções a efectuar, ou quaisquer tipos de problemas, o tempo entre a apresentação do manuscrito e a obtenção das três autorizações podia ser considerável. Após as ordens e as licenças para imprimir, seguiam-se as aprovações e verificações e, por último, o estabelecimento da taxa» (SERRÃO e MARQUES, 2001: 549).

É importante notar que boa parte do produto de inspecções a navios ou de devassas a livrarias e tipografias<sup>161</sup> consistia na apreensão de livros de ficção, mais

---

<sup>161</sup> «A partir de 1540, certo número de regras foram impostas, segundo as quais todas as livrarias e todos os navios vindos do estrangeiro seriam inspeccionados por eclesiásticos. Estas regras robusteceram-se com o tempo, à medida que a Inquisição se tornava mais forte e invadia todos os aspectos da vida quotidiana» (MARQUES, 1998:143). Isabel Drumond Braga esclarece pormenorizadamente sobre o modo como se processavam tais inspecções: «O regimento de 1640 (...) deu continuidade a uma situação que vinha de trás, embora fosse mais explícito acerca do modo como se deveria levar a cabo uma visita a uma embarcação. O visitador seria obrigatoriamente um eclesiástico idóneo (...). Na visita deveria levar consigo o índice de livros proibidos e fazer-se acompanhar de um escrivão, preferencialmente versado em idiomas estrangeiros (...). A comitiva era ainda integrada pelos familiares da terra, que seriam os guardas da visita. O visitador deveria proceder pessoalmente às vistorias, imediatamente após a chegada de algum navio, católico ou protestante, ao porto da sua jurisdição. (...) Uma vez no barco, o escrivão, o intérprete e os familiares deveriam revistar todas as caixas, trazendo os livros ao visitador, que mandaria recolher os defesos e todos os



propriamente narrativas em prosa que actualmente classificamos como novelas. Francisco de Bethencourt dá conta de que entre as obras confiscadas em consequência de uma «visita-geral às livrarias de Lisboa, Coimbra e Évora», realizada em 1606, se encontravam «romances de cavalaria, prognósticos ou segredos da natureza, textos de Cervantes (o *Quijote*) ou de Lope de Vega, a *Celestina*, o *Orlando furioso*, o *Cancioneiro geral*, o *Cortegiano*, um livro de comentários de Erasmo, entre outros» (BETHENCOUT, 2000: 124).

Evidentemente, toda esta azáfama censuradora em torno dos livros haveria de funcionar como um elemento coarctador da liberdade de escritores e editores que sabiam de antemão o que os esperaria caso não conformassem a sua produção às regras em vigor na época 162. Deste modo, uma consequência directa da implementação deste freio ao desenvolvimento cultural pleno do país reflecte-se no facto de a literatura religiosa abranger a maior parte dos títulos publicados, cabendo a outros géneros uma percentagem muito inferior<sup>163</sup>.

---

que estivessem em idioma desconhecido, para na Inquisição serem analisados e, em caso de não serem contra a fé, serem posteriormente devolvidos aos seus donos» (SERRÃO e MARQUES, 2001: 548). Mais adiante, acrescenta a mesma investigadora: «Havia ainda visitas às livrarias e ordens para que periodicamente os particulares apresentassem o rol dos livros que tinham em seu poder. Durante as visitas às livrarias, dividiam-se os livros em dois montes. Um, no qual se juntavam os livros cujas matérias não ofereciam perigo, outro que compreendia as obras que tratavam “da religião e costumes” e que tinham sido objecto de proibição no índice, as quais seriam enviadas ao Santo Ofício» (IDEM, *ibidem*: 549).

<sup>162</sup> Atente-se no facto de as represálias poderem ir bem mais além do que a já de si vexatória mutilação ou proibição de circulação das obras. Entre as sanções que poderiam ser aplicadas aos prevaricadores «há a citar desde a perda da quarta parte dos bens do infractor à perda de metade, acrescida da pena do exílio no Brasil ou em África. A pena de morte era igualmente contemplada» (cf. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Censura\\_em\\_Portugal](http://pt.wikipedia.org/wiki/Censura_em_Portugal)).

<sup>163</sup> Leiam-se as afirmações de Oliveira Marques: «É evidente que os livros impressos nos finais do século XVI e no século XVII haviam de reflectir as realidades da nação. A literatura religiosa abrangeu a maior parte dos títulos. Outros géneros cultivados respeitavam ao direito, à poesia, à história, às viagens, etc., com uma minoria muito pequena dedicada à ciência. De 1551 a 1599 pouco mais de 1000 obras (isto é, títulos diferentes) foram impressas em Portugal, numa média de vinte livros ao ano» (MARQUES, 1998: 146).

As novelas alegóricas que integram o nosso *corpus* de trabalho são manifestações da literatura espiritual que estão em plena conformidade ideológica com os parâmetros da ortodoxia cristã, não sendo, por isso, de estranhar que os pareceres dos censores que nelas figuram sejam amplamente favoráveis e consensuais quanto à pertinência e proveito da sua publicação. Tais pareceres estão presentes em todos os exemplares das obras com que trabalhamos, embora não tenham em cada um deles a mesma extensão, o que pode ser justificado pelo facto de nem todos esses exemplares corresponderem a primeiras edições, como atrás já foi explicado.

Assim, no que diz respeito à novela intitulada *História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito*, obra da qual usamos um exemplar de 1685, correspondente portanto à segunda edição, os registos dos textos censórios são curtos e lacónicos, limitando-se os seus autores a expressar a autorização de reimpressão - «Pode-se tornar a imprimir o Livro intitulado (História do Predestinado)» (GUSMAM, 1685: s/n) –, bem assim como a atestar a conformidade do exemplar censurado com o original. Entre a data da primeira licença para reimpressão, dada pelo Desembargo do Paço em 9 de Novembro de 1684, e a data em que o livro foi taxado pela mesma entidade (8 de Maio de 1685), medeiam ainda assim seis meses.

O caso do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* apresenta características próprias. Relativamente ao primeiro tomo, a edição moderna, feita a partir da de 1760, apresenta semelhanças com o que foi referido quanto à obra do P. Gusmão, isto é, as licenças apenas confirmam a autorização de reimpressão e de entrada em circulação da novela, se bem que o tempo volvido entre uma e outra seja bem mais longo (o processo decorreu entre 1 de Setembro de 1758 e 21 de Abril de 1760). Já na edição não-contemporânea de que também nos servimos, a situação é outra, pois nela se reproduzem os textos exarados pelos censores aquando da primeira edição. Todos eles são amplamente favoráveis e não se poupam a elogios. O parecer do tribunal do Santo Ofício, assinado por Fr. Vicente das Chagas, é dos três o

mais breve e acentua a adequação da matéria tratada no livro à «doutrina dos Santos Padres» e à «pureza da Fé Catholica, ou bons costumes». Em consonância com tal apreciação, o censor traça o perfil do autor, reconhecendo ser este «douto, elegante, e engenhoso», pelo que a sua obra, «por peregrina», merece ser imprimida. O P. Manoel Consciência, oratoriano a cujo engenho se deve também a produção de textos espirituais, é o autor do parecer do Ordinário. No texto que produziu obtêm-se informações relevantes a diversos níveis. Em primeiro lugar, a nível dos dados biográficos do autor da narrativa ficcional, sobre o qual, como se disse, pouco se sabe; o P. Consciência, apesar de lamentar a falta de dados concretos, atribui-lhe origem brasileira<sup>164</sup>. No que concerne a obra propriamente dita, o parecer do censor põe em relevo o facto de não se tratar de uma obra «imaginosa», mas antes de um «compêndio de doutrina»<sup>165</sup>, ao qual elogia quer as intenções perseguidas, quer os processos usados para as alcançar:

---

<sup>164</sup> Fazendo uma dedução que não deixa de ser curiosa, o censor do Ordinário considera que Nuno Marques Pereira só pode ser oriundo do Brasil, pois só nessa Província poderia ter adquirido o «engenho» que demonstra: «Supposto que o Author nos não declare a Provincia, que tem por patria, ou lhe serve de residência, e ainda que não as insinuárão muito as reflexões, que faz na presente obra, a sua grande erudição só bastava, para o reputarmos por nacional do Brazil; porque só em terra, officina propria de engenhos, se podia fabricar obra com tanto, e aonde se achão as prerogativas do maior» (PEREIRA, 1752: s/n).

<sup>165</sup> Encontra-se neste parecer mais um vestígio da problemática atinente à classificação genológica destes textos a que tivemos ensejo de aludir anteriormente. A apreciação do censor enaltece de forma aberta o facto de esta obra constituir uma compilação de citações e de referências a autoridades morais e religiosas, reconhecendo apenas subsidiariamente a importância da fantasia e da imaginação que, em todo o caso, se devem subordinar ao conhecimento e imitação das autoridades: «Este livro nada desdiz da sua inscripção. Intitula-se *Compêndio*, e o he de mui doutrinaes exemplos modernos, e antigos; de literaes sentenças da Escritura Sagrada, e mui ponderosas dos Santos Padres; de doutrinas uteis, e fervorosas; de documentos catholicos, e moraes; de erudições Divinas, e humanas; e finalmente nas varias materias, em que o Author aqui toca, e escreve com tanta intelligencia da Filosofia, Theologia, Medicina, Jurisprudencia, Poesia, e outras faculdades, que neste seu *Compêndio de narrações* se mostra outro universal de scientificas noticias» (PEREIRA, 1752: s/n).

«Porém deste *Peregrino*, pelos solidos documentos, que dá para a reforma das vidas, pelo activo zelo, com que reprehende a insolencia dos vícios, pela fervorosa efficacia, com que persuade a observancia das virtudes, bem se podem esperar copiosos frutos espirituaes em quem ler com verdadeiro desejo de se aproveitar. (...) Para conseguir com suavidade, e destreza intentos tão louvaveis, e catholicos, se mostra elegante nas descrições, moderado nas invectivas, engenhoso nas ideas, e moral nas allegorias. (...) As verdades, que por mui claras, e insípidas podião ficar menos fructuosas, as propõe encubertas no estylo parabolico, de que às vezes usa, e no qual envolve importantes advertencias, por ser este efficacissimo para penetrar, e persuadir, e por isso tão usado de Christo Senhor nosso» (PEREIRA, 1752: s/n).

O último dos três pareceres é o do Desembargo do Paço. O comentário de Gregório Barreto, seu autor, desloca o foco da atenção da fé católica para a figura do Rei, embora igualando os interesses deste aos interesses de Deus. Deste modo, o censor diz não encontrar na obra «cousa alguma, que pareça menos conforme ao direito, ou regalias de V. Magestade, antes muito conducente ao seu Real serviço, que se dá por mais interessado no de Deos nosso Senhor, ao qual se ordena expressamente o argumento desta obra, dirigida a extirpar os abusos introduzidos no Estado do Brazil» (IDEM, ibidem: s/n); pelo contrário, se forem tidos na devida conta os ensinamentos prodigalizados por Marques Pereira, o Brasil «assim será, e só assim rico para os vassallos de toda esta Monarquia, rico para V. Magestade, e rico para o mesmo Deos» (IDEM: ibidem).

Por razões óbvias, o segundo tomo do *Compêndio Narrativo* não contempla textos censórios. Como a seu tempo foi salientado, este segundo tomo manteve-se inédito até ao fim da terceira década do século XX, altura em que a obra foi objecto de

uma primeira edição integral. Ora não tendo o segundo tomo conhecido nenhuma edição no período de vigência do triplo esquema de censura a que vimos aludindo, esse motivo explica a ausência de quaisquer comentários, autorizações ou licenças.

A situação verificada em relação a *A Preciosa*, de Sórora M<sup>a</sup>. do Céu, é idêntica à que acaba de ser relatada, na medida em que, no que concerne a esta novela, também utilizamos duas edições, uma contemporânea, outra antiga. Por se tratar de uma edição feita a partir de um manuscrito, a edição contemporânea não ostenta licenças nem taxas, uma vez que tal não se aplicava ao estatuto do texto manufeito que lhe serviu de base. Em contrapartida, a edição impressa de 1731 inclui as expectáveis licenças, tanto mais que se trata da edição *princeps*.

Os autores dos comentários produzem textos que se afastam consideravelmente do estilo sóbrio e contido que tais peças textuais apresentavam nos primórdios do aparecimento da censura. Inversamente ao que então se verificava, as licenças do Santo Ofício, do Ordinário e do Paço, antepostas à novela da religiosa franciscana, resultam em rasgados elogios tanto da obra em si mesma, como da sua autora e do conjunto da sua produção literária.

Os temas aflorados pelos censores são diversos, mas todos desembocam inevitavelmente num discurso panegírico e apologético. D. António Caetano de Sousa clama contra o desperdício que representa a não publicação de obras «adornadas de erudição sagrada, e profana» das quais, no caso de conseguirem escapar à tirania daqueles que as guardam como «thesouros escondidos, de que ninguém se pode servir», «se poderia seguir a muitas almas aproveitamento grande» (CLEMENCIA, 1731: s/n). Fr. Boaventura de São Gião, qualificador do Santo Ofício, escreve um texto extenso que mais parece uma apresentação da obra do que um parecer jurídico para publicação: no seu comentário, resume o argumento da novela, faz referência pormenorizada ao processo discursivo predominante, elogia-lhe as características do estilo e as capacidades persuasivas e instigadoras de acção, tudo isto apesar de se

tratar de um «producto de huma intelligencia daquelle sexo, que não está em uso seguir as Escolas, e professar as letras» (IDEM, ibidem: s/n).

Os pareceres do Ordinário e do Paço seguem a mesma linha argumentativa, resumida na apreciação de D. Joseph Barbosa, que escreve:

«Para que este livro se imprima, concorrem todas as razoes, a pureza da Fé, e dos bons costumes, e a utilidade de todos, porque com estes suaves, e eloquentes conselhos se podem animar a conhecer o valor inestimavel das suas almas, que nesta Allegoria se introduz com o nome de Preciosa» (IDEM, ibidem: s/n).

A outra novela da mesma autora – *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* –, na edição consultada, ou seja, a de 1741, não apresenta os comentários dos censores dos tribunais do Santo Ofício nem do Ordinário, mas tão-somente as licenças e autorizações de publicação propriamente ditas.

A licença do Santo Ofício disponibiliza a informação de que uma das composições previstas para integrar a obra (a qual, como já se disse, para além das duas partes da novela, inclui um conjunto de outras composições da autora) terá sido recusada, sendo igualmente sugeridas outras correcções que dão a medida da real intervenção das instâncias de censura<sup>166</sup>. A licença do Ordinário reitera as reservas apontadas pela Inquisição<sup>167</sup>. Quanto à censura do Paço, assinada por Fr. Domingos do Rosário, ela constitui uma sucessão de encómios e louvores que procuram traduzir de modo sempre mais hiperbólico o talento da autora, tida por «mar de eloquencia» e «artificio Divino do Ceo», cujos escritos, mercê dos «seus desenganos, e altos

---

<sup>166</sup> «Vistas as informaçoes, póde-se imprimir (...) menos o Serão Religioso, ou mudada a figura do Padre Oliveira, em outra que não seja Ecclesiastica conhecida, e tirados também os termos de Auto de Fé, e Inquisição» (CÉU, 1741: s/n).

<sup>167</sup> «Vista a informação póde-se imprimir (...), com a moderação, e excepção proposta na licença do Tribunal do Santo Officio» (IDEM, ibidem: s/n).

conceitos», fecundariam «os cultos bosques dos entendimentos dos homens mais doutos, e sabios» (CÉU, 1741: s/n).

Por fim, refira-se o caso de *Reino da Babilónia*, cronologicamente a última novela do nosso *corpus* a ser publicada, já em meados do século XVIII. A observação feita relativamente ao progressivo abandono de um estilo contido e objectivo por parte dos censores ganha nesta obra uma pertinência ainda mais acentuada, sobretudo se se tiverem em conta os textos dos apreciadores do Santo Ofício e do Ordinário, os quais se alongam por dez páginas de prosa cerrada.

É curioso observar que esta falta de contenção se anuncia de imediato através da fórmula de apresentação dos autores dos pareceres, nomeadamente da Inquisição. De facto, estes não se limitam a assinar os textos, mas são antecipadamente apresentados, indicando-se não só o seu nome, como também a sucessão de cargos que ocupam e de títulos que ostentam, numa acumulação exacerbada que, se por um lado demonstra a preponderância adquirida pela Inquisição relativamente às outras instâncias de censura, por outro indicia a mentalidade e o gosto predominantes no Portugal setecentista.

O primeiro dos comentários foi escrito pelo «M. R. P. M. Fr. Manoel do Rosario, Mestre em S. Theologia, Consultor do Santo Officio, e Chronista da Ordem dos Prégadores». Este comentário, para além de sintetizar o argumento da novela e de referir o processo retórico-discursivo utilizado pela autora, destaca o carácter didáctico-recreativo da obra, frisando a sua capacidade de persuasão discreta – trata-se de uma narrativa que «ensinando recrea, e persuadindo suavemente arrebatada» (GAMA, 1749: s/n) - e valorizando a sua «consonancia aos bons costumes» e «aos apices da fé» (IDEM: ibidem).

Outro tema a que o censor dá relevo é à grandeza da escritora que, apesar do sexo, terá certamente garantido um lugar no panteão dos heróis. A necessidade de justificação da admiração sentida por obras de autoria feminina, não sendo exclusiva

deste texto, ocupa nele considerável espaço discursivo. Fr. Manoel do Rosário evoca as opiniões misóginas de Eurípides para delas se distanciar, socorrendo-se de exemplos recolhidos ao longo dos tempos para fundamentar a sua posição. Dentre esses exemplos, individualiza o de «Soror Joanna Ignez de la Cruz» (a cujo engenho associa hiperbolicamente o «incomparavel Vieira» e a «Clava (...) de Hercules») que lhe serve de medida para a exaltação que faz da figura de Sórora Madalena da Glória:

«Mas não se jacte Hespanha, que as Artes, e sciencias são tão vinculadas ao influxo do seu terreno, que se comunicação das Aulas aos estrados, das disputas, e literarias fadigas aos enleyos do espelho, e almofada; e para que não fique com aquella jactancia podendo Portugal formar lustroza esquadra de discretissimas Heroínas, que enobreçam o orbe literario, sahe a campo a famosa Serrana de Cintra, cujo engenho culto, discreto, pio, e doce, ensinando recrea, e persuadindo suavemente arrebatada» (GAMA, 1749: s/n).

Fr. Thomáz de São Jozé, qualificador do Santo Ofício, assina o segundo parecer, no qual mais uma vez é apreciada a elegância estilística da autora e a inteligência dos conceitos que a obra aborda:

«He precioso este livro pela materia de que trata; he precioso pelo estilo, que nelle se admira; he precioso pela fraze, com que se adorna; e he precioso pela Poezia, com que se reveste» (IDEM, ibidem: s/n).

Para além disso, o censor prossegue o seu complicado exercício laudatório, tão ao gosto da época, jogando com os termos da dicotomia aparência/essência, dicotomia esta cujo entendimento se torna crucial quer para compreender a obra, quer para descodificar o enigma da autoria não assumida:



«He escondido pelo nome da Authora, que só em anagrama se declara; he escondido pelo methodo, que só em parabolos se explica, e he escondido pela terra, em que diz se gerou, porque na aspereza de huma serra se disfarça» (IDEM, ibidem: ibidem).

Uma outra marca epocal presente no parecer descortina-se na apreciação final que o censor faz do livro. Nessa síntese, Fr. Thomáz de São Jozé acusa a influência das directrizes tridentinas em matéria de arte ao considerar que na novela de Madalena da Glória «acharão todos para a reforma dos costumes hum grande incentivo» (IDEM, ibidem: s/n), ou seja, ao associar a arte a uma função social reguladora e orientadora dos comportamentos.

Pelo Ordinário pronunciou-se Fr. João de São Jozé, monge beneditino, cujo parecer é de todos o mais extenso, porém redundante no elogio da perfeição religiosa e literária da autora. Como ponto a destacar na intervenção deste censor, assinale-se o comentário que faz à inclusão de textos líricos na narrativa; na sua opinião, se tais composições figuram em textos profanos, não se devem também fazer omissas em textos sagrados que devem exceder aqueles em tudo<sup>168</sup>. Do parecer do Desembargo do Paço não se reproduz nenhum comentário; apenas as aprovações e licenças de impressão e de circulação.

O estilo adoptado pelos censores nos seus comentários, tantas vezes exacerbado e incompreensível (se não mesmo risível) quando analisado à luz de padrões estético-literários actuais, coloca-nos perante uma questão de sociologia literária. Ao se afastarem da parcimónia estilística e do rigor expectáveis em tais

---

<sup>168</sup> «Para mais suavizar-se concorrem as expressoens lyricas, que contem: e **era justo que se para o humano agrado se conspirarão algumas penas Portuguezas**, quaes forão entre muitas as de Bernardino Ribeyro, Jorge de Montemayor, Francisco Rodrigues Lobo, nas *Saudades*, na *Diana*, e na *Primavera*, **se aparassem, e apurassem outras penas, em que excedesse o pio ao profano**» (GAMA, 1749: s/n). Destacados nossos.

circunstâncias, esses textos apresentam-se muitas vezes como meios de o próprio censor manifestar a sua erudição e os seus conhecimentos, literários ou não, associando-se dessa forma ao sucesso da obra que aprecia. Pode pois dizer-se que nestas circunstâncias ocorre uma espécie de sobreposição de funções, já que os comentários censórios servem não apenas para apreciar a obra, mas também como espaço discursivo de afirmação pessoal dos seus autores.

Por outro lado, quer o vocabulário, quer os argumentos usados nestes textos censórios se assemelham com frequência àqueles dos textos prologais, donde decorre que se trata de peças paratextuais cujo discurso remete para uma série de *clichés* que visam fundamentalmente enaltecer tanto os autores, como as obras. Dos aspectos elogiáveis que estas possam exibir, aquele que apresenta um padrão mais estável tem a ver com a preocupação moral e moralizadora da literatura, repisando-se a ideia de que tais obras contribuem para o ensinamento (*docere*), o qual se deve esconder sob a aparência atraente do prazer e do gozo estéticos (*delectare*) que predispõem à acção (*movere*).

### **2.3.2. As composições em louvor dos autores**

A presença de composições em louvor dos autores no conjunto dos paratextos que fisicamente antecedem as novelas estudadas é um outro factor que confere também ele importância à questão das implicações entre o fenómeno literário e o(s) fenómeno(s) social(ais). Estas composições fazem-se notar em duas das obras do *corpus* – *Compêndio Narrativo do Peregrino da América e Reino da Babilónia* – e suscitam reflexões que se prendem com as funções desempenhadas por tais textos quer a nível literário, quer extra-literário.

Ao comparar as duas obras, verifica-se a ocorrência de uma desproporção grande entre o número de composições laudatórias que nelas figuram, o que pode

levar a pensar num incremento considerável da prática de inclusão de textos deste teor à medida que se avança no período que vimos designando por Barroco. Na realidade, se no primeiro tomo do *Peregrino da América* se verifica a existência de apenas dois poemas laudatórios, aumentando o número destes para seis no que concerne ao segundo tomo, uma miríade de autores encontrou pretexto na publicação de *Reino da Babilónia* para dar à estampa rasgados elogios de sua lavra; no total, publicam-se juntamente com a novela de Sórora Madalena da Glória quatro Romances, oito Sonetos, um Epigrama e umas Décimas, sendo usados o Português e o Latim na sua elaboração<sup>169</sup>.

O hábito de fazer anteceder as obras de composições de conteúdo encomiástico remonta ao Renascimento<sup>170</sup>, mas o Barroco conferiu a tal moda dimensões por vezes manifestamente exageradas, o que, em última instância, mostra como a publicação de um livro se podia transformar num acontecimento social. Comprova-o precisamente a mobilização de grande número de autores de peças preambulares compostas em louvor dos escritores. A pluralidade de textos bem como a diferença de notoriedade dos seus autores – que tanto podiam ocultar a sua identidade, como desvendá-la por meio de iniciais, ou ainda exibi-la ostensivamente através da indicação do nome e dos títulos profissionais e/ou sociais – permite supor, seguindo o raciocínio de M<sup>ª</sup> Lúcia Lepecki, que tais autores se valeriam da obra que louvavam para se fazerem notados junto do público. Em casos tais, as composições laudatórias teriam como pretexto «não a obra mas a publicação dela (ou a obra

---

<sup>169</sup> Também na obra de Marques Pereira são utilizadas duas línguas, neste caso as peninsulares portuguesa e castelhana.

<sup>170</sup> Recorde-se a ode escrita por Luís de Camões para os *Colóquios dos Simples e Drogas da Índia* (1563), de Garcia d'Orta, a qual é tida como modelo desta prática. A composição, como é sabido uma das raras publicadas em vida do poeta, é dirigida a *D. Francisco Coutinho, Conde de Redondo, vice-rei da Índia*, a quem Camões recomenda que favoreça e ajude a impressão do «grão volume», depois de tecer copiosos elogios ao seu autor.

enquanto publicação)» (LEPECKI, 1980: 10) e a sua finalidade deslocar-se-ia da personagem do *louvado* para a do *louvador*.

A ocorrência deste tipo de composições em obras que conhecem a sua primeira edição impressa (como é o caso do segundo tomo do *Peregrino da América e de Reino da Babilónia*) denota ainda a divulgação dos textos antes da publicação, certamente através de cópias manuscritas; era dessa forma que se davam a conhecer em primeira-mão ao público, ainda que este fosse relativamente restrito e seleccionado.

No que concerne as obras publicadas por autoras freiras, a viverem em regime de clausura ou, pelo menos, expectavelmente arredadas dos circuitos sociais, as composições escritas em seu louvor deixam, pelo contrário, perceber a existência de relações estreitas entre o convento e a sociedade leiga, nomeadamente naquilo que diz respeito à produção intelectual<sup>171</sup>. No caso concreto das novelas a cujo estudo nos

---

<sup>171</sup> Evoque-se a este propósito a troca de correspondência literária entre religiosas e poetas cortesãos, tão característica do período barroco. Também Madalena da Glória parece não ter resistido a fazer parte deste jogo de sociedade através do qual o claustro comunicava com a corte. Dídya Cruz dá conta da existência de um soneto da autora, transcrito por António Correya Viana numa miscelânea poética, com vários tomos, conservada na Biblioteca da Ajuda sob a cota **cod. 49-III-65**, que se assume como uma resposta da religiosa a um poema escrito por Cristóvão Xavier da Silva, poema este que ela própria havia pedido. Eis a transcrição dos textos: «Mando (sic) a Sr<sup>a</sup> D. Magdalena Eufemia da Glória ao poeta do Torrão que lhe mandasse versos seus: elle lhe enviou estes / Soneto / Se á soberana esfera do teu peito/ enviô algum suspiro, ou mudo, ou grato;/ o que sobe de amor vivo retrato,/ desce da ingratidão vapôr desfeito.// Deixo de suspirar, porque sospeito,/ que por decreto do teu peito ingrato,/ no augusto tribunal do teu recato,/ parecera delicto o que he respeito.// Morro, emfim, sem remédio, mas com gosto/ porque illustro em pezar tão dezabrido/ o meu silencio aos mesmos ays oposto.// Sem desaforo algu, morro afligido;/ que he tão inuzitado o meu disgosto,/ que nem respirar posso em hu gemido.// Do mesmo poeta do Torrão» e «Pl<sup>o</sup> mesmo portador, lhe respondeu a E<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>., tendo precedido a circunstancia do Poeta lhe não querer mostrar certo retrato nem romper certo segredo amoroso / Soneto/ pelos mesmos consoantes/ Esse suspiro, que hoje do teu peito/ explica mudo tanto incêndio grato/ se sobio chama a sopros de hu retrato. / como desmente o fogo em ar desfeito?// Aqui na esfera desse ardor, sospeito/ mentido voto, sacrificio ingrato;/ pois morre sepultado no recato/ pensamento animado no respeito.// Fama de padecer violento gosto/ quem offende em vigor tão dezabrido/ o seu

dedicamos, *Reino da Babilónia* dá disso um testemunho eloquente, pois os autores dos textos predicatórios, na sua maioria do sexo masculino<sup>172</sup>, dão mostras de conhecer bem a obra da autora (não só aquela em que figuram os seus poemas, mas todas as restantes), as suas rotinas no convento, as suas intenções e vontades.

O valor acrescentado por estas composições em louvor dos autores para um melhor conhecimento das suas ideias literárias e estético-morais, bem assim como para uma apreciação mais fundamentada das suas obras, não é de molde a justificar uma análise detalhada de cada uma delas. Por regra, essas composições esgotam-se em comparações hiperbólicas entre os autores louvados e vultos carismáticos das letras ou da mitologia clássica, ou em afirmações de teor judicativo e valorativo sobre as obras, sem que tais afirmações assumam particular dimensão analítica. Ainda assim, é de avultar que, no caso do *Peregrino da América*, os poemas laudatórios destacam e valorizam a *especificidade brasileira* da suposta origem do autor e do conteúdo da obra, a qual reputam como capaz de se afirmar, pelos seus méritos estilísticos e qualidade doutrinal, na própria Europa. Veja-se, a este propósito, a seguinte *Décima* anónima:

---

destino ao meu destino oposto. // Morra embora a pezares afligido,/ quem só, por respirar o seu disgosto,/ se nega aos desafigos de hu gemido.// Dado por D. Magdalena Eufemia da Glória da Esperança» (CRUZ, 1993: 38-39).

<sup>172</sup> Dos autores cuja identidade é indicada, apenas um é do sexo feminino. Trata-se de *Dona Joanna de Noronha e Napoles* que assina a primeira composição *em louvor da Authora* a ser inserida na novela. Esta é um romance hendecassilábico em que a sua autora se assume como escritora também: «Outra vez temeraria a muza intenta/ Elogiar aquelle raro engenho,/ A que todo o louvor desigual fica,/ O que igualar não pòde algum conceito./ Mas desculpeme a mesma remontada/ Esfera, a que a tosca pena eleve,/ Que nunca prohibido, mas louvavel, Será sempre ter altos pensamentos» (GAMA, 1749: s/n). De D. Joana de Noronha, sabe tratar-se de uma senhora fidalga, freira no Convento de Santos-o-Novo, que manteve durante anos relações de amizade com Sórora Madalena da Glória e que escreveu composições em louvor de várias obras da freira franciscana, a qual lhe dedicou a primeira edição de *Brados do Desengano contra o profundo sono do esquecimento*, 1736 (CRUZ, 1993: 37-60).

## DÉCIMA

*Por um anônimo, amigo do autor*

Bien te aprestas Peregrino,  
Hojas vistiendo por ropa,  
Para hazeres a la Europa  
Desde America camino:  
Sigue, sigue tu destino,  
No el mar te vaya asombrando,  
Porque al mismo sol regando  
Burlaras de sus espumas,  
Si America alas e plumas  
Te dá para ires bolando.

(PEREIRA, 1988: 44/II)

Todas estas composições, justapostas entre si, têm, de forma geral, uma função puramente encomiástica. Para resumir, diríamos que, à semelhança do que acontece com as restantes categorias de paratextos preambulares analisados, também estes visam tranquilizar o leitor quanto às qualidades estéticas e éticas da obra que é sempre valorizada em função da sua adequação ao trinómio *delectare-docere-movere* e da sua capacidade moralizadora.

## Capítulo III

### Percursos de Leitura

#### 1. Novelas de autoria masculina: o modelo da narrativa de viagens

A *História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito*<sup>173</sup> e o *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*<sup>174</sup> são dois textos ficcionais em prosa em que as referências à viagem/peregrinação se assumem como motivo central das respectivas tramas narrativas.

O tema da viagem, e sobretudo da viagem enquanto relato de aventuras com repercussões didáctico-moralizantes, filia-se numa tradição antiga que entronca as suas raízes nos romances gregos do chamado período da «Segunda Sofística»<sup>175</sup>, os quais tiveram um extraordinário eco no contexto literário dos séculos XVI e XVII. O

---

<sup>173</sup> No corpo do texto, a partir deste ponto, a obra será referenciada por meio das iniciais *HPPIP*.

<sup>174</sup> No corpo do texto, a partir deste ponto, a obra será referenciada por meio das iniciais *CNPA* e as citações serão feitas a partir da edição moderna, saída a público em 1988.

<sup>175</sup> No prefácio que escreveu para a tradução portuguesa do romance de Aquiles Tácio intitulado *Os Amores de Leucipe e Clitofonte*, Marília Pulquério Pinheiro resume os contornos essenciais do movimento cultural da «Segunda Sofística», escrevendo o seguinte: «importante e complexo fenómeno cultural que dominou o mundo greco-romano do séc. II ao séc. IV d. C. Comparável em muitos aspectos à época do Humanismo e Renascimento, o movimento intelectual assim designado teve como principal característica a assumpção de que qualquer nível de educação de grau superior deveria ser precedido por um aturado e sólido treino no domínio da retórica, que foi a grande protagonista do movimento. (...) A antiga disciplina abandonou a sua dimensão prática, deixando de ser, como dantes, uma mera arte da palavra, uma *technê*, cultivada pelos mestres da doutrina da persuasão, convertendo-se a si mesma em objecto de estudo, assumindo-se como uma “paideia” e contribuindo decisivamente para a formação integral do homem culto da época» (TÁCIO, 2005: XI).

renascimento deste tipo particular de romances está intimamente relacionado com a redescoberta e posterior tradução para latim e para as línguas vernáculas das obras de dois importantes nomes da literatura grega tardia - Heliodoro<sup>176</sup>, autor da *História Etiópica de Teágenes e Caricleia*, e Aquiles Tácio<sup>177</sup>, que escreveu *Os Amores de Leucipe e Clitofonte*.

---

<sup>176</sup> Heliodoro, nascido em Emesa, na Fenícia, provavelmente no século III d.C., escreveu o mais conhecido e representativo romance da Antiguidade, intitulado *História Etiópica de Teágenes e Caricleia*, mais conhecido como *As Etiópicas*. Os seus méritos narrativos foram elogiados por tratadistas e emulados por autores dos períodos renascentista e barroco. Alonso López Pinciano, autor da *Philosophia Antigua Poética*, considerou-o um modelo de autor épico («De Heliodoro no hay duda de que sea poeta, y de los más finos épicos que han hasta ahora escrito; a lo menos, ninguno tiene más deleite trágico y ninguno en el mundo añuda y suelta mejor que él; tiene muy buen lenguaje y muy altas sentencias; y, si quisiesen exprimir alegoría, la sacarían dél no mala») (LÓPEZ PINCIANO, 1998:461). Cervantes, no prólogo das *Novelas ejemplares*, anuncia que aquela que viria a ser a sua última novela – *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* – é um «libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza» (CERVANTES, 1991:53). Pierre-Daniel Huet, a quem se deve o primeiro esforço consistente de teorização do romance, inclui o nome de Heliodoro entre a lista dos autores gregos que, na sua opinião, teriam contribuído para o florescimento e a elevação a um estágio admirável do género romanescos (GÉGOU, 1971: 72-104). Em nota de rodapé, Fabienne Gégou, autora da edição crítica do tratado de Huet de que nos servimos, acrescenta a seguinte nota pitoresca: «Son nom [de Heliodoro] reste fameux, peut-être en partie grâce à Racine qui fit ses délices de *Théagène et Chariclée*; on se souvient de l'épisode bien connu de sa jeunesse à Port-Royal, rapporté par Louis Racine: le jeune Jean avait appris ce roman par cœur» (IDEM, ibidem: 77).

<sup>177</sup> As informações sobre a vida e a obra de Aquiles Tácio são difusas e desordenadas. Na introdução a uma edição recente de *Leucipe e Clitofonte*, Abel Pena cita a seguinte nota biográfica: «Aquiles Tácio, de Alexandria, escreveu as aventuras de Leucipe e Clitofonte e outras histórias de amor em oito livros. No fim da vida fez-se cristão e bispo. Escreveu um tratado da esfera, umas etimologias e uma miscelânea histórica, onde menciona muitos e grandes homens admiráveis. O seu estilo é em toda a obra semelhante às suas histórias de amor» (TÁCIO, 2005: XXIII). O autor da edição, porém, corrige as informações atrás mencionadas em dois pontos: considera não existirem provas da conversão de Tácio ao cristianismo («Quanto à sua conversão ao cristianismo e ao estatuto de *episkopos* de que fala a *Suda*, tudo indica tratar-se de uma lenda em quase tudo semelhante à que foi atribuída a Heliodoro enquanto bispo de Trica») e faz recuar a datação atribuída a *Leucipe e Clitofonte* do século IV/V d.C. para o século II d.C.: «Datar com rigor *Leucipe e Clitofonte* foi desde sempre



Ambos os autores, mas sobretudo o primeiro citado, exerceram uma notável influência na literatura ocidental dos períodos renascentista e barroco. Marcel Bataillon indexou as razões de tal sucesso ao bom acolhimento que as novelas bizantinas, e particularmente a novela de Heliodoro, obtiveram junto dos erasmistas:

«Le roman auquel les érasmistes réservent leur tendresse, c'est le roman byzantin d'aventures, l'*Histoire éthiopique de Théagène et Chariclée*. Il avait tout le prestige de la nouveauté..., et il était en grec! (...) L'*Histoire Éthiopique* (...) répond aux exigences des bons esprits. On y trouve de beaux discours tirés de la philosophie naturelle et morale, force mots notables et paroles sentencieuses. Et puis, c'est un roman moral. On y voit partout les passions humaines peintes au vif avec si grande honnêteté que l'on n'en saurait tirer occasion ou exemple de mal faire: les affections illicites sont châtiées; celles qui sont pures conduisent au bonheur. (...) Telles sont (...) les raisons du succès de l'*Histoire Éthiopique* parmi les érasmistes. Ce roman leur plaît par mille qualités qui manquent trop à la littérature chevaleresque: vraisemblance, vérité psychologique, ingéniosité de la composition, substance philosophique, respect de la morale.» (BATAILLON, 1991: 661-663/l).

María Rosa Lida de Malkiel recorre a argumentos idênticos para reforçar as razões do êxito deste tipo de novelas, cujas qualidades genéricas – composição

---

um verdadeiro escolho (...) No entanto, as sucessivas descobertas papirológicas, em 1914 e 1938, vieram alterar profundamente o panorama cronológico do romance grego, fazendo recuar o autor para os finais do séc. II d.C. Deste modo, a cronologia não só alterou por completo a perspectiva do antigo criticismo bizantino, que fazia depender tematicamente Aquiles Tácio de Heliodoro, como ainda se provou que o próprio Heliodoro teve conhecimento do romance de Aquiles Tácio» (IDEM, *ibidem*: XXIV). No entanto, a sua novela, embora de qualidade literária inferior à de Heliodoro, gozou igualmente de grande popularidade. Emilia Daffis de Calvo traça-lhe o seguinte percurso, ao longo dos séculos XVI e XVII: «En España se conoció [a novela] bajo el título de *Los más fieles amantes Leucipe y Clitofonte*, traducción de Diego de Agreda y Vargas (Madrid, 1617), basada en la traducción italiana de F. A. Coccio (Florença, 1598). (...) La novela fue traducida al latín en 1554, al italiano en 1560, al francés en 1568 y al inglés en 1597» (DAFFIS DE CALVO, 1999: 27).

engenhosa; capacidade de entretenimento; carácter exemplar dos protagonistas e da acção; e fundo moral – as faziam preferir relativamente a outros subgéneros novelísticos também cultivados nos séculos XVI e XVII:

«Desde la traducción de Jacques Amyot, Heliodoro (...) recorre Europa triunfalmente embelesando a Tasso, Sydney, Guarini, Honoré d'Urfé, Cervantes, Racine. Era lógico: esta novela de amor virtuoso satisfacía los escrúpulos morales de los lectores a la vez que les atraía con su estructura más compleja y su representación de la realidad más sobria, comparada con la fantasía y el convencionalismo de la novela caballerescas, con el estatismo y el llanto elegíaco de la novela pastoril. Sobre todo, después de la exaltación del individuo y del tumulto sensual del Renacimiento, el hombre del siglo XVII gusta de admirar la tensión nacida de las pasiones que se doblegan ante la norma moral, social o religiosa.» (LIDA DE MALKIEL, 1966: 227-229).

Intentar proceder a um rastreio do tema da viagem na literatura universal afigura-se uma tarefa de dimensões inabarcáveis dada a abundância de obras de todos os tempos e géneros em que ele aparece. Tal feracidade convida porém a uma reflexão sobre o carácter simbólico do tema.

Numa primeira abordagem, a viagem surge metaforicamente associada à ideia de busca determinada por objectivos psico-sociais e daí decorre que viajar não corresponde a uma mera deslocação no espaço, mas significa partir à procura da concretização de uma aspiração elevada como seja a conquista da verdade, do conhecimento, da paz, da glória, da imortalidade. Neste sentido, a viagem exprime um desejo profundo de percorrer um caminho iniciático que conduz do caos do ponto de partida ao equilíbrio do ponto de chegada, sujeitando-se aquele que calcorreia esse caminho a um conjunto de provas identificáveis com ritos de purificação.

De acordo com o móbil da busca, assim varia o tipo de viagem efectuada. Deste modo, o tema da viagem pode ver-se literariamente elaborado através do relato de uma deslocação no espaço geográfico e no tempo histórico, donde resulta geralmente a narrativa de uma viagem de descobrimento/reconhecimento, com abundantes descrições das experiências vividas e das realidades observadas. Todavia, o tratamento dado ao tema da viagem não se esgota em esquemas que assentam no modelo da viagem física, real ou imaginada, pelo espaço-tempo. A par destes, multiplicam-se também os relatos de viagens cujo itinerário não encontra correspondência na realidade empírica sensorialmente apreensível, mas constitui antes um percurso de aprendizagem interior que se projecta numa dimensão espiritual.

Explorando uma via aberta pela tradição medieval que valorizava na viagem sobretudo a demanda, o caminho percorrido em busca da salvação (que não se situa na realidade sensível, mas num plano inteligível), os relatos deste segundo tipo encenam o trajecto da alma pelo mundo. Associado ao tema da viagem, surge assim o mito da origem celestial do homem o qual, uma vez caído dos céus, aspira a regressar à sua pátria natal. Neste enquadramento, a passagem do homem pelo mundo assume um carácter transitório e o próprio homem é visto como um estrangeiro que peregrina na terra, a qual, por sua vez, surge identificada com a ideia de labirinto.

Um labirinto é uma peça arquitectónica construída sem finalidade aparente e dotada de uma estrutura complexa da qual se torna difícil, ou mesmo impossível, sair. Na sua essência, ele representa uma encruzilhada de caminhos (sendo que alguns não têm saída) através dos quais se pode descobrir o trajecto correcto para atingir o centro. O centro, por seu lado, é um símbolo da recompensa e, por isso, quanto mais difícil for o percurso, quantos mais os obstáculos e mais árduos de ultrapassar, maior será o galardão, associado sempre a uma transformação profunda do eu, cuja chegada ao centro do labirinto marca a «vitória do espiritual sobre o material e, ao

mesmo tempo, do eterno sobre o perecível, da inteligência sobre o instinto, do saber sobre a violência cega» (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994: 396).

Emilia Deffis de Calvo fala na existência de certas representações pré-históricas de labirintos circulares ou elípticos que figurariam diagramas celestes nos quais se reproduziria o movimento dos astros. Para a mesma autora, os labirintos terrestres não são mais do que imitações daqueles outros e ambos, no seu entender, fazem alusão à mesma ideia: «la pérdida del espíritu en la creación, la “caída” de los neoplatónicos, y la consiguiente necesidad de buscar el centro para retornar a él» (DAFFIS DE CALVO, 1999:37). Nesta linha de interpretação cabe incluir os labirintos representados no chão de muitas igrejas antigas, que são símbolo da vida humana com todas as suas provações, dificuldades e descaminhos e nos quais o centro simboliza, geralmente, a esperança de salvação sob a forma da Jerusalém Celeste. Assim, o crente que por motivos diversos não conseguia fazer uma peregrinação real, percorria em imaginação o labirinto até chegar ao centro, atributo dos lugares santos.

De tudo quanto se disse resulta a ideia de que o labirinto funciona como um símile do mundo como caos e de que quem viaja o faz para procurar encontrar uma saída para o desconcerto reinante na terra. Viajar implica, pois, palmilhar um itinerário espacial, mas também empreender um percurso de modificação interior.

A interpretação dada pela literatura de matriz cristã a esta aparelhagem simbólica tende a comparar o labirinto às dificuldades da vida na terra e às inúmeras tentações a que o ser humano aí está exposto como consequência da acção malévola das forças do mal, geralmente personificadas no rosto do diabo. No quadro de uma mundividência cristã, o diabo é uma entidade que busca desviar o homem do caminho da virtude, seduzindo-o com os prazeres efémeros do mundo. Aquele que se deixa enredar nas teias da sua sedução, entra num labirinto cuja saída só pode ser encontrada mediante a observância das leis e dos preceitos divinos. Esta concepção da vida na terra como um labirinto onde o homem vive desterrado e enredado não é, aliás, explorada exclusivamente por autores de obras espirituais ou religiosas; ela

constitui tema da poesia portuguesa e novilatina de grande parte dos nossos autores quinhentistas, em cujas obras ocupa lugar de destaque o tópico do chamado «mal de ausência»<sup>178</sup>. Estas são, pois, as coordenadas básicas que permitem enquadrar a transformação do tema da viagem geográfica no da peregrinação do homem pela face da terra.

O tema da peregrinação abarca um variado espectro de manifestações literárias que partem dos próprios textos matriciais bíblicos. Porém, por influência da ideologia contra-reformista, tal tema impor-se-á como um dos mais fecundos na literatura barroca.

Tivemos já oportunidade de fazer referência, no primeiro capítulo deste trabalho, aos estudos de Maravall sobre a cultura do barroco. A seu tempo procurámos ressaltar o ponto de vista do autor segundo o qual a experiência de crise que afectou as várias estruturas sociais no dito período terá suscitado uma consciência generalizada de desencanto e de desilusão, traduzida na visão do mundo como um local desordenado e perigoso. Essa visão do mundo, que Maravall insiste em relacionar com um sentimento de desalento profusamente disseminado, revela-se através de um conjunto de símbolos que encontram no labirinto uma das suas mais produtivas representações.

A associação entre a concepção pessimista da existência humana e a simbologia do labirinto foi também realçada por Aguiar e Silva como sendo uma das

---

<sup>178</sup> Carlos Ascenso André, num estudo que dedica ao canto do exílio na lírica portuguesa do humanismo, considera o «mal de ausência» como um tema particularmente importante no contexto da poesia então produzida. O autor dá especial destaque à difusão alcançada pelo «canto bíblico do desterro», o salmo *Super flumina Babylonis*, no Portugal do século XVI, dado que, em seu entender, este salmo terá tido no nosso país um aproveitamento literário mais profícuo do que noutras latitudes: «A abundância das lágrimas, o exacerbar da dor causada pelo cativo em terra alheia, a expressão de sentimentos pessoais, nomeadamente através do recurso à primeira pessoa do singular, (...) a dimensão invulgar de várias paráfrases (...) são apenas exemplos de alguma originalidade portuguesa no uso de um texto universal» (ANDRÉ, 1992: 442).

constantes temáticas da arte e da literatura maneiristas que persistiu no período barroco. O autor relaciona o labirinto, enquanto símbolo, com as noções de «confusão, dificuldade, esforço, temor e ansiedade, pois nos seus meandros múltiplos se perde o homem» (AGUIAR E SILVA, 1971: 247), não deixando contudo de notar que esse mesmo símbolo representa também uma hipótese de «passagem para a liberdade (...) identificável, no plano religioso, com o encontro de Deus» (IDEM, ibidem).

A figura do labirinto reflecte, pois, a imagem de uma sociedade dominada pela contradição, pela incerteza, pela dúvida, pela insegurança, sociedade essa no seio da qual o homem tem de aprender a viver, mas sempre com o sentido da efemeridade e da transitoriedade que lhe são associáveis. Nesse cenário adverso, o homem tem por missão buscar uma passagem que lhe permita «encontrar a saída redentora» (IDEM, ibidem: 254).

É neste contexto que se enquadra o conceito de *homo viator*, ou seja, o peregrino em constante viagem, tentando gizar uma trajectória sobre o caos do mundo e instaurar dessa forma uma certa ordem na desordem generalizada, o que só se torna possível mediante o cumprimento de certos rituais de passagem que assegurem, no seu termo, o encontro do homem com a divindade<sup>179</sup>. Aqui se encontra o cerne das explicações que permitem compreender os pontos de articulação entre os postulados contra-reformistas e o tema da viagem/peregrinação. Emilia Deffis de Calvo, apoiada numa citação de A. Vilanova, resume o teor de tal relacionamento salientando que:

---

<sup>179</sup> A este propósito, e tendo como horizonte a poesia lírica portuguesa da segunda metade do século XVI e da primeira metade do século seguinte, escreve Aguiar e Silva: «O mundo e a vida são considerados como estações de miséria e perdição, onde o homem caminha cego, transviado e impotente para encontrar a saída redentora. O encontro da passagem que permite sair do labirinto só é possível através de uma dádiva divina, através de um acto de graça e de um acto de fé, seguindo então o homem pecador a luz irradiante do peito chagado de Cristo, pois só essa luz, qual fio de Ariadne, lhe permite fugir às trevas e aos enigmas do labirinto» (AGUIAR E SILVA, 1971: 254).

«El pensamiento español de la Contrarreforma extrae de las doctrinas bíblicas la idea de que la vida humana no es más que una amarga peregrinación desde la cuna a la tumba, un penoso destierro por los caminos del mundo hasta alcanzar la vida eterna (...) es ésta la idea central en que se inspira la novela amorosa de aventuras o novela del peregrinaje, para convertirse después en una de las actitudes más características del pensamiento español del Barroco» (DEFFIS DE CALVO, 1999: 46).

As asserções que acabam de ser reproduzidas acerca da realidade espanhola podem ser estendidas a todo o contexto peninsular, aí se incluindo obviamente a produção novelística portuguesa de índole espiritual. Os relatos de viagens/peregrinações, quer elegessem personagens de semblante humano, quer optassem por figurações alegóricas da alma em trânsito pelo mundo, foram usados como eficazes meios de propaganda religioso-moral postos em marcha com o objectivo último de moldar a vontade e o comportamento do público leitor de acordo com os dogmas da fé católica. Para a concretização destes propósitos, a figura do peregrino – que, apesar de acossado pelas tentações do mundo segue inabalável o seu caminho, guiado pela fé e pela graça divina – transforma-se num símbolo de persistência e de vitória da vontade sobre as forças do mal, símbolo esse com o qual os leitores se deveriam identificar, imitando-lhe o percurso de vida.

Deste modo se compreende que o tema da viagem/peregrinação tenha conhecido um desenvolvimento tão fecundo na literatura produzida ao longo dos séculos XVI e XVII numa Europa dominada por profundas convulsões religiosas, políticas e sociais, que se confrontava com a necessidade de reencontrar o seu centro espiritual, fosse por meio de peregrinações reais ou alegóricas. Os textos de conteúdo espiritual que elegem como móbil da trama narrativa o tema da peregrinação propõem um modelo de homem e de sociedade exemplares que são apresentados como paradigmas de virtude. Trata-se de um tipo de literatura idealizante produzida num contexto histórico e social caracterizado por rupturas várias e marcado pela existência

de uma censura oficial. Fruto dessas circunstâncias históricas, tais textos não negam a sua dimensão didáctico-moralizante, assumindo-se como instrumentos de difusão de doutrina e elegendo para tal a figura do peregrino como protótipo do perfeito católico que se debate com um mundo labiríntico contaminado pela barbárie, pelos vícios e pelo pecado.

### **1.1. A peregrinação como móbil da acção**

Não perdendo de vista as considerações anteriormente tecidas, procuraremos de seguida dar conta do modo como o tema da viagem/peregrinação assume um papel estruturante no desenrolar da trama narrativa das novelas alegóricas escritas pelo padre Alexandre de Gusmão e pelo seu seguidor, Nuno Marques Pereira. Saliente-se desde já que, no que concerne a estas novelas e tal como afirma Zulmira Coelho Santos, «tanto o tema maior – a peregrinação – como o processo – a alegoria – devem muito à produção anterior. Se a viagem como peregrinação, simbólica ou não, estrutura muitas das obras que percorrem a Idade Média e da novela grega se estende pela bizantina, (...) o recurso à alegoria ou aos processos alegóricos era também comum.» (SANTOS, 2004: 587-588/II).

A eleição do motivo da peregrinação como móbil da acção das duas novelas afigura-se como evidente logo a partir dos títulos atribuídos às obras. A ocorrência do vocábulo «peregrino» em ambos os títulos, substantivo por meio do qual são identificadas as respectivas personagens protagonistas das narrativas, configura um horizonte de expectativas no público leitor que o leva certamente a antecipar uma acção cujo núcleo temático assenta na ideia de caminhada em direcção a um destino sagrado. Tratando-se, para além do mais, de novelas inscritas numa tradição de textos que abordam temáticas ligadas à espiritualidade, o leitor há-de introduzir nas hipóteses interpretativas que formular a ideia de que o tema não será preferencialmente elaborado de modo a explorar as potencialidades da



viagem/peregrinação como relato de uma deslocação sensorial exterior, mas antes como forma de pôr em relevo o seu simbolismo enquanto experiência formativa interior.

Tais expectativas são, na realidade, imediatamente confirmadas desde os primeiros capítulos de ambas as obras. Tanto na *HPPIP* como no *CNPA* não só os protagonistas são introduzidos com os atributos do peregrino, como adiante se verá mais detalhadamente, como o motivo desencadeador da acção, a cuja narrativa se dá início, são as «peregrinagens» realizadas, em ambos os casos, por esses mesmos protagonistas. Assim, no capítulo II de *HPPIP*, o narrador informa do seguinte:

«Prepararãose para o caminho da sorte, que costumão os peregrinos. (...) Assim prevenidos os nossos peregrinos, despedidos do Egypto, & todas suas esperanças, sahirão por huma porta, que só se abre para sahir, & não para entrar, que chamam Abnegaçam de tudo, porque aquelles, que huma vez se resolveram a deixar o mundo, há de ser para nunca ja mais tornar a elle.» (*HPPIP*, pp.7-8)<sup>180</sup>.

Estes dados são complementados nos dois capítulos subsequentes em que se lê:

«Sahiram pois Predestinado, & Precito do Egypto, & caminharam por huma estrada commua, que chamam Vida cheia de mil despenhadeiros, por huma espessa matta de huns arvoredos, enfadonhos de passar, a que chamam Embarços da vida, & ainda que a Precito lhe pareceo o caminho breve, a Predestinado lhe pareceo mui prolongado.» (*HPPIP*, p.9)

e

---

<sup>180</sup> Todas as citações que da obra venham a ser feitas reportar-se-ão sempre à edição com que trabalhamos, isto é, a de 1685..

«Succedeo pois, que duvidosos ambos por onde farião seu caminho, se pello valle, se pello outeiro, (...) eis que vem diante de si dous mancebos de estremada gentilesa se bem pareciam hum de boa, & outro de mà condição, os quaes dizião serem grãdes Cosmographos no caminho de Babilonia, & Jerusalem. (...) os quaes saudando amigavelmente aos peregrinos, lhes perguntaram: Homens de bem, para onde he vossa jornada? Respondeo Predestinado, que para Jerusalem, Precito, para Babilónia. (...) Apartarãose aqui os dous irmãos, para nunca ja mais se verem juntos.» (*HPPIP*, pp.13-14).

De igual modo, no capítulo inicial do *CNPA*, o relato de uma peregrinação é também apontado como o motivo desencadeador da história cuja narração se irá seguir:

«Resta agora que me deis notícia de vossa peregrinação [pede o Ancião ao protagonista]. Tão obrigado, e satisfeito (...) me considero [responde o peregrino], que por dívida tenho não faltar ao que me pedis: e mais ainda, quando vos vejo tão douto, como ensinado do tempo, e com tão largas experiências, que estas se não podem adquirir, senão depois de muitos anos. Por cuja razão levo seguro abonador à minha narração, ainda que me reconheço pouco verboso; e menos elegante no estilo. Mas como sempre ouvi dizer, que se há de falar a quem deseja ouvir: afoito, e confiado, me animo a vos obedecer.» (*CNPA*, p. 42/l)<sup>181</sup>.

Porém, se o tema das duas narrativas é comum, a forma como ele é desenvolvido em cada uma delas diverge substancialmente, se se tiverem em conta as técnicas narrativas de que cada um dos autores lançou mão. O que acaba de ser afirmado não invalida, contudo, que, do ponto de vista conteudístico, ambas as novelas se rejam por um axioma assente na convicção de que o mundo e a vida extra-terrena são dois pólos antinómicos que corporizam as ideias maniqueistamente

---

<sup>181</sup> Todas as citações que da obra venham a ser feitas reportar-se-ão sempre à edição de 1988.

concebidas de Mal e de Bem, respectivamente, ideias essas a partir das quais se desenvolve a trama narrativa destas ficções.

O primeiro indicador de divergência entre estas duas novelas encontra-se na escolha da instância de enunciação a quem se atribui o papel de contador da(s) história(s). Assim, se na *HPPIP* a tarefa de contar é atribuída a um narrador heterodiegético<sup>182</sup> que assume uma focalização omnisciente interna, no *CNPA* tal incumbência cabe a um narrador co-referencial, e portanto autodiegético, cuja voz se confunde com a do protagonista da diegese<sup>183</sup>. Também neste segundo caso a focalização adoptada é do tipo omnisciente interna. Tal torna-se possível porque, ao contrário do que ocorre na narrativa de autoria do religioso jesuíta, o relato feito pelo *Peregrino da América* incide sobre factos passados que constituem uma rememoração verbal de um itinerário já percorrido por aquele que os narra. Por seu turno, o relato da história contada na *HPPIP* acompanha o desenrolar dos próprios acontecimentos, não dependendo da capacidade de retenção memorial de quem os protagonizou; apesar disso, o discurso não corre também em paralelo com a diegese, assumindo antes uma relação de ulterioridade relativamente aos factos narrados.

---

<sup>182</sup> A terminologia narratológica aqui utilizada segue a nomenclatura proposta e analisada por Aguiar e Silva na obra *Teoria da Literatura* (Ver AGUIAR E SILVA, 1986: 671-786).

<sup>183</sup> Como adiante se verá, a sequencialização das estruturas narrativas na obra de Marques Pereira obedece a uma arquitectura complexa que explora as potencialidades dos mecanismos de encaixe. Por este motivo, as asserções agora produzidas devem ser aplicadas apenas ao primeiro nível narrativo.

## 1.2. Processos de articulação das sequências narrativas

### 1.2.1. Sequências alternadas: o caminho do Bem e os desvios do Mal

A estratégia narrativa seleccionada por Alexandre de Gusmão para a sua ficção em prosa revela-se particularmente adequada à transmissão do conjunto de valores e de princípios doutrinários que a obra visa promover, tendo em conta as necessidades de moralização e de evangelização de uma sociedade ameaçada por um sem número de perigos espirituais.

Como o próprio título deixa antever, a novela centra-se na história de dois irmãos – *Predestinado Peregrino* e *Precito* -, o primeiro dos quais fadado à salvação e o segundo estigmatizado pelo espectro da condenação eterna. Assim, o enredo é desenvolvido a partir de um modelo especular revertido de acordo com o qual o leitor vai tomando conhecimento, alternadamente, dos progressos efectuados por cada um dos irmãos, segundo o itinerário que, por livre escolha, elegem.

Embora partam de um ponto comum – a cidade de *Gerson* («que significa desterro», p.3) situada no *Egypto* («que he o mundo», p.6) -, os dois peregrinos trilham caminhos que, apesar de correrem paralelos, em nada se assemelham, pois cada um deles percebe e valoriza de forma antagónica as possibilidades que lhe são apresentadas. Deste modo, «enfadados das tribulaçoens do Egypto, & dos enganos de seus naturaes (...) resolverão deixar o Egypto, que he o mundo, & buscar outra Cidade, para nella fazerem com sua familia sua habitação» (pp.6-7). Partem, pois, ambos resolutos: «Predestinado a fazer a sua jornada para Jerusalem, Precito para Babilonia.» (p.7). Iniciam a caminhada por uma «estrada commua, que chamam Vida cheia de mil despenhadeiros» (p.9) e onde não faltam «algumas feras, como Lobos, Leoens, Raposas, que sam as paixoens da vida, que de algum modo detinhão o passo

dos peregrinos» (p.9). Contudo, ainda que a realidade seja a mesma, cada um dos viajantes vê-a com diferentes olhos, pois «a Precito lhe pareceo o caminho breve, a Predestinado lhe pareceo mui prolongado» (p.9).

Esta assimetria de pontos de vista determina que os irmãos se apartem, após visitarem em conjunto «Valle de lagrimas» (p.10) e «Valle da Occasião, que ainda que á vista parecia deleitoso, era porem de ruins ares, & peor clima, porque os demais, que nelle se detinhão muito tempo, perecião» (p.12). Colocando-se-lhes duas hipóteses para prosseguirem os respectivos caminhos, *Predestinado* opta por um «outeiro difficil» (p.13) por onde «longe se vai» (p.14) para Jerusalém, enquanto *Precito* escolhe um «valle florido» (p.14) que o conduzirá a Babilónia.

Estas informações iniciais criam no leitor a expectativa de acompanhar a narrativa dos progressos feitos pelos dois irmãos no decurso da viagem/peregrinação que assim iniciam. Tal expectativa não será frustrada, muito embora o relato não incida sobre peripécias de um percurso com equivalência na realidade extra-textual. Com efeito, a antinomia bíblica representada pela oposição entre Jerusalém e Babilónia (os dois destinos finais dos peregrinos) adquire significado apenas num plano alegórico, já que a primeira das cidades, a «*civitas Dei*» (p.7), é uma sinédoque daquilo que pode ser referido como o «domínio do Bem», enquanto Babilónia, por oposição, se conota com a representação do Mal. O itinerário que as duas personagens e respectivos séquitos vão percorrer resulta, assim, não numa deslocação pelo espaço-tempo empiricamente mensurável, mas sim numa caminhada interior pela estrada a «que chamam vida» (p.9).

Como se adivinha desde o início, esta estrada não vai ser transposta sem luta porque são muitos os obstáculos que nela se encontram: «mil despenhadeiros» e «huma espessa matta de huns arvoredos, enfadonhos de passar, a que chamam Embaraços da vida» (p.9), nas palavras do narrador. Este tipo de informações prepara o leitor para toda a espécie de peripécias que se vão entropor entre os

viajantes/peregrinos e o destino final que cada qual escolheu. Tais peripécias, ao mesmo tempo que constituem obstáculo à rápida obtenção da recompensa ou do castigo que representam o desfecho da acção, contribuindo desse modo para dar forma ao enredo, permitem ao narrador proceder à explanação de um juízo crítico sobre as estruturas e as formas de comportamentos sociais sucessivamente manifestadas pelas personagens, visando, assim, suscitar no leitor uma reacção que não se confina apenas à fruição estética do texto, antes o obriga a reflectir e a fazer opções de natureza ética.

São seis as etapas de cada um dos percursos que os irmãos peregrinos calcorreiam sem jamais se reencontrarem, uma vez que os seus itinerários, se bem que seguindo esquemas equidistantes, são o reverso um do outro. Estas etapas correspondem em número às partes em que a própria novela se divide, aparentemente numa tentativa de manter uma certa equivalência entre as divisões formais do texto e o conteúdo moral que em cada uma das partes é explanado.

Deste modo, *Predestinado* desloca-se sucessivamente por um conjunto de seis cidades que correspondem a outras tantas etapas no caminho da salvação. Primeiramente, vai ter à «formosa Cidade de Bellem, entre as principaes de Judea de nenhuma sorte a menor, Cidade, onde nasceo todo nosso bem, com cuja vista summamente se alegrou» (p.17). Nesta cidade, que era governada por «hum nobre Senhor do mesmo nome Desegano, cazado com hua ilustrissima, & santa Senhora, chamada Verdade» (p.20), *Predestinado* conhece o desengano do mundo, sem o qual «não he possivel caminhar seguros a Jerusalem.» (p.20).

De Belém, segue «para a santa Cidade de Nazareth, porque lhe haviam affirmado, q por Nazareth se hia direito a Jerusalem; & que assim o havia feito Christo, nosso Mestre, quando de Bellem, onde nascera, se foi logo morar a Nazareth, na qual viveo tantos annos, que veio a ser chamado Nazareno» (p.63). Nazaré era uma cidade governada por «hum bom fidalgo, pio, & devoto, chamado Culto Divino, casado com

huma Santa, & honesta Senhora, chamada Religião, & por isso os cidadãos todos de Nazareth eram Religiosos, & Nazareth simbolo da Religião.» (p.63). Nesta cidade, *Predestinado* pratica a piedade e a devoção.

A terceira etapa da sua viagem condu-lo pelo «caminho dos Mandamentos (...) à Cidade de Bethania, que se interpreta Casa de Obediencia, pella qual lhe havião dito em Nazareth, que havia de passar, & ainda morar necessariamente, se queria chegar a Jerusalem» (pp.122-123). Também nesta cidade *Predestinado* e a família são recebidos pelos respectivos governadores, neste caso «hum illustre fidalgo da Camara Real, chamado Preceito, casado com huma Escrava, porem mui Santa, & presada de Deos, chamada Obediencia; os quaes se alegraram muito de ver a *Predestinado* em Bethania pello caminho dos Mandamentos de Deos, & deram logo ordem, para que tivesse audiencia em Palacio» (p.124). O palácio a que se faz referência é o «Palacio do Decalogo» que *Predestinado* visita para conhecer os seus habitantes, isto é, os Dez Mandamentos:

«Caminhando pois descobrio ao longe hum famoso Palacio, a que chamam Decalogo, fabricado por mão do mesmo Deos, o qual se repartia em dous quartos, (...), o primeiro se chamava Primeira Taboa, & este governava Amor de Deos: o segundo quarto se chamava Segunda Taboa, & este governava Amor do Proximo. (...) No primeiro quarto, ou Taboa, que Amor de Deos governava, moravam tres illustres fidalgos, que chamam Primeiro, Segundo, & Terceiro Mandamento, cujo principal officio, & occupação he procurar a honra de Deos. No segundo quarto, que governava Amor do Proximo, moravam outros sete Senhores, que chamavam Quarto, Quinto, Seisto, Septimo, Oitavo, Nono, & Decimo Mandamento, cujas occupaçoens são procurar em tudo o proveito do Próximo, & por isso dizem, que estes dez Senhores se encerram em dous, convem a saber, Amor a Deos, & Amor do Próximo.» (*HPPIP*, pp.151-152).

Prosseguindo a sua jornada, *Predestinado* «deu no principio de dous caminhos algum tanto asperos, & fragosos, & vendose perplexo de qual era o verdadeiro para Jerusalem; fez em seu coraçam oraçam a Deos, para q o ensinasse.» (pp.190-191). Acode-lhe «hum mancebo de estremada gentileza, & resplendor, (...) que se chamava Evangelho» (p.191), o qual o esclarece sobre as opções que se lhe deparavam: «hum [dos caminhos] se chamava da Penitencia, & ia dar à Cidade de Cafarnaù, que se interpreta Campo de Penitencia, & o outro se chamava dos Conselhos, & ia direito para a Cidade de Betèl, que se interpreta Casa de Deos.» (p.192). *Predestinado* segue então rumo a Cafarnaum, cidade governada por «hum severo fidalgo por nome Rigor Santo, casado com huma severa Matrona chamada Penitencia Justa.» (pp.196-197). Nesta cidade, arrepende-se do seu passado, confessa as suas culpas e faz penitência em desconto dos seus pecados.

A penúltima cidade visitada é Bethel, topograficamente localizada nas «faldas de hum levantado monte, a que commumente chamam Cume de perfeiçam, sobre o qual està fundada a santa Cidade de Bethel, que quer dizer casa de Deos, onde era certissimo morar a Caridade, ou a Perfeiçam, que *Predestinado* buscava» (p.251). Em Bethel, *Predestinado* dedica-se ao cultivo da terra onde tem raiz aquela «arvore de Nazareth, que chamam Vida Espiritual, cujas flores chamam Desejos, as frutas Obras, & as folhas Intençoens: com esta differença porem, que os Incipientes comem do primeiro ramo, a que chamam Vida Purgativa, os Proficientes comem do segundo ramo, que chamam Vida Illuminativa, & os Perfeitos comem do terceiro ramo, que se chama Vida Unitiva.» (pp.254-255). Com dedicação e afinco, *Predestinado* executa todas as tarefas que lhe são propostas em cada um destes três talhões para, enfim, ser digno de entrar em Jerusalém.

Jerusalém constitui precisamente o ponto de chegada da sua peregrinação. A cidade é pormenorizadamente descrita como a sùmula de todas as perfeições, e *Predestinado*, que «se deteve tantos annos em Capharnaú, que he campo de penitencia» (p.342) e que purificou «a maior parte das maculas, que dos peccados



graves do Egypto lhe havião ficado» (p.342) no «valle das angustias» (p.342), é apontado como o perfeito candidato à cidadania da cidade santa. Por isso, o «Soberano Rey», como recompensa e reconhecimento das suas qualidades de peregrino, «mandou escrever ao Peregrino Predestinado, não só por Cidadão perpetuo de Jerusalem, mas ainda o perfilhou por filho de Deos, como os demais, pondo nelle seu Santo nome, & o de seu Eterno Pay, conforme a verdade de sua promessa, entregandolhe a herança toda de seu Reyno, como a herdeiro de Deos, & co-herdeiro de Christo, para viver, & reynar eternamente com elle, & sem receio, ou perigo de o perder já mais.» (p.350).

O roteiro do irmão precito inclui outras seis cidades, procurando-se deste modo promover uma paridade simbólica entre os caminhos trilhados pelos dois peregrinos. Para que tal equivalência ressalte, o narrador socorre-se de uma estratégia narrativa idêntica à já anteriormente apontada, isto é, enumera sucessivamente as etapas do percurso de *Precito*, intercalando-as com o relato das jornadas de *Predestinado Peregrino*. Assim, é dito que logo que se apartou do irmão, «caminhou, Precito alegremente pello florido Valle da Occasião com sua depravada família. A poucos passos descobrio povoado, com que muito se alegrou, cuidando estaria ja às portas de Babilonia, & vinha a ser a infame Cidade de Bethaven, que quer dizer casa da Vaidade, que ainda que à vista parecia sumptuosa, era por dentro vasia, ou de mãos vizinhos.» (pp.14-15). E se as cidades visitadas por *Predestinado* eram todas governadas por «nobres e illustres» senhores, aquelas onde *Precito* estancia têm a dirigi-las personagens nefandas. Neste caso, *Bethaven* é governada por «hum antiquíssimo, & incestuoso velho chamado Engano, cazado com huma sua irmãa bem velha, & adultera por nome Mentira, filhos ambos do Diabo» (p.15). Nesta cidade «sem alicerces» (p.15) se inicia o caminho da perdição de *Precito*, o qual imediatamente se desfaz do «habito honesto, & santo, com que havia sahido do Egypto, principalmente a

tunica interior, que chamão Graça Baptismal» (p.16), para se acomodar aos usos e costumes da terra de acolhimento.

Seguindo o seu roteiro, *Precito* desloca-se até Samaria, «terra toda de idolatras, & peccadores, onde nenhum colto se dava ao verdadeiro Deos» (p.59); aí é recebido como se de um autóctone se tratasse. Samaria é governada por um casal de velhos - «Vicio, casado com huma ruim velha chamada Profanidade» (pp.59-60) – que aí reinam assessorados por três regentes - «Concupiscencia da carne, Concupiscencia dos olhos, & Soberba da vida» (p.60) -. *Precito* acolhe-se num «bairro alto da Cidade, chamado Passatempo, onde não havia outra occupação, mais que jogos, risos, & entretenimentos, onde não poucas vezes nascião mal dissensões; & como a lingoagem, que fallava de Bethaven, he a mesma, que se usa em Samaria, aos quatro dias foi tido, & havido por Samaritano, como os de mais» (p.60).

O terceiro ponto de passagem para *Precito* é *Bethoròn* que significa «casa de liberdade» (p.118). Para aí chegar, o irmão pecador foi «caminhando pella Rua Larga, que dizem, Liberdade de Consciência» (p.118) e prosseguiu caminho «pellos malditos montes de Gelboè, que quer dizer inchaçam, até que descendo às terras de Efraim todas de Precitos, foi fazer seu assento a huma Cidade do mesmo Efraim, chamada *Bethoròn*» (p.118). E se Betânia, a terceira etapa do percurso de *Predestinado*, era governada por *Preceito* e *Obediência*, os governadores de *Bethoròn* são *Apetite* e *Fantasia* que são os equivalentes antagónicos do par anterior. Em *Bethoròn*, *Precito* desce mais um degrau da escada que o levará a afundar-se no fogo do inferno: a sua adaptação aos usos da cidade é de tal forma perfeita, que ele, «mudando o sobrenome de Peregrino, se chamou dahi por diante *Precito Voluntario*» (p.120).

De *Bethoròn*, *Precito* segue, a «passos largos como de gigante esquecido de Deos» (p.184), rumo à «Cidade de Edem, que se interpreta delicias, ou deleites, porque conforme a etimologia de seu nome lhe pareceo acómodada para seu regalo» (p.186). Éden é cidade dirigida por «Regalo, casado com huma fêmea mui delicada, & mimosa chamada Delicia, cujo Palacio meneava como Mordomo, ou Guardamôr hum

moçote à primeira vista aprasivel, & mui presado de suas Senhorias, chamado Bem mequero» (p.186). Nesta cidade, *Precito* adoece «do mal commum da terra, que chamam Mimo, & deste mal se lhe originaram varios achaques, a saber Preguiça, Descuido, Froixidam, Tibiesa, com que tomou tal fastio aos medicamentos, com que o mimo se cura, convem a saber, penitencia, & rigor, que em lhe fallando nelles, notavelmente se alterava» (pp.187-188).

Já farto das delícias de Éden, *Precito* resolve deixar a cidade e prosseguir o seu caminho para Babilónia. Vai assim até «Babel, cidade de confusam» (p.244), onde é recebido «com mil tristezas, desgostos, & desenquietaçoens» (p.244), sentimentos que, no fim da vida, costumam atormentar aqueles que vêm do Éden. Babel era governada por «dous maliciosos, & incestuosos velhos, chamados Peccado, & Maldade, inimigos, & aborrecidos de Deos» (p.244), aos quais *Precito* apresenta o passaporte que trazia, o qual lhe deu direito a ser hospedado no próprio palácio dos governadores. Na cidade, vivem «aquellas sete Harpias, ou sete monstros, que commumente chamam Peccados Capitaes» (p.245), que logo enviam a *Precito* presentes de boas-vindas:

«Soberba lhe enviou sua filha Propria Estimaçam, (...) Avaresa lhe enviou a seu filho Amor de dinheiro, (...) Luxúria lhe enviou Sensualidade irmãa sua, (...) Ira lhe enviou a Vingança, sua filha, (...) Gula lhe mandou a Demasia, sua criada, (...) Enveja lhe enviou a sua filha Sospeita, (...) Preguiça lhe mandou seu filho primogenito Tedio das cousas espirituais.» (HPPIP, pp.245-246).

Todas estas prendas contribuem para a perdição de *Precito* e fazem-no contrair «o mal da terra, que era hum pasmo de sentidos, & potencias, a que os Médicos chamam Esquecimento, com o qual andava a modo de estúpido, sem lembrança de Deos» (pp.246-247), o que o levava a sentir «por extremo a perda de

qualquer coisa temporal, & pella perda das eternas nenhum sentimento mostrava» (p.247).

Finalmente, já no fim da sua viagem, *Precito* chega a Babilónia onde entra «sem difficuldade alguma, porque de dia, & de noite estão suas portas patentes, & abertas para entrar, fechadas para sahir.» (p.313). Nesta cidade de trevas é hospedado num bairro que «se chama commumente Inferno, aonde gozasse das delicias, que em Babilonia se costumão.» (pp.313-314). Recebe-o Belzebù, «Príncipe de Babilonia» (p.113), que o sujeita a penas terríveis:

«E para que os tormentos fossem proporcionados aos deleites, conforme a lei de Babilonia, & elle *Precito* em toda a sua vida não havia tratado de outra cousa; mais que de regalar a carne, & de deleitar os sentidos; logo no mesmo ponto as visoens horrendas dos Demonios lhe começarão a atormentar a vista, as blasfemias do Creador os ouvidos, os fedôres intoleraveis do lugar os narizes, os amargores, & fel do Inferno o gosto, os dentes das Serpentes infernaes, o tacto. Ali humas vezes o fregiam em azeite, outras o banhavam em metal derretido, outras lhe atravessavam mil vezes o coração sem morrer, outras o fazião em mil pedaços dragoens sem acabar, & finalmente tudo, quãto se pode considerar de pena, & tormento padecia o miseravel *Precito* sem remedio, sem alivio, sem mudança.» (*HPPIP*, pp.314-315).

Por fim, chega o tempo do arrependimento para *Precito* que em vão clama, reconhecendo os seus erros:

«Oh maldita seja Própria vontade, que me enganou, & malditos meus filhos, que me tiraram de meu sentido para caminhar por Bethavem, & não como vòs por Bele. Quam facilmente podera ser Beaventurado, como vòs, se como vòs seguisse os passos da Rezão! Porem já sinto com meu mal o meu engano, já vejo o fruto de minha loucura, já padeço eternamente o castigo de meus pecados. Com estas, & outras palavras cheo de ira, & de confusão naquelle

eterno pranto, & rangir de detes, q Christo diz no Evangelho, persevera ainda hoje o miseravel condenado Precito, & perseverará assim, em quanto Deos for Deos por toda a eternidade» (HPPIP, pp.316-317).

Quando analisadas as etapas percorridas pelos dois irmãos viajantes, ressalta uma intenção por parte do autor, que parece evidente, de pedagogicamente apresentar os caminhos da salvação e da condenação eternas como duas alternativas que se colocam a cada indivíduo. Cabe a cada um pessoalmente decidir se percorre os trilhos do mal, simbolicamente representados pelas cidades do Velho Testamento onde *Precito* se demora, ou se, pelo contrário, à semelhança de *Predestinado*, segue as pisadas de Cristo, peregrinando pelos lugares santos que ele também calcorreou, tal como o atesta o Novo Testamento.

Assinale-se que esta identificação entre os caminhos percorridos por *Predestinado Peregrino* e o itinerário de Cristo na terra é enfatizada pelo próprio texto, mesmo antes de ter início a peregrinação do irmão que se salvará. O «Anjo bom», designado como cosmógrafo que guiará os passos de *Predestinado* até Jerusalém, adverte-o de «que no caminho do Senhor o não ir adiante era tornar atraz; & que importava fosse Bellem a primeira Cidade; em que entrasse, para chegar a Jerusalem, porque tambem aquella foi a primeira Cidade, que Christo habitou, quando veio do Ceo a terra, antes de entrar em Jerusalem» (p.18). Depreende-se, pois, que a salvação eterna se obtém seguindo na pegada de Cristo e imitando-lhe as pisadas, que é o que faz o irmão agraciado com a recompensa da união com Deus.

Ao longo do seu percurso, *Predestinado* entra apenas numa cidade que não se enquadra num roteiro neotestamentário. Como nota Zulmira C. Santos, «Bethel parece ser a única das cidades que em si comporta sobretudo ressonâncias vetotestamentárias» (SANTOS, 2004: 591/II). Porém, prevendo que a coesão e a coerência textuais pudessem ser postas em causa, Alexandre de Gusmão justifica a inclusão de tal destino por se tratar da «mística Cidade de perfeçam» (p.253), lugar

das três vias – purgativa, iluminativa e unitiva – através das quais se atinge o «alto cume da perfeição, onde Deos habita» (p.253)<sup>184</sup>.

Nesta «geografia da salvação e da condenação», como se lhe refere Zulmira C. Santos, o espaço textual concedido ao relato do percurso de cada uma das personagens é, no conjunto da economia da novela, claramente desequilibrado. Quando se trata da história de *Predestinado*, o narrador desacelera o ritmo da narração, demorando-se na descrição dos espaços por onde o peregrino se move, multiplicando as personagens que com ele interagem, reportando diálogos mantidos em diversas situações das quais há que retirar ensinamentos morais, alongando-se na explanação dos preceitos doutrinários, sintetizando-os em «memoriais de ditames» para uso diário. Pelo contrário, quando o que está em causa é a jornada levada a cabo por *Precito*, o mesmo narrador procede de modo oposto, não fornecendo mais informações do que aquelas que são necessárias para compreender a progressiva degradação de carácter do irmão proscrito, degradação essa que, fatalmente, o conduzirá ao castigo eterno. *Precito* funciona pois «como superfície de contraste para a doutrina que se pretende verbalizar» (MOISÉS, 1985b: 221) e a obra «somente não se concretiza como novela de uma só personagem porque o “conflito” de *Predestinado* apenas ganha relevo quando em confronto com *Precito*» (IDEM, *ibidem*).

Tendo em conta os objectivos perseguidos pelo autor jesuíta, a fórmula narrativa encontrada apresenta óbvias potencialidades pedagógico-didácticas. Ao optar por uma técnica de alternância na organização das sequências narrativas,

---

<sup>184</sup> Alexandre de Gusmão recorda o episódio do «Sonho de Jacob em Betel», referido no livro do *Génesis* (28,19) do *Antigo Testamento*, para explicar a pertinência da inclusão desta cidade no roteiro da salvação: «Aqui nesta Cidade, quando ainda era deserto, vio Jacob aquella misteriosa escada, em que se estribava o mesmo Deos, & pella qual subiam, & desciam os Anjos do Ceo, com o qual misterio ficou Bethèl já de então consagrada por mistica Cidade de perfeição, porque assim como pellos degráos daquela escada subiam os espíritos atè o cume, onde Deos estava, assim na casa de Deos, que he a Igreja sobem os Varoens Espirituaes por seus gráos o caminho da vida espiritual, atè chegar ao alto cume da perfeição, onde Deos habita» (*HPPIP*, p.253).

Alexandre de Gusmão permite ao leitor acompanhar os percursos equidistantes, mas antagónicos, das duas personagens principais. Porém, do ponto de vista dos ensinamentos morais a transmitir, importa muito mais ao autor analisar detalhadamente o percurso de *Predestinado* até Jerusalém do que dar o mesmo destaque às formas encontradas por *Precito* para pecar e, desse modo, se perder nas confusões de Babilónia, metáfora do labirinto que é o mundo.

Trata-se de uma forma de persuadir pela positiva, já que o autor dedica um espaço textual superior à apresentação de exemplos de boas práticas das quais decorrem súmulas doutrinárias, reduzindo o espaço destinado à explanação de comportamentos reprováveis que são objecto de punição. A mensagem pedagógico-moral que a novela pretende transmitir insiste e valoriza claramente as ideias de rectidão, de virtude e de conseqüente recompensa, deixando em plano de subalternidade a ameaça e o castigo. Ainda que estes não estejam de forma nenhuma ausentes do texto, a tónica é posta no prémio que espera todos quantos, «seguinto o conselho da Razão» (p.361), sigam os passos de Cristo e vão «parar em Jerusalem, ditoso termo de sua peregrinação, onde [vivam] eternamente com seu Rey, que he Christo, nosso Salvador, feito hum de seus Bemaventurados Cidadãos» (p.362).

Na lógica do que acaba de ser dito, a última intervenção de *Predestinado* é uma exortação à probidade, animada pela esperança da felicidade eterna e não induzida pelo temor da punição:

«Antes vos quero advertir, ó Peregrinos, que não he encarecimento, o que S. Bernardo huma vez vos disse, quando là estava com vosco no desterro, a saber, que se fosse necessario padecer cada dia grandes tormentos, & soffrer por breve tempo as penas do Inferno, sò por ver o Rey desta Celestial Jerusalem, & ser hum de seus Cidadãos, era mui pouco trabalho este sò por gozar tanta gloria. Não cuideis, vos digo, ò Peregrinos, ser isto encarecimento, porque por experiencia conheço ser certissimo, o que S. Paulo testifica (...): que nenhuns trabalhos de vossa peregrinação

são tão grandes, que não seja maior o alívio do descanso, & o refrigério da Pátria, que vos espera.» (*HPPIP*, pp.358-359).

Deste modo o caminho do bem sobreleva os desvios do mal.

### 1.2.2. Sequências encaixadas: exemplaridade e doutrina

O *CNPA* é uma novela que, como atrás se disse, se inspira e procura emular a obra do padre Alexandre de Gusmão, ao elogio do qual, de resto, Nuno Marques Pereira dedica boa parte do capítulo VI da primeira parte do seu *Compêndio*<sup>185</sup>. Como a *HPPIP*, também o *CNPA* é uma obra que constrói uma alegoria da peregrinação do Homem pela face da terra, visando com isso figurar as múltiplas etapas da existência humana, as quais, no caso específico desta novela, devem ser encaradas como hipóteses de aperfeiçoamento pessoal que permitem a cada indivíduo viver de acordo com a lei de Deus e no respeito pelas leis dos homens para que, no momento da morte, possa obter a salvação eterna. Tal como na novela do padre jesuíta, a visão alegórica do mundo sob a qual se alicerça o *CNPA* decorre do intuito pedagógico que move o autor, o qual se ampara de tal artifício para mais facilmente pregar a sua doutrina e a fazer atingir subliminarmente as consciências dos destinatários do seu texto. Contudo, pese embora ambas as novelas partilharem as mesmas intenções

---

<sup>185</sup> Encontrando-se na sacristia da Igreja do Convento de Belém, fundado pelo mesmo Alexandre de Gusmão, o *Peregrino, alter ego* do próprio autor, traça-lhe um retrato encomiástico, apresentando-o como uma súpula de qualidades que o fazem superar Alexandre Magno, «o mais esforçado rei que houve no mundo» (p.98/I): «Pois sabei (...) que só o não saberá estimar, quem não conhecer suas virtudes. Porque é para todos liberal, verdadeiro, cortês, afável, desinteressado, magnânimo, prudente, atento às ações, no ânimo constante, sempre de semblante igual: sendo um epílogo de todas as virtudes espirituais e morais; como publica o remontado eco, clarim sonoro de suas relevantes prendas, por todo o mundo: já pela grande fama de insigne orador, já por mestre jubilado, e escritor doutíssimo: unindo-se a nobreza do seu preclaro nascimento com o perfeito estado de melhor religioso» (*CNPA*, pp.97-98/I).



doutrinárias e moralistas e apesar de em cada uma delas a arquitectura novelesca se subordinar aos propósitos ideológicos, vários são os pontos em que as obras divergem.

No *CNPA*, Nuno Marques Pereira cria um narrador co-referencial que relata a um interlocutor de origem marcadamente alegórica (ainda que só desvendada no final da primeira parte da obra<sup>186</sup>) uma viagem ao longo da qual se depara com diversos espaços e personagens que são objecto de moralização e pretexto para explanação de doutrina de orientação pós-tridentina. Essa viagem não se efectua já pelos lugares simbólicos que vão do Egipto à Terra Santa ou à Babilónia; ela processa-se por terras da então colónia portuguesa do Brasil, cumprindo um roteiro que parcialmente encontra equivalente geográfico-factual e que leva o protagonista da cidade da Baía, em S. Salvador, até às Minas do Ouro, em São Paulo:

«Depois de ter corrido, e navegado muitas partes deste Estado do Brasil, e assim cidades, como vilas, e lugares, chegando a esta da Bahia, a tempo que se contavam tantas alabanças, e grandezas dessas Minas do Ouro de S. Paulo: mais levado de um desejo de ver esse portento da fama, novo mundo descoberto, há tantos anos incógnito, que dos lucros do interesse, me deliberei ir a vê-las.» (*CNPA*, p.45/I).

---

<sup>186</sup> No primeiro capítulo da primeira parte, o interlocutor do *Peregrino* é apresentado como tratando-se de «um venerável ancião» (p.35/I). E se é certo que a descrição dos adereços que o caracterizam remete imediatamente para uma dimensão alegórica, esta só será confirmada no último capítulo quando o *Ancião* desvende o mistério da sua identidade: «Por esta razão, e porque me tendes dado a conhecer os méritos de vosso bom procedimento, vos quero agora declarar quem sou: (...) E assim conheci agora, que eu sou o tempo bem empregado. (...) e que existo no mundo, desde o primeiro século em que Deus me fez e toda esta máquina do Universo. E sabei que também hei de ter fim e que será a minha duração tão somente até se acabar o mundo, quando Cristo vier a julgar a todos os homens dos bens e males, que fizeram em sua vida, dando a cada um o prêmio e o castigo, segundo seus merecimentos» (*CNPA*, p.433/I).

Todavia, as indicações geográficas fornecidas pelo narrador tendem a funcionar como meros informantes externos, na medida em que os interlocutores principais da novela permanecem num mesmo local ao longo de toda a acção referida na narrativa. Em consequência, os episódios que o *Peregrino* vai sucessivamente relatando ao *Ancião* são fruto de reminiscências de leituras e de casos observados ou vividos ao longo da sua peregrinação, decorrendo essa peregrinação em datas e por lugares incertos.

Se no início da novela o narrador revela preocupação em fornecer indicações geográficas caracterizadas por alguma precisão, tal preocupação vai-se atenuando ao longo da obra, deixando progressivamente o relato do *Peregrino* de incluir referências a localizações explícitas que permitam um enquadramento geográfico com ancoragem no real. Assim, se os pormenores histórico-geográficos abundam nos primeiros capítulos da narrativa, depressa eles são relegados para segundo plano, cedendo espaço para a explanação de inquietações de natureza espiritual e doutrinária. Com efeito, a abertura do primeiro capítulo da primeira parte faz supor um certo cuidado com a circunstanciação espacial dos acontecimentos narrados, cuidado esse que não se manterá ao longo da obra. Os pormenores relativos ao enquadramento da cidade da Baía no espaço e na história abundam nas linhas inaugurais do primeiro capítulo:

«Em treze graus da Linha Equinocial para o Sul, na costa da América, onde se dividiu a terra, e se recolheu o mar, fazendo uma formosa Abra, das mais espaçosas que reconhece o Orbe, (...) Nesta bela concha se vê uma rica pérola, engastada em fino ouro, aquela nobre, e sempre leal Cidade do Salvador, Bahia de Todos os Santos, Metrópole do Estado do Brasil: a qual teve seu princípio pelos insignes Portugueses naquele novo empório do mundo, como largamente tratam vários autores. Logo na entrada da Barra, em um vistoso outeiro, está edificada uma igreja da Mãe de Deus com o título Senhora da Vitória» (*CNPA*, p.35/l).

Depois de longo interregno para exposição de doutrina, o relato da peregrinação é retomado no capítulo V, sendo dadas novas informações de carácter geográfico:

«Com efeito me embarquei, e chegando ao porto da vila da Cachoeira, já quando as sombras da noite embargavam a luz do dia; por não ter conhecimento em terra, me deixei ficar na embarcação. E antes que de todo o sol com seus rutilantes raios usurpasse o verdor das plantas, (...) me pus a caminho, seguindo minha derrota, (...). E depois de ter passado a vila, (...), comecei a ir descobrindo copados arvoredos, fragrantas flores, espaçoso prado» (CNPA, p.77/l)

e

«A este tempo, que já seriam sete horas da manhã, avistei aquele propiciatório Templo do Seminário de Belém, tão condigno de veneração: e pelo grande desejo que levava de fazer nele oração, e ouvir missa, por reconhecer os grandes frutos, que resultam a quem a ouve, apressei os passos» (CNPA, p.81/l).

Porém, a partir desta última referência espacial, ainda com tradução na realidade empírica, a viagem progredirá por espaços não determinados geograficamente.

Este gradual abandono da referencialidade está, aliás, em perfeita sintonia com a natureza dos motivos invocados pelo *Peregrino* para realizar e relatar a sua caminhada. No corpo da novela são anunciadas duas espécies de motivações: a primeira, como se alcança do excerto já atrás transcrito, prende-se com o desejo de conhecer e de satisfazer a curiosidade suscitada pelas «alabanças, e grandezas dessas Minas do Ouro» (p.45/l); é, portanto, norteadada pelo mesmo tipo de objectivos que estão na base da realização de qualquer viagem de descoberta do espaço circundante. A segunda, porém, decorre de uma intenção denunciadora e correctiva.

Já no segundo volume da obra, aquele em que o seu pendor alegórico é mais evidente, o *Peregrino* volta a explicar a sua condição errante e as razões que o levam a tal errância, dizendo:

«Apelido-me por Peregrino da América, porque tenho tomado por empresa andar nesta peregrinação para ver, e observar, e escrever o que tem sucedido, e sucede neste Estado do Brasil, para dar a saber aos mais, que de presente existem, e ficar por lembrança para os que de futuro vierem» (CNPA, p.225/II).

A mera viagem física, tendo como móbil directo a ânsia de conhecer, dá lugar a uma peregrinação com motivações espirituais que decorrem do empenho denunciador do narrador, acrescido da sua vocação correctiva e doutrinadora.

A esta duplicação de motivações enunciadas pelo *Peregrino* corresponde também uma complexificação de planos narrativos. O *CNPA* apresenta uma estrutura narrativa organizada em três níveis diegéticos que se articulam entre si através da técnica do encaixe. O primeiro nível centra-se unicamente no diálogo mantido entre o *Peregrino* e o *Ancião*, após se encontrarem ambos no recôncavo da Baía:

«Neste famoso sítio, e devoto templo [a igreja de Santa Maria da Vitória] me achava eu uma tarde de verão, por gozar da sua agradável vista, tanto do largo mar Oceano, como da muita parte de recôncavo, por ser dilatado em dispersos rios, e muitas ilhas: quando avistei um venerável ancião, que dirigia seus passos para o mesmo lugar, onde eu estava. (...) E como o vi perto, me levantei; e depois de me saudar, e eu a ele, (...) nos assentamos, e rompeu nestas palavras:» (CNPA, pp.35-36/I).

No conjunto da novela, este primeiro nível diegético funciona como uma espécie de moldura textual, servindo apenas de pretexto para a introdução dos dois outros níveis e para a apresentação do par de personagens principais que, dada a sua

permanência ao longo de toda a obra, assegura a coesão dos diferentes níveis narrativos. O universo diegético desta narrativa de base caracteriza-se pela simplicidade e pela inalterabilidade, donde decorre o seu carácter estático: duas personagens permanecem, do início ao fim da obra, num mesmo espaço físico, desfiando lembranças de viagens e discorrendo sobre múltiplos aspectos de doutrina relacionados com os episódios evocados. Acresce a estes aspectos a tendência para o imobilismo também do ponto de vista temporal, não havendo grandes alterações a registar ao longo dos dois tomos da obra. No primeiro volume, o relato das peripécias do *Peregrino* inicia-se numa «tarde de verão» (p.35/l); nenhuma outra indicação temporal é fornecida ao leitor até ao último capítulo do tomo, quando o *Ancião*, despedindo-se do *Peregrino*, lhe agradece o «agradável estilo da vossa narração e conversação moral e ascética, que tivemos **estes dias**» (p.433/l), destacados nossos.

No segundo tomo, manifestando uma clara intenção de salvaguardar a coesão e a coerência textuais, o autor retoma a história no ponto em que a havia suspenso, colocando as personagens no mesmo cenário físico e recriando uma situação de reencontro entre elas após uma ausência de «mais de um mês» (p.45/II) do *Ancião*:

«Tão cuidadoso como desvelado me considerava eu, pelo desejo de me tornar a encontrar com o Tempo bem empregado, que me quis retirar do sítio e casas dos Romeiros da Santíssima Virgem da Vitória; até que **passado mais de um mês**, quando em uma clara manhã, em que a aurora mais luzente prometia um alegre dia, (...) ouvi bater na porta da casa, onde assistia, cheguei à janela, e avistando ao venerável Ancião, que de mim se havia despedido, sai logo a recebê-lo, e depois de nos cumprimentarmos, lhe pedi me fizesse o favor de entrar naquela humilde casa, o qual sem repugnância me fez de aceitar o cortejo, e depois de nos sentarmos, rompeu nestas palavras: (...) E como me lembrasse do que vos havia prometido, quando nos apartamos, que houvera de tornar para darmos princípio e fim a segunda parte do nosso Compêndio narrativo do Peregrino da América, não quis deixar de voltar para vos tornar a ver; e como vos deixei em casa do Padre Capelão, no ponto

em que íeis tratando da vossa peregrinação: tomara agora que fizeras o favor de continuares o mais que vos aconteceu na vossa viagem até o presente, porque nisso me dareis um grande gosto e contentamento» (CNPA, pp.45-49/II), destacados nossos<sup>187</sup>.

Ignora-se por quanto tempo se estenderá o relato da segunda parte da viagem do *Peregrino*, pois os restantes capítulos são omissos em relação a isso. Pode supor-se que o diálogo se mantenha por alguns dias, como acontece no primeiro tomo. Porém, nem numa nem noutra das partes da novela essas referências são explícitas, sendo-o ainda menos nesta segunda parte onde, no último capítulo, o *Ancião* apenas pede licença para se «apartar por alguns dias», prometendo «se Deus vos der vida e saúde, brevemente e (sic) tornar-vos a buscar para darmos princípio e fim à terceira parte deste compêndio» (p.317/II).

É esta acção caracterizada pela imobilidade e pelo estatismo que configura o primeiro nível diegético da novela o qual, em termos de espaço discursivo, é bastante reduzido. De facto, este nível desenvolve-se praticamente apenas nos capítulos inicial e final de cada tomo, pese embora os comentários esporádicos do *Ancião* que pontuam por vezes os capítulos intermédios. Observe-se, todavia, que é este estratagema idealizado pelo autor que permite o encaixe do nível segundo. Como nota Massaud Moisés, «o *Compêndio* articula-se como um longo diálogo entre o *Peregrino* e o *Ancião*. Por esse aspecto, a obra ultrapassa a circunscrição da novela para incidir no processo maiêutico das idéias, cuja origem remonta a Sócrates» (MOISÉS, 1985b: 224). Retomando uma prática com raiz na Antiguidade Clássica, Nuno Marques

---

<sup>187</sup> Neste segundo tomo, o *Ancião* faz um rasgado elogio do Reino de Portugal e da cidade de Lisboa, do Reino de Castela, da França e de Roma, que diz ter visitado após deixar a companhia do *Peregrino*. Obviamente, a informação que é fornecida ao leitor do lapso temporal em que o *Ancião* esteve ausente (sensivelmente um mês, como ficou dito), colide com a possibilidade física de efectuar este périplo europeu. As indicações dadas só podem, portanto, ser entendidas se associadas à dimensão alegórica da personagem em causa.

Pereira inventa um processo artiloso de distrair o público leitor, ao mesmo tempo que o instrui nos ditames da doutrina.

O segundo nível diegético surge na obra em consequência deste engenhoso lance congeminado pelo autor. Na realidade, não chega a existir um verdadeiro diálogo entre o *Peregrino* e o *Ancião*, pois as intervenções deste assumem uma função prioritariamente fática, destinando-se a pouco mais do que a permitir a manutenção da suposta comunicação verbal entre os dois. Contudo, é a solicitação que o *Ancião* faz ao *Peregrino* para que lhe relate a viagem por si empreendida que fornece o pretexto para que este último explique a sua «filosofia de vida, através de casos e “exemplos”, e do discurso edificante, cautelosamente transmutado em puro enredo» (MOISÉS, 1985b: 225). Deste modo, o *Peregrino* assume a função de narrador intradiegético e o *Ancião* constitui-se como um destinatário intratextual, ou seja, um narratário explícito de uma narrativa hipodiegética que é encaixada na narrativa anterior. A partir do primeiro nível ficcional, no qual acumula as funções de narrador e protagonista, o *Peregrino* constrói um segundo nível imaginário – o relato das peripécias da peregrinação por terras do Brasil em que ele próprio é personagem principal, tornando-se pois, ao mesmo tempo, centro da história e do discurso – que ocupa a quase totalidade da novela.

Esta narrativa de viagem adquire uma dimensão espaço-temporal que a distingue claramente do estatismo que ressalta como traço dominante no nível anterior. As deslocações por diversos espaços, o fluir do tempo, a multiplicação de personagens que são incluídas na história, a diversidade de episódios por elas protagonizados, de forma autónoma ou juntamente com o próprio *Peregrino*, são factores que justificam tal distinção.

No caso da novela de Nuno Marques Pereira, a narração da viagem estriba-se numa representação linear do tempo, no sentido em que o *Peregrino* procede ao relato diário sucessivo das etapas por si percorridas ao longo do itinerário traçado. Tais

etapas têm geralmente a duração de um dia, desde o romper da aurora até ao cair da noite<sup>188</sup>. No entanto, não existe isomorfismo entre o tempo cronológico e o tempo do discurso, já que a sequencialidade das jornadas não corresponde à sucessão dos capítulos, ou seja, diferentemente do que se passa na *HPPIP* em que cada capítulo corresponde a uma etapa do percurso dos irmãos, nesta novela os relatos motivados pelas diversas jornadas do *Peregrino* podem estender-se por vários capítulos.

O alongamento discursivo coincide com momentos de paragem no desenrolar da acção aproveitados pelo *Peregrino*, *alter ego* do autor, para se deter em longas dissertações doutrinárias e morais. Os momentos de avanço, correspondentes aos progressos que o *Peregrino* faz relativamente ao roteiro esboçado, são breves e concentram-se por via de regra em início e em fim de capítulo. Para além do mais, estes momentos de avanço obedecem a um esquema padrão que se repete de etapa em etapa: no princípio do capítulo, o *Peregrino* anuncia o começo de uma nova jornada que o conduz a um novo local onde geralmente é recebido por algum morador; no término desse mesmo capítulo, o *Peregrino* e o morador tomam uma refeição em conjunto, o *Peregrino* pernoita nos aposentos que o morador lhe indica e, na manhã

---

<sup>188</sup> Vejam-se, a título de exemplo, as indicações dadas a propósito do primeiro ponto de paragem do roteiro do *Peregrino*, logo que deixa a Igreja de Santa Maria da Vitória: «E depois de sair da igreja, (...) pedi agasalho a um morador daquele território, que me deu com grande vontade; e com efeito passei ali o resto do dia, e a noite, (...) e para acordar com tempo, despertei quando apenas do vigilante embaixador do sol vaticinava, que o dia se esperava a poucas horas. E assim me despedi do dono da casa, representando-lhe os justos agradecimentos, com que partia obrigado de seu tão gratulatório agasalho.». Mais adiante, continua o *Peregrino* dizendo: «E logo me pus de marcha: e caminhando parte daquele dia, fui encontrando com várias pessoas, de quem tomava os roteiros vocais, para seguir com acerto a jornada que levava. A este tempo, porque o sol já me negava toda a frescura para poder andar, me vali de uma bem copada árvore (...) Ali jantei: e porque me não temia dos ladrões, me deixei roubar do sono. E despertando vi que as árvores se estavam acenando umas às outras, (...) E porque seriam passadas duas horas depois do meio dia, me pus outra vez de caminho. E tendo andado largo espaço, antes que fosse mais tarde, tratei de buscar pousada: e reparando vi uma fazenda, e nela uma alta cruz. Cheguei, bradei, respondeu-me o dono da casa: e depois de nos saudarmos, me foi encaminhando para uma varanda, que lhe servia de albergue de receber os hóspedes» (*CNPA*, p.99 e p.105/l).



do dia imediatamente a seguir, volta a fazer-se ao caminho, repetindo-se assim todo o processo<sup>189</sup>.

Os encontros do *Peregrino* com os sucessivos companheiros com quem se vai cruzando, os comportamentos que estes lhe dão a observar e mesmo os próprios cenários com que se depara constituem o verdadeiro fulcro de interesse de cada capítulo, na medida em que servem de móbil para justificar as suas longas digressões. Estas nunca irrompem na novela de forma gratuita; antes pelo contrário, a sua inserção ocorre sempre na sequência de uma peripécia perfeitamente justificável pelo desenrolar da acção. A substância das referidas digressões pode incidir sobre aspectos bem diferentes, desde a inclusão de orações e comentários versando assuntos do catecismo<sup>190</sup> até outras temáticas de teor bem mais prático<sup>191</sup>, não

---

<sup>189</sup> Veja-se, a título exemplificativo, como o esquema referido é desenvolvido no capítulo XIII do primeiro tomo: «Comecei a seguir a minha jornada por entre amenos campos e copados arvoredos, (...). Tendo caminhado naquele dia até quase às quatro da tarde, ouvi perto da estrada, por onde se descia a um vale, a música pastoril de pretos, que parecia se estavam suavizando do jugo do trabalho; (...). Cheguei, saudei-os (...). O que vos peço, (disse eu aos escravos) é que me encaminheis para a casa de vosso senhor: (...). Cheguei, pois, a casa do morador: e ele saiu logo a receber-me». E, já no final do capítulo: «Senhor, (me disse o morador) por venturoso acerto tenho a vossa vinda a esta casa, (...). E porque são horas da ceia, aceitai esta boa vontade, que vos ofereço de cear em minha companhia; pois bem é que eu vos administre a comida temporal, já que vós me fartastes com o pasto espiritual. E logo depois da ceia nos fomos agasalhar.» (CNPA, pp.173-175 e p.186/l).

<sup>190</sup> A inclusão nas digressões do *Peregrino* deste tipo de peças discursivas pode ser mais ou menos explícita. Assim, no já citado capítulo VII do primeiro tomo, o avistamento de uma «alta cruz» no espaço da fazenda aonde o *Peregrino* vai dar é pretexto para a inserção de uma espécie de ladainha em louvor da mesma cruz: «Bendito, e louvado seja Deus; pois vos vejo, e adoro, estandarte da glória, instrumento da nossa redenção, símbolo da Fé, chave do paraíso, divino arco-íris da paz entre Deus, e os homens, terror do inferno, espanto dos demônios, timbre dos católicos, esforço dos fracos, escudo dos fortes justificados na graça de Deus: Cruz bendita, sempre estimada, e de Deus prezada desde o princípio do mundo: no fim do qual haveis de aparecer como estandarte real nas mãos do verdadeiro Deus, por insígnia da justiça, para castigar os maus, e triunfo da glória dos bem-aventurados, servindo-lhes de guia, para irem gozar da eterna bem-aventurança» (CNPA, p.106/l). Uma trintena de páginas mais adiante, no capítulo X, o sacramento da confissão é objecto de tratamento em secção destacada no corpo do texto e aí são explicitamente referidos os preceitos do catecismo sobre

ignorando sequer assuntos que relevam do próprio pensamento político-social do autor, perfeitamente alinhado com a defesa da monarquia, das instituições da Igreja (mormente da Companhia de Jesus) e das classes socialmente dominantes<sup>192</sup>.

---

o tema: «Senhor, (...) já que tocamos nessa matéria da confissão, tomara que me désseis algum modo, ou interrogatório breve de como melhor me possa confessar, e que eleição farei de confessor. (...) Primeiramente, (lhe disse eu) haveis de saber que a confissão, para ser boa, há de ter dezasseis partes, a saber: simples, humilde, pura, fiel, frequente, clara, discreta, voluntária, vergonhosa, inteira, secreta, chorosa, apressada, forte, própria, e obediente. E supostas estas dezasseis partes, que vos digo em breve, por não dilatar o nosso intento, deveis de saber, que ao menos se deve o cristão conformar com três pontos, exame, dor, e propósito: examinando todas as culpas, e pecados, que tem cometido contra Deus: tendo dor de haver ofendido a Deus, por ser quem é, e porque o ama sobre todas as coisas. E fazendo propósito firme de não tornar a cair naquelas, nem em outras culpas» (CNPA, pp.134-135/l).

<sup>191</sup> No capítulo XXI da primeira parte colhem-se eloquentes exemplos desta preocupação didáctica do *Peregrino* no que toca a questões práticas. Se bem que à luz dos conhecimentos actuais os seus conselhos não possam ser senão risíveis, não deixa de ser interessante assinalar mais esta faceta da novela enquanto obra de intenções pedagógico-didácticas: «Sabei senhor, (continuou o morador) que a causa de minhas moléstias vem a ser, que haverá oito anos que padeço uns flatos hipocôndricos (...). Suposto, senhor, (lhe disse eu) que não seja profissão minha aconselhar em semelhantes casos: (...) me atreverei agora dizer-vos o que sinto acerca desse vosso achaque. Advertindo-vos, porém, que não é minha intenção dissuadir que se consultem nas enfermidades os professores de Medicina, por conhecer que é uma das grandes ciências que há, (...). E assim vos aconselho, senhor, que vos não domine o vício da gula, enchendo a vossa mesa de muitos pratos: e principalmente fugi de ceias largas e comeres flatulentos. Porque as muitas iguarias costumam fazer ruim cozimento no estômago, (...). Evitai beber demasiada água: porque suposto que seja um dos melhores licores que há para o alimento da vida, pelo que tem de fria e úmida, é muito nociva e inimiga da natureza, segundo aquela sentença de Galeno, quando disse: *Frigus inimicum est naturae*. (...) Não se podem negar, senhor, (...) as grandes utilidades do vinho tomado com boa ordem: porque sustenta e repara as forças perdidas, mais depressa que o comer, como diz aquele aforismo de Hipócrates: *Facilius est refici potu, quam cibo*: Faz bom cozinhamento para a nutrição e provoca o suor e a urina: é sumo remédio para os velhos, conforme o que diz Galeno: *Quod animi mores capit*. Além do que, concilia o sono, aviva os espíritos, favorece o sangue, alegra o coração, causa costumes plácidos: excita o calor natural, não só aos velhos, mas aos melancólicos: tempera os humores, desterra as tristezas; é o único remédio dos pusilânimes, porque os torna mais fortes e até às mulheres faz fecundas.» (CNPA, pp.337-341/l).

<sup>192</sup> Mesmo quando assume uma postura crítica, do ponto de vista religioso, relativamente a condutas erradas que observa em elementos de classes privilegiadas, nunca o *Peregrino* vai

A replicação do esquema padrão atrás mencionado alonga-se por vinte e quatro capítulos: do capítulo V ao capítulo XXVII do primeiro tomo, sendo retomado no capítulo II do segundo tomo. Em todos estes capítulos, a narração da viagem é feita de forma linear, obedecendo à passagem cíclica dos dias e das noites e balizando-se ainda pelas frequentes referências às horas das refeições. Apesar de, como ficou dito, não se encontrarem na novela indicações precisas do rumo seguido pelo *Peregrino* desde que se aparta do Seminário de Belém, na Baía, os locais evocados, embora sem referente espacial concreto, enquadram-se no domínio do factual. Tal situação sofre, porém, alteração no capítulo III do segundo volume, a partir do qual o relato deixa claro que o itinerário da viagem adquire uma dimensão acentuada e assumidamente alegórica.

São dois os locais visitados pelo *Peregrino* nesta segunda parte da sua caminhada: «o Palácio da Saúde, e território dos deleites» (p.63/II) e «o Templo da Enfermidade, e a casa da santa doutrina» (p.223/II). A chegada à primeira paragem é descrita nos seguintes moldes:

«E seguindo a minha viagem, fui descobrindo verdes e copados arvoredos, (...). Ali almocei, (...) e brevemente chegou um galhardo mancebo, muito bem vestido, montado a cavalo, com quatro escravos, dois armados e dois com cargas; salvou-me muito cortesmente, correspondi-lhe com a mesma urbanidade, perguntando-lhe para onde seguia a sua derrota? Respondeu-me que para o Palácio da Saúde, e território dos deleites, (...). Eu

---

ao ponto de pôr em causa a ordem social estabelecida, remetendo o restabelecimento da justiça para o poder de Deus. Sirva como exemplo ilustrativo o seguinte passo: «Dizeis que, se não obedeceres a vosso senhor, além de vos castigar, vos não dará o sustento. Sofrei-o com paciência, e levai este trabalho com cruz. Servi com humildade, que vos será menos penoso: (...) E vale mais trabalhar e obedecer a vosso senhor, do que fugir, porque disso resultam muitos inconvenientes e pecados: como é, o furtar para vos sustentardes; encher de ira a vosso senhor, para que vos castigue. Deus nunca falta a quem nele confia: há de acudir-vos, como costuma, nos maiores trabalhos. Também os brancos vão ser cativos a terras de mouros e servem dobradamente, e se lhes não dá domingo, nem dia santo.» (CNPA, pp.173-174/I).

também lhe fui seguindo os passos (e por certo que não foi a vez primeira que andei a rasto de bestas) e depois de ter andado as duas léguas, e seria já perto de onze horas antes do meio dia, quando avistei um alto muro, e no meio dele, uma porta, e nela escrita esta letra:

Quem neste Palácio entrar  
E nele quiser viver,  
Ouro e prata há de trazer  
Para deleites gozar».

(*CNPA*, pp.63-64/II).

Em contraponto, sobre a entrada no Templo da Enfermidade, pode ler-se:

«Eram já três para as quatro horas da tarde, quando nós (sic) pusemos a caminho para o Templo da Enfermidade, e a casa da santa doutrina; e depois de termos andado meia légua, avistamos uma estacada de pau a pique, e no meio dela uma porta, onde estava escrita esta letra:

Quem neste Templo entrar  
e nele quiser viver,  
a Deus há de venerar,  
e pecado aborrecer.

Peguei logo em uma argola de ferro, que pendente estava em uma corrente do mesmo metal, e puxando por ela, ouvi tanger um sino, e brevemente se nos abriu a porta, por um religioso leigo de muito agradável presença, e depois de nos saudarmos, nos disse ele, que podíamos entrar, e logo demos em um espaçoso terreiro onde estava um formoso templo com seu alpendre» (*CNPA*, p.223/II).

A estadia do *Peregrino* no primeiro ponto de paragem é relatada ao longo de nove capítulos, do III ao XI do segundo tomo. Nestes capítulos o leitor é informado de como o visitante do «Palácio da Saúde» vai percorrendo as várias «casas das Artes e Ciências» que o compõem, aí se encontrando, sucessivamente, com a «Mestra da Solfa» (capítulo IV); a «Mestra da Poesia» (capítulo V); e a «Mestra da Filosofia» (capítulo VII). Ainda antes de abandonar o local, o *Peregrino* visita «a praça do

território dos deleites» e a «Torre intelectual», para depois sair pela «porta do Desengano» (capítulo XI). Por seu lado, a narração do tempo passado no «Templo da Enfermidade» ocupa os oito últimos capítulos do segundo tomo, do capítulo XV ao XXII. A matéria principal destes capítulos centra-se na reportagem de seis dias de Missão a que o *Peregrino* assistiu, o que serve de pretexto para a apresentação de vários temas de doutrina, dentre os quais ressaltam os «quatro Novíssimos do Homem»: «Morte» (capítulo XIX); «Juízo» (capítulo XX); «Inferno» (capítulo XXI) e «Paraíso» (capítulo XXII).

Saliente-se que, relativamente à primeira parte da viagem, narrada no primeiro tomo, esta outra parte, com mais forte pendor alegórico, parece menos bem architectada porquanto, como observou Massaud Moisés, «os capítulos não se concatenam com a fluência, mesmo relativa, que presenciamos na parte inicial» (MOISÉS, 1985b: 224). Ainda assim, a sua função na economia da novela justifica-se pela necessidade de proceder a uma espécie de ilustração dos dogmas da doutrina católica expostos na primeira parte. Na verdade, pese embora não trazer grandes novidades em termos de doutrinação, o conteúdo alegórico da segunda parte procura comunicar aos leitores as verdades das Escrituras e do catecismo, servindo-se para tal de uma aparelhagem simbólica apta a fortalecer-lhes a fé ou a afastá-los do pecado e a reconduzi-los para os bons caminhos propostos pelo Cristianismo. Deste modo, a obra faz-se eco de uma tendência da época, ao instituir-se como instrumento posto ao serviço de uma moral pragmatista, empenhada em agir sobre as consciências, com vista a um melhor governo do indivíduo e do mundo.

Propósitos idênticos são aqueles que parecem motivar a presença de um terceiro nível diegético na novela. Este terceiro nível é constituído essencialmente por relatos de histórias ou «casos», cuja função é fazer prova, através do recurso a exemplos concretos, da pertinência das críticas do *Peregrino* e da justeza dos seus ensinamentos religioso-morais. Estes relatos compreendem núcleos narrativos de dimensão variável que se encaixam na narrativa de segundo grau, constituindo eles

próprias narrativas fechadas e sem conexão entre si. A função de narrar nem sempre é desempenhada pelo *Peregrino*, o qual também não participa como personagem em todas estas histórias ou casos. Pelo contrário, a grande variedade de temáticas recobertas por estas narrativas é acompanhada por uma não menor proliferação de narradores e de personagens fictícias ou reais que, a partir da narrativa de viagem, irrompem na história, dando voz a novos discursos.

Os tópicos destas breves narrativas encaixadas são extraídos das mais diversas fontes desde a literatura, à mitologia, à história, à topografia, aos textos sagrados, não esquecendo episódios atribuíveis à experiência pessoal dos próprios narradores e que fornecem importantes indicadores sobre os usos e costumes do Brasil colonial do século XVIII, com especial destaque para a realidade da Baía, ao tempo sede do território brasileiro<sup>193</sup>. O tratamento que lhes é dado oscila entre a tentativa de criar uma impressão de real, apostando no poder persuasivo dos casos tidos como verdadeiros<sup>194</sup>, e a transmutação alegórica, processo não menos eficaz de convencer e orientar consciências e vontades.

---

<sup>193</sup> José Veríssimo assume a este título uma posição bastante radical, defendendo que o único interesse da obra de Marques Pereira para o leitor actual consiste na sua dimensão de documento histórico: «Seria ele [o *CNPA*] de todo desinteressante para nós, que não nos compadecemos mais com estas exortações parenéticas, se o autor lhes não houvesse frequentemente misturado coisas da vida real, contado anedotas, citado ditos e reflexões profanas, aplicado a sua doutrina e moralidade a casos concretos, revendo a vida e os costumes do tempo e lugar, referido fatos da sua experiência e feito considerações através das quais divisamos sentimentos e ideias contemporâneas e aspectos da existência colonial» (VERÍSSIMO, 1981: 92-93).

<sup>194</sup> Para este efeito muito concorrem as referências a lugares, datas, personalidades e factos históricos usados pelo autor como pano de fundo de peripécias em que são actores as personagens da novela. Elucidativo de processo descrito é, por exemplo, o capítulo XIX do primeiro tomo, no qual «um mancebo (...) de muito galhardo talhe e boa presença» (p.300/l) conta ao *Peregrino* a história da sua vida, relatando a sua passagem pela Universidade de Coimbra («aquela segunda Atenas do mundo e primeira nas excelências de suas grandezas», p.301/l); a incorporação no exército português quando «se começou a ouvir em todo o Reino de Portugal os canoros clarins e os estrondosos parches da belicosa guerra, que Carlos III fazia na oposição do Reino de Castella a Filipe V, em que o nosso grande Monarca D. Pedro II

O que dá unidade a todas estas narrativas exemplares de extracção diversa e confere coesão aos níveis diegéticos patentes na novela é a visão moralista a que a obra, na sua globalidade, se subordina. José Aderaldo Castello vê nesta diversidade um ponto fraco do *CNPA*, pois, em sua opinião, falta-lhe «sobretudo a unidade de criação determinada pelo desenrolar de uma situação dramática predominante em torno sempre dos mesmos personagens» (CASTELLO, 1967: 128). Todavia, a opção de Nuno Marques Pereira, explorando as potencialidades de uma técnica narrativa baseada no encaixe sucessivo de narrações sempre novas, compagina-se com o preceito estético de origem aristotélica que aconselhava a variedade na unidade.

O enredo engendrado no primeiro nível diegético, ainda que incipiente, cria condições para o estabelecimento de uma situação de comunicação que, por um lado, permite a introdução daquilo a que Sartre chamou a «subjectividade primeira» (SARTRE, 1986: 171) - neste caso, a voz do *Peregrino* que anuncia a temática da novela e que assegura as condições de verosimilhança para a sua história -; por outro, abre caminho ao aparecimento de outros narradores, personagens com quem o *Peregrino* se vai cruzando, e que interrompem o curso da pseudo-intriga para eles próprios relatarem casos e experiências exemplares. São as «subjectividades segundas» (IDEM, ibidem: 172), cujos discursos se entrecruzam com o do narrador principal, ilustrando-lhe e reforçando-lhe as teses doutrinárias e os pontos de vista sócio-morais.

Sob este ângulo, a narrativa de Marques Pereira ajusta-se à teoria do romance que o século XVIII conheceu, segundo a qual as ficções narrativas, mais do que meros estimulantes para a fantasia e a imaginação, deveriam assumir-se como veículos de

---

lhe prestou com a ajuda e favor, pelas forçosas razões de Estado e particulares do parentesco» (p.302/l); a estadia na Índia e a fortuna que aí fez no tempo daquele «esplendor das glórias da nação portuguesa, Vasco Fernandes César de Menezes, vice-rei e capitão-general do mesmo Estado» (p.305/l); tudo isto antes de chegar ao Brasil, terra onde perdeu a fortuna e a honra, o que o leva a concluir que «os filhos de Lisboa nascem na corte, criam-se na Índia e perdem-se no Brasil» (p.306/l).

edução moral e espiritual do leitor, tornando-o receptivo a um conjunto de preceitos morais e de normas de conduta que de outra forma poderia repelir.

### 1.3. As personagens

Obras de autoria masculina, a *HPPIP* e o *CNPA* são também novelas cujas intrigas são protagonizadas por homens. Em cada um dos textos em apreço, assinala-se a ocorrência de uma figura masculina nitidamente central – o Peregrino – que comparte a acção com um conjunto de outras personagens, todas elas secundárias, mas gozando de estatuto e desempenhando funções diferenciadas.

Na *HPPIP*, o protagonista é o *Predestinado Peregrino*, assumindo um relevo textual igualmente considerável o seu irmão *Precito*, o qual, no entanto, não goza de uma existência autónoma, pois se define tão-só por comparação opositiva com a personagem principal. Para além deste par de personagens, ocorre na obra um elevado número de outros actantes secundários que se caracterizam, por um lado, pela sua aparição fugaz e, por outro, pelo seu carácter instrumental, na medida em que se trata de personagens nas quais avulta apenas a sua dimensão alegórica, posta ao serviço da transmissão de conceitos de natureza moral, como adiante se verá com maior detalhe.

No *CNPA*, o modelo adoptado é semelhante, ainda que se imponha realçar a articulação existente entre os três níveis narrativos distintos e as personagens que os integram. Assim, ao *Peregrino da América* é conferido um nítido protagonismo, acentuado pelo facto de se tratar de uma figura que acumula os papéis de narrador e de actante principal, e cujas voz e intervenção se recenseiam ao longo de toda a obra. Contracenando com este protagonista, ganha relevo a personagem do *Ancião*, narratário intratextual cuja participação na obra, ainda que discreta, assume carácter de permanência. Para além destas duas personagens, que suportam o primeiro nível narrativo, os restantes dois níveis caracterizam-se por uma maior complexidade no



que concerne ao número de participantes na acção. O segundo nível, isto é, aquele que se ocupa da narrativa de viagens propriamente dita, põe perante o leitor um abundante rol de personagens secundárias (trinta e cinco, sem contar com aquelas que apenas são referidas e com as quais o *Peregrino* não tem um contacto directo), cuja presença na narrativa se justifica como decorrente dos novos contactos que as deslocações espaciais do protagonista lhe proporcionam. Deste modo, são chamados a intervir na acção, entre outros, os sucessivos moradores que acoitam o *Peregrino*; os seus respectivos escravos e outros serviçais; sacerdotes, sacristães, padres capelães e religiosos; outros viajantes em peregrinação e, já no segundo tomo da obra, personagens de recorte alegórico como o *Mancebo Bellomodo* e o seu *Companheiro Atrativo*; a *Mestra da Solfa*; a *Mestra da Poesia*; a *Mestra da Matemática*; a *Mestra da Filosofia*; ou o *Presidente da Saúde*.

Já no terceiro nível narrativo, o aparecimento de novas personagens está directamente relacionado com o encaixe de histórias, sobretudo contadas por personagens com quem o *Peregrino* interage durante a viagem e que, momentaneamente, se instauram como instâncias de narração de novos fragmentos ficcionais em que elas próprias ou são protagonistas, ou assumem pelo menos um papel activo. Tais histórias, frequentemente apelidadas no próprio texto como «casos» ou «exemplos», constituem, como já anteriormente se referiu, o pretexto ideal para ilustrar aspectos caracterizadores do ambiente social da colónia brasileira no século XVIII, a partir dos quais o *Peregrino* vai estruturar as suas intervenções correctivas e moralizantes.

As personagens que por este meio se acrescentam à novela (que podem ser oriundas tanto do círculo de relações pessoais daqueles actantes que as evocam, como de contextos que se prendem com referências a passos da história greco-latina ou contemporânea à obra, a episódios de vidas de santos ou de figuras ilustres) têm uma existência necessariamente episódica e efémera, não excedendo o âmbito textual da história em que actuam. No enquadramento desta reflexão, merece talvez particular

destaque a história de terceiro grau relatada pelo *Senhor João Pastrano* ao *Peregrino*, encontrando-se este no alpendre de uma igreja «onde [achou] alguns homens assentados, que esperavam pela missa, por ser dia santo» (p.391/l). O realce concedido a esta história justifica-se porque as personagens que nela participam têm uma nítida dimensão alegórica, reflectida desde logo nos nomes pelos quais são referidas. Efectivamente, à semelhança do que ocorre no segundo tomo da novela, também os intervenientes no relato do *Pastrano* são *Desengano*, descrito como «um homem assentado em uma cadeira, lendo por um livro» (p.394/l), que saúda «cortesmente» o *Peregrino*; a sua irmã *Dona Verdade* (mulher dotada de «muito belo termo, e honesto recato», p.394/l); e os escravos destes, *Diligência* e *Prontidão*. Trata-se, portanto, de personagens cuja existência se subjugava à importância das directrizes morais que se pretende propagar e que se esgotam nessa mesma função.

Este carácter utilitário conferido à categoria narrativa das personagens explica que, na sua concepção, sobressaíam dois aspectos fundamentais: por um lado, a obsessão e o determinismo postos na sua caracterização; por outro, o seu carácter arquetípico e exemplar. De facto, há que realçar que todas as personagens são construídas de modo a ilustrar uma certa ideia e, tanto o seu desenho, como a sua participação na acção, são pré-determinados pela necessidade de tornar evidente essa mesma ideia. Cumulativamente, as personagens, quer sejam principais ou secundárias, são isentadas de qualquer traço que possa ser revelador de singularidade humana; pelo contrário, todas elas surgem como abstracções arquetipais, das quais apenas interessa realçar propriedades genéricas e universais que se conotem com o significado simbólico de que se vêem previamente investidas. Por esse motivo, todos os principais actantes das novelas são personagens planas, não sofrendo por isso nenhuma mutação decorrente das experiências a que são sujeitas.

### 1.3.1. A figura do *Peregrino*

Como protagonista, a figura do *Peregrino* domina sobre todas as das demais personagens das novelas. A sua preponderância relativamente às outras manifesta-se a vários níveis: desde logo, porque, constituindo referência que integra o título das obras, legitima a expectativa de vir a protagonizar a acção; depois, porque efectivamente domina toda a intriga, sendo-lhe concedido um espaço discursivo manifestamente superior àquele que é dado aos restantes intervenientes; por último, porque, no caso específico do *CNPA*, é a figura do *Peregrino* que, graças à sua omnipresença enquanto narrador/personagem nos três níveis narrativos, confere unidade ao todo. Contudo, a centralidade que lhe é atribuída não se traduz na construção de uma personagem dotada de individualidade e que escape à estereotipia que marca todas as outras.

Quer na *HPPIP*, quer no *CNPA*, a personagem central é construída de acordo com parâmetros codificados, passíveis de serem recenseados noutras obras literárias em que o tema da peregrinação está presente de uma forma mais ou menos evidente<sup>195</sup>, entroncando-se «numa linhagem que remonta proximamente à Idade Média» (MOISÉS, 1985b: 219). Assim, estes «Peregrinos» são modelados de acordo com o preceito da excelência, isto é, «poseen en el más alto grado la fe, la valentía, la

---

<sup>195</sup> Massaud Moisés encontra as origens do modelo adoptado pelos autores na *Odisseia* e na mitologia clássica, «se admitirmos que os “trabalhos” de Ulisses e de Hércules simbolizam os passos que o ser humano descreve entre o nascimento e a morte» (MOISÉS, 1985b: 219). O mesmo autor procede a um rastreio do motivo do «Peregrino» em diversas obras literárias produzidas a partir da Idade Média, referindo concretamente as seguintes: *Divina Comédia* (século XIV); *A Demanda do Santo Graal*, século XIII); *Le Pèlerinage de Vie Humaine* e *Le Pèlerinage de l'Âme* (século XIV); *Horto do Esposo* (século XV); *Moralité de Bien Advisé et Mal Advisé* (1439); *L'Homme Juste et l'Homme Mondain* (1476); *Boosco Deleitoso* (1515); *Peregrinação* (1614); *Pèlerinage de Colombelle et Volontairette* (1625) e *The Pilgrim's Progress* (1678), (MOISÉS, 1985b: 219).

belleza. Pero pagan su precio, esto es, la abstracción de sus caracteres» (DEFFIS DE CALVO, 1999: 123).

Concretamente, nas novelas que temos vindo a analisar, a caracterização das personagens principais não é feita de maneira directa, sistemática, minuciosa e individualizante, conduzindo por essa via à elaboração do seu retrato. Pelo contrário, os elementos caracterizadores, por um lado, limitam-se a destacar traços que se conotam com o protótipo do «Peregrino»; por outro, vão sendo disponibilizados ao longo da obra, muitas vezes de forma indirecta, numa espiral de acumulação de informações que se destinam a enfatizar o seu carácter predestinado e excepcional.

O primeiro procedimento referido é passível de ser constatado na *HPPIP*. Os dois capítulos iniciais são dedicados à apresentação do par de irmãos. Significativamente, as primeiras informações disponibilizadas pelo narrador dizem respeito às famílias de cada um deles, numa clara subvalorização do interesse particular que o protagonista em si possa ter para a compreensão dos propósitos visados pelo autor<sup>196</sup>. Em sintonia com o que acaba de ser afirmado, no segundo capítulo, procede-se a uma descrição do *Predestinado Peregrino* (e do seu irmão *Precito*, que mais não é do que a face imperfeita do protagonista), insistindo apenas naqueles elementos exteriores que permitem reconstituir o seu perfil simbólico:

---

<sup>196</sup> Na verdade, depois de apenas nomear a personagem central, o narrador alonga-se a descrever os membros da sua família, os quais, por serem personificações alegóricas de noções abstractas de natureza religiosa e moral, contribuem para a própria caracterização do protagonista. Este fica assim investido das qualidades reconhecidas à sua família, através de um processo de identificação comparável à hipálage. A título exemplificativo do processo descrito, atente-se nos seguintes excertos: «Chamavase hum delles Predestinado (...) Predestinado era cazado com huma Santa, & honesta Virgem chamada Rezam. (...) Viviam ambos tam cõformes com suas espozas, q nem Predestinado se afastava hum ponto, do que Rezam lhe ditava, (...) Tinha Predestinado dous filhos de sua espoza Rezão, hum macho por nome Bom Dezejo, & huma fêmea por nome Recta Intenção. (...) Erão os filhos de Predestinado mui bem criados, como filhos da Rezão» (*HPPIP*, pp.3-4).

«Prepararãose para o caminho da sorte, que costumão os peregrinos. Por habito vestirão o da graça, que chamão baptismal; aos hombros lançarão a esclavitina cortada da pelle do Cordeiro de Deos, que he Cristo, a que chamarão Processam Divina: na cabeça puzeram o chapeo, que diziam Memoria da salvação; na mão tomarão o bordão de peregrinos; a que chamão Fortalesa de Deos, cortado de huma arvore, que só no Paraíso nasce; calçarão as alpercatas, das quaes hua dizia Constancia, outra Perseverança; ao hombro lançarão o alforje cheio de bons propositos; na cinta hum cabacinho, que chamão Coraçam cheio de hum vinho, que dizem conforto espiritual, na bolça meterão tres moedas, com o que mais se compra, que chamão Bem Obrar, Bem Pensar, & Bem Fallar» (HPPIP, pp.7-8).

A descrição da personagem central acentua, pois, o seu carácter alegórico, fazendo-a imediatamente associar, bem como aos restantes membros da sua alegórica família, a um conjunto de valores moralmente defensáveis. Por uma operação de contraste, com a personagem de *Precito* acontece exactamente o inverso. Deste modo, desde as primeiras linhas da novela, fica pré-definido o percurso e o fim que espera cada um dos actantes, os quais, numa óbvia consequência deste determinismo, não sofrerão alterações nem de carácter, nem de fisionomia. A sua inalterabilidade fixa-os como representantes do Bem e do Mal, respectivamente, subjugando o desenho do seu carácter à necessidade de satisfazer as convenções ideológicas que decorrem da adopção de pressupostos contra-reformistas, apostados em utilizar a arte como veículo de doutrina católica.

Quanto ao *Peregrino da América*, o seu retrato vai sendo esboçado no decurso da obra, através de segmentos descritivos fragmentários, quase sempre atribuíveis ao próprio protagonista, que se auto-caracteriza, enfatizando sobretudo três aspectos: a sua condição de peregrino em busca da salvação; a sua humildade e a sua cortesia ou urbanidade.

Logo no início da novela, a personagem principal apresenta-se ao *Ancião*, dizendo: «Eu, Senhor, (...) sou peregrino, e trato da minha salvação» (p.36/l). Tal afirmação dará pretexto a que seja introduzida na obra uma definição do «peregrino político, e cristão» (p.38/l). Essa definição tem um âmbito generalizante; porém, por um processo de metonímia, ela serve de enquadramento à personagem, particularmente considerada, que protagoniza a novela de Marques Pereira. Assim, o *Peregrino* surge como alguém que «desprezando os mimos e regalos de sua pátria, busca as alheias, para nelas se qualificar com mais largas experiências» (p.38/l). A robustez de carácter e a curiosidade são, por conseguinte, os primeiros atributos outorgados à figura errante do peregrino. A estes juntam-se a adaptabilidade e o desejo de perfeição («Porém há de ser com tenção de não mudar só de lugar, senão também de costumes; porque é certo, que quem peregrina acompanhado de seus vícios, mais valerá não haver saído; pois tornará mais perdido, que aproveitado porque as enfermidades da alma não se curam com a mudança de lugar», pp. 38-39/l); a capacidade de aceitação da diferença e a humildade («O peregrino vai por onde há de achar cada dia novos costumes, e os deve seguir, e aprovar; e não repreendê-los: pois é mais razão acomodar-se ao uso da terra, que pretender, e querer trazer aos mais ao costume da sua pátria. Há de considerar que vai obedecer às leis, que achar estabelecidas; e não a dar regra aos mais: e que vai aprender, e não ensinar», p.39/l<sup>197</sup>); e, por último, a virtude, adquirida por meio da observância de quatro preceitos fundamentais:

«O primeiro, apartar de si todo o mau exemplo de opiniões, e leituras, que não forem dirigidas a Deus. O segundo, fugir

---

<sup>197</sup> Estas afirmações parecem incoerentes quando cotejadas com aquilo a que se assiste no decorrer da narração. De facto, nas suas deambulações, o *Peregrino da América* confrontar-se-á com muitas e diversas formas de comportamento, quase sempre bem afastadas do padrão moral que preconiza. Por esse razão, ele emprega os seus esforços não em adaptar-se ao que encontra, mas em transformar o que vê. Esse é, aliás, o propósito que norteia a sua caminhada.

de ruins companhias, procurando imitar aos virtuosos e sábios. O terceiro, ser tão bom no interior, como deseja aparecer no exterior. O quarto, e último, empregar o entendimento em conhecer, e a vontade em eleger o que é verdadeiramente bom» (CNPA, p.39/l).

Tais são as características que asseguram que o peregrino «se [qualifique] em um perfeito herói» (p.39/l). A assimilação da figura do peregrino à do herói, que neste passo da obra é feita de maneira explícita, é abundantemente reforçada ao longo da novela. Como é sabido, virtudes como a humildade e a cortesia (que o *Peregrino da América* constantemente se auto-atribui) constituem dois tópicos essenciais do «homem perfeito» ou do «perfecto héroe», tal como se lhe refere Gracián em *El Héroe* (GRACIÁN, 1980). Trata-se de características que, por não constituírem dons inatos mas revelarem antes esforço, aplicação e vontade por parte de quem as ostenta, são entusiasticamente encarecidas. O próprio *Peregrino da América* apresenta uma definição de cortesia que ele considera «uma virtude moral», cujas excelências a fazem andar «avinculada à fidalguia e ao estado religioso»:

«É a cortesia **uma virtude moral** e muito necessária aos homens, por ser um agrado aos olhos e um feitiço aos corações. É um esplendor a quem a observa, porque lhe argue uma nobreza e fidalguia. É um toque, que descobre a nobreza do seu sangue, vence o ódio e concilia ao amor. É o fundamento da amizade: esta se perde, ao tempo que aquela falta; vence, quando se deixa vencer; quando rendida, triunfa; ostenta-se ao inferior rendido, ao superior obrigado, e, sobretudo, sai mais, quando com discrição se avincula a um luzido nascimento. Estas são as qualidades desta **virtude moral da cortesia**: e vede o quanto é digna de ser observada e praticada no mundo entre os que a sabem estimar» (CNPA, pp.265-266/l), destacados nossos.

Em consonância com o apologismo que teoricamente é feito da cortesia, o comportamento do protagonista-narrador é exemplar relativamente a este ponto. Sucedem-se no texto as situações em que a postura cortês da personagem central é

amplamente referida, nomeadamente como traço persistente no relacionamento que esta mantém com os restantes intervenientes na acção. Vocábulos como «cortejo», «urbanidade», «cortezania», «primor» são utilizados amiúde para descrever a atitude do *Peregrino* face àqueles com quem se cruza no decurso da sua pormenorizada jornada. O *Peregrino* surge, portanto, como uma figura exemplar, um verdadeiro «héroe» concebido como um «tipo ideal humano», na acepção que Ernst Robert Curtius lhe atribuiu<sup>198</sup>.

Esta idealidade, ou, nas palavras de Emilia Deffis de Calvo, este «estatismo previsible de los personajes excelentes, sin las fisuras propias de las contradicciones humanas» (DEFFIS DE CALVO, 1999: 123), se por um lado retira verosimilhança à personagem cujo carácter não se vê afectado pelo contacto com a realidade circundante, por outro transforma-a no tipo ideal de narrador autodiegético, numa novela que, como é o caso, pretende persuadir e incitar à acção. Movendo-se por espaços dissímiles, num tempo abstractamente considerado, o protagonista-narrador persegue apenas um único fim: conhecer a realidade para sobre ela intervir, corrigindo-a. As histórias de viagem que narra ao seu interlocutor intratextual têm o mérito de anular distâncias espaciais, tornando próximos e presentes terras distantes e hábitos exóticos; a solidez e a inalterabilidade do seu carácter asseguram-lhe um «ethos» forte, capaz de persuadir tanto o auditório intratextual, como o leitor a quem a obra se destina. Por mais esta via se cumpre a intenção didáctica da novela.

---

<sup>198</sup> Curtius, citando Scheler, assinala cinco sistemas éticos de valores fundamentais («lo santo, los valores espirituales, lo noble, lo útil, lo agradable») aos quais faz corresponder cinco espécimes diferentes de tipos modelares, dentre os quais o «héroe», que ele define do seguinte modo: «El héroe es el tipo humano ideal que desde el centro de su ser se proyecta hacia lo noble y hacia la realización de lo noble, esto es, hacia valores vitales “puros”, no técnicos, y cuya virtud fundamental es la nobleza del cuerpo y del alma. Esto determina su grandeza de carácter. La virtud específicamente heroica es el dominio de sí mismo» (CURTIUS, 1976: 242/l).



### 1.3.2. Personagens secundárias: determinismo e exemplaridade

A miríade de personagens secundárias que se recenseiam nestas duas novelas de autoria masculina partilha traços comuns que se prendem, por um lado, com a sua natureza alegórica e, por outro, com a função exemplar e ilustrativa que lhes é conferida pelos respectivos autores. Um exame dos actantes não protagonistas que participam nas tramas narrativas da *HPPIP* e do *CNPA* deixa claro que a sua existência se subjugam a um jogo de representações cuja dinâmica se assume como marcadamente simbólica e emblemática.

No caso da novela do Padre Alexandre de Gusmão, todas as personagens secundárias, à imagem do que se passa com o protagonista, correspondem a figurações de uma ideia ou de um conceito de natureza moral e imaterial. Por esse motivo, os traços definitórios que as caracterizam mostram-se afectados por uma abstracção de tipo platonizante: cada personagem é a encarnação sensorial da «Ideia» que representa. Nesse sentido, o esquiço das personagens é marcado por um forte determinismo, não mostrando o seu criador qualquer preocupação em provê-las de acidentes existenciais que possam credibilizá-las como indivíduos autênticos e não apenas como meras imagens falantes. Efectivamente, apesar de constituírem personificações de conceitos gerais e impalpáveis, os actantes secundários nem por isso ganham conteúdo humano real, na medida em que os traços que lhes são atribuídos não decorrem nem são alteráveis pelas suas vivências particulares; muito pelo contrário, trata-se de características que pré-existem ao seu desenho, condicionando-o e circunscrevendo tais personagens à função pragmática que lhes é consignada pela obra, como aliás já atrás se assinalou.

Deste modo, a apresentação das personagens é feita fundamentalmente através de segmentos descritivos mais ou menos breves, nos quais predomina uma adjectivação de tipo valorativo e tendencialmente abstraccizante. É assim que, por exemplo, as esposas de *Predestinado* e de *Precito* são descritas como sendo «huma

Santa, & honesta Virgem chamada Rezam» (p.3) e «huma roim, & corrupta fêmea chamada Propria Vontade» (p.3), respectivamente. A estas informações, o autor acrescenta as que a seguir se transcrevem:

«Era a espoza de Predestinado Rezão, sobre maneira fermoza; todos quantos a vião, & conhecião (tirando os cegos) ficavão perdidos por ella; (...) Tinha os olhos de vista tão perspicaz, que nam havia Lince, que lhe igualasse; porque o que a rezão não alcança, nenhuma outra vista pode descobrir. Andava com a cara descuberta, sem os affeitos, que as outras costumão, porque a rezão nem de cores, nem de affeitos necessita, & com nenhum véo se deve encubrir. Tinha notavel graça para apaziguar contendias, porque aquillo, que a rezão não acaba, nenhuma outra authorityde pôde acabar. Pello contrario a espoza de Precito, Propria Vontade, era de pessima condiçã, toda feita a seu appetite; se em alguma cousa a contradiziam, notavelmente se exasperava. Era cêga de ambos os olhos, como he toda a Vontade, por isso a cada passo tropeçava, & não poucas vezes cahia; & com ser assim, era summamente prezada de Precito» (HPPIP, pp.4-5).

O excerto reproduzido mostra bem como, das personagens, não são referidos mais do que os traços necessários para acentuar a sua vertente emblemática, ou seja, o retrato que delas é dado tende a explorar aqueles elementos que podem funcionar como significantes do conceito ou da ideia que a própria personagem visa significar.

O que fica dito sobre estas personagens, cuja presença se mantém ao longo de toda a narrativa, é válido de igual modo para aquelas que têm nela uma presença episódica. Como já anteriormente tivemos ensejo de referir, as personagens com as quais os irmãos se vão encontrando ao longo das etapas dos seus percursos antagónicos, e cuja participação na história se confina geralmente ao(s) capítulo(s) dedicado(s) a cada uma dessas etapas, são também alegorias que têm como única função representar valores morais que prefiguram os atributos das vias do Bem e do Mal. Consequentemente, se *Predestinado* se cruza com seres designados por *Desengano, Verdade, Culto Divino, Religião, Preceito, Obediência, Evangelho, Rigor*

*Santo e Penitência*, até ser digno de conhecer o *Soberano Rey*, o trilho escolhido pelo irmão leva-o a privar com pares de personagens de sentido contrário: *Engano*, *Mentira*, *Vício*, *Profanidade*, *Apetite*, *Fantasia*, *Regalo*, *Delícia*, *Bem Mequero*, *Pecado*, *Maldade* e, por último, *Belzebú*. Trata-se, portanto, de personagens que encarnam a personificação de virtudes e de vícios, conceitos que, embora pertencentes ao mesmo universo moral, recobrem conotações diametralmente opostas.

A enumeração de personagens que acaba de ser efectuada está longe de ser exaustiva, pois a abundância de actantes é tal, que se torna difícil retê-los a todos. A técnica utilizada pelo autor leva-o a multiplicar de forma exacerbada o número de intervenientes na acção, já que este é o estratagema encontrado para introduzir na obra os conceitos abstractos que se pretende enaltecer ou, pelo contrário, repudiar.

Um bom exemplo do que afirmámos é fornecido pelas referências à constituição das famílias de cada um dos irmãos, as quais aumentam substancialmente no decurso da obra. À medida que vão progredindo nas suas jornadas, *Predestinado* e *Precito* vão vendo também os respectivos clãs crescerem. É assim que *Predestinado* gera, para além de *Bom Dezejo* e *Recta Intenção*, mais quatro filhos que o acompanharão e lhe servirão de apoio ao longo da jornada. Trata-se de: *Curiosidade* e *Devoção*<sup>199</sup>; *Rendimento do Juizo* e *Sujeiçam da Vontade*<sup>200</sup>. Por seu turno, a prol de *Precito* cresce ainda mais, como que a significar que o caminho do erro é fecundo e que aquele que o escolhe vê os seus pecados acumularem-se de forma torrencial. É o que ocorre com o irmão condenado, a quem nascerão filhos e

---

<sup>199</sup> «Entrou finalmente; & por alguns tempos se deteve Predestinado em Bellem, onde lhe nascerão duas filhas, huma muito esperta, & sagáz, que chamou Curiosidade, outra muito sezuda, & modesta, a que poz por nome Devoção» (*HPPIP*, p.18).

<sup>200</sup> «Havia elle gerado em Nazareth dous filhos de linda, & aprasivel condiçam, hum macho, a que chamou Rendimento do Juizo, & huma fêmea, a que chamou Sujeiçam da Vontade. Por conselho destes fez seu caminho» (*HPPIP*, p.122).

filhas baptizados como: *Despreso e Estimaçam*<sup>201</sup>; *Voluntario, Melindoso, Espinhado, Amuado, Contumaz, Inobediencia, Contumacia, Obstinação, Preguiça e Relaxaçam*<sup>202</sup>; e, finalmente, *Deleite, Regalo, Passatempo, Descanço, Delicia e Recreaçam*<sup>203</sup>.

Cumprе ainda assinalar que, muitas vezes, a participação das personagens secundárias na obra se restringe à sua nomeação: a algumas não é atribuída nenhuma acção, nenhum pensamento, nenhuma intervenção na intriga; coerentemente, o narrador também não se detém na apresentação de características de seres cujo contributo para a economia da obra é absolutamente subalternizado. Dir-se-ia que muitas destas personagens secundárias, nomeadamente os membros das famílias do protagonista e do seu irmão, não são verdadeiros actantes, mas sim elementos que contribuem para a caracterização da personagem principal e do seu duplo pecador, ou seja, quando se afirma que a *Predestinado* «Ihe nascerão duas filhas (...) Curiosidade (...) & (...) Devoção» (p.18), o que se pretende que o leitor entenda é que a personagem se caracteriza por ser curiosa e devota ou, melhor ainda, que todo aquele que se deseja salvar deve cultivar a curiosidade pelas coisas sagradas e a devoção a Deus. Treinado na leitura de obras espirituais de dimensão didáctica, o público de Alexandre de Gusmão certamente dominaria os códigos que lhe permitiriam chegar a estas conclusões.

---

<sup>201</sup> «Nascerão aqui em Samaria a Precito dous filhos de Propria Vontade, mui semelhantes em tudo aos de mais, hum macho, a que chamou Despreso, & huma femea, a que chamou Estimaçam, & havendo de os applicar a alguma arte, se applicou Despreso às cousas eternas, & Estimaçam às cousas temporaes» (*HPPIP*, pp.60-61).

<sup>202</sup> «Em nenhuma parte foi mais bem casado Precito, que nesta de Bethorón, & por essa causa teve aqui mais filhos de sua esposa Vontade propria, que nas duas Cidades passadas. Aqui teve sinco filhos, hum por nome Voluntário, outro Melindoso, outro Espinhado, outro amuado, & outro Contumaz. Teve mais outras sinco filhas mui semelhâtes a seus irmãos, huma por nome Inobediencia, outra Contumacia, outra Obstinação, outra Preguiça, & a ultima Relaxaçam, que era huma Rapariga bem estreada, mas muito preguiçosa, & destrahida, que engana aos Mancebos, & tambem a muitos Velhos» (*HPPIP*, pp.120-121).

<sup>203</sup> «Assim doente do Mimo como estava, gerou aqui em Edem alguns filhos mui parecidos a si; a hum chamou Deleite, a outro Regalo, a outro Passatempo, a outro descanso, & a duas filhas mais, por nome Delicia, & Recreaçam» (*HPPIP*, p.188).

Idênticos são os códigos de que Marques Pereira se socorre para construir a personagem do *Ancião*, figura enigmática, cuja dimensão alegórica apenas é desvelada no último capítulo do primeiro volume do *CNPA*.

A personagem surge referida logo no início da obra, sendo apontados ao leitor os seguintes traços caracterizadores:

«Avistei um venerável ancião, que dirigia seus passos para o mesmo lugar, onde eu estava. Vinha ele vestido à cortesã, barba crescida, e muito branca; cabelos próprios até os ombros; com um báculo na mão; e no alto dele um relógio de Sol, e outro de horas, que em um cordel o prendia, e lhe servia de prumo, quando dele usava. E como o vi perto, me levantei; e depois de me saudar, e eu a ele, com o costumado cortejo e urbanidade, nos assentamos» (*CNPA*, pp. 35-36).

À semelhança do que acontece com o próprio *Peregrino*, também a descrição do *Ancião* explora sobretudo tópicos que se prendem com a sua aparência exterior, como sejam a roupa, o aspecto do rosto e os acessórios de que se faz acompanhar. Esta apresentação física contém alguns indícios que preparam o leitor para o desvendar do mistério da sua identidade, que ocorrerá no final do tomo. Assim, se as vestes que enverga apontam para a sua origem social e a cor das barbas para a sua vetusta idade, os restantes adereços adquirem significação simbólica que permite encarar a personagem, na sua perspectiva emblemática, como uma representação, se não do «tempo bem passado»<sup>204</sup>, pelo menos do «tempo que passa»: os dois relógios

---

<sup>204</sup> Com efeito, será este o conteúdo da revelação do *Ancião* no termo da novela quando, reconhecendo no *Peregrino* um dos «prudentes, bem inclinados e amigos de Deus, aos quais o vulgo com muito acerto chama ensinados do tempo» (p.433), lhe descobre a sua identidade: «Por esta razão, e porque tanto me tendes dado a conhecer os méritos de vosso bom procedimento, vos quero agora declarar quem sou: (...) E assim conheci agora, que **eu sou o tempo bem empregado**. (...) e que existo no mundo, desde o primeiro século em que Deus me fez e toda esta máquina do Universo. E sabeis que também hei de ter fim e que será a

de que se faz acompanhar, outro significado não têm do que o escoar do tempo de que o homem deve ter consciência permanente; já o báculo, na sua dupla acepção de «cajado de pastor» e de «bastão episcopal», remete para a função de guia e de condutor que o *Ancião* desempenhará na obra e que é desde logo apontada pela metáfora do «fio-de-prumo», enquanto símbolo de verticalidade e de rectidão.

Esta missão manifesta-se, em primeiro lugar, em termos discursivos, na organização do próprio conteúdo da narrativa. Não esqueçamos que são as questões colocadas pelo *Ancião* que orientam o relato do *Peregrino* e que motivam as suas dissertações<sup>205</sup>. Por outro lado, ela manifesta-se também a nível moral e doutrinário já que é ao *Ancião* que cabe a enunciação das conclusões incluídas no final do primeiro volume da novela. No último capítulo, cuja epígrafe sugestivamente informa: «*Declara-se o ancião com o peregrino e lhe diz que ele é o tempo bem empregado: faz-lhe muitos avisos espirituais para bem de sua salvação, e dá-se fim à primeira parte deste compêndio*» (p.433), o *Ancião* é a principal instância de enunciação e intervém justamente para resumir, sob a forma de advertências, os passos que permitem conduzir o bom cristão ao encontro com Deus.

Juntamente com o protagonista, esta personagem secundária legitima a justeza das críticas exaradas ao longo da obra e confere credibilidade aos ditames morais que aí são propostos como forma de remediação dos erros denunciados, os quais convém corrigir antes que o passar do tempo anule a possibilidade de arrependimento e emenda. Se as características intrínsecas do *Peregrino* o dotam de um forte «ethos» capaz de influenciar o público e de o fazer aderir às mensagens propostas pelo texto, também a avançada idade do seu interlocutor, associada a uma

---

minha duração tão somente até se acabar o mundo, quando Cristo vier a julgar a todos os homens dos bens e males, que fizeram em sua vida, dando a cada um o prêmio e o castigo, segundo seus merecimentos» (*CNPA*, p.433), destacados nossos.

<sup>205</sup> Logo no início da novela, o *Ancião* adverte: «Senhor, (me disse o ancião) necessariamente vos hei de atalhar os fios da vossa narração; pois vos ouço dizer coisa tão estranha de me persuadir a crer» (*CNPA*, p.45).

sabedoria e a uma sensatez vastas vezes demonstradas, concorre para assegurar o cumprimento de tal objectivo. Trata-se, por conseguinte, de personagens pensadas em função das ideias que simbolicamente representam, as quais servem de pressuposto para a sua construção e dão fundamento à sua participação na intriga.

## 2. Novelas de autoria feminina: o modelo pastoril

Na primeira parte deste estudo, tivemos ensejo de reflectir sobre o relevo assumido pela novela pastoril, enquanto subgénero narrativo, na ficção maneirista e barroca peninsular. Justificámos então a inclusão de tais reflexões com base na constatação de que as relações mantidas pela narrativa bucólica com outras modalidades literárias, dentre as quais destacámos as novelas sentimentais e as alegóricas, apontam para a existência de fronteiras lábeis e pouco definidas entre géneros fortemente marcados pela *contaminatio* e que manifestam uma tendência para a inclusão de materiais heteróclitos que terão estado na origem do surgimento de formas «mistas».

Historiadores e críticos literários apontam os *Idílios*, de Teócrito e as *Bucólicas*, de Virgílio como os pilares sobre os quais se edifica este «modo literário antigo que maior influência exerceu a seguir ao épico» (SILVESTRE, 2001: 505)<sup>206</sup>; indicam ao

---

<sup>206</sup> Os estudos mais recentes dedicados à literatura pastoril tendem a perspectivar o bucolismo como um dos modos literários, no sentido em que Aguiar e Silva os define, ou seja, como «configurações semântico-pragmáticas constantes que promanam de atitudes substancialmente invariáveis do homem perante o universo, perante a vida e perante si próprio» (AGUIAR E SILVA, 1986: 389). A perspectivação do bucólico como modo é também partilhada por Helen Cooper que defende: «pastoral is a mode of thought – a way of recasting and projecting experience. It is not confined to the eclogue, the shepherd eclogia, or “selected poem”, on the Classical model (...) Studies of pastoral tradition always begin with Theocritus and Virgil; but pastoral as a way of thinking seems to be a recurrent characteristic of the European mind, so that further traditions appear, develop and finally attach themselves to the Classical tradition» (in NEVES, 1996: 336). Assim, a preponderância obtida pelo modo bucólico pode explicar-se pela natureza específica da sua forma de conteúdo, a qual parece

mesmo tempo a *Arcádia* (1504) de Jacopo Sannazzaro e a *Diana* (1559) de Jorge de Montemor como as duas obras responsáveis pela enorme popularidade que o romance pastoril atingiu no quinhentismo europeu.

Em termos mais abrangentes, a revitalização que o modo bucólico em geral conheceu, com o dealbar do Renascimento, explica-se quer por motivos de natureza estética, quer por razões de carácter sociológico. De um ponto de vista estritamente literário, o ressurgimento do pastoralismo (e mais propriamente da égloga enquanto forma poética) deveu-se à redescoberta e conseqüente recuperação de formas de cunho greco-latino a que os poetas renascentistas deram nova voga; numa perspectiva sociocultural, tal ressurgimento é passível de ser entendido como uma tentativa de resposta simultaneamente estética e ética face às transformações contextuais e mentais operadas nas sociedades europeias a partir do século XV<sup>207</sup>.

No que se refere ao panorama literário português, a manifestação inaugural do modo bucólico em prosa surge associada a Bernardim Ribeiro a quem se deve a criação de *Menina e Moça*, primeira narrativa não versificada de ambiente pastoril.

---

corresponder a «necessidades estéticas básicas», transtemporalmente sentidas. De facto, como nota José Augusto Cardoso Bernardes, enquanto modo literário, «o bucolismo responde à necessidade estética que o Homem tem de perspectivar a sua relação com o Tempo (o mito da idade edénica, tipicamente pastoral, ocupa neste contexto um papel primacial), com o Espaço (com realce, neste âmbito, para o papel desempenhado pela Natureza virgem e modificante e pela Natureza modificada pelos desgostos e desconcertos humanos) e com os outros homens (os tópicos do gregarismo e do eremitismo, e do conflito ou da conciliação entre a liberdade individual e a convivência colectiva, avultam neste domínio).» (BERNARDES, 1988: 15).

<sup>207</sup> Cardoso Bernardes vê na «idealização do espaço campestre», característica do universo pastoril, uma «alternativa, pela utopia, em relação ao exacerbamento desnaturante do fenómeno gregário, de que a vida na urbe era expoente» (BERNARDES, 1988: 21). Complementarmente, entende que as églogas, dada a especificidade da sua estrutura formal e contéudística, se prestam «ao tratamento estético-ideológico de um largo conjunto de questões resultantes da instauração de um novo paradigma social e político» (IDEM, ibidem: 22). Dentre essas questões, avultam as que se prendem com «as várias concepções do poder, as relações entre esse mesmo poder e a ética, os conceitos de nobreza e de virtude, (...) a preservação da integridade moral em face das novas regras sociais.» (IDEM, ibidem).



Tirando partido do caminho assim aberto, o subgénero novelesco pastoril impôs-se no panorama literário do século XVI, revelando a existência de um público com apetência por obras lúdicas de ficção que se demarcassem da herança residual de um universo cavaleiresco de matriz medieval, cada vez mais esgotado e anacrónico<sup>208</sup>. Cumulativamente, não se deve ignorar que a ficção pastoril, fortemente marcada pelo idealismo e encerrando significados ocultos decorrentes de uma transcodificação do real, veio potenciar leituras alegórico-simbólicas capazes de intensificar as suas virtualidades expressivas no plano das convenções sócio-morais. Num contexto social

---

<sup>208</sup> Saliente-se, todavia, que o cansaço do público em relação ao romance de cavalaria não determinou a sua morte, mas antes uma evolução do género. Para essa evolução transformadora contribuiu o próprio romance pastoril enquanto subgénero literário emergente que, como escreve Osvaldo Silvestre, «integrou temas e tópicos inscritos na memória cultural e no horizonte de expectativas dos leitores» (SILVESTRE, 2001: 507), dando provas de «alta capacidade sincrética» ao incorporar elementos da «corrente cavaleiresca» e da «corrente sentimental». Na mesma linha de raciocínio, Ettore Finazzi-Agrò também salienta a contiguidade, senão mesmo a sobreposição, da narrativa de cavalaria e da narrativa bucólica: «O feito de armas – assumido neste caso na sua acepção restritiva de verificação do valor de um cavaleiro – vai-se tornando sempre mais repetitivo, mais igual a si mesmo nos diversos romances, até esgotar, nos epígonos, a sua função dinâmica. A aventura cavaleiresca transforma-se pois, em consequência da sua progressiva estilização, num drama estático de predominante inspiração sentimental. Paralelamente a esta evolução, os excertos bucólicos, que de início eram introduzidos em oposição dialéctica à acção cavaleiresca, vão assumindo uma função integrativa: o cavaleiro perfeito, nas expressões quinhentistas tardias do romance de cavalaria, *deve*, por outras palavras, vestir os panos do pastor sob a armadura e empunhar o báculo ao lado da lança» (FINAZZI-AGRÒ, 1978: 74). José Augusto Cardoso Bernardes refuta, contudo, a ideia de que os livros de pastores possam ser encarados como «o resultado lógico de vários precedentes (...) e não como uma resposta nova a novas necessidades estéticas» (BERNARDES, 1988: 27). O autor considera antes que «se a coexistência cronológica dos dois géneros é um facto, é importante realçar que ela ocorre quando um deles se encontra em fase de clara vitalidade e afirmação (o caso dos livros de pastores) e outro se situa já em fase de ocaso. Da mesma forma, se é possível fazer um rastreio de motivos pastoris em livros de cavalaria do século XVI (...), já é mais difícil detectar motivos cavaleirescos em obras pastoris, o que certifica o descenso do ideal cavaleiresco em proveito da visão do mundo pastoril. Mesmo se o tratamento de temas como o Amor revela afinidades num e noutro género, isso resulta sobretudo da sequência periodológica e não de qualquer processo de imbricação genérica» (IDEM, *ibidem*).

como o dos séculos XVI e XVII, marcado pela imagem do mundo como um lugar de incerteza e de frustração, a novela pastoril propôs um modelo que contrapõe à ideia do mundo como um lugar de exílio, a ânsia de retorno a uma Idade de Ouro idílica. O universo pastoril apresenta-se como um espaço de evasão ou como um lugar de projecção dos desejos e dos ideais não concretizáveis no tempo presente, nem no plano do real. Como afirma Joel Blanchard, a representação pastoril serve o propósito de apresentar como possível o melhoramento de uma realidade tida por defeituosa, mas passível de ser corrigida<sup>209</sup>.

Roberto Mulinacci associa precisamente a vitalidade da ficção pastoril ibérica dos séculos XVI e XVII à sua capacidade para ultrapassar uma dimensão meramente lúdica, explorando as suas potencialidades «ético-religiosas» e «político-sociais»:

«A essência verdadeira da narrativa bucólica ibérica entre os séculos XVI e XVII reside, pois, nesta sua porosidade, tornando-a a encruzilhada natural de uma pluralidade de géneros, uma espécie de *cajón de sastre* em que se encontra tudo, o *roman à clef* e a poesia encomiástica, a epistolografia e o relato de naufrágio. Isto explica o aumento do seu potencial comunicativo e a consequente utilização em direcção polissémica, com finalidades que ultrapassam o mero *divertissement* de teor autobiográfico para se projectar sobre o terreno ético-religioso ou político-social» (MULINACCI, 1999: 21-22).

---

<sup>209</sup> Segundo o autor, são dois os modelos de actuação sobre o real, propostos pela literatura bucólica. No primeiro, que o autor designa como profético, «les bergers expriment le désir de voir la réalité changer. Le poème est alors un acte de persuasion orienté vers l'attente d'un avenir meilleur, et le texte suggère les améliorations souhaitées du réel» (BLANCHARD, 1983: 62); o segundo modelo, aposta numa transfiguração do tempo presente, associando-o a um tempo mítico: «La réalité historique perd son caractère contingent et banal. Elle se trouve édulcorée, améliorée et embellie par la rhétorique pastorale. (...) Le discours ne cesse de faire allusion à un ordre éternel, un temps mythique dans lequel l'événement est projeté constamment. Il s'agit toujours de modifier une réalité en lui trouvant des améliorations qui soient susceptibles de la rendre plaisante, une sorte de nouvel âge d'or, mais (...) c'est le présent qui se voit investi de cet atemporel prestigieux» (IDEM, ibidem).

É esta vertente ética da literatura bucólica, indissociável da dimensão alegórica do seu universo ficcional, que confere sentido ao contra-mundo representado pelas narrativas pastoris. Este contra-mundo, apresente ele uma conformação aparentemente realista ou, pelo contrário, seja objecto de uma idealização extrema, é regido por um conjunto de constantes que determinam as características do próprio modo bucólico. Dentre esses elementos invariantes sobressaem as figuras dos pastores como actantes principais, o relevo conferido à temática amorosa e a idealização do binómio espaço-tempo.

A ocorrência da figura do pastor como personagem central da ficção bucólica constitui o traço mais constante do vasto *corpus* da literatura pastoril. Ernest Robert Curtius justifica a sua universalidade lembrando que «en todos los lugares y tiempos ha habido pastores; es una forma básica de la existencia humana, representada también en la tradición cristiana por el relato del nacimiento de Jesús, tal como o refiere San Lucas» (CURTIUS, 1976: 269/1). De facto, a exegese bíblica, levando a associar os pastores a homens eleitos (tenha-se em mente que o próprio Cristo é frequentemente designado por «Bom Pastor») e a associação entre a pastorícia e um modo de vida simples, forçado à transumância e arredado dos aglomerados humanos, conduziram a um aproveitamento simbólico da figura do pastor. A sua presença nas obras de índole pastoril insere-se numa estratégia retórica que visa converter o plano do literal num plano metafórico ou alegórico de significação. Assim, os pastores mascaram muitas vezes outras identidades correspondentes a figuras simbolicamente associáveis à função de conduzir, sejam elas chefes religiosos, políticos ou o próprio Cristo<sup>210</sup>.

---

<sup>210</sup> Na obra intitulada *Origine, vita, studi e costumi del chiarissimo Dante Allighieri, poeta fiorentino* (1576), de Giovanni Boccaccio, encontra-se uma definição particularmente elucidativa da multiplicidade de sentidos, literais e alegóricos, conferidos nos textos bucólicos à figura do pastor: «Sono, al mio giudicio, di pastori due maniere: corporali e spirituali. Li corporali similmente sono di due qualità, l'una delle quali sono quegli che, per le selve e per gli prati, le pecore, gli buoi e gli altri armenti pascendo menano, l'altra suono gl'imperadori, i re, i padri delle

Estes pastores movem-se numa natureza estilizada e idealizada que se torna o refúgio necessário para exercícios de auto-análise e de reflexão, mais ou menos profunda, que elegem o amor como tema principal. A centralidade conferida aos problemas relacionados com o amor, por seu turno, afigura-se como a convenção temática dominante e tem implicações na própria estrutura discursiva das ficções pastoris. Como observa Marta Anacleto, «reduzida a acção, na sua essência, à prática da conquista amorosa e entrecortada continuamente por longas pausas preenchidas por reflexões teóricas sobre a natureza do Amor, o texto tende muitas vezes a desenvolver uma estrutura obsessiva e circular. A própria essência contemplativa do amor dá azo a que as personagens mantenham uma atitude passiva e dolorosa que resulta numa profunda introspecção dos movimentos da alma» (*in* PIRES e CARVALHO, 2001: 382).

Uma das formas de avaliar o impacto que as novelas pastoris tiveram nas sociedades europeias Quinhentistas e Seiscentistas consiste em rastrear as ramificações a que esses textos deram origem. Juan Ignacio Ferreras é autor de um estudo que procura acompanhar a trajectória de quase um século da novela pastoril, identificando as subtendências que se desenvolveram a partir dos seus modelos canónicos (FERRERAS, 1990: 45-54). A pastoral «*a lo divino*» surge precisamente como uma variante da novela pastoril que, embora não subverta os traços característicos da estrutura interna deste tipo de textos narrativos ficcionais, procede a

---

famiglie, i quali con giustizia e in pace hanno a conservare i popoli loro commessi, e a trovare onde vengano a'tempi opportuni i cibi a'sudditi e a'figliuoli. Le spirituali pastori similmente sire si possono di due maniere: delle quali à l'una quella di coloro che pascono l'anime de viventi di cibo spirituale, cioè della parola di Dio, e questi sono i prelati, i predicatori, e i sacerdoti...l'altra è quella di coloro, li quali in alcuna scienza ammaestrati prima, poi ammaestrano altrui leggendo o componendo» (*in* NEVES, 1996: 338).

uma transcodificação da matéria literária, de um plano profano para a esfera do divino<sup>211</sup>.

Subgénero híbrido resultante da combinação da novela pastoril com a alegoria moral, a pastoral «*a lo divino*» afigura-se então como uma reacção da Igreja Católica perante o excessivo apreço votado pelo público leitor à novela pastoril canónica. Procurando não desvirtuar a forma original dos textos pastoris, mas substituindo-lhes o conteúdo não religioso por matéria devota, os *contrafacta* de textos pastoris constituem «um exemplo típico da acção moralizadora da Igreja exercida sobre autores clássicos ou contemporâneos por eles influenciados, acção já iniciada na Idade Média mas que, a partir da Contra-Reforma e até bem tarde no século XVIII, continuou a fazer-se sentir» (HATHERLY, 1997: 249).

As três novelas de autoria feminina que fazem parte do *corpus* do nosso estudo ilustram cabalmente este procedimento estribado na refundição de elementos da novela pastoril canónica com aspectos da alegoria moral, com vista a constituir um todo harmonioso, mas complexo, em que uma narrativa de feição humana disfarça, afinal, intuídos de carácter piedoso.

A semelhança das três obras no plano técnico-compositivo decorre do facto de todas elas partirem de uma mesma situação-núcleo que é travestida de narrativa pastoril. Todas pretendem encenar um percurso de purificação interior da alma até à sua união mística definitiva com o Criador. Porém, para a consecução de tal objectivo, as autoras imaginam uma história de amor, elegendo como personagem principal uma figura feminina que representa a alma, a qual surge enquadrada por um aparato cénico constituído por uma sucessão de metáforas que têm como referente o universo pastoril. Estas novelas exploram, pois, dois níveis de significação: um nível de superfície que se acomoda ao modelo das pastorais, e um outro nível mais profundo e subliminar que encerra uma lição moral e religiosa.

---

<sup>211</sup> Veja-se o que a este propósito se escreveu na primeira parte deste estudo, na rubrica intitulada «Transformações *a lo divino*».

É esta ambivalência específica (que resulta da aparente observância das convenções da novela pastoril, as quais, no entanto são iludidas e transcendidas num segundo plano de significação menos óbvio) que confere às novelas de Sórora Maria do Céu e de Sórora Madalena da Glória o seu carácter alegórico, ao mesmo tempo que lhes ratifica o estatuto de obras didácticas, na medida em que são concebidas com o duplo propósito de ensinar e ao mesmo tempo de divertir o público a que se destinam.

## 2.1. O amor como agente principal da acção

Aliciando o público leitor com o simulacro da novela pastoril, as autoras de *A Preciosa*<sup>212</sup>, *Enganos do Bosque*, *Desenganos do Rio*<sup>213</sup> e *Reino de Babilónia*<sup>214</sup> perseguem afinal propósitos edificantes e moralizadores, pondo a sua criatividade literária ao serviço da Igreja Católica e da retórica por ela difundida. Esta atitude revela perfeita consonância com o espírito da época e com os princípios morais dominantes numa sociedade profundamente marcada pelo Catolicismo, o qual, como se depreende do pensamento de Weisbach, se socorria de todos os expedientes ao seu alcance para reganhar preponderância junto dos crentes:

«El catolicismo, cuya universalidad era ya sólo un supuesto, se vio obligado para satisfacer a la masa, para ganársela y sujetarla, a acoger y favorecer sus tendencias materialistas y sus intereses. Porque había perdido su antigua y firme confianza en sí mismo y porque se hallaba en una permanente posición polémica, tenía que requerir sin cesar a sus fieles, atraérselos, ofrecerles algo que coincidiese con sus impulsos vitales y se acomodase a las direcciones esenciales de sus gustos, no se desdeñaban los recursos más extremados» (WEISBACH, 1942: 312).

<sup>212</sup> No corpo do texto, a partir deste ponto, a obra será referida através da inicial *P.* e os excertos citados reportar-se-ão à edição moderna, saída a público em 1990.

<sup>213</sup> No corpo do texto, a partir deste ponto, a obra será referida através das iniciais *EBDR*.

<sup>214</sup> No corpo do texto, a partir deste ponto, a obra será referida através das iniciais *RB*.

Visto sob semelhante perspectiva, todo o aparato da novela pastoril subjacente à criação destas ficções ganha inteligibilidade e pertinência: trata-se de transmitir uma lição moral, tornando-a mais atraente (e, em consequência, mais apelativa e eficaz), envolvendo-a nas convenções da tradição bucólica. Deste modo, estas novelas alegóricas encarregam-se de reproduzir tópicos que integram o sistema de significação das narrativas ficcionais pastoris, embora tomando-os como pretexto para, através deles, construírem uma mensagem de teor alegórico espiritualizante. Dentre os tópicos nelas representados, assume posição central o do amor, encarado como motor fundamental da acção.

Num registo de superfície, de facto, o amor é o móbil que desencadeia toda a trama ficcional das três novelas. Ainda que em *EBDR* se possa identificar o desejo de encontrar uma fonte que satisfaça a sede de *Peregrina* – a protagonista feminina, como o primeiro motivo que faz despoletar a acção<sup>215</sup>, é na realidade o amor que, em última instância, faz mover as personagens centrais, os respectivos pares e ainda os oponentes e adjuvantes que se cruzam nos seus caminhos. Com efeito, após a desorientação inicial, *Peregrina* sente-se inclinada a seguir o caminho do *Vergel* em consequência da curiosidade amorosa que o *Pastor do rosto encoberto* nela suscita; esse motivo é bem evidenciado, logo no início da narrativa, pela protagonista, que assim encarece as qualidades do ser por quem se sente apaixonar, justificando, ao mesmo tempo, as razões da sua escolha:

---

<sup>215</sup> A intriga de *EBDR* tem início com o clássico dilema da escolha do «caminho a seguir», ou seja e num plano alegórico, com a eleição do rumo certo a tomar na vida: «Às primeiras jornadas do seu caminho se achou huma Peregrina sequiosa: buscava com a vista o cristalino objecto em que satisfazer sua sede, mas nem os olhos encontravão as agoas, nem o ouvido alcançava o murmúrio, e já erão duas as sedes, huma de achar a fonte, outra de gostala: apressava o passo a descobrila, quando se lhe offerecerão dous caminhos ambos iguaes à esperança do remedio, mas encontrados ao agrado dos olhos, hum parecia Corte da Primavera, o outro esquecimento do Abril» (*EBDR*, pp. 1-2).

«Será dizia ella, este Pastor o do Vergel (...)? Elle he sem duvida, pois para o Vergel me chama, que ainda que em sua capacidade assistão mais o brio de sua pessoa, o ar de seu passeio, o magestoso de sua voz, não pode conhecer superioridade a outro: desandemos pois cobardes plantas os errados passos a vencer a via que nos assombra, caminhemos com fadiga ao Vergel adonde ja me levão duas sedes, huma a de provar suas agoas, a outra de ver seu Pastor» (EBDR, pp. 11-12).

É ainda a mesma razão, isto é, o enamoramento, que leva *Peregrina* a inverter o sentido da sua primeira escolha, decidindo-se a permanecer no *Bosque*, domínio do *Caçador*, rival do *Pastor do rosto encoberto* e principal opositor da união deste último com aquela:

«Assim arzeoava a Peregrina quando arrojado tiro lhe arrancou o coração só com a voz: sentio que lho tiravão do peito, ja lho dizia a dor, ja o susto, ja a congoxa que em hum instante pode affligila, e deixala, e cobrada de tão repentino sobre salto, olhou, e vio a hum Caçador Joven de galharda presença. (...) Fez-se objecto aos olhos da Peregrina, a qual reparou que descansando ao hombro o instrumento de seu tiro, prendia nelle a hum ferido coração. Que he isto disse ella assustada? foy por ventura aquelle tiro vosso? e he por desgraça esse coração meu? que conforme ao sobressalto que deixou seu grito em meu peito, pois não podia sentir mais, não posso cuidar menos. Cuiday tanto, respomdeo elle, que para valer a fineza me he forçoso confessar o delicto, avistey-vos neste bosque Peregrina, e desejandovos nelle natural vos roubey o coração para o bosque, porque assim não pudesseis deixalo, que he grande penhor o coração; se foy rigor contra vossa belleza, foy piedade para meus olhos, perdoay Senhora a grosseria de querer primeiro morrer a vossas iras, que a minha saudade, e se a tendes do que vos usurpey, lá vos fica coração, por coração» (EBDR, pp. 20-21).

Por seu lado, tanto *P.*, como *RB* têm início com uma declaração do amor absoluto e incondicional que os correspondentes protagonistas masculinos – o *Rei*, no



primeiro caso, e o *Supremo Emperador*, no segundo – experimentam relativamente às figuras femininas, designadas nas novelas, respectivamente, por *Preciosa* e *Angelica*. A semelhança entre o *incipit* das duas novelas é, aliás, flagrante, comprovando manifestamente a influência que a obra de Sórora M<sup>a</sup> do Céu terá exercido sobre a produção literária da condiscípula com quem partilhou o espaço (o Convento da Esperança, em Lisboa) e a vocação de religiosa-escritora. Atente-se nesses textos iniciais:

«De uma encoberta ilha chamada Abismo do Nada mandou o supremo Rei tirar uma beleza Preciosa, que deveu este nome às excelências do ser e não às lisonjas da antonomásia. Chegou a fremosura aos olhos da Majestade e foi tão agradável a seus olhos que fez o amor tiro ao coração, para nunca fazer retiro à fineza. Enamorado de perfeição tão peregrina tratou de guardá-la cuidadoso, só para abrigá-la amante, e falando a um grande de sua Corte, chamado Angelino, lhe disse: A beleza que agora foi objecto a meus olhos, foi também roubo a meu affecto, amo-a com soberania de Rei, mas também com fineza de homem; ao meu amor tocam os seus aumentos, à vossa obediência a sua guarda; eu vo-la entrego para que ma defendais cuidadoso, que já sabeis tenho inimigos, e adverti que a destino para as majestades de Esposa, que por isso a resgatei dos Ésses de escrava» (P, p.7).

e

«Em valle confuso, povoação da antiga Babilonia, se creou huma Aldeã terrena pela natureza, mas Celeste pela formosura, (...) Sabia Angelica, (que este era o nome da Aldeã) que era formosa, porque com o cristalino espelho das fontes costumava consultar os extremos da belleza, para esquecer-se dos perigos de desvanecida. Pôz nella os olhos o filho do supremo Emperador, e affeiçoado aos seus agrados, achou, que era pouco para conquistalla, dar por ella a propria vida; e disfarçando a grandeza do seu poder, nada prezava tanto como pertendella para Esposa. Começou a fazer alarde das

finezas, avaliando em pouco para acreditallas, trocar o Sceptro pelo cajado, pelo burel a Purpura, e as rosas, com que a Imperial Coroa lisongêa, pelos espinhos, que magoão, sogeitando o seu dominio a padecer por amalla, tudo que da Magestade desdizia» (*RB*, pp. 1-2).

Os excertos citados permitem desde logo pôr em destaque alguns pontos comuns às três novelas, no que concerne ao tratamento dado à temática amorosa. A primeira constatação relevante prende-se com os quadros conceptuais que servem de moldura à abordagem do tema, os quais oscilam entre uma concepção neoplatonista e petrarquista da relação amorosa, que acentua a sua natureza espiritual, e um paradoxal pendor para o erotismo, que lhe confere uma dimensão corpórea, instituindo-se desse modo uma duplicidade bem ao gosto barroco.

Da teoria neoplatonista do amor, avultam nas novelas sobretudo dois aspectos: por um lado, a associação do ser amado a Deus e a identificação daquele que ama com o que O busca; por outro, a ideia da consubstanciação dos amantes, manifestada através do desejo de união com o divino. No primeiro diálogo de *Diálogos de Amor*, de Leão Hebreu, apartado consagrado, como é sabido, à problemática da definição do amor e do desejo, Fílon esclarece Sofia sobre a natureza do amor e sobre a sua relação com o conhecimento, usando os seguintes termos:

«Há duas formas de conhecer Deus e todas as coisas amadas e desejadas. Uma é antes do amor que se origina dela, e este não é conhecimento perfeitamente unitivo; a outra é depois do amor e causada pelo amor: este conhecimento unitivo é fruição de perfeita união; (...) O mesmo acontece com o homem em relação à mulher: conhecendo-a formalmente, ama-se e deseja-se, e do amor chega-se ao conhecimento unitivo, que é o fim do desejo. E assim sucede com todas as outras coisas amadas e desejadas, porque em todas o amor e desejo é meio que nos leva do conhecimento imperfeito à perfeita união, que é o verdadeiro fim do amor e desejo: (...) De forma que definimos a amor como “desejo de fruir com união”, ou “desejo de se converter por união na coisa amada”. E,

voltando ao nosso assunto, direi que aquele conhecimento deve ser em primeiro lugar conhecimento de Deus, conforme se pode ter de coisa tão imensa e tão alta. E como somos conscientes da Sua perfeição, mas não estamos aptos a conhecê-la inteiramente, amamo-la, desejando fruí-la com a mais perfeita união cognoscitiva que for possível. Esse tão grande amor e desejo faz que sejamos absorvidos em tão intensa contemplação, que o nosso intelecto acaba por se elevar a ponto que, iluminado por uma singular graça divina, chega a conhecer mais alto que o poder humano e a humana especulação, atingindo tal grau de união e copulação com o sumo Deus, que se conhece o nosso intelecto ser antes razão e parte divina que intelecto em forma humana» (HEBREU, 2001:98-99)

A concepção do amor como manifestação da ânsia de união espiritual com Deus, que a longa citação reproduzida espelha, encontra-se igualmente expressa no corpo do texto das três novelas, instituindo-se como o grande objectivo perseguido no decurso das respectivas intrigas, as quais alcançam o seu desenlace na consumação da dita união da alma com o ser celestial.

É ainda no quadro da teoria neoplatónica que deve ser entendida a assimilação feita pelas autoras das novelas entre os casais de protagonistas e o par Alma/Cristo. Tal assimilação legitima o tratamento dado nas obras à temática amorosa, uma vez que, sob uma aparência pastoril, se esconde um sentido profundo de interpretação que remete para o percurso místico efectuado pela alma rumo à salvação eterna, traduzida na via unitiva com Deus. Instituem-se desse modo dois planos de sentido, o que confere liberdade às autoras para procederem à narração das vicissitudes do amor entre os protagonistas com recurso a imagens próprias do amor profano e sensual. Uma vez mais, o que sobressai é o jogo de duplicidades que consubstancia a própria essência alegórica das obras.

Subjacente à história destas narrativas de autoria feminina está, aliás, um mito pagão de origem grega – o mito de Eros e Psique<sup>216</sup>. Na verdade, assim como na narrativa mitológica Psique, enamorada de Eros, é exortada a entregar-se-lhe sem lhe ver o rosto e, face às suas hesitações e fraquezas amorosas, é condenada ao cumprimento de todo o tipo de penas até se poder unir definitivamente ao seu amado, assim também, nestas ficções alegóricas, as figuras femininas, personificações da alma, são instigadas a dar provas de fé perante as personagens masculinas/Cristo, sem lhes conhecerem o semblante e sem com elas contactarem directamente, até que, pela sua constância, perseverança e inteireza de entrega, estejam aptas a unir-se-lhes em casamento<sup>217</sup>.

---

<sup>216</sup> A interpretação dada a este mito vê nele um símbolo da necessidade de a alma ser submetida a um processo de purificação para se tornar merecedora de gozar uma felicidade plena. Reproduzindo a síntese elaborada por Joel Schmidt, faremos notar que «Psyché est le symbole de l'âme humaine purifiée par les passions et les malheurs, et préparée à jouir, dans l'amour, d'une félicité éternelle» (SCHMIDT, 1991: 267-268). A apropriação do carácter simbólico desta história mitológica, num contexto religioso, é explicada por Weisbach, o qual encontra aí a origem da introdução de um “simbolismo erótico” no discurso do cristianismo: «Desde que Orígenes identificó a Cristo con el Eros y en su interpretación del *Cantar de los Cantares* admitió al Eros platónico, el simbolismo erótico penetra en la religión cristiana y se ligó estrechamente a la intuición mística» (WEISBACH, 1942: 71).

<sup>217</sup> Todas as obras fazem referência a esta ausência de contacto entre a Alma e Cristo, dando relevo à ideia de que é por uma questão de fé que a primeira deve obedecer e entregar-se ao segundo. E, tal como no mito pagão, a incapacidade demonstrada pela alma para fazer face a tal desafio está na origem de uma sequência de peripécias que, no caso das novelas em estudo, dão azo à demonstração da luta travada entre o bem e o mal. Tomem-se como ilustração do que acaba de ser afirmado os seguintes exemplos: «Não é lícito a Sua Majestade buscar-vos manifesto; mais faz à sua fineza vir como um homem que ama, e à vossa fé fará mais amares como uma mulher que não vê» (*P.*, p.16) e, noutra passagem da mesma obra: «Chegou a hora, baixou ElRei disfarçado e não pôde ser visto, porque um rebuço branco era parêntesis entre a Majestade e a Fineza» (*P.*, p.30); «Já mais ao perto reparou em o Pastor não que lhe podesse ver o rosto, porque a este fez sua cautela sombra com a mão, e também dissimulo com os cabelos, (...) Advertis bem, disse a Peregrina, mas descobri o rosto, que de quem me deixa o conselho, quero ver o semblante: caminhay, respondeo elle, para o Vergel do Pastor, que ahi matando a sede, me vereis a face. Disse, e tomando o caminho para o Vergel se apressou tão ligeiro, que a poucos passos se fez desaparecido, deixando a Peregrina

A dimensão alegórica que promana deste mito abre caminho à emergência de um feixe de sentidos que explora a oposição entre o amor humano e o amor divino. O amor divino é a emoção que move os entes celestiais em direcção à alma, junto da qual pretendem instigar sentimentos recíprocos; ele opõe-se ao condenável amor humano, conotado, por um lado, com um narcisismo exacerbado de que padecem as personagens femininas e, por outro, com um apego à fruição sensual do prazer.

*RB* é a novela em que este conflito entre pulsões opostas atinge uma representação mais palpável. Amor humano e amor divino, designados na novela como *mundo* e *espírito*, surgem, no capítulo XIII, personificados nas figuras de dois generais que se digladiam entre si, na expectativa de que *Angelica* decida a qual dos dois dará a vitória. Na apresentação que o amor humano faz de si próprio, avultam a arrogância, a soberba e a vaidade, características todas fundadas na certeza da atracção que os prazeres mundanos podem exercer sobre a alma<sup>218</sup>. Pelo contrário, o amor divino apresenta-se como mensageiro do desengano, que abre as portas ao desfrute da verdadeira felicidade:

---

confusa» (*EBDR*, p.10-11); «Clamava saudosa no dilatado da ausencia, agora difficultadas as vistas, já erão sensiveis as magoas, effeito certo na humana natureza, querer o difficil, aborrecendo o facil; mas nem o Principe respondia, nem ella de todo se desenlaçava:» (*RB*, p.9) e, mais adiante na mesma novela: «Não quero por hum vatecinio, que pode para outrem destinar-se, affligir a consideração. Isto falla de hum dia, e ha muitos, que paça sem fallar comigo. Tratemos de viver, coração, que antecipar a dor, he duas vezes padecella» (*RB*, p.15).

<sup>218</sup> Atente-se no seguinte excerto que reproduz um discurso de auto-apresentação proferido pelo general que personifica o amor humano: «Sou hum Potentado de tam largas jurisdicçoens, que as dilato por todos os espaços do mundo, e fora do meu dominio, nem ha vida, que se alente, nem Coroa, que se utilize. As leys, que nos meus Imperios se observão, sempre são a favor do gosto, porque nelles só o gosto dà leys. A quem melhor me serve, até os ares lhe rendem alentos, porque lhe fixam os alentos nos ares. (...) Eu sou o todo de tudo, que sem mim o tudo he nada, e sendo estas as prerogativas do meu senhorio, se me opoz declaradamente contrario para pertender entrar a dominar-vos, quem só saberá affligir-vos. Em mim achareis, a satisfação do dezejo, tudo que pode saciar-vos;» (*RB*, pp.107-108).

«Não são as vossas opulencias as que hamde pôr por terra as minhas valentias, porque já essas elevadas torres se virão em diluvios de agoas submergidas, ficando-lhes apenas relíquias do que forão, com certezas de que á voracidade do fogo se lhe hamde consumir atè as cinzas, tornando ao não ser o de que hoje prezumis que sois. Essa Aurora, que vos lizongea nas suas lagrymas, o vosso fim todos os dias vos prognostica, o Sol, que vos alumea hoje com luzes, amanhã com ecclipses vos desengana; (...) Os divertimentos são prantos dissimulados, as melodias, que hoje são trinados clarins, amanhã seram dezafinadas trombetas, que toquem a investir, e não a recrear. Em mim he tão outra a essencia, que só tomo do dia a luz para não perderme nas sombras; da noite o temor para não despenharme nos tropessos; das riquezas o conhecimento de que o ouro he terra, de que tem a mesma natureza as sepulturas; o precioso das joyas engano a que deu preço a cobiça; e tudo em vos traças para introduzir ruinas. Na minha Corte vive a verdade sem adulaçam, o cuidado sem descaminho, a diligencia com utilidade, as esperanças com alento de eternas posses» (RB, pp.109-110).

A resolução do conflito que opõe as facções opostas depende apenas da vontade da protagonista feminina e isso mesmo é acentuado pelo general combatente que representa o amor divino, o qual depõe em *Angelica* a responsabilidade da escolha do seu destino:

«Se Angelica, na recta balança da ponderação, pezar em que parte segura melhor os seus interesses, não trocarà pelas apparencias as realidades. Fique na sua eleição a escolha, que quem a recorda não a violenta, porque a vontade forçada ofende mais do que obriga, e eu vou a esperar, porque não tenho ordem para contender» (RB, pp.110-111).

Algumas páginas adiante, no capítulo X, há uma glosa deste motivo, uma vez que *Angelica* de novo se vê perante «dous bem formados batalhoens de Soldados» (p.142), comandados por «dous Generaes ambos de galhardo aspecto, e grandes forças, ainda que em hum era a valentia essencia, e em outro industria» (p.143). Uma

nota na margem do texto esclarece o leitor quanto ao significado alegórico de tais personagens, informando tratar-se de «Amor Divino, e amor humano» (p.143), os quais são caracterizados, desta feita indirectamente, pelo narrador, com os mesmos traços já atrás apontados<sup>219</sup>.

A razão de ser da inclusão desta peripécia encontra igualmente fundamentação na necessidade de a alma optar de forma livre, tomando o partido do amor divino sem a isso se ver forçada. Essa é a principal ideia que avulta na argumentação do *General das lavaredas*, personificação do amor divino, que insiste:

«A praça de huma alma pode entregar-se mais por impulso da vontade, que pelos golpes da ira» e «Mas para que (...) vos não fique a vaidade de que eu quero hum alvedrio forçado, quando devem ser meus voluntarios os alvedrios, atirai a primeira setta, que eu vos dou a primazia; porque seja mais manifesto o vosso desengano» (RB, pp.144-145)

A questão do exercício do livre arbítrio, isto é, da escolha consciente e responsável é, aliás, o pilar sobre o qual se estriba o conflito amoroso e, num segundo nível de interpretação das novelas, é também o grande problema que se coloca ao ser humano. Num plano puramente ficcional, a necessidade da expressão da vontade decorre, em primeira instância, da desigualdade que se verifica entre a qualidade do amor que o ser divino dedica à alma e aquele que ela lhe devota, em tudo oposto e inferior. Assiste-se em todas as três novelas a uma afirmação dessa desigualdade que

---

<sup>219</sup> «Deste [amor humano] erão as armas venenosas flechas, daquelle [amor divino] abrazadas chammas; o das flechas atirava vendado, e cuberto o rosto, o das chammas com o peito aberto, e só do coração defendido. No escudo, em campo azul, trazia pintada huma Esfera, e nella humas taboas, em que se divizavão dez cifras separadas com esta letra: *Com estas Ceo e Terra se conquista*. O das flechas tinha no escudo pintado o Ar, escurecido de nuvens, e cheyo de azas, com esta letra: *Quanto mais venço mais vóo*» (RB, p.143).

visa hiperbolizar a perfeição do primeiro por contraponto com as fragilidades do segundo<sup>220</sup>.

A submissão incondicional, mas voluntária da alma emerge como tema fulcral nos três textos. O carácter não forçado da sua entrega a Deus é mesmo apresentado como condição *sine qua non* para que se torne possível a união dos amantes<sup>221</sup>. Por esse motivo, esta condição surge como premissa que servirá de fio condutor ao desenrolar das intrigas. Uma vez dada à alma a possibilidade de escolha, as suas constantes hesitações tornam-se a manifestação visível do conflito interior que a atormenta, sendo certo que este só encontrará solução na «submissão do alvedrio», ou seja, na sujeição deliberada.

Em termos narrativos e ficcionais, esta concepção da relação amorosa explora muitos tópicos do amor petrarquista, tal como ele surge enunciado na tradição lírica: as constantes referências ao sofrimento amoroso, a expressão da dor causada pela ausência, a menção às provas de amor, são marcas inegáveis da presença desse

---

<sup>220</sup> Tomem-se como exemplo do que se afirma no corpo do texto os seguintes excertos: «Amava enternecido, assistia desvellado, dissimulando com piedade os descuidos, em que a achava esquecida por ingrata, apurando nos beneficios, com que a favorecia, os excessos de amante, e as liberdades de Monarca. Não a perdia de vista, ainda que ella sabendo que o tinha à vista muitas vezes em si se perdia. Assim continuava a desigualdade do trato» (*RB*, p.3); e «O Príncipe por ella desprezára a Coroa, e vertéra o sangue para firmar as escrituras, que abonavão o seu amor, e ella detida nas mal tecidas redes da inconsideração trocava as luzes pelas sombras, quando elle abraçava a noute de padecer por lograr os dias de amar» (*RB*, p. 13).

<sup>221</sup> Exemplo concludente do carácter fulcral desta prerrogativa é o que se encontra nas primeiras páginas de *A Preciosa*: «Quer Sua Majestade conquistar-vos o alvedrio por fineza, que não compra a vontade com poder. Ama-vos tão fino, que até a sua soberania tivera zelos, se vira vos inclináveis aos respeitos da Coroa mais que às dívidas do affecto. Assim vos quer render pelo que ama, quando vos pudera sujeitar pelo que pode, deixando-vos liberdade para o desdém, ao mostrar-vos obrigação para o amor, porque assim faz o seu amor a sua obrigação. Quer haja em vós aquele temor de amante, mas não que o ameis só pelo temor; que queirais enfeneçada, não forçada; deixa-vos no livre de poderes escolher o que for menos, e dá-vos conhecimento de que ele é o mais» (*P.*, p.12).



código poético que entende o amor como um sentimento casto, fiel e virtuoso, conducente ao matrimónio.

Exceptuando as evocações críticas do vil amor terreno, todo o discurso respeitante ao sentimento amoroso, patente nas obras, tem em conta a sua dimensão espiritual. A carga erótica que lhe é conferida funciona junto do leitor no sentido de captar a sua atenção e de promover a adesão à mensagem que se pretende transmitir.

Ao recorrerem à retórica do amor cortês para exprimirem o conceito cristão de amor divino (o amor da criatura pelo Criador), as autoras não só se ajustam às convenções da novela pastoril, como também retomam uma antiga tradição mística que exalta o amor a Deus, recorrendo para tal a uma linguagem saturada de imagens próprias das paixões humanas. Habitado a esta transferência de sentidos do plano humano para o plano divino, o público leitor compreenderia sem estranheza o sentido da alegoria proposta pelos textos, a qual, personificando a alma e a divindade, traduz igualmente o amor divino em amor conjugal.

A referência ao sacramento do matrimónio é uma constante ao longo das novelas, constituindo-se estas herdeiras da tradição teológica que vê no casamento uma forma de canalizar a tendência libidinosa que caracteriza o ser humano. Numa lógica neoplatónica, a castidade é tida como o estado mais desejável para o homem. Partilhando do mesmo entendimento, estas novelas fazem-se eco de tais posições, reduzindo o amor humano a uma carnalidade pecadora e contrapondo-lhe a união matrimonial como via para sacralizar a pulsão sexual. Como tal, as referências ao casamento multiplicam-se ao longo das narrativas, sendo este apontado como o desiderato último perseguido pelas duplas de apaixonados<sup>222</sup>.

---

<sup>222</sup> Atente-se nos seguintes exemplos: «a Majestade de um Rei viu vossa beleza e, humanando-se a querê-la, fez gosto de amá-la, pois podendo mandar ao destino, se inclinou ao rendimento; trocou-vos o S de escrava pelo de escolhida, que já sabeis que nascendo Senhora, vos criaste sujeita. Olha-vos para Esposa, e não é pouco» (*P.*, p.11); «Pôz nella os olhos o filho do supremo Emperador, e afeiçãoado aos seus agrados, achou, que era pouco

Sintomático da importância conferida ao motivo do casamento na economia das obras é o facto de todas elas culminarem precisamente com a celebração das bodas entre os amantes – Alma e Cristo. Tais bodas irrompem como o corolário de todos os avanços e recuos da intriga; fazem igualmente prova da capacidade de superação das fraquezas humanas e do conseqüente merecimento do prémio da salvação, consubstanciado na perfeita união dos enamorados e no gozo, indizível, das maravilhas da felicidade perfeita:

«A breve tempo de sua partida, com ser desmedida a distância, chegou Preciosa à Corte da maior Majestade, que a esperava amante porque o soube buscar arrependida. (...) A esta Corte, pois, e a este Rei chegou Preciosa, assistida de sua companhia e de muitos da Casa Real, que a vieram cortejando. As admirações com que seu amor creceu à vista do Rei; os afectos do Rei à sua vista; a satisfação de Preciosa, vendo-se a seus olhos; a correspondência da Majestade que a tinha neles; os amantes colóquios dos dois recíprocos; à consideração vêm dificultosos quais seriam, à pena, impossíveis. Das festas com que a Corte a recebeu; da Coroa que nela se lhe preveniu; das grandezas que se lhe mostraram; dos tesoiros que se lhe ofereceram, e das liberalidades que ElRei com os da sua companhia repartiu, também se não pode explicar o menos nem compreender o mais. Este foi o fim de Preciosa, princípio de suas felicidades, termo de suas peregrinações, e porque arrependida chorou no Vale seus deslizes, mereceu coroar na Corte sua fortuna, aonde ficou a celebrar seus desposórios e a eternizar sua beleza» (*P.*, pp.312-314).

«Deste colloquio passarão a outros mais intimos, de quem só o amor póde ser lingua, e alli deu o Pastor à sua amada a coroa de Rainha, com as honras de Esposa, e recebendo de todos aquelles assistentes soberanos festivos parabéns, ficou a lograr glorias a quem os seculos não podem dar fim, nem a lingua humana

---

para conquistalla, dár por ella a propria vida; e disfarçando a grandeza do seu poder, nada prezava tanto como pertendella para Esposa. (...) Comunicou-lhe o agigantado do seu amor, dizendo-lhe a destinava para o brilhante diadema de Rainha» (*RB*, p.2).

explicação. Este foy o premiõ de seus trabalhos, o fim de seu caminho, o porto de sua navegação, o achado de seu amor» (*EBDR*, p.168).

«Era o Príncipe chrystalino espelho, em q Angelica começou a adornar-se para o dia das vodas, vestindose de tão semelhantes galas, que em ditosa transformação podia dizer: Eu não vivo só, porque o Príncipe vive em mim; e nesta preceverante uniam se habilitavão os extremos» (*RB*, p.296).

Um clímax deste tipo condiciona a interpretação de todo o conteúdo das novelas. Tratando-se de ficções cuja intriga recai sobre uma relação amorosa, nelas o amor divino é caracterizado através de uma linguagem própria para expressar o amor humano. Não surpreende, por conseguinte, que as autoras recorram às metáforas do amor-paixão para expressarem o sentimento devotado à divindade, manifestado em termos erótico-religiosos marcados pela ambiguidade. Se não devidamente inseridas no contexto, estas narrativas poderiam deixar transparecer um carácter mundano, com uma forte carga sensual e até, nalguns passos, erótica. Contudo, cabe aqui reproduzir as palavras de Weisbach, as quais recordam como, nos séculos XVII e XVIII, o discurso religioso se impregnou da linguagem do amor profano:

«El barroco va más allá de lo que se había hecho hasta entonces en este punto. La impresión de lo divino en la personalidad individual, la relación entre la divinidad y el individuo, la comunicación entre lo humano y lo divino, entre lo sobrenatural y lo terreno, es una de las expresiones simbólicas principales del arte de la contrarreforma. El proceso naturalista ha llegado a tal extremo que se representa el eros espiritual en la experiencia mística mediante el eros sensual de una manera a veces en exceso materialista» (WEISBACH, 1942: 324).

O artifício da forma escolhida – a novela pastoril -, bem como o estilo «sensual» que caracteriza a escrita das duas freiras franciscanas, quando

devidamente analisados à luz do conceito de «transformação *a lo divino*», não podem facilmente ser acusados de «excesso materialista»; pelo contrário, relevam antes de um jogo de convenções que iria ao encontro das expectativas dos leitores de então.

### **2.1.1. O esquema de batalha e progresso como forma de organização da acção**

Angus Fletcher, em *Allegory: the theory of a symbolic mode*, identifica dois padrões fundamentais que servem de base ao desenrolar de uma acção alegórica. Escreve o autor:

«The tendency is for allegories to resolve themselves into either of two basic forms (...) The two may be labelled *battle* and *progress*. (...) What I wish to show (...) is that “symbolic action” can be formed into progresses and battles, and that fictions of this type necessarily have double meanings, and necessarily have daemonic agency and cosmic imagery» (FLETCHER, 1982: 151)

Em termos estruturais, a acção das três novelas que temos vindo a analisar organiza-se de acordo com os dois esquemas apontados por Fletcher. Isto equivale a dizer que, também do ponto de vista da estrutura interna, estas ficções se aparentam entre si, já que em todas é possível distinguir duas partes: na primeira parte, a acção desenrola-se segundo o esquema de uma batalha entre forças antagónicas; na segunda, obedece a um esquema de progresso, traduzido simbolicamente na caminhada ascensional empreendida pelas personagens protagonistas rumo ao seu encontro com a divindade.

Sendo o sentido da acção das novelas pré-determinado pela natureza da mensagem moral que as autoras pretendem transmitir, a sua organização interna obedece a uma lógica rigorosa, construída não segundo uma regra de causalidade

que tenha em conta a sucessão das peripécias, mas antes de acordo com as ideias a difundir, às quais tudo o mais se subordina. Na sua dimensão pedagógico-didáctica, estas novelas têm como objectivo primordial apresentar, e tornar apetecível, um ideal de vida cristão, centrado no desprezo pelos valores terrenos e pelos prazeres sensoriais, aos quais se opõe a apologia de uma atitude de desengano e de apego exclusivo às coisas do espírito. É este objectivo que determina toda a sequencialização dada à trama narrativa. Em conformidade com o exposto, as primeiras partes das novelas, construídas, como já ficou dito, de acordo com um esquema de batalha, promovem a encenação de uma luta entre o Bem e o Mal, as virtudes e os vícios, explorando o modelo clássico da psicomaquia<sup>223</sup>.

Tal como atrás se referiu, o início das novelas é marcado pela questão do livre arbítrio, isto é, da possibilidade individual de decisão que é conferida a cada ser humano. Uma vez enunciada a condição de ser livre de que gozam todos os indivíduos, as novelas ocupam-se em mostrar as consequências resultantes de uma errada opção de vida, alicerçada na satisfação dos sentidos e das paixões humanas. Assim, o leitor vai sendo sucessivamente confrontado com situações em que a alma é tentada a sucumbir perante as solicitações do mundo. Todavia, numa atitude de coerência com a apresentação que é feita do ente divino (apresentação essa na qual se destacam, como características principais, o seu amor desmedido e a sua misericórdia incondicional) e tendo igualmente em conta o modelo positivo que se pretende apresentar aos destinatários das obras, tais situações alternam com outras contendo advertências e conselhos para que a mesma alma não se desvie do caminho

---

<sup>223</sup> O tópico literário da psicomaquia, isto é, da batalha da alma pela superação dos vícios e afirmação das virtudes, recua a Prudêncio, poeta hispanolatinho (348-405?) que deve a sua notoriedade à obra apologética de que foi autor. Escrita em latim, mas com títulos em grego, a sua obra insere-se na linha de um veemente ataque ao paganismo, contendo reflexões e meditações sobre as temáticas da tentação e da ascese. Dentre as obras que compôs, *Psychomachia* foi uma das mais lidas durante a Idade Média, prolongando-se a sua influência a outros períodos da história da cultura europeia.

da rectidão. Deste modo se arquitecta o esquema de batalha entre forças antagónicas, gizado de acordo com uma simetria quase geométrica, que decorre da alternância repetida de sequências narrativas protagonizadas por partidários de cada um dos grupos em confronto: o grupo do Bem/virtudes e o seu antagonista, o grupo do Mal/vícios.

O padrão narrativo que daqui resulta adequa-se às exigências do discurso alegórico, marcado por uma «ambivalência emotiva»<sup>224</sup> que decorre da presença de acções e emoções opostas que só se neutralizam no final das obras, quando o Bem triunfa sobre o Mal. A oscilação entre estes dois princípios é responsável pela emergência de um sentimento de indecisão que afecta as heroínas e que se propaga aos leitores. Este efeito faz parte da própria intencionalidade das obras, nas quais a acção se subordina à mensagem que se quer propalar. Como escreve Ana Hatherly, «a ambivalência emotiva não é mais do que um instrumento da intencionalidade, servindo para criar no plano da acção um conflito de opções cujo propósito é conduzir o leitor à aceitação do objectivo básico da obra: o *exemplum*» (HATHERLY, 1990: LXXIX).

Em *P.*, o conflito de opções corresponde a uma luta entre dois grupos rivais, encabeçados, o do Bem, pelo *Rei*, e o do Mal, pelo *Príncipe do Averno*<sup>225</sup>. De cada

---

<sup>224</sup> A expressão é usada por Fletcher, que afirma: «In a Word, allegorical literature always displays toward its polar antagonisms a certain ambivalence. This much-used term does *not* mean “mixed feelings”, unless we are willing to amend the phrase to “a mixture of diametrically opposed feelings”» (FLETCHER, 1982: 224).

<sup>225</sup> O leitor é informado, no início do capítulo 4, da rivalidade entre ambos e do projecto traçado pelo *Príncipe do Averno* para desafiar e se vingar do *Rei*: «Teve a Majestade do soberano Rei um vassalo maior em seu Reino, grande personagem em sua Corte; este se revelou infiel, para despenhar-se soberbo. Foi lançado do Reino por traidor e não solicitou o perdão arrependido, antes se desnaturalizou obstinado, (...) em uma escura Ilha se aclamou Príncipe e declarou inimigo de seu Rei, contra quem atrevido sustenta guerra, (...) Soube este monstro desconhecido (...), soube como EIRei depositara em Vale de Lágrimas a beleza de Preciosa, para tresladá-la com título de Esposa às soberanias de Palácio, aonde se havia de coroar por

uma destas facções em disputa, faz parte um número igual de personagens (onze, em cada um dos casos<sup>226</sup>) que protagonizam numerosas situações críticas, cujo fim último é demonstrar que todo o afastamento do caminho da virtude conduz ao erro e ao engano. Por conseguinte, cada grupo interpreta um certo padrão de comportamento, em perfeita simetria opositiva.

A sucessão de sequências narrativas, na sua diversidade, faz parte de uma estratégia reiterativa, pois a inclusão de cada uma delas a mais não se destina do que a mostrar o distanciamento que opõe a dimensão divina à dimensão humana, num esforço para conduzir o leitor no sentido de repudiar tudo o que diz respeito ao universo profano, trabalhando apenas para a obtenção da perfeição que a espiritualidade implica. Em consequência, a cada argumento usado para ilustrar a via do Bem, corresponde um outro que serve para desmascarar os caminhos do Mal, o mesmo se aplicando se invertida a ordem dos factores.

Dada a irrelevância de comentar todos os exemplos dos numerosos casos de desdobramento que a obra prodigaliza, ocupar-nos-emos, a título ilustrativo, apenas de dois. O primeiro centra-se na temática dos cinco sentidos; o segundo, explora a dicotomia que opõe o amor humano ao amor divino.

Em *P.*, a temática dos cinco sentidos marca presença ao longo de todo o relato com uma frequência que deixa antever a importância que aí lhe é concedida. Embora o elogio formal dos sentidos só ocorra no capítulo 16, quando *Preciosa* decide fugir para os montes, dando assim início ao percurso ascensional que a conduzirá à salvação, em vários outros pontos da obra se encontra clara demonstração de como o

---

Rainha. Advertiu malicioso como só tocando-lhe em seu amor se podia vingar de seu poder» (*P.*, p.35).

<sup>226</sup> O grupo do *Rei* e dos seus enviados é constituído, para além deste, por *Angelino*, *Aspérrima*, *Aura*, *Cândida*, *Claros*, *Dama das Letras no Vestido*, *Fervor*, *Fortaleza*, *Rigor Santo*, *Temor de Deus* e *Zelo*. A facção do *Príncipe do Averno* arregimenta *Averna*, *Aire*, *Bem-me-quer*, *Delcídia*, *Évida*, *Fermosura*, *Narciso*, *Ócia*, *Signão*, *Vilã* e *Zéfira*. Para além destas personagens, há ainda que contar com os quatro criados dados pelo *Rei* a *Preciosa* – *Amanta*, *Luz*, *Procorpo* e *Sereno* - que, como ela, balancam sob a influência dos dois grupos em litígio.

tratamento desta temática se afigura fulcral para a expressão do conflito interno da narrativa. Estão nesse caso os capítulos 7 e 8, referentes à chegada e estadia de *Preciosa* no *Palácio de Delcídia*.

O *Palácio de Delcídia*, juntamente com os seus jardins, é descrito como um verdadeiro santuário dedicado à fruição sensorial, já que, nesse espaço, todos os sentidos podem ser saciados, embora por estímulos enganosos e fugazes. Assim, a primeira aproximação de *Preciosa* e do seu séquito de servidores ao domínio de *Delcídia*, é relatada do seguinte modo:

«Preciosa se avizinhou às portas dos jardins com a mais companhia. Já aqui o ruído das fontes, o canto das aves, a sombra das plantas, o cheiro das flores, fazia uma agradável confusão, brindes aos desejos, voos aos passos. Estes apressou Preciosa» (*P.*, p.77).

Porém, contra esta tentação se vão fazer ouvir as vozes de *Aura* e *Sereno*, representantes do grupo do Bem, cuja função é desmascarar a falsidade que tais belezas encerram, impedindo *Preciosa* de ceder perante os apelos do prazer:

«A pronta Aura, atalhando-lhe os desígnios, soprou assim: Tente, retira, Que no es gusto delRei y ElRei te mira! (...) No llegues, tente, Que cada flor esconde una serpiente!» e «Vós estais às portas de um jardim que se vos faz um Inferno temido e não vos há-de ser um Paraíso logrado: aqui um aviso vos veda a entrada, e lá as flores vos podem embaraçar a saída. (...) Não entreis, tornou Sereno, que estou eu considerado para atalhar-vos indiscreta! A fazer medo basta uma flor, sem ser uma serpe, pois pode esconder uma serpe essa flor!» (*P.*, pp.77-78).

A justeza das advertências de *Aura* e *Sereno* é comprovada mais adiante, no mesmo capítulo, através da recriação de um banquete que *Delcídia* organiza em honra de *Preciosa*. Durante esse banquete onde, ao som de músicas entoadas por sereias e



ninfas, o séquito de *Preciosa* encontra «uma grande mensa para a qual administrava oficiosa uma mulher os delicados manjares, aonde da demasia se fez prato para o deleite» (p.90), dá-se a primeira intervenção de *Claros* que, usando «um raio de luz rompeu a sombra, deixando o jardim o que era, se não o que parecia» (p.92). Ocorre então uma inversão total do quadro aprazível e tentador anteriormente descrito; este sofre uma metamorfose que transforma *Delcídia*, os seus adjuvantes e o próprio ágape numa visão do apocalipse, cujo efeito é resumido pelo narrador do seguinte modo:

«Assim se revelava nas hediondas correntes a lastimosa transmutação do cauteloso jardim. Estremeceu *Preciosa* e a sua companhia, que também padecia o mesmo reparo, com luz para conhecer mas sem resolução para deixar» (*P.*, p.93).

No episódio evocado, a apresentação de pontos de vista antagónicos face a uma mesma situação crítica, materializa a batalha entre pulsões rivais, responsáveis pelo efeito de indecisão a que já foi feita referência. Objectivo idêntico preside à construção do capítulo 11, no qual o mesmo processo é aplicado na ilustração do conflito que opõe o amor divino ao amor humano.

O capítulo 11 está alicerçado sobre uma dupla oposição. A primeira, mais geral e sempre em foco ao longo da novela, contrapõe o «amor verdade», que é o Amor Divino, ao «amor engano», que é o Amor Humano. As personagens do grupo do *Rei* estão sempre do lado do pólo positivo, enquanto as do grupo do *Príncipe* se posicionam no pólo oposto, mantendo um diferendo que, ao contrário do curso geralmente seguido pelas novelas pastoris, se revolve num desfecho feliz. No entanto, numa estratégia plausivelmente utilizada para acentuar o interesse romanesco da novela, para além desta polaridade básica, o capítulo explora ainda a dicotomia entre o «inferno de amor» e a «glória de amar», ambos entendidos no plano profano.

A primeira parte do capítulo é inteiramente dedicada a mostrar os malefícios do amor humano. A estratégia utilizada consiste numa visita guiada ao «Inferno de Bem-me-quer» onde *Narciso* conduz *Preciosa*, movido pelo ciúme. Essa visita proporciona à heroína a oportunidade de ver uma galeria de horrores que a deixa «assustada (...) ao que ouvia, aflita ao que olhava» (p.134), pois naquele lugar tudo é iniquidade, desalento e pranto<sup>227</sup>. Todavia, dentro da lógica de alternância de pontos de vista discordantes, exarados no sentido de confundir a personagem pondo diante dela (e do leitor) as várias vias por que pode optar, esta imagem vai ser anulada por intervenção de *Bem-me-quer*, o qual convida *Preciosa* a conhecer a faceta oposta da mesma realidade:

«Mas pois vos trouxeram ao Inferno de meus queixosos, passemos dele à Glória de meus contentes, e vereis como a todos premeio: a estes, na estimação do que padeceram, àqueles, na satisfação do que lograram» (*P.*, p.135).

A visita ao «Palácio de Bem-me-quer», tendo ao próprio por cicerone, revela-se um itinerário simbólico que é também uma lição sobre os deleites e as pseudo-perfeições do amor humano. *Bem-me-quer* conduz *Preciosa* pelas salas do seu palácio, identificadas sucessivamente como «Glórias de ver», «Glórias de crer», «Glórias de Unir» e, finalmente, «Glórias de amar». Em cada uma delas, o par depara-se com um quadro vivo representando cenas de harmonia e felicidade, diametralmente

---

<sup>227</sup> Em jeito de síntese, *Narciso* explica a *Preciosa* o significado de todas as visões com que ela se confronta, dizendo: «Deste demónio, pois, Desconfiança; desta fúria ciúme; deste verdugo Desvelo; desta madrasta Ausência; deste punhal Saudade; deste tirano Respeito; deste raio Ingratidão, deste fogo Fineza; deste torcedor Esperança; e de outros muitos atormentadores, fez Bem-me-quer este lugar de atormentados, aonde traz aos que o servem, aos que o buscam, aos que o amam, chamados por antonomásia os Amantes: vêde vós, Senhora, se vos convém amares a sua pessoa ou fugires a sua crueldade!» (*P.*, p.133).

opostas às que antes haviam sido mostradas<sup>228</sup>. Em consonância, a reacção de *Preciosa* situa-se nos antípodas da repulsa e do horror manifestados anteriormente, sublinhando mais uma vez a ideia de que a personagem age como um títere permeável a todas as influências:

«Oh felicíssimas glórias as de amor, gritou Preciosa, quem vos não encontra, dura o que vive; quem vos logra, vive o que dura; quem vos não busca, não alcança; quem vos não entende, não sabe; quem vos não olha, não vê; quem vos não pergunta, não ouve; quem vos não estima, não conhece!» (*P.*, p.141).

Obviamente, a mensagem religiosa que a novela pretende veicular não se compagina com um ponto de vista que parece destinar-se mais a comprazer o gosto de um público mundano de corte do que a instruir os destinatários com a doutrina da Igreja. Mas, sendo este último o objectivo que norteia a autora, o capítulo termina com uma lição de desengano, por meio da qual a intencionalidade do texto é recuperada. Tal lição visa recordar a heroína de que «tudo é mentira (...) que não for ser! Só verdade o amor de EIRei!» (p.144). No entanto, não sendo ainda chegado o tempo da penitência conducente à salvação, a acção prossegue, repetindo os episódios da

---

<sup>228</sup> Em cada sala visitada, *Preciosa* encontra uma variante de amantes sobre a qual é elucidada pelo seu guia: «A estes, disse Bem-me-quer, pus o prémio de seu cuidado na glória de olhos: vêem o que querem e não querem mais do que vêem; deixei-lhe à vista a Fremosfera que amam e esqueci-lhes assim a dor que sentem. Chamam-lhe Amantes Contemplativos e a esta casa a da Fremosfera» (*P.*, p.137); «A estes (...) chamam Amantes Pacíficos, pois vivendo na lei daquela Senhora, que é a Confiança, ela lhe salva os corações desterrando-lhe deles os sobressaltos, e na fé de amantes não padecem o temor de ofendidos» (*P.*, p.138); «Nesta casa da satisfação, (...) vivem os Amantes Recíprocos, a quem a Dama do azul, chamada Correspondência, adquire as glórias vinculando as almas» (*P.*, p.139) e «Chamam-lhe, (...) os Amantes Amantes, porque só eles verdadeiramente o são; (...) tão alegres vivem no desinteresse da fineza que excede a sua glória as realidades do prémio» (*P.*, p.141).

batalha entre o Bem e o Mal, replicados a fim de possibilitarem uma mais perfeita e completa explanação doutrinária<sup>229</sup>.

Em *EBDR*, o esquema de batalha, tal como tem sido encarado até este ponto, é indiciado no próprio título da novela, através da ocorrência dos lexemas de significação oposta: *enganos* e *desenganos*. De facto, toda a primeira parte da ficção se desenrola segundo um esquema de batalha na qual as forças que se confrontam são o «bosque», metáfora do mundo enganoso, e o «rio», voz do desengano. Estes dois domínios são apresentados como aglutinadores simbólicos das potências antagónicas do Mal e do Bem que lutam verbalmente pela posse da alma. O grupo do Mal, que abarca os habitantes do *Bosque*, é chefiado pelo *Caçador* e seus acólitos; à frente do exército do Bem, cujo território é o *Vergel*, está o *Pastor* e os que o servem; dele faz parte ainda a *Ave*, que reitera enfaticamente os discursos do *Rio*. A alma, personificada na figura de *Peregrina*, tem mais uma vez um comportamento oscilante, que a leva a hesitar entre qual dos grupos ouvir e seguir.

A imagem do *Bosque*/mundo que é transmitida ao leitor decorre de dois tipos de conhecimento que se opõem entre si. Por um lado, surge uma visão possibilitada pela apreensão sensorial do real que, como tal, é conotada com as ideias de inexactidão e de erro associáveis à falibilidade dos sentidos. Subjacente à construção deste ponto de vista, partilhado por *Peregrina* e pelos habitantes do *Bosque*, está a concepção metafísica de raiz platónica que associa as realidades captáveis pelos sentidos ao mundo das aparências. Por outro lado, destaca-se a percepção atribuída

---

<sup>229</sup> No final do capítulo, a própria autora se socorre da metáfora da «guerra civil» para se referir ao estado de espírito da personagem, assaltada pela dúvida entre «fazer o que deve» ou «gozar o que pode»: «Disse Cândida, e retirou-se, deixando a Preciosa considerações indiferentes, porque a rezão sentenciava pelo que ouvia, a vontade pelo que amava. Cria a Cândida, queria a Bem-me-quer; deste não podia desprezar as glórias, ainda que desvanecidas; daquela não podia duvidar as verdades, ainda que desdenhadas, e **nesta guerra civil de pensamentos próprios** a divertiam vozes de cuidados alheios» (*P.*, p.144), destacados nossos.

ao narrador, ao *Rio* e à *Ave*, os quais, estando fora da órbita de influência do efeito enganador do mundo, denunciam a distância que separa a aparência da essência da realidade observável<sup>230</sup>.

O universo paradisíaco do *Bosque* oculta uma realidade bem diferente e é justamente na denúncia do aspecto falacioso daquele que se concentra o combate travado pelas forças do Bem. Os principais agentes em duelo são, pelo lado do Mal, os *Ídolos do Bosque* e, pelo lado do Bem, o *Rio* e a *Ave*.

Do capítulo III ao capítulo X, a novela apresenta uma estrutura repetitiva que consiste no seguinte: na primeira parte de cada capítulo, o leitor é confrontado com a cedência de *Peregrina* perante as diversas paixões mundanas, representadas pelos ídolos que as *Ninfas* e as *Caçadoras* a levam a ver. O percurso da heroína pelo *Bosque* propicia-lhe a vivência de experiências feitas de um encantamento que logo se desfaz em decepção. Tem então início a segunda parte dos capítulos, em que são protagonistas o *Rio* que «do Olimpo se despenha às inferioridades do bosque» a fim de o «converter em desenganos» (p.33), e a *Ave* com «voz de serea, gala de neve, conceito de luz» (p.40). A missão destes últimos é desmistificar as glórias que os ídolos se atribuem, reduzindo-os à sua condição de entidades falazes. Para que não restem dúvidas ao leitor sobre qual a mensagem que deve reter, as intervenções do *Rio* e da *Ave* destacam-se graficamente na obra: as primeiras por meio de um título

---

<sup>230</sup> É assim que, enquanto aos olhos de *Peregrina* o *Bosque* se afigura um paraíso deleitável: «Oh! Que árvores tão soberanas por altas, que flores tão maravilhosas por fermosas, que frutos tão apetecidos por excellentes, que sombras tão aprazíveis por seguras, que luzes tão estrellas por ditosas, que ares tão mansos, que zéfiros tão brandos, que aves tão musicas, que fragancias tão suaves! (...) não passe daqui minha peregrinação, que esta he a pátria do gosto» (*EBDR*, p.19), o narrador se ocupa a desmistificar tal cenário, usando uma linguagem onde predominam as antíteses que traduzem duplicidade: «Teatro Verde de fingidas esperanças, fatal enredo de trayçoens dissimuladas, opaca sombra de cuidados adormecidos, tarefa incansavel de divertimentos loucos, aparente Ceo de Estrellas caducas, fragil Paraiso de flores avenenadas, mapa de Labyrintos, capa de fingimentos, adonde toda a flor falava lizonjas, toda a fonte ensinava murmuraçoens, toda a ave cantava enganos, (...) Este era o bosque do Caçador, vejamos quem he o Caçador do bosque» (*EBDR*, pp.26-29).

em letra de corpo diferente; as segundas através da utilização de versos brancos escritos em castelhano.

Assim, nesta primeira parte da novela, construída de acordo com um esquema de batalha, a intriga é segmentada em núcleos narrativos que se sucedem à maneira de quadros emblemáticos, cuja significação se encerra neles próprios, sem dependência nem condicionamento do progresso da acção. Esta, caracterizada por um forte estatismo próprio dos emblemas, é unificada pela presença de *Peregrina* que é levada a percorrer um itinerário iniciático que a preparará para a fase seguinte, ou seja, para a renúncia ao mundo e conseqüente união com o ser divino.

Os quadros emblemáticos que *Peregrina* observa representam os defeitos dos que amam as coisas do mundo, enumerados numa gradação que começa em *Nobreza* e termina em *Amor Próprio*, fazendo-se igualmente referência a *Fermosura*, *Discrição Humana*, *Esperança do Mundo* e *Riqueza*. Verifica-se, em relação a cada um destes ícones, um forte contraste entre as reacções de admiração e repulsa que provocam à heroína e, por extensão, ao leitor. Às ideias de esplendor e magnificência, expressas tanto por meio da caracterização indirecta que põe em relevo as qualidades sumptuosas dos atributos de que cada ídolo se faz acompanhar, como pelas palavras com que eles se auto-definem, contrapõe-se uma impressão de vacuidade desencadeada pela acção do desengano que reduz as propriedades de cada ídolo ao seu oposto, recorrendo a imagens que, meticulosa e exaustivamente, as desmascaram.

Sirvam para ilustrar o procedimento usado pela autora os exemplos retirados do capítulo IV, dedicado à *Fermosura*. Esta «indigna Deosa» (p.43) é descrita pelo narrador através de um conjunto de metáforas que apontam para as ideias de beleza, opulência, luminosidade e riqueza:

«Era esta huma bellissima mulher com quem as tres graças ficavão huma enveja, sendo seus olhos humas esferas de

luzes, sua boca hum thesouro de rubís, sua brancura huma alva de assucenas, suas faces hum Abril de rozas, seu composto hum todo de perfeiçoens: vestia cor celeste, porque em tudo se fingisse celestial, de prata em coraçõens partidos guarnecia a gala, que esta mulher fazia gala de partir coraçõens, o toucado brincava em mariposas de ouro que se lhe hião queimar às luzes dos cabelos, no peito prendia hum espelho de donde a espaços o tresladava aos olhos saudosa de verse» (EBDR, p.43).

Na canção de auto-apresentação que entoa, o mesmo ídolo constrói de si próprio uma imagem sublime em que a beleza é identificável com as noções de brilho, de amor e de eternidade, expressas através das metáforas do sol, das luzes, dos incêndios, dos diamantes, das pérolas, etc. Porém, numa atitude de desvelamento da realidade que os ídolos encobrem, o *Rio* vai produzir o seu discurso contrapondo à beleza a imagem do horror em que ela fatalmente degenera. Na lógica de argumentação motivada pelo desengano, a formosura é apresentada como um estado efémero que muito rapidamente se transforma em ruína. Daí o recurso a todo um conjunto de metáforas desenvolvidas em torno das ideias de morte, de caducidade e de fugacidade<sup>231</sup>.

O processo que acabámos de descrever aplica-se, por analogia, a todos os outros quadros que compõem esta primeira parte. As suas virtualidades em termos pedagógico-didáticos parecem evidentes: cada episódio constitui uma parcela da mensagem global que se pretende transmitir e que assim é fragmentada para permitir uma mais completa e eficaz compreensão, por parte do leitor, da doutrina proposta. Por esse facto, todas as cenas se organizam com a mesma minúcia e precisão,

---

<sup>231</sup> Pode ler-se no «Desengano Segundo»: «Quem te elevou ò pedaço de terra a mentir-te verdade de Ceo? (...) Não es Sol porque o Sol nasce do seu Ocaso, e tu não hasde tornar do teu sepulcro: não es Lua, porque a Lua padece seus eclipses por accidente, e tu a qualquer accidete veràs final eclipse: não es estrella, porque hasde cair antes do dia do Juizo, (...) não es eternidade, porque só duras inconstancia: (...) o desengano chama-te flor, e certo que nem o desengano te acertou o nome, (...) a flor sabe quanto vive, a fermosura não sabe quando morre» (EBDR, pp.49-50).

reiterando e acentuando a ideia base a que se subordinam, isto é, que só as coisas do espírito e o amor a Deus são eternos e imutáveis, pois todas as grandezas humanas estão condenadas a revelar-se decepcionantes.

Finalmente, no que concerne a última novela de autoria feminina que integra o *corpus* seleccionado, saliente-se como observação preliminar que *RB* é uma novela concebida como um «discurso moral». Tal como nas duas narrativas da autoria de Sórora Maria do Céu, o que está em foco neste texto de Sórora Madalena da Glória é também o problema da luta travada entre o erro e a verdade. Porém, a intencionalidade da obra é manifestada na própria folha de rosto, o que certamente constituiria um indicador adicional que condicionava as hipóteses interpretativas levantadas pelos leitores. De facto, a classificação dada pela autora à obra pressupõe a assumpção explícita da existência de ideias pré-concebidas sobre os modelos de conduta que vão ser apresentados aos destinatários da mensagem e que estes são exortados a seguir ou a rejeitar.

O estratagema romanesco engendrado para representar o duelo travado entre forças antagonistas tem, nesta obra, uma feição que difere parcialmente da que lhe é dada nas novelas anteriormente referidas. Sórora Madalena da Glória imagina uma intriga alicerçada sobre situações que exploram a carga sentimental da relação amorosa estabelecida entre a alma e Cristo. As hesitações de *Angelica* (a alma), dividida entre as noções de prazer e de dever, manifestam-se em relação ao *Filho do Supremo Imperador* (Cristo), face ao qual revela sentimentos que balançam entre o desprezo e a devoção. As atitudes do *Príncipe* oscilam também entre o castigo, que normalmente se traduz em situações de afastamento e ocultação, e a misericórdia, que implica a reaproximação dos amantes. Estas duplicidades estão na base do desenrolar de uma intriga que, do capítulo I ao capítulo XII, progride através de avanços e recuos constantes que põem reiteradamente em destaque as fraquezas da



condição humana, representada pela alma, e a magnificência do ser divino, personificado na figura do *Príncipe*.

A inconstância dos sentimentos que *Angelica* devota ao *Filho do Supremo Imperador* deve-se a um leque de factores que consubstanciam o modelo negativo que o leitor deve ser levado a repudiar. Dentre esses factores, destacam-se o «amor-próprio», o «gozo sensorial» e o «divertimento».

O «amor-próprio», conotado com as ideias de soberba e de vaidade, assoma como o primeiro entrave à boa relação da alma com Cristo. No início da narrativa, ele é apontado como a razão que induz ao afastamento do *Príncipe*<sup>232</sup>; posteriormente, surge associado à ideia de doença que mina a alma e que a conduzirá ao aniquilamento, caso não concorde em submeter-se a um processo de cura<sup>233</sup>. Os obstáculos que se colocam entre *Angelica* e o tratamento de que ela própria reconhece necessitar<sup>234</sup> são tanto de natureza externa, como interna à personagem. Entraves externos são aqueles que se lhe exibem sob a forma de «divertimentos»; as

---

<sup>232</sup> Logo no primeiro capítulo, o auto-comprazimento de *Angelica* é apontado como factor inibidor da sua aproximação ao Filho do Imperador: «Angelica (...) começou no teatro dos seus pensamentos a representar a fabula das perfeições, de que a adornara a natureza, sem fazer recordação de que era barro o cofre, em que se depositavão essas perfeições. (...) Entretida nestas sonhadas illusoens estava Angelica, quando ouvio lhe batia á porta o mais desvellado amante, o filho do Emperador mais magestoso, que impaciente nos excessos da sua fineza, pizava nos desabrigos do Inverno os rigores da neve (...) repetindo as vozes do carinho, por mais que na grosseira Aldeãa achava fechadas as portas do agradecimento» (RB, p.4).

<sup>233</sup> O capítulo III inicia-se com um discurso de carácter generalizante, atribuível ao narrador, discurso esse que constitui um alerta para a necessidade de identificar os primeiros sintomas da doença e de os combater de forma célere e eficaz: «Sam os symptomas nas doenças os que melhor informam o perigo, que ameaça a vida nos golpes da enfermidade; mas para conhecela não basta só a confissão do achaque, senão a deliberação para curalo; e como Angélica não podia cortar pela queixa, sem primeiro cortar por si, temia o remédio mais do que o mal, porque se amava tanto, que se affligia mais da cura, que da necessidade della» (RB, p.31).

<sup>234</sup> Atente-se no seguinte propósito anunciado pela personagem, após reconhecer-se enferma de amor-próprio: «Deliberada estou a seres vòs de quem só fie a minha saude, affvorada a fé para abraçar nas vossas receitas o milagre das medicinas» (RB, p.41).

dificuldades internas decorrem do seu carácter titubeante que a impede de subordinar o princípio do prazer ao princípio da razão.

Na estratégia usada pela autora para denegrir e repudiar toda e qualquer actividade conotada com a ideia de ócio, entendido como tempo dedicado ao prazer e ao divertimento, avulta o juízo depreciativo que impende sobre as obras cujo conteúdo não esteja directamente associado à educação moral e espiritual, isto é, sobre os textos em que o desejo de *delectare* ofusque o de *docere*. Tal temática é abordada no capítulo III da novela, no qual o diabo, disfarçado de mercador, se apresenta perante a alma, resolvido a resgatá-la da melancolia de que padece, por meio do divertimento. Para atingir esse fim, *Lucifer* vai-lhe sucessivamente propondo a leitura de vários tipos de autores e de textos profanos, escritos «para recreação do gosto, e utilidade do coração» (p.33). Assim, apresenta-lhe os «Florizeis, e Palmeirins» em cujas façanhas se acham «normas para fiaves de quem vos serve, que em todo o perigo saiba defendervos» (p.32); propõe-lhe «metamorphoseos de Ouidio, adonde achareis facilitados os empregos nas Nymphas, e praticados os tiros de Cupido» (p.34); indica-lhe os livros de «sciencias»; incita-a à leitura da «Comedia de Calderon», ao conhecimento do «mimo das ideas» de «Salazar» e do «elevado dos conceitos» de «Solíz» (p.35). Nenhuma proposta é acolhida por *Angélica* que rejeita as obras, argumentando:

«Não será no fabuloso destes livros, que achem remédio ás minhas enfermidades» (*RB*, p.34)

«Tiray lá o livro, que delle até a curiosidade foge» (*RB*, p.34)

«Tambem dessa lição não quero nada (...) que estudar traiçoens he cometelas, e estou melhor com as singelezas, que com as traças» (*RB*, p.35).

Os passos da obra que acabam de ser aludidos, se por um lado ilustram mais uma faceta da batalha que opõe o Bem ao Mal, as virtudes aos vícios, por outro adquirem relevo em termos histórico-literários, pois são um testemunho produzido de dentro do próprio texto que permite entender melhor a concepção utilitária da literatura que subjaz às intenções criativas de Sórora Madalena da Glória e dos restantes autores deste tipo de novela. Trata-se de mais um exemplo de discurso persuasivo ao serviço da moral instituída que, no período barroco, foi usado como um instrumento condicionador de comportamentos tidos como potencialmente subversivos.

O poder reconhecido à alma para repudiar o modelo negativo que lhe é apresentado pelas forças do mal não é suficiente para a fazer ganhar a batalha da salvação. De facto, a lide que põe em confronto personagens representando pulsões antagónicas, reproduz-se na consciência da própria heroína, dividida entre as «paixões» e os «alentos»:

«Vede, Senhor, (continuou Angelica) a fraqueza, em que a rebeldia das minhas paixões tem transformado aquelles alentos, com que eu prometia triunfar dos assaltos, ainda que fossem vigorosos os tiros, e ao primeiro combate me rendi, porque na luta me esqueci de me confiar em vòs. Enfraqueceo-a a vontade para proseguir a peleja, e allucinado o entendimento hia suspendendo todo o socorro para resistir á bataria, perdida a memoria nos encontros, se desencontrou dos remedios: (...) Se mandava aos olhos se retirassem dos idolos, sempre os acho prezos no grilhão dos pensamentos. Se quero cerrar os ouvidos aos ecos de tantas enganosas Seréas, a dor de desprezalas faz mais viva a attenção para ouvilas. Desaboreado o gosto na negação dos appetites, me enfastia o util pelo saboroso do veneno» (*RB*, pp.40-41).

O excerto reproduzido remete novamente para uma questão que, nesta obra como nas restantes, é fulcral: trata-se da impossibilidade de satisfazer o desejo irreprimível de fruir, sem que este colida com as interdições que se opõem ao prazer.

*Angelica* confessa-se dividida entre a sedução dos sentidos e o sentimento de culpa e é este último que importa enfatizar. Todas as situações de tentação e de pecado retratadas na novela se destinam a estimular, na personagem como no leitor, uma sensação de culpabilidade. A culpa é encarada como um mecanismo de repressão interior que resulta da assimilação dos princípios morais e religiosos dominantes. A obediência surge então como um efeito colateral desta auto-censura, através da qual se obtêm as alterações de comportamento desejadas. Trata-se, portanto, de um processo de submissão que visa dominar a vontade individual, levando a repudiar os maus instintos de que o homem é naturalmente dotado e incitando-o a elevar-se acima das suas próprias fraquezas<sup>235</sup>.

As duplicações de sentido atribuíveis aos episódios que constituem as primeiras partes das três novelas que temos vindo a analisar - duplicações essas que procurámos enquadrar sob o ângulo de um esquema de batalha que preside à construção das intrigas -, conformam-se ao estatuto alegórico dos textos em causa. Desde o início e de uma forma sistemática, o leitor é confrontado com narrativas articuladas em dois níveis distintos de significação. Todos os episódios que compõem a acção narrada funcionam simultaneamente como significantes e como significados cuja explicitação se encontra no próprio texto. Aplicando a estas obras as palavras de Todorov a propósito de narrativas medievais do ciclo arturiano, diríamos que se trata de textos em que a interpretação se encontra incluída na própria trama narrativa, ou

---

<sup>235</sup> Jean Delumeau, a quem se devem detalhadas análises das problemáticas relacionadas com o pecado e com a culpa nas sociedades ocidentais do período reformista e pós-reformista, associa o surgimento de uma consciência colectiva de culpa a uma crescente capacidade de introspecção: «Dans l'histoire européenne, la mentalité obsidionale (...) s'est accompagnée d'une culpabilisation massive, d'une promotion sans précédent de l'intériorisation et de la conscience morale. (...) Une angoisse globale, qui se fragmentait en des peurs "nommées", découvert un nouvel ennemi en chacun des habitants de la cité assiégé; et une nouvelle peur: la peur de soi» (DELUMEAU, 1983: 7).

seja, citando o autor búlgaro, em que «o texto e o meta-texto são contínuos» (TODOROV, 1979: 136).

As intervenções alternadas de personagens defensoras de cada um dos pontos de vista em confronto e, particularmente, as desmistificações das realidades enganosas a que se dedicam sistematicamente os actantes que integram o grupo do Bem, constituem uma espécie de glosas destinadas a ajudar as protagonistas e, por seu intermédio, os leitores, a interpretarem correctamente os sinais que se lhes deparam. Neste sentido, nenhum detalhe dos enredos pode ser considerado supérfluo ou casual. Tudo nas narrativas conflui para a construção do sentido global das obras, as quais estão arquitectadas de acordo com uma causalidade de tipo filosófico e não factual<sup>236</sup>.

Os grandes momentos em que as narrativas se dividem são constituídos por episódios meticulosamente concebidos para repercutir e reforçar as ideias base que as novelas pretendem propalar. Deste modo, no primeiro grande momento, todos os passos exibem, por um lado, a liberdade de escolha que é assegurada às protagonistas e, por outro, a batalha que elas travam entre pulsões antagónicas que as levam a hesitar entre sucumbir às tentações ou assumir uma atitude de desengano, consentânea com a decepção que infalivelmente se segue ao encantamento provocado pelas paixões mundanas. Uma vez reduzidas estas últimas à sua condição de realidades ilusórias e negativas e, por essa via, demonstradas as fragilidades das

---

<sup>236</sup> Usamos estas designações no sentido que Todorov lhes atribui a propósito da narrativa arturiana a que fizemos já referência no corpo do texto: «Este conto [*A Demanda do Graal*] é um conjunto de transposições em que cada uma delas, considerada em particular, revela com exactidão os diferentes matizes do pensamento. É necessário devolver-lhe a sua significação moral para lhe descobrir o encadeamento. O autor compõe, se assim se pode dizer, no plano abstracto e, em seguida, traduz. A organização da narrativa faz-se, portanto, ao nível da interpretação e não ao nível dos acontecimentos-a-interpretar. As combinações desses acontecimentos são, por vezes, singulares, pouco coerentes, mas isso não quer dizer que haja falta de organização na narrativa; simplesmente, essa organização situa-se ao nível das ideias, e não ao nível dos acontecimentos. Falamos, a propósito disso, da **oposição entre causalidade factual e causalidade filosófica**» (TODOROV, 1979: 142) destacados nossos.

opções terrenas, torna-se necessário elucidar o leitor quanto aos passos a dar no sentido de suscitar o arrependimento, de expiar as culpas e, finalmente, de se tornar merecedor da magnificência da recompensa final. Esse é o conteúdo de que se ocupam as novelas num segundo momento.

Quer as narrativas se dividam formalmente em duas partes (como é o caso de *EBDR*), quer tal não aconteça, em todas elas, a partir de um certo ponto, a acção sofre uma mutação e passa a conformar-se àquilo que Fletcher denomina o «esquema de progresso». Em termos gerais, trata-se de colocar o leitor perante um percurso diametralmente oposto ao da perdição. As protagonistas iniciam um caminho recto, embora com vários entraves e obstáculos, que constitui a via da expiação. Neste itinerário, todos os momentos se pautam pela sucessão de provações que se torna imprescindível vencer; da mesma forma, todos os intervenientes na acção são agentes dessas mesmas provações. O percurso iniciático feito pelas heroínas condu-las ao momento apoteótico da sua união com Deus, recompensa final dos que se arrependem e desfecho esperado das intrigas.

Em *P.*, a subjugação derradeira das forças do Mal ocorre a partir do capítulo 15 e é despoletada por duas visões que vão contribuir definitivamente para a alteração do comportamento de *Preciosa*. A primeira dessas visões põe a protagonista perante a imagem de Cristo ensanguentado, o que lhe provoca consternação extrema e remorso acentuado<sup>237</sup>; a segunda, fá-la confrontar-se com a pavorosa imagem da Morte que lhe

---

<sup>237</sup> A *Dama das Letras no Vestido*, figura que personifica a «lição», confronta *Preciosa* com o resultado das suas ingratidões para com o *Rei*: «Que tal terão a ElRei as minhas ingratidões? disse a Dama confusa. Desta sorte! Lhe respondeu pronta aquela mulher cuja gala se bordava de letras (...), tem ElRei as vossas ingratidões: e, correndo a verde cortina de uma enramada, descobriu sobre o vistoso tapete de várias flores a um jovem amável, atravessado o peito com uma lança, e ele banhado nas inundações de seu próprio sangue, que, dando-lhe vestido de púrpura, o declarava Rei» (*P.*, p.205). Tal visão constitui o impulso que leva *Preciosa* ao arrependimento: «assustada ficou a Dama a esta vista, magoadíssima na ferida do jovem quanto corrida em ser a causa dela. Venerava ali a Majestade do Rei respectiva, olhava a fineza do Amante obrigada e, fazendo destes dois efeitos um afecto, lá conheceu que havia

traz à memória a lembrança da efemeridade da vida<sup>238</sup>. Estas duas aparições correspondem a um momento de clímax da acção que, a partir daí, se centra no percurso penitencial iniciado pela heroína.

A alteração comportamental atribuível à personagem central e ao seu séquito é marcada, do ponto de vista simbólico, pelo abandono do *Vale*, domínio do encantamento mundano, e conseqüente recolhimento nas *Penhas de Aspérrima*. A descrição feita deste território mostra-o como um lugar inóspito, desértico e bordejado de espinhos, no qual «não entram os descuidos do ócio nem as tarefas do divertimento», mas «só se estuda a ganhar batalhas, não a perder jogos» (*P.*, pp.250-251). Porém, contrariamente à transmutação sofrida pelas realidades terrenas que fatalmente se viam reduzidas a nada, este deserto, quando reflectido nas «águas do desengano», sofre uma alteração positiva, adquirindo qualidades de beleza e preciosidade extremas, cuja chave interpretativa é fornecida pelo próprio texto, por via das explicações que *Aspérrima* dá a *Preciosa*:

«Tudo o que vedes neste espelho, disse Aspérrima, é o que é; tudo o que olhais neste deserto não é o que parece. As

---

poderoso impulso a passar-lhe o coração naquela lança. Foi a queixar-se à Dama que, sem a ouvir, lhe disse: A ferida que deu vossa ingratidão, pode só curá-la vossa fineza» (*P.*, p.206).

<sup>238</sup> A imagem da morte surge como uma advertência que pretende desmascarar as propostas enganosas de *Évida*. Esta incita *Preciosa* ao *carpe-diem*, argumentando com a longevidade do dia da sua despedida do mundo: «EIRei ainda não trata de chamar-vos, nós ainda tratamos de entreter-vos; daqui à Corte há muita distância, daqui ao vosso divertimento não vai um passo: tratai agora de vós, que quando estiveres de caminho tratareis da Corte!» (*P.*, p.213). Face a tal, a memória da morte presentifica-se e *Cândida* explica a *Preciosa* a importância de a ter sempre em mente: «Aqui se lhes fez presente uma mulher de semblante terrível, olhar tremendo, cor macilenta e de corte negro, roupas largas. Fitou os olhos em *Preciosa* e com pavorosa voz lhe disse: Lembrai-vos que haveis de sair deste Vale! Estremeceu-se a Dama (...) e (...) perguntou a *Cândida*: Que mulher é esta, que vista faz pavor e experimentada benefício? Esta mulher, respondeu *Cândida*, (...) tem ensinado a muitos a procederem bem, só com lembrar-lhes esta partida, e assim lhe chamam, por antonomásia, a Memória da Despedida, e a essa Memória deveis a liberdade, pois fazendo-vos estremecer lhe rompeis as prisões» (*P.*, pp.214-215).

asperezas desta soledade valem tanto para com ElRei e sua Corte que faz das lágrimas, pérolas; dos espinhos, flores; da terra, oiro; das peles, brocados; e das mulheres que aqui assistem, serafins, pagando-lhe assim (porque tudo é possível a seu poder) o passarem em seu serviço o rigor dos espinhos, a aspereza das peles, o amargo das lágrimas, o desabrido do deserto, por pelejarem contra seus inimigos» (*P.*, pp.260-261).

O modelo negativo, minuciosamente explorado na primeira parte da narrativa, é, a partir deste ponto, substituído pelo modelo ideal. Os capítulos 19 e 20 são inteiramente dedicados à narração dos trabalhos penitenciais de *Preciosa*, bem assim como à confissão do seu arrependimento e ao seu sincero pedido de perdão. No capítulo 22, após um derradeiro embate entre forças antagónicas, a protagonista invoca o seu livre arbítrio para repudiar o Mal e valorizar exclusivamente tudo aquilo que se relaciona com o poder de Deus<sup>239</sup>. Cumpre-se assim um percurso circular, cujo início e fim radica na possibilidade de escolha que é dada pelo ser divino ao indivíduo. Das boas decisões que este tomar depende o prémio da união mística da alma com Deus, corolário da narrativa e objectivo supremo da mensagem que se pretende difundir<sup>240</sup>.

---

<sup>239</sup> «O meu alvedrio tem liberdade por mim, a minha pessoa tem custódia contra vós: que esperais, pois, do meu alvedrio, que quereis da minha liberdade, quando as soberanias da Coroa a livram das fealdades do Esse? Não vos canseis na conquista de minha pessoa que eu sou de ElRei por obrigação e por fineza, e nem assim faz a minha fineza a sua obrigação. Se me oferecis todo o Mundo em esse Vale, é pouco ainda para desprezado: vêde qual será para possuído! Guardai-o para quem nasceu como vós e não para quem se destinou como eu» (*P.*, p.302).

<sup>240</sup> Na verdade, o final do capítulo 21 contém um possível epílogo para a novela, já que termina com a declaração da aniquilação definitiva dos partidários do Mal e exaltação inapelável do grupo do Bem: «Disse Preciosa, e retirou-se, deixando as suas rezões tal confusão nos inimigos que, atropeladamente, se deixaram perder e, desbaratados, deram costas à empresa, confundidos mais em seu desprezo que em seu estrago. Este fim teve tanta ameaça do Averno, tanta máquina de Signão, tanto incêndio de Bem-me-quer, tanto encanto de Delcídia, ficando Claros com os seus cantando a vitória e as sempre vencedoras armas reais coroadando o triunfo» (*P.*, pp. 302-303). Todavia, este final não contempla o destino último do par de



Em *EBDR*, o ponto de viragem da acção coincide formalmente com uma divisão da novela em duas partes distintas. A segunda parte ocupa-se integralmente da encenação de um percurso de expiação que em tudo se opõe ao caminho de desgraça percorrido por *Peregrina* na primeira parte. Ao longo de quatro capítulos, *Peregrina* empreende um itinerário ascensional, de cariz iniciático, porquanto representa uma passagem do domínio do parecer para o domínio do ser. Trata-se, de facto, de uma trajectória que afastará a protagonista da esfera da sensualidade para a fazer aproximar da esfera da espiritualidade.

Esta segunda parte da novela corresponde a um momento de arrependimento e de penitência que meticulosamente contraria todos os episódios anteriormente associados à estadia da personagem no *Bosque/mundo*. Por oposição às vivências proporcionadas pelo *Bosque*, universo das paixões, esta nova fase é toda ela marcada pelas ideias de mortificação do corpo e de repúdio dos sentidos. O próprio caminho agora tomado por *Peregrina* é descrito como sendo «o seguro caminho das asperezas» onde ela magoa «os pés nas pedras», prende «os cabelos nos espinhos» e rasga «as sedas nos carrascos» (*EBDR*, p.114). Ao longo deste caminho, *Peregrina* vai sendo submetida a um conjunto de provas de dificuldade crescente que se destinam a testar a sua capacidade para reprimir os impulsos carnis. Da superação de tais provas depende a ascese que a elevará até Deus.

A condição essencial, de cuja satisfação procede o êxito do itinerário iniciático, consiste numa atitude de despojamento e de aniquilamento do eu. Na linha de uma tradição mística que a novela claramente segue, trata-se de libertar a alma, criando nela espaço para o encontro com a divindade que a deve preencher inteiramente. O processo mencionado desdobra-se em seis fases constituídas por episódios que

---

protagonistas, o qual, como já se disse, consiste na união da alma com Deus, simbolicamente representada na cerimónia de núpcias descrita nos dois derradeiros capítulos.

funcionam como o contraponto de cada uma das cenas protagonizadas pelos ídolos com os quais *Peregrina* se debate na primeira parte.

Assim, à afirmação de vaidade que, na primeira parte, é protagonizada pelo ídolo *Formosura*, opõe-se agora o episódio que relata o encontro de *Peregrina* com *Santa Pelágia*. Esta surge-lhe ao caminho sob disfarce pastoril para a convidar a seguir-lhe o exemplo e despojar-se de todos os adornos que possam enfeitar-lhe o corpo, distraíndo-a dos cuidados a ter com a alma:

«Sou, tornou ella [*Santa Pelágia*], quem vos adverte, que estes passos não só pedem modestia, mas mortificação; brandas sedas não são para finezas galhardas, e o Pastor, a quem buscaes no seu vergel, he muy cioso; assim, quer que no caminho seja a vossa gala lãa grosseira para passos finos;» (*EBDR*, p.117).

Perante esta advertência, sublinhada e credibilizada pelo relato do caso pessoal daquela que «antes de Pastora [foi] cortezã, e mulher tão vã, que no [seu] adorno apurava todas as flores» (p.117), *Peregrina* não hesita em despir o vestido «de seda, galla de suas primaveras» (p.122), para envergar um outro «de grosseiro, e aspero pano» (p.121), símbolo «de sua obediencia, e primícias de sua mortificação» (p.122).

Na segunda etapa deste processo de despojamento e mortificação dos sentidos, *Peregrina* é testada na sua capacidade de abraçar a pobreza. Significativamente, este desafio é-lhe proposto por *S. Francisco de Assis*, que também lhe conta a sua história pessoal, repetindo o conselho que ele próprio havia recebido para que desprezasse a *Riqueza*, penúltimo ídolo que no *Bosque* tentara a protagonista:

«Passadas, que se dão por mim, não hão de ser com pès calçados, que a fineza há de ir de todo o commodo nua: largay o reparo das plantas, e então andareis mais ligeiro nas diligencias, que não busca, quem busca, se não quem deixa» (*EBDR*, p.126).

A repressão dos impulsos sensoriais é ainda o tópico em torno do qual gira a prova seguinte. Trata-se, neste caso, de «mortificar o gosto» (p.129) e, por extensão, de repudiar a *Esperança do Mundo*. O episódio centra-se no encontro de *Peregrina* com *Santa Doroteia* que avalia a força de vontade da protagonista, expondo-a à tentação, para lhe exigir que a repudie<sup>241</sup>.

Sendo este obstáculo ultrapassado, a prova que se segue é a da humilhação. *Peregrina* vê-se «cercada de lodo» (p.136), o que a faz parar, pois caminha «descalça, e ainda que com pés lastimados, quere-os limpos» (pp.136-137) para entrar no *vergel*. *Santa Isabel* contraria-a, relatando-lhe o seu exemplo, já que, tendo tido «berço (...) muito mimoso» (p.138), soube pôr de parte os pergaminhos da sua origem e aceitar ser empurrada para um charco imundo, sofrendo assim uma humilhação extrema. Pelas características expostas, este episódio surge como um contraponto à soberba e altivez que são apanágio do ídolo *Nobreza*, cuja intervenção tem lugar na primeira parte.

Porém, na caminhada ascensional que conduz a heroína ao encontro com Deus, não é suficiente o desapego dos bens terrenos; exige-se também uma completa subjugação do *Amor-Próprio*, traduzida numa atitude de abandono de qualquer manifestação de auto-complacência<sup>242</sup>. Consequentemente, a penúltima prova que

---

<sup>241</sup> Explicando a *Peregrina* a razão pela qual se recusa a deixá-la comer as belas maçãs que lhe dá a ver, a *Pastora Doroteia* diz-lhe: «Não perdeis o mundo, lhe respondeo, mas perdeis a vossa mortificação, que para vós importa mais que o mundo todo. Eu vo-las puz á vista, para que merecesseis largando-as, e não para que vos distraísseis comendo-as, que o Pastor do Vergel, que buscaes, guarda nelle as suas doçuras para os que entrão famintos, e não regalados, e no seu Paraiso vos tem frutos suavíssimos, e maçans de tal sabor, que eu lhe chamo feitiçarias, não por maleficio, se não por beneficio» (*EBDR*, pp.132-133).

<sup>242</sup> Por isso, quando *Peregrina* lembra ao interlocutor que, por amor ao Criador, deixara «a patria, as galas, o calçado, os regalos: e todos os commodos que mais lograva» (p.145), este retorque, dizendo: «Na patria largastes hum pedaço de terra, nas sedas huma tarefa de bichos, no calçado hum embaraço dos pés, nas joyas huma mão cheya de pedras, nos regalos hum engano de innocentes, e isto foy largar nada que he o que tinheis de vosso; agora haveis de

*Peregrina* tem de superar apresenta um grau de dificuldade crescente, já que, como lhe diz o *Pastor Estevão*, se trata agora não só de «deixar o que tínheis de vosso» (p.145), mas também de «deixar o que tendes de vòs, que são esses desafogos nas lagrimas, esse alivio nos suspiros, essa satisfação nos queixumes» (p.145). Ou seja, a rigorosa via da salvação pressupõe não só a abnegação mais completa, como ainda um auto-domínio absoluto e um comprazimento no sofrimento.

Nesta espiral de dificuldade, a última prova é, naturalmente, a mais exigente. Ela corresponde a um verdadeiro ritual de passagem da vida terrena para a vida eterna, onde não faltam as referências ao «lago», à «barquinha» e a *São Pedro*, o «Porteiro desse Paraizo» (p.152) que é o *vergel*. Este último transe constitui a maior provação a que *Peregrina* se vê sujeita, uma vez que se trata de enfrentar o desconhecido, isto é, a passagem para a morte, sem dispor do auxílio de ninguém<sup>243</sup>. *Peregrina* vence o seu medo e enfrenta o perigo, apenas animada «com o exemplo [de *São Pedro*], que persuade melhor que as palavras» (p.153) e, em paga da sua coragem, torna-se finalmente digna de se reencontrar com o seu «amado Pastor», «não em praya de seixos brutos, mas em porto de flores especiosas» (p.158), para enfim com ele celebrar os esponsais.

Entre o percurso de *Peregrina* nesta segunda parte e o trajecto que percorre na primeira, há uma simetria notável, funcionando esta última como o reverso perfeito da antecedente. As seis provas que a protagonista deve superar correspondem aos seis encantamentos que se lhe haviam deparado no *Bosque*; os seis santos representados sob disfarce pastoril opõem-se aos seis ídolos que a haviam tentado; cada uma das

---

deixar o que tendes de vòs, que he o que arrancaes do coração, e não o que largaes da pessoa» (*EBDR*, pp.145-146).

<sup>243</sup> Atente-se no texto: «Olhou a *Peregrina*, e vio a barquinha, na qual entrou, mas quando voltou o rosto a esperar o velho, ja era desaparecido. Chamou, não lhe acodio, chamou ao seu Pastor, não lhe respondeo, deu vozes ao Ceo, cerrou-se, **e só neste dezamparo, que não ha mayor dezamparo que o que se passa só**, vio que se alteravão as aguas, se desenfreavão os ventos, se desatavão as chuvas, e aquelle palmo de lenho, que buscou taboa para a vida, o considerava, ja tumba para a morte» (*EBDR*, p.157), destacados nossos.

histórias exemplares com que os santos pretendem sublinhar a sua mensagem doutrinal equivale a um dos desenganos proferidos pelo *Rio* e sublinhados pela *Ave*.

No final deste percurso de progresso, a ideia de sacrifício por amor agrega-se às noções de mortificação dos sentidos e de castração do «eu». É o amor pelo *Pastor*, que *Peregrina* almeja consumir, que torna suportável e que confere significado a todas as batalhas que a heroína tem de travar. Esta associação entre os tópicos do amor e do sofrimento, se por um lado remete para a tradição pastoril com raízes na própria lírica tradicional medieval, por outro, ilustra o sentido cristão do amor divino, que se estriba na renúncia e na fé, condições essenciais à via mística da Perfeição.

Quatro são igualmente os capítulos reservados em *RB* ao desfecho da acção. Tal como em *P.*, também nesta novela a segunda parte, obedecendo ao esquema de progresso, tem início após uma visão que corresponde a um ponto de clímax no desenrolar da batalha contra as forças do mal, travada pela protagonista. Trata-se, neste caso, do episódio que, no capítulo XII, coloca *Angelica* diante um globo de vidro que lhe permite constatar que todos os portentos de *Babilónia* se transformam em manifestações de horror<sup>244</sup>. Esta visão constitui o estímulo derradeiro que leva a heroína a abandonar o território do pecado e a iniciar a subida que a conduzirá ao céu.

O caminho trilhado por *Angelica* é uma via penitencial, um «apertado (...) caminho» (p.198) em tudo dissemelhante do lugar ameno que *Babilónia* aparentava

---

<sup>244</sup> Após ser uma vez mais tentada por *Vícios* e por *Efeitos da Vontade* que a pretendem afastar do ser amado, *Angelica* pede auxílio ao *Embaixador do Príncipe*, o qual lhe dá a conhecer o futuro ruinoso que aguarda todas as maravilhas de *Babilónia*: «Que vos parecem, Senhora, as glórias de Babilonia. Deixai-me (respondeu ella) saciar a sede de ver (...) Depressa (disse elle) haveis de largar por horror, o que agora estimais por desconhecimento. (...) Largou Angelica o vidro confusa, emmudeceo assombrada, (...) Disse-lhe o Embaixador: Aqui vedes, Senhora, em que pára o que em Babilonia mais recrêya, e se as eminentes Torres, que, levanta a vaidade, desaparecem fumo, porque se edificam em pó, sendo estes os materiaes, com que os cegos Babilonios levantão as suas eminencias, de que podem gloriar-se os seus amadores, se até o que parece perpetuo he a mais certa testemunha das ruinas» (*RB*, p.183 e pp.185-186).

ser<sup>245</sup>. A jornada proporcionar-lhe-á o encontro com entidades que lhe transmitirão lições de desengano, enfatizando a ideia da precariedade da vida e consequente certeza da morte. Estas ideias serão utilizadas como forma de dirigir o comportamento da personagem e, através dela, de condicionar a conduta do leitor que fica sujeito a um processo de identificação, pois é a ele, em última análise, que a mensagem se destina.

A primeira figura com que *Angelica* se cruza é «huma mulher, a quem os rigores tinham tão trocada a figura, que podia duvidar a vista se se enganava no que representava» (p.200). Trata-se de *Santa Pelágia*, cujo exemplo de vida lhe transmite «muda lição» (p.201) sobre a efemeridade e a vanidade de tudo quanto é temporal<sup>246</sup>. Segue-se o encontro com o *Rio*, cujo curso lhe recorda a transitoriedade da vida,

---

<sup>245</sup> Sublinhem-se as características inóspitas que são associadas a este novo espaço, conotado com a ideia de purgatório onde a alma deve penar as suas culpas, mortificando os sentidos que glorificara no mundo: «Aos primeiros passos reparou, que, semeada a terra de duríssimos abrolhos, não estava delles livre espasso, em que se firmasse o pè sem dor. Era a aspera vereda cerrada pelos lados de grossos espinheiros, adonde o rigor dos troncos parece que feria até os olhos, que se lhe applicavão. Estava a estrada cortada a espassos com asperissimas penhas, de donde podia tomar liçoens a constancia, e de todas as pedras corrião humas lagrymas de agoa, em que se desatavão até os penhascos, e não descião como rizo das fontes, sim como pranto das pedras» (*RB*, pp.198-199).

<sup>246</sup> A referência a *Santa Pelágia*, que ocorre também em *EBDR*, recupera a história de Pelágia, a Penitente, que constitui um exemplo de conversão e de arrependimento após uma vida desregrada. No *Dicionário de Santos* colhe-se a seguinte informação: «A história desta Pelágia, alcunhada Margarito por causa da fineza das suas pérolas, é que ela foi uma dançarina notoriamente licenciosa de Antioquia que despertou a atenção do Bispo Nonnus de Edessa. (...) Ouvindo incidentalmente um sermão pregado por esse mesmo bispo, Pelágia foi levada ao arrependimento e ao baptismo. Partiu para Jerusalém e, disfarçada de homem, viveu como solitária numa caverna do Monte das Oliveiras sob o nome de Pelágio. Ali morreu alguns anos depois» (ATTWATER, 1983: 335). Na novela, Madalena da Glória faz precisamente alusão a esta história, escrevendo: «Esta, que vedes correr;/ Já de Antioquia foy mimo;/ Hoje só tem por arrimo/ Do que foy o seu temor;/ Honte as pérolas pizou,/ Das esmeraldas fazendo/ Alcatifa, porèm vendo/ De mortal a duração,/ Para mais alto brazão/ Viveo Pelagia morrendo» (*RB*, p.201).

servindo de antídoto contra a vaidade<sup>247</sup>. Por último, depara-se com «hum grande numero de Aguias, que fazendo escolta em hum pequeno valle, estavam cercando hum vulto, que ao pé de hum seco tronco tinha o seu descanso» (*RB*, p.203). Este vulto é o de *Santa Sofronia*, exemplo de desprezo pelas coisas do mundo e de devoção à causa divina<sup>248</sup>.

São estes três encontros que pesam na resolução de *Angelica* para que, determinada, não mais detenha a sua marcha ascensional:

«Acabemos de huma vez de emendar os passos, que nos acclarão as luzes, e seja hoje a ultima rebeldia, que malquiste o meu amor, deixando-me levar de quem pela mayor ventura me mostra o caminho de alcançala nos suavísimos extremos, que me presuadem a que esqueça as ásperas montanhas, que ameação as minhas ruínas» (*RB*, p.208).

Contudo, também nesta obra se enfatiza a ideia de que o merecimento da «perfeita uniaõ, a donde respira a mesma alma, que se enlaça, á suavissima transformação, donde o amante, e o amado ficão por fineza hum mesmo composto de

---

<sup>247</sup> «Este rio, que corre despenhado, me avisa, que nada pára donde nasce, e a mim se me introduzia, que nascéra para não pararem os alentos da minha vaidade, que hoje vejo destroço do meu desengano. Mentia-me a illusão do dezejo, e agora a exhala em fumo o meu conhecimento» (*RB*, p.202).

<sup>248</sup> Santa Sofrónia impõe-se como exemplo da eremita, capaz de repudiar a civilidade para se dedicar inteiramente a Deus: «Sofronia, a quem faltavão instantes no dia para numerar os triunfos da sua formosura, (...) buscou o seu brio traças, (...) vivendo em tão solitario deserto, como se para habitação sua nascéra ella só no mundo. Dos dezabrigos se lizongeava o gosto, dando-lhe o campo as mais sazoadas viandas para a sua meza, sem mais praticas, que as que tinha com o seu amante. Só a elle vio em todos os annos, que ali viveo. Até o seu nome se ignorara, se o mesmo amante lhe não mandara o escrevesse em hum tronco, quando para premia-la a levou comsigo ao seu Reyno» (*RB*, pp. 206-207). De facto, a lenda associada a esta santa diz que, seguindo o exemplo de Santa Pelágia, Sofrónia se terá refugiado numa ilha onde viveu meditando sobre as coisas divinas, conversando com os anjos e escrevendo as suas memórias nos troncos das árvores. Viria a morrer solitária, sendo o seu corpo velado por aves que a cobriram de flores (cf. [http://it.wikipedia.org/wiki/santa\\_sofronia](http://it.wikipedia.org/wiki/santa_sofronia)).

perfeiçãoens» (pp. 209-210) não se alcança sem a renúncia e a aniquilação do próprio «eu». *Angelica* deve dedicar todo o seu amor ao *Príncipe* de forma abnegada e sem esperar recompensa<sup>249</sup>. Para o bom sucesso da empresa, conta com a colaboração de *Esperança*, *Fé*, *Penitência* e *Fervor* que se lhe deparam sob disfarce pastoril e que alegorizam duas das virtudes teológicas e duas das virtudes morais.

A virtude consiste, como é sabido, numa disposição habitual e firme para fazer o bem, infundida na alma pelo sacramento do batismo. A referência a estas virtudes no final da obra não é certamente aleatória: a *Penitência* é a virtude moral que consiste na mortificação decorrente do arrependimento; o *Fervor* é aquele que, no meio das dificuldades, assegura a firmeza e a constância para praticar o bem; a *Fé* representa a crença nas verdades reveladas por Deus e ensinadas pela Igreja; a *Esperança*, finalmente, explica a confiança em que a recompensa divina será proporcional à graça. Munida destes atributos, *Angelica* atinge, portanto, o ponto mais alto da jornada que lhe permite unir-se misticamente ao *Príncipe*.

Desta forma lúdica e romanceada, Madalena da Glória expõe a doutrina cristã, podendo no final exortar os seus leitores a tomarem nota da lição e a pautarem os seus comportamentos pelo exemplo edificante que, sob a capa da ficção, lhes é apresentado<sup>250</sup>.

---

<sup>249</sup> No capítulo XIV, a própria *Angelica* reconhece a imperfeição da sua entrega que, esperando retorno, não é total: «Busquei-vos em huma alma, que mais parecia minha, que vossa, e devendo buscar-vos pela fineza de servir, só me appressava a ancia de me ver premiar. Busquei-vos emfim para mim, quando devia esquecer-me de mim por amor de vòs; mas esta minha ignorante fineza tem a desculpa de minha: emmende-a agora huma luz vossa» (*RB*, p.227).

<sup>250</sup> A obra termina, precisamente, com as advertências dirigidas pelo narrador (voz audível da autora) ao leitor: «Confie nos mais arduos combates ainda as mais debilitadas forças, (...). Aprenda a omissão a imitar os vigorosos passos, comque se conquistão os sceptros, que para premiar serviços estão abertos os thezouros, e depois das batalhas são glorias as lidas. Assim continuou *Angelica* bem achada nas novas empresas, como quem já tinha tomado o pulso ás falidas venturas, de que só os moradores de Babilonia fazem importancia; mas não se fiem os



O percurso de leitura das três novelas de autoria feminina até aqui realizado, permitiu claramente identificar a existência de dois grandes núcleos narrativos na estrutura interna de cada uma das obras. O primeiro núcleo, ideado de acordo com um esquema de batalha, destina-se a representar a liberdade de escolha de que todo o indivíduo é dotado e a luta constante que, em consequência desse poder de decisão autónoma, ele é exortado a travar, quer contra forças alógenas que o tentam desviar do caminho da virtude, quer consigo próprio, enquanto ser estigmatizado pelo pecado original. O segundo núcleo, obedecendo a um esquema de progresso, encena o caminho do arrependimento e da penitência, bem como a apoteose da união com o Criador.

É, pois, a sucessão destes grandes momentos – que se podem resumir, designando-os por «escolha», «queda», «ascensão» e «redenção» - que sustenta as intrigas das novelas, fazendo ressaltar a sua dimensão de textos ficcionais ao serviço da propagação doutrinal. Neste sentido, e dadas as características apontadas, estes textos podem ser considerados autênticos instrumentos de propaganda da fé e da moral dominantes à época da sua produção.

## **2.2. As personagens: caracterização pastoril e carácter simbólico**

Nas duas novelas de Sórora Maria do Céu, bem como na da autoria de Sórora Madalena da Glória, as personagens assomam como elementos integrantes de uma categoria narrativa à qual é imputado um papel privilegiado no processo de emergência e de transmissão da mensagem de teor alegórico-moral que as três obras procuram veicular.

---

descuidos, de que a toda a hora se abre a porta ao requirimento, que quando a rebeldia prende para o rogo, só a justiça sentencêa a cauza» (RB, p.296).

Apesar das pequenas particularidades que conferem originalidade às personagens de cada uma das narrativas, em termos genéricos, pode afirmar-se que o tratamento que lhes é dado pelas autoras tende a aproximar-se, em todos os aspectos essenciais. Assim, do ponto de vista de uma classificação baseada na importância do contributo que as personagens dão para o desenrolar da acção, constata-se que a intriga das três novelas gira em torno de uma personagem principal feminina, que constitui o eixo das respectivas narrativas, à qual se associa uma figura masculina que, com ela, completa o par de protagonistas. Para além deste par de personagens centrais, intervêm nas obras um avultado número de personagens secundárias cuja aparição é geralmente fugaz, não ultrapassando, em muitos casos, o espaço narrativo de um único capítulo em que a personagem surge, actua e desaparece para não mais intervir na acção. Obviamente, daqui resultam narrativas caracterizadas por uma significativa abundância de actantes, os quais, no entanto, não chegam a ser dotados da espessura que os transformaria em autênticas personagens verosímeis.

A verosimilhança não é, aliás, a característica que mais parece orientar o desenho destas personagens. Muito pelo contrário, tudo aquilo que as define se insere numa lógica de representação alegórica; por outras palavras, dir-se-ia que cada uma delas é esboçada de modo a pôr em destaque os traços do contributo que, individualmente, deverá dar para a construção do edifício moral sobre o qual as obras assentam. Deste modo, constata-se que, se nos seus traços mais superficiais as personagens de *P.*, *EBDR* e *RB* se subjugam às convenções pastoris, quando enquadradas num nível de análise mais profundo, em todas elas predomina o seu carácter simbólico, já que, cada uma, sem excepção, corresponde à figuração de uma entidade abstracta, resumando assim todo o seu pendor alegórico.

À semelhança do que ocorre nas novelas pastoris, consideradas *stricto sensu*, também nestas novelas as personagens assumem as feições de pastores, caçadores e ninfas, ainda que o elenco de participantes na acção se não esgote nos tipos mencionados, como adiante se verá.

Como características transversais a todas as personagens, sobressaem o seu convencionalismo e o carácter idealizante. Trata-se de personagens construídas de modo a deixar transparecer uma preocupação de depuração do real, uma vez que são podadas de acidentes particulares ou de traços diferenciadores, patenteando um acentuado grau de estereotipia, decorrente de caracterizações em que avultam apenas as linhas essenciais.

Com efeito, a descrição das personagens é feita, por via de regra, através de expressões de carácter geral, que remetem para um conceito de beleza estilizada, muito de acordo com os gostos da época, ainda fortemente marcados pela estética petrarquista que, contudo, perde em contenção, equilíbrio e harmonia aquilo que ganha em fulgor e resplandecência. Em consonância com a tradição petrarquista, o retrato das personagens que é oferecido ao leitor incide quase exclusivamente no rosto, podendo embora contemplar aspectos atinentes à indumentária e ao «gesto». Os retratos assim esboçados, ao realçarem sobretudo a universalidade dos atributos apensos às personagens, carecem obviamente de realismo, na medida em que são construídos a partir de elementos colhidos no reportório imagético petrarquista.

Atente-se nos seguintes exemplos, retirados de cada uma das três novelas:

«Já a este tempo decia para o Vale uma Serrana, de quem a Alva aprendeu a amanhecer, a Aurora a chorar, o Sol a luzir. Parecia seu rosto feito da neve da serra, seu cabelo do oiro da cidade. Os olhos despediam raios de luz, as faces admitiam sobras de rosas, a boca mostrava rubis, porque havia de descobrir tesoiros. O donaire de aldeia, a gravidade de Corte, vestia um vaqueiro de peles de arminhos, sem mais alinhio que o que lhe deixava a limpeza; ao pescoço uns cristais que ou se viam ou se equivocavam; os cabelos presos em uma grinalda de jasmíns» (*P.*, pp. 18-19).

«Acabarão as Pastoras a musica chegando a Peregrina, que reparando em suas perfeiçoens se admirou dellas: erão todas bellissimas, na cor retratavão ao cristal das fontes, nas faces as rozas do campo, nos cabelos aos rayos do Sol, nos olhos às luzes do

firmamento, vestião a pureza dos arminhos, toucavão a graciosidade das flores, admittião, a fineza dos corais» (*EBDR*, p.5).

«Neste amoroso lethargo estava detido o pensamento, quando delle a despertou huma Pastora, que entrou a pedir-lhe huma esmola, podendo do ouro, que lhe sobrava nos cabellos, suprir o que lhe faltava nos cabedaes. Era o vestido de Aldeã, mas a belleza muito de Corte» (*RB*, p.54).

Os excertos reproduzidos, a que muitos outros se poderiam juntar, documentam bem o carácter tópico das descrições feitas pelas autoras. Sejam essas descrições mais ou menos enfáticas, hiperbólicas ou surpreendentes, todas elas encantam pela sofisticação do retrato, mas nenhuma aponta nada de particular que individualize o sujeito a que se refere. O traço que imediatamente se destaca é o da beleza evanescente, em perfeita consonância com os cânones petrarquista e neoplatonista que regem as novelas pastoris. Todos os elementos que compõem os retratos se afirmam pela sua plasticidade, numa proliferação de cor, de brilho e de luz que, de acordo com os parâmetros estéticos do período barroco, exponencia a subtileza dos modelos de base.

Para além da idealização de que são objecto, as personagens apresentam outros traços que as aproximam das personagens-tipo dos textos pastoris. Dentre esses traços, dos quais já referimos a beleza convencional, destacam-se ainda a juventude, a passividade e a subjugação ao amor.

A juventude é atributo de quase todas as personagens, o que contribui para adensar a atmosfera de beleza perfeita, mas irreal, tão característica de textos avessos a preocupações realistas como as pastorais costumam ser. São, por conseguinte, raras as vezes em que surgem personagens conotadas com a velhice. Quando tal acontece, verifica-se que essa característica ou decorre da presença de santos que assumem o estatuto de personagens, ou surge associada a figuras

alegóricas que representam a gravidade, a sensatez e a ponderação, geralmente relacionadas com o avançar da idade.

Assim, na segunda parte de *EBDR*, a descrição que é fornecida do pastor/São Pedro apresenta-o como «hum Pastor de veneraveis cãas» (p.151), em conformidade com a imagem iconográfica do apóstolo que se vulgarizou<sup>251</sup>. O mesmo motivo subjaz à apresentação de Santo Agostinho, figura que intervém no capítulo XI de *RB* para, à semelhança de São Pedro na obra anterior, dar alento à protagonista através do seu exemplo<sup>252</sup>. Em *P.*, também se documenta a existência de um velho. Trata-se, neste caso, da representação alegórica do «Temor de Deus», responsável por reconduzir *Preciosa* ao bom caminho, lembrando-lhe os compromissos que tem para com o Criador. Esta personagem participa na obra em dois capítulos distintos – os capítulos 6 e 16 –, sendo referida em ambos através de segmentos descritivos idênticos<sup>253</sup>.

Quanto aos outros dois traços distintivos a que atrás se fez referência, é sabido que é de convenção que as personagens das novelas pastoris apresentem

---

<sup>251</sup> O texto completa, aliás, essa imagem, referindo a sua qualidade de “porteiro do céu” e de “pescador de homens”: «Muito afflicta se vio a Peregrina (...) quando se lhe offereceo á vista hum Pastor de veneraveis cãas, alegre rostro, respectiva prezença» (*EBDR*, p.151); «Eu sou o Porteiro desse Paraizo» (*EBDR*, p.152) e «Eu fuy pescador no mar de Galilea, e dahi passey a Pastor de Ovelhas» (*EBDR*, p.153).

<sup>252</sup> Santo Agostinho é descrito como um «veneravel Ancião» bem amado de Deus: «Mandou com particular poder acudir ao desmayo daquelles enfraquecidos alentos, hum veneravel Ancião, que na sua Corte valia por pessoa de grande dignidade, e em quem o Principe conhecia tão fieis prerogativas, que não só houve occasião, em que o nomeou pelo titulo de grande, mas lhe deu o mayor elogio, que cabe no ser de vassalo, dizendo era hum homem, medida do coração de hum Deos, e tão zeloso da real Coroa, que a peito descuberto algumas vezes a deffendera de grande numero de inimigos, conquistando Reynos ganhàra para o Principe tantos vassalos, quantos só pode contar a fama, enchendo das valentias do seu braço os orbes atè chegarem ao Reyno do Emypyreo tantas façanhas» (*RB*, p.170).

<sup>253</sup> Atente-se no texto: «Foi logo ao rio lançado um venerável ancião de presença majestosa, olhar iroso, aspecto tremendo e, saindo com a Memória à ribeira, levantou os lhos a Preciosa» (*P.*, p.74) e «Foi a pôr o pé em os jardins, mas logo lhe foi ameaço a suas portas aquele venerável ancião que lá no Alcaçar lhe salvou a Memória do rio, quando da ginela a lançou a Narciso. Este, pois, com terrível aspecto e majestosa presença, ameaçando-a com uma espada nua, lhe saiu ao passo, que logo a atemorizada Dama desandou» (*P.*, pp.223-224).

comportamentos marcados pela languidez e pela inércia que as fazem alhear-se de qualquer preocupação com a vida activa, concentrando-se unicamente nos problemas de índole afectiva.

Também nestas novelas alegóricas as atitudes das personagens giram em torno destes dois eixos: a passividade e a subjugação ao amor. O desenrolar das intrigas põe o leitor em contacto com personagens que se deslocam habitualmente em grupo, cantando e discutindo assuntos relacionados com as suas condutas amorosas. Nunca estas personagens são captadas em atitudes que denunciem ocupações referentes à vida activa; antes pelo contrário, a sua existência decorre dedicada à realização de passeios, bailes, festas, banquetes, torneios poéticos ou contendas belicosas justificadas por desentendimentos de natureza sentimental.

Em *P.*, a heroína homónima faz-se acompanhar sempre de um séquito de acólitos que a seguem nas suas deambulações e que são solidários nas suas aventuras quer pelos territórios aprazíveis, mas enganosos, do *Vale*, quer pelos lugares inóspitos do *Reino de Aspérrima*, quer mesmo quando ela é recebida na *Corte do Rei* onde é aclamada rainha<sup>254</sup>.

---

<sup>254</sup> No capítulo inaugural da novela, *Preciosa* surge integrada no grupo de adjuvantes que a acompanharão em todos os transes da intriga: «Em este lugar, (...) deixou Angelino a Preciosa, em companhia de Procorpo (que assim se chamava o seu criado) e de duas Damas de sublime qualidade e rara fremosfera, chamadas uma Luz, outra Amanta. Estas lhe deixou para assisti-la, e a um venerável ancião também de calificado ser, tio das duas belezas, que eram primas, e ao despedir-se de Preciosa disse Angelino: Neste ameno jardim tenho preceito de deixar-vos (...) Sem esperar resposta fez saída, que não para ausência, ficando Preciosa a passear o jardim com as Damas e Procorpo, a regalar-se com o leite do vale» (*P.*, pp.9-10). É este mesmo grupo que a segue quando inicia o caminho da penitência («Assim soube Preciosa achá-lo e buscando com a sua companhia a porta na dureza daquelas penhas, lhe saiu ao encontro um homem que, dando a entender vivia ali como guarda, não assustou como perigo», *P.*, p.247) e que com ela entra na *Corte do Rei*: «A esta Corte, pois, e a este Rei chegou Preciosa, assistida de sua companhia e de muitos da Casa Real, que a vieram cortejando» (*P.*, p.313).

Na primeira parte de *EBDR*, as personagens movimentam-se igualmente em grupo. Primeiro, assiste-se à deslocação do grupo das *Pastoras*, cantando<sup>255</sup>; depois, ao das *Caçadoras*, suas rivais<sup>256</sup>; finalmente, é na companhia de *Caçadoras e Ninfas* que *Peregrina* visita os ídolos do *Bosque*<sup>257</sup>. No entanto, estas deslocações em grupo, próprias das pastorais, vão ser, na segunda parte da novela, substituídas pelo percurso solitário da protagonista, que se encontra individualmente com cada um dos pastores/santos. Estes contam-lhe a sua história exemplar ou entoam ocasionalmente uma canção para logo de seguida desaparecerem do campo de acção.

Já em *RB*, *Angelica*, a protagonista, tem também ao seu serviço um grupo de ajudantes que, embora não a acompanhem sempre, nunca deixam de comparecer quando é solicitada a sua presença. Estes serviçais, que o *Emperador* põe ao dispor da alma para «assistilla» e para que «a todas as horas lhe acudissem» (*RB*, p.2), bem como as restantes personagens que povoam a novela, não desenvolvem outras actividades que não sejam relacionadas com a orientação da conduta amorosa/moral da heroína. É nesse sentido que intervêm, cantando, recitando, aconselhando-a.

Ainda no âmbito das convenções pastoris que as novelas adoptam, merecem referência diferenciada duas personagens de *EBDR* que, como se disse antes, apresentam feição e estatuto especial. Referimo-nos concretamente ao *Rio* e à *Ave*,

---

<sup>255</sup> «Passeou a Peregrina os olhos pela capacidade daquelle sitio a avistar que nelle respondia às suas ancias, e encontrou olhando huma companhia de Pastoras, que do caminho (...) se conduzião ao lugar em que ella se suspendia, tão leves no passeio, tão seguras no passo, tão alegres na musica, como se fora o caminho outro, e continuavão sua cantiga dizendo, “Al vergel las aldeanas”» (*EBDR*, pp.3-4).

<sup>256</sup> «Voltou a Peregrina o rosto, e vio decer pela florida estancia huma esquadra de Caçadoras, que ao depois de cantarem a suspendella, chegando a ella, e reparando em seu traje, lhe admirou a gala» (*EBDR*, p.8).

<sup>257</sup> «Ja a estes enganados duplicava nossa Peregrina o numero, que dos enganados, o numero sempre se duplica, e entregue as lizonjas, e despenhos do bosque, Ninfas, e Caçadoras, começou a discorrer por aquellas estancias floridas (...) Levarão-na a ver a primeira Deidade do bosque, e chegando reverentes a seu culto, prostradas as Caçadoras adorarão com affecto verdadeiro à Deidade fingida» (*EBDR*, pp.29-30).

intervenientes cuja importância do papel desempenhado na primeira parte da novela tivemos já oportunidade de fazer ressaltar.

O estatuto de personagem que é conferido na obra a estes dois actantes afasta-os do universo habitual dos textos pastoris, pois se rios e aves, enquanto elementos constituintes do cenário bucólico, não são estranhos ao horizonte das pastorais, o mesmo não se pode dizer quanto à forma como são apresentados e às funções que lhes são atribuídas na narrativa da freira franciscana. Na ficção em causa, o *Rio* e a *Ave* são objecto de um processo de personificação que lhes confere um carácter mítico e fabuloso. Trata-se, com efeito, de seres não humanos, mas dotados das capacidades de falar e de cantar, e que as usam para introduzir um discurso de tipo moralizante, cujo objectivo é precisamente ajudar a interpretar o sentido simbólico das intervenções dos sucessivos ídolos, desmascarando-lhes a falsidade e convidando a heroína (e o leitor) a adoptar um comportamento contrário ao evidenciado pela deidade em causa<sup>258</sup>.

A caracterização destas personagens não é mais detalhada nem menos tópica do que a de todas as restantes. Do *Rio* diz-se ser «tão claro em suas agoas» (p.33), ter «lingoas de prata, adonde se não introduzio liga de lizonja» (p.48) e expressar-se «com claras vozes» (p.84). Relativamente à *Ave*, o leitor é informado de que ela tem «corpo de ave; voz de serea, gala de neve, conceito de luz» (p.40), acrescentando-se posteriormente a indicação de que se trata de uma «Ave, tão musica, que pode fazer doces os desenganos» (p.69). As características atribuídas ao *Rio* acentuam sobretudo a sua transparência, qualidade que se adequa à função desmistificadora

---

<sup>258</sup> Atente-se, valendo para todos os casos restantes, no seguinte exemplo: «Peregrina (...) advertio que do mais alto do Olimpo se despenhava às inferioridades do bosque hum rio (...) que (...) murmurou assim. (...) A virtude he ò nobre a que pode eternizar tuas coroas em melhor reyno, perpetuar tuas memorias em melhor fama, levantar teu mauzoleo em melhor pira, e levar tua estatua em melhor nome, dilatar tua soberania em melhor dominio, duplicar teus titulos em melhor Corte, conservar tuas riquezas em melhor erario. Queres ser grande ò nobre, sé Santo, que só sendo Santo, serás grande» (EBDR, pp.33 e 40).



que ele exerce na novela. Por outro lado, tratando-se de um elemento líquido, associa-se igualmente às lágrimas, enquanto manifestação visível do arrependimento que a protagonista deve manifestar. A *Ave*, por seu turno, é concebida como uma mensageira pertencente a uma ordem celestial. As perfeições de que é dotada conferem-lhe um estatuto extra-terreno que sublinha a sua qualidade de eco da voz de Deus.

Pese embora esta falta de originalidade no que toca aos processos descritivos activados pela novela, a relevância destas personagens advém-lhes do facto de introduzirem um discurso de tipo moralizante logo no primeiro nível de interpretação da narrativa, colocando o leitor de sobreaviso perante a operação de transformação «*a lo divino*» que é realizada pela autora. Com efeito, neste texto, Sórora Maria do Céu realiza um elaborado jogo de transgressão que, sem deixar de respeitar o rigor e a coerência formal do modelo pastoril de base, o transforma, dotando de significação moral elementos inicialmente pertencentes a um género conotado com o universo profano. Se isto ocorre em *EBDR*, outro tanto se passa com *P.* e com *RB*.

É à luz de um registo transgressivo que devem ser perspectivadas todas as personagens das três novelas, pois, tal como já anteriormente se referiu, se num nível de superfície elas se moldam às exigências dos códigos da novela pastoril, num outro, menos imediato, todas são imbuídas de significação alegórica, correspondendo à figuração abstracta de entidades que corporizam os conceitos morais que as intrigas novelescas apresentam aos leitores, sob a forma de lição de vida. Assim, as personagens têm sempre uma dupla identidade que decorre do facto de se situarem em dois planos narrativos distintos: um plano pastoril e um plano alegórico.

Às protagonistas – *Preciosa*, *Peregrina* e *Angelica* –, nos próprios textos é atribuída uma natureza dúplice, enquanto alma/figuras de mulher<sup>259</sup>. Nenhuma delas é

---

<sup>259</sup> Neste aspecto, os textos de *EBDR* e *RB* são mais explícitos, porquanto tanto as epígrafes dos capítulos, como as notas marginais que acompanham os textos de apresentação das respectivas heroínas, contêm indicações sobre esta sua dupla dimensão: «Mostra-se à alma

objecto de uma caracterização directa que abunde em pormenores. As autoras optam antes por enfatizar a sua natureza ambivalente: por um lado, todas as obras destacam a formosura e a delicadeza das protagonistas<sup>260</sup>, associadas à ideia de juventude e à condição de pastoras/aldeãs/caminhantes; por outro, não deixam de acentuar o seu carácter voluntarioso, titubeante, ingrato, descuidado.

Esta escassez e redundância de atributos conflui numa imagem das heroínas em que sobressai como traço dominante a virtualidade. Trata-se, com efeito, de personagens de perfil inacabado e cujo comportamento não é linear, na medida em que as três são sujeito de uma experiência iniciática de aprendizagem que as leva a conhecerem-se e a vencerem-se a si próprias por meio dos confrontos com que vão tendo de lidar e dos combates que permanentemente as fazem oscilar entre a vontade e o dever. Neste sentido, dir-se-ia que as protagonistas são desenhadas segundo a concepção da alma como uma «tábua rasa», passível de ser moldada de acordo com as vivências que tem ao longo do percurso existencial. Por isso, as protagonistas sofrem alterações no caminho entre o engano e o desengano, ostentando, no final das narrativas, uma imagem marcadamente positiva<sup>261</sup> que recupera, como traço

---

significada na Peregrina dous caminhos, o do Ceo, e o do Mundo, as Virtudes a chamaõ para o Paraiso Vergel do Pastor, os vícios para o mundo do Caçador Bosque» (*EBDR*, p.1); «Primeiro impulso da Alma, que se acha perdida na noute da culpa» (*BR*, p.1).

<sup>260</sup> À luz das concepções da época, a formosura e a delicadeza são atributos intrínsecos da alma, uma vez que se considera que esta é feita à imagem e semelhança do Criador e da sua perfeição.

<sup>261</sup> De facto, no termo da experiência/percurso iniciático que as narrativas figuram, o retrato das protagonistas, quer seja fornecido em auto-caracterização, quer surja atribuído aos narradores, é traçado unicamente com elementos portadores de carga semântica positiva, operando-se uma consubstanciação da alma com Deus. Atente-se nos textos: «Adornou-se com o valor das pérolas, com o celeste das safiras, com as luzes do carbúnculo, com as finezas do oiro, com as firmezas dos diamantes, e ansiosa já de ver amando a quem amava não vendo, chamou aos moradores do Vale para despedir-se deles» (*P.*, p.306); «Dizia a Peregrina muitas vezes admirada, adonde estou eu, que ja sou outra? Que endeozada roupa he a que visto? que preciosissimas joyas as de que me adorno? que novo ser o que me vivifica? que esfera he esta adonde me vejo possuidora de glorias? que Paraiso he este adonde estou flor? que Ceo he

essencial, a pureza que lhes foi atribuída por Deus no acto da criação. Esta espécie de retorno ao estado inicial impede que as consideremos personagens modeladas, já que o seu destino está antecipadamente previsto na dimensão alegórica que lhes é conferida.

As figuras masculinas que fazem par com as protagonistas apresentam, como principal característica comum, a ausência e/ou a ocultação. Estas personagens, referidas por meio de expressões como «supremo Rei», «Majestade», «pastor do rosto encoberto», «filho do supremo Emperador», «Príncipe», raramente têm uma intervenção directa na acção, embora sejam frequentemente aludidas e a sua importância, enquanto destinatários últimos das actuações das heroínas, se faça constantemente notar.

Trata-se de personagens marcadas pela excelência, mas também pelo mistério. No que concerne à excelência, o texto de *P.* é o mais sistemático, pois, logo no início da novela, no capítulo 2, a autora consagra um espaço textual considerável à descrição hiperbólica da «Majestade» que qualifica como sendo: «tão soberano», «tão poderoso», «tão rico», «tão amável», «tão sábio», «tão guerreiro», «tão agradável», «tão piedoso», «tão liberal», «e finalmente (...) tão Amante» (*P.*, pp.13-16). Nas duas outras novelas, os segmentos descritivos surgem de forma mais esparsa, disseminados ao longo das narrativas, mas não deixam de enfatizar traços comuns que apresentam a divindade como sendo bela, extremosa no amor, clemente, piedosa e justa, mas ao mesmo tempo, ciumenta, capaz de actos punitivos e de comportamentos irados. É esta ambivalência das facetas apresentadas pelo ser divino que faz com que ele seja amado e temido do mesmo modo.

---

este adondo vivo estrella? que nova pátria adonde ja não sou Peregrina?» (*EBDR*, p.163); «Jà sei, Senhor, que (...) quereis dar-me novo ser, fazendo-me a vòs semelhante, não só naquelle primeiro principio, em que elevastes a vileza do barro, tomando parte na sua natureza, mas querendo, que em thalamo igual receba a coroa, que na vossa real cabeça sobio tanto de preço, que ainda a mais vil escrava fica com ella Rainha» (*RB*, p.294).

Quanto à aura de mistério que envolve estas personagens masculinas, ela fica patente no facto de elas nunca mostrarem o rosto às protagonistas, estando a sua desocultação associada ao prémio de que estas se tornam dignas no final. Esta tática de não desvendamento compagina-se com os pressupostos ideológicos subjacentes à moralidade que as novelas encerram, ou seja, destina-se a denunciar a falsidade daquilo que os sentidos alcançam e a encarecer a ideia de que o verdadeiro amor pelo divino resulta de um acto de fé que leva a acreditar e a aceitar aquilo que não se vê.

Para além dos aspectos já referenciados, outra característica comum às personagens que simbolizam a figura da divindade é a exclusividade amorosa que reclamam das protagonistas. Tal exigência está na base do conflito que sustenta as intrigas: a relação alma/ser divino só pode ser mantida através da negação de tudo quanto lhe for exterior. O ser divino é o centro para o qual deve convergir a alma depois de perceber e aceitar que ele é o único amor a que se deve devotar. Só a aceitação deste pressuposto permite a resolução do conflito que se manifesta quer no interior das protagonistas, quer nas suas relações com os contextos circundantes.

Ainda como figuras centrais das tramas narrativas, funcionando em nítido contraponto com os actantes masculinos que representam Cristo/Deus, salientem-se as referências a um «cabecilha das forças do mal». Em *P.*, ele é o *Príncipe do Averno*, apresentado como um antigo «vassalo maior em seu Reino [de Deus], grande personagem em sua Corte» (p.35), que se viria a revelar «infiel», «soberbo», «traidor», «não arrependido», «desnaturado», em suma, «inimigo de seu Rei, contra quem atrevido sustenta guerra» (p.35). Trata-se de uma óbvia referência a Lúcifer, o anjo caído da corte celestial, que para o imaginário católico representa o diabo tentador.

Esta mesma ideia de tentação e de conquista por encantamento está presente na escolha de um *Caçador* para personificar as forças maléficas e enganadoras, em *EBDR*. Efectivamente, na segunda novela de Sórora M<sup>a</sup>. do Céu, o rival do *Pastor/Cristo* é um caçador a que não faltam os atributos da conquista, bem visíveis no retrato que o texto fornece:

«Vio [Peregrina] a hum Caçador Joven de galharda presença, semblante aprazível, olhos lizongeiros, gentil parecer, fazia gala o abrigo de hum cazacão, verde o pano na cor, vario no forro, que desse era a seda furtacores, os botoens que brilhantes o favorecião, ferião na luz do ouro, a luz da vista, a carapuça coroava de flores, e de plumas, que a vaidade, e a inconstancia trazia sua estimação sobre a cabeça, fez-se objecto aos olhos da Peregrina, a qual reparou que descansando ao hombro o instrumento de seu tiro, prendia nelle a hum ferido coração» (*EBDR*, p.20).

Os mesmos elementos que identificam esta personagem como caçador – as roupas de cor verde, o chapéu com penas, o arco donde pende o coração arrancado a *Peregrina* – marcam-na também como ser enganador e falso, pois se o «verde do cazacão» é cor da esperança, essa é uma esperança infundada já que se baseia na «vaidade» e na «inconstância»; além disso, o brilho do ouro que lhe adorna as vestes turva a clareza da visão. Por estes motivos, mais adiante na novela, o próprio narrador se refere a esta personagem como sendo «de pouco ser e de muito parecer»<sup>262</sup>.

Já em *RB*, não se pode propriamente falar na existência de um único rival do *Príncipe*. As forças do mal, neste caso, não têm um caudilho que as represente e comande, manifestando-se antes através da intervenção de várias entidades como «os cinco sentidos», «Amor-Próprio», «Divertimento» ou «os moradores de Babilónia». Todavia, nesta novela destaca-se uma outra personagem masculina, definida através da função que desempenha na obra. Referimo-nos ao *Embaixador do Príncipe*, o qual é chamado a intervir na acção com alguma frequência, em substituição do seu Senhor que prima pela ausência.

---

<sup>262</sup> Assinale-se o seguinte trecho: «Era o Caçador hum homem de pouco ser, e de muita soberba; de muita lizonja, de nenhuma verdade, de muito estrondo, de nenhum fundamento, na apparencia tudo, na realidade nada. Seus divertimentos erão loucuras, suas resoluções inconstancias, suas promessas mentiras, suas liberalidades enganos, seus extremos fatalidades, deste bosque que a elle de alvergue, e aos mais servia de labyrintho, sahia a enganar» (*EBDR*, p.29).

O restante conjunto de personagens que integram o elenco das novelas, ainda que representativo em número, subjugam-se completamente ao propósito fundamental de transmitir a mensagem moral proposta pelos textos. Estas personagens que, como já anteriormente se fez notar, não têm, em boa parte dos casos, uma presença mais do que episódica nas intrigas, nem merecem da parte dos narradores mais do que breves apontamentos descritivos, podem agrupar-se em dois grandes subgrupos: um que integra o bando dos adjuvantes que porfiam pela salvação da alma; outro composto por aqueles que se lhe opõem.

Em *P.*, as personagens secundárias são dotadas de um nome que as identifica, sendo tal nome encontrado por meio de engenhosos processos de manipulação verbal que permitem a transformação de nomes comuns, geralmente de significação abstracta, em nomes próprios<sup>263</sup>. Nas duas outras novelas, as personagens são designadas de forma mais vaga e genérica, numa manifestação concreta de que não é a sua individualidade que importa salientar, mas antes o contributo que dão para a codificação da mensagem que se pretende propagar.

Assim, ainda que sem a preocupação de proceder a um levantamento exaustivo, refira-se que personagens que representam conceitos ético-morais, como sejam as virtudes, as paixões mundanas, o desengano, o amor divino vs. o amor humano, são representadas por figuras tais como, respectivamente, «belas pastoras»/«pastoras formosas»; «alegres caçadoras»; «uma dama com um espelho quebrado»; «dois generais»/«dois homens em contenda»/«dois mancebos». Outros conceitos, igualmente abstractos e de significação negativa, como os de «riqueza», «nobreza», «formosura», «amor-próprio», «sabedoria», «soberba» ou «os cinco sentidos», são personificados pelos ídolos ou por outras figuras designadas como «um

---

<sup>263</sup> Ana Hatherly, no texto introdutório apenso à sua edição de *A Preciosa*, faz um estudo da onomástica da novela, referindo cinco categorias nas quais enquadra os diferentes nomes. A investigadora fala em nomes conotados com a novela pastoril, nomes conotados com a tradição clássica, nomes que surgem noutras obras da autora, nomes decorrentes de manipulação verbal e nomes resultantes de anagramas (HATHERLY, 1990: CXIV-CXV).

cavalheiro»; «um homem com aspecto de mercador»; «uns conselheiros», etc. Em contraponto, conceitos que apresentam uma extensão semântica positiva associam-se a personagens designadas como sendo «pastores» (bons conselhos); «um passageiro» (aviso); «um homem vestido de ásperas peles de leão» (fervor); «uma mulher de aspecto grave» (penitência), etc.

O princípio subjacente à construção destas personagens não é, de forma nenhuma, a verosimilhança do seu retrato e, por isso, não causa surpresa que se lhes atribuam características nem sempre coincidentes nos diversos trechos das novelas em que figuram. A preocupação das autoras vai antes no sentido de tirar delas o máximo proveito didáctico<sup>264</sup>. Por isso, tudo o que as caracteriza – feições, indumentária, ornamentos, acções em que se vêem envolvidas – converge apenas na evocação do conceito que cada uma personifica. Elas constituem uma espécie de emblemas que figuram entidades abstractas e se esgotam nessa função.

A falta de referências textuais que confirmam às personagens em geral uma existência «real», num primeiro nível de interpretação das narrativas, dota-as, em contrapartida, de um pendor abstractizante que contribui definitivamente para a sua afectação a um plano de interpretação simbólica. Assim, ao seguir a trama diegética das novelas, o leitor é conduzido subtilmente a um patamar interpretativo menos imediato e menos óbvio que o leva a prestar atenção não tanto à caracterização directa das personagens, mas antes ao valor que simbolicamente lhes é atribuído.

### **2.3. O espaço-tempo: idealismo, metamorfose e fluidez**

Os dados espaço-temporais que configuram o cronótopo das novelas alegóricas que temos vindo a analisar patenteiam, como muitos outros aspectos dos

---

<sup>264</sup> Aliás, o zelo didáctico das autoras manifesta-se na preocupação que demonstram em desmistificar o significado simbólico das suas personagens, identificando o conceito que elas representam, através de notas marginais ao texto.

textos em causa, uma ambivalência intrínseca e estrutural. Se, em termos abrangentes, parece evidente que as categorias «espaço» e «tempo» se constroem a partir de coordenadas abstractas que encaram o tempo sob uma dimensão não cronológica e o espaço sob uma perspectiva ageográfica, torna-se necessário assinalar que ambos aparecem submetidos a um tratamento baseado numa tensão constante, provocada pela justaposição dos domínios do «ser» e do «parecer».

Naquilo que toca à representação do espaço físico, a dicotomia atrás aludida torna-se nítida praticamente desde o início das novelas. Em *P.* e em *EBDR*, a ambiência criada mostra-se afectada pelo modelo das pastorais. Os referentes espaciais exploram *topoi* retóricos que remetem para uma atmosfera delicada e aprazível, traduzida pela construção de um cenário idílico. Tal cenário não é objecto de uma definição detalhada ou, quando o é, essa definição apenas se opera no âmbito de um conjunto restrito e reiterado de tópicos que se organizam em torno de elementos decalcados dos cenários bucólicos.

Sendo assim, o *Vale* no qual o *Supremo Rei* faz depositar *Preciosa*, retirada «de uma encoberta ilha chamada Abismo do Nada» (*P.*, p.7), é apresentado nos seguintes moldes:

«Já a este tempo entravam em um aprazível vale (...) caminhando Preciosa mui inocente (...) chegou com a sua companhia a um delicioso jardim aonde só havia jasmim puro, açucena cândida, cravo branco, flor nevada, aves tiernas, águas simples; ali não havia voo de abelha picante, arrojões sim de mariposa inocente; ali não era o Sol ardor que consumisse, era Febo só luz que alegrasse; ali não entendia a Aurora o porque chorava, nem sabia a Alva o porque se ria; ali não havia o rio para o murmuro, havendo fonte para o pranto; ali toda a mosqueta era singela, e nenhuma rosa era dobrada; ali não se conhecia da ave a pena, advertia-se só da ave o canto; ali não chegavam os silvos do Noto, sim as mansões do Zéfiro» (*P.*, pp.8-9).



Do mesmo modo, também o *Bosque* por onde *Peregrina* se move surge de início como uma visão paradisíaca, um local onde se vive uma *perpétua Primavera*, onde a vegetação é frondosa e luxuriante, a temperatura amena, os sons harmónicos e os odores deleitosos; enfim, um paraíso terreal de cariz convencional e alegórico:

«Oh! que arvores tão soberanas por altas, que flores tão maravilhosas por fermosas, que frutos tão apetecidos por excellentes, que sombras tão aprazíveis por seguras, que luzes tão estrellas por ditosas, que ares tão mansos, que zéfiros tão brandos, que aves tão musicas, que fragancias tão suaves! Oh! quem ficara perpetua destas flores, Ninfa destas agoas, Diana destes bosques, Aura destas sombras, Vénus destas luzes, e destes ares Filomena, não passe daqui minha peregrinação, que esta he a pátria do gosto» (EBDR, p.19)<sup>265</sup>.

Em *RB*, a contextualização espacial situa a personagem protagonista «em valle confuso, povoação da antiga Babilonia» (p.1). Da descrição deste espaço, metonimicamente conotado com o mundo, palco onde se desenrola a breve vida humana, estão ausentes as referências que compõem tradicionalmente os ambientes pastoris, idealizados e pintados a traços largos. Embora a vaguidade se faça igualmente notar, este local está longe de ser apresentado como uma antevisão do paraíso ou como um reduto de pureza de que os seres humanos possam desfrutar na terra. Pelo contrário, a voz narradora destaca «a variedade das Praças de Babilonia [que] erão declarada guerra da circumspecção» (p.18), pois nelas a prática do ócio tem livre trânsito; «o clima de Babilonia com apparencias de suavidade» (p.18); e a «confusão daquellas praças, por donde he infalivel o despenhado dos passos» (p.18).

---

<sup>265</sup> Ainda que, como adiante se dirá, estes espaços venham a revelar-se puras mistificações de uma realidade diametralmente oposta à que aparentam, nestas descrições encontram-se referências às características fundamentais de uma Idade de Ouro que, de acordo com Patrick Cullen, citado por António Cirurgião, são: «(1) The internal harmony of nature; (2) The death of all destructive forms of nature; (3) Earthly-paradise luxuriance of nature; (4) Eternal spring» (CIRURGIÃO, 1976: 179).

Ou seja, a descrição do cenário desenvolve-se em torno de duas noções essenciais: a noção de desordem e a noção de logro.

Apesar das diferenças anotadas, as três novelas têm em comum a mesma despreocupação com notações realistas, naquilo que diz respeito à definição espacial. De facto, os espaços são qualificados, mas não identificados, pairando assim num qualquer lugar impossível de localizar geograficamente. Está-se, pois, perante uma topografia imaginária e simbólica por meio da qual se pretende alertar o leitor para o carácter enganador e pérfido do mundo.

Este objectivo de cariz pedagógico-moral está na base das alterações e transmutações ocorridas nos espaços descritos nas duas primeiras novelas a que vimos aludindo. Nestas, a amenidade (ainda que ilusória) que caracteriza inicialmente os cenários do *Vale* e do *Bosque* depressa cede lugar à agitação e ao desencanto provocados pelo pressentimento, efectivamente confirmado, de que tais e tão abundantes belezas encobrem, afinal, uma realidade bem diferente.

São vários os indícios fornecidos pelos textos que remetem para a transgressão dos códigos bucólicos que privilegiam cenários idílicos e radiosos. No capítulo 2 de *P., Cândida*, alegoria da *Verdade*, convida *Preciosa* a tomar «assento à sombra destas árvores» (p.21), a fim de a esclarecer acerca da verdadeira natureza do *Vale*. Tem então início uma longa intervenção de *Cândida*, através da qual a protagonista é alertada para o facto de aquilo que se lhe depara à vista, não ser mais do que um disfarce que encobre a verdadeira essência do lugar<sup>266</sup>. Em *EBDR*, por

---

<sup>266</sup> O discurso do desengano proferido por *Cândida* alonga-se por quase quatro páginas. Transcrevemos, por isso, apenas o seu início que, no entanto, permite exemplificar a operação de transgressão da atmosfera bucólica que é realizada pela autora: «Este Vale, chamado de Lágrimas, mais pelas misérias com que se olha que pelas fontes com que se rega; este lugar chamado o Desconhecido, não pelas sombras com que se encobre mas pelos enganamentos com que se dissimula; este campo chamado o da Variedade, não pelas flores com que se mescla mas pela inconstância com que se pisa; este país, chamado Nada de Nadas, não pelo pouco que nele se logra mas pelo menos que dele se leva; esta morada, chamada a do Encanto, não pelas maravilhas que oculta mas pelos peregrinos que adormece; este monte, chamado Mar de

diversas vezes *Peregrina* é advertida sobre os perigos escondidos pelo *Bosque*, aparentemente aprazível e inofensivo, mas cuja realidade o torna decepcionante. Essas advertências assumem um carácter sistemático através das intervenções do *Rio*, secundado pela *Ave* que, como já anteriormente se disse, são personagens especiais cuja função é dar voz ao desengano. Porém, a transformação do espaço é aludida logo no capítulo III, no qual o *Bosque do Caçador* é apresentado nos seguintes termos:

«Teatro Verde de fingidas esperanças, fatal enredo de trayçoens dissimuladas, opaca sombra de cuidados adormecidos, tarefa incansavel de devirtimentos loucos, aparente Ceo de Estrellas caducas, fragil Paraíso de flores avenenadas, mapa de Labyrintos, capa de fingimentos, adonde toda a flor falava lizonjas, toda a fonte ensinava murmuraçoens, toda a ave cantava enganos, toda a arvore mentia altivezas, alli fazia o álamo escola de inconstâncias, adonde queria aprender atè o roble, e ouve penha vezinha, que se temeo ao contagio dos ares, como se acharião as firmezas, adonde as pedras receavão as mudanças!» (EBDR, p.26).

Esta segunda descrição, feita a partir do ponto de vista do narrador, entra em contradição com a primeira apresentação do *Bosque*, essa dominada pela perspectiva da protagonista, estabelecendo-se entre uma e outra uma relação de antagonismo. Onde antes predominavam valores positivos, conotados com a beleza, a tranquilidade, a fruição e a felicidade, vão agora emergir atributos opostos, expressos por meio de imagens que remetem para as ideias de falsidade, de erro, de artifício, de engodo.

---

Perigos, ou já pelas sereias que cantam ou já pelas tormentas que navegam; esta estada, chamada Prisão de Loucos, não pelas pedras com que fazem tiro mas pelas margaritas de que fazem desprezo; este anfiteatro chamado Monstro, não pela disformidade com que se vê mas pela desunião com que se conserva, este Vale, pois, de que vos conto, aonde entrais preciosa e de donde podeis sair perdida, é a um abrir de olhos, sonhado, é a um fechar de olhos, desaparecido» (P.,pp.21-22).

O modelo de graciosidade decalcado dos ambientes pastoris é definitivamente abandonado na segunda parte das novelas, quando tem início a marcha penitencial ascensional das protagonistas que, no final, as conduzirá ao paraíso. Em cada uma das três novelas, o espaço inicial é substituído pelos locais que dão forma a um itinerário íngreme, agreste e sinuoso, um autêntico percurso ascético de expiação. Obviamente, porque se trata neste ponto de redimir as culpas manifestando arrependimento, os cenários não podem ser já nem harmoniosos, nem sublimes; pelo contrário, vão assumir características que permitem conotá-los com espaços de sacrifício e de mortificação penitencial.

Em *P.*, as andanças da protagonista conduzem-na a um deserto «cercado de espinheiros (...) despidos de flor, armados de rigores» (p.256), no qual «havia algumas árvores (...) de fruta, mas toda de espinhos, que ali não se dava a doçura do pomo sem se comprar com o sofrimento nos rigores» (p.257). Este é o local onde está implantado o *Palácio de Aspérrima*, novo cenário para o desenrolar da acção. Ao contrário do *Vale*, este é agora um espaço em cuja construção intervém forçosamente a mão do homem<sup>267</sup>.

De acordo com Ana Hatherly, a presença de um palácio no cenário da novela é mais um elemento que a aproxima dos textos pastoris canónicos, já que, como escreve a autora «é praticamente regra nas novelas pastoris típicas haver sempre pelo menos um palácio, geralmente com jardim» (HATHERLY, 1997:253). Contudo, em *P.*,

---

<sup>267</sup> Ana Hatherly vê no Palácio e no Jardim dois símbolos da ordenação do caos universal: «No imaginário maneirista e barroco, o jardim está intimamente ligado à ideia de palácio. Palácio e jardim são um conjunto de complementaridades em que o caos e o vazio surgem dominados, porque se a casa, como habitação, é metáfora do corpo, ela é também *imago mundi*. Imagem do caos dominado, criadora de um centro, o palácio, que é a casa como obra de arte, torna-se símbolo do universo idealizado. O jardim, lugar de contemplação para o pensamento maneirista, funde arte e natureza: é “natureza em pensamento e pensamento como natureza”. Assim, palácio e jardim, dominando respectivamente o vazio e o caos, são espaços de possessão e domínio, são imagem do homem, imagem do seu pensamento, de uma sua visão do mundo» (HATHERLY, 1997: 251-252).

o palácio adquire a fisionomia de um «antipalácio», isto é, surge conotado «com uma imagem de austeridade, de renúncia, de desapego do mundo, (...) em que o apelo aos sentidos foi substituído por um apelo à meditação e à ascese» (HATHERLY, *ibidem*)<sup>268</sup>. Este novo lugar, em cuja descrição surgem elementos que permitem tomá-lo por um emblema representando as ideias de luta contra o mal e de vitória do bem<sup>269</sup>, é, por conseguinte, o cenário que convém, pela sua sobriedade e pelo seu despojamento, à nova atitude da personagem, recém convertida à necessidade de se arrepender e de se penitenciar. Estas são disposições que requerem vontade, empenho e constância, ou seja, que implicam um trabalho intencional que bem pode ser figurado pelo *Palácio de Aspérrima* e pelo *jardim-espinheiro* que o cerca, enquanto símbolos da ordenação do caos universal.

Em *EBDR*, a mudança de atitude da protagonista tem como correlato uma alteração da ambiência envolvente. Tal modificação do comportamento de *Peregrina*, que a leva a buscar «do bosque a sahida» (p.108), é assinalada pela grande tempestade preparada pelo «astuto Caçador grande mago» (p.108), a cuja voz «se embaraçarão as luzes, desatarão-se os raios, responderão os ventos, e finalmente se

---

<sup>268</sup> A este propósito, atente-se na descrição que é feita do interior do edifício: «No interior e no íntimo do Palácio eram todas as paredes de brutesco, e assim mesmo os tectos, não muito levantados porque se fizessem mais seguros. Todos os adereços nas casas eram de cortiça, a que não lavrou a curiosidade, senão o desprezo, que Aspérrima, por desdenhar os diamantes, poliu a cortiça. O maior luzimento de minha casa, dizia ela, é não haver nela mais luzimento. Assim faz a minha pessoa o Palácio; de outra sorte era dar a entender que fazia o Palácio a pessoa. Ao que mais pode chegar na riqueza o aparato de uma casa, é ao pisar-se nela o oiro: o oiro é terra, logo, que monta mais o pisar-se a terra que o pisar-se o oiro. Tudo em um Palácio é o mesmo para ser nada: a Princesa que faz o Palácio é o tudo» (*P.*, p.258).

<sup>269</sup> Esta ideia é adiantada pelo próprio texto, no qual a autora, descrevendo a fachada do *Palácio de Aspérrima*, escreve: «Na frontaria, como por armas desta grande Senhora, estava uma tarja, que mostrava em sua capacidade uma mulher lidando, ao que parecia, com muitos inimigos, em uma mão a espada nua, e com a outra coroando-se de loiro. Mais abaixo, dizia esta letra; El pelear es vencer» (*P.*, p.257). Trata-se, como se pode constatar, da inclusão daquilo a que Rodríguez de la Flor chama um «emblema nu» ou «emblema cego», ao qual não falta sequer a divisa (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995:73).

formou huma tormenta tão desfeita, que parecia querer o Ceo sepultar a terra nos abismos» (p.108). Este episódio marca a passagem para a segunda parte da novela, na qual o cenário sofre uma profunda transmutação. Também nesta obra os encantos enganadores do *Bosque* são deixados para trás; a história progride a partir deste ponto por espaços áridos e tortuosos, identificados no texto como sendo o «caminho de asperezas, que primeiro (...) conduzia ao Vergel do Pastor» (p.113).

Este caminho penitencial adquire características completamente opostas às dos lugares amenos descritos na primeira parte. Faz-se notar agora que se trata de paragens nas quais «os ares não respiravam suavidades: as Aves, não cantavam melodias; as luzes eram opacas; as águas turbas» (p.122). Ainda assim, e apesar da sua inospitalidade, o local é qualificado como sendo um «seguro caminho» (p.114), isto é, um caminho não afectado por falsas aparências, o qual constitui a única via de acesso ao *Vergel do Pastor*.

O motivo da via sinuosa como metáfora do percurso de reparação das culpas está igualmente presente em *RB*. Toda a caracterização deste trajecto que estabelece a ponte entre o espaço terreno e a cidade celeste é marcada pela presença de *topoi* que traduzem um conjunto de ideias feitas sobre o conceito cristão de purgatório que é aquele que, em última análise, surge figurado por meio da alegoria da «estreita, e comprida estrada», do «apertado do caminho» (p.198) que afasta a alma do mundo para a aproximar de Deus. À semelhança do que se disse em relação às outras novelas, também nesta se enfatizam as ideias de renúncia, de expiação, de padecimento e de punição que devem ser ultrapassadas pela constância, a qual se fará merecedora da recompensa final<sup>270</sup>.

---

<sup>270</sup> A via penitencial seguida por *Angelica* para deixar a *Corte de Babilonia* é descrita nos seguintes termos pelo narrador: «Aos primeiros passos reparou, que, semeada a terra de duríssimos abrolhos, não estava delles livre espaço, em que se firmasse o pé sem dor. Era a áspera vereda cerrada pelos lados de grossos espinheiros, adonde o rigor dos troncos parece que feria até os olhos, que se lhe applicavão. Estava a estrada cortada a espaços com asperissimas penhas, de donde podia tomar liçoens a constância, e de todas as pedras corrião

A deslocação de *Angelica* por este novo espaço, deslocação essa que coincide com a peripécia que dá início à segunda parte da novela, é antecedida por um comentário sobre a oposição campo/corte, sendo que cada um dos termos corresponde, respectivamente, ao *Reino do Príncipe* e a *Babilonia*. Tal reflexão fornece a ocasião para introduzir novos elementos caracterizadores do espaço que, na obra, figura como metáfora do mundo, sendo este marcado, desde o início, pela analogia com a cidade da perdição. Assim, *Babilonia* é descrita do seguinte modo:

«Corte, adonde a lida do animo era guerra, que desfalecia; a infidelidade dos moradores desengano do sofrimento. Ali batalha com a justiça o interesse, e sempre elle leva as palmas, porque dà a semrazam as sentenças. A mentira domina nas verdades, que despreza; os suspiros dos pobres sam quem dà calor às magoas, e a opulência dos soberbos quem assopra o pò, para que só deste cabedal se enchão os olhos dos necessitados. Ali a tyrania he cruel parca das vidas, as semrazoens costume da grandeza, e tudo lastima na perda das almas, e desasocego de quem lhe chora os precipícios» (*RB*, p.176).

Atente-se que a linguagem utilizada no excerto acima transcrito se distancia de qualquer critério minimamente objectivo e realista, fazendo ressaltar apenas elementos interpretáveis à luz de conceitos morais. Pode-se, portanto, dizer que não é a apresentação do lugar como cenário que é valorizada, mas sim a sua dimensão simbólica, enquanto metáfora da confusão reinante no mundo. Lugar de exílio para a alma, *Babilonia* é identificada com um território infecto<sup>271</sup> e eivado de perigos que provocam sofrimento e desorientação a quem nele vive. Decorre do cenário traçado a

---

humas lagrymas de agoa, em que se desatavão até os penhascos, e não descião como rizo das fontes, sim como pranto das pedras» (*RB*, pp.198-199).

<sup>271</sup> A imagem de *Babilonia* que vai sendo dada ao leitor explora qualificadores que remetem para as ideias de insalubridade e putrefacção. Vejam-se, a título de exemplo, os seguintes excertos: «Tinha a vontade enfraquecido o conhecimento dos **corruptos ares** de Babilonia» (p.45); «Compadecei-vos, Senhor, de me veres perdida em mim (...) bebendo das **cisternas immundas** de Babilonia» (p.155), destacados nossos.

ameaça latente da desgraça eterna que se abaterá sobre aqueles que permaneçam em tal meio. A insegurança e o sobressalto desencadeados por essa possibilidade levam *Angelica* a repudiar o local, antecipando assim a mensagem final da obra que insiste na necessidade de enjeitar o mundo, onde reinam o pecado e o erro<sup>272</sup>.

O modelo adoptado pelas autoras para caracterizarem a realidade terrena, enquanto espaço onde se desenrolam as intrigas, explora as potencialidades semânticas de três conceitos-chave para a mundividência barroca. São eles as noções de «aparência», de «engano» e de «desengano», sendo que este último sobressai em consequência da consciencialização de que a realidade sensorial é algo ilusório e fugaz. Assente nestes princípios fundamentais, a imagem do mundo proposta nas obras, embora pouco circunstanciada e caracterizada por uma grande dose de simbolismo que relega para um plano subalterno critérios de objectividade e de realismo, é, ainda assim, suficientemente detalhada, no sentido em que os traços que a caracterizam são repetidamente retomados ao longo dos textos.

O mesmo não ocorre com o lugar que, em termos simbólicos, se lhe opõe. O espaço textual reservado para a apresentação do paraíso celestial não é objecto de um tratamento discursivo idêntico àquele que é dado à apresentação do mundo. Dir-se-ia que as obras se aplicam em ilustrar a ideia de que a dedicação da alma a Deus é tarefa para toda uma vida e que só essa dedicação exclusiva culmina com a

---

<sup>272</sup> Essa mesma mensagem é resumida pelo discurso de desengano proferido por *Angelica*, após tomar definitiva consciência da verdadeira realidade ocultada pelas «glórias de Babilonia»: «No rio das minhas lagrymas colhi já as perolas do meu desengano, e lucrey na sua fineza o cabedal de que só faz importancia toda a minha alma. Nos vossos campos [de Babilónia] só se acha o veneno no Aspid, o amargo nas fontes, a mentira nas flores, a tempestade nos ares: as vossas festas são trombetas da morte, que sempre toçã a marchar, cutelos, que cortã pela vida, e chaves, que abrem os cárceres da eterna pena. O vosso Reyno he fantasma, que formou o engano, apparencia, que rebuça a tribulação, ferida sem remédio, e dor, que penetra o mais sensível do peito. Vede agora, sendo esta verdade infalível alicerse, em que se funda a minha fé, se trocarey, pelo que desprezo, a gloria de amar a quem, mais que a sua vida, prezou o meu amor, depondo todo hum império, por me buscar na Aldea, fazendo-me de montanheza Rainha» (*RB*, pp.257-258).



recompensa do Reino dos Céus, prêmio que espera os justos. Porém, para as autoras, mais importante do que persuadir os receptores da sua mensagem por meio da apresentação do prêmio, parece ser influenciar as suas condutas por forma a que eles se tornem dignos de alcançá-lo. Daí que a apresentação de «Corte da maior Majestade», do «Vergel» ou da «morada do Emyreio» só surja nos derradeiros capítulos de cada obra, concentrada nalguns parágrafos-síntese.

Para identificar o «paraíso», isto é, a morada extra-terrena reservada aos bem-aventurados, justos e virtuosos, as autoras socorrem-se de designações que denotam realidades terreas, ou seja, recorrem à alegoria, figura estruturante das suas narrativas. Como se disse antes, em apartado consagrado a tal fim, a alegoria é, por definição, uma construção retórico-estilística que pretende representar uma realidade abstracta por meio de termos metafóricos concretos, sendo cada elemento dessa dita realidade traduzido individualmente por uma metáfora ou imagem particular. Pode, por conseguinte, observar-se que mesmo quando pretendem descrever universos que se integram num quadro de conceptualização abstracta, Sórora M<sup>a</sup> Céu e Sórora Madalena da Glória se socorrem de analogias com o que é próprio do mundo.

Em cada uma das três obras, o «Reino de Deus» é descrito como uma morada onde superlativamente abundam as riquezas humanas, expressas por meio de metáforas que tiram partido das conotações atribuídas às pedras preciosas<sup>273</sup>. É também superlativa a manifestação das magnificências naturais do local, às quais se associam desta feita as ideias de constância e perenidade<sup>274</sup>. Cumulativamente, os

---

<sup>273</sup> Vejam-se os textos: «Cuide-se em sua riqueza: os cimentos de pedras preciosas, as paredes de oiro puríssimo, as portas de margaritas, os assentos de diamantes, as ruas calçadas de safiras, as moradas cravadas de rubis» (*P.*, p.312); «as ruas deste paraíso calçavam pedras preciosas, as portas adornavam perolas finas, os muros alabastros superiores:» (*EBDR*, pp. 162-163); «Em seus muros resplandece o precioso das safiras, as cazas esmaltadas com o luzido dos topázios, e as portas guarnecidas de finissimas perolas, as ruas do ouro de mais quilates» (*RB*, p.245).

<sup>274</sup> Retomam-se nestes passos das obras os tópicos bucólicos do «lugar ameno», enfatizando-se as suas qualidades extremas, elevadas ao mais alto grau que a mente humana pode

cinco sentidos perdem a carga negativa que lhes é imputada quando usados para fruir prazeres terrenos. Por contraste, neste espaço celestial, podem ser usados livremente para gozar os deleites eternos e infinitos que se deparam à alma e, por extensão, àqueles que alcançam o paraíso<sup>275</sup>.

A descrição do Reino dos Céus subordina-se a um modelo de idealidade que ultrapassa as capacidades humanas. Consciência disso mesmo parecem ter tido as autoras que, certamente também por artifício retórico, apoucam as suas capacidades para dar conta de tão grandes perfeições sobre-humanas:

«Era da cidade tão soberana a grandeza, tão singular a superioridade, tão levantada a magnificência, tão alta, tão régia, tão maravilhosa a fábrica, que **querendo pena de águia descrevê-la, disse o que pôde e não pôde o que viu**» (*P.*, p.312), destacados nossos.

«e não continue minha ignorancia esta pintura, porque já ouço que **nella todo o homem mente**» (*EBDR*, p.163), destacados nossos.

---

conceber: «Contemplem-se em seus paraísos as flores de duração constante, a fragrância de suavidade celestial, as fontes de água viva, os frutos de sabor eterno» (*P.*, p.312); «se achou em hum delicioso Vergel, reverdeceo o celeste Paraíso, nova esfera de luzes, raro labirinto de flores, lugar de que só era digna a admiração: alli toda a vista era graça, toda a flor maravilha, toda a planta esmeralda, as fontes erão perolas liquidas, os ares flores sem cor pela fragancia, as respiraçoens alentos divinos, e nada parecia do ser humano, os cravos brotavão incendios, as rozas não padecião desmayos, os jacintos padecião ciumes, as murtas não significavão dor, a belleza das flores correspondia a fermosura das arvores de pomo, de nenhuma parecia mãy a terra, de todas sim creador o Sol, e as maçãas, que no primeiro jardim forão discórdias, aqui erão amores: as aves vestião de pena, e cantavão de gloria» (*EBDR*, p.162).

<sup>275</sup> Dissociados da ideia de divertimento mundanal, o prazer e a satisfação são agora enaltecidos sem restrições: «Meditate-se em sua alegria: toda a gala de luz, todo o adorno de resplendores, toda a fábrica de luzeiros. Olhe-se em seus festejos os instrumentos superiores, as músicas divinas, os conceitos soberanos» (*P.*, pp.312-313); «Ali vive a fortuna sem opposição da inveja, o descanso sem fadiga, e o logro á satisfação da vontade» (*RB*, p.245).

Em síntese, poder-se-á concluir que os espaços supra-naturais, ainda que descritos por meio de imagens usadas para apresentar o espaço-mundo, se lhe opõem. O recurso ao mesmo tipo de atributos para caracterizar duas realidades tão dissemelhantes como são o Reino de Deus e o mundo só é possível porque tais características são dotadas de uma duplicidade de sentidos que lhes permitem configurar universos antagónicos, contrapondo assim à precariedade e à falta de consistência do universo terreno, uma plenitude ontológica só atribuível à divindade. Esta perspectiva, assente na convicção de que o espaço-mundo carece de estabilidade, porquanto tudo o que o compõe ostenta um carácter ilusório e efémero, é tributária das concepções neoplatonistas que atribuem ao mundo sensível um estatuto de não-ser. Coloca-se então a questão da distinção entre essência e aparência, problema filosófico que, entroncando embora as suas raízes na antiguidade, afectou particularmente a mundividência barroca. Face a uma realidade sensível tida por irreal e enganadora, a passagem para uma dimensão celestial é a garantia da conquista da verdadeira realidade. Esta visão compagina-se, de facto, com as intenções de uma produção literária de índole didáctico-religiosa, a qual perspectiva a vida sob o ponto de vista da transcendência.

No que respeita à categoria tempo consignada nas novelas, a sua representação subordina-se inteiramente a uma dimensão não cronológica, fortemente marcada por uma indeterminação que tende a desvalorizar o presente, enfatizando o valor simbólico do futuro.

Assim, o tratamento dado ao tempo nestas obras não privilegia as menções ao tempo histórico ou cronológico, encadeando o suceder das acções numa continuidade temporal traduzida em referências concretas. Pelo contrário, as alusões ao escoar das horas e dos dias são vagas e imprecisas, traduzindo-se em expressões como «passara algum tempo», «já a este tempo», «neste tempo», «a breve tempo», «huma

noute», «em uma tarde» ou outras igualmente afectadas pela fluidez e pela ambiguidade.

No entanto, fazendo jus a certas representações típicas do barroco que apontam a representação do tempo como a questão dominante nesse período, tal conceito marca uma presença quase obsessiva nestas narrativas, onde abundam menções e referências explícitas ao seu fluir constante. A perspectiva sob a qual a questão é encarada visa associar a noção de tempo às noções de brevidade e de caducidade, as quais, por seu turno, alertam para o carácter enganador e fugaz de tudo quanto o tempo afecta, inclusivamente (ou sobretudo), a vida humana. A tendência é a de agudizar a sensação da pressa da passagem do tempo recorrendo a vocábulos e a imagens que exprimem essa rapidez meteórica. A ocorrência nas obras de sintagmas nominais tais como os «sopros do tempo», «a pouca duração das rozas», o «instante», o «segundo», o «ai», bem como dos verbos «correr», «voar», fugir» é disso exemplo cabal.

A sensação de angústia que daí resulta tende a ser manejada como uma arma persuasiva de acentuada eficácia. A ênfase posta nas ideias da transitoriedade do ser e da inevitabilidade da morte destina-se a convencer o leitor de que a sua breve vida se reveste de uma natureza aparente e de que só uma atitude de desengano, adoptada com o passar do tempo, pode revelar a verdadeira essência das coisas. Em consonância com tal postura, o tempo presente, tempo em que decorre a vida humana, é depreciado e associado às ideias de ruína, de morte, de decomposição, de pó, de nada<sup>276</sup>; o passado é esmiuçado sob um ponto de vista crítico, fazendo-se impender sobre ele o ónus da remissão das culpas<sup>277</sup>; quanto ao futuro, ele surge como o horizonte que dá sentido aos restantes dois tempos.

---

<sup>276</sup> Abundam nas obras as referências às «ruínas», ao «barro», à «caveira», ao «túmulo», à «mortalha», à «sepultura». Trata-se de metáforas tipicamente barrocas, através das quais se dá conta dos efeitos negativos associados à passagem do tempo.

<sup>277</sup> É bem elucidativo a este respeito o seguinte excerto de *P.*: «Examina o passado como fiscal e não como amigo; como justiça e não como saudade; como quem vai arruinar os ídolos, não

Apesar de toda a insistência na carga de negatividade associada ao passado e ao presente, o modelo ético preconizado pelas autoras contempla a possibilidade de salvação, traduzida na ideia de vida eterna. Tal possibilidade, conectada com o exercício do livre arbítrio de que as personagens são dotadas, confere relevância e eficácia às técnicas persuasivas utilizadas ao longo dos textos, as quais se baseiam na condenação do mal e na exaltação da virtude.

A imortalidade é então apresentada como o prémio que suspende o tempo, anulando-lhe os poderes corrosivos. Ao consumarem as suas uniões simbólicas com os seres divinos, as protagonistas das três novelas entram numa dimensão dominada por um não-tempo que é a eternidade<sup>278</sup>. Eis, pois, a solução apresentada pela religião para mitigar a angústia do tempo, mensagem que as obras visam difundir.

---

como quem torna a levantar os templos; como quem reconhece para fugir, não como quem foge para tornar a buscar! Põe os olhos em tuas culpas para chorá-las, não para vê-las, que não é bem tenhas olhos para ver tuas culpas: não as consideres como ausente, considera-as como escarmentado, que assim terás saúde, e de outra sorte, saudade! Não olhes seu encanto, olha seu perigo; recorda-as para saberes o que és, não as busques para te lembrares do que são. Vê-te a ti nelas, conhecendo-te, não as vejas em ti, arriscando-te: coração, cuidar em tuas culpas e não cuidar delas! Dá-lhe aquela memória que ocupa o ódio, não aquela lembrança que chama o afecto!» (*P.*, p.269).

<sup>278</sup> Todos os finais das três novelas associam ao prémio merecido pela virtude demonstrada esta ideia de perenidade, da qual se exclui qualquer perigo de mudança: «Este foi o fim de Preciosa, princípio de suas felicidades, termo de suas peregrinações, e porque arrependida chorou no Vale seus deslizes, mereceu coroar na Corte sua fortuna, onde ficou a celebrar seus desposórios e **a eternizar sua beleza**» (*P.*, p.314), destacados nossos; «Este foy o premiõ de seus trabalhos, o fim de seu caminho, o porto de sua navegação, o achado de seu amor, e quem seguir a mesma via para a virtude, descobriaà o **mesmo Vergel para a eternidade**» (*EBDR*, p.168), destacados nossos; «**Assim continuou Angelica** bem achada nas novas empresas, como quem já tinha tomado o pulso ás falidas venturas, de que só os moradores de Babilonia fazem importancia» (*RB*, p.296), destacados nossos.

## **Capítulo IV**

### **Persuasão e Deleite**

#### **1. O Belo ao serviço do Bem: arte e doutrina na novelística alegórica barroca**

O presente trabalho, no seu esforço hermenêutico, tem procurado reflectir sobre a forma como a arte produzida no período barroco, em Portugal como noutros países meridionais católicos, pode ser entendida, sob certo prisma, como uma atitude intelectual visando reagir contra fenómenos sócio-religiosos conotados com os movimentos reformistas protestantes. Nesse sentido, a actividade artística barroca reveste-se de intenções pedagógico-didácticas fundadas na crença de que a arte poderia constituir um eficaz instrumento de reconversão dos fiéis e de endoutrinamento nos valores da fé católica.

É esta dimensão ético-social que norteia a produção de textos de espiritualidade, categoria na qual se incluem, inequivocamente, as obras que fazem parte do *corpus* que estudámos. Como procurámos salientar através da leitura que delas temos vindo a fazer, as novelas seleccionadas têm como fim último transmitir uma lição moral por via lúdica, tirando para isso partido de todos os processos passíveis de provocar uma adesão emotiva à mensagem veiculada. Fazem prova desse intuito as suas engenhosas arquitecturas alegóricas, baseadas em jogos de equivalências e de correspondências, propícios à expressão de mensagens de cariz espiritual, figuradas através do recurso a histórias de contorno profano, as quais exploram os efeitos psicológicos que os autores desejam fazer desencadear nos

leitores. Para a consecução dos objectivos que se propõem alcançar, os autores seguem de perto a máxima clássica condensada no par dicotómico *docere/delectare*. Tendo em mente a transmissão de ensinamentos éticos, nestas novelas opera-se uma espécie de síntese que faz coincidir o *utile* e o *dulce* numa fórmula classificável como «deleitosamente proveitosa».

Esta forma de pensar a arte, bem como a eficácia da sua capacidade para influenciar comportamentos, talvez se revele estranha ao leitor actual, para o qual a dimensão argumentativa destes textos narrativos ficcionais resulta certamente anacrónica. Para bem avaliar de todo o potencial persuasivo de obras desta natureza, torna-se necessário que o destinatário se aperceba de que determinados elementos utilizados na sua composição (aparentemente usados com uma função meramente recreativa, destinada a provocar prazer em quem as lesse), constituem, afinal, processos retóricos específicos, particularmente valorizados pelos autores do período barroco.

Não tomamos esta referência à retórica no seu sentido restrito, ou seja, enquanto disciplina que se ocupa da descrição do conjunto de figuras da *elocutio* usadas para embelezar o discurso; usamos antes o termo na sua acepção mais abrangente, isto é, como arte ou técnica da persuasão. Uma tal concepção eminentemente pragmática da retórica remonta aos autores clássicos, e nomeadamente a Aristóteles, em cuja obra se recenseiam as três finalidades principais que desde sempre lhe foram atribuídas: *docere*, *movere* e *delectare* – precisamente as três grandes metas perseguidas pela arte barroca.

Na verdade, no contexto contra-reformista dos séculos XVI e XVII, as retóricas eclesiásticas de inspiração tridentina valorizaram especialmente a dimensão persuasiva do discurso artístico, potenciada pela excitação dos afectos. Toda a forma de ornamento, bem assim como qualquer processo destinado a provocar o deleite, surgem subordinados a finalidades práticas que, em última instância, visam atingir o coração dos fiéis, condicionando-os a agir em conformidade com os padrões

propostos pela mensagem que se quer difundir. Acrescenta-se, deste modo, ao ideal clássico do papel pedagógico da arte o valor tipicamente barroco do convencimento operado menos com base em argumentos racionais e mais a partir da estimulação dos sentidos.

Assim, a observância dos ditames da Contra-Reforma aplicados à arte levou à sua moralização, ainda que a importância concedida aos processos de captação da atenção dos ouvintes ou dos leitores tenha conduzido a uma tendência para acentuar a presença do *delectare*. Ao longo dos séculos XVI e XVII as obras reflectem e incentivam uma preferência por recursos argumentativos que permitam simultaneamente persuadir e deleitar, documentando uma propensão para usar a arte com fins de controlo e de regulação dos comportamentos tidos por socialmente aceitáveis, ou seja, dito de outra forma, para colocar o Belo ao serviço do Bem.

Um desiderato desta índole supõe a mobilização de um conjunto de recursos e de estratégias que, pela sua multiplicidade, ilustram o princípio da unidade na diversidade, visto que, a despeito do seu carácter variado, todos pretendem aliciar o leitor, impondo-se desse modo como um subtil meio de dominação ética e doutrinal.

No caso concreto das novelas trabalhadas, observa-se que os seus autores, que têm como intenção primordial, ao compô-las, catequizar e moralizar, manifestam uma preocupação explícita em afectar todos os recursos estéticos à causa da divulgação e da propagação do ideário contra-reformista. Nesse sentido, as estratégias argumentativas são exploradas, simultaneamente, quer enquanto propiciadoras de deleite, quer como meios eficazes de convencimento. Em sintonia com a tendência seguida pelas retóricas eclesiásticas pós-tridentinas, tais estratégias argumentativas dirigem-se preferentemente aos afectos, subalternizando o plano puramente intelectual. Para educar a vontade do público leitor, os autores das novelas alegóricas que temos vindo a estudar procuram actuar sobre os sentimentos e a sensibilidade dos seus receptores, accionando para tal fim todo o tipo de recursos e



estratégias de natureza quer verbal, quer icónica, os quais, na sua globalidade, constituem os processos de captação do público leitor.

## 2. Processos de captação do público

O modelo narrativo desenvolvido pelos autores das novelas que integram o *corpus* estudado, se por um lado se centra numa evidente univocidade ideológica, fortemente marcada por intenções propagandísticas<sup>279</sup>, por outro não descarta a vocação pedagógico-didáctica associada a este tipo de textos, afectando todos os recursos disponíveis à obtenção de tais resultados.

Para agir eficazmente sobre o público, os autores convocam para as suas narrativas uma multiplicidade de códigos estéticos, cuja função passa por captar a atenção do auditório, comover o espírito do leitor e fazê-lo compreender e aceitar os dogmas da fé católica. Compõem assim obras nas quais se verifica uma propensão para a inclusão de materiais heterogéneos que ampliam e reforçam os pontos de vista atribuíveis aos respectivos narradores, cujas vozes agregam o essencial dos sentidos que os textos buscam criar.

Dentre o manancial de materiais usados, cabe destacar, pela recorrência com que surgem e/ou pela relevância que assumem no contexto da economia das obras, as gravuras que dão corpo a emblemas, as *ekphrasis* e, por último, as composições líricas saídas da mesma pena que compõe a prosa narrativa. Obviamente, cada um dos autores em questão gere a seu modo a inclusão destes elementos nas novelas, obtendo assim benefícios éticos e estéticos também desiguais. Porém, a razão da sua inserção parece consensual – trata-se, ainda e sempre, de dar cumprimento ao preceito clássico que manda ensinar, aprazendo.

---

<sup>279</sup> Valle-Arce refere-se mesmo a este tipo de textos como constituindo um «panegírico religioso, con fuertes dosis de propaganda catequística» (in DEFFIS DE CALVO, 1999: 142).

## 2.1. Os emblemas

Das cinco novelas alegóricas sobre as quais nos debruçámos, apenas *Reino de Babilónia Ganhado pelas Armas do Empíreo*, da autoria de Sórora Madalena da Glória, cronologicamente a última novela do *corpus* a ser posta em letra impressa, já no final da primeira metade do século XVIII (1749), inclui um conjunto de dezasseis emblemas, tantos quantos os capítulos que compõem a obra, os quais apresentam a estrutura tripartida que, em apartado próprio, se disse já ser apanágio destes mecanismos logo-icónicos<sup>280</sup>.

Reiterando uma ideia já várias vezes aflorada, saliente-se uma vez mais que a concepção didáctico-recreativa de arte que se tornou predominante na estética barroca, conduziu a uma valorização de todos os métodos persuasivos centrados na exploração do poder dos órgãos dos sentidos. Dentre estes, aquele que se impôs como instrumento privilegiado de convencimento foi a visão, não só por dar consistência objectivável ao conhecimento, funcionando como um estimulante para a memória, como ainda por permitir a difusão de saberes e ideias junto de um público mais alargado e não necessariamente alfabetizado.

Ao combinarem o código verbal com elementos icónicos, os livros de emblemas apostaram precisamente na captação da atenção do público receptor, estimulado e cativado pelo poder da imagem. Desta forma, os emblemas foram usados como suporte visual para a propagação de um ideário (fosse ele de natureza política, social ou religiosa) que se pretendia que atingisse um vasto conjunto de destinatários, entre os quais se poderiam incluir membros de novos grupos sociais não

---

<sup>280</sup> A afirmação que se faz no corpo do texto não invalida a possibilidade de se recensar nas outras novelas a referência a emblemas. Trata-se, contudo, como também já antes se disse, de «emblemas nus», ou seja, amputados de imagem e que, por esse motivo, apenas labilmente se distinguem da ekphrasis.

detentores de um capital cultural erudito, mas que, ainda assim, poderiam compreender e tirar proveito da mensagem que através deles se difundia.

Sensível à mais-valia representada por estas formas mistas que associavam signos linguísticos e signos plásticos, o discurso religioso soube servir-se delas para fins catequéticos<sup>281</sup>. A apropriação com intenções didáticas e evangélicas que as instituições eclesiásticas fizeram da arte emblemática teve nos padres da Companhia de Jesus adeptos fervorosos. Do apreço que os Jesuítas manifestaram pela arte emblemática dão testemunho os *libri figurati*, utilizados no âmbito da catequização, da prática da oração e da moralização das normas de conduta, como aliás, já no primeiro capítulo deste trabalho tivemos ensejo de dizer.

Para uma abordagem cabal dos emblemas inseridos na novela de Sórora Madalena da Glória, importa mencionar a figura do padre jesuíta Hermano Hugo, autor de um livro de emblemas que conheceu um êxito considerável na sua época e cuja influência se fez notar na novela da freira portuguesa do convento da Esperança.

Hermano Hugo (1588-1629), belga de nascimento, ingressou no noviciado de Tournai, da *Societas Iesu*, com apenas dezassete anos, tendo dedicado toda a sua vida ao desempenho de funções no seio da Igreja. Ao serviço da religião católica, compôs uma obra de enérgica intervenção em prol da defesa e da difusão do ideário contra-reformista, a qual engloba onze títulos, incluindo algumas traduções<sup>282</sup>.

---

<sup>281</sup> Aurora Egido faz notar que a instrumentalização de que a literatura emblemática foi objecto, nomeadamente por meio da sujeição a práticas de transformação *a lo divino*, se manifestou tanto entre católicos como entre protestantes, atentos, uns e outros, ao seu especial poder comunicativo: «El emblema se sujetó además a la misma labor que los *contrafacta* en la literatura y en la pintura, participando de esa vuelta a lo divino (...) o proyectándose con claros fines didácticos y morales en la predicación y en la enseñanza; y ello, tanto entre los católicos, como en los emblemas surgidos en el ámbito de la iglesia protestante. En uno y otro campo, se busca la conversión o transformación del lector a través del itinerario espiritual marcado por el libro de emblemas» (EGIDO, 2004: 32).

<sup>282</sup> Veja-se também o que se escreveu, no segundo capítulo deste trabalho, relativamente ao autor jesuíta em causa.

Dentre as suas produções escritas, aquela que maior fama granjeou foi precisamente a obra que intitulou *Pia Desideria Emblematis*, publicada em edição *princeps* em 1624, e que viria a conhecer numerosíssimas edições, quer em latim, língua em que foi originalmente composta, quer noutras línguas vulgares para as quais foi traduzida. A obra do padre jesuíta foi igualmente objecto de emulação por diversos outros autores que a tomaram por modelo<sup>283</sup>, tendo dado um contributo matricial para a composição da novela de Madalena da Glória.

*Pia Desideria* constitui um exemplo da prática de transformação a *lo divino*, já que, tomando por modelo a *Arte de Amar*, de Ovídio, Hugo a reescreveu com o propósito de conduzir os crentes pelos caminhos da salvação até à união final com Deus. Ecos da organização formal da obra de Ovídio ressoam na estrutura de *Pia Desideria*. Tal como o texto do autor latino, também o livro de emblemas de Hermano

---

<sup>283</sup> Tal é o caso do livro de emblemas do português José Pereira Veloso, intitulado *Desejos Pios de huma Alma Saudosa do seu Divino Esposo Jesu Christo*, publicada pela primeira vez em 1687. José Adriano de Freitas Carvalho refere-se-lhe em artigo publicado no número dois da revista *Via Spiritus*, acentuando que se trata de uma adaptação simplificada e, provavelmente, dirigida a um público menos erudito, do texto original: «Convirá sempre não esquecer que os *Pia Desideria*, como em geral toda a literatura emblemática digna de tal nome, eram – e, talvez, o sejam hoje ainda mais – uma obra de uma profunda erudição, erudição que começa pela língua e, mal grado os esforços do autor por a tornar acessível, termina pela sua complexa linguagem simbólica. O livrinho de Herman Hugo, (...) não era uma obra para todos, mas era livro que, a julgar pela sua extraordinária difusão, todos desejavam possuir. Talvez (...) o encanto das suas gravuras de cenas infantis com esses *amorini* que, como outros com formas mais ou menos angélicas, povoam tanta da pintura e da gravura do século XVII, tenha contribuído para esse interesse. No entanto (...) os *Pia Desideria* poderiam sempre ser «lidos» de uma forma mais simplificada, entendamos, lidos apenas nas suas gravuras e nos seus lemas, sendo que estes, pela sua brevidade e pela sua fonte – textos bíblicos relativamente «identificáveis»: salmos..., *Cântico dos Cânticos*..., *Epístolas* paulinas...etc. – eram, por serem altamente divulgados – quase um património cultural popular -, de sentido acessível. As gravuras apenas os ilustravam. Foi, no fundo, esta leitura dissolvente do conteúdo emblemático (...) que propôs Pereira Veloso ao ao aproveitar de Herman Hugo, como dissemos, pouco mais que a gravura e o lema de cada emblema, acrescentando, como igualmente ficou anotado, no pé de cada gravura, como garantia de compreensão, um breve resumo de cada emblema» (CARVALHO, 1995: 23-24).

Hugo se divide em três partes cujos títulos são, respectivamente, *Gemitus Animae Poenitentis*, *Vota Animae Sanctae* e *Suspiria Animae Amantis*. Cada livro é composto por quinze capítulos que obedecem à seguinte estrutura: Emblema/ citação bíblica alusiva/ repetição da citação bíblica/ desenvolvimento do conteúdo da mensagem do capítulo/ nova citação atribuída a um padre da Igreja ou a um santo (S. Bernardo, Santo Agostinho, Santo Ambrósio, S. Crisóstomo, etc.).

A sequência de títulos dos três livros que compõem a obra é um indicador claro do seu conteúdo. Em cada um destes livros é explorada uma etapa do caminho percorrido pela alma até consumir a sua união com Cristo. Assim, no primeiro livro, a alma, personificada através de uma figura feminina de feições amenizadas<sup>284</sup>, a quem se atribui uma existência votada ao divertimento e aos prazeres mundanos, toma consciência do caminho errado que leva; no segundo livro, essa mesma alma busca auxílio constante junto de Deus para seguir pelos trilhos do bem; finalmente, no terceiro livro, a alma reconhece que a sua felicidade só pode ser alcançada por meio da união com Cristo e, em consequência, manifesta o desejo de se libertar de tudo aquilo que é terreno para aceder ao paraíso celestial. A obra está portanto organizada de forma a propor ao leitor um itinerário de vida no termo do qual este possa encontrar a salvação eterna. Na elaboração deste itinerário estão consignadas as três etapas da ascese mística, aspiração de todos quantos sucessivamente percorram a via purgativa (penitência e mortificação), a via iluminativa (oração e imitação de Cristo) e a via unitiva (união com Deus).

---

<sup>284</sup> Mafalda Ferin Cunha atribui em parte a popularidade da obra de Hermano Hugo à expansão da devoção ao Menino Jesus, o qual seria associável à representação da alma, dotada de traços infantis, que é reproduzida nas gravuras de *Pia Desideria*: «Para uma boa leitura deste texto, cuja popularidade deve ser associada à expansão do culto do Menino Jesus, era desejável que a alma, representada em todos os emblemas sob a forma de uma criança, se revestisse das qualidades pueris da inocência, simplicidade, candor e doçura, de forma a deixar-se conduzir e governar por Deus» (CUNHA, 2002:241).

Inserindo-se nesta teia de relações intertextuais construídas entre as obras-modelo e aquelas outras que as imitam, *Reino de Babilónia* é uma novela que a vários títulos se assemelha à obra do jesuíta. Como já anteriormente se referiu, o texto da autora portuguesa divide-se em dezasseis capítulos, todos antecidos por uma gravura à qual é posposta uma legenda em latim, um brevíssimo título/resumo explicativo do seu conteúdo e uma quadra introdutória. O abandono da estrutura tripartida de que Hugo dotou o seu livro, bem como a forma de narrativa ficcional de cariz alegorizante dada por Madalena da Glória à novela, constituem diferenças que marcam a originalidade da obra da freira. Porém, a presença das gravuras reproduzindo cenas das estampas de *Pia Desideria* permite recuperar a relação existente entre ambas as obras.

Os emblemas que Sórora Madalena da Glória inclui na sua novela são quase todos provenientes da obra do padre jesuíta. Até ao capítulo IX de *Reino de Babilónia*, a selecção de imagens é feita de entre os onze capítulos iniciais do primeiro livro de Hermano Hugo. Nos subsequentes seis capítulos da obra da religiosa, reutilizam-se emblemas dos segundo e terceiro livros de *Pia Desideria*. O capítulo XVI e último, bem como a gravura do frontispício, não encontram correspondência na obra do jesuíta. Todas as outras estampas presentes em *Pia Desideria* foram desprezadas, nomeadamente aquelas que reproduzem a morte sob a forma de esqueleto ou as que figuram o inferno e os seus demónios. Poder-se-á atribuir a sua ausência à repulsa que tais imagens causariam à sensibilidade feminina da autora; mais avisado será porém reconhecer a sua inadequação à estrutura diegética da narrativa, na qual não se concretiza a condenação eterna, revestindo-se a morte, em consequência, de conotações positivas por representar o momento de passagem que permite a união definitiva com Deus.

As articulações que na obra se estabelecem entre o código icónico e o código linguístico põem em evidência o paralelismo temático que confere unidade ao todo, pese embora as gravuras transmitirem uma mensagem necessariamente mais directa

e menos carregada de pormenores do que o texto verbal. Todos os pormenores inerentes à progressão narrativa – alicerçada num esquema de batalha e progresso, como antes se disse - são excluídos das imagens, recuperando-se através destas uma intriga de direcção quase linear. Pelo contrário, o texto escrito, nas diversas formas que assume – inscrição em latim; legenda em português; epígrafe; e texto central – não só auxilia o leitor na decodificação das gravuras, como faz projectar sobre elas os feixes de sentido que desenvolve. As imagens tanto podem ser interpretadas individualmente, como enquanto peças constituintes de um macrotexto; obviamente, a leitura da obra vê-se enriquecida por uma observação consecutiva das estampas, a qual permite recuperar a sequencialidade narrativa.

Nas sucessivas gravuras, as personagens adquirem feições antropomórficas: a Alma surge personificada sob a forma de uma figura feminina; o *Filho do Supremo Imperador* assume feição masculina, sendo a sua divindade assinalada por meio de sinais distintivos como o halo rodeando a cabeça e as asas. Cada imagem mostra uma peripécia relacionada com a evolução da relação entre ambos. Outros actantes secundários são também retratados nas estampas, representando sempre alegorias: da justiça (mulher de olhos vendados); do amor profano (Cupido); da penitência (filhas de Jerusalém).

As gravuras contemplam claramente todos os principais filões temáticos e todas as grandes questões abordadas na narrativa: a oposição entre a aparência e a realidade que leva a perspectivar o mundo como um lugar de desengano; a necessidade de arrependimento e de penitência; a efemeridade da vida; a certeza do julgamento divino. Todos estes veios de sentido são apresentados sob a capa da alegoria do conflito amoroso entre *Angélica* (a Alma) e o *Filho do Imperador* (Cristo), recurso através do qual a mensagem didáctico-religiosa se guarnece de roupagens atractivas que aumentam o seu potencial persuasivo.

A análise dos dezasseis emblemas, iluminados pelos significados que neles projectam os textos verbais, possibilita uma recuperação dos termos em que a mensagem, de nítido recorte moral e doutrinário, é apresentada<sup>285</sup>.

Na primeira estampa, que representa uma mulher estendendo os braços em direcção a um ser divino, o qual transporta uma candeia e aponta para o céu, estabelecem-se alguns pressupostos que condicionarão a interpretação das seguintes. Desde logo, identificam-se as personagens, fazendo-as coincidir com a alegoria através da qual serão representadas; depois, por meio dos elementos linguísticos, introduz-se a noção de *culpa*, não explícita na componente icónica<sup>286</sup>. Os adereços pictóricos de que se faz acompanhar a figura masculina contribuem também para uma imediata definição dos papéis que as personagens desempenharão no decurso de toda a intriga: a Alma busca o caminho, não sem hesitações ou percalços; o ser divino aponta-lhe esse caminho transcendental.

A gravura do segundo capítulo apresenta uma espécie de explicação visual das razões que motivaram a referência à noção de *culpa* introduzida na primeira estampa. O par de personagens mantém-se; contudo, alteram-se radicalmente as suas

---

<sup>285</sup> Reflectindo sobre as relações entre mensagens icónicas e mensagens linguísticas, Roland Barthes considera que as segundas balizam e limitam a interpretação das primeiras, sendo-lhes portanto assacada uma vertente de condicionamento moral e ideológico: «le texte *dirige* le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres; à travers un *dispatching* souvent subtil, il le téléguidé vers un sens choisi à l'avance. Dans tous ces cas d'ancrage, le langage a évidemment une fonction d'élucidation, mais cette élucidation est sélective; il s'agit d'un méta-langage appliqué non à la totalité du message iconique, mais seulement à certains de ses signes; le texte est vraiment le droit de regard du créateur (et donc de la société) sur l'image: l'ancrage est un contrôle, il détient une responsabilité, face à la puissance projective des figures, sur l'usage du message; par rapport à la liberté des signifiés de l'image, le texte a une valeur *répressive*, et l'on comprend que ce soit à son niveau que s'investissent surtout la morale et l'idéologie d'une société» (BARTHES, 1993:1422).

<sup>286</sup> De facto, a noção de *culpa* só é introduzida por meio da epígrafe do capítulo - «Primeiro impulso da Alma, que se acha perdida na noute da culpa» (*RB*, p.1) -, a qual amplifica as significações disfóricas que podem ser associadas ao vocábulo *nocte*, presente na legenda em latim, e que a nebulosidade representada na imagem reforça.



posturas. A figura feminina surge numa atitude de desfrute que desencadeia a censura do ser divino, o qual é agora nomeado pelo texto latino («Deus tu scis insipientiam meam, et delicta mea a te non sunt abscondita. Psal. 68», *RB*, p.16). Este é representado com uma mão tapando os olhos e a outra apontando para o céu, num sinal de advertência sobre as consequências de uma existência dedicada ao divertimento e à satisfação dos desejos. O apeço pelas coisas do mundo surge claramente figurado pelos adereços que acompanham a figura feminina: um gorro de bobo com guizos; um cavalo de pau; um cesto com flores; e um moinho de vento. Os dois últimos adereços referidos não deixam, todavia, de remeter para as ideias de fugacidade e de vanidade da vida que estão na origem do despoletar da noção de *culpa*.

A oscilação entre uma atitude de gozo despreocupado dos prazeres mundanos e uma reacção oposta de contrição é, do ponto de vista do texto escrito, muito mais explorada do que aquilo que as imagens deixam transparecer. Essa oscilação constitui um artifício recorrentemente usado para abrandar a acção e para retardar o seu desfecho, permitindo, do mesmo passo, explorar as diversas formas de manifestação da benignidade e do perdão divinos relativamente à inconstância e falibilidade humanas. Contudo, o expediente não está totalmente ausente das gravuras nas quais também se fazem alternar desenhos em que se representa o entendimento entre o par Alma/Cristo com outros em que sobressaem as noções de abandono e consequentes sofrimento e dor.

Assim, por exemplo, os emblemas dos capítulos III, IX e XII reenviam para essa ideia de harmonia e de compreensão mútua. No emblema do capítulo III começam a esboçar-se os contornos de uma relação amorosa entre os protagonistas figurados nos desenhos. Nesta gravura, o ser divino presta apoio à Alma no seu leito de enferma, segurando-lhe a mão e refrescando-lhe a testa febril. Por seu lado, a legenda, retirada de um salmo penitencial («Miserere mei Domine, quoniam infirmus sum, sana me Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea! Psal.6» *RB*, p.30),

acentua as conotações associadas às ideias de enfermidade e de perturbação, enquadrando-as num plano religioso-moral. No desenho do capítulo IX, a alma é salva *in extremis*, de um afogamento «no mar de Babilónia», pelo ser divino que lhe estende as tábuas da lei. Já na imagem do capítulo XII, é a própria figura feminina quem assume uma atitude activa, tomando a mão que o ser divino lhe oferece e saindo com ele para o sossego do campo, dando assim «costas ao perigo», como se pode ler na epígrafe («Dar costas ao perigo assegura o acerto», *RB*, p.175). As referências ao campo, para além de estarem explícitas na legenda («Veni dilecte mi, egradiamur in agrum, commoremur in villis. Cantic.7», *RB*, p.174) e na quadra introdutória ao capítulo<sup>287</sup>, são evocadas tanto pela paisagem, que reproduz um espaço exterior, como pelos adereços de que se fazem acompanhar as personagens: os cajados que ambas levam na mão, o chapéu e o traje da personagem feminina, deixam transparecer, a nível da imagem, tópicos associados a um cenário pastoril, propício ao repouso e à fruição calma e comedida.

Todavia, outros casos há em que as gravuras são investidas de conotações negativas, associadas ao desentendimento, à desunião e à punição. Tal é o exemplo do emblema do capítulo VI, em que a figura masculina aparece escondendo o rosto da mulher que o procura. A ideia de castigo associada a esta ocultação da face de Deus é desenvolvida pelos versos que antecedem o corpo do capítulo: «Amor, quando mal pago se retira,/ De offendido os desvios proseguindo/ Quando a face aqui cobre de agravado,/ O caraçam descobre então mais fino», *RB*, p.75). Também as imagens dos capítulos XIII e XIV acentuam a sensação de angústia sentida por aquele que procura e não encontra. No desenho do décimo terceiro emblema, a mulher procura o ser divino num leito que encontra vazio, pois o ser amado jaz no chão crucificado. No emblema seguinte, as buscas são alargadas ao espaço exterior: a Alma, com o peito trespassado por uma seta de amor que a fere sem a matar, solicita o auxílio das filhas

---

<sup>287</sup> «A ilustrar da fineza os extremos/ Do campo os socegos pertende a suspiros,/ Que nas praças encontra o cuidado/ Altares, que culto lhe dam fermentido» (*RB*, p.175).

de Jerusalém para que a ajudem a achar aquele de quem a sua conduta a fez afastar-se.

A leitura do texto iconográfico que integra a novela de Sórora Madalena da Glória ficaria parcialmente amputada se dela se excluíssem os elementos através dos quais se desenham os contornos de uma relação amorosa que está no centro da intriga. Oportunamente se observou que a autora deu a forma de novela pastoril amadora de conteúdo alegórico ao seu texto. Deste modo, a mensagem religiosa e doutrinária é apresentada ao leitor sob o atractivo de uma relação sentimental cujos protagonistas, como já se disse, são *Angelica* (a Alma) e o *Filho do Supremo Imperador* (Cristo).

Do ponto de vista pictórico, tal relação amorosa começa a ser esboçada no emblema do terceiro capítulo, a que aludimos anteriormente. Nesta imagem, a doença da personagem feminina permite o primeiro contacto físico entre esta e o elemento masculino, sinal de intimidade entre ambos. Esta convivência íntima é, aliás, reforçada pela passagem a um plano interior (o do quarto) e pela presença do leito, ainda que qualquer possível conotação erótica seja excluída pela ocorrência da legenda bíblica em latim, a qual circunscreve a interpretação do desenho a um domínio espiritual.

Esta alusão de cariz sentimental é potenciada pelo emblema seguinte em que se figura uma «peleja entre os dous amantes» (*RB*, p.45), como reza o próprio título do capítulo. A associação do amor à guerra é antiga e manifesta-se, a nível linguístico, através do recurso a um léxico bélico para referir o processo de conquista e entrega dos amantes. Também nesta imagem tais conotações estão presentes: o ser divino é representado em atitude guerreira, empunhando uma espada em cada mão e envergando armadura e capacete militar; a mulher, por seu lado, assume uma postura de rendição, jogando a espada por terra e aceitando ser subjugada por amor.

São ainda as relações entre o amor e a guerra que se estampam no emblema X. Neste, ao par constituído pelo ser divino e pela Alma, acrescenta-se uma outra figura masculina, reproduzindo um arqueiro transportando várias flechas às costas,

que representa Cupido, o deus do amor profano. A mulher, a quem o ser divino mostra as tábuas da lei, afasta com a mão a figura mitológica, enfeitando assim os valores que esta lhe propõe e cuja vulnerabilidade é simbolizada pelo objecto em barro que Cupido transporta e que a alma recusa.

A simbologia do barro fora já utilizada, no emblema V, para representar a fragilidade de tudo quanto é terreno, como indica a epígrafe do respectivo capítulo: «Evidencias do pò na fragilidade do barro» (RB, p.59). Nesse emblema, a personagem masculina modela, numa roda de oleiro, uma figura humana, enquanto a mulher sopra o pó, matéria de que ela própria é feita e na qual se há-de transformar. Em plano secundário, vê-se ainda no desenho uma pá meia enterrada, numa clara alusão à fugacidade da vida. Esta tomada de consciência das limitações temporais da existência humana agudiza a necessidade de fazer triunfar a lei divina sobre a lei dos homens, subjugando esta última aos interesses mais elevados impostos pelo amor votado a Deus.

No emblema XI, essa subjugação é confirmada pela entrega deliberada do coração da mulher à personagem masculina. Esta segura as tábuas da lei nas quais o texto foi substituído por um espelho onde se recortam dois corações; a mulher, de joelhos, segura o seu próprio coração que apresenta como oferenda ao ser divino. Está-se perante um tópico do amor profano transformado *a lo divino*: depois de intensa lide, a figura feminina rende-se finalmente, fazendo a entrega voluntária do seu alento e submetendo-se livremente a um processo de purificação. Tanto a quadra («Jà de amor os adornos vay compondo,/ Nesse da ley espelho chrystalino,/ Hum coração, que o duro dos diamantes/ Trocou pela pureza dos auxílios», RB, p.157), como o próprio texto narrativo<sup>288</sup> sublinham o significado da imagem, ao acentuarem a ideia de

---

<sup>288</sup> «He o espelho a lamina, em que melhor se retrata a imagem, que se lhe applica, divizando-se nelle as imperfeições para confusão das vaidades, e representando-se ao agradecimento as dividas, em que nos pòz o autor da natureza, para que á vista do beneficio desperte a memoria, que adormecida nas satisfaçoes de amar-se, se esquece de que a formosura não deve nada a quem a logra, senão a quem a cria» (RB, p.157).

que a transparência do cristal permite o reconhecimento do erro e a assunção da culpa.

A imagem tópica da entrega é ampliada no emblema seguinte em que mais uma vez se reproduz uma cena de contacto físico entre os amantes que, de mão dada, saem para passear no campo, espaço que metaforicamente representa o abandono do mundo. Esta imagem é reforçada pela legenda retirada do Cântico dos Cânticos (que já anteriormente se reproduziu), a qual, embora comportando um interessante feixe de conotações, deverá ser interpretada em clave mística, ou seja, o convite à fruição do amor que a Alma dirige a Cristo reporta-se a um plano divino e nunca sensorial.

Interpretação idêntica se pode fazer da penúltima imagem. O emblema do capítulo XV representa os amantes num jardim, de mãos enlaçadas, coroando-se mutuamente. Este desenho (que parece recuperar a simbologia do *hortus conclusus*, tema medieval que alude à virgindade de Maria - embora no caso deste emblema a figura masculina também se encontre no interior da cerca vegetal) ilustra a mútua fruição do amor, transportada para o plano divino. Anuncia-se nesta imagem a resolução do conflito amoroso – e conseqüente reposição da ordem - quer no plano humano (os dois amantes representam uma cena que pode figurar o compromisso do noivado), quer no plano transcendental (a alma abraça o caminho da união com Deus). O cenário geométrico em que são representadas as personagens, do qual fazem parte o jardim, dividido em quatro talhões perfeitamente proporcionais, e um palácio em que ressaltam as linhas simétricas, contribui para adensar essa sensação de ordenação do caos, interpretação, aliás, caucionada pela própria simbologia do palácio e do jardim (HATHERLY, 1997: 245-259).

A última gravura reconduz definitivamente as hipóteses de interpretação ao domínio do sagrado: a Alma surge crucificada juntamente com o ser divino e a eterna união entre ambos é representada tanto pela origem comum das duas cruzes (que se elevam a partir de uma base que bem pode corresponder a uma imagem do mundo, a

Babilónia desprezada e vencida), como pelo assopro que sai da boca de Cristo em direcção à Alma. A ideia de conúbio perpétuo entre os amantes, consubstanciados num único ser, é amplificada pela legenda onde se lê: «Christo confixa sum cruci. Vivo autem iam non ego. Vivit vero in me Christus, Paul ad Gale. 2, *RB*, p.246». O sentido desta legenda, posposta à imagem, é completado pela epígrafe do capítulo que anuncia: «Vencer a culpa he coroa da fineza» (*RB*, p.247).

No percurso interpretativo que temos vindo a delinear, ficaram sem referência os emblemas VII e VIII. Todavia, a sua simbologia insere-se perfeitamente na linha de leitura traçada. O desenho do capítulo VII representa a personagem feminina chorando em frente de uma fonte donde brotam dois jactos de água; no canto superior esquerdo, vê-se ainda um anjo que, do céu, derrama água sobre a mulher. A epígrafe do capítulo associa as lágrimas à dor e, portanto - pressupõe-se-, à contrição e ao arrependimento: «Desafogo da dor no rio das lagrymas» (*RB*, p.87). O elemento líquido reveste-se, então, de um triplo significado: ele surge como um refrigério para a culpa, mas é visto também como um elemento purificador (quando cai do céu) e renovador, pois representa a origem (fonte) de uma nova vida.

É essa nova vida que a alma se predispõe a abraçar depois de ser julgada pelo ser divino. O emblema do capítulo VIII representa um tribunal divino onde, perante uma justiça cega, a alma é julgada. A representação de um tribunal presidido pelo próprio Deus não pode deixar de evocar o Juízo Final. Essa ameaça é sublinhada pela personificação da justiça de olhos vendados, que eleva numa mão a balança em que serão pesadas as acções da alma, segurando na outra a espada da lei. Por trás da figura divina vêem-se as tábuas do decálogo, assinaladas apenas pela numeração romana dos dez mandamentos que as compõem, à luz dos quais a alma será avaliada.

O retorno à noção de culpa, inicialmente introduzida pela epígrafe do primeiro capítulo, aponta para a conclusão de um percurso cujo itinerário é descrito ao longo dos capítulos intermédios da novela. O problema colocado pela consciência do erro

(que, quando equacionado à luz do conceito de brevidade e efemeridade da vida, conduz à experiência da culpa) é enfim solucionado pela recusa da existência terrena e conseqüente desprezo pelos valores que lhe são adstritos. A consubstanciação das duas personagens numa só, figurada no derradeiro capítulo da novela, simboliza afinal a união com Deus, isto é, o percurso de ascese mística atinge o seu apogeu: depois de ter tomado consciência da sua culpa e de se ter penitenciado e mortificado por causa dela, a Alma ascende à etapa da via unitiva, vencendo o tempo e a morte e vivendo para sempre em Cristo.

A referência pormenorizada que foi feita a todos os emblemas da novela de Sórora Madalena da Glória teve como objectivo primacial mostrar que, se é certo que a literatura didáctico-recreativa de intenção moralizante tomou como propósito apontar os caminhos da virtude e repreender as condutas que se afastassem das rectas intenções sancionadas pela moral dominante, em nítida articulação com a ética contra-reformista, há que reconhecer a importância assumida pela imagem, enquanto mecanismo posto ao serviço da concretização destes desideratos. Perante a necessidade de fazer chegar a mensagem a um público cada vez mais vasto e não necessariamente homogéneo em termos de capital cultural, a associação entre doutrina e plasticidade, de que se nutrem os livros de emblemas e, no caso concreto, este *Reino de Babilónia*, representou um achado inestimável, profusamente aproveitado por uma cultura animada por um espírito de propaganda, como foi a dos séculos XVII e XVIII.

## **2.2. A ekphrasis**

A par dos emblemas, o recurso à *ekphrasis* constitui outro artifício, utilizado com intuitos persuasivos pelos autores das novelas estudadas, que remete para a

problemática mais abrangente das relações entre dois sistemas semióticos diferentes, mas que mantêm entre si relações de complementaridade: referimo-nos, concretamente, aos sistemas constituídos pelos signos verbais, por um lado, e pelos signos visuais plásticos, por outro, cujas afinidades mútuas têm sido objecto de teorização, no mundo ocidental, desde há pelo menos vinte séculos.

O termo *ekphrasis*, de origem grega<sup>289</sup> (*ekphrasis/ekphraseis*, que significa “descrição”), designa um expediente retórico, praticado como exercício escolar na antiguidade, que consiste na exposição pormenorizada e na apresentação clara de algo (objectos, pessoas, lugares) que se pretende representar. Enquanto figura da linguagem, a *ekphrasis* explora a capacidade de criar uma imagem visual, de forma a proporcionar a quem lê a sensação de estar a ver aquilo que lhe é descrito. Desde a Antiguidade Clássica que a *ekphrasis* se encontra ligada à reprodução verbal, isto é, à descrição, enquanto categoria narrativa específica, de um signo visual, podendo este ter uma existência real ou simplesmente imaginária. Em qualquer dos casos, explora-se a «possibilidade de as palavras evocarem e presentificarem os objectos, independentemente da sua dimensão existencial (CARLOS, 2002: 25), recorrendo para tal a um acentuado pendor pictórico.

O conceito de *ekphrasis* tem sofrido, ao longo dos tempos, algumas oscilações semânticas. Se originariamente o termo se referia à apresentação de qualquer aspecto da vida ou da arte, mediante a abundância de pormenores e a vivacidade da descrição, o seu sentido foi-se progressivamente especializando, tendo a crítica moderna tendência a entendê-lo numa acepção mais restrita, ou seja, como «mera descrição poética de uma obra plástica, pictórica ou escultórica» (CARLOS, 2002:

---

<sup>289</sup> Mário Avelar indica que o termo se encontra «pela primeira vez, nos estudos sobre Retórica atribuídos a Dionísio de Halicarnasso (*Retórica*, 10.17). Posteriormente, já no início da era cristã, ganhará a dimensão de exercício pedagógico» (AVELAR, 2006: 45). Marília Pulquério Pinheiro refere que a prática da descrição ecrástica se tornou «um dos tópicos recorrentes nos tratados da Segunda Sofística» (TÁCIO, 2005:XII), movimento cultural dominante entre os séculos II e IV d.C. no universo greco-latino.



24)<sup>290</sup>. Nesta perspectiva, o código verbal subalterniza-se face ao código icónico, na medida em que às palavras é conferida uma função mimética relativamente à obra que procuram evocar. Marília Pulquério Pinheiro fala, a este propósito, no «poder da imagem» circunscrito à «autoridade da palavra» (TÁCIO, 2005: XII).

Este jogo de relações entre a imagem e a sua fixação por meio do código linguístico entronca na noção de mimese, entendida como a capacidade de imitar o real. A história da tradição efrástica corre a par com a história das relações cruzadas entre o signo verbal, de natureza não pictórica, e o signo natural, que pretende ser um equivalente visual do seu referente. Tal dialéctica remonta, como é sabido, à teorização elaborada por pensadores greco-latinos.

Quer no universo da cultura grega, quer em contexto romano, a problemática das relações entre literatura e pintura, e entre ambas estas e a realidade que pretendem representar, constituiu tema de cogitação e elucubração teórica. Platão desenvolveu neste campo uma reflexão sistemática e explícita, tendo considerado a existência de dois tipos de mimese que, na formulação de Mário Avelar, seriam: «uma, baseada na semelhança, tendo como objectivo reproduzir com fidelidade o objecto, através de um respeito pelas proporções e pelas cores originais, e a outra, “fantástica”, caracterizada pelo apelo à ilusão, nomeadamente através da distorção óptica» (AVELAR, 2006: 61). Para o filósofo grego, a pintura não participaria do primeiro tipo de mimese, uma vez que aquilo que o objecto artístico representa não é a própria realidade, mas antes uma aparência dessa realidade, distorcida pelo ponto de vista adoptado. Da mesma maneira actuará a poesia, apresentando Platão «o poeta “em

---

<sup>290</sup> Luís Adriano Carlos refere que tal sentido, actualmente dominante, foi «consagrado por Leo Spitzer, em 1955, na sua análise da “Ode on a Grecian Urn”, de John Keats» (CARLOS, 2002:24). Marília Pulquério Pinheiro reforça esta acepção restritiva do termo, afirmando: «Hoje em dia, o termo ekphrasis designa a representação ou a descrição literária de uma obra de arte real ou imaginária (pintura, escultura, tapeçaria, arquitectura, baixo-relevo), corporizando aquilo a que se pode chamar a faceta plástica da linguagem, que corresponde à velha aspiração de dar uma forma às palavras» (TÁCIO, 2005: XIII).

simetria com o pintor”, acusando um e outro de não se preocuparem com a verdade» (AGUIAR E SILVA, 1990: 163). Aplicando tais pressupostos à relação do texto ecfrástico com o objecto plástico, dir-se-ia que aquele, ao descrever algo que é já de si uma representação da realidade – a obra de arte -, opera uma representação diferida ou de segundo grau<sup>291</sup>.

As reflexões platónicas sobre as relações entre os objectos e as suas representações, tanto por meio do discurso verbal, como através do discurso artístico, remetem para a distinção entre o «signo arbitrário» e o «signo natural», os quais correspondem, respectivamente, a cada um daqueles. Nesta linha de raciocínio, a *ekphrasis*, embora constitua uma tentativa de representação verbal de um dado objecto, dando-o a ver por palavras, não conseguiria igualar-se às artes visuais, visto estas se servirem de «signos naturais», mais conformes com a representação da realidade.

Murray Krieger (KRIEGER, 1992: 10) assinala o lugar fundacional que o *Crátilo*, de Platão, teve na discussão em torno das analogias entre as artes verbais e as artes plásticas, pois é nesta obra que se encontra formulada a teoria da inferioridade das palavras quanto à sua capacidade de representação<sup>292</sup>. Também Aristóteles, na

---

<sup>291</sup> É este o sentido que parecer poder-se depreender das palavras de Fernando J. B. Martinho quando escreve: «E a representação efectuada pelo poeta (...) corresponde ao entendimento que um Ricoeur faz da mimese, como representação “fictícia” da realidade» (MARTINHO, 1996: 260).

<sup>292</sup> A partir do século XVIII, tal entendimento sofrerá uma inversão. Como afirma Aguiar e Silva, autores como Edmund Burke e Gotthold E. Lessing questionam tal inferioridade. Segundo Burke, «só a linguagem verbal, só a poesia e a eloquência podem gerar a experiência do sublime, porque só elas podem despertar e agitar poderosamente as paixões. A pintura é admirada e amada com frieza, em contraste com o calor e a força arrebatadora das paixões que a poesia desencadeia» (AGUIAR E SILVA, 1990: 167). Já para Lessing, «os símbolos usados pela pintura são as figuras e as cores existentes no **espaço**, ao passo que os símbolos usados pela poesia são os sons articulados no **tempo**; os símbolos da pintura são **naturais**, enquanto que os símbolos usados pela poesia são **arbitrários**» (IDEM, *ibidem*); porém, «a pintura, em contraste com a poesia, é incapaz de contar histórias e de articular e exprimir ideias universais» (IDEM, *ibidem*).

*Poética*, chama a atenção para as afinidades existentes entre poesia e pintura naquilo que concerne os objectos da imitação, mas não deixa de notar as diferenças quanto aos meios de que cada uma das artes se serve para proceder a tal imitação: a pintura recorre às cores e às formas, ao passo que a poesia imita por meio da linguagem verbal. Posições desta natureza, que não deixam de assinalar diferenças entre as duas artes irmãs, obrigam a introduzir matizes semânticos na célebre afirmação de Simónides de Céos segundo a qual «a poesia é um quadro com voz, e a pintura é poesia silenciosa» (AVELAR, 2006:63)<sup>293</sup>.

Já em contexto cultural latino, o mesmo princípio se encontra formulado no preceito horaciano *ut pictura poesis*, o qual perdura, até à actualidade, como síntese das relações que entre si tecem reciprocamente poesia e artes visuais. Porém, para Horácio, verosimilhança e representação da realidade não são equivalentes, já que ao objecto artístico não se pede que revele a verdade, mas antes que ouse construir uma verdade, sendo para este fim tão apropriadas as artes de signo arbitrário, como as de signo natural. Do mesmo modo, como esclarece Aguiar e Silva, a comparação horaciana não supõe um isomorfismo ontológico entre poesia e pintura, «pois que se limita a significar que alguns poemas são lidos com agrado uma só vez, mas que outros podem ser lidos com agrado muitas vezes, tal como acontece com obras de pintura; que alguns poemas devem ser lidos e apreciados nas suas minudências, mas que outros ganham em ser lidos e apreciados no seu significado global, tal como acontece com obras de pintura» (AGUIAR E SILVA, 1990: 164).

Foi a partir do Renascimento que a afirmação de Simónides e a fórmula horaciana foram interpretadas como querendo significar a equivalência das duas artes e, conseqüentemente, usadas como justificação para assinalar a importância e o

---

<sup>293</sup> Simónides de Céos, poeta grego dos sécs.VI-V a.C. (556-468? a.C.), foi autor de uma obra de que apenas chegaram até nós fragmentos esparsos (cf. [www.infoplease.com](http://www.infoplease.com)). A máxima citada é referida por Plutarco, em *Moralia* 346F (TÁCIO, 2005:XIII).

prestígio de ambas<sup>294</sup>. Foi igualmente neste período que a poesia efrástica, que se desenvolveu originariamente no período helenístico, voltou a ganhar relevância, gozando de particular popularidade durante o período barroco.

Tal como anteriormente se assinalou, a literatura efrástica explora uma dimensão pictorialista da linguagem, constituindo um exemplo particular de transposição intersemiótica. Como características mais relevantes, apontem-se à *ekphrasis* «a *saphêneia* (clareza, evidência) e a *enárgeia* (vivacidade)» (TÁCIO, 2005: XII). Uma e outra são usadas para criar a ilusão da presença do objecto na mente do leitor. Para atingir tal fim, a *ekphrasis* não se cinge à mera descrição desse objecto; para além desta, o texto efrástico comporta também uma vertente de recriação, de comentário e de exaltação da obra descrita<sup>295</sup> com o propósito de fazer brotar, no leitor ou no ouvinte, uma emoção semelhante àquela que experimentaria se estivesse fisicamente diante do objecto evocado. Trata-se, pois, de um processo de captação da atenção do leitor/ouvinte recorrendo à solicitação dos sentidos; dito de outro modo, trata-se de mais um instrumento de persuasão, fazendo apelo ao *pathos*. A este propósito, torna-se oportuno citar Alain Billault para quem «la beauté de l'art est supérieure à celle de la nature. (...) C'est qu'elle a un grand pouvoir sur les sens et peut influencer davantage sur nos sentiments en s'offrant comme pur spectacle» (BILLAULT, 1991:260).

Pensamos ser esta a moldura que serve de enquadramento à inclusão de trechos efrásticos nas novelas alegóricas estudadas. Ao servirem-se de uma

---

<sup>294</sup> García Berrio e Teresa Hernández falam, a este propósito, numa «manipulacion humanistica del lema horaciano», reconstituindo as etapas daquilo que consideram ser um «abuso interpretativo» (GARCÍA BERRIO e HERNÁNDEZ, 1988: 16-27).

<sup>295</sup> Em reflexões dedicadas às relações da literatura com as outras artes, Aguiar e Silva vai progressivamente expandindo a definição de poesia efrástica considerando tratar-se de: (1) «um género de poesia que se caracteriza por descrever uma obra de arte (pintura, escultura, etc.)» (AGUIAR E SILVA, 1990: 163); (2) «poesia que descreve, recria, comenta, exalta uma obra de arte (pintura, escultura, etc.)» (IDEM, ibidem: 165); (3) «poesia [que] descreve, comente e eventualmente julga um texto pictórico» (IDEM, ibidem: 172).

linguagem em que abunda uma imagética de tipo sensorial, constituem tais textos representações vívidas de realidades, ainda que estas possam ter apenas existência imaginária, que se destinam a fazer despertar a emoção no leitor, transformando-o em espectador de um texto-imagem cuja força persuasiva deverá condicionar o seu comportamento.

No conjunto das obras analisadas, sobressai a novela do padre Alexandre de Gusmão que é, a este nível, a mais representativa. É certo que também nas restantes novelas se encontram passagens de pendor acentuadamente ecfrástico<sup>296</sup>; porém, na

---

<sup>296</sup> Destaque-se, a este propósito, a *Preciosa*, cronologicamente a primeira novela publicada da autoria de Sórora Maria do Céu. Nesta obra, a ekphrasis é utilizada, sobretudo nos capítulos finais da narrativa, para descrever quadros retratando «varões insignes» e «mulheres heróicas», cujos exemplos devem persuadir a protagonista a abandonar o pecado e a optar definitivamente pela via penitencial: «Louvando as rezões de Aspérrima, passaram com ela a uma quadra aonde as paredes eram lisas para se fazerem capazes de pintura. Havia ali muitas, e todas de tão agradável ideia que roubavam a inclinação pela vista. Estes retratos, disse Aspérrima, são de varões insignes, de mulheres heróicas, que neste lugar pelejaram com os inimigos de sua Majestade até derramarem o sangue de suas veias e alcançarem deles grandes vitórias. Aqui está um João que, sendo ainda infante foi soldado no exercício; um Anísio romano, que deixou as delícias de Roma pelas lides do campo; um Paulo, que eternizou o seu valor com a sua fama; um Enofre, que nem em toda a sua fama coube o seu valor; uma Princesa de Sicília, Rosália, que se despiu de Dama para pelejar como Amazona; uma Teodora, que se soube reconciliar desvalida, servindo valerosa; e todos os mais que aqui vedes foram homens de grande constância e mulheres de singular fortaleza. Algum tempo gastaram contemplando as ideias de tão dignos originais» (*P.*, pp.258-259). Também no capítulo XI do Tomo II do *CNPA*, de Nuno Marques Pereira, nos deparámos com uma longa e elucidativa ekphrasis, através da qual *Bellomodo* dá a conhecer ao *Peregrino* os sete pecados mortais e as penas do inferno: «E chegando o moço Bellomodo a um painel, que tinha dezasseis palmos de largo, e doze de alto, correu uma cortina, deixando o quadro, do meio para baixo, coberto. E logo vi pintados uns leões, pendenciando com tigres (...). Vi a uns macacos, com as mãos metidas dentro de buracos feitos em uns cabaços (...). Vi uns bodes atrás de umas cabras, e outras cabras atrás de uns chibarras; (...). Vi umas cobras, que lhes chamam de duas cabeças, mordendo-se a si próprias, (...). Vi dentro de um chiqueiro uns cevados comendo e bebendo a fartarem-se (...). Vi a um cão mui assanhado (...). Vi a umas caças, que lhes chamam preguiças, as quais são tão vagarosas no andar, que para chegarem a distância de vinte passos, gastam meio dia. Finalmente vi uns peixes mui inchados (...). Disse-me o Bellomodo: Aqui tendes, Senhor Peregrino, a semelhança dos sete pecados

obra do autor jesuíta este procedimento retórico é utilizado de forma mais explícita e reiterada. Selecionámos quatro exemplos por se nos afigurarem os mais expressivos: em dois deles, os objectos plásticos motivadores do texto ecrástico são objectos arquitectónicos, mais propriamente o *Palácio do Desengano* (parte I, cap. VI) e o *Bairro do Claustro* (parte II, cap. VI); nos dois restantes, a *ekphrasis* recai sobre objectos pictóricos (parte I, cap. VIII e parte III, cap. V).

As descrições dos espaços arquitectónicos, feitas a partir do ponto de vista do narrador heterodiegético, constituem momentos de paragem na progressão da acção. O narrador imobiliza o seu olhar e fixa-o num edifício ou num conglomerado de construções, condicionando o leitor, que tem a sensação de acompanhar o protagonista – *Predestinado* –, partilhando da sua visão.

No caso do primeiro trecho, correspondente à descrição do *Palácio do Desengano*, o discurso fragmenta o objecto observado, partindo de um exame geral para observações que se vão particularizando cada vez mais, numa sucessão encadeada de pormenores que acompanham a deambulação de *Predestinado* pelo interior do *Palácio*. Como refere Alain Billault, neste aspecto a *ekphrasis* imita a própria técnica usada pelas artes plásticas, pois se «pour composer un tableau, le peintre dispose d’abord les grandes masses sur la surface à peindre, puis, peu à peu, il traite les détails» (BILLAULT, 1991: 263), assim também o autor do texto verbal ecrástico procede com «toujours plus de minutie, toujours plus de profondeur dans la représentation» (IDEM, ibidem: 264). Atente-se num excerto do texto:

«Em hum momento se vio Predestinado às portas do  
Palacio do Desengano. Então lhe mostrou Consideração a porta

---

mortais, naqueles animais, que estais vendo pintados neste quadro, (...). E para veres com mais evidência, e realidade, o fim em que vem a parar todas estas criaturas racionais, figuradas nestes animais irracionais, (...) vede-o agora nesta segunda parte deste quadro. E rasgando a cortina o mancebo, que havia deixado coberto a metade do painel, vi um lugar tão medonho, horrível e espantoso, que vos confesso ingenuamente, que fiquei atemorizado, porque ainda pintado o inferno me causou terror e medo» (CNPA, pp.175-177/II).

principal sobremaneira capaz, que chamavão Memoria da Eternidade, a qual constava de dous postigos (...) sobre a porta principal estava escrito em laminas de bronze *ô aeternitas! Deo logo* em hum patio descuberto (...). Nos quatro cantos deste patio estavam quatro arcos, que chamão Novíssimos do Homem, nos quaes estavam abertas quatro portas: à primeira das quaes, chamão Memoria da morte, à segunda Memoria do juizo, à terceira Memoria do Inferno, à quarta Memoria do Paraiso; sobre todas estava assentado hum trombeteiro (...). Sobre cada huma destas portas estava gravada com letras de ouro a sentença de Sam Bernardo: *Quid horribilius morte? Quid terribilius judicio? Quid intolerabilius gehanna? Quid jucundius Gloria?* (...) Outra porta, ou passadiço havia mais para Desengano, a que chamavão Transito, que immediatamente vai dar a hua estreita salla, que dizem Hora da morte (...) como Predestinado isto vio, tratou de entrar por huma das quatro [portas], com que facilmente deo na salla propria de Desengano. Era esta huma salla mui larga, & capaz, mas não sumptuosa (...) Tinha esta salla quatro recamaras, em que segundo os quatro tempos do anno morava Desegano: a primeira dizião Idade Pueril, & nella morava o tempo da Primavera: a segunda dizião Idade Juvenil, & nella habitava o tempo do Estio: a terceira dizião Idade Varonil, & nesta morava o tempo do Outono: a quarta se dizia Idade de Velho, & nesta morava o tempo do Inverno» (HPPIP, pp.20-23).

Da leitura deste excerto sobressai imediatamente o carácter figurado e alegórico dos elementos destacados na descrição. A ênfase dada às «portas», aos «postigos» e ao «passadiço», como subtemas que se salientam, não pode deixar de ser associada à temática da passagem da vida terrena para a vida eterna que é, afinal, o fio condutor de toda a narrativa. Também a reportação insistente ao número quatro se reveste de um valor simbólico especial, já que quatro são os principais pontos cardeais, símbolo da orientação que o peregrino busca; quatro são também as estações do ano, símbolo do fluir inexorável do tempo; igualmente quatro, os

elementos primordiais – água, terra, fogo e ar – sobre os quais Deus tem o absoluto domínio, tal como o tem sobre a vida humana<sup>297</sup>.

A linguagem usada neste trecho efrástico entrelaça fragmentos descritivos que remetem para o domínio do referencial com outros de natureza alegorizante. Para acentuar este pendor «desrealizante» da descrição, muito contribui a «sinalética» atribuída ao espaço, a qual obriga o leitor a ver no edifício que lhe é apresentado não um referente real, mas antes um símbolo do edifício moral que a obra visa construir: as «laminas de bronze» com a inscrição «ô *aeternitas!*» que encimam a porta principal; as «sentenças de Sam Bernardo» gravadas sobre as quatro portas do pátio; e, enfim, todas as demais legendas postas nas portas, nas salas, nas recâmaras, não deixam dúvidas quanto à função atribuída ao discurso efrástico – ele é utilizado como mais um expediente para transmitir ensinamentos catequéticos, doutrinários e morais, explorando aquilo a que Maria Graciete Besse chama a «pulsion scopique» (BESSE, 2004: 52)<sup>298</sup>. Ou seja, a percepção visual transmitida pelo narrador não cumpre apenas uma função descritiva; ela transmite, mais do que uma visão, um ponto de vista que constitui o cerne da mensagem a que o leitor deve aderir voluntária e prazerosamente.

---

<sup>297</sup> A simbologia do número quatro é rica e diversificada. Fixem-se apenas alguns dos sentidos que habitualmente lhe são atribuídos: «Os significados simbólicos do quatro estão ligados ao do quadrado e da cruz. (...) A sua relação com a cruz fazia dele um símbolo incomparável de plenitude, de universalidade, um símbolo totalizador. (...) Existem quatro pontos cardeais, quatro ventos, quatro pilares do Universo, quatro fases da Lua, quatro rios do Paraíso, quatro letras no nome de Deus (YHVH), do primeiro homem (Adão), quatro braços da cruz, quatro Evangelistas, etc. (...) O quatro simboliza o terrestre, a totalidade do criado e do revelado. Esta totalidade do criado é ao mesmo tempo a totalidade do percível» (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994: 554).

<sup>298</sup> A autora esclarece, em nota de rodapé, que tomou a expressão de Freud, o qual a usou para se referir ao «prazer de ver»: «C'est en 1910 que Freud, en s'adressant à un public d'ophtalmologistes, emploie pour la première fois le terme de "schaulust", que nous traduisons par "pulsion scopique" ou plaisir de voir» (BESSE, 2004: 52).



O mesmo se poderia dizer em relação à passagem que descreve o *Bairro do Claustro*. Trata-se de uma descrição mais breve, mas igualmente expressiva do ponto de vista simbólico. Veja-se o texto:

«Quanto ao material do edificio está o bairro todo cercado com três muros, o primeiro de pedra, o segundo de prata, o terceiro de ouro: ao de pedra chamam Cerca, ao de prata chamam Guarda dos Mandamentos, & ao de ouro chamam Guarda dos Conselhos. (...) A porta por onde se entra ao bairro, se chama Resignaçam; a qual consta de dous postigos chamados Resignaçam da Vontade, & Resignaçam do Entendimento. Sobre o limiar da porta da banda de fora está o globo do mundo a modo de armas, ou brasam, & da banda de dentro está o mesmo globo, porem virado ao revès; tudo para denotar, que o Claustro não era outra cousa, que o mundo às avessas, & que o mundo às direitas havia de ficar de fora das portas, porque se o mundo, & suas leis chegão a entrar do Claustro para dentro, pouca differença haveria do bairro Claustro ao bairro Seculo» (HPPIP, pp.85-86).

Também neste fragmento, quer as formas, quer os materiais descritos são acentuadamente metafóricos: a tripla cerca pode ser vista como uma metáfora quer dos níveis da vida humana (material, racional e espiritual ou divino), quer das três fases da evolução mística (purgativa, iluminativa e unitiva); a «pedra», a «prata» e o «ouro», referidos por esta ordem, representam a gradação ascendente implícita nas metáforas anteriores; a «porta» e os «postigos» marcam o limite entre os domínios do profano e do sagrado; o «brasam» que encumeia a porta reforça tal delimitação. Pode, pois, sustentar-se a convicção de que, neste excerto, a *ekphrasis* continua sendo mais do que uma mera descrição de um objecto artístico imaginário; ela impõe-se como um instrumento retórico ao serviço da propagação de certos princípios religioso-morais.

Concretamente no passo em apreço, a focalização do narrador recai sobre um espaço não destinado a leigos, mas habitado por religiosos. Introduce-se desta forma na obra um tema que constituiria certamente preocupação para quem, como

Alexandre de Gusmão, era um religioso que dedicou parte da sua vida à formação de noviços: falamos da reforma dos membros da Igreja, feita de acordo com as propostas emanadas do Concílio de Trento. As indicações saídas desta reunião sinodal foram no sentido de que os religiosos cumprissem totalmente o voto de clausura e se abstivessem de viver segundo as regras do mundo secular, praticando antes a virtude da obediência aos mandamentos da lei de Deus e aos superiores. Quer através dos elementos alegóricos que selecciona e descreve, quer por meio do comentário final, explicando o tópico do «mundo às avessas», o texto efrástico faz-se veículo condutor de tais ideias, evocando assim todo um conjunto de princípios que se destinariam a exercer uma função pedagógica junto do leitor.

A utilidade pedagógica está igualmente associada às *ekphrasis* que tomam por motivo objectos pictóricos. Em ambos os casos em que ocorrem, elas reportam-se a galerias de arte imaginárias, nas quais se diz estarem expostos alguns quadros, também eles criados pela imaginação do autor, a par de outros com existência real e autoria célebre, como é o caso de «aquelle quadro de Michael Angel do Juizo Universal com todos aquelles espantosos sinaes, que Christo, & os Prophetas annunciarão» (*HPPIP*, p.35).

O conteúdo dos quadros descritos acomoda-se à temática geral abordada no capítulo em que a *ekphrasis* é incluída. Assim, no primeiro caso, todas as pinturas representam cenas relacionadas com a morte, com o juízo final e com o castigo ou o prémio eternos; todas providenciam também um abundante conjunto de exemplos, seleccionados tanto pelo seu carácter positivo, como pela dimensão negativa que comportam. Nesta primeira galeria imaginária, *Predestinado* (e o leitor com ele) é conduzido por *Notícia* e por *Consideração*, habitantes do *Palácio do Desengano*, através de um museu virtual, percorrendo sucessivamente salas com nomes tão sugestivos como «Vida breve» (p.31); «Côta larga» (p.34); «Pena longa» (p.36) e «Gloria» (p.38). Em todas observa várias pinturas agrupadas tematicamente e a cujos

conjuntos são apostas legendas que, para além de remeterem para a problemática abordada, funcionam como uma espécie de aviso-síntese para quem as vê<sup>299</sup>.

Já no capítulo V da terceira parte da obra, encontrando-se o protagonista em *Bethania*, em casa de *Obediencia*, as pinturas que lhe são mostradas (e que são descritas efrasticamente para conhecimento do leitor) reproduzem retratos «dos mais assinalados Varões de Bethania, isto he os raros exemplos de obediencia, que nas historias sagradas se contem» (*IPPIP*, p.141). Perante os olhos de *Predestinado* desfila um séquito de figuras bíblicas que se destacaram pelas provas de obediência extrema que souberam dar. Do Antigo Testamento, descrevem-se os quadros que representam «a historia de Abraham sacrificando a seu filho Isác por obediencia de Deos» (*HPPIP*, p.141), e outras mais com conteúdo semelhante<sup>300</sup>. Do Novo Testamento, «estavão copiados muito ao natural exemplos de igual virtude, & maior admiração» (*HPPIP*, p.142). O último quadro desta galeria, o qual serve como argumento derradeiro e máximo de persuasão, mostra «a Christo nosso bem nas três

---

<sup>299</sup> Na primeira sala, *Predestinado* vê «hum quadro de estremada pintura, onde ao vivo se representava hu moribundo, & que entre as terriveis angustias da morte estava para expirar» (*HPPIP*, p.31), quadro esse que tem a seguinte legenda: «*Toma loga a peito/ Na vida fazer,/ O que hás de querer/ Na morte haver feito*» (*HPPIP*, p.33). Na segunda sala, deparam-se-lhe «varios quadros, q o mesmo Desengano havia copiado, como tão velho artífice, com que notavelmente se movião os peregrinos» (*HPPIP*, p.35); estes representam cenas alusivas ao Juízo Final e sobre eles pode ler-se a inscrição: «*O Juiz justo; ò Juiz espantoso!/ A conta exacta; o exame rigoroso!*» (*HPPIP*, p.35). O núcleo pictórico seguinte reúne quadros que apresentam «pintadas as penas dos condenados entre as eternas chamas do Inferno, onde Desengano havia escrito o verso de David: *Descendant in Infernum viventes*, quis dizer: *O pintado vê primeiro,/ Fugiràs do verdadeiro*» (*HPPIP*, p.37). Por último, na sala da «Gloria», é-lhe dado contemplar «hum quadro, em que se representava a gloria do Ceo, com tão vivas, & aprasiveis cores, que lhe parecia estar já com Paulo no Paraiso; liase nelle escrito este desengano: *Quem na gloria quer entrar:/ Que Deos lhe tem prometida,/ Deve logo começar/ Vida nova, nova vida*» (*HPPIP*, p.39).

<sup>300</sup> O narrador descreve igualmente o quadro representando «o Capitam Jephthe sacrificando a filha pella observancia do voto, que a Deos fez» (*HPPIP*, p.142) e aquele que reproduz a cena do «Rey Moab com a espada sobre a garganta do filho primogenito à vista dos arraiaes de Israel para bem, & salvação de seu povo» (*HPPIP*, p.142).

Idades de sua vida, de Infante, de Adulto, & de Varam. (...) E juntando tudo dizia: no nascimento, na vida, na morte: queria dizer: que no nascimento nacera obedecendo a Cesar; na vida vivera obedecendo a S. Joseph, & a sua May, na morte morrera por obediencia ao Padre» (HPPIP, pp.145-146).

O olhar do narrador incide sobre uma exposição de obras pictóricas que evocam todo um cortejo de heróis e de mártires. O exemplo destes é evocado no sentido de exercer uma função pedagógica e uma influência moral sobre quantos se sentissem motivados a emulá-los e, desse modo, pudessem aspirar a ascender a estatuto idêntico. Daí que a *ekphrasis* não se restrinja à descrição das imagens, mas comporte sempre um comentário interpretativo e valorativo daquilo que é observado: é que o acto de ver/ler aquelas imagens/narrativas deve produzir um efeito de profunda empatia no leitor, movendo-o à acção por meio da emoção estética.

### **2.3. A utilização da prosa e do verso**

A ocorrência de composições poéticas intercaladas nas sequências narrativas é uma característica que, no plano técnico-compositivo, irmana as obras que integram o *corpus* trabalhado<sup>301</sup>, contribuindo para acentuar a impressão de homogeneidade entre textos pertencentes a uma mesma subcategoria ficcional narrativa – a novela alegórica -, da qual pretendemos traçar um modelo, ao longo deste estudo.

A inclusão de poesias em obras em prosa não é, de forma nenhuma, exclusiva dos textos alegóricos, sendo pelo contrário um traço que sistematicamente se aponta

---

<sup>301</sup> Escapa a esta unidade técnico-compositiva a novela de Alexandre de Gusmão, da qual estão ausentes as composições poéticas. Nela se documenta apenas a presença de pequenas “letras”, constituídas por dísticos ou quadras rimadas e destacadas graficamente através da utilização do itálico e do centramento na página. Tais “letras” ocorrem pontualmente no capítulo VI da primeira parte e servem de legenda às diversas dependências que constituem o *Palácio do Desengano*, edifício arquitectónico que é objecto de descrição ecrástica (cf. ponto anterior deste mesmo capítulo).

nas novelas pastoris e também nas sentimentais, quer no universo da literatura portuguesa, quer daquelas outras que lhe serviram de modelo<sup>302</sup>. Já em capítulo anterior deste trabalho tivemos oportunidade de realçar que, pelo menos as novelas de autoria feminina, se constroem tendo por base o modelo pastoril, o que certamente justifica desde logo a ocorrência destas formas mistas de discurso nos textos das duas freiras franciscanas, nos quais, aliás, a ocorrência de poesias é mais significativa, tanto ao nível do número total de composições, como da extensão e da importância das mesmas para a economia das narrativas. Pese embora as discrepâncias apontadas, a novela de Nuno Marques Pereira intercala também textos poéticos na prosa narrativa, ainda que, neste caso, não se possam invocar razões de conformidade ao cânone pastoril como causa justificativa da sua ocorrência.

Há no *CNPA* um total de vinte e três composições poéticas<sup>303</sup>: no primeiro tomo contabilizámos catorze; no segundo, que é menos extenso, o conjunto das poesias perfaz a soma de nove. De acordo com as tendências linguísticas da época, marcada por um forte bilinguismo, o autor faz incluir uma composição em castelhano no

---

<sup>302</sup> António Cirurgião apresenta, sobre este aspecto, dados minuciosos relativos a um *corpus* integrando onze novelas pastoris de autoria italiana, espanhola e portuguesa, publicadas entre os séculos XVI e XVII: *L'Arcadia*, de Sannazaro; *La Diana*, de Montemor; *Diana Enamorada*, de Gil Polo; *El Pastor de Fílida*, de Montalvo; *La Galatea*, de Cervantes; *Arcadia*, de Lope de Vega; *Lusitânia Transformada*, de F. Álvares do Oriente; a trilogia de Rodrigues Lobo – *Primavera*, *O Pastor Peregrino* e *O Desenganado* – e *Ribeiras do Mondego*, de Elói de Sá Sottomaior. Em todas o autor constatou a ocorrência de relações entre poesia e prosa que o levam a considerar a existência de um «sistema harmónico» (CIRURGIÃO, 1976: 57-87). Para o que diz respeito à novela sentimental, M<sup>ª</sup> Leonor Curado Neves destaca os conhecidos exemplos do *Ameto*, de Boccaccio, e da *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, sendo o primeiro texto apontado como fonte literária do texto português. Ainda assim, de acordo com a autora, na novela bernardiniana, «a alternância de prosa e poesia [tem], no entanto, um peso incomparavelmente menor» (NEVES, 1996: 334).

<sup>303</sup> A este número haveria ainda que acrescentar algumas «letras», geralmente referidas no texto como tal, e que nos escusámos de contabilizar dado tratar-se de exemplares avulso cujo número de versos oscila entre um e quatro.

primeiro tomo, aumentando esse número para quatro, no segundo<sup>304</sup>. Também em consonância com os parâmetros de poética literária dominantes desde o período renascentista, encontram-se composições elaboradas tanto de acordo com os metros e as formas peninsulares, como de cariz italianizante, destacando-se a este nível a ocorrência de oito sonetos.

Várias são as ocasiões em que o autor classifica expressamente os poemas que introduz na narrativa. No caso particular do soneto, tal procedimento é sistemático; em relação às restantes composições, a designação classificadora pode ou não ocorrer, destacada em forma de título ou referida no texto em prosa, imediatamente antes ou depois da poesia. Geralmente, Marques Pereira abstém-se de classificar composições escritas em metro peninsular, de temáticas várias, e que facilmente poderiam ser tomadas por «letras», não fosse serem constituídas por uma sucessão de estrofes (normalmente quadras) que se relacionam e articulam entre si, não preenchendo desse modo o requisito de «texto avulso» que usámos para excluir as restantes deste comentário.

Relativamente às temáticas abordadas e às funções que desempenham na obra, os textos poéticos patenteiam alguma variedade. Dada a natureza dos propósitos subjacentes às intenções autorais, predominam aqueles que glosam temáticas que se inserem no campo religioso-moral. Incluem-se assim peças poéticas através das quais se presta culto ao Menino Jesus («Como, meu belo Menino», p.83-86/I); à Virgem Maria («Vitória, Vitória», p.125/I; «No Decreto maior, que do eminente», p.127/I; e «Admire-se todo el Orbe», p.132/II); ou a Cristo («Não me move, Senhor, para querer-vos», p.87-88/II). Algumas destas composições constituem autênticas orações poéticas, de que é exemplo eloquente o poema intitulado «Soneto, ou Ato de Arrependimento»:

---

<sup>304</sup> Nas «letras» a que se fez referência na nota anterior prevalece esta tendência para a utilização das duas línguas peninsulares.

*Soneto, ou Ato de Arrependimento*

Soberano Senhor crucificado,  
Que pendente vos vejo nessa Cruz,  
Aqui venho a buscar a vossa luz,  
Aqui chego a pedir o vosso agrado.

Pequei, Senhor: e sinto haver pecado,  
Não pelo vil estado em que me pus  
Mas por seres quem sois, ó bom Jesus:  
De Vos espero já ser perdoado.

Oh quem nunca, meu Deus, vos ofendera,  
E sempre vos amara firmemente,  
Para que a vossa glória merecera!

Mas como Vós sois Pai, e tão clemente,  
Com vossa graça já minha alma espera  
Gozar-vos nessa glória eternamente.

(*CNPA*, pp.384-385/I).

Integrando a mesma linha temática, salientem-se as poesias encomiásticas de figuras eclesiásticas ilustres («Oh Príncipe, que fostes um Atlante», p.89/I) e aquelas que exaltam os méritos da poesia («Que é o melhor poeta», p.405/I) e da música («Nesta palestra da solfa», p.77/II; «Com muitos festivos aplausos,», pp.77-78/II), quando usadas como instrumento de louvor ao divino. Caso curioso constitui a inclusão de um «A, B, C de exemplos» (pp. 206-210/I), ou seja, uma espécie de «cartilha doutrinária», cujos ensinamentos morais são transmitidos por ordem das letras do alfabeto.

Explorando filão diferente, mas implicando ainda reflexões de índole moral, surge um núcleo de poemas que abordam temáticas que, representando embora valores fundamentais da literatura maneirista, persistem como herança no período barroco. Referimo-nos aos temas da passagem inexorável do tempo («Como te vejo, ó Rio, semelhante», p.300/I) e do desengano associado à brevidade e à finitude da vida humana («Nesta caveira seca, e carcomida,», pp.377-378/I; «Adverte bem, repara, ó peregrino,», p.378/I; «Sem conta, peso, e medida,», pp.91-93/II; «Desenganado vou, e arrependido,», p.185/II).

A tipicidade destas temáticas é enfatizada pela utilização de metáforas recorrentes, como a do «rio» e a da «caveira», facilmente reconhecíveis como símiles

do fluir do tempo e da morte, respectivamente. Por outro lado, na obra de Marques Pereira é-lhes dado um desenvolvimento marcado pela tendência para explorar as virtualidades pedagógicas da poesia, também ela utilizada como instrumento de catequização e de conversão dos fiéis. Tais intentos manifestam-se através de uma interpelação directa dos destinatários dos poemas, os quais são exortados a reflectir sobre a mensagem que lhes é proposta e a fazer dela um uso pragmático que os leve a alterar os seus padrões de conduta, adaptando-os aos princípios da moral católica dominante<sup>305</sup>.

Deixamos para último a referência a quatro composições que se distanciam tematicamente dos núcleos de significação que temos vindo a considerar. A primeira dessas composições, que é também a primeira a surgir na obra, tem um valor etnográfico, na medida em que constitui uma enumeração das diversas aves canoras existentes na colónia portuguesa do Brasil. Trata-se de um poema composto por vinte e quatro quadras não rimadas, escritas em redondilha maior, e que o autor classifica como «Romance» («Lá cantava o Sabiá», pp.77-81/I). Foram fragmentos desta natureza que motivaram os comentários que J. Leite de Vasconcelos teceu sobre esta obra, considerando-a uma «fonte de investigação etnográfica» (PEREIRA, 1988: 19/II). No estudo introdutório do Tomo II da novela, pode ler-se a seguinte apreciação do insigne investigador português:

---

<sup>305</sup> Atente-se nos seguintes exemplos: «Alerta pois, mortais, tomai exemplo/ Do Rio, que vos vai representando:/ O que nele reparo, em vós contemplo.// Não vos fiéis do bem, que estais gozando;/ Pois no de Libitina horrível templo/ A Parca a vida já vos vai cortando» (CNPA, p.300/I); «Abre os olhos, e aplica os mais sentidos,/ Peregrino, e verás que estou ardendo;/ E esperando o alívio a meus gemidos» (CNPA, p.378/I); «Alerta, pois, mortais, desse letargo./ Vede que esta lembrança vos convida/ E vos aviso assim por meu descargo.// Pois é coisa mui certa e bem sabida,/ Que prazeres gozar por tempo largo,/ É pena para sempre na outra vida» (CNPA, p.185/II). A escolha dos vocativos «mortais» e «peregrino» para designar os destinatários dos poemas acentua o carácter transitório e perecível da existência humana; o recurso sistemático ao imperativo sublinha as intenções pragmáticas de quem adverte com a expectativa de que os seus avisos sejam tomados como estímulos para a acção.



«Aparece diante do leitor o então ainda nosso Estado do Brasil, com seus panoramas estupendos, abras, rios, fontes, e ricas vegetação e fauna, expressas às vezes por termos peculiares, como: caravatal (de caravatá, planta), cajazeira (que dá cajás). O sabiá, muitos anos depois (1846) cantado por Gonçalves Dias em versos que quase se tornaram populares em Portugal, figura já aqui numa poesia, em companhia de outras aves, o curió, o sanhaçú, o tapiranga, a guarinhataã, o pitauaã, o cucurutado, a aracuaã, a juruti, a araponga, o tucano, o paó, a arara, e acrescenta o A. na mesma poesia, que deixa de falar de mais aves, e bem assim dos sauins (saguins) e guigós, “que com bailes de alegria festejam ao Criador”» (PEREIRA, 1988: 19-20/II).

Quanto às restantes composições, elas abordam temáticas que extravasam o âmbito religioso-moral que enquadra a narrativa. Numa reflecte-se «acerca dos ciúmes, que têm as mulheres casadas de seus maridos» (p.319/I), lembrando a propósito o *Peregrino* «um romance, que [ouvira] cantar, sendo moço, do qual ainda [lhe] lembram a primeira e última copla» (p.319/I), e cujo *incipit* é: «Estos son zelos sin duda:». As outras reproduzem falas de «músicos» («Vistam los jardines,», pp.130-131/II) e de um «galã» («Com humildad primorosa,», p.131/II) que o *Peregrino* viu actuar numa comédia representada no *Palácio da Saúde*. Para além da temática profana, estas composições têm ainda em comum os factos de serem atribuídas a uma instância enunciadora que não coincide com o narrador principal, e de estarem escritas em castelhano. Poderão ser estas as razões pelas quais o autor recorre à língua estrangeira? Parece-nos hipótese plausível, embora não tenhamos elementos suficientes para a confirmar.

Nas novelas de autoria feminina, a inclusão de poemas no seio das narrativas assume proporções muito mais significativas, permitindo supor que a sua inserção faz parte de um plano compositivo mais cuidado, isto é, não ocasional, mas decorrente de uma intenção deliberada de obter efeitos formais específicos.

Em *P.*, novela composta por vinte e três capítulos, apenas nos capítulos um, quatro, nove, treze, quinze, dezanove, vinte e dois e vinte e três não ocorre nenhum poema; nos restantes quinze, a autora faz alternar a prosa e o verso. Contabiliza-se assim um total de vinte e cinco poesias, dezoito em castelhano e sete em língua portuguesa. Em *EBDR*, todos os capítulos incluem um ou mais poemas. Estes são trinta e seis no total, divididos em igual número por cada uma das duas partes da novela. Também nesta obra, Sórora M<sup>a</sup>. da Céu privilegiou o castelhano como língua poética: vinte e cinco composições estão escritas nessa língua e apenas onze em Português. Na novela de Madalena da Glória, esta tendência inverte-se: os poemas em Português perfazem o dobro daqueles que usam a língua do país irmão. Num total de noventa e seis composições, trinta e duas são em castelhano e sessenta e quatro na língua lusa. À semelhança do indicado para a novela anteriormente referida, em *RB* também há poemas em todos os capítulos. Para além das semelhanças apontadas, outra característica é comum às três novelas: em todas se encontram poemas escritos nos metros tradicionais e outros segundo o modelo italiano, ainda que haja uma clara preponderância dos primeiros.

A maior parte dos textos poéticos inseridos em *P.* reproduz o «esquema de batalha» inerente à arquitectura da intriga. Tal equivale a afirmar que, através das poesias, a autora faz alternar mensagens destinadas a prevenir a protagonista para os perigos que corre no *Vale* (metáfora do mundo, como já antes se explicou), com outras que visam distraí-la dos caminhos do bem. Nesta lógica, as intervenções poéticas são atribuídas a personagens que integram cada um dos grupos em confronto: o grupo do Bem, que prodigaliza avisos e desenganos, e o grupo do Mal, cujas participações são sempre lisonjeiras ou tentadoras.

Deste modo, personagens como *Cândida* (a Verdade), *Aura* (a Inspiração) ou *Angelino* (o Anjo), adjuvantes da protagonista na empresa de conquistar o amor de Deus através da renúncia ao mundo, intervêm poeticamente sempre que se torna

necessário recordar a *Preciosa* a sua condição de mortal<sup>306</sup>, desmascarar os embustes preparados pelo grupo rival<sup>307</sup>, ou elogiá-la quando ela inicia o percurso ascensional com vista a abandonar os vícios mundanos e a preparar a sua união definitiva com o ser divino<sup>308</sup>. Por sua vez, outros actantes como *Narciso* (o Amor Próprio), as *Sereias* e as *Ninfas*, ou *Averna* (a Culpa) entoam melodias destinadas a enganar a protagonista, seja por meio da lisonja («Oye, Pascoala, que muero», *P.*, pp.71-73), do entorpecimento dos sentidos («Ó tu, que en esta esfera», *P.*, pp.101-103), ou da invocação das forças do mal («Muda, muda tu ser a mi conjuro,», *P.*, pp.240-242).

Normalmente, estas composições poéticas complementam ou reforçam informações adiantadas pelo texto em prosa. No entanto, há ocasiões em que desempenham um papel impulsionador da intriga. Tal é o caso, por exemplo, do poema cantado pela *Averna Infanta*, no capítulo dezassete, cujas palavras dão origem à formação da tempestade, motivo central de um episódio que constitui um ponto de

---

<sup>306</sup> A primeira composição poética presente na obra cumpre esta função. Através de uma «canção de desengano», *Cândida* recorda a *Preciosa* a fragilidade e a finitude do seu ser, num poema em que a personagem feminina é referida por meio do símile da «rosa». Desenvolvendo, por contraste, isotopias antagónicas que remetem para as oposições ser/parecer e perenidade/efemeridade, todo o poema pretende ser um alerta para a condição mortal do ser humano: «Ay de ti, rosa engañada,/ Que desvanecida dás/ A dos horas de belleza/ Un siglo de vanidad!/ Ay de ti, ay!// De que presumes, ó rosa,/ Te quisiera preguntar,/ Cuando tu vida es un sol/ Y tu hermosura es un ay?/ Ay de ti, ay!// (...)// Entre tu vida y tu muerte/ Tan poco espacio te dan,/ Que a vezes es del vivir/ Solo indicio el acabar!/ Ay de ti, ay!// (...)// Rosa al nacer,/ Nada al vivir!/ Ay de ti, ay!/ Qui es de tu vida, qui es de tu beldad?» (*P.*, pp.27-29).

<sup>307</sup> Exemplo desta função encontra-se no derradeiro poema da novela, cujo conteúdo se destina a repor a verdade, desmistificando a falsa aparência do *Vale*: «Del Valle el falso canto/ Es llanto, llanto!/ Su bien cantada suerte/ Es muerte, muerte!/ Su tierna consonancia/ Es ansia, ansia!/ Su más templada lira/ Es ira, ira!/ Porque todo su encanto/ Es ira, es ansia, es muerte, es llanto!» (*P.*; p.299).

<sup>308</sup> O poema entoado por *Angelino*, quando *Preciosa* se debate no meio da tempestade, é um exemplo de reforço positivo e de encorajamento da protagonista: «Las constancias de una peña/ Aprende un alma fiel,/ Que a vezes de lo insensible/ Lo animado ha de aprender.// (...)// Guarda firmeza, Preciosa,/ Porque se diga esta vez,/ Que quien te hizo ser suya,/ Yá te escusó de tu ser» (*P.*, pp.244-245).

clímax decisivo para a mudança de comportamento da heroína e consequente inflexão do sentido da narrativa<sup>309</sup>.

Para além destes poemas cujo conteúdo remete para a medição de forças entre o Bem e o Mal, há a realçar três outras situações. A primeira diz respeito à reprodução de um «debate poético», travado entre *Narciso* e *Bem-me-Quer*, imediatamente antes da cena do duelo-torneio, a pé e a cavalo, que ambos protagonizam. A inclusão desta passagem é mais um elemento que reforça a filiação desta novela no modelo pastoril. À semelhança do protótipo de base, também neste texto alegórico os intervenientes no debate assumem a identidade de pastores (*Narciso* é o pastor *Sílvio* e *Bem-me-Quer* é *Braz*) e esgrimem argumentos sobre «casuística amorosa». Porém, este episódio é igualmente uma ilustração da dualidade de níveis interpretativos que a obra comporta. Se por um lado o debate que opõe *Sílvio* e *Braz* se enquadra na disputa em que ambos se vêem envolvidos para obterem o amor de *Menga* (disfarce sob o qual se apresenta *Preciosa*, destinadora e objecto da contenda), por outro evidencia-se também como uma glosa da própria luta travada entre o *Rei* e o *Príncipe do Averno* (isto é, entre o Bem e o Mal) pela posse de *Preciosa* (a Alma). Neste sentido, a «justa poética» não deixa de ser um episódio que funciona como um «mise-en-abîme» do conflito central encenado pela obra.

---

<sup>309</sup> Atente-se no texto, particularmente no processo de articulação entre o discurso poético e as suas repercussões no texto em prosa: «Muda, muda tu ser a mi conjuro,/ Ó tu firme teatro de Amaltea,/ (...) / Transmutese tu verde anfiteatro,/ El ave ya de livre nõ presuma,/ Y pues que mis rancores solo trato,/ Buelba en elados pés la alada pluma! / Aquí adonde mis iras bien retrato,/ Vease campo de agua, flor de espuma,/ Si porfia el peñasco su dureza,/ A las rocas se passe por firmeza! / (...) / La tierra, pues, en mares transmutada,/ Ose el passo impedir a ingrata Dea:/ Sea al fuerte conjuro de mi canto/ Todo horror, todo assombro, todo espanto! // Assim falou e assim cantou Averno Infanta, já com bramidos de leão, já com vozes de Sereia, e aos penúltimos ecos da sua mudou o Vale seu primeiro ser, por ser de conjuro, trocando a terra o elemento com a água, que era Encantadora a tal Princesa. (...) Tornou-se, pois, todo o Vale um mar e pouco a pouco se foi embravecendo, de sorte que, sacrílegas suas escumas, cuspiam às estrelas e, temerárias suas águas, se levantavam a apagar os luzeiros. Em meio dele se achou Preciosa, que a cercou em seu caminho, aonde já não podia segurar planta firme, porque tudo era mar profundo.» (*P.*, pp.240-243).

Deparamo-nos com um desdobramento idêntico a propósito da história de *Damar* e *Amira*, segunda situação que desejamos fazer notar. Trata-se de uma narrativa encaixada na narrativa principal que é apresentada como um exemplo ilustrativo do ponto de vista moral que se pretende sublinhar. Neste episódio, introduzido poeticamente por «uma graciosa companhia de Serranas» (*P.*, p.145)<sup>310</sup>, a *Dama das Letras no Vestido*, isto é, a Lição, narra a *Preciosa* o caso de amor entre *Damar* e *Amira*, o qual retrata metaforicamente a própria história da devoção constante e infinita que Cristo dedica à Alma e que acaba por triunfar, trazendo-a ao caminho da verdade e culminando na união mística desta com Deus.

A inclusão de composições poéticas na prosa narrativa constitui, neste capítulo, mais uma marca significativa do modo como a mensagem religiosa é mesclada com elementos recreativos, a fim de que os ensinamentos sejam transmitidos de forma lúdica e cativante. A narrativa encaixada desenvolve o tema da expulsão de Adão e Eva do paraíso e da sua posterior redenção por Cristo. As notas que são acrescentadas na margem do texto, acompanhando a progressão da narrativa por meio de citações ou alusões bíblicas, não deixam dúvidas quanto às intenções catequéticas da autora. Contudo, esta não se escusa a verter a sua mensagem no molde pastoril, servindo-se das composições poéticas para dotar o tema religioso de conotações profanas, aligeirando-o para aliciar o leitor e captar a sua atenção e o seu interesse, sem pôr todavia em causa as motivações profundas inerentes à escrita da obra.

---

<sup>310</sup> O capítulo inicia-se com a inclusão de uma «cantiga» que, resumindo o essencial da história que irá ser narrada, antecipa o conteúdo e o desfecho da narrativa que se lhe segue: «Das finezas de Damar,/ Dizem as serras,/ Que tomáram o nome as finezas.// De Amira enamorado/ Morreu Damar por querê-la,/ Porque amor que deixa a vida/ Já de ser amor se deixa.// Todos os baldões do Vale/ Sofreu por sua beleza,/ Que a fineza no sofrer/ Só a ser fineza chega.// Tantas feridas lhe deram/ No monte, por defendê-la,/ Que o desperdício nas flores/ Foi soledade nas veias.// E em tanto nácar vertido,/ Tanta púrpura desfeita,/ Se viu o dia de rosas,/ Sendo o dia de tormentas» (*P.*; p.145).

A mesma vontade de despertar a sensibilidade do leitor, fazendo-o aderir à mensagem de uma forma emotiva, pode ser apontada como explicativa da existência de todo um capítulo em verso, último caso de alternância entre as duas modalidades de discurso que queríamos salientar. Referimo-nos ao vigésimo capítulo, integralmente composto por uma sucessão de oitavas em língua portuguesa, de versos decassilábicos obedecendo a um esquema rimático de tipo cruzado e emparelhado (abababcc).

O tema central desta composição é o arrependimento manifestado pela heroína, a qual dirige uma longa prece de reconhecimento da culpa e de pedido de perdão a Deus. A temática de índole religiosa é objecto de um tratamento moldado pelas tendências mais marcantes da retórica da época. Assim, o sujeito da enunciação apresenta-se como pecador arrependido<sup>311</sup> e coloca-se numa posição de dependência total em relação à misericórdia e ao amor divinos<sup>312</sup>. Por outro lado, o discurso confunde deliberadamente os planos do amor divino e do amor profano. A linguagem utilizada, socorrendo-se do vocativo «amor» para se dirigir a Cristo, insistindo no tópico da «morte de amor» e explorando os feixes de sentido intrínsecos ao par

---

<sup>311</sup> A atitude de contrição é assumida com teatralidade e exacerbamento, muito ao gosto da sensibilidade barroca: «Coração que chorando aborrecidas/ Tantas culpas estás, onte'adoradas,/ Como o termo fatal de cometidas/ Acomodas na esfera de choradas?/ Sabes qual foi o tempo de queridas,/ Mas não quanto será o de odiadas:/ Eu temo, coração, tanto hás errado,/ Nam caiba o delinquido no chorado.// Mares chorem meus olhos ternamente,/ Para pagar meus erros a milhares,/ Desate o coração sua corrente,/ Com que possa dar passo a seus pesares:/ Mas ai, como receio, justamente,/ Que pouco chorarei chorando mares!/ Espera, coração, que falta o pranto,/ Pois nem chorando mares choras tanto.» (P., p.278).

<sup>312</sup> Cristo é associado à figura do amante ofendido de quem, ainda assim, *Preciosa* – a Alma – espera complacência e perdão: «A vós, se contra vós hei delinquido,/ Ofendido e amante, vou constante,/ Porque tendo vós tanto de ofendido,/ Ainda aqui vos fica mais de amante:/ Ao portento de amor me dêem ouvido,/ Quando de vosso amor suave cante,/ Pois amor tal extremo tem obrado,/ Que se deu ofendido por sagrado.// Na fineza de amor engrandecida,/ Aqui minha ignorância saber trata,/ Que quanto quereis a agradecida,/ Quando tanto, Senhor, quereis a ingrata:/ Porém, já me respondo conhecida,/ Pois minha inteligência se dilata,/ Que vosso amor, oh Rei, a tanto acode:/ Nem a menos amor, ser menos pode.» (P., pp.282-283).

semântico amor/ciúme, cria uma ambiguidade que caberia ao leitor destrinçar, aproveitando a mensagem moral sem deixar de apreciar as qualidades estéticas e lúdicas do texto.

Em *EBDR*, como já anteriormente se disse, todos os capítulos incluem composições em verso, sucedendo-se estas com maior frequência na segunda parte da novela, a qual, embora sendo mais curta do que a primeira (recorde-se que tem apenas quatro capítulos), comporta ainda assim o mesmo número de poemas, isto é, dezoito.

Na primeira parte, a variedade dos metros usados contrasta com a utilização exclusiva da língua castelhana. Nos dois capítulos iniciais encontram-se três composições poéticas, cujos *incipit* são: «Al vergel las aldeanas» (pp. 4-5); «Al Bosque, al bosque» (pp.7-8); e «Parabien estas agoas» (pp.16-17). As duas primeiras, são dois hinos de louvor dos espaços físicos antagónicos do *Vergel* e do *Bosque*, hinos esses entoados, respectivamente, pelas *Pastoras* e pelas *Caçadoras do Bosque*; a terceira corresponde a um canto de boas-vindas que estas últimas dirigem a *Peregrina* logo que ela dá entrada no *Bosque*. Quer pela sua temática, quer pela linguagem e pela imagética a que recorrem, estas três composições filiam-se na tradição pastoril, caracterizando os cenários em termos bucólicos e multiplicando as referências mitológicas.

A partir do capítulo III e até ao VIII, inclusive, todos os capítulos contêm duas poesias diferentes, mas que desempenham funções semelhantes. Os seis capítulos em questão correspondem à apresentação e posterior desmistificação de cada um dos *Ídolos do Bosque*, os quais, como oportunamente se referiu, simbolizam um conjunto de vícios que se apresentam à protagonista para a tentar e que ela deve repudiar, depois de devidamente elucidada pelas vozes de desengano do *Rio* e da *Ave*. Assim, a primeira composição de cada uma destas partes é atribuída a um ídolo diferente que procede à elaboração poética do seu auto-retrato; em contraponto opositivo, o derradeiro poema, sempre entoado pela *Ave*, surge após a intervenção do *Rio* e tem

por objectivo contrariar aquela auto-apresentação, reiterando em verso a mensagem contida na prosa imediatamente anterior. Pelo seu conteúdo temático e pelas funções que desempenham na economia dos capítulos, estas poesias também reproduzem o «esquema de batalha» que serve de base de sustentação ao enredo<sup>313</sup>.

Para coroar este esquema baseado no confronto de posições antagónicas, o capítulo IX inclui um duelo poético entre as *Pastoras* e o *Caçador*. Este último, que simboliza os perigos do mundo enganador, procura reter *Peregrina* no *Bosque*: «Pàra Ninfa a mis voces,/ porque tu pie ligero/ si corre por el ayre,/ descance ay infelice por el fuego.» (EBDR, p.104). Em resposta, as *Pastoras* retomam os seus argumentos para os inverter, lançando à heroína um desafio oposto: «Corre Ninfa al Olimpo/ que su numen sereno/ te obliga con las llamas/ y aqui solo te engañan con los yelos» (EBDR, p.104).

No derradeiro capítulo da primeira parte encontram-se mais duas composições poéticas: a primeira é uma oração em verso que *Peregrina* reza no momento em que se decide a abandonar o *Bosque*, implorando o perdão e o auxílio divinos («Deidad del Olimpo que escuchas mis ansias», pp.109-110). Segue-se-lhe a resposta do *Pastor do Rostro Encoberto* («Yo soy Peregrina hermosa», pp.111- 112), na qual se acentua a sua natureza celestial, ao mesmo tempo que se enfatiza a relação simbólica que em toda a obra se estabelece entre a visão e a recompensa<sup>314</sup>.

---

<sup>313</sup> Para melhor se entender o processo aludido, citem-se alguns exemplos do texto. No capítulo III, por exemplo, o ídolo *Nobreza* apresenta-se do seguinte modo: «Yo la nobleza soy/ Que en solio sacro/ Doro los siglos, luzo los días, lustro los años» (EBDR, p.31). A *Ave*, no final deste mesmo capítulo, dirá: «Vana deidad nobleza/ Solo de verte està/ Demócrito a reir/ Eraclito a llorar.// Tu pompa con el viento,/ Oy he visto pesar/ Y siendo el viento nada,/ El viento pesò mas.// Si tan poço nobleza/ Vale tu vanidad,/ De lo que hazes tu ayre,/ Puedes hazer tu ay.» (EBDR, pp.40-41). O esquema repete-se, em moldes idênticos, para todos os outros ídolos: a primeira composição apresenta características eufóricas; a segunda glosa sobretudo os temas do desengano e da vanidade e efemeridade de tudo quanto não é divino.

<sup>314</sup> Em ambas estas composições poéticas se explora o valor simbólico da visão, enquanto órgão sensorial responsável pelo conhecimento da Verdade. Assim, se no poema-oração atribuído a *Peregrina* se repete, em jeito de refrão, o verso «oyemè,/ que buscando las luzes



Na segunda parte da novela, a uniformidade linguística não é mantida. Aqui os poemas em português alternam com aqueles que são escritos em castelhano, não se vislumbrando nenhuma outra razão para tal a não ser o gosto pessoal da autora<sup>315</sup>. Recorde-se a propósito que o autor do Prólogo da novela faz menção de respeitar a vontade de Sórora M<sup>a</sup> do Céu, a qual terá manifestado o desejo de que a sua obra fosse publicada mantendo o bilinguismo, a que ela atribuía qualidades estéticas capazes de atrair o público leitor<sup>316</sup>.

No capítulo I da segunda parte, organizada de acordo com o «esquema de progresso», o primeiro poema a surgir é uma cantiga que glosa o «mote velho»: «Ja pelo montado/ aparecem flores,/ e nossos amores/ não tem começado.» (EBDR, p.115); *Peregrina* canta-a como forma de aligeirar as dificuldades de «caminho das asperezas» que aí tem início. A simplicidade deste texto, escrito em português, não pode deixar de evocar as estruturas da lírica tradicional peninsular de origem medieval, em que a figura feminina se lamenta poeticamente da ausência do amigo.

---

ceguè», o qual encerra um acto de contrição, assim também no poema do *Pastor de Rosto Encoberto* a capacidade de ver é associada à ideia de prémio final reservado aos que crêem: «Si dezas mirar de mis ojos/ la escondida ignorada belleza,/ al vergel tu coturno destina/ que entre flores se muestran estrellas» (EBDR, p.112).

<sup>315</sup> Isabel Morujão, procurando explicações para fenómeno idêntico verificado na obra de Sórora Madalena da Glória, adianta outras possíveis justificações, algumas delas generalizáveis ao conjunto de textos em que se verifica o recurso ao bilinguismo: «A utilização do Castelhana nesta obra [RB, a cujo caso nos referiremos de seguida], onde grande parte das composições líricas está em Português, leva-nos a pensar sobre as razões de uma tal opção. A princípio, chega-se a pensar que o Português foi escolhido para os incitamentos à virtude, ficando o Castelhana reservado para as explicitações de tentações. Mas nem sempre esta lógica se verifica (...). Por isso, a escolha do Castelhana deve-se provavelmente a uma tradição da paráfrase em Castelhana (...) ou talvez ainda a **uma dignificação do trabalho poético-religioso, através da variante linguística de prestígio na época**» (MORUJÃO, 2005:197), destacados nossos.

<sup>316</sup> Recordem-se as suas palavras, reproduzidas no paratexto prologal: «É também não se mude nada dos versos, porque assim mesmo os quero, huns Castelhanos, outros Portuguezes, **por dar mais graça à obra**, e se algum disser o contrário, não importa, que eu quero o que fiz como o fiz» (EBDR, pp.11-12, não numeradas), destacados nossos.

Porém, neste poema, tal temática deve ser interpretada à luz de uma transformação «a lo divino».

Ainda no mesmo capítulo, o leitor depara-se com mais três poemas. O primeiro, cantado por *Santa Pelágia*, é composto por uma sucessão de quadras em castelhano que descrevem hiperbolicamente a beleza do *Pastor*, cujo retrato é traçado a partir do estereótipo da beleza feminina, posto em voga pelo código petrarquista:

Oyd, escuchad Pastores;  
que quiero cantar aora,  
la hermosura de un zagal,  
con quien todò sol ès sombra.

(...)

Como es Rey, aunque pastor  
la naturaleza toda  
del oro de sus cabellos  
ha labrado su corona.

Siendo la candida frente  
con quien si afrentan las otras  
toda la mente de un Dios  
es de asucena una hoja.

(...)

Para comparar uns ojos  
es toda la idea corta  
donde no sirven los astros  
todo lo de mas que importa?

(...)

No ay palabra, que se atreva  
a las gracias de su boca,  
mas si es palabra por Verbo,  
dizirlas puede esta sola.

Tan candido es su pellico  
que parece sin lisonja  
un vellocino de estrellas  
que en las esferas se corta.

(...)

(EBDR, pp. 120-121).

Nos dois restantes, retoma-se o uso da língua portuguesa. Trata-se de um par de cânticos de despedida dos atavios mundanos de que *Peregrina* se fazia adornar, a saber, o vestido de seda («A Deos sedas, q em vòs deixo meu dano», p.122) e o

calçado («A Deos folhas mimosas», pp.127-128). Tanto um texto como outro desenvolvem a temática do carácter ilusório e enganador da beleza sensível («Fragil adorno do apreço humano/ Esquecimento de outros superiores/ Ficay neste dezerto sem arrimo/ Porque hoje sois injuria, se hontem mimo», p.122), a que se contrapõe a simplicidade e o despojamento para que alerta o refrão do segundo poema: «E me mandão descalça/ por esta neve». São, pois, dois cantos de desengano que sublinham a acção narrada pelo texto em prosa.

O capítulo II abre com uma poesia em português atribuída à *pastora Doroteia* («Aqui neste bruto ermo», pp.129-130). A composição introduz o episódio que se lhe irá seguir e que consiste na tentação de *Peregrina*; essa tentação é antecipada pelo refrão em verso que diz: «Trago maçans,/ e trago flores,/ humas discórdias,/ outras amores». Por outro lado, o texto cumpre ainda a função de caracterizar o espaço, descrito como um *locus horribilis* em que os *topoi* pastoris surgem subvertidos<sup>317</sup>. Seguem-se uma quadra em português proferida pela *pastora Isabel* («Tanto a fineza accommodo», p.137) e uma composição mais longa, também na língua principal da novela, que é cantada por um *Pastor* («Fermosa Peregrina», pp.139-141). Os dois textos incitam a heroína a agir, o primeiro por meio do exemplo, e o segundo por exortação directa.

Na tentativa de manter um certo equilíbrio formal, também o capítulo III contém três textos poéticos. O primeiro é uma canção em português («Pedra levantada,», pp.143-144) na qual a protagonista se lamenta das agruras do caminho que segue. O segundo («Querido Pastor mio», pp.149-151) é outra canção, desta feita em

---

<sup>317</sup> Enquanto metáfora do mundo que urge desprezar, o local é descrito por meio de elementos que o colocam nos antípodas do cenário aprazível e ameno que metaforiza o paraíso: «Aqui neste sitio agreste/ aspero torrão indocil,/ donde só há pomo azedo/ sem achar-se fruta doce.// Aqui adonde a bonina/ sem a luz do Sol se esconde,/ e indo ser flor que nasce/ fica a ser botão que morre: // (...) // Aqui donde a Ave calla,/ porque não tem para o toque/ nem o favonio nas ramas,/ nem a citara nas fontes:// (...) // Aqui donde se não vê/ nem ao perto, nem ao longe/ ao racional que pàra,/ mas ao sátiro que foge:/ Trago maçans,/ e trago flores,/ humas discordias,/ outras amores» (EBDR, pp.129-130).

castelhano, explorando tópicos de extracção petrarquista e neoplatonista, como sejam a dor da ausência, a morte de amor, os paroxismos associados ao sentimento amoroso, o comprazimento no sofrimento. O último, enunciado pelo *apóstolo Pedro*, tem uma função exemplar: «Pedro por chegar primeiro», pp.154-155.

No capítulo final, multiplicam-se os textos em verso, como se se pretendesse por esse meio acentuar e celebrar o carácter apoteótico do final feliz da novela. Logo no início, *Peregrina* entoa um canto de êxtase amoroso («Cobridme de flores», p.159); segue-se uma intervenção das *Aves*, que visa definir a essência do amor divino («Desmayos de amor», pp.160-161); imediatamente depois, um coro de *Pastores* dá as boas-vindas à recém-chegada ao *Vergel* («Sea bien venida», pp.164-165); intercalam-se três poemas, dois em português e um em castelhano, que constituem uma espécie de diálogo poético entre o *Pastor do Rosto Encoberto* e *Peregrina* («Peregrina la dichosa», pp.166-167; «Soberano Pastor, amante fino,», p.167; e «Querida minha que do hermo agreste», pp.167-168). A novela finaliza com um canto de louvor e de agradecimento a Deus, escrito em castelhano, que a autora convida os leitores a recitarem com ela: «Loente Pastor divino», pp.168-170<sup>318</sup>.

Apesar da relativa abundância de textos poéticos na obra, a sua importância para a economia narrativa surge diminuída quando em confronto com a prosa. Na grande maioria dos casos, as composições em verso não desempenham funções essenciais ao evoluir da acção. Trata-se antes, como a própria autora reconheceu, de um artifício técnico-compositivo usado como forma de fazer aumentar o interesse da novela, indo certamente de encontro às expectativas e gostos de um público feminino que foi o seu primeiro destinatário.

---

<sup>318</sup> Uma vez terminada a história, a autora dirige-se aos leitores para tornar explícita a lição a tirar do texto e para os convidar a tomarem-na para si próprios: «Este foy o premio de seus trabalhos, o fim de seu caminho, o porto de sua navegação, o achado de seu amor, e quem seguir a mesma via para a virtude, descobrirà o mesmo Vergel para a eternidade; e em quanto o não achamos, louvemos ao Senhor, que para elle nos convida a todos,» (*EBDR*, p.168).

Relativamente à novela de Sórora Madalena da Glória, derradeiro espécime que integrou o *corpus* sobre o qual trabalhámos, pretendemos destacar, como objecto de análise, o conjunto das composições poéticas inclusas na parte final do último capítulo da narrativa. Esta obra, que é, em termos da data de publicação, um exemplar epigonal do género, é igualmente aquela que, como já antes se disse, tem maior representação de textos em verso intercalados com a prosa. No entanto, os seus contributos para a construção da mensagem textual não diferem dos já apontados para as novelas da autora precedente, cujas criações literárias, aliás, serviram de modelo à escrita de *RB*. Queremos com isto sublinhar a ideia de que, na maior parte dos casos, as poesias coincidem com momentos de suspensão da acção, sendo-lhes atribuído um papel de reforço ou confirmação da mesma.

As quadras iniciais que acompanham cada um dos emblemas que ilustram a obra desviam-se destes propósitos, funcionando como um breve resumo antecipatório do conteúdo dos sucessivos capítulos. Todavia, a elas já nos referimos quando reflectimos sobre a importância da inclusão dos emblemas e sobre os seus contributos para a concretização das intenções pragmáticas que terão estado no horizonte de expectativas quer da autora, quer dos leitores coevos.

Ressalta, pois, como merecedor de menção destacada e de reflexão mais detalhada o núcleo de sete romances em castelhano com que Madalena da Glória encerra a novela. A designação formal, empregue no plural («Romances»), surge como título aglutinador de todos os poemas, embora mais adiante seja repetida, como subtítulo, para as quatro primeiras composições; as restantes três, apesar de manterem as mesmas características, não são individualmente classificadas pela autora. Trata-se de um conjunto de poemas, dotados de extensão desigual, que parafraseiam, em versos de redondilha maior, os sete Salmos Penitenciais bíblicos apresentados, por opção editorial, em paralelo com o texto poético. Quando considerados na sua globalidade, representam a mais significativa inclusão de formas

líricas que ocorre na novela e mantêm com o texto em prosa relações de complementaridade que não se podem ignorar.

Do ponto de vista da oportunidade da sua inserção, estas peças poéticas ocorrem já na parte final do percurso de redenção e penitência que *Angelica* iniciara. Respeitando a estrutura alegórica sobre a qual toda a novela assenta, os salmos são apresentados ao leitor sob a metáfora das «sete espadas», oferecidas por *Penitencia* à heroína, e que esta usa como meio de combate contra os sete pecados mortais<sup>319</sup>:

«Lançou mão da misteriosa cithara, que com sete cordas faz guerra aos maiores sete monstros, que se fomentão nos abysmos, e assinando as vozes da dor, suspendem os ventos, que levanta a imaginação, e muitas vezes são naufragio do juiz. Com este bem afinado instrumento acompanhou os discursos com tão efficazes ponderações, que deatado o coração nos rios do pranto, o que não declaravão as lagrymas, forão exprimindo as vozes na cadencia destas aspiraçoens, a que deu calor aquelle penitente Rey Profeta, nos enternecidos brados dos seus desenganados sentimentos, em que Angelica quis estudar como havia de remir perdidos passos, e emendar deslizes» (*RB*, p.270).

Já quanto ao seu contributo para a economia da obra, pode dizer-se que lhes é atribuída uma relevância considerável, posto que a longa intervenção versegada de *Angelica* dá forma à derradeira prova esperada pelo *Principe* para a aceitar na sua corte, concedendo-lhe honras de esposa. Como tal, torna-se um passo decisivo para fazer acelerar a narrativa (que se desdobrara anteriormente em consecutivas peripécias de avanço e recuo), contribuindo para o desfecho da intriga e para a conclusão da novela<sup>320</sup>.

---

<sup>319</sup> Os paratextos que surgem em notas marginais à narrativa explicitam o significado simbólico das metáforas usadas, circunscrevendo-as ao universo bíblico: «O uso da penitencia faz guerra aos vícios» (*RB*, p.270), ensina a autora.

<sup>320</sup> «Não estava o Principe tão distante, que deixasse de ouvir os eccos destas aspiraçoens, obrigando-se das ternuras de que o seu amor, sendo dividas, aceitava como merecimentos,

A importância destes versos, contudo, não se confina aos limites da narrativa. A sua inclusão na obra de ficção corresponde, pelo contrário, a uma necessidade exterior à própria obra e que vai de encontro às intenções pedagógico-didáticas que presidiram à sua criação, evidenciando, do mesmo passo, o modo como esta reflecte aspectos da realidade contextual que a viu surgir.

Madalena da Glória foi, como se sabe, religiosa do Convento da Esperança e, nesse âmbito, escreveu, antes de tudo, para se recrear a si própria e para ensinar aquelas que consigo partilhavam o espaço da clausura. Ora, o ritual quotidiano de oração praticado nos conventos incluía a leitura dos salmos. Porém, como seriam poucas as freiras a terem conhecimentos de Latim e a ortodoxia católica pós-tridentina proibia a tradução da bíblia para vulgar, a paráfrase do saltério terá constituído uma forma expedita de contornar tal limitação. Por isso, Isabel Morujão salienta que as traduções poéticas de salmos constituíram parte significativa da poesia conventual portuguesa, integrando o «movimento de florescimento de poesia bíblica, iniciado na Península Ibérica no séc. XVI com Jorge de Montemayor e que teve talvez o seu máximo esplendor em Frei Luís de León» (MORUJÃO, 2005: 191). Desta forma, o texto bíblico era mantido no respeito pela versão original; no entanto, a partir dessa, eram elaboradas outras que, não sendo apresentadas como traduções, mas sim como variações poéticas, em nada atentavam contra o disposto pela hierarquia da Igreja.

A glosa que Madalena da Glória faz do texto veterotestamentário de partida mantém com ele relações de grande semelhança, acentuadas, em primeiro lugar, pela disposição gráfica que é dada a ambos. Cada quadra composta pela autora é colocada lado a lado com o versículo que lhe deu origem, normalmente numa relação numérica proporcional de um para um. Porém, as coincidências vão além das

---

(...). Convidou-a para elevála ao alto throno, de que fazia brazão a sua grandeza, dispondo-a com os importantes avizos para tão difficil assalto, e achando-a armada de valor para entrar a conquistar a coroa, atè dar para conseguila a vida, lhe mostrou os caminhos de segurala, e ella, que já em amar achava mais lucros, que em temer, deu todo o peito ás setas, ambiciosa dos favores» (RB, p.294).

questões meramente formais, pois, como era de esperar, o texto de chegada é motivado, do ponto de vista conteudístico, pelo texto modelar, constituindo, as mais das vezes, uma adaptação livre da matriz bíblica, visando desenvolvê-la e aprofundar as suas potencialidades semânticas<sup>321</sup>.

A paráfrase salmódica que ocorre em *RB* coincide com o culminar do processo formativo da protagonista, o qual implica o arrependimento e a antevisão da glória da união mística com o criador. Daí que sejam duas as principais isotopias desenvolvidas nos heptassílabos de Madalena da Glória: a confissão da culpa e a esperança na redenção. A ambas são dados o mesmo destaque e o mesmo desenvolvimento. Neste ponto, talvez o texto da freira portuguesa se afaste ligeiramente do tom dos salmos, mostrando-se mais otimista e mais confiante na misericórdia divina, pois o reconhecimento da condição de pecadora não conduz a heroína ao desespero. E se a sua culpa é por vezes expressa de forma dramática e hiperbólica, ela nunca redundando no aniquilamento do sujeito pecador, visto este ser objecto do amor infinito de Deus<sup>322</sup>.

Assim, a recriação da mensagem dos salmos permite à religiosa franciscana, por um lado, penetrar no seu significado profundo e torná-lo mais compreensível, tanto para si própria, como para todos quantos tivessem acesso à sua obra narrativa

---

<sup>321</sup> Tendo em conta o apontado relativamente às coincidências formais e conteudísticas observadas entre texto de partida e texto de chegada, Isabel Morujão hesita sobre o designativo genérico a atribuir à glosa elaborada por Madalena da Glória, oscilando entre classificá-la como uma paráfrase ou como uma meditação em verso: «Nestes poemas, Madalena da Glória segue literalmente os salmos, quer na sua sequência no saltério, quer na sequência interna de cada um. Foi este procedimento que nos levou a classificar este trabalho poético realizado sobre os salmos como paráfrases. Este designativo genérico, embora determinante para a maior parte do texto, não é todavia isento de controvérsia, pois o poema apresenta aspectos que permitem a sua classificação como meditação em verso, por exemplo» (MORUJÃO, 2005: 197).

<sup>322</sup> Isto mesma fica patente nalguns passos em que as duas isotopias são abordadas simultaneamente na mesma estrofe. Citem-se, a título exemplificativo, as seguintes: «La multitud de mis culpas,/ Señor, para indulto mio/ De vuestras misericórdias/ Buscan poder infinito» (*RB*, p.280) e «No le tarde a mi noticia/ De tu clemencia lo afable,/ Que puedo desmerecerla,/ Mas tu no puedes faltarme» (*RB*, p.292).



ficcional; por outro, permite também pessoalizá-la e transformá-la de forma a dotá-la de uma subjectividade e de uma intensidade lírica passíveis de despertar a emoção estética dos destinatários.

A necessidade de se manter fiel ao texto de base não impediu Sórora Madalena da Glória de usar a poesia como forma de valorizar a sua obra, captando a atenção da plêiade dos leitores seus contemporâneos e introduzindo um factor de interesse acrescido, mesmo para o leitor actual. A tónica de esperança que sobressai desta paráfrase dos salmos penitenciais, sem nunca escamotear o problema da culpa, deixa transparecer a convicção de que a prece poética será capaz de chegar aos ouvidos de Deus, aplacando a sua ira e dispondo a sua vontade a favor do penitente arrependido. Este tanto pode ser personificado por *Angelica*, a protagonista, como por todas as almas, incluindo as dos leitores. Por conseguinte, este núcleo poético final reforça intenções pragmáticas que se prendem com a noção de eficácia associada à arte didáctico-recreativa de espiritualidade – uma arte para a qual, como bem enfatiza Tapié, «l'obligation d'édifier rapidement et les nécessités fonctionnelles sont impérieuses» (TAPIÉ, 1980: 118). Trata-se, uma vez mais e sempre, de obter dividendos éticos através de uma experiência de cariz estético.



## **Conclusão**

Aquando da elaboração do plano de trabalhos para o estudo de que agora apresentamos as conclusões, identificámos, como marcos balizadores da nossa investigação, dois propósitos fundamentais: por um lado, abordar os textos sobre os quais trabalhámos de modo a inseri-los no seu contexto histórico-literário de origem; por outro, analisá-los com o intuito de avaliar até que ponto os seus sistemas temático-compositivos se conformam às coordenadas éticas e estéticas do período que os viu surgir, permitindo, do mesmo passo, identificar características-padrão que apontassem para a existência de uma matriz comum a todos eles. Propúnhamo-nos, assim, percorrer um itinerário de pesquisa que, através de um processo dedutivo-indutivo, nos levasse a reconstituir os códigos literários e pragmáticos que configuram a novela alegórica do período barroco como subgénero narrativo de ficção dotado de especificidades próprias.

Falando de uma maneira geral, as narrativas de ficção em prosa escritas no decurso desse período literário raramente têm estimulado o interesse do leitor de hoje, passados como estão mais de quatro séculos entre o momento da sua escrita e o presente da leitura. Jorge Osório vai, aliás, mais longe, afirmando que, já na segunda metade do século XVI e inícios do seguinte, penderam sobre estes textos apreciações críticas menos favoráveis, exaradas por letrados e moralistas da época (OSÓRIO, 2001: 11). Por isso dizíamos, na introdução deste trabalho, generalizando as impressões que a primeira abordagem destas novelas nos causou, que a sua leitura era propícia a provocar enfado – mas também curiosidade – a quem actualmente as lesse. Na verdade, elas não parecem possuir nem riqueza, nem actualidade temática e compositiva que se adeque aos padrões estéticos hoje dominantes, permitindo-lhes

continuar a serem editadas e lidas, mesmo depois de ter desaparecido o contexto que as motivou e o público a quem os seus autores originariamente as endereçaram.

Há nas afirmações que acabam de ser produzidas um reconhecimento implícito de que as obras sobre as quais nos debruçámos se afastam inevitavelmente do centro do cânone da literatura escrita em língua portuguesa. Levando mais longe as reservas que sobre elas impendem, pode mesmo questionar-se a sua «literariedade», isto é, pode pôr-se em causa que obras dotadas de uma trama narrativa frágil e que se subjugam a propósitos extrínsecos à esfera da literatura, sejam consideradas «obras literárias». Parece-nos, no entanto, que tais cautelas serão excessivas e, sobretudo, anacrónicas relativamente aos padrões estéticos dominantes no século XVII e ainda nas primeiras décadas do século XVIII.

Como tivemos ensejo de várias vezes repetir ao longo do nosso texto, as novelas alegóricas que estudámos foram escritas no período pós-Trento, revelando uma acentuada conformidade aos postulados emanados desse Concílio, a partir do qual a cristandade católica pretendeu recuperar a credibilidade e o prestígio postos em causa pelos movimentos religiosos reformistas. Em tal contexto, a arte em geral e a literatura em particular, não se confinaram a uma dimensão autotélica, sendo antes entendidas como instrumentos ao serviço de uma causa superior, à qual todos os recursos deveriam ser afectados. Como sustenta Victor Tapié, na sociedade barroca dominava «un ordre de valeurs qui donnait la première place, non pas à l'homme dans ce monde, mais à l'homme en fonction des mérites spirituels et dans la conquête de la béatitude éternelle, [que] inspirait désormais l'œuvre des artistes» (TAPIÉ, 1980: 128).

Ao conjugarem o *utile* e o *dulce*, para usarmos a terminologia horaciana também utilizada na época em causa, as obras do *corpus* analisado respondiam certamente às expectativas do público coevo que, na sua leitura, buscava não apenas o deleite e a recreação, mas também ensinamentos úteis de carácter moral e religioso. Em consequência, o labor catequético que todas elas patenteiam não parece ter constituído óbice a que os leitores encontrassem nelas motivos de entretenimento.

Como se disse logo na primeira parte deste trabalho, as novelas de que nos ocupámos enquadram-se no conceito de literatura didáctico-recreativa de espiritualidade e, como tal, afectam todos os seus recursos temáticos e formais à veiculação de uma mensagem de natureza ético-religiosa que visa obter, junto dos seus destinatários, efeitos pragmáticos muito concretos e precisos. Neste plano, elas impõem-se como meios ao serviço da difusão de uma cultura contra-reformista, conservadora e dirigida, como se lhe refere Maravall (MARAVALL, 1990a) – contra-reformista, porque impregnada de doutrina decorrente das decisões tridentinas, nomeadamente em matéria de sacramentos e de devoção; conservadora, porque defende a ordem e a moral dominantes; e dirigida, porque afecta todos os recursos de que dispõe com vista a condicionar as mentalidades e a conduzir os comportamentos.

A temática escolhida (a salvação da alma), bem como o processo retórico dominante (a alegoria), e ainda os modelos literários eleitos (as narrativas de viagem ou as pastorais), para além de conferirem às obras a uniformidade apontada como legitimadora do estabelecimento de um padrão genológico, funcionam ainda como veículos da mensagem principal que todas as cinco novelas buscam transmitir, a saber, a necessidade de usar o livre-arbítrio de que todo o homem é dotado para fazer as opções de vida que lhe permitam reunir-se com Deus no paraíso.

Por isso, como procurámos deixar claro através da leitura que delas fizemos, em cada uma das novelas o leitor se depara com pelo menos dois níveis interpretativos distintos: um que privilegia a trama ficcional, ainda que ténue e desprovida de verosimilhança; outro que se concentra na sua vertentes doutrinal e morigeradora. Acrescente-se que nunca os contornos da mensagem profana se sobrepõem ao conteúdo de ordem divina que as obras sobrevalorizam. Tudo nelas, desde a personificação dos conceitos, à metaforização sistemática dos elementos constituintes da narrativa (que vai das personagens, ao espaço-tempo e até à forma de encadeamento das sequências narrativas) se subordina ao respeito pela ortodoxia

católica e deixa perceber um entendimento da arte enquanto instrumento de actuação social.

Socorrendo-nos novamente do pensamento de Tapié, gostaríamos de fazer notar uma vez mais que estas novelas são manifestações eloquentes do período em que floresceram – uma época marcada por um conjunto de contrastes que encontra expressão na dicotomia estabelecida entre idealismo e realismo (TAPIÉ, 1980: 402). Obras orientadas pelos valores da estética e da mundividência barrocas, estas novelas traduzem tal dicotomia através da tensão que espelham entre a apetência para a frivolidade e o dever da utilidade, entre o convite a um hedonismo sensorial e a propagação de uma moral ascética.

## **BIBLIOGRAFIA:**

### **1) CORPUS TEXTUAL**

- **CÉU**, Sórora Maria do (1741), *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio. Primeira, e Segunda Parte*, Lisboa Occidental: Officina de Antonio Isidoro da Fonseca.
- **IDEM** (1990), *A Preciosa* (edição actualizada e estudo histórico de Ana Hatherly), Lisboa: INIC.
- **CLEMENCIA**, Madre Marina, pseud. (1731), *A Preciosa, Allegoria Moral*, Lisboa Occidental: Officina da Música.
- **GAMA**, Leonarda Gil da, pseud. (1749), *Reyno de Babylonia, Ganhado pelas Armas do Emyreio; Discurso Moral*, Lisboa: Officina de Pedro Ferreira Impressor da Augustissima Rainha N. S.
- **GUSMAM**, Pe. Alexandre de (1685), *Historia do Predestinado Peregrino e seu Irmam Precito*, Evora: Officina da Universidade.
- **PEREIRA**, Nuno Marques (1752), *Compendio Narrativo do Peregrino da America*, Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, Impressor do Santo Officio.
- **IDEM** (1988), *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* (notas e estudos de Varnhagem, Leite de Vasconcelos, Afrânio Peixoto, Rodolfo Garcia e Pedro Calmon. Introdução de Afrânio Coutinho), Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, tomos I e II.

### **2) OUTROS TEXTOS LITERÁRIOS**

- **ALMEIDA**, Teodoro (2001), *O Feliz Independente* (edição de Zulmira C. Santos), Porto: Campo das Letras.
- **BARROS**, João de (1953), *Crónica do Imperador Clarimundo* (com prefácio e notas do prof. Marques Braga), Lisboa: Livraria Sá da Costa, 3 vol.
- **CAMÕES**, Luís de (2000), *Os Lusíadas* (leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro), Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros/Instituto Camões.
- **CERVANTES SAAVEDRA**, Miguel de (1991), *Novelas ejemplares* (Edición de Harry Sieber), volumes I e II, Madrid: Cátedra.

- **CÉU**, Sórora Maria do (1736), *Enganos do Bosque, Dezenganos do Rio, Em que a Alma entra perdida, e sahe dezenganada. Com muitas outras obras varias, e admiraveis, todas por sua verdadeira Autora a M. R. Madre Sorora Maria do Ceo, Religiosa, e duas vezes Abbadessa do Religiosissimo Mosteiro da Esperança de Lisboa Occidental da Provincia de Portugal*, Lisboa Occidental: Offic. De Manoel Fernandes da Costa, Impressor do Santo Officio.

- **FERREIRA**, António (2000), *Poemas Lusitanos*, (Edição crítica, introdução e comentários de T. F. Earle), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- **GRACIÁN**, Baltasar (1980), *El héroe; El discreto*, Madrid: Espasa-Calpe.

- **IDEM** (2001), *Obras Completas* (introdução de Aurora Egido; edição de Luís Sánchez Laílla), Madrid: Espasa-Calpe.

- **HEBREU**, Leão (2001), *Diálogos de Amor* (apresentação de João Vila-Chã, tradução de Giacinto Manuppella), Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

- **HUGON**, Hermanno (1668), *Pia Desideria*, Antuérpia: Apud Lucam de Potter.

- **LOBO**, Francisco Rodrigues (1945), *Corte na Aldeia e Noites de Inverno* (com prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira), Lisboa: Livraria Sá da Costa, 2 vol.

- **IDEM** (1991), *Corte na Aldeia* (introdução, notas e fixação do texto de José Adriano de Carvalho), Lisboa: Presença

- **IDEM** (2003), *A Primavera* (edição, introdução e notas de Maria Lucília Gonçalves Pires), Lisboa: Vega.

- **IDEM** (2004), *O Pastor Peregrino* (edição, introdução e notas de Maria Lucília Gonçalves Pires), Lisboa: Vega.

- **MELO**, D. Francisco Manuel de (2003), *Carta de Guia de Casados* (edição, introdução e notas de Maria de Lurdes Correia Fernandes), Porto: Campo das Letras.

- **OVÍDIO** (2006), *Arte de Amar*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André, Lisboa: Cotovia.

- **RIBEIRO**, Bernardim (1999), *Menina e Moça ou Saudades* (introdução e fixação do texto de Hélder Macedo), Lisboa: Dom Quixote.

- **IDEM** (2002), *História de Menina e Moça – Reprodução facsimilada da edição de Ferrara, 1554* (estudo introdutório por José Vitorino de Pina Martins), Lisboa: Gulbenkian.

- **RIBEIRO**, Matheus P. (1734), *Alivio de Tristes, e Consolação de Queixosos*, Tomo I (I, II e III partes), Lisboa Occidental: na Officina Ferreiriana.

- **IDEM** (1737) *Alivio de Tristes, e Consolação de Queixosos*, Tomo II (IV, V e VI partes), Lisboa Occidental: na Officina Ferreiriana.



- **SAAVEDRA FAJARDO**, Diego de (1988), *Empresas políticas* (edição, introdução e notas de Francisco Javier Díez de Revenga), Barcelona: Editorial Planeta.

- **TÁCIO**, Aquiles (2005), *Os Amores de Leucipe e Clitofonte* (tradução do grego, introdução e notas de Abel N. Pena. Prefácio de Marília Pulquério Futre Pinheiro), Lisboa: Edições Cosmos.

- **VAENIUS**, Otto (1996), *Amorum Emblemata* (introduction by Karel Porteman), Hants/Vermont: Scholar Press/Ashgate Publishing Company

- **VASCONCELOS**, Jorge Ferreira de (1998), *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (com prefácio, actualização, transcrição do texto e notas de João Palma-Ferreira), Lisboa: Lello Editores.

### **3) ESTUDOS SOBRE AS NOVELAS DO CORPUS**

- **AUGUSTO**, Sara (1995), *O Compêndio Narrativo do Peregrino da América de Nuno Marques Pereira: Dos Maus Caminhos da Terra aos Bons Caminhos do Céu*, Tese de Mestrado apresentada ao Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, não publicada.

- **IDEM**, (1997), «*Compêndio Narrativo do Peregrino da América: narrativa de viagens*» in *Literatura de Viagem: narrativa, história, mito* (org. de Ana Margarida Falcão et alii) Lisboa: Cosmos, pp. 39-45.

- **IDEM**, (1998), «*Peregrino da América: fragmentos de uma imagem*» in *Máthesis*, Viseu: Faculdade de Letras da UCP, pp. 165-180.

- **COUTO**, Anabela Galhardo Bolota Valério do (1990), *Dualismo e Reversibilidade em Enganos do Bosque, Desenganos do Rio de Sórora Maria do Céu*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, não publicada.

- **CRUZ**, Dídia Lourdes Paracana de Bastos Outeiro (1993), *A Conquista do Reino dos Céus Segundo Madalena da Glória ou Reyno de Babylonia, Ganhado Pelas Armas do Emyreio: Discurso Moral, Escrito por Leonarda Gil da Gama*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, não publicada.

- **HATHERLY**, Ana (1990), *A Preciosa de Sórora Maria do Céu* (Edição actualizada do Códice 3773 da Biblioteca Nacional precedida dum estudo Histórico), Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

- **SANTOS**, Zulmira Coelho dos (2004), «Emblemática, memória e esquecimento: a geografia da salvação e da condenação nos caminhos do “prodesse ac delectare” na *História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito* (1682) de Alexandre de Gusmão SJ [1629-1724]» in *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII – espiritualidade e cultura. Actas do Colóquio Internacional*, 2 volumes, Porto: Instituto de Cultura Portuguesa da FLUP/Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, pp. 581-599/II.

#### **4) OBRAS DE TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA**

- **AA.VV.** (1980), *Historia y Crítica de la Literatura Española – Siglos de Oro: Renacimiento* (ao cuidado de Francisco Rico e organizado por Francisco López Estrada), Barcelona: Editorial Crítica, vol. 2.

- **AA.VV.** (1983), *Historia y Crítica de la Literatura Española – Siglos de Oro: Barroco* (ao cuidado de Francisco Rico e organizado por Bruce W. Wardropper), Barcelona: Editorial Crítica, vol. 3.

- **AA.VV.** (1989), *La Novella Italiana. Atti del Convegno di Caprarola*, Roma: Salerno Editrice, Tomos I e II.

- **AA.VV.** (1998), *As Utilizações do Objecto Impresso* (coordenação de Roger Chartier), Lisboa: Difel.

- **AA.VV.** (2000), *Del Libro de Emblemas a la Ciudad Simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica* (edição de Víctor Mínguez), Castellò de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, volumen I e II.

- **AA.VV.** (2001), *Sexualidade, Família e Religião na Colonização do Brasil* (coordenação de Maria Beatriz Nizza da Silva), Lisboa: Livros Horizonte.

- **AGUIAR E SILVA**, Vítor Manuel de (1971), *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra: Centro de Estudos Românicos.

- **IDEM** (1986), *Teoria da Literatura*, Coimbra: Almedina.

- **IDEM** (1990), *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa: Universidade Aberta.

- **ALONSO**, Dámaso (1987), *Poesía Española. Ensayo de Métodos y Límites Estilísticos*, Madrid: Gredos.

- **ALVES**, Hélio J. S. (2001), *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra: Universidade de Coimbra.

- **ANDRÉ**, Carlos Ascenso (1992), *Mal de Ausência. O canto do exílio na lírica do humanismo português*, Coimbra: Minerva.

**ARISTÓTELES** (1992), *Poética*, Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- **AUGUSTO**, Sara. (2000), «Os *desagravos* de Floriteia e a história de Gambo e Tupinda» in *Máthesis*, Viseu: Faculdade de Letras da UCP, pp.85-103.

- **AULLÓN DE HARO**, Pedro (1987), *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII*, Madrid: Taurus.

- **AVALLE-ARCE**, J. B. (1974), *La Novela Pastoril Española*, Madrid: Ediciones Istmo.

- **AVELAR**, Mário (2006), *Ekphrasis. O poeta no atelier do artista*, Lisboa: Cosmos.

- **BAKHETINE**, Mikhail (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard.

- **BALDISSONE**, Giusi (1992), *Le Voci Della Novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze: Leo S. Olschki Editore.

- **BAQUERO GOYANES**, Mariano (1998), *Qué es la novela, qué es el cuento*, Murcia: Universidad de Murcia.

- **BARBIER**, Frédéric, **JURATIC**, Sabine e **VARRY**, Dominique (1996), *L'Europe et le Livre. Réseaux et pratiques du négoce de librairie. XVIè – XIXè siècles*, s.l.: Éditions Klincksieck.

- **BARTHES**, Roland (1993/1994), *Œuvres complètes*, Tome I (1942-1965) e Tome II (1966-1973), Paris: Éditions du Seuil.

- **BATAILLON**, Marcel (1991), *Érasme et l'Espagne*. (Texte établi par Daniel Devoto), Genève: Librairie Droz S.A. Tomes I, II et III.

- **BATTISTINI**, Andrea (2000), *Il Barocco*, Roma: Salerno Editrice.

- **BELCHIOR**, Maria de Lourdes (1971), *Os Homens e os Livros*, Lisboa: Verbo.

- **BENJAMIN**, Walter (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus.

- **BERGEZ**, Daniel (2004), *Littérature et peinture*, Paris: Armand Colin.

- **BERGMANN**, Emilie L. (1979), *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish goleen Age Poetry*; Massachusetts: Harvard University Press.

- **BERNARDES**, José Augusto Cardoso (1988), *O Bucolismo Português. A Égloga do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra: Almedina.

- **IDEM** (1999), «A renovação das práticas estéticas: o lirismo e a novela. Introdução» in *História Crítica da Literatura Portuguesa - Humanismo e Renascimento*, Lisboa/São Paulo: Verbo, vol. II, pp. 163-174.

- **IDEM** (2001), «A novelística sentimental», in *História da Literatura Portuguesa – Renascimento e Maneirismo*, Lisboa: Publicações Alfa, vol. 2, pp.441-473.
- **BESSE**, Maria Graciete (2004), «Viagem a Portugal de José Saramago, une poétique du regard» in *Estudos de Homenagem ao Professor Doutor António Ferreira de Brito*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 47-57.
- **BETHENCOURT**, Francisco (2000), «A Inquisição» in MARQUES, João Francisco e GOUVEIA, António Camões (coordenadores), *História Religiosa de Portugal* (direcção de Carlos Moreira Azevedo), Volume 2, Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 95-131.
- **BILLAULT**, Alain (1991), *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris: Presses Universitaires de France.
- **BLANCHARD**, Joel (1983), *La pastorale en France aux XIVe et XVe siècles: recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, Paris: Librairie Honoré Champion.
- **BLECUA**, Alberto *et alii* (1983), «Manuscritos, impresos y mercado editorial» in *Historia y Crítica de la Literatura Española – Siglos de Oro: Barroco* (ao cuidado de Francisco Rico e organizado por Bruce W. Wardropper), Barcelona: Editorial Crítica, vol. 3, pp. 86-94.
- **BOBES NAVES**, María del Carmen (1985), *Teoría General de la Novela*, Madrid: Gredos.
- **BOUZY**, Christian (2001), «Les Ombres de la vérité ou l'illusion d'optique dans l'emblématique espagnole (1580-1682)» in *Le point de vue de l'emblème* (textes rassemblés pas Paulette Choné), Dijon: Editions Universitaires de Dijon, pp. 43-56.
- **BRIAND**, Michel (2005), «Les enjeux de l'intersémiotité dans le roman grec antique: le cas des *Pastorales* de Longus (*Daphnis et Chloé*)» in *Texte/Image: nouveaux problèmes*. Sous la direction de Liliane Louvel et Henri Scepi, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 33-52.
- **BROWNLEE**, Marina Scordilis (1990), *The Severed Words. Ovid's Heroides and the Novela Sentimantal*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- **BRUNON**, Claude-Françoise (2001), «Réflexion, réfraction et diffraction dans les *Amoris Divini Emblemata* de Vaenius» in *Le point de vue de l'emblème* (textes rassemblés pas Paulette Choné), Dijon: Editions Universitaires de Dijon, pp. 87-98.
- **BUCCI-GLUCKSMANN**, Christine (1986), *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris: Éditions Galilée.

- **BURY**, Emmanuel (2004), «Les livres de spiritualité traduits de l'espagnol en France au début du XVIIème siècle» in *La Mise en Page du Livre Religieux XIIIème-XXème siècle*, Paris: École des chartes.
- **BURY**, Emmanuel e **MORA**, Francine (2004), (sous la direction de), *Du Roman Courtois au Roman Baroque*, Paris: Les Belles Lettres.
- **CAMPA**, Pedro F. (1990), *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham/London: Duke University Press.
- **CANOSA HARMIDA**, Begoña (2000), «Notas sobre la preceptiva del género emblemático en los libros de emblemas españoles» in LÓPEZ POZA, Sagrario (Edición al cuidado de), *Estudios sobre Literatura Emblemática Española. Trabajos del grupo de investigación Literatura emblemática hispánica*, Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 31-66.
- **CARLOS**, Luís Adriano (2002), *O Arco-Íris da Poesia. Ekphrasis em Albano Martins*, Porto: Campo das Letras.
- **CARVALHO**, João Soares (2001), «Prosa religiosa e moralística» in *História da Literatura Portuguesa – Renascimento e Maneirismo*, Lisboa: Publicações Alfa, vol. 2, pp.521-556.
- **CARVALHO**, José Adriano de Freitas (1995), «Os *Pia Desideria* de Herman Hugo, S.J. em Portugal» in *Via Spiritus – Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, nº 2, Porto: Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, pp. 7-35.
- **IDEM** (2001), *Quando os Frades Faziam História. De Marcos de Lisboa a Simão de Vasconcellos*, (direcção de J. A. De Freitas Carvalho), Porto: Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto.
- **CASTELLO**, José Aderaldo (1967), *A Literatura Brasileira. Manifestações Literárias da Era Colonial*, São Paulo: Cultrix, vol.I.
- **CASTRO**, Américo (2002), *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Madrid: Editorial Trotta.
- **CASTRO**, Aníbal Pinto de (1973), *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- **IDEM** (1984), «Os Códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução» in *Separata da Revista da Universidade de Coimbra*, Coimbra, volume 31, pp. 505-531.
- **CAVALLO**, Guglielmo e **CHARTIER**, Roger (1997), *Histoire de la Lecture dans de Monde Occidental*, Paris: Seuil.

- **CHARTIER**, Roger (1994), *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid: Alianza Editorial.
- **IDEM** (1996), *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris: Éditions Albin Michel.
- **IDEM** (1998), *As Utilizações do Objecto Impresso*, Lisboa: Difel.
- **CHECA BELTRÁN**, José (1998), *Razones de Buen Gusto (Poética Española del Neoclasicismo)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto de Filología.
- **CHÉZAUD**, Patrick (2005), «L'image pré-texte» in *Texte/Image: nouveaux problèmes*. Sous la direction de Liliane Louvel et Henri Scepi, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 53-66.
- **CIDADE**, Hernâni (1984), *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, volume 2, Coimbra: Coimbra Editora.
- **CIRURGIÃO**, António (1976), *Fernão Álvares do Oriente. O Homem e a Obra*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português.
- **COMÊNIO**, João Amos (1996), *Didáctica magna. Tratado da arte universal de ensinar tudo a todos* (introdução, tradução e notas de Joaquim Ferreira Gomes), Lisboa: Gulbenkian.
- **CORDEIRO**, Cristina Robalo (2001), *Lógica do Incerto. Introdução à Teoria da Novela*, Coimbra: Minerva.
- **CORTIJO OCAÑA**, António (2003), «El Discurso Barroco Religioso: Três Casos "Portugueses"» in *Estúdios Portugueses – 3. Revista de Filologia Portuguesa*, Salamanca: Luso-Española de Ediciones, pp. 129-142.
- **COSTA**, Maria Helena de Teves (1988), «A Emblemática de Alciato em Portugal no século XVI» in *O Humanismo Português 1500-1600. Primeiro Simpósio Nacional*, Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, pp. 435-461.
- **COUTON**, Georges (1991), *Écritures codées. Essais sur l'allégorie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris: Aux Amateurs de Livres.
- **CUNHA**, Mafalda Ferin (2002), *Persuasão e Deleite na Nova Floresta do Padre Manuel Bernardes*, Lisboa: Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- **CURTIUS**, Ernst Robert (1976), *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2 volumes, Mexico/Madrid/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- **DAMIANI**, Bruno e **MUJICA**, Barbara (1990), *Et in Arcadia Ego. Essays on Death in the Pastoral Novel*, Lanham/New York/London: University Press of America.

- **DEFFIS DE CALVO**, Emilia I. (1999), *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A.
- **DELUMEAU**, Jean (1983), *Le Péché et la Peur. La culpabilisation en Occident – XIII<sup>e</sup>/XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris: Fayard.
- **DÍAZ-PLAJA**, Guillermo (1983), *El Espíritu del Barroco*, Barcelona: Editorial Crítica.
- **DIOGO**, Américo António Lindeza (1997), *Companhia de Poetas. Pastoral, cepticismo, museu imaginário*, Braga: Cadernos do Povo.
- **DUBOIS**, Claude-Gilbert (1993), *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- **EARLE**, T.F. (1991), *Musa Renascida. A poesia de António Ferreira*, Lisboa: Caminho.
- **ECO**, Umberto (1989), *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa: Editorial Presença.
- **IDEM** (2003), *Sobre Literatura*, Lisboa: Difel.
- **IDEM** (2005), *Dizer Quase a Mesma Coisa. Sobre a Tradução*, Lisboa: Difel.
- **EGIDO**, Aurora (2004), *De la Mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro*, Barcelona: Ediciones UIB.
- **ESCANDELL VIDAL**, M. Victoria (1993), *Introducción a la Pragmática*, Barcelona: Anthropos.
- **ESMEIN**, Camilla (2004), «Les “vieux romans” entre contre-modèle et étape historique. Place et fonction du roman du Moyen Age dans la réflexion théorique sur le genre romanesque au XVII<sup>e</sup> siècle» in BURY, Emmanuel e MORA, Francine (sous la direction de), *Du Roman Courtois au Roman Baroque*, Paris: Les Belles Lettres, pp. 459-469.
- **FEBVRE**, Lucien e MARTIN, Henry-Jean (1992), *O Aparecimento do Livro*, São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista.
- **FERNANDES**, Maria de Lurdes Correia (2000), «Da reforma da Igreja à reforma dos cristãos: reformas, pastoral e espiritualidade» in MARQUES, João Francisco e GOUVEIA, António Camões (coordenadores), *História Religiosa de Portugal* (direcção de Carlos Moreira Azevedo), volume 2, Lisboa: Círculo de Leitores, pp.15-38.
- **IDEM** (2004), «A disciplina do comportamento moral e social. Gaspar Astete (1537-1601) e o seu programa de formação da “juventude cristã”» in *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII – espiritualidade e*

cultura. *Actas do Colóquio Internacional*, 2 volumes, Porto: Instituto de Cultura Portuguesa da FLUP/Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, pp. 433-444.

- **FERRERAS**, Juan Ignacio (1987), *La Novela en el siglo XVIII*, Madrid: Taurus.

- **IDEM** (1988), *La Novela en el siglo XVII*, Madrid: Taurus.

- **IDEM** (1990), *La Novela en el siglo XVI*, Madrid: Taurus.

- **FINAZZI-AGRÒ**, Ettore (1978), *A novelística portuguesa do século XVI*, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

- **FLETCHER**, Angus (1982), *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ítaca/Londres: Cornell University Press.

- **FRYE**, Northrop (1973), *Anatomy of Criticism*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press.

- **IDEM** (1991), *The Double Vision. Language and Meaning in Religion*, Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.

- **FUMAROLI**, Marc (1980), *L'Age de l'Eloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève: Librairie Droz.

- **GALAND-HALLYN**, Perrine (1995), *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans: Paradigme.

- **GARCÍA BERRIO**, Antonio e **HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ**, Teresa (1988), «*Ut poesis pictura*». *Poética del arte visual*, Madrid: Editorial Tecnos.

- **GARCÍA GUAL**, Carlos (1972), *Los Orígenes de la Novela*, Madrid: Ediciones Istmo.

- **GARCÍA MAHÍQUES**, Rafael (1994), «La Emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la "vanitas" in *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 59-92.

- **GAULARD**, Bénédicte (2001), «Le Vocabulaire de la Paix: concorde et amitié dans l'emblématique du *Siège de Dole*» in *Le point de vue de l'emblème* (textes rassemblés pas Paulette Choné), Dijon: Editions Universitaires de Dijon, pp. 141-152.

- **GÉGOU**, Fabienne (1971), *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans*. Édition du tricentenaire 1669-1969, Paris: Éditions A. —G. Nizet.

- **GENETTE**, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris: Seuil.

- **IDEM** (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil.

- **GILMAN**, Stephen (1993), *La novela según Cervantes*, México: Fondo de Cultura Económica.



- **GILMONT**, Jean-François (1997), «Réformes Protestantes et Lecture» in CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger, *Histoire de la Lecture dans de Monde Occidental*, Paris: Seuil, pp. 249-278.
- **GINZBURG**, Carlo (1989), *Mythes, Emblèmes, Traces. Morphologie et Histoire*, Paris: Flammarion.
- **GOLDENSTEIN**, Jean-Pierre (2005), «Images de textes» in *Texte/Image: nouveaux problèmes*. Sous la direction de Liliane Louvel et Henri Scepi, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp.105-118.
- **GONZÁLEZ MUÑOZ**, Fernando (2000), «El emblema como sistema de comunicación» in LÓPEZ POZA, Sagrario (Edición al cuidado de), *Estudios sobre Literatura Emblemática Española. Trabajos del grupo de investigación Literatura emblemática hispánica*, Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 155-166.
- **GREINER**, Frank (2004), «La juridiction des sentiments: tribunaux et cours d'amour dans le roman français de l'âge baroque» in BURY, Emmanuel e MORA, Francine (sous la direction de), *Du Roman Courtois au Roman Baroque*, Paris: Les Belles Lettres, pp. 181-192.
- **HANSEN**, João Adolfo (2003), «Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas» in *Estúdios Portugueses – 3. Revista de Filologia Portuguesa*, Salamanca: Luso-Española de Ediciones, pp. 171-217.
- **HATHERLY**, Ana (1983), *A Experiência do Prodígio. Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- **IDEM** (1997), *O Ladrão Cristalino. Aspectos do Imaginário Barroco*, Lisboa: Edições Cosmos.
- **HATZFELD**, Helmut (1968), *Estudios Literarios Sobre Mística Española*, Madrid: Gredos.
- **HENKEL**, Arthur e SCHONE, Albrecht (1996), *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- **HERCULANO DE CARVALHO**, José G. (1984), «Um Tipo Literário e Humano do Barroco: o “Cortesão Discreto”» in *Estudos Linguísticos*, Coimbra: Coimbra Editora, pp. 243-265, 2º Volume.
- **HORÁCIO** (1984), *Arte Poética*, introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa: Inquérito.
- **INFANTES**, Víctor (1996), «Tipologías de la enunciación en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc.» (I) in *Studia Áurea. Actas del III Congreso de AISO* (Toulouse,

1993), edição de I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Volume III, Pamplona, pp.265-272.

- **IDEM** (1998), «Tipologías de la enunciación en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc.» (II) in *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Birmingham, 1995), edición al cuidado de Jules Whicker, Volume II, Birmingham: University of Birmingham, pp. 310-318.

- **IDEM** (2004), «Las escuadras pueriles de San Ignacio. Textos docentes y técnicas pedagógicas de la Compañía de Jesús» in *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII – espiritualidade e cultura. Actas do Colóquio Internacional*, 2 volumes, Porto: Instituto de Cultura Portuguesa da FLUP/Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, pp. 563-579.

- **JAUSS**, Hans Robert (1990), *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard.

- **JOLLES**, André (1972), *Formes Simples*, Paris:Seuil.

- **JULIA**, Dominique (1997), «Lectures et Contre-Réforme» in CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger, *Histoire de la Lecture dans de Monde Occidental*, Paris: Seuil, pp. 279-314.

- **KELLEY**, Theresa M. (1997), *Reinventing Allegory*, Cambridge: Cambridge University Press.

- **KOTHE**, Flávio R. (1986), *A Alegoria*, São Paulo: Editora Ática.

- **KRIEGER**, Murray (1992), *Ehphrasis: the illusion of the natural sign*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- **KRISTEVA**, Julia (1974), *La révolution du langage poétique: de l'avant-garde à la fin du XIXe siècle:Lautréamont et Mallarmé*, Paris: Éditions du Seuil.

- **LAGO**, Maria Paula (1997), *Naceo e Amperidónia. Estatuto da Novela Sentimental do Século XVI*, Braga – Coimbra: Angelus Novus.

- **LAUSBERG**, Heinrich (1982), *Elementos de Retórica Literária*, tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa: Gulbenkian.

- **LECOINTE**, Jean (2004), «Théorie du récit, aux marges de l'épopée et du roman, dans les paratextes des *Amadis* au XVIè siècle en France» in BURY, Emmanuel e MORA, Francine (sous la direction de), *Du Roman Courtois au Roman Baroque*, Paris: Les Belles Lettres, pp. 367-381.

- **LEITÃO FERREIRA**, Francisco (1718-1721), *Nova Arte de Conceitos*, Lisboa Ocidental: Oficina de António Pedrozo Galram, volumes I e II.

- **LEPECKI**, Maria Lúcia (1980), «Sobre algumas formas de modernidade em textos prefaciais portugueses, de 1550 a 1650» in *Para uma História das Ideias*

*Literárias em Portugal*, Lisboa: INIC/Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa, pp. 5-30.

- **LEWIS**, C. S: (1990), *The Allegory of Love. A study in medieval tradition*, Oxford/New York: Oxford University Press.

- **LIDA DE MALKIEL**, María Rosa (1966), *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires: Eudeba.

- **IDEM** (1975), *La tradición clásica en España*, Barcelona: Editorial Ariel.

- **IDEM** (1977), *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid: Ediciones Jose Porrúa Turanzas, S.A.

- **LIMA**, Manuel de Oliveira (1984), *Aspectos da Literatura Colonial Brasileira*, Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora.

- **LÓPEZ ESTRADA**, Francisco (1972), *Notas sobre la espiritualidad española de los siglos de oro. Estudio del Tratado llamado El Deseoso*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

- **LÓPEZ PINCIANO**, Alonso (1998), *Obras Completas, I. Philosophía Antigua Poética*, volume I, Madrid: Biblioteca Castro.

- **LÓPEZ POZA**, Sagrario (2000), «Presentación» in LÓPEZ POZA, Sagrario (Edición al cuidado de), *Estudios sobre Literatura Emblemática Española. Trabajos del grupo de investigación Literatura emblemática hispánica*, Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 5- 8.

- **LOURENÇO**, Eduardo (1999), «Clarimundo: simbologia imperial e saudade» in *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa: Gradiva.

- **MAINGUENEAU**, Dominique (1993), *Le contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris: Dunod.

- **MARAVALL**, José Antonio (1990a), *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Ariel.

- **IDEM** (1990b), *Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca*, Barcelona: Editorial Crítica.

- **MARQUES**, A. H. de Oliveira (1998), *História de Portugal. Do Renascimento às Revoluções Liberais*, Lisboa: Editorial Presença.

- **MARQUES**, João Francisco (2000), «A palavra e o livro» in MARQUES, João Francisco e GOUVEIA, António Camões (coordenadores), *História Religiosa de Portugal* (direcção de Carlos Moreira Azevedo), Volume 2, Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 377-447.

- **MARTÍN JIMÉNEZ**, Alfonso (1993), *Mundos del Texto y Géneros Literarios*, Coruña: Universidade da Coruña.

- **MARTÍNEZ NARANJO**, Francisco Javier (2004), «La Búsqueda de la Perfección Cristiana en las Congregaciones Jesuíticas (ss. XVI-XVII)» in *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII – espiritualidade e cultura. Actas do Colóquio Internacional*, 2 volumes, Porto: Instituto de Cultura Portuguesa da FLUP/Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, pp. 171-187.

- **MARTINHO**, Fernando J. B. (1996), «Ver e depois: a poesia efrástica em Pedro Tamen» in *Colóquio/Letras*, 140/141, Abril - Setembro, Lisboa, pp.258-262.

- **MARTINS**, Manuel Frias (1995), *Matéria Negra. Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, Lisboa: Edições Cosmos.

- **MATTOSO**, José (1993a), *História de Portugal. No Alvorecer da Modernidade. 1480-1620* (volume coordenado por Joaquim Romero Magalhães), Volume terceiro, Lisboa: Círculo de Leitores.

- **IDEM** (1993b), *História de Portugal. O Antigo Regime. 1620-1807* (volume coordenado por António Manuel Hespanha), Volume quarto, Lisboa: Círculo de Leitores.

- **MENÉNDEZ PELAYO**, Marcelino (1961), *Orígenes de la Novela*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 vol.

- **MOISÉS**, Massaud (1985b), *História da Literatura Brasileira. Origens, Barroco, Arcadismo*, São Paulo: Cultrix, vol.I.

- **IDEM** (1997), *A Criação Literária. Prosa*, São Paulo: Cultrix.

- **MOLINIÉ**, Georges (1995), *Du Roman Grec au Roman Baroque*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

- **MORUJÃO**, Isabel (1993), «Entre o convento e a corte: algumas reflexões em torno da obra poética de soror Tomásia Caetana de Santa Maria» in *Revista da Faculdade de Letras do Porto – Línguas e Literaturas. Anexo V – Espiritualidade e Corte em Portugal, sécs. XVI – XVIII*, Porto: FLUP, pp.123-142.

- **IDEM** (2002), «Livros e Leituras na Clausura Feminina de Setecentos» in *Revista da Faculdade de Letras do Porto – Línguas e Literaturas*, II Série, volume XIX, Porto: FLUP, pp. 111-170.

- **IDEM** (2005), *Por trás da grade: Poesia conventual feminina em Portugal (Sécs. XVII – XVIII)*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, não publicada.

- **MULINACCI**, Roberto (1999), *Do Palimpsesto ao Texto. A Novela Pastoral Portuguesa*, Lisboa: Colibri.

- **MULLETT**, Michael (1985), *A Contra-Reforma*, Lisboa: Gradiva.

- **NAVAJAS**, Gonzalo (1985), *Mimesis y Cultura en la Ficción. Teoría de la Novela*, London: Tamesis Books Limited.
- **NEVES**, Maria Leonor Urbano Curado (1996), *Transformação e Hibridismo Genéricos na Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, não publicada.
- **ODDO**, Nancy (2004), «Rémanence littéraire et propagande catholique: les pieux enjeux du *Voyage du Chevalier errant* de Jean de Cartheyn (1557)» in BURY, Emmanuel e MORA, Francine (sous la direction de), *Du Roman Courtois au Roman Baroque*, Paris: Les Belles Lettres, pp. 309-321.
- **OSÓRIO**, Jorge A. (1992), «Aspectos da Narrativa em João de Barros e em Bernardim Ribeiro. Um Confronto» in *Máthesis*, Viseu: Faculdade de Letras da UCP, pp. 35-54.
- **IDEM** (2001), «Um “género” menosprezado: a narrativa de cavalaria do séc. XVI» in *Máthesis*, Viseu: Faculdade de Letras da UCP, pp. 9-34.
- **OROZCO**, Emílio (1988a), *Manierismo y Barroco*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- **IDEM** (1988b), *Introducción al Barroco II*, Granada: Universidad de Granada.
- **PALMA-FERREIRA**, João (1981), *Novelistas e contistas portugueses dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- **IDEM** (1983), *Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Verbo.
- **PANOFSKY**, Erwin (1995), *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na arte do renascimento*, Lisboa: Editorial Estampa.
- **PEDRAZA**, Pilar (1994), «Los emblemas de la envidia» in *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 305-332.
- **PELEGRÍN**, Benito (1979), «La rhétorique élargie au plaisir» in *Poétique – revue de théorie et d’analyse littéraires*, nº 38, Paris: Seuil, pp.198-228.
- **IDEM** (2000), *Figurations de l’Infini*, Paris: Éditions du Seuil.
- **PEREIRA**, Paulo Silva (2003), *Metamorfoses do Espelho. O estatuto do protagonista e a lógica da representação ficcional na trilogia de Rodrigues Lobo*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- **PÉREZ LOZANO**, Manuel (1994), «Emblemática y catequesis. Las “Empresas” de Villava en el contexto de la Contrarreforma» in *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 719-738.

- **PERNIOLA**, Mario (1994), *Enigmas. O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*, Venda Nova: Bertrand.
- **PIMENTA**, Alberto (2003), *O Silêncio dos Poetas precedido de Reflexões Sobre a Função da Arte Literária e de A Dimensão Poética das Línguas*, Lisboa: Edições Cotovia.
- **PIRES**, Maria Lucília Gonçalves (1980), «Prólogos e Antiprólogos na Época Barroca» in *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal*, Lisboa: INIC/Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa, pp. 31-60.
- **IDEM** (1988), «Reflexões Acerca da Poética Barroca» in *Claro. Escuro*, Lisboa: Quimera, nº 1, pp. 39-46.
- **IDEM** (1996), *Xadrez de Palavras. Estudos de Literatura Barroca*, Lisboa: Cosmos.
- **IDEM** (2003), *Poetas do Período Barroco*. Apresentação crítica, antologia e sugestões para análise literária. Lisboa: Edições Duarte Reis.
- **PIRES**, Maria Lucília Gonçalves e **CARVALHO**, José Adriano de (2001), *História Crítica da Literatura Portuguesa – Maneirismo e Barroco*, Lisboa/São Paulo: Verbo.
- **PLAZENET-HAU**, Laurence (2004), «L'impulsion érudite du renouveau romanescque entre 1550 et 1660» in BURY, Emmanuel e MORA, Francine (sous la direction de), *Du Roman Courtois au Roman Baroque*, Paris: Les Belles Lettres, pp. 35-63.
- **PRADO BIEZMA**, Javier del (1999), *Análisis e Interpretación de la Novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid: Editorial Síntesis.
- **PRAZ**, Mario (1989), *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, Madrid: Ediciones Siruela.
- **QUILLIGAN**, Maureen (1979), *The Language of Allegory. Defining the genre*, Ithaca/London: Cornell University Press.
- **QUINTILIANO** (1978), *Institution Oratoire*, Texte établi et traduit par Jean Cousin, Tome V, Livres VIII et IX, Paris: «Les Belles Lettres».
- **RALLO GRUSS**, Asunción (1988), *La prosa didáctica en el siglo XVII*, Madrid: Taurus.
- **RAMON I FERRER**, Lluís (1994), «Sermones e iconografia, dos caras de la misma moneda» in *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 673-684.

- **RAMON**, Micaela (2003), «*Ut pictura poesis, ut pictura rhetorica divina. Ética e Estética na Arte Barroca*» in *Diacrítica – Ciências da Literatura*, nº17/3, Braga: Centro de Estudos Humanísticos, pp.177-188.
- **REIS**, Carlos (1978), *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra: Almedina.
- **IDEM** (1997), *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos estudos literários*, Coimbra: Almedina.
- **RODRÍGUEZ DE LA FLOR**, Fernando (1994), «Los contornos del emblema: del escudo heráldico a la divisa y la empresa» in *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 27-58.
- **IDEM** (1995), *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid: Alianza Editorial.
- **IDEM** (2003), «Babilónia Colonial. Estratégias Legitimadoras de la Dominación en el Barroco Ibérico» in *Estúdios Portugueses – 3. Revista de Filologia Portuguesa*, Salamanca: Luso-Española de Ediciones, pp. 143-157.
- **RUSSEL**, Daniel (2001), «Emblématique et anamorphose» in *Le point de vue de l’emblème* (textes rassemblés pas Paulette Choné), Dijon: Editions Universitaires de Dijon, pp. 9-28.
- **SÁNCHEZ MARTÍNEZ**, Francisco Javier (1995), *Historia y Crítica de la Poesía Lírica Culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro – Técnicas de Divinización de Textos Líricos y Otros Fundamentos Teóricos* (Tomo I), Alicante: F. J. Sánchez Martínez – Editor.
- **SANTOS**, Maria Helena Duarte (2001), «A novelística cavaleiresca», in *História da Literatura Portuguesa – Renascimento e Maneirismo*, Lisboa: Publicações Alfa, vol. 2, pp.475-504.
- **SANTOS**, Zulmira Coelho dos (1989), «A presença de Petrarca na literatura de espiritualidade do século XV: o *Boosco Deleitoso*» in *Actas do Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua Época*, Porto: Universidade do Porto/Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, vol. V, pp. 91-108.
- **IDEM** (1994), «As traduções das obras de espiritualidade de Teodoro de Almeida (1722-1804) em Espanha e França: estado da questão, formas e tempos» in *Via Spiritus. Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, Porto: Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto/ Instituto de Cultura Portuguesa da FLUP, Ano 1, pp. 185-208.
- **SARAIVA**, António José e **LOPES**, Óscar (1985), *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora.

- **SARAIVA**, António José (2000), *História da Cultura em Portugal. Renascimento e Contra-Reforma*, Vol. I, Lisboa: Gradiva.
- **SARTRE**, Jean-Paul (1986), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Éditions Gallimard.
- **SEBASTIÁN LÓPEZ**, Santiago (1989), *Contrarreforma y barroco*, Madrid: Alianza Editorial.
- **IDEM**, Santiago (1994), «Influencias e interferencias en los orígenes de la Emblemática española» in *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 445- 456.
- **SERRÃO**, Joel e **MARQUES**, A. H. de Oliveira (2001), *Nova História de Portugal. Portugal da Paz da Restauração ao Ouro do Brasil*, vol. VII (coordenação de Avelino de Freitas de Meneses), Lisboa: Editorial Presença.
- **SILVESTRE**, Osvaldo (2001), «Novela pastoril», in *História da Literatura Portuguesa – Renascimento e Maneirismo*, Lisboa: Publicações Alfa, vol. 2, pp.505-520.
- **SIMÕES**, João Gaspar (1967), *História do Romance Português*, 2 volumes, Lisboa: Estúdios Cor.
- **SOBRAL**, Luís de Moura (2004), «Espiritualidade e propaganda nos programas iconográficos dos Jesuítas», in *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII – espiritualidade e cultura. Actas do Colóquio Internacional*, 2 volumes, Porto: Instituto de Cultura Portuguesa da FLUP/Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, pp. 385-415.
- **SODRÉ**, Nelson Werneck (2002), *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro: Graphia Editorial.
- **SORDET**, Yann (2004), «Controverse, exposé des motifs, cheminement de la conscience repentante: la mise en page de quelques récits de conversion au XVIIème et XVIIIème siècles», in *La Mise en Page du Livre Religieux - XIIIème-XXème siècle*, Paris: École des chartes.
- **SOUILLER**, Didier (1988), *La littérature baroque en Europe*, Paris: PUF.
- **SPANG**, Kurt (1993), *Géneros Literarios*, Madrid: Editorial Sintesis.
- **SPICA**, Anne-Élisabeth (2001), «Dispositifs optiques et art de la conversion dans un choix de recueils d'emblématique religieuse au XVIIème siècle» in *Le point de vue de l'emblème* (textes rassemblés par Paulette Choné), Dijon: Editions Universitaires de Dijon, pp. 97-111.
- **STAWARZ-LUGINBUHL**, Ruth (2005), «Les *Emblemata/Emblemes Chrestiens* (1580/1581) de Théodore de Bèze: un recueil d'emblèmes humaniste et



protestant» in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et Documents*, Genève: Librairie Droz S. A., Tome LXVII, pp. 597-624.

- **TALAVERA ESTESO**, Francisco J. (s. d.), *Juan de Valencia y sus Scholia in Andreae Alciati Emblemata*, Málaga: Universidad de Málaga.

- **TAPIÉ**, Victor L. (1980), *Baroque et classicisme*, Paris: Le Livre de Poche.

- **TEYSSANDIER**, Bernard (2001), «La *Doctrine des mœurs*, roman emblématique pour l'instruction d'un jeune prince» in *Le point de vue de l'emblème* (textes rassemblés par Paulette Choné), Dijon: Editions Universitaires de Dijon, pp. 153-170.

- **IDEM** (2001), «La *Doctrine des mœurs* ou les lunettes de l'académicien: correction optique pour une galerie politique» in *Le point de vue de l'emblème* (textes rassemblés par Paulette Choné), Dijon: Editions Universitaires de Dijon, pp. 171-184.

- **TODOROV**, Tzvetan (1979), *Poética da Prosa*, Lisboa: Edições 70.

- **IDEM** (1981), *Os Géneros do Discurso*, Lisboa: Edições 70.

- **UNAMUNO**, Miguel de (1998), *Como se faz uma Novela*, Lisboa: Grifo.

- **VAN DYKE**,Carolynn (1985), *The Fiction of Truth. Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*, Ithaca/London: Cornell University Press.

- **VASCONCELOS**, J. Leite de (1917), «*Emblemas*» de Alciati. *Explicados em Português*, Porto: Renascença Portuguesa.

- **VERÍSSIMO**, José (1981), *História da Literatura Brasileira*, Brasília: Editora Universidade de Brasília.

- **VOUILLOUX**, Bernard (2005), «Texte et image ou verbal et visuel» in *Texte/Image: nouveaux problèmes*. Sous la direction de Liliane Louvel et Henri Scepi, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 17-32.

- **WAGNER**, Peter (1996), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, (edited by Peter Wagner), Berlin/New York: Walter de Gruyter.

- **WARDROPPER**, Bruce W. (1958), *Historia de la Poesia Lirica a lo Divino en la Cristiandad Occidental*, Madrid: Revista de Occidente.

- **WEISBACH**, Werner (1942), *El barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid: Espasa-Calpe.

- **WHITMAN**, Jon (1987), *Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- **XAVIER**, Alberto (1938), *O Romance no século XVII*, Lisboa: Guimarães Editores.

- **ZIOLKOWSKI**, Theodore (1980), *Imágenes Desencantadas (Una Iconología literaria)*, Madrid: Taurus.

## 5) DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS

- **ATTWATER**, Donald (1983), *Dicionário de Santos*, Lisboa: Publicações Europa-América.
- **BARBOSA MACHADO**, Diogo (1965), *Biblioteca Lusitana*, 4 tomos, Coimbra: Atlântida Editora.
- *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (1995), 5 volumes, Lisboa: Verbo.
- **BLUTEAU**, Rafael (1789), *Diccionario da Lingua Portugueza* (reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva), Tomos I e II, Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira.
- **CHEVALIER**, Jean e **GHEERBRAN**, Alain (1994), *Dicionário dos Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra), Lisboa: Teorema.
- **CIRLOT**, Juan Eduardo (1997), *Diccionario de símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela.
- **DUCROT**, Oswald e **TODOROV**, Tzvetan (1982), *Dicionário das Ciências da Linguagem*, Lisboa: Dom Quixote.
- *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa/ Rio de Janeiro: Editora Enciclopédia Limitada.
- **MOISÉS**, Massaud (1985a), *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo: Cultrix.
- **REIS**, Carlos e **LOPES**, Ana Cristina M. (1990), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina.
- **SCHMIDT**, Joel (1991), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris: Larousse.

## **ANEXOS**



**ANEXO 1**

**REPRODUÇÃO DOS EMBLEMAS INCLUÍDOS EM REINO DE BABILÓNIA,**

**Sóror Madalena da Glória**

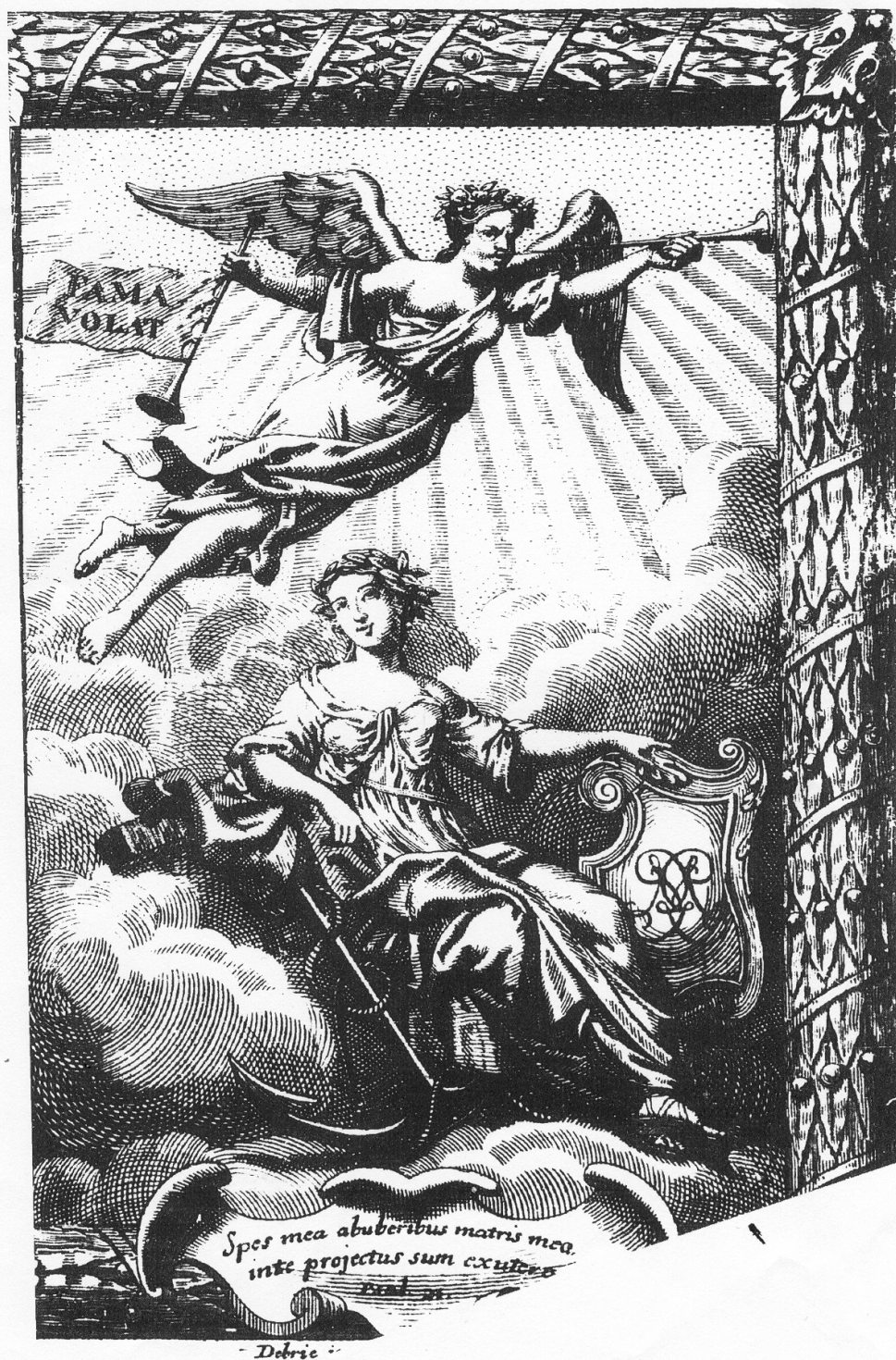


Figura 9



Figura 10

CAPITULO I.

*Primeiro impulso da Alma, que se acha perdida na noute da culpa.*

EXPOSIC,AM.

Perdida já na noute do descuido  
Angelica sem luz nos descaminhos;  
Amor, que a destinava a melhor dia,  
Luzes lhe dá, que aclarem seu perigo.



Figura 11

CAPITULO II.  
*Angelica recaida nas vaidades de Babilonia.*

Quebradas as cadeas do recato,  
De solta a liberdade presumindo,  
Fantasma da vaidade em si retrata,  
Fazendo idolo só seu alvedrio.



Miserere mei Domine, quoniam infirmus sum, sana me Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea.  
Psal. 6.

Figura 12

CAPITULO III.

*Angelica enferma dos dezacordos.*

Na febre dos humanos dezacordos,  
Delirante, e fernetico o juizo,  
O pulso em tanto mal, medico douto  
Toma para emendar seus parocismos.





Figura 13

#### CAPITULO IV.

##### *Peleja entre os dous amantes.*

A resistir de amor os duros golpes,  
Quando da ingratitude está offendido,  
Lhe rende as armas o conhecimento,  
Ficando o rendimento sacrificio.

CAP. V



Figura 14

CAPITULO V.

*Evidencias do pò na fragilidade do barro.*

Sabio artifice adverte aos Babilonios,  
Quando na roda o barro demolindo,  
Que se em contancias crêm ser duro bronze,  
Logo o fragil metal tocaõ do vidro.

CAP. VI



Figura 15

CAPITULO VI.

*Melindres do amor nos piques do ciume.*

Amor, quando mal pago se retira,  
De offendido os desvios proseguindo  
Quando a face aqui cobre de agravado,  
O coração descobre então mais fino.

CAP. VII

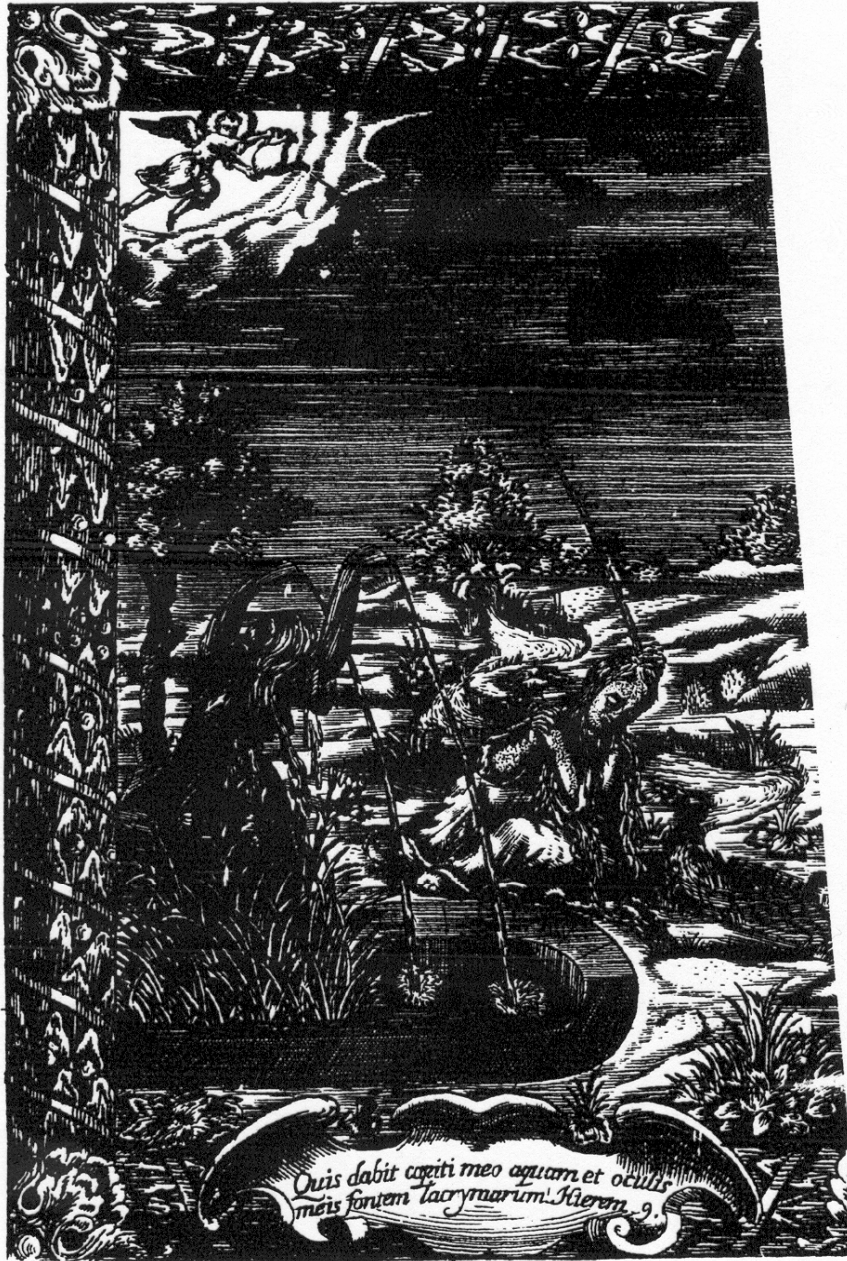


Figura 16

CAPITULO VII.

*Desafogo da dor no rio das lagrymas.*

Erros da ingratitude já conhecendo,  
Do desengano a luz vão advertindo,  
Para lavar do pranto nas correntes  
As manchas, submergidas em dous rios.



Figura 17

CAPITULO VIII.

*Sustos do coração no estreito da conta.*

Ajustar contas chama hoje a Justiça,  
Já nellas alcançado o desperdício;  
Mas vendando-lhe os olhos a clemencia  
Dos erros vay suprindo os algarismos.



Figura 18

CAPITULO IX.

*No mar de Babilonia naufraga a consideraçõ.*

Nos alterados mares soçobrando  
Das encrespadas ondas no perigo,  
Nas taboas, que lhe offerece o desengano,  
Acha o porto, que tinha já perdido.



Figura 19

CAPITULO X.

*Volta as costas aos precipicios para seguir os  
acertos.*

Jà dos falsos enredos Babilonios  
Cobrada a luz, que tinha amortecido,  
Do luzido farol da fé guiada  
Angelica vencendo vai o perigo.



Figura 20

CAPITULO XI.

*No chrysal da fineza se retrata melhor o coração amante.*

Jà de amor os adornos vay comendo,  
Nesse da ley espelho chrysalino,  
Hum coração, que o duro dos diamantes,  
Trocou pela pureza dos auxilios.





Figura 21

CAPITULO XII.

*Dar costas ao perigo assegura o acerto.*

A illustrar da fineza os extremos  
Do campo os socegos pertende a suspiros,  
Que nas praças encontra o cuidado  
Altares, que culto lhe dam fermentido.

CAP. XIII



Figura 22

CAPITULO XIII.

*Quem segue o Sol, vence a sombra.*

Jà das brilhantes luzes arrastrado  
Hum coração, que andava fugitivo;  
Vay incitando os voos do dezejo  
Que atè agora nas pressas foy remiso.



Figura 23

CAPITULO XIV.

*Quem busca as delicias, deslustra as  
finezas.*

Noa amorosos laços das ternuras  
De Angelica os affectos influidos  
Párte a buscar o amante, que repousa  
Mais amante nos braços do martyrio.



Figura 24

CAPITULO XV.

*Naõ podem os humanos alentos com o fogo do amor*

Vencido a desenganos o cuidado  
Dos fulminados rayos já fugindo,  
Socorro pede ao golpe penetrante  
Hum peito desmayado em fogo vivo.

CAP. XVI.

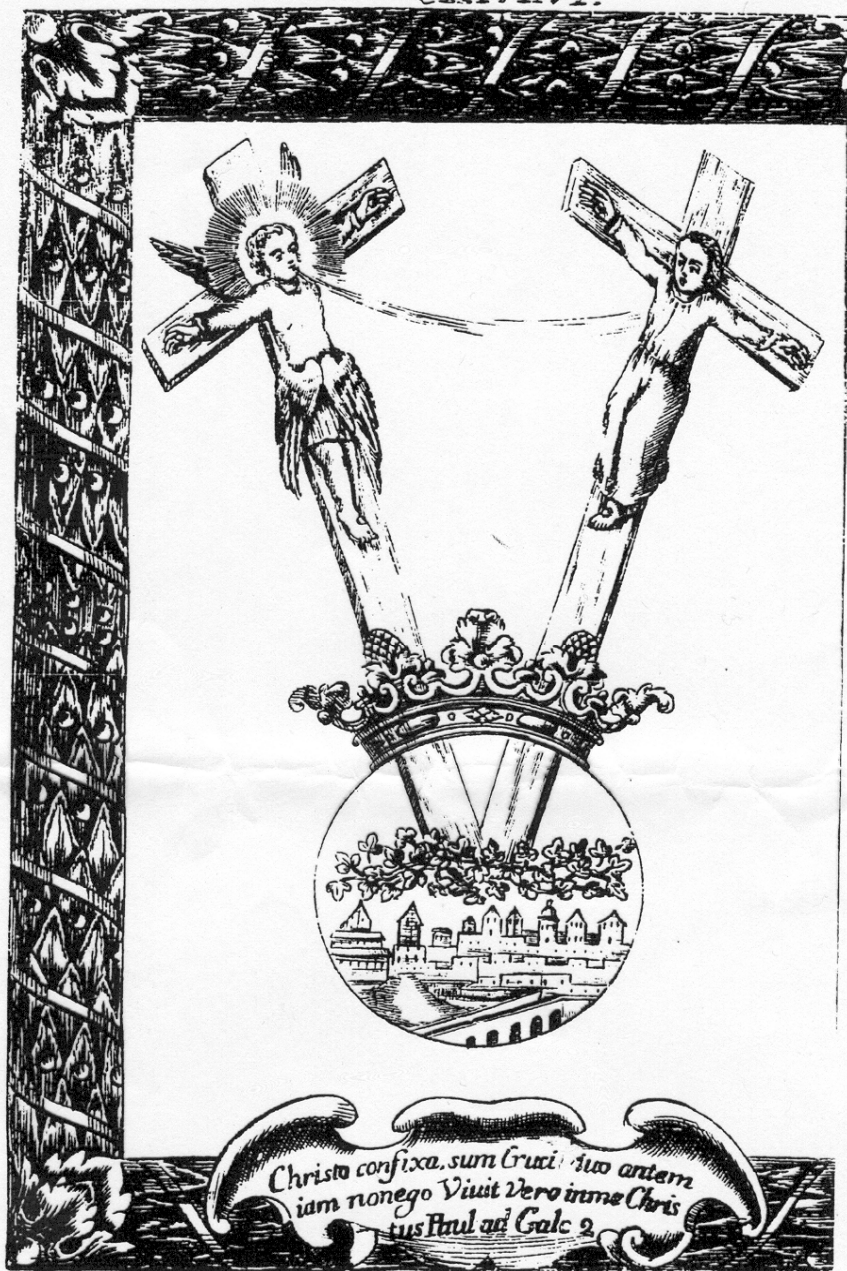


Figura 25

CAPITULO XVI.

*Vencer a culpa he coroa da fineza.*

Passada já do inverno a sombra adusta  
Grinaldas vay tecendo o amor mais fino:  
Retrata a Candidez das assucenas,  
Ternuras imitando dos Jacintos.



~ **ANEXO 2**

**LISTAGEM DOS POEMAS INSERIDOS NAS NARRATIVAS**

**(Por ordem da sua inclusão nas obras)**

**1) *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, Nuno Marques Pereira**

**1.1) Tomo I**

- «Lá cantava o Sabiá,», romance
- «Como, meu belo Menino,»
- «E Vós, Sagrada Senhora,»
- «Paraninfo sagrado,»
- «Oh Príncipe, que fostes um Atlante», soneto
- «Vitória, Vitória,»
- «No Decreto maior, que do eminente», soneto
- «A, B, C, de exemplos»
- «Como te vejo, ó Rio, semelhante», soneto
- «Estos son zelos sin duda:»
- «Nesta caveira seca, e carcomida,», soneto
- «Adverte bem, repara, o peregrino,», soneto
- «Soberano Senhor crucificado,», soneto
- «A pena, que mais discreta», glosa

**1.2) Tomo II**

- «Nesta palestra da solfa»
- «Com muitos festivos aplausos,»
- «Não me move, Senhor, para querer-vos», soneto
- «Quem na vida a conta ajusta», glosa
- «Vistam los jardines,»
- «Con humildad primorosa,», décima
- «Admire-se todo el Orbe»
- «Desenganado vou, e arrependido,», soneto
- «Al desterro me condena»

**2) *A Preciosa*, Sórora Maria do Céu**

- «Ay de ti, rosa enganada,»

- «De Pascoala enamorado,»
- «Arroyo, tente,»
- «Oye, Pascoala, que muero»
- «Rayos, sol, estrelas y luna,»
- «Ó tu, que en esta esfera»
- «Diga vuestra vós fiel»
- «Deidad, que en este Averno»
- «A las glorias de amor coronado»
- «Das finezas de Damar»
- «Aquel rayo que al Olimpo»
- «Quem ouviu, pastores,»
- «Nos espinhos, descalço»
- «Montanhesa que foste à fonte,»
- «Ao ferido Zagal, bela Serrana,»
- «Porque lloras, peña dura»
- «Silencio, silencio!»
- «El buelo despedido»
- «Muda, muda tu ser a mi conjuero,»
- «Las constancias de una peña»
- «Si por mi quieres entrar,»
- «Eu era para ser dura»
- «Até os silêncios, doce soledade,»
- «Delicias del Valle»
- «Del Valle es falso canto».

### **3) *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio, Sórora Maria do Céu***

#### **3.1) Primeira Parte**

- «Al vergel las aldeanas»
- «Al Bosque, al bosque»
- «Parabien estas agoas»
- «Yo la nobleza soy»
- «Vana deidad nobleza»
- «Yo soy aquella Deidad»
- «Ó tu beldad caduca»
- «Yo soy la sabia deidad»
- «Ó tu del ayre simbolo»



- «Soy la hermosa lizonja suave»
- «Viendo tus esperanças»
- «Soy de la tierra el Idolo»
- «Las verdades que atesoro», glosa
- «Yo soy el fuego»
- «Ay infeliz»
- «Pàra Ninfa a mis vozes,»
- «Deidad del Olimpo que escuchas mis ancias»
- «Yo soy Peregrina hermosa»

### **3.2) Segunda Parte**

- «Ja pelo montado»
- «Oyd, escuchad Pastores;»
- «A Deos sedas, q em vòs deixo meu dano»
- «A Deos folhas mimosas»
- «Aqui neste bruto ermo»
- «Fermosa Peregrina»
- «Pedra levantada,»
- «Luzes apagadas,»
- «Querido Pastor mio,»
- «Pedro por chegar primeiro»
- «Plegue a Dios que te aneges»
- «Cobridme de flores»
- «Desmayos de amor»
- «Sea bien venida»
- «Peregrina la dichosa»
- «Soberano Pastor, amante fino,»
- «Querida minha que do hermo agreste»
- «Loente Pastor divino»

### **4) Reino de Babilónia, Sórora Madalena da Glória**

- «Despierta, bella homicida,», romance
- «Nada do que a vida arrisca»
- «Cuidado, que se descuida,»
- «Que triste sombra me cobre,», romance
- «De Babilonia o fogo»

- «Esse verde horizonte, em que encarnada», soneto
- «Ay infeliz belleza,», endechas
- «No aqui de mis devaneos,», romance
- «Todo Abril florecia,», endechas
- «Sem susto bem podeis»
- «Se a Jupiter ferirão»
- «Para extinguir a Troya»
- «Que amor nesta ardente fragoa»
- «Nos delírios de hum cuidado,», décimas
- «Mas quem de amor aos golpes resistir»
- «Baste já, amor, de pendencia,», romance
- «Ferida a alma, e abrazada tenho»
- «Ay, corazon afligido,»
- «Arrufos de seu amante», romance
- «Olha, não digão quando»
- «Ouvi quanto vos dizem,»
- «Fique aos Anacoretas»
- «De Arábia esse prodígio;»
- «Gaste nas Preimavêras»
- «A que fado deshumano»
- «Se busco luz, vòs sois sol sem ecclypse;», oitava
- «Eu sou nos bosques amenos,»
- «Ah, que de amor, que me mata;», romance
- «Ay de ti, si en mi amor no confias,»
- «Toda huma alma em dous rios desfeita,»
- «Pára, Deidad hermosa,»
- «Se por dar lustre aos pezares», décimas
- «Oh quem desse mar podéra», romance
- «Bem sey, que os passados damnos»
- «Se a minha dor hade ser»
- «Se amor me hade conseguir,»
- «Logo o tempo se altera, e o Ar ferindo»
- «Suspende el duro azero,»
- «Comigo nó las armas»
- «Del soberano Olympo,»
- «Arma el pecho de fúrias,»
- «Pouco importa me aparte,»

- «Quando a contas me chamais,», romance
- «Das cadeas de hum temor»
- «Amaina ya las velas,»
- «Valgate Dios por fortuna,»
- «Senhor pois de Cèò, e terra»
- «Já Senhor, dezatado o laço duro,», romance
- «Com tres lanças conquistar»
- «Se a render hum coração»
- «Porque sendo triangular»
- «Dessas lavaredas logo», décima
- «Bella enbidia del prado,»
- «Se meu peito ainda ferido», décima
- «Esta de amor fineza remontada,», soneto
- «Apartate de mim, Deos fementido,», soneto
- «Baste de peleja amor,»
- «Pois es luz de Ceo, e terra,», décima
- «Novo coração teu sou,»
- «Suspiro, que al Aire vano», décima
- «Illustres Babilonios,», endechas
- «En la confuzion triste»
- «De amor meu peito ferido»
- «Platasolorozas,», endechas
- «Si quieres, mi amado,»
- «Se com hum Cravo não pàra»
- «De pérola a presumpção»
- «Lagrymas, se sois de amor»
- «Esta, que vedes correr,»
- «Oigan-me, aun los rusticos pãramos,»
- «Baste, não mais de engano,»
- «De tu suaves aromas»
- «Afuera pedaços viles», romance
- «Ay infeliz fortuna,»
- «Retire-se la sombra,»
- «Meu cuidado disvelado»
- «Por entre espinhos, e lanças,»
- «Ao rayo penetrante»
- «Amor, se na arte de amar»

- «Quien muriendo està de amor,», romance
- «Em quanto os rayos do Sol»
- «Ao combate das flores convida»
- «De la belleza siempre»
- «Si hasta al Cielo es mi nombre»
- «Do Sol essa brilhante luz formosa,», oitava
- «Do prado Estrella Angelica ser preza,», oitava
- «Tam constante o meu cuidado»
- «Já, Senhor, despertarão meus cuidados», oitavas
- «Dulce amor, pues fiel testigo»
- «Señor, pues que tu poder», romance
- «Mil vezes, dichoso aquel,», romance
- «Outra vez a tus piedades,», romance
- «La multitud de mis culpas,», romance
- «Escuchad, Señor, mis voces,»
- «De las passiones del alma,»
- «Ya, Señor, que de tu mano»

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

### A

AGUIAR E SILVA, V., 18, 27, 50, 51, 53, 189, 190, 338, 339  
ALMEIDA, T., 113, 146, 155  
ALONSO, D., 78, 80  
ANDRÉ, C., 189  
ARISTÓTELES, 36, 319, 338  
ATTWATER, D., 286  
AUGUSTO, S., 108  
AVALLE-ARCE, J.B., 68, 72, 73, 81, 82, 83  
AVELAR, M., 337, 339

### B

BALDISSONE, G., 54, 55, 56  
BARBOSA MACHADO, D., 98, 108, 114, 117  
BARTHES, R., 328  
BATAILLON, M., 185  
BENJAMIN, W., 43, 45, 46  
BERNARDES, J.A.C., 66, 240, 241  
BESSE, M<sup>a</sup> G., 344  
BETHENCOURT, F., 169  
BILLAULT, A., 340, 342  
BLANCHARD, J., 242  
BLECUA, A., 104  
BLUTEAU, R., 151, 152, 154, 155  
BUCI-GLUCKSMANN, C., 48

### C

CAMÕES, L., 56  
CARLOS, L.A., 336  
CARVALHO, J.A.F., 64, 106, 244  
CASTELLO, J.A., 223  
CASTRO, A., 69  
CASTRO, A.P., 28, 30, 34  
Céu, 173  
CÉU, Sóror M<sup>a</sup>, 19, 82, 97, 98, 110, 111, 114, 115, 116, 128, 129, 131, 132, 135, 153, 157, 161, 162, 175, 246, 249, 272, 289, 297, 300, 313, 354, 361

### Ch

CHARTIER, R., 104, 105  
CHECA BELTRÁN, J., 145, 146, 147, 151  
CHEVALIER, J., 69, 188, 344

### C

CIDADE, H., 17  
CIRURGIÃO, A., 81, 82, 305, 349  
CLEMÊNCIA, M., 112, 113, 115, 116, 161  
COMÊNIO, J., 32, 34  
CORDEIRO, C. R., 55, 58, 59  
COSTA, M<sup>a</sup> H., 84, 85, 86, 87  
COUTON, G., 40, 41  
CRUZ, D., 118, 180, 181  
CUNHA, M. F., 87, 95, 325

CURTIUS, E. R., 232, 243

### D

DEFFIS DE CALVO, E., 185, 188, 190, 191, 228, 232, 321  
DELUMEAU, J., 276  
DUCROT, O., 29

### E

EARLE, T. F., 77  
EARLE, T. F., 77  
ECO, U., 44, 49, 97, 100  
EGIDO, A., 95, 323

### F

FERNANDES, M<sup>a</sup> L., 22, 24, 25  
FERREIRA, A., 76  
FERRERAS, I., 60, 61, 62, 66, 67, 69, 244  
FINAZZI-AGRÒ, E., 51, 52, 54, 59, 63, 241  
FLETCHER, A., 37, 39, 40, 41, 42, 44, 260, 262, 278  
FLETCHER, A., 37  
FRYE, N., 53, 54  
FUMAROLI, M., 86

### G

GAMA, L. G., 111, 118, 137, 138, 157, 159, 175, 176, 177, 181  
GARCÍA BERRIO, A., 340  
GÉGOU, F., 148, 149, 184  
GENETTE, G., 141, 142  
GILMONT, J.-F., 102  
GINZBURG, C., 93  
GLÓRIA, Sóror M., 19, 82, 97, 98, 110, 111, 117, 118, 138, 139, 154, 157, 176, 177, 179, 180, 181, 246, 272, 275, 286, 288, 289, 313, 322, 323, 324, 326, 331, 335, 354, 361, 365, 367, 368, 369  
GRACIÁN, B., 32, 48, 231  
GUSMAM, A., 121, 152, 158, 160, 170  
GUSMÃO, A., 19, 97, 98, 99, 106, 119, 151, 157, 158, 160, 170, 192, 196, 205, 207, 208, 233, 236, 341, 346

### H

HATHERLY, A., 44, 45, 46, 67, 68, 79, 80, 111, 112, 114, 116, 119, 128, 129, 130, 131, 245, 262, 302, 308, 309, 333  
HATZFELD, H., 73, 74  
HEBREU, L., 250, 251  
HELIODORO, 184, 185, 186  
HENKEL, A., 89  
HORÁCIO, 28, 339  
HUGO, H., 95, 117, 139, 323, 324, 325, 326  
HUGON, H., 139

## I

INFANTES, V., 144, 145

## J

JAUSS, H. R., 143  
JULIA, D., 103, 104

## K

KOTHE, F., 36, 37, 38, 40, 41, 42  
KRIEGER, M., 338  
KRISTEVA, J., 77

## L

LAUSEBERG, H., 154  
LEITÃO FERREIRA, F., 32, 33  
LEPECKI, L., 179, 180  
LEWIS, C. S., 36  
LIDA DE MALKIEL, M<sup>a</sup> R., 185, 186  
LOBO, F. R., 56, 57, 177, 349  
LOPES, A.C., 51  
LÓPEZ ESTRADA, F., 69, 74  
LÓPEZ PINCIANO, A., 184

## M

MAINGUENEAU, D., 50  
MARAVALL, J. A., 28, 31, 32, 88, 89, 90, 91, 92,  
94, 189, 373  
MARQUES, A. H. O., 22, 23, 25, 105, 167, 168,  
169  
MARTINHO, F. J. B., 338  
MELO, F. M., 56, 57, 58  
MENÉNDEZ PELAYO, M., 67  
MOISÉS, M., 39, 107, 206, 214, 215, 221, 227  
MORUJÃO, I., 361, 367, 368  
MULINACCI, R., 242  
MULLETT, M., 27, 29

## N

NEVES, M<sup>a</sup> L., 81, 82, 239, 244, 349

## O

OROZCO, E., 48  
OSÓRIO, J., 147, 371  
OVÍDIO, 324

## P

PALMA-FERREIRA, J., 17, 63, 64, 65  
PEIXOTO, A., 108, 109, 110, 124, 125  
PENA, A., 184  
PEREIRA, N. M., 19, 98, 99, 107, 108, 109, 110,  
119, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 142,  
152, 153, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 171,

172, 179, 182, 192, 195, 208, 209, 215, 222,  
223, 230, 237, 341, 349, 350, 352, 353

PIMENTA, A., 25, 26, 29, 30  
PINHEIRO, M. P., 183, 336, 337  
PIRES, M<sup>a</sup> L. G., 29, 34, 35, 54, 55, 64, 79, 80,  
106, 150, 155, 156, 159, 163, 165, 244  
PRAZ, M., 87

## Q

QUILLIGAN, M., 44  
QUINTILIANO, 36, 39, 145

## R

REIS, C., 51  
RIBEIRO, B., 56, 64, 82, 240, 349  
RIBEIRO, M., 106, 150  
RICO, F., 18  
RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., 86, 89, 91, 93,  
94, 96, 97, 309

## S

SAAVEDRA FAJARDO, D., 32, 90, 91, 92  
SÁNCHEZ MARTÍNEZ, F., 74, 75, 76, 77, 78,  
79, 80, 81  
SANTOS, Z. C., 45, 106, 107, 113, 114, 145,  
192, 205, 206  
SARAIVA, A.J., 103, 104, 105  
SARTRE, J-P., 223  
SCHMIDT, J., 252  
SERRÃO, J., 168, 169  
SILVESTRE, O., 239, 241  
SIMÕES, J. G., 43, 46, 47, 51, 52, 53, 63, 64  
SODRÉ, N., 23, 24  
SOULLER, D., 43

## T

TÁCIO, A., 183, 184, 185, 336, 337, 339, 340  
TAPIÉ, V., 369, 372, 374  
TODOROV, T., 29, 276, 277

## V

VAN DYKE, C., 37, 44  
VASCONCELOS, J. L., 45, 84, 110, 127, 352  
VERÍSSIMO, J., 107, 109, 222

## W

WARDROPPER, B., 17, 18, 73, 75, 80, 83, 84  
WEISBACH, W., 27, 246, 252, 259  
WHITMAN, J., 44

## X

XAVIER, A., 68, 69