

Psicomaquia, esponsais e salvação eterna. O universo alegórico de três novelas portuguesas barrocas de autoria feminina

MICAELA RAMON
(Universidade do Minho)

1. Pensamento alegórico e arte barroca

São vários os autores que, tendo-se alguma vez debruçado sobre as problemáticas suscitadas pela arte barroca, em geral, e pela arte literária, em particular, concedem à alegoria uma posição central no conjunto dos postulados estéticos então dominantes. Tal centralidade surge legitimada pelo facto de a alegoria, sendo no plano da escrita o mais directo equivalente da imagem, dar corpo ao anseio epocal de tornar concretas realidades de cariz marcadamente abstracizante, funcionando assim como um poderoso instrumento retórico de persuasão, apto a atingir finalidades extra-artísticas, tão características de um tipo de arte com intenções didáctico-recreativas como foi a do período pós-tridentino¹. Com efeito, ainda que a tendência para a alegorização das formas artísticas faça parte da longa tradição cultural do ocidente, no período barroco ela atingiu um estado de apuramento a que parece não ter sido alheia a intenção de usar a arte como um instrumento ao serviço de um sistema de dominação das consciências, escopo natural do pensamento contra-reformista.

¹ Emílio Oroscó considera mesmo que a alegoria constitui uma das faces do «duplo impulso da alma barroca» que o autor vê dividida entre a vontade de espiritualizar tudo o que é sensível e a necessidade de tornar sensível a matéria espiritual: «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» (Oroscó, 1988: 51).

No caso específico da arte literária, o ideal de edificação moral prevalecente nas sociedades imbuídas do espírito da Contra-Reforma conduziu a uma valorização de formas que, adequando-se às normas do Concílio de Trento, contribuíssem para instruir os indivíduos e para os integrar na ortodoxia católica. É neste enquadramento que cabe referir a literatura de espiritualidade, a qual encontrou no pensamento alegórico um meio privilegiado de concretização de um projecto de natureza simultaneamente ética e estética como o que acaba de se referir. A predisposição evidenciada pela alegoria para veicular conceitos abstractos através de visualizações concretas, aliada a uma forma de expressão indirecta, tornaram-na um poderoso instrumento apologético e didáctico que, ao mesmo tempo, manifestava potencialidades recreativas inegáveis. A alegoria funcionou, pois, como um meio através do qual se dava a conhecer ao homem comum um conjunto de noções doutrinárias, morais e éticas que dificilmente lhe seriam acessíveis se abordadas no rigor da sua formulação teológico-filosófica.

Ora, tratando-se de um modo oblíquo de expressão, a alegoria não só permitia transmitir doutrina através de um processo de equivalência entre conceitos abstractos e imagens concretas usadas para os traduzir, como respondia ainda à ânsia de ludismo tradicionalmente associada a um período que cultivou o artifício, o conceito e o estilo engenhoso. De facto, as suas características intrínsecas exigiam um «esforço deleitoso de interpretação» (Eco, 1989: 69) que parece ter constituído o estímulo que melhor respondeu às exigências estéticas da mentalidade barroca.

2. Para uma caracterização da ficção alegórica

Angus Fletcher, em *Allegory: the theory of a symbolic mode*, aponta como traços identificadores da narrativa alegórica (1) a presença de «agentes demoníacos» que se movem orientados por uma ideia única explorada obsessivamente; (2) a existência de uma «acção simbólica» desenrolada num contexto que pode repudiar a verosimilhança; (3) a predominância de um tipo de causalidade em que a conclusão é anterior ao enredo e tributária da ideia dominante que se pretende propalar; e (4) a organização da acção de acordo com um esquema de batalha e progresso.

Para o autor citado, a alegoria é um processo mental e linguístico de ordenação do discurso no qual todos os elementos – personagens alegóricas, enredo e aparelhagem simbólica – se articulam de modo a prodigalizar, para além do nível literal de sentido, um outro nível que

oculta uma determinada opção ideológica. 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 planos de sentido em estreita correlação: um plano, literal e explícito, funciona como disfarce, dissimulação ou revestimento do(s) outro(s), oculto(s) e implícito(s). 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 texto alegórico 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 «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.

3. Novelística alegórica barroca de autoria feminina

No panorama da narrativa alegórica de ficção de autoria feminina, publicada em Portugal na primeira metade do século XVIII, sobressaem três novelas escritas por duas religiosas franciscanas do Convento da Esperança, em Lisboa. Referimo-nos a *A Preciosa: allegoria moral* (1731) e *Enganos do Bosque, desenganos do rio* (1741), ambas de Sórora Maria do Céu, e *Reino de Babylonia ganhado pelas armas do Empyreo: discursio moral* (1749), saída da pena de Sórora Madalena da Glória.

Todas estas três novelas se aparentam entre si, quer do ponto de vista do tema que desenvolvem – o percurso da Alma pelo mundo em busca da salvação eterna –, quer do principal artifício retórico-discursivo de que se servem – a alegoria. Tratando-se de textos cujo sentido se encontra pré-determinado pela natureza da mensagem moral que as autoras pretendem transmitir, a sua organização interna obedece a uma lógica rigorosa que decorre da própria duplicidade do discurso alegórico, isto é, em que se sobrepõem dois planos interpretativos distintos: um que privilegia a trama ficcional, ainda que ténue e desprovida de verosimilhança; outro que se concentra numa dimensão

doutrinal e morigeradora, própria dos textos de espiritualidade, categoria na qual estes se integram.

Sendo certo que todas estas obras patenteiam óbvias intenções pedagógico-didáticas, nelas se descortina, como fito principal, apresentar e tornar apetecível um ideal cristão de vida, 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, construída não segundo as regras de causalidade que têm em conta a sucessão das peripécias, mas antes perseguindo uma lógica pré-estabelecida de acordo com a mensagem que se pretende difundir.

Em consequência, do ponto de vista da sintaxe da narrativa, estas ficções organizam-se em duas partes, conforme o padrão apontado por Fletcher: na primeira parte, a acção desenrola-se segundo o esquema de uma batalha entre forças antagónicas, entre o Bem e o Mal, as virtudes e os vícios, explorando o modelo clássico da psicomaquia; na segunda, obedece a um esquema de progresso, traduzido simbolicamente na caminhada ascensional empreendida pelas personagens protagonistas rumo ao seu encontro com a divindade.

3.1. O esquema de batalha entre forças antagónicas: o modelo clássico da psicomaquia

A situação inicial das novelas é marcada 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, os enredos 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 (protagonista das histórias) é tentada a sucumbir perante as solicitações do mundo. Todavia, tendo 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 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»² 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*. De cada uma destas facções em disputa faz parte um número igual de personagens (onze, em cada um dos casos) 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.

O encadeamento 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.

Em *EBDR*, o esquema de batalha 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 agluti-

² 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).

nadores 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 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 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. Assim, 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* e a *Ave*. A missão destes últimos é desmistificar as glórias que os *Ídolos* se atribuem, reduzindo-os à sua condição de entidades falazes.

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 dependerem nem condicionarem o 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 de 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.

Finalmente, no que concerne o último texto de autoria feminina a que nos temos vindo a referir, 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 assunção 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 balanceiam 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 quer a Alma, quer o leitor devem ser levados a repudiar. Dentre esses factores, destacam-se o «amor-próprio», o «gozo sensorial» e o «divertimento». Porém, o poder reconhecido à Alma para rejeitar tal modelo 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 para uma questão que, nesta obra como nas restantes, é fulcral: trata-se da impossibilidade de satisfazer o desejo irrepriável 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.

As duplicações de sentido atribuíveis aos episódios que constituem as primeiras partes das três novelas – duplicações essas que seguem o 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; trata-se, então, de textos em que a interpretação se encontra incluída na própria trama narrativa, ou seja, 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 os grupos do Bem, constituem uma espécie de glosas destinadas a ajudar as protagonistas e, por seu intermédio, os leitores, a interpretar 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 factual³.

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 opções terrenas, torna-se necessário elucidar o leitor quanto aos passos a dar no sentido de sus-

³ Usamos estas designações no sentido que Todorov lhes atribui: «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.

citar 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.

3.2. *O esquema de progresso: expiação e prémio*

Quer as narrativas se dividam formalmente em duas partes (como é o caso de *EBDR*), quer tal não aconteça, em todas elas é possível observar uma mutação da acção que 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 dos esponsais com Deus, recompensa final dos que se arrependem e desfecho esperado das intrigas.

Em *P.*, a subjugação derradeira das forças do Mal é despoletada por duas visões que vão contribuir definitivamente para a alteração do comportamento de *Preciosa*: a visão da imagem de Cristo ensanguentado e a imagem pavorosa da Morte que lhe traz à memória a lembrança da efemeridade da vida. 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*. O modelo negativo, minuciosamente explorado na primeira parte da narrativa, é, a partir deste ponto, substituído pelo modelo ideal. 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 difundir⁴.

⁴ Na verdade, o final do capítulo 21 de *P.* 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

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 nova fase é toda ela marcada pelas ideias de mortificação do corpo e de repúdio dos sentidos, pois, ao longo do 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 ascense que a elevará até Deus.

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. Se se lhe haviam deparado seis encantamentos no *Bosque*, vai agora ela ter que superar o mesmo número de provas; se no *Bosque* fora tentada por seis *Ídolos* diferentes, encontra nesta parte seis Santos representados sob disfarce pastoril que, cada um com sua história exemplar, pretendem reiterar os desenganos proferidos pelo *Rio* e sublinhados pela *Ave* na primeira parte.

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 e que culminarão com a festa da sua união mística com o criador.

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. Trata-se, neste caso, da visão de um globo de vidro que permite à protagonista constatar que todos os portentos de *Babilónia*,

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 protagonistas, o qual consiste na união da alma com Deus, simbolicamente representada na cerimónia de núpcias descrita nos dois derradeiros capítulos.

metáfora do mundo, se transformam em manifestações de horror. 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 em tudo dissemelhante do lugar ameno que *Babilónia* aparentava ser. 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.

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 perfeçoens» (*RB.*, 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. 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 baptismo. 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*, atingindo assim a recompensa da salvação eterna.

Desta forma lúdica e romanceada, Madalena da Glória, tal como Sórora Maria do Céu, 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 apresentado⁵.

⁵ *RB.* termina, precisamente, com as advertências dirigidas pelo narrador (voz audível da autora) ao leitor: «Confiem nos mais arduos combates ainda as mais debilitadas forças, (...). Aprenda a omissão a imitar os vigorosos passos, comque se conquistão

4. Considerações finais

As considerações apresentadas ao longo deste texto confluem na ideia central de que as três obras de que nos ocupámos se enquadram 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. Não se trata portanto de textos que se confinem numa dimensão autotélica, sendo antes entendidos como instrumentos ao serviço de uma causa superior, à qual todos os recursos deveriam ser afectados.

Por consequência, 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 à lógica inerente ao discurso alegórico, marcado pela duplicidade de sentidos.

O percurso de leitura realizado para cada uma das três novelas permitiu pôr em evidência um universo alegórico baseado numa estrutura assente em dois grandes núcleos narrativos. O primeiro núcleo, ideado de acordo com um esquema de batalha e explorando o modelo clássico da psicomquia, 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.

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 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).

Obras orientadas pelos valores da estética e da mundividência barrocas, estas novelas são manifestações eloquentes do período em que floresceram – uma época marcada por um conjunto de contrastes que se pode resumir à dicotomia entre idealismo e realismo, dicotomia essa de que o discurso alegórico se faz veículo transmissor através da tensão que espelha entre planos de significação diferentes que remetem, simultaneamente, para um hedonismo sensorial e para a difusão de uma moral ascética.

Bibliografia:

A)

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, Alegoria Moral*, Lisboa Occidental: Officina da Música.

GAMA, Leonarda Gil da, pseud. (1749), *Reyno de Babylonia, Ganhado pelas Armas do Empyreo; Discurso Moral*, Lisboa: Officina de Pedro Ferreira Impressor da Augustissima Rainha N. S.

B)

ECO, Umberto (1989), *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa: Editorial Presença.

FLETCHER, Angus (1982), *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ítaca-Londres: Cornell University Press.

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.

KOTHE, Flávio R. (1986), *A Alegoria*, São Paulo: Editora Ática.

OROZCO, Emílio (1988a), *Manierismo y Barroco*, Madrid: Ediciones Cátedra.

IDEM (1988b), *Introducción al Barroco II*, Granada: Universidad de Granada.

TODOROV, Tzvetan (1979), *Poética da Prosa*, Lisboa: Edições 70.