



alegoria

託寓

ENSAIOS

隨筆

COORDENAÇÃO

SARA AUGUSTO

2021

ALEGORIA

(ensaios)

託寓
(隨筆)

Coordenação 策劃

Sara Augusto

Prefácio 序言

Carlos Ascenso André

Colaboração 合作

Vânia Rego

Lola Geraldés Xavier

Ana Maria Saldanha

© 2021, 澳門理工學院 INSTITUTO POLITÉCNICO DE MACAU

澳門新口岸高美士街 Rua de Luís Gonzaga Gomes, Macau

cpclp@ipm.edu.mo

Alegoria (Ensaios)

託寓 (隨筆)

策劃 Coordenação: *Sara Augusto*

封面及內頁圖片 Fotografia da capa e dos separadores: *Sara Augusto*

封面設計 Desenho da capa: *Rute Augusto*

內頁設計 Grafismo: *Yu@Vjfringling*

印刷 Impressão: 匯豐印務有限公司 *Tipografia Vui Fong Limitada*

印數 Tiragem: 200 冊 *200 exemplares*

版次 Edição: 第一版 1ª edição: 2021 年 6 月 *Junho de 2021*

ISBN 978-99965-2-247-5

ISBN 978-99965-2-248-2 (PDF)

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida ou transmitida por quaisquer meios (eletrónico, mecânico, fotocópia, gravação ou qualquer outro) sem a autorização prévia da editora e do autor.

SUMÁRIO

Prefácio	7
-----------------------	---

Carlos Ascenso André

Introdução	15
-------------------------	----

Sara Augusto

Parte 1: Alegoria: o conceito e os seus tempos

Sara Augusto

1. Raízes da alegoria	23
2. A história do conceito	47
3. Os caminhos medievais da alegoria	69
4. A alegoria no Classicismo e no Maneirismo	105
5. O reino da alegoria barroca	123
6. Do século XIX ao século XX: continuidades e rupturas	151

Parte 2: Estudos sobre a alegoria

1. Luzes e trevas: o papel da alegoria na obra de José Luís Peixoto	189
---	-----

Vânia Rego

2. Alegoria e história em narrativas de Mia Couto	215
---	-----

Lola Geraldés Xavier

3. A síntese dialética da Alegoria e da História na construção de uma identidade nacional e no combate à Ditadura: o caso das letras e da música brasileiras	237
--	-----

Ana Maria Saldanha

Duas andorinhas voando no espaço,
nascidas de um mesmo ninho.
Ao Verão sucede o Outono.
Uma habita o telhado esventrado de uma choupana,
A outra mora no beiral de um palácio.
Encontram-se uma tarde, ambas colhendo lama num regato,

a andorinha do palácio, soberba, vaidosa,
a outra, envergonhada, humilde.
Ao Outono sucede o Inverno,
as duas têm de migrar para sul.
Mesmo lares são coisas transitórias,
porquê tanta vaidade, tanta humildade?

Bai Juyi, *As andorinhas*

Tradução de António Graça de Abreu, *Poemas de Bai Juyi* (Macau, 1991: 59)



Prefácio

A palavra é grega e no grego a colheu a retórica latina, onde a língua portuguesa a foi buscar: *alegoría*, numa transcrição simplificada do grego, que integra dois elementos – *allos* (“outro”) e *agoreío* (“discursar”). Alegoria começaria por ser, pois, um processo comum ao exercício estético em que se consubstancia o texto literário – “dizer por outras palavras”, se esta simplificação, excessivamente redutora, convenhamos, é aqui consentida. Por isso Lausberg coloca a alegoria entre os “tropos de salto” e não sem razão; o que a alegoria alcança é o trânsito (o “salto”) de uma para outra realidade.

Não exagerará, pois, quem sustentar que a alegoria pertence, ela mesma, à essência da obra literária; e aqueles que apontam a determinados períodos da história da literatura, quase como um anátema, o excesso de alegoria estarão, talvez, a esquecer-se de que essa mesma literatura foi sempre, em todos os seus períodos e com maior ou menor intensidade, um território fértil para o exercício da alegoria.

Lembremos a mitologia ou as mitologias (deliberado plural), esse manancial inesgotável de todas as literaturas, ela própria uma imensa alegoria, mesmo para aqueles que a assumiam como uma crença convicta. Não é por ser crença que passa a ser menos alegoria. Ou recordemos, na literatura portuguesa, as esplêndidas alegorias vicentinas, pertinentemente evocadas neste volume por Sara Augusto, ou as alegorias de Vieira, porventura um dos maiores construtores de alegorias em toda a nossa literatura. E bem poderíamos acrescentar o romance pastoril, igualmente referido pela mesma autora, que começa por ser um dos exemplos mais acabados da escrita alegórica. *A Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro, é toda ela uma alegoria, ainda hoje motivo para múltiplas e não raro controversas indagações. Porque a alegoria é isso mesmo: ao criar uma espécie de “abismo” (o espaço do “salto”) entre a realidade e o texto, sem evidência

de “pontes”, constitui-se em si mesma como fonte de tantas indagações quantas incertezas. Riqueza, afinal, e essência da literatura.

O século XX é pródigo em exemplos. Parte grande da poesia de Manuel Alegre, um dos autores não estudados neste volume, é uma alegoria, por ser justamente um “salto” do tempo em que emerge o canto para uma realidade outra que nele se canta. E não é por José Saramago dizer de si próprio que se converteu à escrita alegórica com o *Ensaio sobre a cegueira* que isso passa a ser verdade (afirmação mencionada adiante no estudo assinado por Vânia Rego). Saramago é um exímio cultor da alegoria já muito antes disso; para referir apenas um exemplo, pois muitos mais a sua obra documenta, *A jangada de pedra* que outra coisa é senão uma imensa e muito bem conseguida alegoria?

Mas de tudo isso fala, na sua “Introdução”, Sara Augusto, responsável pela publicação que nos é aqui trazida. Fala do conceito, que dilucida com clareza do ponto de vista teórico, e apresenta sumariamente os vários trabalhos que fazem parte do presente volume. Estaria, pois, este prefácio mais ou menos desobrigado de tal tarefa. Apesar disso, seja consentido sublinhar alguns pontos.

A parte maior do livro é da responsabilidade de Sara Augusto, ela própria, que assim reúne em si o trabalho de organização e a autoria do texto mais longo, em todos os sentidos: mais longo pela abrangência cronológica e, por isso mesmo, também pelo número de autores sobre os quais incide a reflexão, e mais longo no espaço ocupado no volume.

Estuda ela largamente (e sempre com agudeza e pertinência) o culto da alegoria na literatura portuguesa, desde a Idade Média até ao século XX, depois de, em jeito de apresentação do assunto, reflectir sobre as “Raízes da alegoria”, num capítulo muito bem informado e não menos sustentado do ponto de vista teórico, com uma fundamentação que colhe as suas origens em Platão e que busca exemplos em Hesíodo, na mitologia, nas velhas fábulas, nos textos bíblicos. Olhada essa génese, detém-se nos mais importantes contributos para uma teorização sobre a alegoria: Aristóteles, Horácio, Cícero, Quintiliano, Plutarco, Fontanier, Lausberg, Walter Benjamin,

recurso incontornável a este respeito e que outras autoras presentes neste volume igualmente seguem, Northrop Frye, Angus Fletcher, Coleridge.

Prossegue depois a obra, por mão da mesma Sara Augusto, nos caminhos da literatura portuguesa, fértil no culto da alegoria, começando, desde logo, na Idade Média. Para tanto, antes de se deter nos textos da literatura portuguesa medieval, demora-se a enquadrá-los do ponto de vista epocal, onde alguns autores são incontornáveis na apreciação do tema e da sua prática: S. Tomás de Aquino, Prudêncio, Santo Agostinho, Dante. E só então chega à literatura *qua tale*, a matéria de Bretanha, as novelas de cavalaria, os prosadores de Avis, a literatura espiritual.

Leva-nos, depois, aos séculos XVI e XVII, ao Classicismo e ao Maneirismo, com exemplos colhidos em Gil Vicente, cuja obra é, toda ela, uma extensa alegoria (ou múltiplas alegorias que se enlaçam num conjunto mais coerente do que por vezes parece), o teatro de Sá de Miranda e de Camões, a épica camoniana ou a de Vasco Mouzinho Castelo Branco, o romance pastoril de Francisco Rodrigues Lobo (e todo o romance pastoril e bem assim a poesia bucólica são, em si mesmos, profundas manifestações alegóricas). Conduz-nos, a seguir, pelos meandros do Barroco, neste caso com início no espanhol, em Gracián, e reflexões sobre alguns autores portugueses, uns menos conhecidos, outros mais canónicos, como é o caso de D. Francisco Manuel de Melo.

O último texto (capítulo, se se preferir) de Sara Augusto traz-nos até à contemporaneidade e tem o sugestivo título “Do século XIX ao século XX: continuidades e rupturas”. Verdade seja que todo o processo de evolução estética (e a literatura não é excepção) balança, sem terceira via, entre a continuidade e a ruptura; o estudo da alegoria não pode, pois, alhear-se desse processo que começa por ser identitário. Aí se frequentam: a poética neoclássica, com exemplos como o de Tomás António Gonzaga, ou o de Bocage; o Romantismo, cuja poética “não favoreceu a alegoria”, a qual, portanto, terá conhecido nesta época o seu período de “declínio” (opinião não isenta de controvérsia), não obstante se estudar um texto de Garrett e outros de Camilo; o Realismo e o Naturalismo, com relevo para

Eça de Queirós; e também Antero de Quental e Oliveira Martins, bem como Guerra Junqueiro, cujo *Pátria* é um imponente monumento alegórico; e, finalmente, uma nota sobre Carlos de Oliveira, já em pleno neo-realismo.

A segunda parte do volume contém três trabalhos da autoria de outras tantas estudiosas, todos eles dedicados ao século XX, mas não já só à literatura portuguesa.

Vânia Rego, em “Luz e trevas: o papel da alegoria na obra de José Luís Peixoto” propõe uma leitura deveras interessante de um dos nomes mais fortes da nova geração de ficcionistas portugueses e um dos mais promissores. Cruza, na sua abordagem, a opinião de Saramago a respeito da alegoria com a prática da alegoria por parte de José Luís Peixoto. Como se deixa perceber no início deste texto prefacial, isso vale o que vale, por não possuir o escritor Saramago maior autoridade que qualquer de nós na apreciação, inclusivamente, da sua própria obra. Ora, como Vânia Rego sustenta, com inteira pertinência, toda a obra de Peixoto – e é dela que se trata aqui – representa uma prolongada concretização de um projecto alegórico (são outras as suas palavras, bem entendido), em múltiplas dimensões e não menos diversificadas modelações. Vânia Rego demora-se, sobretudo, num dos modos da alegoria, a “alegoria de situação”, visível no romance *Nenhum olhar* e também em *Uma casa na escuridão*, sempre atenta às palavras do autor de *Ensaio sobre a cegueira*, que lhe orientam a reflexão e a análise, num interessante exercício de leitura de José Luís Peixoto sob a luz de José Saramago.

Lola Geraldine Xavier, em “Alegoria e história em narrativas de Mia Couto”, convida-nos para um outro espaço das literaturas em língua portuguesa, revisitando um autor cuja obra é, em grande parte, uma modelização original da alegoria. Alerta-nos, desde logo, para uma das marcas mais sensíveis da literatura de Mia Couto, a intersecção entre literatura e história, num exercício que poderá ser, em simultâneo, “pós-colonial” e “pós-moderno”, conceitos que dilucida, antes de nos guiar por dentro dos textos do escritor moçambicano. Depois de sublinhar a presença regular da

alegoria como forma de representação da história, que é, em si mesma, a identidade literária de Moçambique, e para tanto passar em breve relance vários romances do autor, até terminar num dos mais recentes, uma excelente fusão entre a História (com maiúscula) e a alegoria, a trilogia *As areias do Imperador*, detém-se no tema central do seu estudo, os contos, espaço determinante para compreender a relação entre história e alegoria na obra de Mia Couto. Desde *Vozes anoitecidas* até *O terrorista elegante e outras estórias*, este em escrita partilhada com Agualusa, percorre os vários passos do contador de histórias que é, ao mesmo tempo, um construtor de alegorias, na medida em que cada conto é, na maior parte dos casos, a repetição de um exercício alegórico ou, se se preferir, a recriação de uma nova alegoria, mediante uma busca constante, como muito bem destaca Lola Xavier, de elementos de “alegorização”; um deles é o elemento “água”, mas não o único; outro será, por exemplo, a criação de neologismos, alcançados mediante o recurso à desconstrução lexical.

Finalmente, Ana Maria Saldanha, em “A síntese dialética da Alegoria e da História na construção de uma identidade nacional e no combate à Ditadura: o caso das letras e da música brasileiras”, transporta-nos até um mundo outro das culturas de língua portuguesa, no caso o Brasil, e um espaço outro da sua manifestação, a literatura que tem como suporte de expressão a música. Partindo dos mesmos pressupostos teóricos, onde se destacam Walter Benjamin e Fontanier, com quem nos tínhamos já cruzado no início do livro, na pena de Sara Augusto, junta-lhes uma das referências do pensamento brasileiro contemporâneo, António Cândido – e não sem razão, por ser uma espécie de consciência viva do Brasil da ditadura e pós-ditadura. Sublinhando uma das características da cultura letrada brasileira – a oralidade (em boa verdade, formulação original de todas as literaturas, como bem afirma) –, não deixa de olhar, em rápida viagem, a literatura brasileira do Romantismo e do Modernismo e a sua permanente ligação ao quotidiano político e social de um país complexo e em rápida mutação a partir do final do século XIX e em constante busca da sua própria identidade. Toma como referências Oswald de Andrade e alguns dos seus

contemporâneos da primeira metade do século XX, entre eles, porventura, um dos maiores, Mário de Andrade e o seu *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, ele mesmo um exemplo original e ímpar de construção alegórica. Acompanha Ana Saldanha, na sua reflexão, a primeira metade do século XX brasileiro, com a literatura a crescer numa ligação umbilical às transformações políticas e sociais, uma ligação onde se pressente, da parte da primeira a vontade de na segunda intervir, mas, ao mesmo tempo, uma dependência em relação a ela, por ser dela resultado e nela ter as suas incontornáveis raízes. É o tempo de onde emerge a grandeza de Graciliano Ramos, um dos nomes maiores daquilo a que chama o “ciclo da cana-do-açúcar”, já no segundo quartel do século.

Esse é o tempo, pois, da nova literatura, coincidente com a industrialização do Brasil, conforme sublinha Ana Saldanha, o tempo de Guimarães Rosa, de Carlos Drummond de Andrade, de Vinício de Moraes, entre outros. Tempo, ainda, de nova transformação, com a ditadura de Goulart, da repressão, da censura. Tempo, por isso, de novos desafios para a arte ou para as artes, como com justeza faz notar, por não se dever separar a literatura das artes plásticas, por exemplo, todas irmanadas no mesmo espírito. E é aí que desemboca este último trabalho do presente volume – no movimento tropicalista, cuja maior expressão é a canção, ou seja, a interação entre a música e a poesia, marcado pelo uso recorrente da alegoria. A alegoria será, pois, uma das marcas da MPB (Música Popular Brasileira), um dos instrumentos de combate social e político e com inegáveis e incontestáveis preocupações estéticas: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Milton Nascimento, Gal Costa. O “salto”, para usar um conceito caro a Lausberg, que visaria “disfarçar”, se assim pode dizer-se, a arma de arremesso que se escondia por detrás da poesia cantada, não passava, em todo o caso, despercebido à censura – e dela foram vítimas todos estes nomes e muitos outros, apontados no trabalho de Ana Saldanha.

Reúne-se assim, no presente volume, um conjunto de textos que serviram de matriz à edição do Curso Livre de Literaturas em Língua Portuguesa, realizado em 2019 no Instituto Politécnico de Macau, desta feita dedicado à Alegoria.

Outros existiram antes deste, todos organizados pelo Centro Pedagógico e Científico da Língua Portuguesa, que tive o prazer e a honra de dirigir desde a sua fundação, em 2013, até 2018. Os dois primeiros, respectivamente em 2015 e 2016, foram leccionados por José Carlos Seabra Pereira, da Universidade de Coimbra; o terceiro, em 2017, foi leccionado por mim próprio, com uma breve colaboração de Sara Augusto; o quarto, em 2018, constituiu uma experiência pioneira em Macau, pois teve a colaboração de docentes de diversas instituições da RAEM, o IPM, a Universidade de Macau e a Universidade de S. José e também nele tive o privilégio de participar.

A realização de tais cursos, livres, não conferentes de qualquer grau e abertos à comunidade, sem outros condicionalismos de base que não seja o desejo de enriquecimento cultural, representa uma forma não muito frequente de abertura de uma instituição de ensino superior (no caso o IPM) à comunidade, o mesmo é dizer de inserção nessa mesma comunidade. A partilha ou disseminação de conhecimento é também uma das missões de qualquer instituição de ensino superior. Isso assume particular significado neste caso concreto, se considerarmos a dimensão da comunidade de falantes de língua portuguesa e o seu afastamento em relação a Portugal.

Não são muitos, de facto, os instrumentos de que essa comunidade dispõe no tocante ao aprofundamento, com qualidade e alguma erudição, no tocante à literatura portuguesa, ou melhor, às literaturas e culturas de língua portuguesa. Acontece que existem em Macau, no conjunto das suas instituições de ensino superior, docentes altamente qualificados nessa área, com formação, conhecimentos e experiência, demonstrada, por via de regra, em percurso académico de reconhecida qualidade. Existem, do mesmo modo, em Macau, como se provou nestes quatro anos, pessoas com desejo de aprofundar os seus conhecimentos no domínio da cultura e da literatura.

Aproveitar esse capital humano de ambos os lados, do lado de quem pode ensinar e do lado de quem tem o desejo de aprender, é um dever que a academia tem para com a sociedade de que faz parte.

É este diálogo ou interação com a comunidade que o IPM tem vindo a fazer através da realização destes cursos livres de literatura, com resultados inequivocamente positivos. Traduzir em livro essa actividade, como aqui se faz, tem uma dupla função: deixar para memória futura a experiência realizada, mas também disponibilizar à potencial comunidade de leitores, seja ela académica ou não académica, um conjunto de reflexões de inegável qualidade científica.

Assim se cumpre a instituição universitária; assim se cumprem igualmente aqueles que a servem, servindo, se a deliberada redundância é permitida, a comunidade que somos.

22 de Fevereiro de 2021

Carlos Ascenso André

Academia das Ciências de Lisboa
Ex-Coordenador do CPCLP
Professor Honorário do Instituto Politécnico de Macau
Professor Aposentado da Universidade de Coimbra

Introdução

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. What is good or happy has always been high like the heavens and bright like the sun. Evil and misery were deep and dark from the first.

C. S. LEWIS, *The Allegory of Love* (1958: 44)

A produção desta obra, *Alegoria (ensaios)*, teve como objectivo fazer perdurar a investigação produzida no âmbito do *Curso Livre de Literaturas em Língua Portuguesa*, levado a cabo a partir de 2015 pelo Centro Pedagógico e Científico da Língua Portuguesa do Instituto Politécnico de Macau. A primeira realização do curso resultou da iniciativa do professor Carlos André, procurando corresponder aos objectivos deste centro de investigação, tanto no que diz respeito à produção científica sobre língua e literatura em português, como à necessidade de comunicar a investigação produzida e de estabelecer pontes entre a instituição académica e a comunidade de Macau falante da língua portuguesa. Estes cursos livres funcionaram de forma aberta para toda a comunidade, académica e não académica, e foram caracterizados por um espectro amplo do tema, da cronologia, do género, ou ainda do espaço de produção (países de língua portuguesa). O objectivo principal foi, ao longo das sessões, descobrir aproximações diversas de textos e autores, reflectir criticamente sobre a literatura enquanto expressão individual e como expressão de um determinado tempo e circunstâncias, e envolver os participantes, incentivando uma leitura mais informada e atenta ao diálogo entre as obras literárias e entre todas as artes em geral.

Para o ano de 2019, ousei continuar a realização deste *Curso Livre*, respondendo à continuada procura que verificava no dia-a-dia por parte de quem já frequentara e por parte de quem se propunha a assistir. Desta feita,

o tema do curso foi a alegoria, ou seja, a consideração da alegoria como processo orientador da construção dos textos literários, tal como indica a citação que serve de epígrafe a esta introdução. C.S. Lewis, também conhecido pelas suas *Crónicas de Nárnia* e pela sua amizade com J.R.R. Tolkien, autor de *O Senhor dos Anéis*, escreveu o notável ensaio *The Allegory of Love*, obra publicada pela primeira vez em 1936. Trata-se de um estudo da alegoria aplicada ao campo amoroso, que percorre o longo caminho da Idade Média até ao Renascimento. Na citação, C. S. Lewis reconhece como a alegoria, atravessando o tempo sem que este a transformasse em ruína, se tornou umas das formas de expressão mais afortunadas do pensamento do homem e da linguagem, assente em duas premissas de base: a necessidade de visualizar conceitos e a apreensão do mundo em termos duais.

Com efeito, não estando presa a uma cosmovisão determinada, a alegoria, “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”. E este facto é verdadeiro tanto para a representação pictórica, como para a representação do dualismo que lhe está associado: “What is good or happy has always been high like the heavens and bright like the sun. Evil and misery were deep and dark from the first” (LEWIS, 1958: 44), conformando o nosso pensamento e a nossa leitura do mundo.

Falar da condição humana, entre o brilho da imaginação e a sombra da morte, falar do desconhecido e do que está para lá do entendimento, sempre foram as circunstâncias favoráveis à utilização da alegoria, entendendo esta como um procedimento que permite ou exige que um enunciado tenha uma segunda leitura. É esta a virtude da alegoria: construir “desvairados mundos”, tantos quanto a imaginação possa alcançar, mas levados pela mesma lei, a do conhecimento da referida “condição humana”, do seu ímpeto para diante, do conflito em que se revolve a sua existência. E é esta “constante” que torna a alegoria reconhecível e eficaz. Pela *inventio* se prende o leitor. E da produção desse *delectare* se torna mais fácil e mais eficaz a reflexão, que parte do particular para uma aplicação obrigatori-

amente universal e que nos interroga sobre a fraqueza e a virtude dos homens. Sobre esta condição humana, fundada na consciência da fragilidade e na certeza da morte, mas capaz do heroísmo e do extra-ordinário, se funda a esperança dos homens, que é a sua razão de viver e morrer.

Veja-se o poema de Bai Juyi, em epígrafe ao livro, traduzido por António Graça de Abreu, em 1991, onde se ensaia a fábula de duas andorinhas. Nascidas da mesma ninhada, uma faz ninho numa choupana, outra no beiral de um palácio. Chegando o Inverno, têm as duas o mesmo destino: partir rumo a sul. Vem-me logo à cabeça a conhecida fábula do rato do campo e do rato da cidade, cuja primeira versão se atribui a Esopo e que constitui uma das narrativas mais populares do fabulário ocidental. Contudo, tanto o enredo como a moralidade que se extrai dele são substancialmente diferentes. Não se torna difícil ler a fábula de Bai Juyi, poeta da Dinastia Tang: as duas andorinhas representam a condição humana, sujeitas ao mesmo destino, submetidas à mesma brevidade do seu período de vida, nada contando o estatuto social de que possam ter usufruído em vida. É no último verso que se encontra a diferença da lição barroca, por exemplo. No capítulo sobre a alegoria barroca, refiro como, nas suas *Metáforas das Flores*, Soror Maria do Céu condena a vaidade da rosa, colhida repentinamente por mão humana. Este dualismo ocidental entre virtudes e vícios, vaidade *versus* humildade, é claramente relativizado na fábula das andorinhas de Bai Juyi: “Mesmo lares são coisas transitórias, / porquê tanta vaidade, tanta humildade?”. É interessante perceber como esta anotação de uma “via do meio” torna ainda mais notável o efeito igualitário da morte na dissolução do bem que da virtude viria para a recompensa do reino divino na tradição cristã ocidental.

Deixando esta observação da epígrafe do poeta chinês, acrescento como, tendo em conta a “omnipresença” alegórica, foram consideradas duas vertentes, mostrando como os textos, que formalmente se apresentam como alegoria, também configuram uma construção específica do discurso, e que há textos literários que podem oferecer uma leitura alegórica, exigindo uma tarefa de interpretação por parte do leitor. Se o procedimento dos

textos do primeiro grupo obedece a regras visíveis de constante interligação entre sentido literal e segundo sentido, já o segundo grupo assenta na leitura e na interpretação, considerando mecanismos de intertextualidade e de intermedialidade, e a relação com o contexto de produção e leitura. Para além destas reflexões práticas e teóricas sobre a alegoria e a sua presença contínua no exercício literário desde a Antiguidade, pretendeu-se também reflectir sobre dois aspectos: sobre a história da alegoria nas literaturas em língua portuguesa, apontando os períodos e as obras em que esta se tornou exemplo, e sobre a permanência deste procedimento na literatura do século XX e do século XXI e a discussão da sua validade. A presença da alegoria na relação entre a literatura e as outras artes revelou-se como aspecto transversal a estes estudos. Com efeito, alcançando todas as artes, num "concerto" aprazível ao entendimento dos homens cultos e útil à moralização de todos, a alegoria tornou-se a convenção da expressão transversal e unificadora. Tornou-se um modo privilegiado de expressão.

No final do curso, tendo em conta o trabalho desenvolvido nas sessões, sobretudo pelo interesse que despertou, pelo rigor da apresentação e pelo volume de informação, revelou-se importante construir um volume que fizesse a história das dez sessões que o constituíram e cuja estrutura revelasse as preocupações subjacentes à sua organização.

A primeira parte do livro partiu da minha própria reflexão sobre a alegoria, que já não é nova nem recente. O estudo desta matéria ocupou-me durante longo tempo, tendo sido o tema da minha tese de doutoramento e resultou na publicação do livro *A Alegoria na ficção romanesca do Maneirismo e do Barroco*, pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 2010, onde tive como interlocutores, tão esclarecidos como interessados, primeiramente o professor Fernando Cristóvão, depois a professora Maria Lucília Gonçalves Pires, e finalmente o professor Aníbal Pinto de Castro. De cada um tive tempo e atenção, mas também o devido incentivo para o estudo de um século e meio de literatura.

Entretanto, procurando um assunto que fosse igualmente interessante e em que me sentisse largamente capacitada, pareceu-me que a matéria

desenvolvida na tese, fundada em vasta bibliografia, podia ser recuperada e constituir o esteio de algumas das sessões do curso livre, sobretudo das sessões iniciais, e agora destes capítulos. Mas muito mais foi acrescentado, pela leve e colorida pena da curiosidade: as sessões permitiram trazer e integrar material novo e diferente, que nos dez anos antes não fora oportuno trabalhar, por se situar na margem do assunto e por necessidade de não alongar demasiado o trabalho. A verdade é que, como diz o ditado, "a conversa é como as cerejas", e, ao preparar cada uma das sessões, fui sempre derivando e encontrando novas possibilidades de reflexão.

A divisão de cada capítulo nas suas diversas partes é o desenho desse trabalho e do seu movimento curioso, da forma como um tema se desenvolve e uma obra conduz a outras. Alegrou-me tanto essa deriva, pela riqueza descoberta, pela possibilidade de reler textos antigos e de ler textos ainda não lidos, como me deixou convencida da amplitude do procedimento alegórico, apesar de limitada tanto pelas sessões do curso, como pelo espaço deste volume. Com efeito, se os capítulos da primeira parte correspondem às primeiras sessões do curso, a verdade é que curtas referências feitas em cada sessão tiveram aqui um tratamento mais largo, de forma a oferecer melhor contextualização e a reforçar determinadas premissas.

Faço uma apresentação breve. O primeiro capítulo enveredou por uma abordagem capaz de mostrar a amplitude da alegoria. Tal facto obrigou, seguidamente, a ter em conta o estudo do conceito, tanto enquanto tropo retórico como estrutura, tanto de forma mais restrita, como de forma mais ampla. A partir do terceiro capítulo, pareceu-me que se justificava uma ordem cronológica. O longo capítulo da alegoria medieval teve um papel fundamental para mostrar como a literatura deste período consolidou o mundo alegórico da antiguidade clássica, cristianizando as referências e as analogias, criando um novo mundo que haveria de desaguar no século XVI, tornando-se mais fulgurante ainda na época barroca. O último capítulo é, talvez, o mais disperso, sem que esse facto se torne forçosamente estranho. Com efeito, a sucessão cada vez mais rápida dos períodos literários, mas sobretudo, um sentido anti-barroco que marcou o final do século XVIII e

a literatura posterior, pelos mais diversos motivos, tanto literários, como artísticos e ideológicos, puseram em causa a alegoria como procedimento codificado, eleito como preferencial para falar das coisas humanas e divinas. Vista como ilustração e como procedimento de alguma forma exaurido nas suas possibilidades, não deixou, ainda assim, de fazer parte das estratégias literárias, exactamente pela sua versatilidade, pela ficção sempre aprazível ao espírito humano, de autores românticos, realistas, entrando pelo século XX e mantendo-se no século XXI.

A segunda parte da obra reúne as colaborações de Vânia Rego, de Lola Geraldine Xavier e de Ana Maria Saldanha, que aceitaram o desafio, que muito agradeço, de participar neste projecto. No “Prefácio” a este volume, Carlos Ascenso André já descreveu o conteúdo e a virtude de cada uma destas colaborações, e para ela remeto, acrescentando que a presença destes ensaios permitiu ampliar o campo de estudo da alegoria no tempo e no espaço literário e artístico.

Aproveito o ensejo para agradecer ao professor Carlos André o diálogo útil e aprazível que sempre tivemos desde a minha vinda, como professora convidada, para o Centro Pedagógico e Científico de Língua Portuguesa, e ao professor Gaspar, Zhang Yufeng, actual coordenador do centro de investigação, o incentivo e o apoio nesses últimos anos.

Espero que este volume faça justiça ao interesse que o Curso Livre de Literaturas em Língua Portuguesa representou para o estudo da literatura e da cultura, numa perspectiva mais ampla, nunca reduzida ao lugar-comum, mas abrangente e curiosa, procurando outras leituras e abordagens. Mas, confio, sobretudo, que a observação e a discussão à volta do vasto campo da alegoria, como particular procedimento literário e como afortunado espaço de concerto entre-artes, conduzam sempre à possibilidade de uma melhor leitura da literatura e da arte.

Macau, Janeiro de 2021

Sara Augusto

PARTE 1

Alegoria: o conceito e os seus tempos

Sara Augusto



1. Raízes da alegoria

Resumo

A alegoria tornou-se um dos procedimentos retóricos com mais sucesso na história da literatura ocidental. Este capítulo pretende mostrar a sua amplitude, tendo em conta duas tradições: por um lado o desenvolvimento da alegoria na literatura da Antiguidade Clássica, de que as fábulas são um exemplo; por outro lado, os textos religiosos da *Bíblia*, tendo em conta a utilização da parábola tanto no Velho como no Novo Testamento. O diálogo entre os dois sentidos, literal e espiritual ou moral, tornou-se a chave do sucesso, obrigando a um exercício, sempre apelativo, da imaginação.

- As fábulas são possivelmente um dos mais interessantes mecanismos literários que se inventaram, Martín. Sabe o que nos mostram?
- Ensinamentos morais?
- Não. Mostram-nos que os seres humanos aprendem e absorvem ideias e conceitos através de narrações, de histórias, e não de lições magistrais ou de discursos teóricos. É isso mesmo que qualquer dos grandes textos religiosos nos mostra. Todos eles são narrativas com personagens que têm de enfrentar a vida e ultrapassar obstáculos, figuras que embarcam numa viagem de enriquecimento espiritual através de peripécias e revelações. Todos os livros sagrados são, antes de mais, grandes histórias cujas intrigas abordam os aspectos básicos da natureza humana e os situam num contexto moral e num enquadramento de determinados dogmas sobrenaturais.

ZAFÓN, C.R., *O Jogo do Anjo* (2008: 250)

1.

Quando se fala de alegoria e de estruturas alegóricas não se está a falar de coisa de somenos, mas de uma das formas de expressão mais antigas e eficazes da história da literatura, transversal aos modos e aos géneros literários. Esse alcance é ainda maior do que se possa pensar, uma vez que a sua utilização ultrapassa o campo literário, estendendo-se às outras artes, como a pintura, a gravura e a escultura, entre tantas outras, com as quais estabelece relações profícuas.

Há um soneto de Camões que serve, na perfeição, para introduzir esta matéria. Copio da edição das *Obras Completas*, de 1843, actualizando a grafia:

Está o lascivo e doce passarinho
Com o biquinho as penas ordenando;
O verso sem medida, alegre e brando,
Despedindo no rústico raminho.

O cruel caçador, que do caminho
Se vem calado e manso desviando,
Com pronta vista a seta endireitando,
Lhe dá no Estígio Lago eterno ninho.

Desta arte o coração, que livre andava,
(Posto que já de longe destinado)
Onde menos temia, foi ferido.

Porque o frecheiro cego me esperava,
Para que me tomasse descuidado,
Em vossos claros olhos escondido. (1843: 16)

O soneto camoniano conjuga enunciados ficcionais distintos: por um lado a história do passarinho descuidado e ruidoso, apanhado pelo caçador atento e silencioso; e, por outro lado, o mito do deus do amor, também ele caçador, armado de certas setas e do seu arco. Tal como a avezinha desatenta, também o coração do sujeito poético viu a sua liberdade castigada e tomada. Contudo, esse duas vezes caçador, que matou o passarinho e prendeu o coração do poeta, não é mais do que os “claros olhos” da sua amada. Apresentam-se, assim, duas histórias para representar o processo de enamoramento do poeta. O sentido figurado, pela conotação e pela ambiguidade, obriga a uma interpretação, capaz de transformar a ficção num sentido literal adequado ao contexto.

Esta forma de expressão, capaz de convocar as possibilidades visuais e imaginativas da literatura e apresentar simultaneamente dois sentidos, oferecendo ainda alguma chave lógica de transposição do sentido literal

para o sentido figurado, teve garantido o seu sucesso, de forma contínua, até aos inícios do século XIX.

Uma das manifestações literárias e artísticas que melhor apresentou esta relação entre imagem, texto e interpretação, foi a emblemática, também cultivada esporadicamente em Portugal, mas com uma produção de grande volume por toda a Europa. No que ao soneto de Camões diz respeito, “Está o lascivo e doce passarinho”, seria interessante uma visita aos *Emblems of Love, in Four Languages: Dedicated to the Ladys*, publicados em Londres em 1683, da autoria de Philip Ayres, por exemplo (indico o *link* na bibliografia). A obra apresenta 44 emblemas que podem ser vistos como uma reescrita dos emblemas que originalmente constavam de uma obra anterior, o *Thronus Cupidinis*, cuja primeira edição é de 1617, conforma se indica e pode ser consultado na respectiva página do *Emblem Project Utrecht*. A edição do poeta inglês destes *emblemata amatoria*, centrados sobre as virtudes e os vícios do Amor, faz acompanhar cada gravura de um título e da respectiva letra (assim cumprindo a construção tripartida própria do emblema) em quatro línguas distintas.



Figura 1: Philip . Ayres, *Emblems of Love* (1683)

Pareceu-me que o soneto camoniano estabelecia interessante paralelo com o emblema 20, cujo título, em latim (*Amare volo, potiri nolo*), em inglês (*Platonique Love*), em italiano (*Solamente per la caccia*) e em francês (*Seulement pour la chasse*), oferece uma leitura da situação escrita e ilustrada: Cupido, o caçador, persegue os veados com o arco e a flecha empunhados, comprazendo-se na continuação do acto e não no resultado entretanto conseguido.

A emblemática é um exemplo da estrutura dual e alegórica que se oferecia sobretudo a escritores e a pintores, exercício de arte e de engenho que perdurou alguns séculos, foi transversal à cultural europeia e cujos resultados permanecem visíveis até hoje. Como diz Alison Saunders:

Tracing the various migrations across Europe of the love emblems created in the Netherlands by Heinsius and Vaenius, in their various polyglot forms - emblems which, themselves, owed considerable debt to influences from other parts of Europe, shows clearly the extent to which the emblem had become a cross-European phenomenon, accessible to all reading publics either in a Latin text or in one or other of the various European vernaculars included in them. (2000: 184)

2.

Mas como se chegou a esta omnipresença da alegoria? O conceito e a sua utilização eficaz remontam à Antiguidade clássica, tal como também se alonga no tempo a consideração da dicotomia entre a sua utilidade e o prazer estético que provoca.

Sobre esta matéria, sobre os poetas, sobre a poesia, e mais ainda sobre a ficção narrativa e a alegoria, Platão desenvolve um conjunto de observações pertinentes nos seus diálogos d'*A República*. A sua reacção foi veemente quando confrontado com o excesso de alegoria e de interpretação alegórica, não só de Homero, mas também de outros mitólogos. A crítica literária presente nos seus escritos, sobretudo na obra já referida, se bem que não atinja a essência da poesia, ainda assim parece condenar severamente as intenções, a ignorância e a imoralidade que lhe seriam características, sendo que alegoria, como disfarce, não constituiria a melhor redenção. Desta forma, por exemplo, no Livro II, condena a educação das

crianças feita com base em fábulas, considerando que “quem é novo não é capaz de distinguir o que é alegórico do que não é” (1987: 87). Platão considera que a leitura alegórica implicava um processo de interpretação que não seria transparente, uma vez que convocava um conjunto de factores contextuais que possibilitariam uma leitura mais adequada. Além disso, a recusa da validade dos mitos assentava ainda na sua consideração como ficção gratuita e incapaz de oferecer qualquer espécie de verdade. A poesia, com o seu carácter sedutor, podia causar graves deformações na formação do carácter dos indivíduos, como Platão mostra no Livro X, só oferecendo reais vantagens no caso de a sedução se constituir como fonte de utilidade.

Estas considerações não impedem, por outro lado, que a alegoria tenha um lugar fundamental enquanto narrativa simbólica plena de significação, procurando ser o melhor modo de expressar o verosímil e a probabilidade. Os exemplos que constam dos Livros VI e VII mostram como a alegoria constitui um modo válido e consistente de expressão da especulação filosófica ou científica e pode desenhar uma imagem da verdade, como será visto adiante.

A reflexão apresentada n’ *A República* e em outros tratados de Platão levanta duas possibilidades que são interessantes e que constituem um ponto de partida para o estudo da alegoria: em primeiro lugar, o facto de a poesia, enquanto actividade literária, dever ser útil, sendo que as formas poéticas devem assumir uma função de responsabilidade na vida humana e social; em segundo lugar, o facto de ser possível e ser necessário interpretar alegoricamente os mitos, tornando-os aceitáveis em termos de moralidade e de conhecimento.

Este entendimento do enunciado alegórico configurado como narrativa de carácter simbólico, capaz de conter e de transmitir conteúdos e ensinamentos, foi o princípio configurador da alegoria até ao século XIX (LABORDERIE, 1978: 71-89; PÉPIN, 1976: 112-120; 1987).

3.

No âmbito da crítica de Platão cabiam poetas fundadores como Hesíodo, Homero e Orfeu, os criadores da mitologia, os contadores de histórias que explicam a criação do mundo, a história do povo grego e dos seus heróis, uma história onde a virtude nem sempre é a insígnia principal, mas sim a ambição e o engano. Essa dualidade dá forma aos heróis da *Iliada* e da *Odisseia*, as grandes epopeias homéricas do século VIII a.C.. Quanto a Hesíodo (750-650 a.C.), foi o fundador da mitologia grega, sobretudo a partir da sua primeira obra, que fala das origens do mundo (cosmogonia) e dos deuses (teogonia). A *Teogonia* representa a capacidade de ordenar o caos primordial e o conhecimento do mundo, de representar as suas ocorrências, de figurar alegoricamente as suas virtudes e os seus vícios, sob o nome de personagens que ganham corpo, mas são, sobretudo, a concretização de fenómenos da natureza, conotados positiva e negativamente.

A descrição do Tártaro na *Teogonia* é claramente alegórica (HESÍODO, 1995: vv. 722-819), descrita como lugar de sombra e de castigo, sendo morada de deuses sombrios, da Noite, do Sono e da Morte, representada como um mundo subterrâneo, inferior e profundo, cercado de muros de bronze. A repetição dos primeiros versos desta descrição intensifica essa ideia de profundidade sombria, numa clara oposição ao espaço de luz, conotado com a ordem das coisas, com a beleza e com a virtude. A antítese estabelece-se como um dos movimentos fundamentais da figuração alegórica.

Nove noites e dias uma bigorna de bronze
cai do céu e só no décimo atinge a terra
e, caindo da terra, o Tártaro nevoento.
E nove noites e dias uma bigorna de bronze
cai da terra e só no décimo atinge o Tártaro.
Cerca-o um muro de bronze. A noite em torno
verte-se três vezes ao redor do gargalo. Por cima
as raízes da terra plantam-se e do mar infecundo. (vv. 722-729)
(...)

Aí, da terra trevosa e do Tártaro nevoento
e do mar infecundo e do Céu constelado,
de todos, estão contíguos as fontes e confins,
torturantes e bolorentos, odeiam-nos os Deuses.
Vasto abismo, nem ao termo de um ano
atingiria o solo quem por suas portas entrasse
mas de cá para lá o levaria tufão após tufão
torturante, terrível até para os Deuses imortais
este prodígio. A casa terrível da Noite trevosa
eleva-se aí oculta por escuras nuvens. (vv. 745-746)
(...)

Aí os filhos da Noite sombria têm morada,
Sono e Morte, terríveis Deuses, nunca
o Sol fulgente olha-os com seus raios
ao subir ao céu nem ao descer o céu.
Um deles, tranquilo e doce aos homens,
percorre a terra e o largo dorso do mar,
o outro, de coração de ferro e alma de bronze
não piedoso no peito, retém quem dos homens
agarra, odioso até aos Deuses imortais. (vv. 759-767)

Também no longo poema de 800 versos, *Os Trabalhos e os Dias* (HESÍODO, 1996) em que são descritas as cinco Eras do Homem, da magnífica idade do ouro à idade do ferro, se recorre à alegoria. Entre os versos 202 e 218, o narrador fala “uma fábula”, ou seja, conta uma narrativa breve, em que as personagens que actuam são animais, procurando a sua conclusão transmitir uma lição e um ensinamento. A pequena história, contada a Perses, envolve um gavião que exorta o rouxinol que leva cravado nas garras a não se queixar, porque a lei é sempre dos mais fortes. A breve fábula é seguida do esperado ensinamento, que representa a interpretação, trazendo para os versos o interlocutor e exortando-o a escutar e a entender o que se diz de forma velada. Só a justiça, que se sobrepõe às atitudes excessivas e arrogantes, é um caminho seguro e inteligente, devendo o mais fraco recorrer à inteligência e defrontar o mais forte em campo que lhe seja propício.

Agora uma fábula falo aos reis mesmo que isso saibam. (v.202)
Assim disse o gavião ao rouxinol de colorido colo
no muito alto das nuvens levando-o cravado nas garras;
ele, miserável, varado todo por recurvadas garras, (v. 205)
gemia enquanto o outro prepotente ia lhe dizendo:
“Desafortunado, o que gritas? Tem a ti um bem mais forte;
tu irás por onde eu te levar, mesmo sendo bom cantor;
alimento, se quiser, de ti farei ou até te soltarei.
Insensato quem com mais fortes queira medir-se; (v. 210)
de vitória é privado e sofre, além de penas, vexame”.
Assim falou o gavião de voo veloz, ave de longas asas.
Tu, ó Perses, escuta a Justiça e o Excesso não amplies!
O Excesso é mal ao homem fraco e nem o poderoso
facilmente pode sustentá-lo e sob seu peso desmorona (v. 215)
quando em desgraça cai; a rota a seguir pelo outro lado
é preferível: leva ao justo; Justiça sobrepõe-se a Excesso
quando se chega ao final: o néscio aprende sofrendo. (vv. 202-218)

As obras de Hesíodo e dos autores seus contemporâneos fundaram um discurso alegórico que perdura até hoje, tendo encontrado analogias entre a virtude e a luz, entre o vício e a sombra, e tendo estabelecido antagonias que estruturaram o pensamento e a literatura ocidentais.

4.

A leitura alegórica dos mitos, na sua maioria constituída por histórias de grande violência física, mas também de enganos e ilusões, como acontece, por exemplo, com as metamorfoses de Zeus, era necessária porque lhes atribuía o sentido moral que justificava a leitura. Era essa violência que sobretudo Platão apontava, como já referi no Ponto 2, quando criticava a utilização da poesia na educação das crianças da *polis*. Mas ainda é possível encontrar essa “violência” nos 15 livros das *Metamorfoses*, atravessando as 250 histórias, mesmo depois do tratamento literário dado por Ovídio, nascido no ano 43 a.C., às narrativas mitológicas. Contemporâneo de Horácio e Virgílio, Ovídio desenvolveu alguns dos mitos que se tornariam ícones literários e culturais, mas também consolidou conceitos e imagens igualmente consagrados.

Deixo apenas um exemplo: a descrição ovidiana da *Inveja*, no Livro II, entre os versos 760 e 832, contando-se como Minerva, para se vingar de Aglauro, procurou a Inveja e mandou-a “contaminar” aquela que considerava sua inimiga.

De imediato, a deusa vai à mansão da Inveja, imunda (v. 760)

De negro pus. A casa dela estava escondida no fundo de um vale, sempre sem sol, que jamais o vento tocara, uma casa triste, toda a abarrotar de um frio entorpecedor, onde o lume falta sempre e sempre abunda a escuridão.

(...) Lá dentro vê a Inveja

Banqueteando-se com carne de víbora, com que alimenta a sua maldade; ao vê-la, desvia o olhar. Esta, por seu lado, (v. 770)

levanta-se da terra infértil, deixando pelo chão bocados de víboras meio-comidas, e avança com passo indolente.

Ao ver a deusa, deslumbrante pela beleza e as armas, lançou um gemido e contraiu a face, soltando suspiros.

A lividez cobre-lhe o rosto, todo o corpo é escanzelado; (v. 775)

o olhar nunca é frontal, os dentes amarelados de sarro, o peito esverdeado de fel, a língua encharcada em veneno.

Jamais um riso, a não ser quando vê alguém sofrendo,

jamais dorme, agitada por angústias que a fazem desperta.

Com desagrado vê os sucessos dos homens, e, ao vê-los, (v. 780)

definha; e rói os outros e também a si própria se rói,

e este é o seu tormento. (...)

Ela fica a ver a deusa a fugir, olhando-a de esguelha.

Resmungou qualquer coisa, doendo-lhe que Minerva

fosse triunfar. Depois, agarra na bengala, toda envolta em cordões de espinhos, e, coberta de escura névoa, (v. 790)

por onde quer que vá, espezinha os campos floridos,

e queima as plantas, e arranca a copa das árvores,

e com seu bafo empesta povos e casas e cidades. (OVÍDIO, 2007)

Observe-se como esta imagem é construída e o sentido que é imputado a cada um dos elementos que a compõem: a casa onde habita, suja de sangue e sombria; a acção em que Minerva a encontra, devorando carne de víbora, animal maldito; a forma como olha para Minerva, consumindo-se do despeito que nasce da contraposição do esplendor da

deusa à sua desgraça, um olhar pálido e torto, de peito verde de fel e de veneno; o efeito da sua passagem, transformando o prado em ruína e tudo poluindo com o seu olhar envenenado. Assim se compõe a figura da “inveja” que até hoje permanece, ou seja, agrupando os detalhes na antítese fundamental entre luz e sombra.

5.

Volto a Platão. Apesar de ver justificada a sua crítica à utilização dos mitos, pelos extremos ficcionais a que chegavam, Platão não deixou de recorrer à alegoria, encontrando-lhe utilidade e eficácia no esclarecimento e na ilustração de conceitos. A invenção de pequenas histórias e de determinadas situações, inseridas nos diálogos, tornava mais fácil visualizar os pensamentos e as ideias mais complexas.

A alegoria platónica mais conhecida é a “alegoria da caverna”, explicada no início do Livro VII d’*A República* (514a-517c). No diálogo com Gláucón, Sócrates exorta-o a “imaginar” cenários e a seguir a acção que ele descreve, começando pela descrição inicial dos homens algemados que vivem na caverna desde a infância:

(...) Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no género dos tapumes que os homens dos “robertos” colocam diante do público, para mostrarem as suas habilidades por cima deles.

– Estou a ver – disse ele. (2001: 315)

Que sabem estes homens do mundo que os rodeia? As imagens criadas, em sequência, desenvolvem uma ideia, um raciocínio lógico, cuja interpretação é facilitada a cada passo pelas imagens criadas.

- Visiona também ao longo deste muro, homens que transportam toda a espécie de objectos, que o ultrapassam: estatuetas de homens e de animais, de pedra e de madeira, de toda a espécie de lavor; como é natural, dos que os transportam, uns falam, outros seguem calados.
- Estranho quadro e estranhos prisioneiros são esses de que tu falas – observou ele.
- Semelhantes a nós – continui –. Em primeiro lugar, pensas que, nestas condições, eles tenham visto, de si mesmos e dos outros, algo mais que as sombras projectadas pelo fogo na parede oposta da caverna?
- Como não – respondeu ele –, se são forçados a manter a cabeça imóvel toda a vida?
- E os objectos transportados? Não se passa o mesmo com eles?
- Sem dúvida.
- Então, se eles fossem capazes de conversar uns com os outros, não te parece que eles julgariam estar a nomear objectos reais, quando designavam o que viam?
- É forçoso. (2001: 315-316)

No final, Sócrates explica a alegoria, tomando cada aspecto *per se*, atingindo um sentido final que comprovava a excelência do “mundo das ideias”.

- (...) – Meu caro Gláucon, este quadro – prossegui eu – deve agora aplicar-se a tudo quanto dissermos anteriormente, comparando o mundo visível através dos olhos à caverna da prisão, e a luz da fogueira que lá existia à força do sol. Quanto à subida ao mundo superior e à visão do que lá se encontra, se a tomares como a ascensão da alma ao mundo inteligível, não iludirás a minha expectativa, já que é teu desejo conhecê-la. O Deus sabe se ela é verdadeira. Pois, segundo entendo, no limite do cognoscível é que se avista, a custo, a ideia do Bem; e, uma vez avistada, compreende-se que ela é para todos a causa de quanto há de justo e belo; que, no mundo visível, foi ela que criou a luz, da qual é senhora; e que, no mundo inteligível, é ela a senhora da verdade e da inteligência, e que é preciso vê-la para se ser sensato na vida particular e pública.
- Concordo também, até onde sou capaz de seguir a tua imagem.
(2001: 2319)

As afirmações de Platão contra os mitos, mas sobretudo o seu exemplo de utilização da alegoria, tornando-a eficaz, condicionaram o en-

tendimento e o recurso a este procedimento pelos séculos seguintes. De forma mais específica, a alegoria da caverna tornou-se um texto fundamental na filosofia, para definir o platonismo enquanto conceito filosófico, mas também para legitimar uma forma de reflexão e de comunicação dos conceitos.

6.

De Esopo são conhecidas as fábulas. Com elas, o efabulador tornou a sua tarefa mais simples, utilizando a alegoria, entre o século VII e o século VI a.C., para a transmissão de pensamentos e lições de carácter moral, capazes de sistematizar comportamentos tidos como desejáveis, opondo-se aos comportamentos que deviam ser reprimidos (HORGAN, 2014).

Distanciado da forma épica e mítica e revelando também influências orientais, Esopo é considerado o criador da fábula enquanto género literário e teve uma influência determinante na literatura posterior. As suas histórias, onde os animais são protagonistas e interagem também com os humanos, tornaram-se populares na Atenas clássica do século V. A sua influência é visível nas fábulas latinas de Fedro, nascido na Macedónia, na Grécia, no século I d.C., que as tornou assunto e matéria reunidos em livro; mas a sua estrutura alegórica, os temas e os protagonistas, estenderam-se como modelo à literatura medieval e a toda a literatura de inspiração clássica, sendo sobretudo conhecidas as fábulas de La Fontaine, no século XVII (1625-1695).

As fábulas constituem, deste modo, pequenos enunciados narrativos alegóricos, compostos pelo sentido literal que conduz a uma segunda leitura com um sentido figurado, de carácter moral, sendo que as personagens envolvidas na acção são animais que desenvolvem um comportamento tipicamente humano. É esta estrutura dual, entre ficção e lição, divertindo e ensinando como as virtudes são premiadas e os vícios castigados, que constitui a forma das *Fabulae Aesopiae*, compostas por cem fábulas, escritas em verso e distribuídas por cinco livros.

As primeiras colecções de fábulas em língua portuguesa actualmente conhecidas surgiram numa época relativamente tardia quando comparados com os fabulários das outras literaturas europeias. Ana Paiva Morais (2013) situa a primeira colecção no século XIV, que continha 63 fábulas e respectivas moralizações com o título *Livro de Esopo*, referindo depois a segunda colecção, já de 1603, intitulada *Vida e Fábulas do Insigne fabulador grego Esopo, de novo juntas e traduzidas com breves applicaçoes moraes a cada fábula por Manuel Mendes da Vidigueira*, colecção que teve outras edições, revistas e corrigidas.

Vou utilizar a edição de 1684, disponível em cópia digital na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) que apresenta algumas das fábulas que povoam o nosso imaginário desde a infância (embora haja outras edições mais tardias disponíveis, como a de 1848). O seu sucesso foi garantido: a brevidade e concisão, o imaginário fantasioso, a moralização final de cada estória, a fácil capacidade de ilustração, constituem um conjunto de factores que identificam a fábula e que justificaram a sua fortuna desde Esopo aos dias de hoje.

Folheando a cópia digital, para além da “vida do Insigne fabulador Esopo” (1684: 3-16), encontramos fábulas mais presentes na memória, como a fábula do “Rato da Cidade e do Campo”, a fábula da “Raposa com as uvas”; encontramos fábulas que foram reescritas posteriormente, como acontece com a fábula das “Lebres e das Rãs”, reinterpretada em vários momentos por D. Francisco Manuel de Melo, poeta maior do Barroco português; e encontramos fábulas talvez menos conhecidas, por causa da sua moralidade mais subtil. Apresento dois exemplos (com grafia modernizada), alertando para a dupla estrutura própria da alegoria, graficamente representada na página, entre narrativa e lição.

FÁBULA 1. DO GALO E DA PÉROLA

Andava o Galo esgratando no monturo para achar migalhas ou bichos que comer, e acertou de descobrir uma pedra. Disse então: Ó pedra preciosa, ainda que em lugar sujo, se agora te achara um discreto lapidário e recolhera! Mas a mim não me prestas. Mais caso faço de uma migalha

que busco para meu sustento ou dous grãos de cevada. Dito isto, a deixou e foi por diante esgravatando para buscar conveniente mantimento.

MORALIDADE

Os néscios, desprezando os documentos proveitosos e doutrina moral que debaixo das fábulas se encobre, fazem o que fez este Galo: buscam cousas baixas, cevada e migalhinhas, convém a saber, a casca das cousas e as histórias deste livro, (e) desprezam a pedra preciosa da doutrina, que nela Esopo nos quis ensinar. São os namorados de Penélope, que deixavam a senhora e namoravam-se das criadas. Para que nós não sejamos do número destes, vamos de cada fábula tirando uma lição moral, tocante ao bom governo de nossa vida. (1684: 17-18)

DA PULGA E CAMELO

Pôs-se uma Pulga sobre um Camelo carregado e deixou-se ir sobre a carga uma jornada, no fim da qual saltou abaixo e, sacudindo-se, disse: folgo em verdade de me decer, porque tinha dó de ti. Agora irás leve com pouca carga. O Camelo se riu deste cumprimento e respondeu: nunca senti se te levava em cima, nem tu podes carregar-me, nem aliviar-me, que não tens peso para isso. A carga que eu levo: essa sinto. Tu não tens peso para te sentirem.

MORALIDADE

Homens há leves como pulgas, que por se mostrarem de muita importância e privados de senhores, nam fazem senão entrar e sair em suas casas, e tomam a mão a outros que vão carregados de negócios, somente por lhe meterem na cabeça, a quem sabe pouco deles, que sam tidos em conta ou que prestam para alguma cousa. (1684: 101-102)

A primeira fábula exorta claramente o leitor a não ficar pela “casca das cousas” e a interpretar a história de forma a aceder à lição tão útil para o “governo” da sua vida. Trata-se de uma fábula que teoriza sobre a sua própria função moral. A segunda fábula denuncia aqueles que procuram aparentar mais do que são, sendo facilmente desmascarados, e assim humilhados, por quem tem funções superiores e preocupações muito maiores.

Este percurso, brevemente tecido, pretendeu mostrar como a tradição clássica, a partir de exemplos que me pareceram essenciais na construção da alegoria, ofereceu uma estrutura que definiu os dois pressupostos distintivos: o modo narrativo do enunciado alegórico, por um

lado, e a função didática, por outro lado. Contudo, para além da literatura da Antiguidade clássica, é necessário ter em conta outra tradição igualmente válida e forte.

7.

O Texto Sagrado constitui, no campo da alegoria, outra das principais fontes. A utilização contínua e consistente da alegoria faz parte da identidade destes textos, cuja forma enigmática sempre necessitou de comentários e interpretações, desde o primeiro *Livro do Génesis*, outra “cosmogonia” que nos conta a criação do mundo, centrada na existência de um único e verdadeiro Deus, até à simplicidade das parábolas contadas por Cristo no *Novo Testamento*.

Contudo, para além do *Livro do Génesis*, há outros livros que importa ter em conta entre os 46 do *Antigo Testamento*, considerando sobretudo os livros poéticos e os livros sapienciais. Trata-se do *Livro de Job*, homem justo e temente, testado com uma dureza tal que propiciaria a negação do Deus que amava, mas que, ao contrário, persevera, a cada perda e cada dor, de forma mais veemente, na sua fé; do *Livro dos Salmos*, conjunto de cânticos e orações atribuídos ao rei David; do *Livro dos Provérbios*, que constitui um conjunto de ensinamentos da filosofia teológica judaica que mostrava como cada homem podia ser sábio e viver de acordo com os seus princípios, como dizem os primeiros versículos do primeiro capítulo: *Parabola Salomonis filii David regis Israel ad sciendam sapientiam et disciplinam, ad intellegenda verba prudentiae*. Reparo na primeira palavra, *parabola*, utilizada para designar “provérbio”, os provérbios de Salomão, filho de David, rei de Israel, necessários para conhecer a sabedoria e as leis que levariam ao entendimento das palavras da prudência. Dizendo respeito à cristalização de um saber antigo, a sua interpretação torna-se necessária como forma de revelar o verdadeiro sentido, com vista a uma vida tranquila, sábia e temente a Deus.

Deste grupo de livros faz ainda parte o *Livro do Eclesiastes* (chamado *Coélet*), livro que reúne as meditações de Salomão: depois de perceber que tudo é vaidade, conclui-se que a única coisa importante na vida é manter a

Palavra de Deus, pela qual todos serão julgados: *vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes, vanitas vanitatum et omnia vanitas* (I.2); o *Cântico dos Cânticos*, cuja leitura foi entendida como alegoria, ilustrando, a partir do diálogo entre os dois amantes, Salomão e Sulamita, a relação entre Deus e a alma humana; o *Livro da Sabedoria*, em que se avisa sobre o mau caminho da idolatria e do ateísmo, que conduzem à ruína do espírito e do corpo.

Resta ainda o *Eclesiástico*, onde se parte da consideração da imensa sabedoria divina, capaz de contar as areias do mar e as gotas da chuva, e onde se acumulam conselhos destinados a judeus piedosos que querem viver a vida de acordo com a Lei, sem esquecer os pagãos que desejam saber o que os espera se desejarem tornar-se judeus, ou seja, uma pessoa melhor, capaz de agir segundo princípios éticos. Cada um destes livros tem um potencial alegórico, manifesto nos axiomas e na pronúncia de uma sabedoria mais ampla, a precisar de interpretação e de adequação ao quotidiano.

Interessa-me, contudo, não só pela alegoria, mas também pelo facto de ter sido objecto de uma constante reescrita, transversal à actividade artística, o *Cântico dos Cânticos*. A raiz deste Livro já é resultado de uma tessitura de tradições distintas, entre elas a oriental, conjugando o cenário pastoril com o requinte das metáforas amorosas, obrigando a que a expressão da saudade e do desejo deva ser interpretada no âmbito religioso. Assim, desde o princípio do cristianismo que o longo diálogo entre os amantes e entre Sulamita e as amigas foi visto como alegoria da relação entre Deus e a sua Igreja; mas foi sobretudo a intensidade do discurso amoroso e da sua evidente ambiguidade que fez com que a literatura o recuperasse e o reescrevesse: veja-se o cenário campestre das cantigas de amigo, as novelas pastoris, atingindo a sua maior expressão com a ficção narrativa alegórica do período barroco.

A figura de Sulamita, que espera o seu rei, fiel ao seu sentimento, domina os sete capítulos do *Canticum Canticorum*. É conhecida a exuberante gravura que serve de capa ao *Cantici Canticorum Salomonis Interpretatio*, de Frei Luís de Sotomaior, professor de Teologia e frade da Ordem dos Mendicantes, impresso em Lisboa, na Oficina de Pedro Crasbeeck, em 1599.



Figura 2. *Cantici Canticorum Salomonis Interpretatio*, 1599

A rodear o medalhão central está o versículo *Fulcite me floribus quia amore langueo*, que pode ter sido a expressão do *Livro dos Cânticos* mais recuperada posteriormente. Situa-se no Capítulo II (II.5): *Fulcite me uarum placentis, stipate me malis, quia amore langueo*, como vem na Nova Vulgata, ou *Fulcite me floribus stipate me malis quia amore langueo*, na Vulgata Latina, tradução de S. Jerónimo que vigorou até 1979. O versículo do século V tem um sentido poético e um poder expressivo que claramente lhe garantiu grande fortuna representativa em todas as artes, da pintura à música, até aos tempos de hoje.

Um outro aspecto importante tem a ver com a forma como a construção da alegoria permite associar outros campos semânticos semelhantes, com elementos visuais comuns. Nesta situação particular, é o caso do *hortus conclusus*, o “jardim fechado”, tema com grande fortuna tanto na literatura moral como na arte cristã medieval, com excursões posteriores, que surgiu em pinturas e manuscritos iluminados por volta de 1330 e tem

sua origem numa imagem do *Cântico dos Cânticos*: “Um jardim fechado é minha irmã, minha noiva, um manancial fechado, uma fonte selada” (II.12: *hortus conclusus soror mea sponsa hortus conclusus fons signatus*).

8.

No Texto sagrado, a alegoria torna-se parábola, conceito adequado ao contexto religioso, mantendo a mesma estrutura que concebe um texto e uma interpretação que caminham de forma paralela. O termo grego *parabole*, que pode ser traduzido como “comparação”, é composto a partir da justaposição de *para*, que quer dizer “ao lado”, e *ballein*, que significa “atirar” ou “jogar”. Assim, *parabole* significa a comparação entre duas ou mais coisas dispostas uma ao lado da outra.

Foi um procedimento que teve lugar desde o *Antigo Testamento*. No *Livro de Isaías* encontra-se o conhecido “Cântico da Vinha” (5.1-7):

1. Quero cantar para o meu melhor amigo o canto que ele dedicou à sua vinha. Sobre uma colina verdejante, tinha o meu amigo uma vinha. 2. Remexeu a terra, limpou-a das pedras, e depois plantou-a do melhor bacelo. No meio construiu uma torre de guarda e fez lá também um lagar de pedra. Esperava que ela lhe desse boas uvas, mas só deu uvas amargas. 3. E agora, habitantes de Jerusalém e gente de Judá, digam lá quem é que tem a culpa: sou eu ou é a minha vinha? 4. Poderia eu fazer mais pela minha vinha, depois de tudo o que eu fiz? Por que é que então só deu uvas amargas, quando eu esperava que desse uvas boas? 5. Pois bem, vou dizer-vos o que penso fazer à minha vinha: vou desfazer-lhe a sebe, para que seja destruída, e fazer uma brecha no muro, para que seja calcada. 6. Vai ficar completamente abandonada, pois nem será podada nem cavada. Então os espinhos e a erva daninha hão de crescer, e proibirei as nuvens que derramem chuva sobre ela. 7. A vinha do Senhor, o Todo-Poderoso, sois vós, israelitas; e a sua terra preferida sois vós, gente de Judá. O Senhor esperava de vós honestidade, mas só há crueldade; esperava justiça, mas só há gritos de injustiça.

Também no *Livro de Samuel* ocorre a “parábola da ovelha”, repetindo o procedimento: um enunciado breve que consiste numa narrativa ficcionada, seguida da sua explicação e adequação à circunstância do mo-

mento, servindo assim de ilustração e de lição, neste caso ao Rei David, vítima de si mesmo, ganhando em termos de eficácia.

É no *Novo Testamento*, contudo, que a parábola tem maior expressão. As breves histórias, que pretendem ilustrar pontos específicos da doutrina, alcançam as quatro dezenas, concentrando-se no *Evangelho de S. Lucas*, mas ocorrendo também nos *Evangelhos de S. Marcos* e de *S. Matheus*, repetindo e ampliando a narrativa. São mais conhecidas a “parábola do Bom Samaritano” (Lucas 10.30), e a “parábola do Filho Pródigo” (Lucas 15.11), entre outras, cujos conceitos foram largamente utilizados pela parenética, demonstrando o valor das atitudes virtuosas, prudentes e fiéis, que conduzem à dualidade entre o prêmio e o castigo, mas também demonstram a justiça, a misericórdia e o amor divinos.

No *Evangelho de S. Matheus*, ocorre um episódio que interessa ter em conta (Mateus 13.10-17): os discípulos perguntam a Jesus a razão de Ele falar por parábolas, sendo que, na resposta, Cristo insiste no mistério da Palavra Divina e na necessidade de explicar e de perceber, ouvindo, entendendo e estudando.

10 Então os discípulos foram perguntar a Jesus: “Por que é que lhes falas por meio de parábolas?” 11 Ele respondeu: “Deus concedeu-vos o privilégio de conhecer os mistérios do reino dos céus, mas a eles não. 12 Àquele que já tem alguma coisa, Deus lhe dará mais até que lhe sobre. Mas àquele que não tem nada, até o pouco que tem lhe será tirado. 13 É por isso que a eles eu falo por meio de parábolas, porque olham mas não vêem, ouvem mas não entendem nem percebem. 14 Deste modo se cumpre neles aquela profecia de Isaías que diz: “Ouçam e tornem a ouvir que nada conseguirão perceber, olhem e tornem a olhar que nada hão-de ver. 15 É que o entendimento desta gente está fechado. Têm os ouvidos duros e os olhos tapados. Doutro modo, talvez tivessem olhos para ver e ouvidos para ouvir. Talvez o seu entendimento se abrisse e voltassem para mim e eu os curaria”. 16 Felizes os vossos olhos porque vêem e os vossos ouvidos porque ouvem. 17 Posso garantir-vos que muitos profetas e justos desejaram ver o que vocês vêem e não viram, e ouvir o que vocês ouvem e não ouviram”.

Assim, à narrativa da breve história, Jesus acrescenta a sua explicação, de uma forma que pretendia ser mais eficaz, sobretudo por ter como ponto de partida uma situação do quotidiano, perceptível em termos de estrutura e significado, para depois alcançar o patamar da doutrina com outra complexidade. No mesmo *Evangelho* (Mateus 13.34-35), fica reforçada esta intenção de manifestar sentidos velados: “34. Jesus serviu-se de parábolas para dizer todas estas coisas à multidão. E só lhes falava por meio de parábolas. 35. Assim se cumpria o que tinha dito o profeta: hei-de falar por meio de parábolas, direi coisas que estavam escondidas desde o princípio do mundo”.

Entre as histórias colhidas na natureza, onde se alegorizam figueiras, lamparinas, talentos, trigo e joio, e ovelhas, surgem também as pedras preciosas. Relembro a fábula de Esopo, que contava o desprezo do galo pela pérola, que de nada lhe servia. Também no *Evangelho de S. Mateus*, surge conceito semelhante: *simile est regnum caelorum thesauro abscondito in agro*, de que a pérola é metáfora adequada.

44 E continuou: “O reino dos céus é como um tesouro escondido num campo. Quando alguém o encontra volta a escondê-lo. E, cheio de alegria, vai vender tudo quanto tem e compra o campo.

45 O reino dos céus pode também comparar-se a um comerciante que anda à procura de pérolas de boa qualidade. 46 Quando encontra uma pérola de muito valor vai vender tudo o que tem e compra-a (...).”

Como já referi, a “Parábola do Filho Pródigo” é uma das narrativas mais conhecidas (e das mais longas) do *Novo Testamento*, pretendendo deixar evidente como a conversão é motivo de festa e júbilo: *ita dico vobis gaudium erit coram angelis Dei super uno peccatore paenitentiam agente* (“Da mesma maneira, digo-vos que há alegria entre os anjos de Deus cada vez que um pecador se arrepende”).

11 E prosseguiu: “Um certo homem tinha dois filhos. 12 O mais novo pediu ao pai: Pai, dá-me a parte da herança que me pertence. E o pai repartiu os bens pelos dois filhos. 13 Poucos dias depois, o mais novo

reuniu tudo o que era dele e partiu para uma terra muito distante, onde gastou o que possuía. 14 Depois de ter gasto tudo, e como houve muita fome naquela região, começou a ter necessidade. 15 Foi pedir trabalho a um homem da região que o mandou para os seus campos guardar porcos. 16 Desejava encher o estômago mesmo com as bolotas que os porcos comiam, mas ninguém lhas dava. 17 Foi então que caiu em si e pensou: “Tantos trabalhadores do meu pai têm quanta comida querem e eu estou para aqui a morrer de fome! 18 Vou mas é ter com o meu pai e digo-lhe: Pai, pequei contra Deus e contra ti. 19 Já nem mereço ser teu filho, mas aceita-me como um dos teus trabalhadores”. 20 Levantou-se e voltou para o pai. Mas ainda ele vinha longe de casa e já o pai o tinha visto. Cheio de ternura, correu para ele, apertou-o nos braços e cobriu-o de beijos. 21 O filho disse-lhe: “Pai, pequei contra Deus e contra ti. Já nem mereço ser teu filho”. 22 Mas o pai ordenou logo aos empregados: “Tragam depressa o melhor fato e vistam-lho. Ponham-lhe também um anel no dedo e sandálias nos pés. 23 Tragam o bezerro mais gordo e matem-no. Vamos fazer um banquete, 24 porque este meu filho estava morto e voltou a viver, estava perdido e apareceu”. E começaram com a festa. 25 Ora o filho mais velho estava no campo. Ao regressar, quando se aproximava de casa, ouviu a música e as danças. 26 Chamou um dos empregados e perguntou-lhe o que era aquilo. 27 E o empregado disse-lhe: “Foi o teu irmão que voltou e o teu pai matou o bezerro mais gordo, por ele ter chegado são e salvo”. 28 Ao ouvir isto, ficou zangado e nem queria entrar. O pai saiu para o convencer. 29 Mas ele respondeu: “Sirvo-te há tantos anos, sem nunca ter desobedecido às tuas ordens, e não me deste sequer um cabrito para fazer uma festa com os meus amigos. 30 Vem agora este teu filho, que desperdiçou o teu dinheiro com prostitutas, e mataste logo o bezerro mais gordo”. 31 “Meu filho”, respondeu-lhe, “tu estás sempre comigo e tudo o que eu tenho é teu, 32 mas era preciso fazermos uma festa e alegrarmo-nos, porque o teu irmão estava morto e voltou a viver, estava perdido e reapareceu”.

9.

O facto de a breve narrativa da “Parábola do Filho Pródigo” inverter a ordem esperada entre narrativa e doutrinação não impede que cumpra cabalmente as características do enunciado alegórico.

As situações apresentadas, desde os textos da Antiguidade Clássica até aos Textos Sagrados, permitiram perceber a constituição de um “modo de expressão” composto por uma narrativa breve (ou não tão breve), que

pode ser lida no seu sentido literal, mas que, nos contextos em que é produzida e lida (que podem evidentemente ser distintos), exige o acrescentamento de uma leitura interpretativa, capaz de tornar visível o sentido figurado, que pode ser moralizador.

Posso tentar explicar este procedimento ao modo de Sócrates, apresentado por Platão na já comentada “Alegoria da Caverna”: o sentido literal do enunciado narrativo são as sombras projectadas na parede da caverna, satisfazendo o leitor a quem apraz os simples contornos da história, deleitado com a curiosidade da intriga; o sentido figurado transporta a história para outra dimensão, onde a interpretação possibilita iluminar e ampliar o significado. Sabemos que esta interpretação não é de todo livre: Sócrates explicou a Gláucon como devia entender a alegoria e Jesus explicou aos discípulos o significado das suas parábolas. A interpretação não fica à conta do leitor, mas é limitada pela autoridade que a profere.

Para terminar este capítulo, e tendo as conta as duas tradições aqui invocadas, pretendo mostrar como não é coincidência a sobreposição de alguns aspectos relacionados com a oposição entre a sombra que representa o conhecimento comum e a luz que representa o conhecimento revelado.

Na *Primeira Carta de S. Paulo aos Coríntios* (13.1-13), interessam-me os versículos 9-12, por mim destacados:

1 Se eu for capaz de falar todas as línguas dos homens e dos anjos e não tiver amor, as minhas palavras são como o badalar de um sino ou o barulho de um chocalho. 2 Se eu tiver o dom de declarar a palavra de Deus, de conhecer os seus mistérios e souber tudo; e se eu tiver uma fé capaz de transportar montanhas e não tiver amor, não valho nada. 3 Ainda que eu dê em esmolas tudo o que é meu, se me deixar queimar vivo e não tiver amor, de nada me serve. 4 O amor é paciente e prestável. Não é invejoso. Não se envaidece nem é orgulhoso. 5 O amor não tem maus modos nem é egoísta. Não se irrita nem pensa mal. 6 O amor não se alegra com uma injustiça causada a alguém, mas alegra-se com a verdade. 7 O amor suporta tudo, acredita sempre, espera sempre e sofre com paciência. 8 O amor é eterno. As profecias desaparecem; as línguas acabam-se; o conhecimento passa. **9 Pois tanto as nossas profecias como o nosso conhecimento são imperfeitos. 10 Quando chegar aquilo que é**

perfeito, tudo o que é imperfeito desaparece. 11 Quando eu era criança, falava como criança, sentia como criança e pensava como criança. Depois tornei-me adulto e deixei o modo de ser de criança. 12 Agora vemos as coisas como num espelho e de maneira confusa. Naquele dia, iremos vê-las frente a frente. Agora o meu conhecimento é imperfeito, mas naquele dia vou conhecer como Deus me conhece a mim. 13 Agora existem três coisas: fé, esperança e amor. Mas a mais importante é o amor.

Para além da reflexão sobre o amor (sendo que em Latim a palavra utilizada é *caritas*), interessa a divisão entre imperfeição e perfeição, entre criança e adulto, entre o conhecimento comum e pouco desenvolvido e o conhecimento maduro, adquirido e cultivado. Será a revelação que permite “conhecer” no sentido mais elevado do termo (“vou conhecer como Deus me conhece a mim”). S. Paulo parece retomar as palavras de Jesus no Evangelho de S. João (16.12-13): “Tenho ainda muitas coisas para vos dizer, mas isso agora era demais para vocês. Quando vier o Espírito da verdade, vai guiar-vos em toda a verdade”. No último versículo, sobre as três virtudes capitais, parece ser a Caridade (ou o Amor), a mais importante. A disponibilidade que ela representa para aceitar os outros e cada pessoa a si mesma parece ser o caminho da revelação divina.

Contudo, na longa citação, interessa mais ainda o versículo 12: “Agora vemos as coisas como num espelho e de maneira confusa. Naquele dia, iremos vê-las frente a frente”, e o conhecimento será perfeito. O platonismo da citação é evidente. As coisas vistas na superfície são apenas um reflexo e não a verdade. Na “Alegoria da Caverna”, quando Sócrates imagina a saída de um dos habitantes da cova em direcção à luz do dia, descreve o processo de desvinculação da imperfeição da sombra a caminho da luz:

– Precisava de se habituar, julgo eu, se quisesse ver o mundo superior. Em primeiro lugar, olharia mais facilmente para as sombras, depois disso, para as imagens dos homens e dos outros objectos, reflectidas na água, e, por último, para os próprios objectos. A partir de então, seria capaz de contemplar o que há no céu, e o próprio céu, durante a noite, olhando

para a luz das estrelas e da Lua, mais facilmente do que se fosse o Sol e o seu brilho de dia.

– Pois não!

– Finalmente, julgo eu, seria capaz de olhar para o Sol e de o contemplar, não já a sua imagem na água ou em qualquer sítio, mas a ele mesmo, no seu lugar. (2001: 317)

O percurso está indicado na citação: da sombra para o reflexo, do reflexo para os próprios objectos, ou seja, do reflexo do espelho para “si mesmo”, conhecendo-se e conhecendo o mundo iluminado pela sabedoria. Em qualquer destas situações a dualidade do discurso está manifesta: o sentido literal, a sua insuficiência e, por causa disso, a necessidade de interpretar e acrescentar uma segunda leitura, que foi de carácter moral a maior parte das vezes na história da literatura.

Mas esta dualidade foi também o segredo do sucesso da alegoria: constitui um jogo para o espírito a forma como do mesmo enunciado divergem duas leituras paralelas. O prazer da ficção, das histórias imaginadas, o mundo da fantasia e do insólito, conjugou-se com a virtude didáctica, necessária em tempos em que a utilidade devia conjugar-se com o deleite e só neste binómio se justificava o exercício voluptuoso da imaginação.

A utilização da alegoria por parte dos textos que representavam a autoridade, tanto no campo religioso, como no plano profano, legitimou a sua utilização massiva, que alcançou píncaros de fantasia, tornando-se um dos procedimentos exemplares da literatura clássica.

2. A história do conceito

Resumo

Para o conceito de alegoria é necessário procurar os textos clássicos. Entre eles, a *Ars Poetica* de Horácio e os tratados de retórica. O ponto principal é a capacidade de visualização da alegoria e a relação que estabelece com a metáfora, aproximação teórica que se manteve até ao século XX. No século XX, a teorização manteve-se da forma tradicional, mas foram vários os desenvolvimentos de que foi alvo, como os de Wlter Benjamin, Northrop Frye e Angus Fletcher.

Foi também notável e digno de ponderação o modo como a *Honestidade* foi acometida pela *Desonestidade*, porque esta a acometeu nua, e fazendo certos gostos e meneios totalmente impudicos e desonestos, de sorte que armada da mesma desnudez fez a mais cruel guerra à *Honestidade*. Mas esta, que sabia bem o modo com que havia de triunfar do seu contrário, não fez outra diligência mais que armar-se da seriedade e sisudeza, compondo o semblante com ãa rara decência e declinando a vista para a terra. E bastou usar desta traça para a *Desonestidade* desesperar da vitória e pôr-se em ãa vergonhosa fuga.

AUGUSTO, S., *A Guerra Interior de Matias de Andrade (1743)* (2012: 123)

1.

Depois da informação disponibilizada no último capítulo e das reflexões a propósito da longa prática da alegoria na literatura da Antiguidade Clássica e na *Bíblia*, não é difícil perceber como esta se tornou uma característica definidora do texto literário, partindo da plurissignificação e da ambiguidade próprias da literatura (REIS, 2008). Simultaneamente, a alegoria tornou-se também o elemento de ligação entre a Literatura (Poética) e as outras ciências, uma vez que o discurso alegórico também fazia parte delas, como foi possível observar com a filosofia, por exemplo. Já tive ocasião de escrever sobre estas matérias alguns textos, de que vou recuperar algumas notas (AUGUSTO, 2010).

As questões relativas à Poética e à Retórica ganharam um lugar mais amplo no correr do século XVI. Com efeito, só nesta altura, estas “cadeiras”

entraram nos currículos da universidade portuguesa, resultando de um movimento mais vasto que foi o Humanismo e contribuindo para o seu desenvolvimento. Como diz Aníbal Pinto de Castro, o “Humanismo faz da Retórica, ligando-a estreitamente à invenção dialéctica, a base de um método novo de filosofar que, desejoso de abandonar a especulação abstracta, procura aproximar-se da realidade humana através da comunicação, para tratar problemas actuais de índole moral, política, religiosa ou mesmo filosófica” (1973: 17-19). Este desenvolvimento teórico também foi possível pelo interesse e pelo contacto directo com as fontes clássicas, e não apenas pela leitura de longos tomos de comentários, tendo sido neste período que se assistiu à difusão das doutrinas de Platão, Aristóteles e Horácio, considerados autores fundamentais no estudo da Poética e da Retórica. E neles teve lugar a alegoria.

2.

No que diz respeito a Horácio, interessa-me ter em conta uma das obras, a *Ars Poetica*, que mais influência exerceu no Renascimento. Escrita no final do século I a.C. (19 a.C.), tem a estrutura da “carta” (*Epistula ad Pisones*), tendo sido pela primeira vez referida como *ars poetica* no importante compêndio de retórica de Quintiliano, o *Institutio Oratoria*, datado de um século depois. Tecendo várias considerações sobre a escrita literária, Horácio refere a importância do conceito de “unidade”, conseguida pela harmonia e pela proporção, pelo cuidado com o desenho das personagens, devendo o poeta cultivar o bom senso, conhecer os homens e o mundo, aderir aos ideais mais consagrados, cultivar-se intelectualmente, considerar a excelência da poesia, ter capacidade crítica e aceitar as críticas.

Falta na lista apresentada aquela consideração que, neste contexto, mais me interessa: a combinação entre o *dulce* e o *utile*, sobretudo pela repercussão que teve na definição dos “fins” da poesia no Renascimento. A ideia de que a poesia tinha como duplo objectivo ensinar e deleitar será um dos aspectos do sistema horaciano mais enfatizados pelos comentadores da *Ars Poetica*. Entre os versos 333 e 346, podemos encontrar

a fundamentação deste objectivo. Destaquei os versos mais importantes e acrescentei a tradução em português.

**Aut prodesse uolunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere uitae.**

Quicquid praecipies, esto breuis, ut cito dicta
percipiant animi dociles teneantque fideles.
Omne superuacuum pleno de pectore manat.
Ficta uoluptatis causa sint proxima ueris,
ne quodcumque uolet poscat sibi fabula credi,
neu pransae Lamiae uiuum puerum extrahat alio.
Centuriae seniorum agitant expertia frugis,
celsi praetereunt austeram poemata Ramnes.

**Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
lectorem delectando pariterque monendo;**

hic meret aera liber Sosiis, hic et mare transit
et longum noto scriptori prorogat aeuum. (vv. 333-346)

Os poetas ou querem ser úteis ou dar prazer ou, ao mesmo tempo, tratar de assunto belo e adaptado à vida. Se algum preceito deres, sê breve, para que rapidamente apreendam e decorem as tuas lições os ânimos dóceis e fiéis de quem te ouve: tudo o que for supérfluo ficará ausente da memória, carregada em demasia. As tuas ficções, se queres causar prazer, devem ficar próximas da realidade e não se pode apresentar tudo aquilo em que a fábula deseja que se creia, como quando se tira viva do ventre de Lâmia a criança há pouco por esta devorada¹. As centúrias dos mais velhos repudiam todo o poema que não for proveitoso, mas os que pertencem à tribo de Ramnes não gostam, desdenhosos, dos poemas austeros. **Recebe sempre os votos, o que soube misturar o útil ao agradável, pois deleita e ao mesmo tempo ensina o leitor:** é este o livro que dá dinheiro aos Sósios² que passa os mares e oferece ao célebre escritor imortal renome. (2001: 94-97).

Nesta sequência do texto, Horácio dá continuidade a dois versos anteriores (vv. 99-100): *Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt / et, quocumque uolent, animum auditoris agunt* (2001: 64-65). Neles afirma que, além

¹ Lâmia era figura da novelística grega, figura que assustava as crianças, porque se dizia que comia os recém-nascidos.

² Família de livreiros célebres em Roma.

de belos, os poemas devem ser emotivos e persuasivos, movendo e conduzindo o espírito do ouvinte. Entre a persuasão e a emoção (*prodesse et delectare*), entre o útil e o agradável (*utile et dulce*) deviam os poetas definir o objectivo da sua poesia, conjugando a beleza com a circunstância, ensinando de forma agradável e evitando preceitos demasiado longos que depressa seriam esquecidos.

A alegoria parece corresponder na perfeição a esta estrutura dupla tanto da construção do poema (justapondo ficção e ensinamento) como da leitura, obrigando o leitor a cumprir o protocolo que lhe é devido: encontrar a lição veiculada pela ficção. Neste sentido, os comentadores do texto de Horácio deram relevo à questão da alegoria e da interpretação da poesia como alegoria, como que defendendo a poesia da acusação de Platão: pela lição moral dos textos demonstrava-se a utilidade da arte, mais eficaz ainda pela sedução com que prendia o espírito. Reforçavam também a forma como a alegoria conferia ao exercício poético (à arte) uma dimensão social considerável, pois o despertar da emoção estética devia aliar-se conscienciosamente à formação moral e cívica dos destinatários. Este princípio ético da poesia será incorporado pelo Renascimento.

Volto ainda à *Ars Poetica* para anotar os versos 338-340: *Ficta uoluptatis causa sint proxima ueris, ne quodcumque uolet poscat sibi fabula credi*. Horácio acrescenta ainda que o prazer que as histórias causam no espírito implica que a ficção deve estar próxima da realidade (não se pode apresentar tudo aquilo em que a fábula deseja que se creia). Este princípio estabelece uma importante relação com a poética e a retórica aristotélica, levantando a questão da verosimilhança. Aristóteles defendia que a acção e as personagens deviam ser apresentadas dentro de um quadro plausível, sendo que essa “verdade” seria uma forma de convencer o leitor. Este conceito foi basilar na poética do classicismo, mantendo a construção poética como cópia da realidade e adequada a essa mesma realidade, e deixando de lado toda a fantasia excessiva que contradissesse o real possível.

Estudando os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco, Pinto de Castro define a poética clássica com base em conceitos

como a imitação e superação dos modelos, o trabalho poético sobre a inspiração, o estudo constante e a constante insatisfação, o decoro, a capacidade de selecção, a sobriedade e a contenção e a verosimilhança (1985: 515-524). A alegoria cumpria com esta poética, na medida em que associava conscienciosamente a emoção estética com a dimensão social da literatura, ou seja, a formação moral e cívica dos leitores.

3.

A construção da alegoria permite que um enunciado, por efeitos de analogia e de transferência de sentido, dê a perceber a necessidade de desenvolver uma interpretação, ou seja, criar outro enunciado paralelo. Ora, estes dois factos, a transição do sentido e a fácil ilustração, conduzem à consideração da proximidade entre a alegoria e a metáfora.

Trata-se de figuras de estilo que se situam no grupo das “figuras de tropo”, ou seja, são tropos, “figuras de salto”, que permitem estabelecer relações de analogia entre realidades distintas, grupo vasto que inclui outras figuras como a metáfora, a sinédoque e a metonímia, por exemplo, ou ainda a ironia. Na verdade, o processo que está na base da metáfora é o mesmo que alimenta a alegoria, colocados em escalas distintas: o registo da analogia, que será melhor quanto mais inesperada, acrescenta novos sentidos. Em termos retóricos, a explicação da alegoria entendeu-a como uma extensão da metáfora. O mais interessante é que, apesar de a realização literária da alegoria se ter desenvolvido para além desta extensão, a sua definição retórica manteve-se fiel à retórica clássica.

Os grandes mestres da retórica como a conhecemos hoje foram Cícero e Quintiliano: do primeiro, distinguem-se a *Rhetorica ad Herennium* (atribuída a Cícero, 80 a.C.), o *De Oratore* (55 a.C.), sendo de considerar sobretudo o Livro III, e o *Orator* (46 b.C.); do segundo, a *Institutio Oratoria* (95 e 96 dC), interessando o cap. VI do Livro VIII. Foi esta formulação clássica que ficou registada até nos mais tardios compêndios de retórica.

Vou deter-me em Quintiliano, na *Institutio Oratoria*, exatamente por ser a sua formulação da metáfora e da alegoria que mais foi retomada e

repetida nos manuais de retórica a partir do século XVI (AUGUSTO, 2010: 31-34). Essa formulação parte do conceito de tropo: *Tropus est verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio* (VIII, 6,1); ou seja, a figura de tropo implica a modificação do significado próprio para um outro de forma que acrescente benefício e enriqueça a utilização tanto da palavra como do discurso. No elenco dos tropos, Quintiliano colocou a metáfora (*translatio*), ou seja, o processo que implica uma transferência de sentido tendo como base a similitude, eliminando o termo de comparação, assim se distinguindo da comparação.

No que diz respeito à alegoria, volto a Quintiliano: no mesmo Livro VIII (6,44), afirma que a *Allegoria, quam inversionem interpretantur, aut aliud verbis, aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium*. Esta definição do tropo, a que chama *inversio*, implica o mesmo procedimento em que as palavras assumem um sentido conotativo, diferente do sentido literal e habitual (*aliud sensu ostendit*), apesar de poderem ocorrer duas situações distintas. O segundo caso corresponde ao conceito de ironia, ou seja, quando o segundo sentido manifestado é exactamente o contrário daquele que as palavras sugerem (*aut etiam interim contrarium*).

Interessa ainda referir que, para Quintiliano, a alegoria podia ser entendida como uma série contínua de metáforas (*continuatis translationibus*), facto que se pode aplicar a algumas alegorias, mas que não define o processo em si mesmo. Em 1591, Tomé Correia, no seu *De Eloquentia Libri quinque*, no Livro IV (*De Elocutione*) desenvolve alguma teorização inovadora e confirma que a diferença entre metáfora e alegoria estaria na amplitude: a metáfora seria uma figura singular: *Tropus (in solo verbo inest)* (1591: 522), mas a alegoria seria uma *figura verborum (consistit in oratione)*, podendo nem sequer haver metáforas na sua estrutura, como reconhece Quintiliano, não deixando por esse motivo de se transmitir um segundo sentido (AUGUSTO, 2010: 33).

Estas definições de metáfora e de alegoria vão prolongar-se pelos séculos seguintes, sendo repetidas nos principais tratados de retórica: o *De Arte Rhetorica* de Cipriano Soares, datado de 1562; a *Rhetorica Ecclesiastica*, de

1576, de Frei Luís de Granada; e o *Viridarium Sacrae*, da autoria do Padre Francisco Mendonça, de 1632 (AUGUSTO, 2010: 42-45). Se os tratados de retórica clássica e barroca prescrevem os procedimentos, ancorando-se nos autores clássicos como autoridade, a verdade é que a prática indicia um entendimento da alegoria muito mais vasto, sem que a teorização incorpore a mudança.

4.

A utilização de figuras de estilo permite que o texto assim ornamentado se torne também mais expressivo, pretendendo atingir dois efeitos: ser de leitura agradável ao espírito, mas também persuasiva. A valorização da metáfora (e da alegoria) foi o resultado da sua capacidade de visualização: a analogia estabelecida entre objectos e seres permite fazer ver, pôr diante dos olhos, novas qualidades e novos sentidos, assim deleitando e persuadindo, recuperando a dicotomia horaciana já apresentada. No que diz respeito a esta teorização sobre o efeito da metáfora, a fonte principal é Aristóteles e é a partir da sua *Retórica* que a poética barroca desenvolveu lição e prática. Recupero, sobre esta matéria, as notas já escritas no meu trabalho sobre a alegoria barroca (2010: 64-66).

Na Parte II do seu compêndio, discorrendo sobre a expressão enunciativa, Aristóteles distingue claramente os processos que diferenciam o discurso poético, mais solene e elegante, do discurso em prosa. Da utilização da metáfora proviria grande parte da elegância das expressões, mas a sua eficácia dependeria do cumprimento de um critério considerado essencial: que fizesse com que o objecto saltasse para “diante dos olhos”, colocando-o em evidência, produzindo a sua visualização (ARISTÓTELES, 1998: 196-200). Esta capacidade de “dispor o objecto diante dos olhos” (1998: 200) dependeria, contudo, da representação de uma acção, tendo mais impacto neste processo as metáforas que utilizavam o inanimado como animado, atribuindo-lhe vida, movimento e acção. A visualização implicaria então a representação de uma acção, facto que nos coloca eficazmente no campo da alegoria. Se bem que Aristóteles não aborde

especificamente a relação privilegiada entre poesia e pintura, tal interligação atravessa não só a *Retórica* mas também a *Poética*, a partir da noção de poesia como imitação ou a partir do desenho coerente dos caracteres das personagens, tal como já tinha sido visto em Platão.

Da teorização sobre estes mesmos assuntos, levada a cabo na *Ars Poetica*, Horácio acabará por formalizar esta relação entre poesia e pintura com a afirmação incontornável: *ut pictura poesis*. A expressão faz parte do dístico: *Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, / Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes.* (vv. 361-362). Nele se diz que a poesia é como a pintura; coisas há que de perto mais te agradam, e outras se à distância estiveres.

Também o conceito de metáfora apresentado pela *Rhetorica ad Herennium*, atribuída a Cícero, indicava como a sua utilização servia a presentificação de determinada ideia, como é dito no Livro IV, 45: *Ea sumitur rei ante oculos ponendae causa* (1989: 188). Trata-se de um processo possibilitado pela analogia verificada entre duas coisas distintas, assim súbita e inesperadamente unidas.

Já vimos como a aplicação da teoria horaciana no século XVI pode ter incrementado a utilização da alegoria, pois, centrada na dupla finalidade do *prodesse* e do *delectare*, assente na brevidade do preceito e na verosimilhança das ficções, o texto alegórico de modo igualmente eficaz cumpria com as duas obrigações. O mesmo aconteceria com a pintura alegórica, que diante dos olhos, num processo de visualização que a tradição literária e a tradição pictórica terão desenvolvido e instituído, narrava ficções e expunha conceitos.

A afinidade entre as duas artes foi também mencionada por Plutarco, que faleceu em Delfos por volta de 120 d.C., no seu *De gloria Atheniensium*, um dos 78 ensaios e discursos que faz parte da obra maior *Moralia*, e onde o historiador se interroga sobre o facto de os Atenienses serem mais famosos na guerra ou na sabedoria (*Πότερον Ἀθηναῖοι κατὰ πόλεμον ἢ κατὰ σοφίαν ἐνδοξότεροι*). Escrevendo sobre Euforanor e a sua arte de pintar, a propósito de uma cena de cavalaria na Batalha de Mantinea (362 a.C.) onde Epaminondas foi ferido mortalmente, Plutarco atribui ao poeta Simónides

de Céos a afirmação que marcaria a reflexão do poeta grego (séculos VI e V a.C.) sobre a natureza da poesia: “a pintura é poesia calada e a poesia, pintura que fala” (346F-347). Usando a tradução inglesa e destacando a expressão referida:

Simonides, however, calls painting inarticulate poetry and poetry articulate painting: for the actions which painters portray as taking place at the moment literature narrates and records after they have taken place. Even though artists with colour and design, and writers with words and phrases, represent the same subjects, they differ in the material and the manner of their imitation; and yet the underlying end and aim of both is one and the same; the most effective historian is he who, by a vivid representation of emotions and characters, makes his narration like a painting. (PLUTARCO, 1936)

No mesmo discurso, Plutarco esclarece ainda que tal comparação se baseia no facto de pintura e poesia serem imitações da natureza (17F-18):

We shall steady the young man still more if, at his first entrance into poetry, we give a general description of the poetic art as an imitative art and faculty analogous to painting. And let him not merely be acquainted with the oft-repeated saying that "poetry is articulate painting, and painting is inarticulate poetry," but let us teach him in addition that when we see a lizard or an ape or the face of Thersites in a picture, we are pleased with it and admire it, not as a beautiful thing, but as a likeness.
(PLUTARCO, 1936)

Esta reflexão, das primeiras sobre a “imagem” e a sua relação com a literatura, foi fundamental para reformular e aprofundar a analogia entre literatura e pintura não só ao longo da Antiguidade Clássica mas também na poética clássica e mesmo no nosso tempo.

5.

O conceito de alegoria como foi formulado na teoria clássica perdurou. Guardarei para os respectivos capítulos as anotações sobre a alegoria nos períodos medieval e barroco. Contudo, é certo que a sua permanência como

forma de expressão, fundada na analogia, aconteceu por dois aspectos inter-relacionados: em primeiro lugar, por permitir visualizar e ilustrar conceitos de natureza vária, conseguindo assim, em segundo lugar, proporcionar uma leitura agradável ao espírito e conduzir à sequente interpretação (AUGUSTO, 2010: 84-85).

O século XIX chegou com uma mudança de paradigma tão substancial que, no que à alegoria diz respeito, teve conseqüências tanto na produção literária como teórica. Isso não impediu, ainda assim, que pelo século XX e no século XXI, a alegoria continuasse a ser um recurso disponível não só na literatura como no campo da arte em geral, incluindo cinema, banda desenhada, *anime*, fotografia, etc. A configuração de mundos fantásticos, nos seus diversos suportes, com as dualidades que implica, mais do que ambiguidades, garantiu a presença da alegoria de uma forma tão evidente quanto não discutida.

A abordagem contemporânea, para além de confirmar algumas raras alterações conceptuais que foram acontecendo (como é o caso da formulação barroca de Baltazar Gracián), apresenta um conceito de alegoria bem mais vasto.

6.

Considero interessante fazer uma revisão do conceito retórico a partir dos compêndios de retórica do século XIX. Foi o conceito tradicional de alegoria que com mais força se manteve e que chegou quase intacto ao século XX, como prova a publicação dos *Elementos de Retórica Literária* de H. Lausberg, de 1963. Contudo, a teorização de Pierre Fontanier, formulada mais de um século antes, em 1821, com o *Manuel Classique pour l'étude des tropes*, e em 1827, com o *Figures autres que tropes*, depois reunidos em *Les Figures du discours*, em 1977, já introduziu interessantes alterações, tendo em conta a introdução do conceito de alegorismo e da sua relação com a metáfora.

Fontanier começa por estabelecer a oposição entre o sentido literal e o sentido espiritual ou figurado, sendo que a passagem de um a outro impli-

ca um desvio do uso comum, conseguido pelo recurso a figuras do discurso, de onde viria a sua ornamentação. Como a metáfora se fundamenta na analogia, a sucessão de metáforas na composição de um pensamento constitui-se como alegorismo. Já a alegoria, esta resulta de um processo de ficção. Com define Fontanier, a alegoria consiste “dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle en présente une pensée sous l’image d’une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que sur elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile” (1977: 114). A relação entre as duas proposições pode não ser imediatamente evidente, sendo que o sentido literal valerá e terá consistência por si mesmo, e sendo que a ponte para um possível segundo sentido é induzida pelo contexto em que a proposição é produzida.

Uma outra aproximação ao nosso problema “alegórico” pode ser encontrada na *Rhétorique Générale*, desenvolvida pelo chamado grupo μ , grupo de reflexão sediado na Universidade de Liège, em 1970, que implicou também o desenvolvimento de uma metalinguagem a propósito da matéria: distingue “metasemas”, que parece corresponder ao conceito de tropo, de “metalogismo”, que corresponde à alegoria.

Dentro desta terminologia a alegoria é um metalogismo, uma metábole (uma figura) que implica um desvio face ao referente ou à lógica natural, implicando operações diversas e que não é meramente uma soma de metasemas. Assim, do nível do sentido de grau zero até ao sentido alegórico, processa-se uma transformação retórica (neste caso metasémica), que permite uma transposição que já não é só semântica, mas mais complexa, como acontece com a alegoria, a parábola e a fábula.

Um discurso pode sempre ser lido no seu “grau zero” e não deixará, por esse motivo, de apresentar um sentido compreensível, ainda que essa leitura venha a tornar-se pouco interessante. Será exactamente esta decepção, provocada pela linearidade da primeira leitura, que provocará uma segunda leitura. A insuficiência de sentido será uma das marcas da leitura alegórica. Mas há outra marca a considerar: a relevância do contexto em que

o discurso em causa é produzido, capaz de conduzir e de condicionar a conveniência e a adequação da leitura. Por último, é necessário ainda considerar a intencionalidade do enunciado, a favor do qual se constrói a estrutura retórica: tendo em conta essa funcionalidade, a alegoria será sempre muito mais que a simples soma das metáforas e sinédoques incluídas no processo.

Resumindo: a alegoria é, no âmbito da reflexão da *Rhetorique Générale* uma figura de conjunto, possibilitando a coexistência de dois mundos, dois universos ou duas estruturas lógicas, cada um com as suas leis intrínsecas e determinadas, sendo o segundo universo motivado pela insuficiência do primeiro e, mais importante ainda, pelo contexto, dado extralinguístico, que determina também a sua eficácia.

Já referi o compêndio *Elementos de Retórica Literária (Elemente der Literarischen Rhetorik, 1949)*, de H. Lausberg, publicado em português, em 1981, pela Fundação Calouste Gulbenkian. Situa-se dentro da retórica tradicional, distinguindo metáfora de alegoria: se a metáfora se restringe ao *verbum*, na alegoria a semelhança pode ser estabelecida entre imagens, tratando-se de um domínio muito mais amplo, potencializando outro tipo de efeitos.

Assim, passa a situar a alegoria entre as figuras de pensamento (*figurae sententiae*) e na categoria das figuras por substituição (*figurae per immutationem*). É esta *immutatio*, a transferência de sentido, que possibilita a expressão de uma vontade, de uma intenção absolutamente fundamental como elemento ordenador da alegoria: que lógica na substituição de um pensamento por outro e porquê essa substituição?

Para além deste aspecto fundamental, Lausberg ainda opõe o *ornatus in verbis singulis* ao *ornatus in verbis conjunctis*, assim distinguindo o nível micro-estrutural do funcionamento da metáfora, continuada como tropo de pensamento, do nível macro-estrutural, que se situa no campo da angariação de ideias, de argumentos e da sua arrumação, ou seja, como alegoria (AUGUSTO, 2010: 89-91).

Esta consideração da alegoria como macro-estrutura aparece em manuais de retórica contemporâneos. O *Dictionnaire de Rhétorique*, de G. Molinié, define a alegoria como figura macro-estrutural de tipo complexo (1992: 42-43), considerando-a como o exemplo mais acabado de figura compósita, capaz de criar um universo onde se cruzam feixes sintáticos e significativos.

7.

As aproximações do fenómeno alegórico que agora vou apresentar enquadram-se num entendimento mais vasto da alegoria, reavaliando o conceito e as estruturas consideradas alegóricas.

No capítulo intitulado “Alegoria e drama barroco” da obra *Origem do drama barroco alemão (Ursprung des deutschen Trauerspiels)*, datado de 1928, Walter Benjamin explica como a desvalorização do procedimento alegórico, que teve lugar a partir do Romantismo, se deveu em grande parte ao engrandecimento do símbolo, provocado pelas concepções românticas da mente e da imaginação (BENJAMIN, 1984).

Em virtude de uma falsa função avaliativa, o termo símbolo foi usado para significar “boa poesia” (simbólica), oposta a uma “má poesia” (alegórica), num processo paralelo ao que sucede com o mito, apresentando como míticas obras que pertenceriam à mais pura espécie da alegoria. A atribuição de um fulgor divino e genial, capaz de revelação eterna e irrepetível, fazia com que o símbolo se opusesse à construção racional e repetitiva da alegoria, que se apresentava esgotada na sua função doutrinária e moralizadora. No que diz respeito a este assunto, Walter Benjamin deixou bem claro como o tão apregoadado símbolo dos românticos talvez não correspondesse exactamente ao verdadeiro e correcto conceito de símbolo, além de apontar o seu uso abusivo mais correcto na esfera da teologia, e que a alegoria seria muito mais do que “uma relação convencional entre uma imagem ilustrada e a sua significação”, como foi denunciada pelos românticos (1984: 184). Contra este sentido, Walter Benjamin reafirma a verdadeira essência do texto alegórico, afirmando:

Em geral, os autores só têm um conhecimento muito vago dos documentos autênticos relativos à nova concepção alegórica das coisas introduzidas no período moderno, e incorporada na obra emblemática do Barroco, em sua forma literária e em sua forma gráfica. O espírito dessas obras fala com uma voz tão fraca através dos seus epígonos setecentistas, muito mais conhecidos, que somente pela leitura dos textos originais é possível reencontrar, intacta, a força da intenção alegórica. Mas ela foi encoberta pelo veredicto do preconceito classicista. Este consiste, numa palavra, em denunciar a alegoria vendo nela um modo de ilustração, e não uma forma de expressão. As páginas seguintes tentarão demonstrar, pelo contrário, que a alegoria não é a frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, linguagem, e como a escrita. (1984: 184)

Benjamin recupera a noção de que a grande diferença entre os dois modos, simbólico e alegórico, estaria no carácter momentâneo do símbolo, oposto à progressão manifestada pela alegoria, sendo que esta relação com a categoria do “tempo” podia esclarecer também outras oposições entre os dois conceitos: correspondendo à expressão do momento, o símbolo tornava-se total, insondável, necessário e conciso, fazendo também parte da sua essência a clareza, a brevidade, a graça e a beleza, tornando-se “combinação esplêndida da beleza da forma com a suprema plenitude do ser”; quanto à alegoria, esta situava-se em constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo e a própria história, o que conduz à afirmação de Benjamin: “A expressão alegórica nasceu de uma curiosa combinação de natureza e história” (1984: 186). É na alegoria barroca que Benjamin encontra de forma mais explícita esta combinação: na representação de uma natureza sujeita aos desmandos do tempo e à morte, assumindo também, para além do aspecto cristão e didáctico, como acontecia com a alegoria medieval, um sentido místico e histórico.

Não é o conceito retórico que está aqui em causa, mas a funcionalidade da alegoria no contexto barroco e no contexto romântico que, claramente, diferiram e que têm em conta antinomias como o sagrado e o profano, a convenção e a expressão, o recurso a uma técnica fria e a consideração de uma expressão eruptiva. Por causa do constante recurso à ale-

goria, que foi transversal a modos e géneros literários e todos os tipos de discurso, explica-se como a “alegoria do século XVII não é a convenção da expressão, mas a expressão da convenção” (1984: 197).

Interessa-me sobretudo esta formulação do conceito de alegoria: “forma de expressão”, ou seja, forma codificada por convenções elaboradas, onde pontuava o seu carácter de dignidade e autoridade, a tendência para a visualidade, a estrutura e os conteúdos, a multiplicidade de sentidos, factores claramente visíveis, por exemplo, na ficção narrativa em prosa do período barroco. A coexistência de diferentes intenções, teológica e artística, apesar de nunca resolvida, passou pela consideração da alegoria como específica forma de expressão, assim aceitando a ficção e a fantasia como realizações do moral e do sagrado.

8.

As considerações de Walter Benjamin relativas à alegoria podem também corresponder ao conceito de modo ficcional temático, desenvolvido por Northrop Frye em *Anatomy of Criticism, four essays*, publicados em 1957.

Partindo da *Poética* de Aristóteles, Northrop Frye explica como nas obras de ficção, de modo particular nas de modo trágico e de modo cómico, o enredo é princípio conformador, e os caracteres parecem existir primariamente como funções do enredo. Mas além desta ficção interna do herói e da sua sociedade, há uma ficção externa, que é a relação desenvolvida entre o escritor e a sociedade em que se integra, correspondendo a um dos seis aspectos que constituem a qualidade da poesia trágica apresentados por Aristóteles, a *dianóia*, ou seja, a ideia ou o pensamento poético que o leitor obtém do escritor.

À *dianóia*, Northrop Frye fez equivaler o conceito de “tema”, fazendo com que a literatura que manifestasse um interesse ideal ou conceptual pudesse ser chamada “temática”:

Quando o leitor de um romance indaga: “Em que irá dar esta estória?”, está formulando uma pergunta sobre o enredo, especificamente sobre aquele aspecto crucial do enredo que Aristóteles chama reconhecimento

ou *anagnórisis*. Mas é igualmente provável que pergunte: “Qual o sentido desta estória?” Esta pergunta relaciona-se com a *dianóia*, e indica que os temas têm seus elementos de anagnórise, tal como os enredos têm.

(1973: 58)

Cada obra literária parece apresentar assim um aspecto ficcional e um aspecto temático. Northrop Frye acrescenta que, quando uma obra de ficção é escrita ou interpretada tematicamente, torna-se fábula ou parábola ilustrativa, e que todas as alegorias formais, como na realidade tais formas podem ser consideradas, têm, por esse processo de escrita e interpretação, forte interesse temático. Parece-me, no entanto, fundamental a observação logo acrescentada, de que “não se siga, como se diz amiúde, que qualquer crítica temática de uma obra de ficção a transforme em alegoria (embora possa e deva alegorizar, como veremos). A genuína alegoria é um elemento estrutural em literatura: tem de estar nela, e não pode ser acrescentada pela interpretação crítica sozinha” (1973: 59). Significa tal facto que a estrutura alegórica deve apresentar determinados elementos intrínsecos que permitem, de algum modo, a sua identificação, ou, pelo menos, a identificação do grau da sua presença.

Frye considera ainda que existe uma “real alegoria” quando um poeta indica explicitamente a relação das suas imagens com exemplos e preceitos, orientando o comentário possível sobre o texto: “Um escritor está sendo alegórico sempre que fique claro que está dizendo ‘por isto eu também (*allos*) quero dizer aquilo’. Se isso parece ser feito continuamente, podemos dizer, com cautela, que seu escrito ‘é’ uma alegoria. (...) A alegoria, portanto, é uma técnica contrapontística, como a imitação canónica na música” (p. 93). Desta contínua estrutura paralela, que prescreve a direcção do comentário, é que nasce frequentemente a hostilidade dos críticos, que optam geralmente por duas soluções radicais: ou eliminam a alegoria, ficando-se pelo deleite da ficção, ou excluem o texto, tratando a alegoria como “alegoria ingénua”, no seu nível exemplificativo, traduzindo ideias em imagens. Estas observações conduzem Northrop Frye a definir uma escala para a presença da alegoria:

Dentro dos limites da literatura achamos um tipo de escala móvel, que vai do mais explicitamente alegórico, compatível com ser literatura de qualquer modo, num extremo, até o mais indefinível, antiexplícito e antiallegórico no outro. A princípio encontramos as alegorias contínuas, como *The Pilgrim's Progress* e *The Faerie Queene*, e depois as alegorias de estilo livre há pouco mencionadas [Ariosto, Goethe, Ibsen, Hawthorne escrevem num estilo *freistimmige*, no qual a alegoria pode ser apanhada e deixada cair de novo, à vontade]. A seguir vêm as estruturas poéticas de grande e insistente interesse doutrinal, nas quais as ficções internas são “exempla”, como as epopéias de Milton. Temos então, no centro exato, obras nas quais a estrutura das imagens, não obstante sugestiva, tem uma relação implícita só com fatos e ideias; inclui o grosso de Shakespeare. Abaixo disso, as imagens poéticas começam a recuar do exemplo e preceito e se tornam cada vez mais irónicas e paradoxais. Aqui o crítico moderno começa a sentir-se mais à vontade, sendo a razão que esse tipo é mais coerente com a moderna visão literal da arte, que toma o sentido do poema como afastado da afirmação explícita. (1973: 94-95)

A leitura alegórica (ou temática) de algumas obras que não são estruturalmente alegorias resulta da necessidade de interpretar o sentido literal por este parecer insuficiente, por exemplo. Frye recupera, na verdade, aspectos que foram sendo levantados ao logo do tempo, tornando-os mais actuais e aplicáveis, tanto à leitura dos textos contemporâneos como à leitura de obras mais afastadas no tempo.

9.

Os aspectos caracterizadores da alegoria como forma de expressão, indicados tanto por W. Benjamin como por N. Frye, de algum modo são recuperados e sistematizados por Angus Fletcher, em 1964, em *Allegory: the theory of a symbolic mode* (AUGUSTO, 2010: 97-102)

Na “Introdução”, Fletcher especifica explicitamente que entenderá a alegoria como modo de expressão, ou seja, como um processo fundamental de codificação do discurso. Se a alegoria “diz uma coisa” e “significa outra”, tal facto destrói a normal expectativa que cada um tem sobre a linguagem (para estas duas fases do processo, Paul de Man utiliza os termos *alegorema*

e *alegoresis*, para indicar respectivamente os significados próprio e literal da alegoria; 1990: 78). Mas Fletcher acrescenta ainda outros factores importantes: que o texto alegórico não necessita de ser lido exegeticamente, mas que tal leitura o enriquece; e, em segundo lugar, que o segundo sentido apresentado pela estrutura alegórica deve ser visível, para que o enunciado seja correctamente chamado alegórico (1964: 7).

O desenvolvimento teórico apresentado por Fletcher apoia-se de forma substancial nos conceitos apresentados por S. T. Coleridge em *Miscellaneous Criticism* (1936): a alegoria implica uma “disjunção de sentidos”, pois claramente manifesta dois ou mais níveis de sentido e, consequentemente, a apreensão do discurso alegórico requer pelo menos duas atitudes do pensamento, uma duplicidade que deriva necessariamente de uma separação entre razão e imaginação. A definição de alegoria apresentada por Coleridge implica, assim, uma dupla aproximação e uma dupla atenção, da superfície à significação, como podemos ver na citação que traduzi:

Podemos definir escrita alegórica como o emprego de um conjunto de agentes e imagens, e suas correspondentes acções e acompanhamentos, tendo como objectivo transmitir, de forma velada, outras qualidades morais ou concepções mentais (que em si mesmas não são objecto de sentidos), e outras imagens, agentes, acções, destinos e circunstâncias, de maneira a que a diferença seja oferecida à imaginação, e a que a semelhança seja sugerida ao raciocínio. Isto é feito em simultâneo, para que as referidas diferenças e semelhanças se combinem num todo coeso. (1964: 19)

Trata-se claramente da construção de um universo narrativo ficcional, um cosmos alegórico, multiplicado em imagens, em que o tratamento específico das tradicionais categorias acrescenta à narrativa a possibilidade de perceber um segundo sentido, deleitando a imaginação pela codificação, mas presenteando o entendimento com a percepção dos conteúdos velados. No que diz respeito às personagens, o “agente alegórico” tem um forte poder representativo. Pode assumir traços caricaturais, para além de, como personagem conceptual, e sobretudo no caso do protagonista, poder apre-

sentar um carácter segmentado, gerando por multiplicação e fragmentação outras personalidades (os subcaracteres), que são aspectos parciais de si mesmo e do seu próprio mundo. Assim, o protagonista rodeia-se de adjuvantes, replicação do seu próprio campo semântico, gerando ainda a sua oposição, o antagonista. Marcado pela constrição do sentido, a personagem alegórica partilha de características comuns aos *daemonia* (ou *semi-deuses*), modelos extremos para o Bem e para o Mal, donde lhes advém poder e autoridade (1064: 38).

As personagens desenvolvem uma acção. No caso da “acção alegórica”, a sua estrutura cumpre com necessidades rituais, opostas à probabilidade, e, por essa razão, as suas formas básicas diferem dos enredos miméticos aristotélicos, que seguem o princípio da verosimilhança, permitindo um incremento da fantasia. Trata-se de um “modelo simples de acção”, seguindo dois modelos accionais de base, *battle* e *progress*. O *progress* alegórico pode ser entendido como uma *questing journey*: é representado por viagens, jornadas, algumas realisticamente representadas, outras da mais pura fantasia. Mas há sempre uma descrição material da viagem de casa para uma terra distante e depois o regresso, ou a continuação da viagem *ad infinitum*. Pode assumir as mais variadas formas e não precisa de ater-se à viagem física. Tudo o que é necessário para existir um “progresso” é um movimento constante, um impulso para diante, insistentemente direccionado para um fim. Quanto ao segundo modelo, *battle*, tem na psicomquia o seu maior paradigma, e implica necessariamente confronto entre partes, desenhando uma estrutura que tende a ser simétrica, e que se diferencia da forma ritual que rege o movimento continuado e sequencial do *progress*. A estrutura alegórica parece, assim, profundamente visual, como já tinha referido.

Também a “causalidade alegórica” não tem de estar subordinada à plausibilidade, ou à coerência, tão esperada em relações de causa e efeito. Contudo, deve obedecer ao princípio da unidade e estruturar-se segundo uma certa lógica interna, mesmo que esta seja orientada por uma causalidade mágica (onde são de considerar os acidentes e os milagres). Mas

Fletcher aponta ainda outros traços próprios da alegoria. Um dos mais notórios é a presença do dualismo, enquanto definidor da oposição de absolutos, como o Bem e o Mal. Esta oposição radical de duas substâncias independentes, mutuamente irreduzíveis e antagonistas, alcança e contamina toda a estrutura de imagens, agentes e acção por eles desenvolvida. Paralelamente a esse dualismo, desenvolve-se a ambivalência entre o domínio dos dois opostos no mesmo sujeito, o herói, provocando a dúvida e podendo alcançar uma expressão irónica, o grau extremo da ambivalência (o herói, até à redenção final, que o salva, nunca está seguro de si mesmo).

Angus Fletcher termina o seu longo estudo com um capítulo fundamental sobre os limites da alegoria, onde explica como o modo alegórico exerce um alto grau de controlo sobre a forma como o leitor se aproxima determinada obra, condicionando a sua leitura e orientando a sua interpretação. Por outro lado, a alegoria representa também uma violação do critério de indiferença ou “desinteresse kantiano” da arte e da beleza, eminentemente contemplativo, uma vez que, pelo seu frequente didactismo, os textos alegóricos levantam directamente a questão do valor das proposições, apontando-as como boas e como más. Com tal facto se relaciona também o controlo da intenção, da finalidade, apresentando os eventos não pela necessidade ou pela probabilidade, mas pela sua conformação com o tema e o preceito. Assim, uma determinada matéria doutrinal exigirá um predicado correspondente: a sua ordem na acção é determinada não pela acção enquanto acção, mas pela acção enquanto doutrina. É verdade que nem todas as formas alegóricas apresentam um controlo de intenção tão óbvio. Se as fábulas e os apólogos, por exemplo, orientam o acesso ao segundo sentido de forma clara e unívoca, pelo recurso a comentários e sentenças que desfecham numa *moralitas*, em outro tipo de alegorias essa orientação torna-se mais difusa, como acontece com discursos irónicos, paródicos e satíricos.

A omnipresença da alegoria também decorre do facto de a alegoria se concretizar em diversos géneros e modos literários. Fletcher considera que ela nunca está presente como modalidade pura e que as suas caracte-

rísticas principais raramente atingem situações extremas. Mas, como alegoria, tem de manter o “duplo sentido”, considerado critério primordial na distinção entre enunciado alegórico e não alegórico, podendo servir como factor de medida do grau alegórico, como já tinha sido referido por Frye. Fletcher confirma ainda outra premissa: entre as duas leituras, a literal e a alegórica, é possível ficar apenas pela narrativa e pela sedução do enredo e da aventura, sendo que, neste caso, a imagem alegórica, o “cosmos”, assume uma mera função ornamental.

Parece-nos, assim, que para além da estrutura alegórica presente no enunciado, ou seja, da intenção alegórica, outros factores parecem definir a leitura como alegoria, decorrendo do contexto e da tradição literária envolvente, tal como já tinha sido postulado pelo referido grupo μ da Universidade de Liège. Tais factos podem conduzir tanto a uma pronta leitura alegórica como a um controlo simbólico do leitor, através do recurso a prefácios, prólogos ou estruturas internas de comentário e sentença.

10.

Este percurso à procura da teorização sobre a alegoria permitiu perceber como desde muito cedo a retórica deu conta do procedimento e sobre ela teorizou; mas também deu a ver como a percepção mais vasta do fenómeno só aconteceu no século XX. Interessa-me o conceito de alegoria no seu sentido mais estrito, em que claramente fica visível a dupla leitura, desvendando a divergência de sentidos; mas também me interessa a escala de alegoria, onde se pode considerar o interesse temático de determinadas obras que, por força do contexto e de outros aspectos, exigem uma leitura “temática”, uma interpretação alegórica.

É curioso que se tenha verificado no século XX a produção de algumas das mais conhecidas alegorias contemporâneas, como, por exemplo, *The Lord of the Rings*, de J.R.R. Tolkien, escrito entre 1937 e 1949, que foi origem de tantas outras séries de livros, no campo do romance de fantasia e da aventura, também da ficção científica, que têm sido sistematicamente adaptadas para cinema. Penso mesmo que a sua adaptação cinematográfica

e o sucesso que têm provêm da sua estrutura alegória: o universo ficcional e fantástico que constroem são a prefiguração de viagens interiores, tanto individuais como colectivas, e da eterna luta entre o bem e o Mal.

Não esqueço o facto de a estrutura alegórica deitar mão de vários tropos, que não só a metáfora. Entre eles, ocupa um papel preponderante a antítese, que desvenda o dualismo referido por Fletcher, evidente na epígrafe deste capítulo. A citação diz respeito a um manuscrito setecentista, publicado recentemente (Augusto, 2012), intitulado *A Guerra Interior*. Trata-se de um tratado barroco que tem a curiosidade de reunir debaixo da mesma alegoria a representação da “luta interior” de Prudêncio com o desenho das duas cidades antagónicas de Santo Agostinho, recuperando também a visualidade característica destas estruturas, como será visto no capítulo seguinte. Com efeito, Matias de Andrade desenvolve, entre catequese e narrativa, uma longa diegese onde insere personagens e situações fantasiosas, que já resultam da absorção de textos anteriores, a maior parte deles, tendo em conta o contexto religioso, consolidados na era medieval. Com efeito, é a literatura medieval que permite que este mundo “alegórico”, feito de imagens, se consolide e se constitua matéria para a literatura posterior. Tanto a poética clássica como a poética barroca representam também a continuação da alegoria como procedimento de sucesso e eficácia reconhecidos.

Penso que está a aberta a porta para os capítulos seguintes.

NOTA

Fecho com uma nota sobre bibliografia: incluí na lista de bibliografia, apresentada no final da Parte 1, para além das referências citadas neste capítulo, um conjunto de obras que pode ser uma mais-valia para outros estudos.

3. Os caminhos medievais da alegoria

Resumo

A alegoria teve na Idade Média uma omnipresença considerável, sendo alvo de teorização nos tratados de retórica. Foi a partir de Prudêncio e de Santo Agostinho, que as grandes alegorias morais da tradição ocidental se consolidaram. Contudo, a alegoria no campo amoroso precisaria ainda do *Roman de la Rose* e da obra de Dante. Em Portugal, o trajecto feito procura a alegoria na Matéria da Bretanha, nas obras hagiográficas, na literatura produzidas pelos príncipes de Avis, nas obras espirituais, de produção própria e traduzidas, como o *Livro das Aves*, o *Castelo Perigoso*, a *Visão de Tíndalo*. Produzidas em Portugal, são de realçar o *Livro da Corte Imperial*, o *Horto do Esposo* e o *Boosco Deleitoso*.

Não pude resistir a esta reflexão: as amáveis leitoras me perdoem por interromper com ela o meu retrato.

Mas quando pinto, quando vou riscando e colorindo as minhas figuras, sou como aqueles pintores da Idade Média que entrelaçavam nos seus painéis, dísticos de sentenças, fitas lavradas de moralidades e conceitos... talvez porque não sabiam dar aos gestos e atitudes expressão bastante para dizer por eles o que assim escreviam, e servia a pena de suplemento e ilustração ao pincel... Talvez: e talvez pelo mesmo motivo caio eu no mesmo defeito...

Será; mas em mim é irremediável, não sei pintar de outro modo.

Voltemos ao nosso retrato.

GARRETT, A., *Viagens na Minha Terra*, cap. XX

1.

A alegoria atingiu na Idade Média uma omnipresença considerável, consolidando estruturas clássicas, convertidas e apresentadas de uma forma que perdurou pelos séculos seguintes. A actividade artística, incluindo a literatura e toda a actividade intelectual, tinha um desenvolvimento localizado nos centros de cultura, fossem palacianos e senhoriais, ou fossem religiosos, por entre mosteiros e conventos. São por demais conhecidas as consequências desta localização. Fechados nas bibliotecas, os textos clássicos e “pagaões” não estavam acessíveis à leitura, já por si mesma restrita. Sendo ficção,

o romance *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, de 1980, mostra, por entre a trama, o poder dos livros proibidos. O romance, que foi adaptado para cinema em 1986, por mão do realizador Jean-Jacques Annaud, deixa visível o antagonismo entre William de Baskerville, representado por Sean Connery, e Remígio de Varagine, com todos os significados de carácter religioso e cultural que seriam evidentes para quem escreveu a *Arte e Beleza na Estética Medieval* (1987). O contacto com as teorias literárias, artísticas e filosóficas da Antiguidade Clássica, era feito através dos “comentários”, que representam um exercício de interpretação capaz de fazer passar o saber pagão pelo filtro religioso, adaptando-o, cristianizando-o.

A arte medieval, como também acontece com outros campos do saber, é uma interpretação do mundo clássico, obedecendo ao domínio do transcendente como estrutura orientadora do mundo. Assim, o desenvolvimento da literatura no âmbito religioso implica a observação do progresso da alegoria enquanto forma de tratamento dos mitos, cristianizando-os, extirpando-os do que é pagão ou tornando-os inócuos ou decorativos. O mundo natural, vivo e não vivo, transfigura-se por artes metafóricas, tornando-se reflexo da vontade divina mas também da dualidade entre o bem e o mal. A consideração da arte, incluindo a literatura, acontece dentro do princípio da sua utilidade: despertando pela visualidade e pelo conceito o favor dos sentidos, havia também de persuadir o espírito e a vontade, veiculando doutrina moralização. A arte medieval, neste contexto, desenvolve e apresenta aquelas que são as maiores alegorias do mundo ocidental, evidentes em todas as manifestações artísticas da época: a psicomaquia e a peregrinação.

Já tive oportunidade de estudar a alegoria medieval, tendo em conta a forma como a literatura barroca recupera as suas maiores estruturas, e são essas notas que volto a recuperar para este capítulo (AUGUSTO, 2010). Com efeito, o percurso da alegoria não seria o mesmo, se esta não tivesse passado por um processo de intensificação durante a Idade Média, tempo marcado por uma sensibilidade estética e por processos mentais que resultam numa visão simbólico-alegóricas do universo, em que a estilização e a

convenção rodeavam cada gesto e cada momento da vida. Mas é sobretudo o pensamento religioso que, devido ao alto grau de abstracção que o caracteriza, tende a cristalizar-se em imagens, como se o mistério se tornasse sensível quando revestido de uma forma representável. Além disso, o gosto pela figura e pela alegoria vinha acrescentado da função pedagógica, aliando a possibilidade imaginativa à didascálica, procedimento próprio da mentalidade medieval. Implicando uma relação essencial de analogia, a construção e a leitura de alegorias seria fonte de deleite, mesmo que implicasse um certo esforço interpretativo. Assim, a alegoria funcionou como modo privilegiado de acesso à Palavra divina e às *Escrituras*, principalmente na sua vertente interpretativa, sob uma clara influência da filosofia clássica (PÉPIN, 1976).

2.

O conceito retórico de alegoria, consolidado pela tradição nos séculos seguintes, apresenta-se nos tratados medievais de gramática e de retórica como um tropo, seguindo de perto os compêndios de Cícero e de Quintiliano, mas também a *Ars Grammatica* de Donato (CURTIUS, 1989: 70-74). Vão neste sentido as formulações de Santo Isidoro de Sevilha, de Beda, o Venerável, ou de Sedúlio Scoto (AUGUSTO, 2010: 36). Mas estes autores não desenvolveram uma teorização específica e aprofundada sobre a alegoria. Esta continuou a ser apresentada como tropo, sendo que este efeito não é exclusivo da alegoria.

Contudo, no comentário de Sedúlio Scoto à terceira parte da *Ars Grammatica* de Donato, mais conhecida por *Barbarismo* (SCOTTUS, 1977:317-390), surgem algumas ideias que me interessa recuperar por dois motivos: em primeiro lugar, porque é uma prova da abrangência do discurso alegórico, ao conceder-lhe uma omnipresença inédita; em segundo lugar, é a primeira tentativa de enunciar um critério distintivo entre a alegoria e os outros tropos, o que, pelo menos, teve a virtude de romper a relação umbilical com a metáfora, permitindo ainda uma outra diversidade

na construção do discurso alegórico. Neste sentido, Scoto afirma o seguinte, comentando a definição de Donato:

Allegoria est tropus, quo aliud significatur quam dicitur, quamvis ad alios tropos haec definitio pertinere videtur. Nam metaphora et catachrisis, metalempsis quoque atque metonimia et ceteri tropi aliud significant, quam dicitur. Tamen ad allegoriam pro sui excellentia haec descriptio, quae aliis etiam tropis communis invenitur, proprie refertur, quippe per allegoriam prae ceteris tropis plus et multiplicius aliud significatur quam dicitur. Sicut orator dicitur Cicero animadvertitur et poeta nominatur Virgilius intelligitur, ita nimirum tropus <quo> plus aliud significatur quam dicitur, pro sui eminentia allegoria definitur. Etenim allegoria est oratio aliud dicens, aliud significans per similitudinem contrariam.

(*In Donatem Artem Maiorem*, 386)

Assim, a modo de tradução, Scoto considera a alegoria como um tropo, uma vez que o enunciado produzido significa uma coisa diferente daquela que é dita, pertencendo a um grupo de outras figuras com a mesma função, como a metáfora, a catacrese, a metalepse ou a metonímia. Contudo, Scoto considera a alegoria como um modo de interpretação, considerando a pluralidade de sentidos translatos que poderiam ser oferecidos (*multiplicius aliud significatur quam dicitur*), passando da palavra ao discurso (ou seja dos *verba singula* aos *verba conjuncta, oratio* ou *sententia*). De qualquer forma, reconhece também o lugar da alegoria na categoria do *ornatus difficilis*, pertencendo ao grupo das figuras que *plus dignitatis habent*, sendo fundamental na construção de um estilo sublime: *Allegoria in gravi figura proprie utimur* (ALESSIO, 1987: 41).

Dignificada pela gramática e pela retórica, como mostrei, a alegoria entrou num movimento de expansão quase sem limites. No campo religioso, especificamente no que diz respeito à interpretação das *Esrituras*, este processo ainda sofreu alguma contenção, sobretudo pela acção de S. Tomás de Aquino, nas suas *Quaestiones Quodlibetales*. Na *Sexta Questão do Quodlibetum Septimum*, S. Tomás justifica o facto de a *Sagrada Escritura* se oferecer sob diversos sentidos, porque foi disposto por Deus que a verdade se manifestasse com alguma dificuldade, não só para prender a atenção do exegeta,

expulsando o tédio, mas também para defender a verdade da fé da zombaria dos infieis (1956: 145-148). Contudo, fica muito claro que *sensus spiritualis semper fundatur super litteralem, et procedit ex eo*, ou seja, que o sentido espiritual tem sempre como base o sentido literal, do qual procede, não surgindo de qualquer fantasia. A afirmação de que em nenhuma arte inventada pelo homem se podia encontrar, em termos rigorosos, outro sentido que não fosse o literal pôs um freio ao alegorismo universal próprio da Idade Média, em que tudo seria significado de uma realidade divina superior.

Se o campo religioso sofreu este freio, foi na literatura, no entanto, que a estrutura e o pensamento alegóricos alcançaram a sua maior expressão, como vou exemplificar. O conceito do mundo desenhado nos autores medievais, fundado e dominado pelo cristianismo e ainda enriquecido pelo platonismo e pelo humanismo, havia de intensificar a expressão alegórica como manifestação imprescindível não só do inefável, do divino, mas também da filosofia e do tema profano do amor (AUGUSTO, 2010: 38).

3.

Apesar de pertencerem a tradições distintas, há dois autores que não posso deixar de referir, uma vez que coincidem na consolidação de umas das alegorias mais vigorosas da cultura ocidental, ou seja, a alegoria da guerra interior, a psicomaquia, imagem da infindável luta entre o Bem e o Mal na sua relação com o indivíduo.

O primeiro autor é Prudêncio, nascido na Península Ibérica (348-c410), e a sua *Psychomachia* foi uma das obras que mais influenciou a literatura religiosa e profana da Idade Média: é nela que se encontra o modelo fundamental para esta dualidade na sua expressão alegórica mais exuberante. Escrita em verso, o longo poema (entre o prefácio e o poema são quase mil versos) conta e descreve os sete combates entre as Virtudes e os Vícios, apresentados sob a forma feminina, de forma sequencial, individualizadora e simétrica. Assim, resumindo as sete cenas: *Fides versus Veterum Cultura Deorum* (a Fé contra o Paganismo e a Idolatria), *Pudicitia versus Sodomita Libido* (a Castidade contra a Luxúria), *Patientia versus Ira* (a

Paciência contra a Ira), *Mens Humilis et Spes versus Superbia et Fraus* (a Humildade e a Esperança contra o Orgulho e o Engano), *Sobrietas versus Luxuria* (a Temperança contra a Libertinagem) e *Ratio et Operatio versus Avaritia* (a Razão e Caridade contra a Avareza).



Figura 3: Virtude da Paciência, Ms. 23, Parker Library, Corpus Christi College, Cambridge

A exuberância e a variedade dos procedimentos não impedem que o desfecho seja sempre o mesmo: a vitória das figuras virtuosas. O primeiro episódio, que é também um dos mais breves, descreve, como já referi, a luta da Fé com o seu contrário, a Idolatria, sendo de grande violência a primeira parte do embate:

A primeira que sai a campo para lutar, sob a sorte duvidosa do combate, é a Fé, agitada na sua veste rústica, ombros desnudos, cabelos compridos e braços descobertos. Com efeito, o amor repentino da glória, ardendo por travar novos combates, esquece-se tanto das armas como do escudo, mas, confiando no seu peito robusto e nos seus membros descobertos, desafia os perigos de uma guerra furiosa para fazê-los em pedaços. Eis aqui que a Adoração dos deuses antigos, reunidas as suas forças, ousa ser a primeira

a golpear a Fé que a acomete. Mas esta, alçando-se com maiores brios, abate a cabeça da sua inimiga. (AUGUSTO, 2012: 27-28)

Este primeiro combate da *Psicomaquia* permite realçar alguns aspectos: a descrição pormenorizada da Fé, saindo a terreno de forma heróica, sem temor, mas também os detalhes da figura da Idolatria, que a tornariam reconhecível no contexto da cultura da Antiguidade Clássica; acrescento a extrema violência na descrição do confronto, influência evidente da epopeia clássica. No final da *Psicomaquia*, a construção do Templo da Alma é a consequência da vitória das virtudes, sobre elas reinando a Sabedoria.

Esta representação da “Luta da Alma e na Alma” teve uma influência considerável na literatura medieval, tomando conta de páginas de catecismos, obras espirituais e narrativas morais. Sem pretender esgotar as referências, tenho em conta o *Liber de contemptu mundi*, de Isaac de Nínive, do século VII, sobretudo os capítulos XV-XVIII, onde se descrevem as batalhas do diabo contra os defensores da virtude; o *Castelo Perigoso*, título do primeiro livro dos *Tratados Cartusianos*, traduzidos para português nos finais do século XIV, cuja concepção da alma e da vida interior, sob a alegoria de um castelo, teria tanta influência em Santa Teresa de Ávila; o *Roman de la Rose*, do século XIII, escrito por Guillaume de Lorris e continuado por Jean de Meung, entre os séculos XIII e XIV; o *Libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz Arcipreste de Hita, da primeira metade do século XIV, com a “espectacular” batalha de Dom Carnal e Dona Quaresma; ou ainda o *Horto do Esposo* e o *Boosco Deleitoso*, possivelmente compostos entre finais do século XIV e inícios do século XV, e *O Catecismo Pequeno* de D. Diogo de Ortiz, Bispo de Viseu, impresso em Lisboa, em 1504, sobretudo o capítulo XXXV.

Mas esta influência, uma das mais profundas do pensamento europeu, alcançou também os domínios da iluminura, da pintura e da escultura, claramente favorecidas pelas potencialidades visuais desta particular alegoria. As representações das virtudes e dos vícios feitas por Giotto em Pádua, na Cappella degli Scrovegni, ou de Lorenzetti no Palazzo Pubblico de Siena, onde se representam as virtudes do Bom Governo e os vícios do Mau

Governo, como se fossem um “Espelho de Príncipes”, são alguns dos exemplos mais relevantes e conhecidos.

4.

O outro autor que pretendo ter em conta é Santo Agostinho (354-430), Bispo de Hipona, teólogo e filósofo, e tido como o mais importante Padre da Igreja do Ocidente. Vou partir de uma das suas principais obras, a *De Civitate Dei*, considerada como um tratado de Teologia da História, escrito já nos últimos anos de vida de Santo Agostinho (412-426). Interessa-me sobretudo a expressão da dualidade entre realidades opostas, o Bem e o Mal, simbolizadas na configuração de duas cidades diferentes. Desde o Prefácio ao Livro I, onde se apresenta o motivo e o argumento da obra, se distingue a dupla alegoria: a Cidade de Deus e a Cidade da Terra.

A gloriosíssima Cidade de Deus – que no presente decurso do tempo, vivendo da fé, faz a sua peregrinação no meio dos ímpios, que agora espera a estabilidade da eterna morada com paciência até ao dia em que será julgada com justiça, e que, graças à sua santidade, possuirá então, por uma suprema vitória, a paz perfeita – tal é, Marcelino, meu caríssimo filho, o objecto desta obra. (...) Também é preciso falar da Cidade da Terra, na sua ânsia de domínio, que, embora os povos se lhe submetam, se torna escrava da sua própria ambição de domínio. (SANTO AGOSTINHO, 1991-1993, I: 97-98)

Se bem que o conceito da batalha constante entre as duas cidades atravesse a *De Civitate Dei*, a dualidade torna-se mais evidente e visual a partir do Livro XI, que trata da origem das duas cidades, do seu desenvolvimento e dos seus fins, mostrando como “os primórdios das duas cidades tiveram um precedente na distinção entre anjos bons e anjos maus”, ou seja, entre a Luz e as Trevas (1991-1993: 985, 1071). Assim, esta antítese constitui-se desde a origem do mundo, continuando pelos tempos, como confirma Santo Agostinho, citando o *Livro do Eclesiástico* (33.15): *Contra malum bonum est et contra mortem vita sic et contra virum justum peccator et sic intuere in omnia opera Altissimi duo duo unum contra unum* (Em frente do mal está o bem; em face da

morte está a vida. Da mesma forma em frente do justo está o pecador. E assim contempla todas as obras do Altíssimo: todas, duas a duas, uma oposta à outra).

Desta existência antagónica e da luta constante entre as duas Cidades dá conta a sequência dos Livros da *De Civitate Dei*, projectando-as no futuro. No Livro XIX, no capítulo XXVIII, opõe-se a paz como bem supremo à eterna guerra a que estão condenados os ímpios, na intranquilidade e no sofrimento da alma separada de Deus por uma vontade viciosa e empedernida. Na verdade, não só na terra esta luta impiedosa e constante tem lugar, pois dela depende a mesma dualidade no julgamento final, a condenação e a salvação eternas. Já os últimos dois livros projectam a dualidade prospectivamente: o Livro XXI trata do “merecido fim da Cidade do Diabo, ou seja do suplício eterno dos condenados”, e o último livro trata “do devido fim da Cidade de Deus, isto é, da eterna felicidade dos santos”.

Praticamente contemporâneos, Prudêncio e Santo Agostinho constituem dois modelos fundamentais que, através de uma afortunada aliança entre teologia e imaginação visual, se transformaram em fonte credível e espan-tosa de metáforas, imagens e alegorias, que se prolongaram até ao período barroco.

5.

Também a literatura profana, e de carácter amoroso, fez jus à utilização da alegoria como estrutura fundamental. É o caso de Alain de Lille, discípulo da Escola de Chartres, visivelmente influenciado por Bernardo Silvestre, que no seu *De universitate mundi* procedeu a uma construção alegórica da natureza, cristianizando-a (CURTIUS, 1989 I, 163-169), e por Marciano Capela e pelas suas principais obras, marcadas pela expressão alegórica: *De nuptiis Pholologiae et Mercurii*, cujas figuras alegóricas e atributos se tornaram muito frequentes na arte e na poesia medievais, e *Planctus Naturae* e *Anticlandianus* (AUGUSTO, 2010: 37-38). Para a literatura posterior, a obra destes autores, que intensificou a utilização da expressão alegórica como manifestação imprescindível não só do inefável, do divino, mas também da

filosofia e do tema profano do amor, tornou-se o ponto de partida fundamental.

E no conjunto dessa literatura, o *Roman de la Rose*, composto no século XIII, entre 1230 e 1271, foi escrito por Guilherme de Lorris e depois continuado por Jean de Meung, ocupando um lugar cimeiro, exemplo perfeito da expressão alegórica de carácter profano e do profundo espírito simbólico que marcou a época medieval. O recurso à alegoria correspondeu à transformação que se verificava na cultura do século XIII, seguindo as exigências de um público em que o gosto se diversificava e em que as obras edificantes deviam ser também, cada vez mais de forma mais requintada, agradáveis ao público cortês. Assim, correspondendo ao gosto do tempo, contendo em si “todas as artes do amor”, acabou por se tornar umas das obras literárias mais lidas e influentes da Idade Média (PEIXOTO *et al.*, 2012). A sua construção narrativa desenvolve estratégias próprias da alegoria, incluindo o sonho e o desdobramento da personagem feminina, objecto do amor do narrador e protagonista, em múltiplas personificações que interpretam um combate interior entre virtudes e vícios. É com o sonho que começa, colocando a vantagem da narrativa no facto de ser “boa e nova”:

No vigésimo ano de minha vida, idade em que o amor cobra imposto aos jovens, uma noite me deitei, como de costume, e dormi profundamente. E tive um sonho formosíssimo que muito me agradou: não houve nada que depois não tenha ocorrido tal e qual o sonho me mostrara. Agora desejo contá-lo em versos para agradar aos corações, pois assim me pede e ordena o Amor.

Se alguém deseja saber como deve ser chamado o Livro que agora inicio, ele se chamará *O Romance da Rosa*, e nele estão contidas todas as artes do Amor. O assunto é bom e novo; Deus queira que o receba com gosto aquela por quem inicio essa obra: ela vale tanto e é tão digna de ser amada que deve se chamar Rosa. (2012: 2)

Nesse sonho, “era maio, tempo de amor e de prazer, tempo em que tudo se alegra” (2012: 2), o protagonista sai, pelo amanhecer, para o campo, descrito de forma bucólica, e encontra “um grande e alegre jardim comple-

tamente rodeado por um muro alto”. Nesse muro, na parte exterior, estavam pintadas diversas figuras representando qualidades e atitudes morais negativas, cuja prática impediria a entrada no Jardim do Amor. O detalhe destas pinturas remete para a obra de Prudêncio, mas outras foram construídas por Guilherme de Lorris, tendo em conta a tradição da poesia amorosa. Pelo muro, desfila a representação da Malquerença, da Felonia, da Vilania, da Cobiça, da Avareza, da Inveja, da Tristeza, da Velhice, da Hipocrisia e da Pobreza. Detenho-me na representação da Avareza, como exemplo da construção da figura alegórica, entre a descrição dos detalhes e a sua interpretação.

Ao lado da *Cobiça* havia outra figura, chamada *Avareza*: era feia, suja, magra, fraca e de má aparência, verde como um alho-poró, tão pálida que parecia doente e morta de fome ou que vivia somente de pão amassado com água sanitária forte e abrasadora. Além de estar fraca, vestia-se pobremente: trazia uma cota velha, destroçada e cheia de remendos, como se houvesse sido jogada aos cachorros. Ao seu lado, pendurada em uma fraca presilha, estava seu manto e uma cota parda. O manto não era de boa linhagem: era de má qualidade, desgastado, de lã negra, aveludada e pesada. A cota devia ter mais de vinte anos, mas a Avareza não se preocupava com as suas vestes. Ela não sentiria muito por esse traje, ou porque estava usado, ou porque já não lhe servia, já que necessitaria de um vestido novo; pois a Avareza, aquela que não gosta de gastar, prefere passar grande penúria a fazer isso. (2012: 4)

É nesse jardim, “lugar magnífico”, que o protagonista, o *Amante*, quer entrar. Nele habitam a Ociosa e o Lazer, a Alegria, a Juventude, a Riqueza e a Beleza, personagens descritas de forma alegórica. Ao entrar no Jardim, pela mão de Ociosa, o poeta entra no mundo cortês, já que o jardim é ele mesmo a representação ideal de um micro-cosmos: o jardim é o *locus amoenus* da literatura medieval, reflexo imperfeito do paraíso, onde a natureza viceja com elegância e requinte e onde a nobreza se refugia (2012: 8). Tendo sucumbido às leis do *Amor*, apresentado como senhor todo-poderoso, o poeta evita as armadilhas dos seus contrários, o Boca suja, o Perigo e o Ciúme, para poder conquistar a sua amada, a Rosa.

É curioso que o desenvolvimento desta ficção siga os dois movimentos que se tornam paradigma da construção alegórica, seja ela moral ou profana: por um lado, o poeta tem de percorrer um caminho para conseguir os seus objectivos, neste caso o amor da Rosa; por outro lado, o poeta tem de fazer opções constantes entre a virtude e o vício, uma vez que só a perfeição moral e cortesã lhe pode garantir os seus fins.

O *Roman de la Rose* tornou-se um espelho em que todos os namorados deviam observar-se. Refectindo o pensamento da sua época, no labirinto enciclopédico da narrativa, cada leitor encontrava o que procurava, conseguindo retirar múltiplos ensinamentos de carácter moral pelo recurso à leitura alegórica, não se limitando a uma interpretação literal do romance. Ofereceu aos leitores o modelo de um género renovado, ou seja, a alegoria moralizadora e doutrinal, que deu origem a uma vasta descendência, que compreendia as alegorias eróticas, de carácter moralizador ou situadas no campo político e social. Terá constituído, também, uma das fontes que, directa ou indirectamente, influenciou a produção moral alegórica em Portugal, sobretudo na época barroca, como irei desenvolver em capítulo adiante (LORRIS, 1986; AUGUSTO, 2010: 39).

6.

A construção alegórica teve também um desenvolvimento importante na obra de Dante Allighieri, de forma complexa e com influências poderosas e reflectidas, percorrendo as três fases da sua obra, desde *La Vita Nuova*, ao *Convivio* e à *Divina Commedia*. Embora de forma diferente, cada uma das obras mostra profundas analogias entre o universo ficcional e o universo mental e literário da época em que foram escritas, e que tiveram repercussão posterior.

Assim, na *Vita Nuova*, o itinerário formativo do indivíduo vem a significar, a um nível mais profundo de compreensão, o próprio itinerário salvífico da Cristandade. O título da obra revela esta dicotomia: se o termo *vita* implica uma orientação biográfica, já *nuovo* revela a presença de um outro elemento capital na estrutura da obra, a alegoria, implicando uma

renovação espiritual associada a “vida nova”. A utilização do discurso amoroso enquadra-se na necessidade da interpretação alegórica: o místico está para a divindade como o Poeta está para a sua *dona*, assistindo-se a uma transferência de propriedades do amor místico e da sua linguagem para o amor profano. Essa *ineffabilità* está presente no universo místico e, por transposição analógica, possibilitada em grande parte pelos cânones do *dolce stil nuovo*, no universo amoroso.

A mesma inefabilidade parece ocorrer no universo do *Convivio*, não já no que diz respeito à visão da dona amada, mas à contemplação da figura alegórica da filosofia laica, *la donna gentile*. Quanto à *Divina Commedia*, a concepção do poema assenta num encontro espiritual com Virgílio. O modelo da *Comédia* terá sido mesmo o Livro Sexto da *Eneida*, narrando a descida de Eneias aos Infernos, mas também o *Somnium Scipionis*, conhecido através de Macróbio e do seu comentário, e que Marciano Capela, Bernardo Silvestre e Alain de Lille tinham convertido em património comum da Europa medieval. Para além da novidade que a *Comédia* possa ter representado, Dante vivia no mundo espiritual da Idade Média latina europeia, demonstrando um profundo conhecimento dos esquemas retóricos dessa tradição e da alegoria (AUGUSTO, 2010: 39-41; CURTIUS, 1989 II: 514).

Esta breve apresentação permite-me perceber, desde logo, como a Idade Média instituiu, de forma bastante complexa, as bases mais fortes para a posterior sobrevivência de uma forma alegórica de expressão. Tal expressão alegórica residia na estrutura da própria obra, numa teia de analogias interligadas, mas também nas relações extremadas que estabelece, por um lado, com o universo mental dos seus leitores, e, por outro, com preceitos e exemplos que configuram esse universo (AUGUSTO, 2010: 41; MARTINS, 1980).

7.

A produção alegórica no espaço português participou da mundividência europeia que até agora apresentei. Contudo, o conhecimento comum da literatura medieval costuma remeter para a poesia trovadoresca. Neste cam-

po, a utilização do sentido conotativo é constante, sobretudo no que diz respeito ao universo das cantigas de escárnio e de maldizer, que multiplica as formais mais eficazes de sátira e de crítica social (BARROS, 2007), mas também nas cantigas de amigo e nas cantigas de amor, onde a natureza, nos seus detalhes, veicula sentidos específicos. Também no teatro era comum a representação de moralidades, onde intervinham personagens alegóricas, nos mosteiros e nas igrejas; tal como na corte e nos palácios e nas ruas se representavam momos. Este teatro estará na base daquilo que seria o teatro vicentino, de que falarei em capítulo adiante.

Vou avançar, contudo, tendo em conta a expressividade da matéria, para a consideração da alegoria no campo das novelas de cavalaria. Com efeito, a Matéria da Bretanha, do Ciclo do Rei Artur e aos Cavaleiros da Távola Redonda, toda ela é claramente de tendência alegórica. O grande responsável pela divulgação desta matéria foi o mosteiro de Santa Maria de Alcobaça (fundado em 1153), mosteiro cisterciense que foi o espaço privilegiado da difusão cultural possível nesta época. O vínculo de variada natureza que estabelecia com a nobreza justifica este interesse por um tema que glorificava os ideais de cavalaria.

Da Matéria da Bretanha chegou a Portugal, no século XIII, a tradução de duas obras: o *Liuro de Josep ab Aramatia, intitulado a primeira parte da Demanda do Santo Grial*, do original francês *Estoire deI Saint Graal*; e *A Historia dos Cavalleiros da Mesa redonda* e da *Demanda do Santo Graal* (ALMEIDA, 1995). Os seus propósitos seriam claros, no quadro da matéria de cavalaria e do contexto religioso em que era divulgada, também no quadro da defesa da Fé perante os ataques do Islão e das Cruzadas, fundidas as narrativas com os seus fins didáticos. Assim, por um lado, propagavam-se os ideais de cavalaria, centrados na figura do Rei Artur, dos cavaleiros da Távola Redonda, sobretudo do Cavaleiro Galaz, alimentando todo um universo maravilhoso mágico e cristão; mas, simultaneamente delineava-se a oposição entre a cavalaria terrena, onde imperava o ideal cortês, de fidelidade ao rei e à dama, e a cavalaria celestial, dedicada ao amor divino. É neste sentido que se entende a destruição da Corte do rei Artur, castigada pelo pecado da

soberba e da vingança, e em que se enquadra o ideal do cavaleiro que renuncia aos bens materiais e enceta a sua longa procura do Graal.

Claramente foi a leitura alegórica que permitiu a circulação do universo narrativo da matéria da Bretanha, tal como aconteceu com o romance *Amadis de Gaula* e dos seus amores com Oriana, de produção peninsular, que é um exemplo importante da influência exercida pela literatura arturiana. É plausível que a sua redação tenha ocorrido na transição do século XIII para o século XIV, contemporânea da primeira fase da poesia de corte medieval, mais representativa da galantaria das cantigas de Amor do que a *Demanda*. Se é indiscutível a antiguidade, mais polémica é a autoria do *Amadis*, que divide os defensores da tese portuguesa e da tese castelhana. A verdade é que o romance se tornou popular na versão espanhola, redigida no século XVI, pelo castelhano Garci de Montalvo, mantendo a leitura alegórica: devia ser lido como exemplo de como fazer bem e de como o fazer mal seria castigado. Assim, as suas características são as esperadas: os protagonistas demonstram um elevado padrão moral, seguindo um código de conduta marcado pela bravura cavaleiresca e pela mesura cortesã; a narrativa apresenta um estilo suave e agradável, revelando a influência do ciclo bretão no que diz respeito aos valores morais, aos artifícios literários e à presença do maravilhoso cristão, claramente menos fantasioso. Tematicamente, ganha expressividade não só o conceito de fidelidade no amor, mas também a ideia do amor puro (entre Amadis e Oriana) e a oposição entre antagonistas (os inimigos terríveis com poderes sobrenaturais) e os adjuvantes (os amigos verdadeiros, que condenam a traição).

Interessa-me a leitura do “Prólogo” (MONTALVO, 2006-2007), onde é possível encontrar bem evidente o que foi dito até agora. A estratégia desenvolvida no texto parte da consideração das “histórias fingidas”, como eram as novelas de cavalaria, como mentira (a palavra usada é mesmo “patranhas”) e por isso afastadas da legitimidade do texto histórico. A estratégia desenhada vai no sentido de transformar esse “universo imaginado” numa fonte de proveito, podendo servir como exemplo de comportamentos devidos e indevidos.

Outros houve de mais baixa sorte que escreveram, que não apenas escreveram sobre algum cimento de verdade, mas nem sobre o rasto dela. Estes são os que compuseram as histórias fingidas nas quais se encontram as cousas admiráveis fora da ordem da natureza, que mais pelo nome de patranhas do que de crônicas com muita razão devem ser tidas e chamadas. Pois vejamos agora se os feitos de armas que acontecem [aí] são semelhantes àqueles que quase todos os dias vemos e passamos, e ainda na maior parte desviadas da virtude e boa consciência; e aqueles que mui estranhos e graves nos parecem saibamos que são compostos e fingidos – que tomaremos de uns e de outros que algum fruto proveitoso nos tragam? Por certo, a meu ver, outra coisa não, salvo os bons exemplos e as doutrinas que mais à nossa salvação se alegarem, porque tendo sido permitido ser imprimida nos nossos corações a graça do muito alto Senhor para a elas nos chegarmos, tomemo-los por asas com que as nossas almas subam à alteza da glória para a qual foram criadas.

E eu isto considerando, desejando que de mim alguma sombra de memória ficasse, não me atrevendo a pôr o meu fraco engenho naquilo com que os mais sábios se ocuparam, quis-me juntar com os derradeiros que as cousas mais levianas e de menor substância escreveram, por serem a isso segundo a sua fraqueza mais conformes, coligindo estes três livros de Amadis, que por falta dos maus escritores, ou compositores, mui corruptos e viciosos se liam, e traduzindo e emendando o livro quarto com as Sergas de Esplandião, seu filho, que até agora não está na memória de ninguém ter visto, que por grande fortuna apareceu num túmulo de pedra que debaixo da terra, numa ermida perto de Constantinopla foi encontrado e trazido por um húngaro mercador a estas partes de Espanha, em letra e pergaminho tão antigo que com muito trabalho puderam ler aqueles que a língua sabiam; nos quais cinco livros, como quer que até aqui mais por patranhas que por crônicas eram tidos, são, com as tais emendas, acompanhados de tais exemplos e doutrinas, que com justa causa se poderão comparar aos levianos e fracos saleiros de cortiça que com tiras de ouro e prata são revestidos e guarnecidos, para que assim tanto os cavaleiros mancebos como os mais velhos encontrem neles aquilo que a cada um convém. E se porventura nesta mal ordenada obra algum erro aparecer daqueles proibidos no humano ou no divino, disso peço humildemente perdão, pois que mantendo e crendo eu firmemente tudo aquilo que a Santa Igreja mantém e manda, mais a simples ignorância do que a obra foi disso causa (MONTALVO, 2006-2007)

É assim que, apesar da consciência do carácter “leviano e de menor substância”, Garcí de Montalvo vê utilidade na sua reunião e revisão da matéria relativa a Amadis, encontrando nelas motivo de doutrina e exemplo. Se as novelas de cavalaria podiam ser lidas como “fracos saleiros de cortiça”, não deveria ser esquecido o revestimento de ouro e prata, ou seja, a sua leitura alegórica.

8.

Outro género que parece potenciar a leitura alegórica são as vidas de santos, ou seja, os registos hagiográficos. Estas narrativas circulavam em largas colectâneas, que começaram a ser traduzidas do latim e do castelhano no século XVI. No conjunto destas *Legenda*, como também eram chamadas, merecem especial destaque duas colectâneas do século XIV: a *Legenda Aurea* de Jacopo de Voragine e o *Speculum Sanctorale* de Bernardo Guido. Em Portugal, foram mandados imprimir por D. Manuel dois *Flos Sanctorum*, em 1513, que reuniam relatos de vidas de santos peninsulares mas também de outras proveniências e de tempos diversos (LUCAS, 1984: 12-13).

O facto de as vidas de santos incorporarem aspectos do campo do maravilhoso não impedia a sua leitura, muito menos a sua função didáctica. Cada relato afirmava a onipotência divina e a capacidade intermediária do santo, através de quem se revelava a infinita misericórdia. A grandeza do milagre, a revelação da santidade, a proximidade do divino, eram aspectos que tornavam o texto persuasivo, conduzindo à veneração do santo e ao reconhecimento da sua eficácia intercessória. Se a doutrina se mostrava demasiado complexa, mais eficaz seria a meditação sobre a vida dos santos, agradando pela narrativa e ensinando pela contemplação da hagiografia.

Em 1567, surgiu um novo *Flos Sanctorum*: Frei Diogo do Rosário foi incumbido por Frei Bartolomeu dos Mártires, arcebispo de Braga, para compilar uma das colectâneas que teve maior fortuna na época. Surge assim a *História das vidas e feitos heróicos e obras insignes dos sanctos*, em duas partes. Em relação às hagiografias anteriores, Frei Diogo do Rosário utilizou uma estrutura semelhante, repetindo relatos e indicando com frequência as suas

fontes. Apesar disso, não refere nenhuma das edições de 1513, apresentando a sua como a primeira colectânea. Observando as duas obras, não se torna difícil observar como do *Flos Sanctorum* de 1567 desapareceram os pormenores mais fantasistas, mostrando a necessidade de se distanciar do texto medieval.

No que à questão da alegoria diz respeito, basta ter em conta a “Epistola Proemial” (LUCAS, 1984: 59-60), de Frei Diogo do Rosário, que reflecte duas preocupações. A primeira tem a ver com o facto de a vida do santo não ser apenas a narrativa de um homem bafejado com a graça de Deus, mas também com o facto de se tornar para os outros um exemplo proveitoso e eficaz de virtude, como se pode ver no excerto (de que actualizei a grafia):

Dizendo o Senhor os males e castigos ao povo Judaico que suas culpas e pecados mereciam (...) aconselhava o como poderia escapar deles (...). Todavia pareceu bem ao Senhor acrescentar outros meios: porque é tão grande a preguiça do coração humano, que se não for levado quasi por força, e espartado com muitas ajudas, esposas de vivos exemplos, não há quem só com a palavra o acorde do sono da carnal concupiscência. Pelo que a divina sabedoria buscou outro meio, ou remédio muito proveitoso e eficaz para este efeito, que é os exemplos e vidas dos santos (os quais sem dúvida cremos ser órgãos e instrumentos do Espírito Santo) para que, incitados com estes estímulos, nos movamos a imitar as virtudes de que nos maravilhamos na conversão da sua vida. (LUCAS, 1984: 59)

A segunda preocupação tem a ver com a depuração das “histórias das vidas dos santos que andam impressas em vulgar”, levada a cabo por Frei Diogo no sentido de “lançar fora todo o apócrifo e duvidoso, e trazer os lugares donde o tirei para que com maior gosto e crédito leiam as histórias dos santos” (LUCAS, 1984: 60), tornando-as dignas de crédito para mais facilmente atingirem os seus fins pedagógicos, revelando preocupações a que a criação do tribunal da Inquisição em Portugal, em 1536, também não seria alheia.

A leitura das duas hagiografias de S. Jorge, no *Flos Sanctorum* e em Fr. Diogo do Rosário, demonstram facilmente as diferenças e o resultado dessa

depuração. No primeiro texto de 1513 (LUCAS, 1984: 66-67), a figura de S. Jorge aparece inserida num universo maravilhoso em que toma a função de herói, vencendo o dragão e salvando a filha do rei da morte que se anunciava e o reino do perigo em que estava. A sua heroicidade exemplar garantiu a conversão do reino: “E aquele dia se baptizaram vinte mil homens sem os meninos e sem as mulheres que se não conta. E El Rei fez ãa igreja à honra de Santa Maria e de São Jorge, mui grande, do altar da qual mana hoje fonte, água que dá saúde aos enfermos que dela bebem”, citação de que actualizei a grafia (LUCAS, 1984: 67).

A hagiografia posterior depurou a narrativa dos seus elementos mais fantasistas, inserindo o relato num contexto histórico menos evasivo e imaginário, como foi o tempo de Diocleciano, imperador romano, devoto dos deuses pagãos em quem depositava as suas esperanças de maior fortuna. No seu exército estava S. Jorge que, revoltado com tanta crueldade contra os cristãos, “lançado todo temor humano fora, e armado de só o temor de Deus o seu coração, com mui alegre rosto e serena face e alma quieta” (LUCAS, 1984: 68), interveio no conselho do senado, intimando o imperador a que terminasse tanta perseguição iníqua de homens justos e inocentes. A sua coragem valeu-lhe tormentos na roda, que suportou com grande ânimo, e sobreveio o milagre inesperado, garantindo o favor divino e a santidade de S. Jorge: “Daí a pouco veio tanta serenidade do ar quanta antes não fora e foi visto um varão vestido de vestes brancas estar em cima da roda mui resplandecente do rosto, e deu a mão ao santo mártir e abraçando o mandou desatar” (LUCAS, 1984: 69). Como se observa, a segunda narrativa está claramente depurada do maravilhoso em favor do milagre, ou seja, da revelação divina, estabelecendo o santo como intermediário. É interessante, contudo, verificar como a imagem de S. Jorge, aquela que permanece até aos dias de hoje, é a imagem medieval, que mantém a presença do dragão, alegoria da vitória da Virtude sobre a maldade.

9.

Interessa também ver, no contexto da alegoria, a literatura de carácter didáctico e moral, tanto no que diz respeito às traduções como às produções originais portuguesas, produzidas sobretudo no seio da corte e para ilustração da mesma corte. A geração dos príncipes de Avis, ligada às principais casas reinantes da Europa, teve um papel fundamental no desenvolvimento desta literatura. Homens cultos, de sólida formação, educados para governar, segundo a justiça, a rectidão e a disciplina, num profundo sentimento religioso e nos mais nobres ideais da cavalaria: eram eles próprios um “espelho de príncipes”, como nos mostra a sua produção literária. Depois da Crise de 1383-1385 importava afirmar o poder régio, primeiro pela mão de D. João I, mas também importava formar os homens. Trata-se de um tempo em que a produção lírica é suplantada pela efabulação romanesca, pelas obras históricas, e pelos espelhos de príncipes, onde cabe a produção que agora refiro (MONTEIRO, 1988).

Assim, é da autoria do Mestre de Avis, que foi rei entre 1385 e 1433, o *Livro da Montaria*, tratado que resulta da experiência do rei como caçador e das suas leituras, oferecendo um olhar atento e pormenorizado da caça, entendida como actividade própria de homens física e moralmente preparados, tanto para o perigo da guerra como para os dias de paz. D. João I teve um papel fundamental na sua corte, incentivando um trabalho assíduo de tradução, tanto do texto sagrado, como de textos hagiográficos e de outras obras de cariz religioso.

Já D. Duarte, que lhe seguiu na condução do reino (1433-1438), infante entre ilustres infantes, foi autor de duas obras fundamentais neste período: o *Livro da ensinança de bem cavalgar a toda sela* e o *Leal Conselheiro*. Se o primeiro livro tem uma intenção prática, podendo ter sido o primeiro tratado de equitação da Europa, os pormenores revelam uma função mais larga, formando a vontade, a virtude, a confiança e a coragem do homem como cavaleiro. Quanto ao *Leal Conselheiro*, constitui um “guia de filosofia moral aplicada”, seguindo de perto os autores de referência, mas com uma preocupação de acrescentar uma observação pessoal em relação à matéria

moral e espiritual de que se ocupa (a vontade, a alma, as virtudes e os vícios). Para D. Duarte é essencial seguir a sua própria experiência, dando primazia à razão e à vontade sobre os impulsos desvairados do sentimento e da fantasia.

Não deixa de recorrer à ficção, contudo, como acontece no capítulo XCV (redigido por Frei Gil Lobo, confessor de D. Duarte, a mandado e por “invenção” do Rei). O capítulo figura uma alegoria, desenhando duas barcas, metáfora do percurso da vida do homem: uma, segura, firme e perfeita; outra, rota, fraca e viciosa (MUNIZ, 2001). Deve-se escolher uma delas para ir ao porto seguro da glória, aconselhando a temperança como o caminho desejável. Difícil seria que a alegoria estivesse arredada do discurso moral de D. Duarte. Não resisto a transcrever o capítulo, arriscando também uma actualização do texto (DUARTE, 1843: 297-298):

Das duas barcas, convém a saber, da sã e da rota.

Ainda que Deus, por sua grande absoluta infirmitade, segreda vontade, algũas vezes escolha e chame alguns d'estados viçosos e culpados, assi como escolheu São Mateus do estado pecador dos publicanos, usureiros, e Maria Madalena do estado pecador das mulheres, e o Ladrão do estado dos malfeitos e danadores. E assi permita danar e perder outros d'estados perfeitos e virtuosos, assi como Judas do estado dos apóstolos, e Nicolau do estado dos discípulos. Por isso tão grande sandice é, em atrevimento da boa vontade de Deus, desprezar o estado das virtudes e escolher o estado dos pecados, como seria se algum quisesse passar algum rio perigoso e tormentoso, e achasse duas barcas, ùa forte e segura e mui bem aparelhada e em que raramente algum se perde e por a maior parte todos em ela se salvam, e outra velha, fraca, podre, rota, em que todos se perdem e alguns poucos se salvam. A barca firme e segura e forte, e bem aparelhada, o estado das virtudes é, e de bom e santo viver honesto, e sem querela de Deus e do próximo, em que mui poucos perecem e a maior parte se salva. Em tal estado assi, como era barca segura, podem navegar seguramente e passar sem perigo per as ondas da tormenta deste mundo a porto seguro e de prazer que é a glória. A barca fraca, podre, rota, o estado dos pecados é e da má e corrupta e desoluta vida. Em tal estado assi, como em barca podre, não pode com segurança e sem perigo as tormentas da vida passar, nem a porto de folgança e desejado aportar, e que alguns se salvem, isto é de ventura, ou por algum segredo juízo de Deus, acerca d'algũa singular pessoa que nom quer que seja a muitos

consequência, porque privilégio de poucos não é subsídio e defesa aos muitos. Deste ensinamento com seu exemplo, podeis entender que cousa perigosa é dar-se o homem à destemperança e cousa segura à temperança. Ca temperança salva muitos e destrói poucos, e a destemperança corrompe e destrói muitos e salva mui poucos. Outro ensinamento: cousa perigosa é escolher homem estar no lugar onde morrem de pestelença, e cousa mais segura partir-se, ca mais morrem dos que ficam e poucos dos que se partem.

Esta alegoria das barcas teria largo sucesso no século seguinte, como sabemos, ao alimentar as moralidades de Gil Vicente, que teria na memória dos seus espectadores estas prefigurações anteriores.

Do Infante D. Pedro (1392-1449) é o *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, tratado moral e político, o mais antigo escrito em português, que sobretudo nos interessa. Traduz e desenvolve em grande parte o *De beneficiis* de Séneca, e foi escrito entre 1418 e 1425, fazendo também parte da linha de obras de formação de príncipes, sobretudo tendo em conta a sua intenção didáctica. O tema é a “benfeitoria”, ou seja, o benefício e as suas múltiplas formas de existência e de relação, entre senhores e servidores, concebido no seio de uma sociedade hierarquizada e feudal. A ligação entre quem dá e recebe devia ser harmoniosa, fortalecer os laços entre governantes e governados e infundir a paz nas consciências e nos reinos, cumprindo cada parte a sua função: justiça e liberalidade nos senhores, leal e dedicado serviço nos vassalos. Trazendo novas ideias no que diz respeito à tradução e à sua arte literária, é importante verificar o recurso constante à alegoria, “processo que no penúltimo capítulo da obra serve a construção de uma complicada ‘visão’ figurada (no texto, designada ‘poesia’) onde o autor é visitado por seis graciosas donzelas, cada qual trazendo como atributo diferentes objectos simbólicos e designando, simultaneamente, as noções-chave com que o texto lida e as suas diversas partes (ou livros)” (GOMES, 1993: 683).

Trata-se de uma alegoria que manifesta não só a súpula da doutrina do tratado, mas também a beleza e a harmonia a que devia aspirar o texto, dentro das grandes categorias da retórica medieval (REBELO, 1993). Assim, no capítulo IX do Livro VI (“Em que se mostra ãa pequena poesia per cujo

aazo se cumpriu esta obra”), conta-se como o Infante vai à caça e é assaltado pela súbita necessidade de recolher à sua câmara de estudo para acabar o *Tratado*, sendo que aí ocorre a visão que nos conta. Começa por descrever o espaço, desenvolvendo a alegoria do “pomar”, simbolizando o espírito que, tal como as árvores e os frutos, deve ser guardado de animais peçonhentos, sobretudo do mal da inveja, e a alegoria das árvores com os seus frutos, para simbolizar o coração. É nesta estrutura alegórica que se continua a referida alegoria das seis donzelas, formosas, mas também nobres e virtuosas (REBELO, 1993).

A estrutura do desfile é a mesma que haveria de estruturar as alegorias do barroco: descreve-se cada donzela e o adereço que cada uma traz consigo: um livro aberto, cheio de páginas de virtude e sabedoria; um ramo de oliveira, cheio de folhas e de fruto; um firmal precioso; um cálice, dentro do qual brilhava um coração vermelho; uma coroa real ornada de pedras preciosas; e um relicário de insólita construção. Só no capítulo X “se declara a precedente figura pondo acabamento em toda esta obra” (1910: 294). Logo se percebeu que as donzelas eram ideias da vida virtuosa: da virtuosa benfeitoria, da grandeza liberal, da petição honesta, da recepção graciosa, da alegria agradecida e, por fim, da igualdade que sempre deve reger as relações entre o governante e os seus vassallos. O sentido da alegoria foi estudado em profundidade por Sousa Rebelo (1993), que destaca a sua importância pela força que confere à conclusão do *Livro da Virtuosa Benfeitoria*.

10.

A alegoria fará parte também, como estrutura fundamental, da literatura espiritual na Idade Média, transpondo para cores e formas os conceitos religiosos, mais herméticos e necessitados de recorrer à visualização para melhor apreensão.

Entre os textos latinos, sobressai o *Livro das Aves*, que, pela sua matéria, levou à criação de manuscritos de grande beleza. As cópias que existem em Portugal baseiam-se num extracto do livro primeiro de *De bestiis et aliis rebus*, atribuído a Hugo de Folieto (os Livros 1 e 2) e a um autor

anónimo (os Livros 3 e 4), seguindo-lhe a tradição de procurar analogias significativas na natureza, neste caso sobretudo as aves, tanto as reais como as fabulosas, que compõem a matéria do primeiro livro. Terá sido o livro com mais fortuna, a avaliar pelas cópias conhecidas, intitulado *De avibus* ou *Liber avium*, como é o caso do *Livro das Aves* dos registos portugueses.

Tendo em conta a matéria das analogias, é possível reconhecer as fontes de informação, desde os *Fisiólogos*, grego e latino, respectivamente dos séculos II e V d.C e século V, que construíram imagens eficazes na concretização do pensamento místico e moral da Igreja, aos *Bestiários* e aos *Lapidários* como a *Imago Mundi*, a de Honório Augustodinense (século XII) e a de Gossouin (1250), o *Bestiário* de Philippe de Thaon (século XII) e o de Pierre de Beauvais (1206). O procedimento mostrou-se tão eficaz que não tardou a ser aplicado a fins profanos, nomeadamente amorosos, como aconteceu com o *Roman de la Rose*, que já referi. O *Bestiário* de Hugo de Folieto estaria, sem dúvida, entre os mais divulgados. Mas é possível acrescentar outras fontes igualmente importantes como Beda, S. Gregório Magno, S. Isidoro de Sevilha, S. Jerónimo, ou ainda Rabano Mauro, que se tornaram exemplos tanto para o fundo como para a forma do *Livro das Aves*.

Em Portugal existem três cópias dos capítulos consagrados às aves, que constituíam o primeiro livro do *De bestiis et aliis rebus*, sendo o exemplar mais conhecido o do Mosteiro do Lorvão, sobretudo pelas ilustrações, que acabou por justificar o nome do manuscrito, mais bem conseguidas que as dos outros dois exemplares, do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e do Mosteiro de Alcobaça.

No Prólogo, dirigido a um converso que dava pelo nome de Rainério (GONÇALVES, 1999: 59), também chamado “Coração Benigno”, fica explícita a função didáctica da alegoria pelo recurso às suas possibilidades ilustrativas:

Querendo, meu caro, satisfazer a instância dos teus desejos, resolvi pintar a pomba cujas *asas são prateadas, com lividez de ouro na parte posterior do dorso* (Salmos, 67, 14) e edificar as mentes dos simples por meio da pintura: aquilo que o espírito dos simples dificilmente conseguiria alcançar com os

olhos do entendimento, poderá pelo menos, percebê-lo com os do corpo, e a vista perceberá aquilo que o ouvido entenderia a custo. Não quis apenas pintar a pomba dando-lhe forma, mas também descrevê-la por palavras, para elucidar a pintura por meio da escrita: que ao menos agrade a moralidade da escrita a quem não agradar a simplicidade da pintura.

(1999: 59)

Se a estrutura da alegoria nos 66 capítulos pode apresentar duas formas, unívoca ou fundada em *oppositae qualitates*, ou seja, ser alegoria apenas de aspectos positivos ou ser de aspectos positivos e negativos, a pomba, de que se ocupam os primeiros capítulos, é unívoca na sua imagem de virtude. Todos os pormenores são alegorizados (os pés, as asas prateadas, a cor das asas, a parte posterior do seu dorso, os olhos, a restante cor do corpo, as suas outras distintas características), sendo entendidos tanto no sentido místico como no sentido moral. Vejam-se os dois exemplos desta alegorização:

Pomba é uma alma fiel e simples; prateada nas penas, revelada nas virtudes, pela voz da boa reputação; que colhe no alimento tantos grãos de sementes quantos exemplos de justos toma para si, para proceder bem. Tem dois olhos, o direito e o esquerdo, ou seja, a memória e o intelecto. Num prevê o futuro, no outro chora o passado. (...) Tem duas asas: o amor do próximo e o amor de Deus. Uma estende-se ao próximo pela compaixão, outra ergue-se a Deus pela contemplação. Destas asas saem penas, isto é, as virtudes da alma. (1999, III: 65)

Diz-se que a pomba de que aqui se trata tem os pés vermelhos. Esta pomba é a Igreja, que teve pés com que percorreu toda a extensão do mundo. Pés são os mártires, que percorrem a terra com tantos passos quantos exemplos de boas obras indicam aos que seguem a via da justiça. Tocam a terra, quando censuram actos e desejos terrenos com justas repreensões. Mas os pés, ao calcarem a terra, ferem-se com a sua aspereza, isto é, com a crueldade das coisas terrenas. Assim se fizeram vermelhos os pés da Igreja, porque os mártires derramaram o seu sangue pelo nome de Cristo. O vermelho dos pés é, pois, o sangue dos mártires. (1999, V: 67)

Do conjunto para o pormenor, a pomba parece servir como corpo alegórico da doutrina, facilitando, pelo recurso à metáfora, a apreensão dos conceitos mais abstractos.

11.

Esta mesma estrutura alegórica, com esta mesma capacidade de “dar a ver”, pode ser encontrada noutro tratado espiritual, o *Castelo Perigoso*, conjunto de sete livros, traduzidos do francês possivelmente no século XV. É o título do primeiro tratado, “Castelo Perigoso”, que dá o nome ao conjunto, apesar de os textos serem relativamente independentes, redigidos por autores provavelmente também distintos, mas com afinidades temáticas que determinaram a sua associação. Do primeiro livro, vem também o nome *Tratados Cartusianos*, atribuído por Mário Martins (MADUREIRA, 2005), tendo em conta o facto de o autor da versão francesa do primeiro livro, *Chatel Perilleux*, ser Frei Roberto, professo da Ordem da Cartuxa.

Da tradução portuguesa há duas cópias, que pertencem ao fundo alcobacence da BNP (Alc. 199 e Alc. 214). O manuscrito 214 é uma cópia mais tardia, feita directamente do manuscrito 199, em finais de quatrocentos ou inícios de quinhentos. Quanto a este, é uma cópia cuidada e regular, relativamente sóbria na ornamentação, copiada a uma mão, com um índice do conjunto da compilação, mostrando que foi organizada como obra única. Além do *Castelo Perigoso*, inclui os tratados: *Dos benefícios de Deus*, *Do livro da consciência e do conhecimento próprio*, *Da amizade e das qualidades do amigo*, *Das penas do Inferno*, *Das alegrias do Paraíso*, *Livro dos três caminhos e dos sete sinais do amor embebedado*. Os títulos inclinam-se para a edificação espiritual dos leitores, que extravasaram os muros do convento, no contexto de uma renovação, em que pontificou a meditação individual (a *devotio moderna*), oferecendo, de forma simples, um caminho de aperfeiçoamento interior, aproximando-se da perfeição divina através do conhecimento de si mesmo.

O recurso à alegoria permite facilitar a interiorização de princípios de doutrina que, pela sua natureza complexa, se tornariam menos inteligíveis

ao destinatário comum, estando sobretudo visível no *Castelo Perigoso*. A analogia com o “castelo” foi desenvolvida a partir do versículo de Lucas, *Intravit Ihesus in quoddam castellum* (Lucas, 10-38) como se lê no Prólogo, de que atualizei a grafia.

Esta palavra é escrita no Evangelho de São Lucas e posta por figura da Virgem Maria, madre do Filho de Deus, porque este foi um castelo muito bem guarnido de cava de humildade e de muro de virgindade e de privilégios de todas virtudes e d’abundância de todas graças. (...) E, porque é cousa mui proveitosa seguir o exemplo desta honrada senhora, eu, com aajuda do Senhor Deus, quero ensinar a todos e a todas fundar de seus co-rações um castelo tão forte contra seus imigos e tão fremoso e tão bem guarnido de dentro, que o doce Rei Jesus Cristo, verdadeiro esposo das santas almas, se contente e haja prazer de morar en el.

(SILVA, 2001: 93-94)

O castelo, nesta forma alegórica, é a própria Virgem, cheia de todas as graças e virtudes, devendo constituir o melhor exemplo da construção de um castelo doce e inexpugnável ao mesmo tempo. A alegorização prossegue, ampliando a analogia às diversas partes da fortificação, construindo um caminho de meditação e conseqüente aperfeiçoamento interior, consolidado na virtude, de forma a receber em glória o próprio Criador. Assim, no Capítulo I, começa a construção do castelo pelas suas fundações: “Quem quer fazer um castelo, deve-o edificar em terra de paz, porque quanto homem fizesse em comarca de guerra em um dia, em outro seria derrubado” (2001: 94). O processo da construção do castelo implica um primeiro passo, a confissão, fazendo a paz com Deus. Até ao capítulo XXII, as fundações assentam na reflexão sobre a confissão e os pecados capitais, apresentando-se ocasionais casos exemplificativos. A segunda parte do castelo começa a ser apresentada no capítulo XXIII, fundado agora sobre os sacramentos e as virtudes, cada aspecto alegorizado:

Anteque vamos em nosso edifício, devemos de fazer as fossas per que os imigos não possam empençer a nosso castelo, que ainda que eu dissesse que o edificássemos em terra de paz (...), ainda aí há omiziões, ladrões e

treedores. Estes são negligências e tardanças a boas obras, e palavras ociosas e a nossa própria carne, que é um dos perigosos adversários que nós havemos, dos quais se com diligência nos não guardamos, eles entram em nosso castelo e fazem caminho aos grandes imigos, que são os pecados mortais, e é filhado o castelo. (2001: 129)

O último capítulo deste primeiro livro (capítulo XXVI) refaz o percurso desde a terra de paz em que se constrói o castelo à torre de menagem, que é a oração: “Ora é nosso castelo, com a ajuda de Deus, de todo acabado, assentado em alto lugar per alteza de vida, e fundado sobre a fé de Deus e dos sacramentos que tem a Santa Igreja” (2001: 192).

Noto que o castelo como alegoria teve importantes repercussões na literatura espiritual posterior, sobretudo na religiosidade barroca. Santa Teresa de Ávila é um dos melhores exemplos, com tratados espirituais como *O caminho da perfeição* e, mais ainda, *O Castelo interior*.

12.

No campo da literatura espiritual há também um outro género que recorreu à alegoria. Trata-se da literatura visionária, apresentando visões da vida além da morte e do castigo pela vida desregrada, como forma de persuadir o leitor. Estou a falar da *Visão de Túndalo* (também ocorrendo Túngalo e Túngulo), relato medieval escrito em 1149 por um monge de origem irlandesa, chamado Marcus, segundo consta no prólogo das versões mais antigas, na cidade de Ratisbona, no sul da Alemanha, amplamente traduzido e tendo alcançado uma popularidade só comparável à *Divina Comédia*, da qual se pode considerar o antecedente mais próximo (COSTA, 1993).

Em Portugal existem duas traduções, dos finais do século XIV e dos inícios do século XV, que apresentam entre si diferenças estruturais e de conteúdo significativas, possivelmente por serem traduções de originais diferentes. Se bem que uma das versões seja mais rica (o códice alcobacense 244), os dois relatos estão cheios de pormenores: Túndalo foi um nobre cavaleiro irlandês, a quem a misericórdia divina permitiu conhecer o Reino do Além enquanto foi vivo; um dia, jantando em casa de um amigo, sofreu

um súbito ataque, ficando como morto; nessa altura, guiado por um anjo da guarda, a sua alma iniciou uma viagem de três dias, tendo visto e sofrido os diferentes tormentos do Inferno, os martírios do Purgatório, e deleitado com os prazeres das almas eleitas no Paraíso; esta experiência levou à conversão do cavaleiro, que deixou a vida mundana, repartiu os seus bens pelos pobres e fez-se eremita (embora este detalhe não apareça nas versões portuguesas).

A narrativa de Túndalo reflecte a tradição de textos visionários anteriores, sendo muito semelhante à história do cavaleiro Drythelme, protagonista de um relato incluído na *Historia Ecclesiástica Gentis Anglorum*, escrita em latim pelo Venerável Beda (c.731), mas é sobretudo importante a manifestação do gosto pelo imaginário do Além, por viagens fantásticas ao outro mundo, relacionadas com a cultura céltica. O seu objectivo era ensinar a doutrina relativa a este tópico, fazendo “ver” e transportando o leitor nessa viagem onde os bens terrenos não fazem sentido nem têm valor. A intenção alegórica, presente na construção de uma narrativa que acrescenta um segundo sentido, fica declarada desde as linhas iniciais, de que actualizei a grafia:

Era um mancebo de dias filho de mui grande linhagem, mas havia pouco cuidado de sua alma, que sua mancebia e sua fremosura o tornava em pouco siso e em vaidade deste segre. Nem havia cuidado de dar esmolos, nem de ir à igreja nem de fazer oração. E em estas vaidades do mundo era mui ledo e mui ufano. Empero Nosso Senhor misericordioso quis a este homem mostrar as penas do inferno e os bens do paraíso por tal de os contar depois no mundo. E isto por tomarmos nós outros exemplo de fazer bem e nos guardarmos do mal. (NUNES, 1903, 117)

A história de Túndalo, com todos os seus pormenores imaginados e fantasiosos, serve de exemplo para os vivos tomarem o caminho da conversão. O esquema da narrativa é relativamente simples, progredindo de um patamar de ignorância sobre a morte, para o degrau da experiência de sofrimento pós-morte, do castigo do pecado à recompensa da virtude, alcançando assim o conhecimento necessário à transformação espiritual

interior. Uma das características mais interessantes da narrativa é a sua capacidade de visualização do desconhecido, lançando mão das antagonias esperadas: o inferno é feito de escuridão, de cheiro desagradável, de personagens disformes, de sofrimento e de gritos de dor; mas o caminho para o paraíso vai sendo acompanhado por um crescendo de luz, de perfume, de riqueza e brilho, de harmonia e beleza, ao som de cânticos. Assim, no inferno se castigavam os pecadores, sofrendo cada pecado capital as suas penas, e no paraíso se celebravam as virtudes, a largas penas e longos martírios conquistado. Os dois percursos alegóricos estruturam a visão de Túndalo: a viagem pelo Além e a oposição entre o Mal e o Bem, alcançando o objectivo dos tratados espirituais que é a conversão do homem pecador. Estas dualidades teriam grande projecção na narrativa ficcional alegórica do período barroco.

13.

A literatura espiritual também contou com produção portuguesa. O *Livro da Corte Imperial*, o *Horto do Esposo* e o *Boosco Deleitoso*, são três obras anónimas, escritas em português que, não sendo traduções, estabelecem relações próximas com autores e obras considerados como *auctoritates*.

O livro da *Corte Imperial* corresponde ao códice 803 da BPM do Porto, de finais do século XIV, levado da Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (SAMPAIO, 1910). No panorama do pensamento medieval português, parco em literatura polémica religiosa, a obra tem um lugar de relevo: consiste na prefiguração de uma controvérsia religiosa situada na corte celeste. A construção da alegoria envolve o esboço de um cenário: a reunião é presidida pelo celestial imperador (Cristo), ladeado pela celestial rainha (a Igreja triunfante), rodeados por grande companhia (os santos), e, diante deles, a “oriental rainha” (a Igreja Militante) discute com uma assembleia diversa de gentios, judeus, muçulmanos e cristãos. O tratado posiciona-se na linha tradicional da polémica religiosa contra o judaísmo e o islamismo, repetindo os seus *topoi* mais significativos e esperados: o sentido pleno da Trindade; a concepção imaculada da Virgem Maria; a

apresentação de Cristo como Messias; o significado do pecado original; a conveniência e necessidade da Encarnação e da Paixão de Cristo; a afirmação da ressurreição da carne e do juízo final; os argumentos a favor da Eucaristia; as Escrituras e a sua razão; a excelência do cristianismo sobre o judaísmo e o islamismo. A descrição cénica e o conteúdo doutrinal revelam as principais fontes, como sejam Nicolau de Lira, Santo Isidoro de Sevilha, Raimundo Martí, mostrando ainda afinidades com Raimundo Lull e com a sua obra *Liber de gentili et tribus sapientibus* (PACHECO, 1993). Na verdade, nem o autor pretendeu expor um pensamento original, como fica explícito no prólogo (actualizei a grafia): “começo este livro não como autor e achador das cousas em ele conteúdas, mas como simples ajuntador delas em um volume” (SAMPAIO, 1910: 4). No mesmo prólogo fica definido o seu objectivo (“pera o Senhor Deus ser mais e melhor conhecido e entendido”) e também a estrutura alegórica baseada na analogia entre a corte humana e a corte divina:

(...) é composto este livro que é chamado *Corte Imperial* e tal nome lhe é posto porque assi como na corte do rei e do imperador ou de outro alto príncipe soem a ser tratados os grandes negócios e os altos feitos e as árduas questões determinadas, assi este livro trata de grandes cousas e de mui altas questões, assi como da essência de Deus e da Trindade e da Encarnação divinal e de outras matérias proveitosas pera conhecer e entender o Senhor Deus (...). (1910: 1)

Depois de invocar a inspiração divina e de testemunhar a dificuldade humana em entender, mesmo que parcamente, as coisas do mistério divino, os primeiros capítulos descrevem o cenário e nele situam as personagens, de acordo com as expectativas (1910: 5-7): a corte do imperador tem lugar num espaço bucólico (“um campo mui grande e mui fremoso todo comprido de verdura e de flores de muitas e desvairadas cores e de precioso odor”); o imperador é descrito como o “mais fremoso que todos os homens”, tendo impressa nos vestidos a seguinte letra “Rei dos reis e Senhor dos senhores”, rodeado dos espíritos celestiais que, tocando e cantando, o adoravam; ao seu lado estava sentada a Rainha, mulher formosa,

“vistida e coberta de sol” e “tinha a lua sob os seus pés”, como convinha à Igreja Triunfante, a quem o imperador prometeu união mística eterna (“E tu reinarás comigo sem fim”). Foi a esta corte que se apresentou a “rainha das partes do Oriente”, a Igreja militante, poderosa, diversa, rica, polémica e neste cenário se colocam os diversos posicionamentos religiosos.

Quanto ao *Horto do Esposo*, trata-se de uma obra de carácter moral e ascético, escrita entre os séculos XIV e XV. Proveio do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, correspondendo a dois manuscritos da BNP (Alcobacense 198 e 212), nenhum deles sendo o original. O carácter edificante revela-se nas histórias e nos contos exemplares desta compilação, bem estruturada e diversa nos assuntos que aborda. Está dividida em três partes, desiguais em extensão e no conteúdo: a Parte I (“Do nome de Jesus”, Alcobacense 198, fls. 2v-6), inspirada em S. Bernardo; a Parte II (“Do Horto da Santa Escritura e do modo como a devemos estudar e meditar”, Alcobacense 198, fls. 6r-36v); e a Parte III (“Da vaidade das coisas humanas”, Alcobacense 198, fls 36v-155r), mais extensa, com especial sabor popular e secular.

O *Horto do Esposo* apresenta aspectos característicos da alegoria: Cristo é o Esposo e a Sagrada Escritura o seu Horto, o Paraíso terreal, e a dicotomia entre corpo e espírito tomam formas visuais. A matéria das analogias é diversificada, em estreita relação não só com os bestiários medievais, onde as plantas e os animais assumem uma função simbólica, mas também com a hagiografia, conjugando o binómio realismo/fantástico, com as narrativas breves da história profana e de sabor oriental, e com a utilização do *exemplum* como forma de concretização da doutrinação. Defendendo uma doutrina simples, fundada nas Escrituras, uma limpidez do pensar e do agir, ao serviço da fé e não da retórica, muito menos da vaidade, indica-se a meditação do texto religioso, a contemplação e a vida solitária e ascética como forma de crescimento interior (FERRERO *et al.*, 1993).

Composto o livro para honra e louvor de Nosso Senhor, como se afirma no Prólogo (MODENA, 2016: 2), dedicado à ilustração dos mais

humildes fiéis de Cristo, recorrendo às fontes convencionais (Santo Agostinho, Santo Isidro, São Jerónimo e ainda o profeta Baruc), foi-lhe posto o nome de *Horto do Esposo* porque (actualizei a grafia):

(...) assi como em no horto há ervas e árvores e frutos e flores e espécies de muitas maneiras pera deleitação e mantimento e mezinha dos corpos, bem assi em este livro são conteúdas muitas cousas pera mantimento e deleitação e mezinha e consolação das almas dos homens de qualquer condição. Ca em este livro achará o rude com que se ensine, e o sage com que use, e o tibio com que se acenda, e o fraco com que se conforte, e o enfermo com que seja são e o são com que seja guardado em sua saúde, e o cansado com que seja recriado, e o faminto achará com que se mantenha. Leia per este livro o estudioso e achará com que se deleite, leia o enfadado e achará com que se demova. Leia o simples e achará com que se entenda. Leia o triste, e achará com que se alegre. Mais porque o Verbo de Deus, que é Jesus Cristo, é fonte original de toda sabedoria divinal e humanal, segundo diz Santo Agostinho, porém levantamos os olhos do coração a Jesus Cristo que a nossa mente ache espiritual deleitação pera vida perdurável. (MODENA, 2016: 3-4).

A intenção é claramente alegórica, usando a alegoria também como micro-estrutura compositiva, aproximando-se, assim, do discurso comum à literatura espiritual que tenho observado neste capítulo.

Para terminar este roteiro pela literatura espiritual, falta observar outra obra, o *Boosco Deleitoso*, impresso em 1515, por Hermão de Campos, por ordem da rainha D. Leonor, viúva de D. João II. Não se conhece o autor, mas deve ter sido composto pelo menos um século antes, no Mosteiro de Alcobaça. A matéria espiritual e mística é a mesma do *Horto do Esposo*, assentando no mesmo tipo de analogias, como são as do “castelo”, do “vergel” e do “horto”, ou seja, um espaço reservado e um cenário ameno onde, pela ascese e pela meditação, se alcança a contemplação da verdade divina. O bosque é também deleitoso por ser favorável à vivência solitária, afastada da vida profana e mundana. É provável que a obra assente no *De vita solitaria* de Petrarca, concluído em 1356, onde o poeta elogia a solidão e o silêncio, sendo também esse o tema de obras conhecidas como as *Coplas*

del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo do Condestável D. Pedro de Portugal (PINTO-CORREIA, 1993).

O desenho da alegoria é conhecido: no cenário do “bosque deleitoso”, sobretudo porque solitário, sendo a solidão necessária à reflexão interior, a figura da Alma, guiada pelo Anjo da Guarda, como peregrina caminha e dialoga com diversos santos, filósofos e outras figuras, de forma a alcançar o estado máximo de contemplação. A vida eremítica, longe do bulício, permite meditar sobre a condição frágil da vida humana, sobre a condição pecadora da alma que procura desapegar-se das coisas do mundo pela meditação dos bons exemplos, pela penitência e pelo arrependimento, procurando a estabilidade espiritual proporcionada pela contemplação e pela união com Deus.

Todos os elementos da obra contribuem para a construção da alegoria: a descrição e a distribuição do espaço e das moradas, os adereços que as personagens transportam e que permitem identificá-las, a prefiguração de conceitos, como a misericórdia e as virtudes; e, para além disso, o percurso áspero até ao monte mais alto, feito de sacrifício e dor, visível nas feridas que imprime no corpo. A justificação do título está no início do Prólogo, que explica o fundamento da obra e os seus objectivos:

Este livro é chamado Bosco Deleitoso, porque assi como o bosco é lugar apartado das gentes e áspero e ermo e vivem em ele animálias espantosas, assi neste livro se contêm muitos falamentos da vida solitária e muitos dizeres ásperos e de grande temor para os pecadores duros de converter. Outrossi em no bosco há muitas ervas e árvores e froles de muitas maneiras, que são vertuosas pera saúde dos corpos e graciosas aos sentidos corporais. E outrossi há i fontes e rios de limpas e claras águas e aves, que cantam docemente, e caças pera mantimento do corpo. E assi em este livro se contêm exemplos e falamentos e doutrinas muito aproveitosas e de grande consolação e mui claras pera a saúde das almas e pera mantimento espiritual dos corações dos servos de Nosso Senhor e pera aqueles que estão fora do caminho da celestial cidade do paraíso poderem tornar à carreira e ao estado de salvação e poderem alcançar aquela maior perfeição que o homem pode haver em esta presente vida (...).

(BELCHIOR et al., 1994: 37-38)

Desterrado do paraíso, onde todas as virtudes estão presentes, o narrador, “pecador e mui mesquinho” (1994: 38), procura o campo longe dos homens, sendo que ao seu lado se coloca o Anjo da Guarda que o ajudará no caminho para a contemplação e para a união com Deus. O primeiro encontro com a Justiça torna-se exemplo do processo de alegorização do conceito, ou seja, a descrição pormenorizada com a explicação da analogia de cada detalhe, repetindo-se com as outras virtudes, com a figura da Misericórdia e tantas outras que oportunamente surgem na narrativa (actualizei o texto):

E assi andámos per espaço mui longo e saímos daquela carrera e achámos um prado mui freoso e em meio dele andava ãa dona mui aposta, pero que a sua catadura era mui espantosa, como quer que era mui freosa. E era vistida de vistidura de duas colores: a metade de color preta e a outra metade de color alva; e em sua cabeça ãa coroa d’ouro, com muitas pedras preciosas, que chamam berilos; e ela tinha ãa regra mui direita em ãa mão. E eu preguntei ao Anjo quem era aquela dona tão freosa e tão espantosa. E ele me disse que era Justiça, que é espantosa aos maus e mui graciosa aos bons; e por em a sua vistidura é duas colores: a color preta demostra a tribulação e a dor que a Justiça faz padecer aos maus, e a color alva demostra o prazer e o gualardão, que ela dá aos bons; e a pedra preciosa, que tem em a coroa, que há a tal propriedade que queima a mão do homem que a tiver apertado, pero que é graciosa à vista, demostra que a Justiça queima os maus, corregendo-os, e faz prazer aos bons; e a regra direita, que tem a mão, significa a obra da Justiça, que dá a cada um directamente o que seu é. (1994: 39-40)

A chegada à cidade de Deus, no capítulo CLIII, depois de passar por um fogo, que lhe apurou e limpou a alma (1994: 76), é descrita debaixo de um grande deslumbramento: formosa, preciosa e rica, clara e cheia de luz e brilho, grandiosa, com coros de anjos harmoniosos. É neste ambiente de glória, que o peregrino recebe o prémio do seu esforço, unindo-se a sua alma a Deus para toda a eternidade.

14.

Esta leitura mais demorada da literatura medieval, entre traduções para português e produção própria, entre obras didáticas, morais e espirituais, permitiu perceber a dimensão global da alegoria. Com efeito, esta é utilizada como estrutura adequada à transmissão de conceitos, tendo em conta a forma como permite visualizar imagens e tornar simultaneamente mais fácil e agradável um processo tido como complexo. De tal forma a alegoria é utilizada, tornando-se o “modo” mais recorrente, que os textos reproduzem imagens muito semelhantes, mesmo as obras produzidas em Portugal. Com efeito, acabam por recorrer a um conjunto de alegorias, como nos mostram os títulos (castelo, jardim, bosque, aves, flores, etc), mais ou menos desenvolvidas, que circulavam e constituíam um “saber” feito de analogias, capazes de desvendar o sentido, mas também de o multiplicar, um saber que vinha do mundo da antiguidade clássica, pronto a desaguar no mundo do Renascimento, do Humanismo e da literatura clássica.

A citação que inicia o capítulo está no capítulo XX das *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, publicadas em livro em 1846. Pareceu-me extremamente interessante a referência que o escritor fez da articulação entre texto e imagem na Idade Média, se bem que a sua interpretação desta associação se coloque no domínio da sua ficção. Com efeito, na impossibilidade de os textos serem amplamente lidos, pela circunstância da falta de acessibilidade ao conhecimento da leitura e da escrita, restava a possibilidade de ensinar pelo recurso à imagem ou pela combinação entre texto e imagem (AUGUSTO, 2010: 66-67). A verdade é que Garrett refere o processo que estaria na construção da emblemática que tanto sucesso teve a partir do século XVI, mas que tinha a sua origem na interligação constantemente apontada entre a poesia e a pintura.

4. A alegoria no Classicismo e no Maneirismo

Resumo

A poética clássica mostrou novos caminhos para a alegoria. Partindo da sua presença nos autos, nas farsas e nas tragicomédias de Gil Vicente, observa-se a sua pertinência na épica. A alteração dos códigos poéticos entre o Classicismo e o Maneirismo leva à leitura da literatura pastoril, sobretudo da novela, sendo de realçar a produção literária de Francisco Rodrigues Lobo.

Desarrezoado amor, dentro em meu peito
Tem guerra com a razão, amor que jaz
E já de muitos dias, manda e faz
Tudo o que quer, a torto e a direito.

Não espera razões, tudo é despeito,
Tudo soberba e força, faz, desfaz,
Sem respeito nenhum, e quando em paz
Cuidais que sois, então tudo é desfeito.

Doutra parte a razão tempos espia,
Espia ocasiões de tarde em tarde,
Que ajunta o tempo: enfim vem o dia.

Então não tem lugar certo onde aguarde
Amor; trata traições, que não confia
Nem dos seus. Que farei quando tudo arde?

SÁ DE MIRANDA, *Poesias* (2011: 91)

1.

Depois da Idade Média, o Renascimento português apresentou uma renovação completa no panorama literário, que acompanhou a transformação da mundividência artística, cultural e científica. Tinha-se verificado desde a Geração de Avis uma feliz conjugação de circunstâncias que conduziriam à expansão marítima. Implicou o desenvolvimento científico relacionado

com a navegação, mas também a escrita sobre a viagem, as terras encontradas e as gentes desconhecidas, agora conhecidas e descritas.

É neste ambiente do Humanismo e do Renascimento que se desenvolve o Classicismo, sendo apontado o ano de 1527 como data de início deste período literário, coincidindo com o regresso de Sá de Miranda de Itália. Tratou-se de uma poética inovadora em termos de géneros literários, recuperando princípios temáticos e compositivos da Antiguidade Clássica: colocando o centro do interesse no próprio homem, almejando um conhecimento universal e racional, feito de harmonia, de equilíbrio e de proporção, é clara a influência da cultura greco-romana.

Para o tema da alegoria, parece-me importante a forma como algumas das características mais evidentes ganham maior pertinência. Assim, por exemplo, a partir do momento que o indivíduo se coloca como centro da sua produção poética e do mundo que o rodeia, a utilidade de que a sua produção se possa revestir fica condicionada por esse individualismo, tal como a utilização da alegoria. Por outro lado, ao pretender-se o predomínio da razão, não se coloca a necessidade de construir enunciados com leituras divergentes, implicando caminhos distintos entre razão e imaginação. Da mesma forma, o domínio da clareza e da concisão podem ser um obstáculo: se bem que o autêntico documento alegórico deva ser claro quando ao segundo sentido oferecido, não é um documento simples, nem claro, nem conciso, obrigando ao conhecimento e à descodificação das analogias subjacentes à alegoria. Acrescente-se o peso da poesia como exercício de verosimilhança, como enunciado por Aristóteles, o que eventualmente atingiu a alegoria e os seus rasgos de fantasia, tal como a vimos desenvolvida na literatura medieval. A censura do Paço e da Inquisição, pedida por D. Manuel em 1515 e conseguida em 1536, no reinado de D. João III, pode ser outra razão de peso, tendo levado, como vimos, à depuração da hagiografia e dos textos medievais no século XVI.

Apesar de perder a omnipresença que teve na literatura medieval, atravessando os diversos géneros, a alegoria manteve, ainda assim, a sua relevância, tanto na produção como no seu efeito, como vamos ver.

2.

A produção dramática de Gil Vicente é um dos casos que me interessa ter em conta. Representa, por um lado, a continuidade do teatro medieval, claramente figurativo, como se revela nas moralidades representadas na Quaresma, no Natal e nas festas de santos, de carácter alegórico; mas também, sob a capa da mitologia, ensaia outras aproximações que também recorrem à alegoria. Contudo, mesmo as farsas, no seu modo amplamente satírico, acusando e ridicularizando, seguindo o conhecido lema *Ridendo castigat mores*, têm uma função ilustrativa: não é só o enredo que provoca o riso, mas também a visualização do erro que denuncia o engano e a malícia. Tanto o *Auto da Índia* como a *Farsa de Inês Pereira*, por exemplo, constroem o enredo a partir de situações de traição amorosa.

A primeira peça referida, o *Auto da Índia*, datada de 1509, representou perante a rainha D. Leonor, em Almada, uma intriga de adultério desenvolvida em circunstâncias muito específicas: o contexto épico e glorioso das primeiras décadas da expansão marítima, em que já se desvendava um quadro de profunda alteração negativa na sociedade portuguesa. Essa ressonância negativa, percebida de forma alegórica para além da farsa, haveria de contaminar também o episódio de “O velho do Restelo”, presente no Canto IV (estrofes 94-104) de *Os Lusíadas* de Camões. Quanto à *Farsa de Inês Pereira*, representada em 1523, no Convento de Tomar, a D. João III, diz assim no seu Argumento:

O seu argumento é, que porquanto duvidavam certos homens de bom saber se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este tema sobre que fizesse – um exemplo comum que dizem: “Mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube”. E sobre este motivo se fez esta Farsa. (VICENTE, 2015: 22)

Não se tratando de alegorias, seja pelo argumento, seja pelo desenvolvimento do tema, as farsas vicentinas oferecem, ainda assim, uma leitura temática que se torna necessária, ocupando um grau considerável da expres-

são alegórica. Maior grau oferecem, no entanto, outros géneros cultivados por Gil Vicente, como sejam as moralidades e as tragicomédias.

No que diz respeito às moralidades, as *Obras de Devoção*, feitas representar entre 1502 (*Monólogo do Vaqueiro ou Auto da Visitação*) e 1534 (*Auto de Mofina Mendes e Auto da Cananea*), num conjunto de quase duas dezenas de “Autos”, a sua estrutura alegórica é evidente, uma vez que se trata de “prefigurações”, ou seja, de representações em que as personagens e os cenários remetem para dois sentidos distintos: o literal e o figurado. A leitura dos argumentos é elucidativa, tanto do *Auto da Alma*, datado de 1508, como da chamada *Trilogia das Barcas*, composta de três autos representados em 1517 (*Auto da Barca do Inferno*), 1518 (*Auto da Barca do Purgatório*) e 1519 (*Auto da Barca da Glória*). Assim, no *Auto da Alma* e no *Auto da Barca do Inferno*, respectivamente, é dito o seguinte:

Assim como foi cousa muito necessária haver nos caminhos estalagens para repouso e refeição dos cansados caminhantes, assim foi coisa conveniente que nesta caminhante vida houvesse uma estalajadeira, para refeição e descanso das almas que vão caminhantes pera a eternal morada de Deus. Esta estalajadeira das almas é a Madre Santa Igreja; a mesa é o altar, os manjares as insígnias da Paixão. É desta prefiguração a obra seguinte. (VICENTE, 1982: 39)

Começa a declaração e argumento da obra. Primeiramente, no presente auto se figura que, no ponto que acabamos de morrer, chegamos subitamente a um rio, o qual por força havemos de passar em uma das duas barcas, que naquele porto estão. Uma delas passa pera o paraíso, e a outra para o inferno. Cada barca tem o seu capitão na proa: o do paraíso um Anjo, e o do inferno um Capitão infernal e um Companheiro. (VICENTE, 1982: 10)

Cada auto desenha um cenário imaginado, onde cada elemento e cada adereço têm um significado alegórico. Desta forma, não se trata só de ler os autos “tematicamente”, como aconteceu com as duas farsas referidas. A estrutura dos autos é, já por si mesma, uma alegoria: a da viagem, no primeiro, e a do julgamento final, na trilogia.

Já as tragicomédias, de frequente tema mitológico, oferecem uma leitura temática. Assim, na *Tragicomédia de Dom Duardos*, de assunto amoroso e cavaleiresco, representada a D. João III, oferece-se a ilustração de um tema: “Sepan cuantos son nacidos / a questa sentencia mía: / que contra la muerte y amor / nadie no tiene valía” (VICENTE, 2017: vv. 2047-2050).

Mais interessante se torna a tragicomédia *Frágua de Amor*, datada de 1525, porque retoma a alegoria do castelo, aqui desenvolvida não no sentido espiritual, mas no sentido amoroso, em qualquer um dos casos representando a permanência da imagem fortificada medieval como conceito de resguardo.

A peça foi representada por altura do casamento de D. João III com D. Catarina, avisando-se, no argumento que antecede o prólogo, que “o castelo de que aqui se fala é por metáfora, porque se toma castelo por Catarina” (VICENTE, 2017: 55). É neste sentido que a esposa do Rei começa a ser louvada, sendo que, sem dificuldade, se podem estabelecer relações entre a descrição da rainha e a descrição da Virgem no já visto *Castelo Perigoso*. Assim, diz o Peregrino que era aquele castelo “alto y muy esclarecido”, cheio de nobres torres bem edificadas. Estava cercado de “siete cercas” que o guardavam, que não são mais do que as sete virtudes cardeais (Fé, Caridade, Esperança, Justiça, Prudência, Fortaleza e Temperança), e no castelo se erguiam “cuatro torres”, direitas, lindas e graciosas, impossíveis de destruir: a Linhagem, a Gravidade, a Liberalidade e a Sabedoria. Mas a torre mais alta era a da Bondade, sendo de distinguir ainda “las puertas de honestidade / las llaves de devoción / los petrechos de razón / las armas de santidade” (2017: 56). Assim é D. Catarina, um castelo de virtudes e bem guardado: “Castillo sin división / gracioso, fuerte, terrible / hermoso quanto es possible / dichoso cuento es razón” (2017: 57).

O teatro vicentino apresentará muitos outros exemplos, mostrando como as grandes alegorias, constituídas na Antiguidade e alimentadas pela longa medievalidade, vão permanecer como modelos de expressão que se mantém adequada no século XVI, tanto no teatro tradicional das farsas e dos autos, como no teatro com presença mitológica.

Também o teatro clássico produzido por Sá de Miranda e por Camões apresenta figuras alegóricas: em *Os Estrangeiros*, a Comédia fala no “Prólogo”, tal como a Fama na *Comédia dos Vilhalpandos*. Por outro lado, as comédias de Camões (*Auto dos Anfitriões*, *Auto El-rei Seleuco*, *Auto do Filodemo*), publicadas no final do século XVI e no século XVII, podem ter leituras temáticas, tal como a *Comédia de Bristo* e a *Comédia do Cioso*, de António Ferreira, ou ainda a sua tragédia *Castro*, que pode representar o destino fatídico do amor que não mede limites ou do bem do estado que tudo sacrifica.

3.

As duas possibilidades, estrutura alegórica e leitura temática, aplicam-se também à épica, sendo que a produção foi bem mais vasta do que a omnipresente citação d'*Os Lusíadas*, epopeia de matriz clássica, publicada em 1572, podia fazer pensar. A sua publicação foi fundamental a vários níveis. Em primeiro lugar, foi o início de uma produção épica abundante, continuada por Jerónimo Corte-Real em 1574, com o *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, e que se prolongou até ao século XVIII, com a publicação do *Espelho do Invisível*, de Troilo Vasconcelos da Cunha, em 1714 (PIRES e CARVALHO, 2001), e que ultrapassa largamente as duas dezenas de obras. Em segundo lugar, a consideração da produção épica permite uma percepção mais clara da periodização literária no século XVI. Com efeito, depois de *Os Lusíadas*, cuja produção é anterior a 1572, a publicação de *Segundo Cerco de Diu* corresponde ao início do Maneirismo, sendo que o interesse pela épica se prolonga pelo período barroco.

O Maneirismo não é, definitivamente, uma designação nem para a degenerescência do classicismo, nem para o período de transição para o barroco, como foi tido por Joaquim Mendes dos Remédios, Teófilo Braga e Fidelino de Figueiredo (SILVA, 1971: 193). Os estudos de Jorge de Sena (1965) e, sobretudo, a tese de Vítor Aguiar e Silva (1971: 109-188), mostram o Maneirismo como um período de características específicas e distintivas, que corresponde à segunda metade do século XVI e primeiras duas décadas

do Século XVII, sendo que o barroco se prolonga até meados do século XVIII, indo algumas vezes até além disso. Entre as suas características mais evidentes estaria o anti-classicismo, o anti-naturalismo e o individualismo, a expressão de um estilo de vida marcado pela elegância, pela sutileza e pelo preciosismo, mas também pela melancolia e pela contradição, como encontramos na poesia maneirista de Camões (BRITO, 2019).

A passagem para o Barroco implicou uma abordagem mais retórica e convencional dos temas maiores, como a edificação moral e religiosa, fundada nos conceitos de *vita brevis* e do *homo viator*, do amor e da sátira, cujo tratamento obedecia à expressão metafórica. Suponho que não tenha havido período literário tão formal como o Barroco e que tenha também desenvolvido uma reflexão sobre a codificação dos géneros como nele foi levada a cabo. O poder das convenções pode garantir a qualidade literária, e o Barroco apresentou alguma da produção mais bem conseguida de toda a história da literatura. Contudo, a extrema codificação pode conduzir também a uma produção literária exaurida na forma e no conteúdo, em que a emulação dos modelos se percebe a cada verso, seguindo cada indicação a regra e a esquadro. O furor da imaginação e o poder da retórica são capazes do melhor e do pior.

A épica camonianiana pode ser um bom exemplo deste procedimento da "expressão da convenção". A expressão maneirista de Camões que passou pelo epifonema, ou seja, pela presença da voz subjectiva, foi, na épica barroca, e mesmo ainda no final do século XVI, curiosamente institucionalizada. O epifonema tornou-se mais um componente da complexa estrutura retórica da épica: assim, o que era expressão do indivíduo passou a ser parte de um código e, por isso, convencional e retórico. A imitação dos modelos, e Camões era o principal, fez com que a produção épica barroca se tornasse contraditória, não coincidindo a intenção do modelo com o contexto dos épicos do barroco. Assim, embora n'Os *Lusíadas* se acusasse já a decadência do império, denunciada sobretudo nos epifonemas, Camões cantou a grandeza subjacente à Expansão e aos seus heróis. Esta monumentalidade foi a matéria preferencial do manancial épico que se seguiu, obras

de fôlego épico diferente e discutível, marcadas pela de-sadequação entre o estilo grandiloquente e a matéria, pelo domínio da retórica, inventiva, sim, mas menos sentida, de contornos planos, de enredo histórico e descritivo.

Podemos dizer que a utilização mais consistente da alegoria, podendo tornar-se estrutura organizativa do próprio texto, foi uma das particularidades da épica barroca. Significa isto que episódios de carácter alegórico, como é o caso da “Ilha dos Amores”, nos Cantos IX e X de *Os Lusíadas*, puderam ganhar outra relevância.

Tomo como exemplo o “poema heróico” de Vasco Mousinho de Quevedo e Castelo Branco, publicado em 1611, em Lisboa, por António Álvares: *Afonso Africano: poema heroico da presa de Arzila e Tanger*. Os doze cantos em oitava rima descrevem a tomada de Arzila e de Tânger por D. Afonso V. No prólogo, com o título “Alegoria do poema segundo a fábula” (CASTELO BRANCO, 1844), desenvolve-se a alegoria da “guerra interior”, imagem presente de forma constante na literatura espiritual barroca (RODRIGUES, 2012), como se pode verificar no excerto cuja grafia actualizei.

Ûa das arriscadas empresas, que há no mundo, é aquela que emprende um varão forte contra si mesmo, trabalhando render e avassalar a Cidade de sua alma, com que se lhe tem levantado o imigo humano. Esta se afigura em Arzila, situada ao longo do mar nas partes d’África, de muros alta cercada, que dão entrada e saída por cinco portas abertas, que são os Cinco Sentidos. Na mais ala parte sua se levanta ùa torre com três baluartes, que são as Potências dessa alma, e no meio a Fortaleza da Mesquita, que é o coração humano. Esta com frota armada vai buscando das praias de Lisboa Dom Afonso Quinto, o Africano, por quem este varão é figurado. Mete-se em meio um mar tempestuoso do apetite irascível, e concupiscível, onde forma e tece o Inferno os obstáculos e impedimentos, que desta empresa desviam, e como entre todos sejam os dous mais poderosos, os contrastes e asperezas que a virtude dificultam, e os deleites que retêm e obrigam muitas vezes a se não passar avante. É neste mar Dom Afonso arrojado de grave tempestade nas praias da forte Seita, por indústria do Mago Eudolo, que procura desconfiá-lo do bom sucesso da empresa, e juntamente seu querido e amado Filho, o Príncipe Dom João (figurado por seu Amor) ali lhe desaparece, e levado a ùa Ilha

de deleites, esteve quasi a ponto de perder-se, mas dando a tais gostos de mão, por favor e mercê do Céu, vem depois a ser armado Cavaleiro, como Amor qualificado e triunfante.

Os primeiros Inimigos, que contra este Varão resistem (depois que animado em ùa voz do Céu e confirmando suas esperanças aportou em terra) foram os danados Espíritos figurados pelos Mouros com seu capitão Lúcifer, figurado em Tenebronte. Mas como estes per si só tenham pouca força e valor, facilmente são vencidos e postos em fugida, e assi saem depois a resistir-lhe os Sete Vícios mortais, Filhos desse Tenebronte, conhecidos por suas divisas, aos quais rendem e disbaratam outros sete Cavaleiros por insígnias manifestos, que são as Sete Virtudes a esses vícios contrárias, com este próspero sucesso assalta Afonso a Cidade, a qual entra à força de armas, pelo grande valor de Dom Fernando, no qual se afigura a vontade à Razão obediente, e a este se encarga outra vez a nova empresa de Tânger, apremiando-se os mais vencedores, porque o prémio da vontade é andar em guerra contínua e obrar como a Razão lhe vai ditando.

Entrada a Cidade, se consagra a Mesquita e se celebra o Divino Mistério, recebendo a Deus por seus trabalhos o Africano, que ele é o verdadeiro prémio d'Alma a seu serviço rendida, que de habitação do Inferno, figurado pela Serpente, que d'ali desaparece, fica do próprio Deus um vivo templo. (“Alegoria”, 1844)

Torna-se evidente a dupla leitura, que assenta na “figuração” enquanto representação conceptual das oposições: de um lado, a virtude do rei cristão e dos seus príncipes e cavaleiros; do outro, o vício dos mouros. A vitória militar, representada pela consagração da mesquita, é também a vitória dos cristãos e do seu Deus sobre o Inferno e a Serpente. Em última instância, trata-se da luta entre o Bem e o Mal, que acontece, antes de todas as outras, dentro do próprio homem.

Esta conjugação da matéria épica com a alegoria enquadra-se num contexto histórico muito específico: a monarquia dual e o poder maior da Inquisição e da censura que resultavam da Contra-Reforma. Se não é um contexto favorável ao reino de Portugal, é-o claramente à alegoria, sobretudo quando associado ao fulgor da imaginação e ao furor platónico, conjugados estes com o poder da retórica. É esta imaginação que faz retomar as alegorias medievais, tornando-as mais elaboradas e requintadas, criando

novos sentidos e explorando toda a paleta possível das analogias. Havia prazer nesse exercício de alegorização, mas sobretudo um intuito didático, de persuasão e ensino, cumprindo assim a dupla premissa horaciana do *prodesse et delectare*. Se bem que seja a matéria religiosa aquela onde se verifica maior aplicação, a verdade é que a poética barroca consolidou o “modo alegórico” para falar de temas como a efemeridade, a vida humana como peregrinação e a psicomaquia.

4.

A literatura pastoril teve no Maneirismo a sua maior expressão, desenvolvendo produção poética (as élogas) mas, sobretudo, produção narrativa (novela pastoril), sendo que o discurso pastoril resulta também da inclusão da lírica dentro da ficção narrativa. A influência deste género é claramente clássica, revelando o seguimento atento de Virgílio, não o épico da *Eneida*, mas o pastoril, representado pelas *Bucólicas* e pelas *Geórgicas*.

A partir da trilogia de Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622), constituída pelas novelas *Primavera* (1601), *O Pastor Peregrino* (1608) e *O Desenganado* (1614), e da novela de Fernão Álvares do Oriente, a *Lusitânia Transformada* (1607), desenvolveu-se um duplo modelo que foi seguido por Manuel Quintano de Vasconcelos, com *A Paciência Constante* de 1622, por Elói de Sá Sotomaior, com as *Ribeiras do Mondego* de 1623, por Manuel Fernandes Raia e as duas partes da *Esperança Enganada* de 1624 e 1629, por João Nunes Freire e *Os Campos Elísios* de 1626. Neste conjunto, Rodrigues Lobo tem uma expressão muito particular, sobretudo quando acrescentamos à trilogia ficcional as *Éclogas*, de 1605, e a *Corte na Aldeia e noites de Inverno*, de 1619.

A égloga é um género constituído por um diálogo em verso onde participam pastores, situados num cenário harmonioso, o *locus amoenus*, que “praticam” sobre temas principais como o amor, quase sempre infeliz e impossível, sobre os efeitos da ambição e o vício das cidades, sobre o resultado do desejo e da vontade, sobre a efemeridade da vida, a música e a poesia, tendendo para a melancolia. Tratando-se de um exercício de

imaginação e sendo o pastor um disfarce do poeta cortês, o potencial alegórico é elevado (AUGUSTO, 2010: 109-122), como se pode conferir pelo prólogo ao leitor das *Éclogas*, intitulado “Discurso sobre a vida, e estilo dos pastores” (LOBO, 1605: 1-5). Trata-se de um texto fundamental para definir a teoria subjacente ao gênero pastoril, justificando a sua excelência pela vida quieta e antiga dos pastores, em verdade e razão, sem malícia, tendo nascido Cristo entre eles e, nesse mesmo estilo, estarem escritos os *Cantares* de Salomão e obras de autores gregos e latinos. Fica claro também o seu duplo sentido:

Aqui, curioso Leitor, vos ofereço prática e estilo de pastores, doutrina verdadeira de avisados; não pímulas douradas, víboras entre flores, nem veneno em vaso rico, antes, pelo contrário, diamantes por lavar, perlas em a sua concha, e, em lugar de mentiras enfeitadas, verdades honestas. Não estranheis ouvir rústicos filósofos e avisados aldeãos, que o que representa na comédia a figura do Rei não o pode parecer em tudo, nem o cortesão representar em tudo a natureza do lavrador. E assi como na arte de pintar representam as cores diferentes o natural de ãa figura e a forma dela, a sustância e atenção para que foi figurada, que é a parte principal da obra, assi o que nesta minha não parecer que representa o modo dos pastores, com a viveza e termo que convem, atribuí ao intento, que é mostrar debaixo de seu burel e com suas palavras, a condição dos vícios e o sossego das virtudes. (1605: 4-4v)

São as últimas linhas que desvendam o duplo sentido da figura do pastor, que é assumido como representação capaz de transmitir a oposição entre a virtude e o vício, vendo na vida quieta e sossegada uma possibilidade de redenção. É neste sentido que decorrem as éclogas.

Na Écloga I, “contra o desprezo das boas artes”, o pastor Corino louva a vida pastoril, na sua rudeza e no seu desengano, livres “daquele dano / Da cega vaidade, / Que corrompeu nos homens a vontade”, que é a inveja (1605: 9), procurando a confirmação tanto desse contentamento como no dano do pecado referido nos símiles da tartaruga (1), da cobra (2) e da cotovia (3):

1.

Qual a concha amada
A Tartaruga, tem quieto abrigo,
Não se teme de nada
E no maior perigo
Escondida entre si, vive consigo.

Tal o meu pensamento
Não quero que a ventura o lugar deva
Que não há mor isento,
Nem que melhor se atreva.
Que o que tudo que tem consigo leva. (1605: 9-9v)

2.

Qual cobra na espessura,
Que deixa entre os espinhos esquecida
A velha vestidura,
E dela já despida
Como águia no mar, renova a vida;

Assi quando me vejo
Que começo a viver nesta mudança,
Contento meu desejo,
Troco minha esperança,
Não quero mais de enganos que a lembrança. (1605: 9-9v)

3.

A cauta Cotovia,
Vendo o ligeiro imigo o vôo nega
Nele não se confia,
Com a terra se apega,
Porque ali com as asas não lhe chega.

D'esta arte se defende
O pastor desprezado da ventura,
Que ela sempre pretende
Descer da mor altura
Quem cuida que no alto se assegura. (1605: 9-9v)

À utilização do símile, acrescenta-se a descrição de emblemas (1605: 12v) e a fábula do jumento (1605: 13v), estruturas que também fazem parte abundante da novela pastoril de que agora passarei a falar.

5.

As novelas pastoris tiveram grande fortuna na literatura portuguesa, como já mostrei. Situadas num cenário campestre, de uma agradabilidade constante, justificando a tão conhecida expressão da excelência dos prados sempre primaveris, *prata ridente*, o tema destas novelas é amoroso, sendo os pastores, na sua fala, comportamento e artes, claramente idealizados.

A sua leitura é temática, até porque assim exigem os prólogos, embora não se trate de alegorias formais (AUGUSTO, 2010: 124-131). A história do pastor Lereno ao longo da trilogia de Rodrigues Logo, castigado pela sua pastora por motivo que permanece envolto em segredo, envolve uma viagem de expiação e de procura por outros vales e outros rios, participando de outras histórias, descrevendo ainda espaços e celebrações de carácter alegórico. Assim, se o sentido das novelas pode ser lido de forma alegórica, confirmando teorias poéticas de carácter amoroso sobre o desengano, realço a presença assídua de micro-estruturas alegóricas.

Na novela *Primavera*, por exemplo, na Floresta IX, o narrador descreve a “Festa dos Pastores”, explorando a simbologia das cores, das formas, dos trajés e das figuras. No cenário, onde “havia muitas fontes de artifício e muitas figuras pastoris, que em vulto representavam memórias antigas em honra dos pastores” (LOBO, 1774: II, 76), entre elas o “sátiro Pã, deus dos pastores, como os antigos o pintaram, com a sua frauta de canas, coroadado de suas folhas, entre as quais saíam muitas flores, que em ramalhetes se juntavam sobre os cornos” (1774: II, 77), desenvolve-se o desfile alegórico, estrutura que se tornará modelar no conjunto das novelas pastoris. É de realçar a extrema visualidade destas descrições, fixas no espaço, supondo uma imagem pré-existente, que corria sob a forma emblemática, de que o texto é uma reprodução literária, como acontece com as deusas da natureza, Ceres, Pomona e Flora, interpretando o episódio mitológico de Páris e de

Vénus e da maçã de ouro ou ainda o episódio de Apolo e Dafne ou de Mercúrio e Argos (1774: II, 76-78).

A esta primeira descrição de figuras fixas no espaço segue-se uma estrutura tradicional paralela, de presença também insistente, o desfile alegórico: as personagens entram em cortejo, identificadas pelo que vestem, pelos adereços que transportam, pelas letras e pelos motes que apresentam, insistindo no pormenor, na riqueza e na variedade, seja das formas, dos trajes, das cores, num sistema de ampliação descritiva. De alguma forma, verifico como a vivência festiva pastoril, enquanto representação, assumiu formas convencionais próprias dos ambientes palacianos e cortesões, reproduzindo estruturas já bem antigas, caracterizadas pelo impacto visual da representação do imprevisto, dos conceitos e das sentenças, do fantástico e do mítico.

Na continuação da festa, depois da súbita aparição de um sátiro, saiu uma dança de pastores, vestidos a preceito e muito pouco rusticamente, seguidos de uma “dança de pastoras” (1774: II, 79). Aparecem divididas em dois grupos, diferenciados pela diversa cor dos vaqueiros que vestiam, e no arco de cada pastora estava a divisa correspondente, associando a imagem ao mote. Apresento apenas a pastora que todas dirigia, Lizeia: no seu arco estava representado “em campo de ouro um Pelicano ferindo o peito sobre os tenos filhos, e ao pé dizia esta letra: *À custa de minba vida/ Sustento a de meus cuidados*” (1774: II, 80). Esta mesma associação entre imagem e letra repete-se para os dois grupos, sendo interpretados pelas pastoras dez emblemas relativos à arte de amar, no que ela implica de discrição, de mágoa e de desengano. Tendo em conta o rápido desenvolvimento da emblemática a partir do século XVI, é interessante verificar como Rodrigues Lobo, com base em imagens tradicionais, constrói as letras adequadas à caracterização e personalidade de cada pastora. Tratava-se de um exercício básico de alegorização, baseado numa procura de analogias inesperadas, que teria tão grande efeito no leitor como desde logo teve na assistência do desfile pastoril (AUGUSTO, 2010: 139-145).

Mas há outro episódio, distinto no seu significado: a “Cova do Segredo”, situada num vale “mágico”, descrito no último volume da trilogia (*O Desenganado*, Discursos IV-VI), onde as figuras pastoris, a mitologia e o discurso amoroso, são substituídos pela figuração de conceitos morais, como o Silêncio, “que era um velho com asas nos ombros e o dedo mostrador posto na boca” (1774: IV, 150), a Cortesia, “donzela de rosto honesto e traje galante” (IV, 152) e o Respeito, a Fidelidade, o Entendimento, coroadado de louro, a Paciência, a Honra, idosa com aspecto colérico mas venerável, e o mancebo Primor, seu filho (IV, 162-163), insistindo mais na representação urbana e cortês da riqueza e da formosura dos trajes e dos adereços do que na sua construção simbólica. A descrição envolve também os espaços, repletos de painéis e murais, onde, mais uma vez, a estrutura emblemática está presente, repetindo o conjunto canónico de descrição pictórica e texto, servindo agora a apresentação de diferentes situações favorecedoras da virtude do segredo.

Esta descrição pretende ser ela também emblemática, ou seja, ser apenas um exemplo de um procedimento, a da inclusão de episódios, celebrações, representações e espaços alegóricos, que marcou a novela pastoril e que se prolongou pela narrativa ficcional barroca. Assim, a alegoria formal está presente, mas trata-se de micro-estruturas isoladas e pontuais, que favorecem a conexão com o sentido do enredo. Contudo, posso procurar e encontrar um sentido para o enredo da trilogia de Rodrigues Lobo, sentido que se vai acentuando de novela para novela até à conclusão. Para além da apreciação da história do protagonista, posso interrogá-la sobre o seu significado em termos de tradição literária, de desenvolvimento dos grandes temas da pastoral, mas também em termos morais. Em última instância, a trilogia é uma reflexão doutrinária sobre a “arte de amar” e sobre a cortesia amorosa, que tem como fundamento a discrição, correspondendo à elegância e à melancolia que caracterizam o pastor amoroso, mas que é inevitavelmente cortês (AUGUSTO, 2010: 169).

6.

Da omnipresença que tinha no período medieval, quando se confirmou toda a sua amplitude no discurso literário, religioso e científico, a alegoria viu o seu espaço de aplicação tornar-se menos amplo, por todos os motivos que enunciei no início deste capítulo. O prolongamento das estruturas alegóricas tradicionais mantém-se na literatura de carácter moral e espiritual, lugar que lhe é próprio ainda hoje, obedecendo a uma convenção já organizada, como vimos com as moralidades vicentinas e com a literatura bucólica, onde desaguam tradições diversas, venham da antiguidade clássica ou venham da literatura cristã.

Para os poetas clássicos, o recurso à alegoria torna-se mais sensível quando serve a manifestação de estados de espírito. A construção de uma breve narrativa serviu para “dizer” a confusão amorosa vivida pelo sujeito poético no conhecido soneto de Sá de Miranda que serve de epígrafe a este capítulo, com o *incipit*: “Desarrezoado amor, dentro em meu peito” (MIRANDA, 2011: 91), tema que será intensamente glosado nos dois séculos seguintes. A história é contada pelo sujeito poético, representando duas personagens em guerra. Ao “desarrezoado amor” opõe-se a Razão, sem que, por ser quem é, tenha necessidade de mais caracterização. Basta-lhe ser o oposto de tudo o que o Amor é: além de sem-razão, despeitado e forte na sua soberba, falta de respeito, tumultuoso, sempre em guerra, desconfiado e cioso de todos. Apesar de tudo isto, ou talvez por causa desta força impetuosa e intempestiva, é o senhor do seu reino, temido pela sua imprevisibilidade. Do seu lugar, paciente, a Razão observa e espera pela sua hora. Quando vem o seu “dia”, então revela também a sua força, não confiando em ninguém, fazendo com que o Amor não tenha “lugar certo onde aguarde”. Não diz o soneto quem vence, mas da luta dos dois titãs que sobrá? Contemplando essa luta interior, confessa o sujeito poético, como espectador impotente de si mesmo: “que farei quando tudo arde”?

O tema profano da luta interior (glosado de outra forma na literatura espiritual, ou seja, a guerra entre o Bem e o Mal, multiplicados nas suas diversas formas de virtudes e de vícios), embora sem a estrutura alegórica que

encontro em Sá de Miranda, foi abordado também em Camões (como no soneto “Sempre a razão vencida foi de Amor” ou no mote “No meu peito o meu desejo”), atravessando, na verdade, como tema privilegiado, a poesia clássica, maneirista e barroca, mas também tendo sido alvo de interessantes aproximações na literatura portuguesa do século XX (RIO, 2009).

O verso “Que farei quando tudo arde?” constitui uma das interrogações mais sentidas da literatura portuguesa. Não admira que tenha também dado título a um dos mais significativos romances de António Lobo Antunes, publicado em 2001.

5. O reino da alegoria barroca

Resumo

Depois do período medieval, o Barroco tornou-se a época de ouro da alegoria e das suas manifestações no campo artístico. A teorização barroca incide principalmente sobre a metáfora, mas torna-se fundamental conhecer a teorização sobre a alegoria de Baltasar Gracián, na sua *Agudeza y arte de ingenio*. Na literatura portuguesa, a narrativa ficcional recorre à alegoria, desde as novelas de entretenimento e exemplo, como as novelas morais e exemplares, ganhando maior substância na estrutura das alegorias morais, de que *A Preciosa* de Soror Maria do Céu é um dos exemplos mais perfeitos. Também a lírica recorre à alegoria, como acontece com D. Francisco Manuel de Melo, tornando-a não apenas um tropo, mas uma forma de expressão.

E isto, meu filho: se houvesse dito simplesmente que os prados são amenos não representarias senão o verdejar - de que já sei - mas se disseres que os Prados riem far-me-ás ver a terra como um *Homo Animatus*, e reciprocamente aprenderei a observar nos rostos humanos todas as esfumaturas que captei nos prados... E este é ofício da Figura excelsa entre todas, a Metáfora. Se o Engenho, e portanto o Saber, consistem em ligar entre si *Notiones* remotas e encontrar Semelhança em coisas dissímiles, a Metáfora, entre as Figuras a mais aguda e peregrina, é a única capaz de provocar Maravilha, de que nasce o Deleite, como pelas mudanças das cenas no teatro. E se o Deleite que nos dão as Figuras é o de aprender cousas novas sem fadiga e muitas cousas em pequeno volume, eis que a Metáfora, levando em voo a nossa mente de um Género a outro, nos faz entrever numa só Palavra mais de um Objecto.

ECO, U., *A Ilha do Dia Antes* (2017: 89-90)

1.

Depois da omnipresença na literatura medieval, desde a ficção, à poesia e aos tratados morais e espirituais, é no período barroco que a alegoria atinge novamente um estatuto semelhante, visível nos mais diversos géneros literários e abordando os temas mais diversos.

Curiosamente, os manuais mantiveram o conceito de alegoria tal como tinha sido formulado na retórica clássica, não dando conta da presença

massiva da alegoria e da amplitude do procedimento, sendo cada vez maior o contraste entre a teorização retórica e a prática literária (AUGUSTO, 2010: 42-50). A grande inovação na teoria sobre a alegoria podia ter sido conseguida por Francisco Leitão Ferreira, na sua *Nova Arte de Conceitos*, publicada em duas partes, respectivamente em 1718 e 1721. Suponho que, tendo havido uma terceira parte, Leitão Ferreira tivesse chegado a teorizar sobre a alegoria de uma forma mais adequada à ficção narrativa alegórica sua contemporânea. Contudo, tendo centrado o seu interesse na metáfora, de que a alegoria seria uma extensão, o procedimento alegórico ficou no campo das suposições.

Vale-me Baltasar Gracián e o seu tratado *Agudeza y arte de ingenio*, publicado pela primeira vez em Madrid, em 1642, e aumentado com uma segunda parte em 1648, que é, neste caso, a que mais me interessa. Abordando o conceito de agudeza, este estudo remete para a “ficção”, para a agudeza composta “fingida”, implicando uma estrutura lógica, de unificação, ordenadora das analogias. Como esta construção ficcional se tornava doce ao intelecto, facilmente poderia com eficácia destinar-se também ao ensino. Este entendimento de Gracián distancia-se das tendências retóricas no estudo da alegoria, da tradicional preceptiva clássica, realçando o evidente carácter ficcional e a sua narratividade, para além de reforçar a visualidade daí decorrente e a consequente eficácia que resulta desta união do deleite com o útil.

Logo no prólogo “Al Letor” (1669: 3), explica que o objecto do seu estudo é o “ingenio, la agudeza en arte”, que se vale “de los tropos, y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus concetos”, a todos podendo servir, sacros e profanos, graves e correntes, seja pela formosura, pela doçura, mas sobretudo pela diversidade, tomando Camões como exemplo em língua portuguesa. A percepção da alegoria seria de tal forma, que lhe ocorreu que “pudiera aver dado à este volumen la forma de alguna alegoria”, mas o facto prender-lhe-ia o discorrer e a gravidade típica do “genio espanhol” (1669: 4).

Se “son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza”, a alegoria contribui para esta função, apesar de só na última parte da obra, no *Tratado segundo de la agudeza compuesta*, a partir do Discurso LI, se enquadrarem as referências à alegoria. Entende-a como “agudeza composta”, ou seja, “un compuesto de conceptos y sutilezas”, podendo assumir duas formas, sendo que interessa a forma da “ficção”, onde se incluiriam as “alegorias continuadas”. Assim, quando no Discurso LV trata da agudeza composta “fingida” (1669: 318-324), ou seja, por ficção, Gracián começa com um exercício: um apólogo que prefigura a Verdade, o Entendimento e a Mentira. Transcrevo a história, pela importância que manifesta em termos da extensão da alegoria, capaz de estruturar também os textos teóricos.

Era la verdade esposa legitima del entendimiento, pero la mentira, su grande emula, emprendio desterrala de su tálamo, y derribarla de su trono: para esto que embustes no inventó, que supercherias no hizo? Començó à desacreditarla de grosera, desaliñada, desabrida, y necia; al contrario à si mesma, venderse por Cortesana, discreta, bizarra, y apacible, y si bien por naturaleza fea, procuro desmentir sus faltas com sus afeytes. Echó por terceiro al gusto, con que en poco tiempo obró tanto, que tiraniçó para si el Rey de las Potencias. Viendose la verdad despreciada, y aun perseguida, acogiose à la Agudeza, comunicóla su trabajo, y consultóla su remedio. Verdad, amiga, dixo la agudeza, no ay manjar mas desabrido en estos estragados tempos, que un desengaño às secas, mas que digo desabrido? No ay bocado mas amargo que una verdad desnuda. La luz que derechamente hiere, atormenta dos ojos de una Aguila, de un Lince, quanto mas los que flaquean. Para esto inventaron los sagazes Medicos del animo el arte de dorar las verdades, de açucarar los desengaños. Quiero dezir (y observadme bien esta licion, estimadme este consejo) que vos hagais politica. Vestios al uso del mismo engaño, disfraçaos com sus mismos arreos, que com esso yo os asseguro el remedio, y aun el vencimiento. Abrió los ojos la verdad, dió desde entonces en andar con artificio; usa delas invenciones, introduzese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lexos lo que está muy cerca, habla de lo presente en lo passado, propone en aquel sugeto lo que quiere condenar en este, apunta à uno para dar en otro, deslumbra las passiones, desmente los afectos, y por ingenioso circuloquio viene sempre à parar en el punto de su intencion. (1669: 318)

O próprio Gracián explica o apólogo, extraindo dele a necessária lição: “Una misma verdad puede vestirse de muchos modos, ya por un gustoso apólogo, que com lo dulce, y fácil de su ficcion, persuade eficazmente la verdad” (1669: 318). Mas não fica por aqui, na verdade. Esta “invenção fingida” parece assentar predominantemente na semelhança, estando a demonstração da agudeza nessa translação entre o “mentido” e o verdadeiro (1669: 322). E como esta construção ficcional se torna fácil e doce ao intelecto, compreende-se que grandes autores se tenham servido deste género de “agudeza composta fingida” nos seus escritos mais sérios, destinados ao ensino e à doutrina moral e política. Para exemplo, Gracián transcreve uma fábula em verso, que não é nem mais, nem menos, do que a “Fábula do rato do campo e do rato da cidade”. Ao concluir o Discurso LV, Gracián sintetiza o que até então tinha apresentado:

Es, pues, la agudeza compuesta fingida, un cuerpo, un todo artificioso fingido, que por traslacion, y semejança pinta, y propone los humanos acontecimientos. Comprehede debaxo de si este universal genero toda manera de ficciones, como son epopeyas, metamorfosis, alegorias, apologos, comedias, cuentos, novelas, emblemas, geroglicos, empresas, diálogos. (1669: 323)

Deste modo, Gracián parece manifestar uma diferente preocupação em relação aos estudos retóricos do seu tempo no sentido de uma maior fruição estética do texto. Longe de uma enumeração e definição exaustiva, vai alargando as suas considerações ao sabor dos exemplos escolhidos.

Assim, mais facilmente se percebe como, para o autor, a agudeza por ficção, sendo sobretudo “viveza e espírito”, não encontre a sua essência nas pre-ocupações formais da composição poética, mas se realize de forma mais plena no texto em prosa, livre de cânones mais rígidos, encontrando o seu principal ornato na erudição e na cultura, na subtilidade do pensamento, na elegância do dizer, no artifício e na profundidade do discurso (1969: 323-324).

Especificamente sobre a alegoria, que é considerada como mais uma possibilidade de expressão do conceito composto, participando assim das características comuns como sejam o domínio da analogia e a construção ficcional como modos de representação de abstrações, Gracián não deixa de chamar a atenção para o vastíssimo campo de aplicação da construção alegórica, onde não serviria apenas a moralização, como diz no Discurso LVI, sendo que na citação está a célebre frase que continua a tradição medieval já referida em capítulo próprio:

Descubrese ya el latissimo campo de las alegorias: afectado disfraz de la malicia, ordinaria capa del satirizar. Gran prueba es de su artificio el estar en todos tiempos tan validas. Consiste tambien en la semejança, con que las virtudes, y los vicios se introduzen en metafora de personas, y que hablan, segun el sujeto competente. **Las cosas espirituales se pintan en figura de cosas materiales**, y visibles con invencion, y traza de empeños y desempeños en el sucesso. (1669: 325)

Para esta amplitude da alegoria muito deve ter contribuído o facto de esta se constituir como uma espécie de macro-construção, uma vez que todo o artifício conceptual por ficção, tendo em conta a definição de conceito artificioso apresentada por Gracián, dela participa. Tal participação torna-se mais visível com o apólogo, com a parábola e com a fábula, consideradas “espécies” da alegoria (1669: 332-265), por se fundarem num processo de analogia e veicularem preferencialmente conteúdos de carácter moralizante. Sobre este assunto, o autor deixa bem claro que, para além do cuidado a ter com o artifício da traça e do artifício da ficção, “siempre ha de atender el arte al fruto de la moralidad, que es el fin de lo dulce y entretenido, al blanco de um desengaño” (1669: 325).

Parece que esta teorização de Gracián se distancia das tendências retóricas e da redução da alegoria a tropo de oração ou a metáfora continuada. Continuando centrada na analogia, segundo a definição do conceito, a alegoria impõe-se, todavia, pela sua estrutura ficcional, pelas suas invenções artificiosas, tornando-se mais ampla e mais livre na sua aplicação

(AUGUSTO, 2010: 58-64) e, por este motivo, torna-se evidentemente útil para a leitura e para o comentário dos exemplos apontados neste capítulo.

2.

É no texto ficcional que melhor assenta a alegoria, uma vez que permite, de forma mais desenvolvida e consistente, criar uma história, com personagens, à qual pode ser atribuído um sentido para além do literal. Já tive oportunidade de conhecer a fundo a ficção romanesca ficcional barroca, facto que me permite dividi-la em fases distintas, que dizem respeito a aplicações também diferentes da alegoria (AUGUSTO, 2010).

A primeira fase diz respeito à novela de entretenimento e aventura, produzida entre 1625, com a publicação dos *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*, de Gaspar Pires de Rebelo, que conheceu um segundo volume em 1633, e que se prolongou até à publicação das longas novelas de Mateus Ribeiro no final do século XVII. Será do maior interesse ter em conta os textos preliminares, uma vez que neles se procede à justificação do enredo profano das novelas no quadro da Inquisição e da Censura. Apresento alguns exemplos.

O “Prólogo ao Leitor” da *Segunda Parte da Constante Florinda*, centrada sobre os infortúnios de Arnaldo, publicada em 1633, avalia a boa recepção obtida pela primeira parte da novela, sem dúvida devida ao equilíbrio conseguido e desejado entre o deleite e a exemplaridade do enredo: “Viram a obra honesta, e que assim de toda ela, como das histórias particulares que continha, se tiravam moralidades proveitosas, e de seus enredos pasto para os entendimentos curiosos” (GONÇALVES, 2000: II, 130). Desta forma, Gaspar Pires de Rebelo repete o processo no segundo volume e, tomando a metáfora do caçador, “quando pertende fazer doméstico ao ligeiro cervo”, afirma:

Muitos cervos há no mundo que são servos do mundo, os quais só com eles tratam seus negócios, metidos em os bosques de cuidados mundanos, sustentando-se em os montes de pensamentos altivos, sem quererem tomar conselho com um livro espiritual que lhes ensine o que devem fazer.

Compadecido destes, quis disfarçar exemplos e moralidades com as roupas de histórias humanas. Para que vindo buscar recreação para o entendimento em a elegância das palavras, em o enredo das histórias, em a curiosidade das sentenças e em a lição das fábulas, achem também o proveito que estão oferecendo, que é um claro desengano das cousas do mundo, e fiquem livres dos perigos, a que estão mui arriscados, com seus ruins conselhos. Este intento, e o que já apresentei acima, cuido que são bastantes para me livrarem da culpa. E quando não, digam o que quiserem, que já estou armado de paciência, que é mui necessária a quem faz pública algũa obra. (GONÇALVES, 2000: II, 130)

Pouco mais seria necessário para colocar estas narrativas de Gaspar Pires Rebelo num grau alegórico superior aos das novelas pastoris, que não enunciavam de forma tão clara o intuito de oferecer exemplaridade de comportamentos. O seu objectivo é, através da ficção, oferecer lição, proveito, exemplo, moralidade, sobre o desengano das coisas do mundo.

O mesmo acontece com as novelas de Mateus Ribeiro. Veja-se o caso da sua primeira novela, o *Alívio de tristes e Consolação de Queixosos*, com a primeira parte publicada em 1648 (as seis partes, em dois tomos, foram publicadas em 1764). As edições de 1648 e de 1672 repetem o Prólogo, onde afirma Mateus Ribeiro:

Se como disse o Séneca, não há mal tão insofrível ou pena que com tanto extremo rigorosa, em que não possa ter lugar algum alívio, sendo, como escreve Cícero, a razão quem melhor consola os males que sofrem, as tristezas que se sentem, por sem dúvida tenho que, nas infelicidades de que tantos imprpropriamente se queixam, nas tristezas que sentem, nas queixas que formam de seus imaginados infortúnios, receberão algum alívio e consolação, se com atenção lerem esta piquena obra, empenho de algũas horas que furtou minha curiosidade a outras ocupações, para diverti-las. Lembra-me que escreve Plutarco, que talvez palavras servem de consolar ânimos aflitos, ou seja a vista de uns males lembrando outros maiores, como quer Pitágoras, ou mostrando como nas aflições não falta companhia, que igualmente as passe e tão vivamente as sinta, como diz Cícero, ou seja, com persuadir esperanças de termo e limite aos males e de logro aos bens e felicidades, como escreve Ovídio; ou finalmente com trazer à memória as culpas, em cujo castigo os discómodos se sofrem, e os interesses e benefícios que dessas penalidades resultam, como docta-

mente ensina S. Gregório Papa. Neste livro acharás, Lector discreto, recopilados os mais destes motivos, observando juntamente o que ensina S. Ambrósio, que a consolação para ser bem recebida há-de incluir suavidade que divirta, e não severidade, ou aspereza, que magoe.

Meu intento é aproveitar com este piqueno volume a todos os que no mar deste mundo navegam derrotados de sentimentos, molestados de tristezas, queixando-se continuamente das que se chamam erradamente desgraças e infortúnios. O maior prémio para mi deste trabalho será que todos com ele suas aflições aliviem, e suas queixas consolem, advertindo juntamente aos descuidados para que não se fiem das bonanças, encaminhando aos queixosos, para que não desanimem com as tormentas desta peregrinação, em quanto não chegamos à tranquilidade, e consolação verdadeira das alegrias da glória, a que Deus nos leve, por sua infinita bondade. Ámen. Vale”. (RIBEIRO, 1672: I)

Trata-se de um prólogo revelador no que diz respeito à intenção que orienta a novela. A “pequena obra” (como era ainda em 1648) tinha como objectivo proporcionar alívio e consolação pela leitura, pelo conhecimento e contemplação de personagens e de um enredo que oferecia um destino de felicidade quando a conduta era honesta, sendo a culpa castigada em trágicos desfechos. Que os descuidados tomassem atenção; que os queixosos não desanimassem. Com o divertimento e a suavidade da leitura ia também a doutrina, para mais alento numa vida que mais não era que breve peregrinação até à eterna tranquilidade da contemplação de Deus. Este sentido edificante justificava que o Padre Mateus Ribeiro dedicasse algumas horas do seu tempo livre às novelas de amor e de entretenimento. E, como o sucesso foi significativo, a estratégia foi repetida nas novelas seguintes (*Retiro de Cuidados* e *Roda da Fortuna*, com a edição das primeiras partes respectivamente em 1681 e 1692), embora tal não signifique que não se levantassem vozes adversas. Em todas as publicações teve de justificar o seu intuito.

3.

Se estas novelas não se configuram como novelas formais, pelo menos apresentam um grau de leitura temática considerável e, sobretudo, desejável.

De forma mais consistente, é também o que se passa com o segundo grupo de novelas barrocas, as novelas de carácter moral e exemplar, produzidas entre 1704 e 1736, como indicam também os prólogos e outros paratextos. Neste grupo incluí já novelas de Soror Maria do Céu e de Soror Madalena da Glória, mas interessa-me demorar no *Serão Político, Abuso emendado*, de Frei Lucas de Santa Catarina, datado de 1704, que assumiu o carácter lúdico da sua obra, dizendo no Prólogo: “não escrevo a ensinar, escrevo a divertir”.

Veja-se o “Parecer de um amigo ao Autor” que retoma, ainda que em tom irónico, a questão da legitimação da novela. Seleccionei algumas passagens do texto, que não justificam apenas, mas também interrogam e discutem o preconceito que atingia a novela:

Que o argumento do livro sejam novelas, não sei que seja razão para desmerecer, porque nos contratos de entendimento e gosto, nem tudo hão-de ser diamantes, também hão de entrar vidros; nem tudo tela, também droga, fora de outra sorte pouca providência, se trabalhando-se só para os opulentos, ficassem sem emprego os menos sobrados. De muitas classes de gentes consta o mundo, para os racionais comércios são talentos os juízos, e o que não tem cabedais para dar alcance à Teologia, contentar-se-á com o liso da história. Há livros de estudar e livros de ler. (...) Se se inventaram os jogos para divertimento honesto, porque se não estimaram as novelas por divertimento? Tudo por força hão-de ser máximas que trabalhem na direcção dos acertos? E talvez que não divirtam tanto e aproveitem o mesmo. (...) Estou ouvindo a severidade dos críticos e a circumspecção dos maduros condenando por inútil este género de escritura; e o Autor disse por ventura no Prólogo que escrevia Cânones ou novelas? Que eram Sermões ou histórias? (...) Abençoada seja a volta enrocada e o bigode até à orelha, que não se dedignou de lançar os olhos aos *Contos* de Trancoso, e achou ali em que gastar o tempo e não perder ensino. Não há história tão seca que deixe de se lhe colher algũa doutrina; nem se achará nela acção menos concertada que não entre como repreendida. Pois logo que se condena no estilo das novelas? Serem mestras do mesmo que condenam? E tão inocente está hoje o mundo, que lhe é necessário mestre para um desmancho? (...)

Escrevia Macróbio, que *dous caminhos levavam as Ficções Poéticas, umas de divertir, outras de exortar*, e nenhum destes deve condenar-se, enquanto não passar a raia da modéstia. Nestas novelas oferece Vossa mercê aos génios estes dous caminhos; culpe a sua escolha quem pisar o de menos valia,

que eu o que entendo é que o bom entendimento é o melhor químico, e que das mesmas fábulas pode tirar as quintas essências das doutrinas.
(1704: Prólogo)

Discurso mais ortodoxo escolheu Frei João dos Prazeres, na Censura de 29 de Junho de 1696 (só saindo o livro em 1704, como nos confirma a data de atribuição das taxas), para autorizar a publicação do *Serão Político*, retomando o discurso corrente, ou seja, a legitimação pela associação entre o deleite e a exortação exemplar:

São amorosas todas as novelas deste Livro, mas exemplares, porque doutrinal o fim a que as termina seu Autor; mostrando na variedade dos enredos a inconstância dos afectos humanos, e persuadindo no engano dos amantes, a falsidade do amor do mundo; com que sendo empenho deste Autor matar ao inimigo com suas próprias armas, destruir os viciosos com as mesmas armas de seus vícios, me parece digno da licença que pede. (1704: Censura)

A novela está dividida em três serões. O segundo serão apresentou como protagonista uma personagem, de nome Roberto, que terminou o seu discurso satírico com uma fábula, a “Fábula jocosa de Leandro e Era”, pronunciada no mesmo estilo (1704: 149-165), e que confirma as palavras do prólogo. De um sonho, Roberto faz irromper a figura da Verdade, pela boca da qual sairá a sátira de grande parte da poesia produzida na época do autor, chamando aos poetas “poetas embriões”, apenas escapando da sátira as “églogas alegóricas” (1704: 138), porque “não são só para a delícia, para a utilidade são também, e dessas fala Horácio recopilando as duas propriedades do legítimo Poeta trabalhando ao lucro e ao gosto” (1704: 138). Parece que a lição horaciana, lida tão atentamente no século XVI, continuava a dar frutos do início do século XVIII, assim orientando, contendo e justificando, os voos da imaginação barroca.

4.

O terceiro grupo que identifiquei é constituído por alegorias formais, cuja narrativa, em toda a sua extensão, implica uma leitura divergente, entre o sentido literal e o sentido espiritual, tendo sido produzidas em contexto religioso. Não é difícil perceber nelas o desenvolvimento das alegorias medievais, agora enquadradas em quadros narrativos de maior fôlego, sobretudo no que diz respeito ao fôlego fantasioso, desde a *História do Predestinado Peregrino e seu irmão Precito*, de 1682, do padre Alexandre de Gusmão, da Companhia de Jesus no Estado do Brasil, e do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira, escrito em duas partes, datadas de 1728 e 1773, até às alegorias escritas pelas duas abadessas do Convento da Esperança de Lisboa, Soror Maria do Céu e Soror Madalena da Glória.

Relembro como a escrita alegórica implica um processo de codificação de matéria espiritual, de procura de analogias inusitadas, mas lógicas e claras, da complementaridade resultando a eficácia. O processo de leitura alegórica corresponde a um processo inverso, mas que exige determinadas condições que a ele conduzam: que o contexto justifique uma segunda leitura (o título, a indicação explícita do género, os prólogos, dedicatórias e licenças do Santo Ofício e do Paço, constituindo indicações paraliterárias) e que a lógica ficcional implique, pelo imaginário fantástico, mágico e mitológico, uma integração alegórica justificativa no quadro de uma leitura religiosa e espiritual.

Este procedimento estava bem enraizado na prática dos autores. O padre Alexandre de Gusmão chamou parábola à sua longa narrativa, como se lê no Proémio (GUSMÃO, 1685), e Soror Maria do Céu usou dela com proveito, sobretudo n' *A Preciosa*, novela datada de 1731. Essa estratégia mereceu-lhe louvor nas Licenças. D. António Caetano de Sousa vê na alegoria moral uma lição proveitosa e Frei Boaventura de São Gião descreve a estrutura alegórica e o seu significado:

É uma admirável e bem ideada alegoria do que se passa e experimenta uma alma nesta vida, desde sua criação até seu trânsito, desde seu princípio até conseguir o último fim para que foi creada: onde se recopilam e declaram os perigos a que neste Mundo está exposta, os enganos a que está sujeita, os precipícios em que pode cair, as vaidades que a podem assaltar, as lisonjas que a podem desvanecer e os encantos que a podem preverter, a contínua e porfiada guerra com os inimigos visíveis e invisíveis que a podem vencer e cativar. Para triunfar de todos estes contrários, se lhe dão avisos, persuadem cautelas e oferecem armas, comunicam forças, ministram brios e infundem valor. (*A Preciosa*, 1990)

Escolhi apresentar Soror Maria do Céu porque ela tem uma importância fundamental na produção de ficção romanesca alegórica no Barroco português, tendo produzido poesia, narrativa ficcional, cultivando o apólogo, a fábula e a alegoria moral, géneros que se destinavam à leitura conventual, mas que tiveram larga divulgação fora dos muros do convento. A primeira obra que vou referir é *Aves Ilustradas*, publicada em 1734. Trata-se de uma narrativa em que se dispõem um conjunto de “avisos para as Religiosas servirem os ofícios dos seus Mosteiros”, estando assim definida a sua utilidade. Trata-se de catorze discursos, obedecendo a uma das vertentes mais didáticas do texto alegórico, a fábula. Em cada discurso, cada uma das catorze aves constitui-se como narradora e como voz pronunciadora de conselhos destinados a cada função desempenhada pelas religiosas no mosteiro, tomando o lugar que competia aos homens. Vejam-se as primeiras linhas do Discurso I, falando "O Pavão à Prelada":

Chegou um dia em que falaram os brutos como os homens, de alguns em que houve homens que falaram como brutos; houve uma hora em que as aves mostraram mais liberdade nos bicos do que nas asas; com estas cortam o ar, com estes ensinam agora aos racionais: ilustradas pela águia sua Rainha, que bebe luzes na esfera do Sol, se atreveram a dar documentos aos homens; começaram a missão pelos claustros, que aonde são mais obrigatórias as virtudes, estão mais importantes os avisos, e nestes não se deve olhar a quem os dá, mas só ao que são. (1734: 1)



INDEX

DOS DISCURSOS, DE QUE
se compoem este livro.

- I. **O** Pavao á Prelada.
- II. A Andorinha á Vigaria da Casa.
- III. A Gamariz á Vigaria do Coro.
- IV. O Pintassirgo á Mestra das Noviças.
- V. O Pardal á Madre das Confissoens.
- VI. O Roxinol ás Sacristans.
- VII. O Gallo á Porteira.
- VIII. O Papagayo á Rodeira.
- IX. A Pega á Escrivã.
- X. A Rolha á Celleireira.
- XI. O Ganso á Provisora.
- XII. A Pomba á Enfermeira.
- XIII. A Cegonha á Refeitoreira.
- XIV. A Coruja á Roupeira.

LI-

Figura 4: *Aves Ilustradas*, 1734

Desde logo fica estabelecida a relação particular entre a ave-narradora e conteúdo: ao encontrar o pavão, a Prelada pede-lhe os “olhos” para vigiar o seu mosteiro. A resposta do pavão joga com os “olhos” do fundo das suas longas penas: “São pouco, senhora, os meus olhos para a vossa obrigação” (1734: 2). Tomando as diversas características dos olhos da pomba, da serpente, do leão, do lince, da águia, desenvolvendo uma estratégia da ampliação do conceito, recomenda que tudo observe com atenção, mas com equidade; sobretudo que se veja bem a si mesma, tendo sempre diante a glória de Deus: “Haveis mister os olhos de todos para vos examinardes a vós: o amor-próprio é muito cego” (1734: 4). As freiras devem ser guardadas como um “avarento tem o seu tesouro”. Seguidamente, o pavão confirma a doutrina com o relato de um conto, a história do casamento do sol, chamando-lhe fábula e símile, que serviria de exemplo

para a Prelada (1734: 7-8), e recorre ainda à narração de um “caso verdadeiro” a propósito do assunto.

Este conjunto de estratégias, apoiado na dupla estrutura que permite a apresentação do conteúdo didáctico e a sua ilustração com exemplos adequados, repete-se, com variantes, em cada um dos discursos. Os avisos às religiosas são os esperados: atenção, cuidado e responsabilidade, de acordo com exemplos de perfeito comportamento. Estes exemplos são apresentados em breves metadiegeses, com diferentes graus de ficcionalidade, constituindo dois grupos distintos, mas complementares: a fábula e o apólogo de um lado, os casos com aparência de verdadeiros, do outro, ambos eficazes enquanto transmissores da lição pretendida.

Estes são, senhora, os exemplos que deveis estimar, e aquela é a vigilância que deveis ter, para a qual vos disse serem poucos os meus olhos, porque necessitais de tantos mais. Estimai os avisos de uma ave a quem a águia comunicou a luz que bebeu no sol. Calou o pavão, e a Prelada ficou a ponderar discursiva quanto lhe tinha escutado atenta (...). (1734: 11)

5.

Os textos breves de Soror Maria do Céu estão reunidos nas suas *Obras Várias e Admiráveis*, publicadas em 1735. Entre elas, vou deter-me nas *Metáforas das Flores mostradas em documentos mui proveitosos*, um conjunto de 24 composições a que Maria do Céu chamou metáforas, por causa da presença basilar da analogia em cada sequência. Cada uma repete uma estrutura dividida em duas partes distintas, mas complementares. A primeira parte é constituída por um apólogo (que consideramos a designação mais correcta, indicando a narrativa e não apenas o tropo que lhe deu origem), onde variadas flores actuam como personagens, num sistema que tende para o dualismo enquanto representação da virtude e do vício, assim como do respectivo prémio e castigo. A segunda parte consiste no comentário e na interpretação de cada entrecho ficcional, sendo que, no final do conjunto das metáforas, obtemos um equivalente conjunto de sentenças morais.

Entre todas, e tendo de escolher uma para exemplo, continuo a preferir a primeira metáfora, sobretudo pela engenhosa resposta da Rosa à petição das flores e pela ironia com que tão subitamente foi cortada a sua sobrançeria. A transcrição da totalidade do apólogo pretende também mostrar a forma que se repete nas outras vinte e quatro analogias.

METÁFORA I.

Estava a Rosa, vestida de púrpura, em trono de esmeralda, com guarda de espinhos, lisonjas de Zéfiro, músicas de aves, quando chegaram as flores a pedir-lhe audiência. Concedida, lhe deram um memorial por acção do Cravo parente seu; sua petição era que se servisse sua Majestade Rosalina de repartir por todas as flores de sua vassalagem os Títulos que enobrecem uma Corte, pois assim dava a elas o lustre que se lhes devia, e à sua Coroa o esmalte que lhe faltava. Ouviu a Rosa o memorial e pronta a responder, pedindo papel à Açucena, pena a um Rouxinol, escreveu e mandou ler por uma campainha o despacho seguinte.

A Rosa Rainha das flores, a Rosa Princesa do prado, a Rosa Duquesa do vale, a Rosa Marquesa do monte, a Rosa Baronesa do bosque, a Rosa Condessa do jardim, Senhora do nácar, Adiantada das fragâncias, Almiranta dos espinhos. Ouvida a final sentença, ficaram as flores brancas mais desmaiadas, as rubicundas mais acesas; porém sem réplica, porque com temor, a tempo que uma mão vivente cortou súbita a Rosa, castigando sua soberba com sua ruína.

MORALIDADE.

É esta Rosa jeroglífico dos soberbos poderosos, que arrebatam para si até as honras que se devem aos mais; não repartem os bens próprios e vinculam-se os alheios, tudo olham como tributo seu, assim se estendem ao que é de outrem, até que vem a morte significada naquela mão, e lhes faz perder em um instante o negócio de toda a vida. Oh grande! Oh poderoso! Reparte de tua honra com os pequenos; toma exemplo em Deus, que sendo o que é, nos deu na criação o título de filhos, na Encarnação título de irmãos, no Sacramento título de Deuses, fazendo-nos um consigo; e assim se não ficou com sua grandeza maior, porque é infinita, ficou mais estendida por comunicada. Torno a bradar que faças como Deus, porque te arrebatará o prémio para o Céu e não a mão da morte para o Inferno. (1735: 1-3)

A longa relação das flores acaba por reunir todo um universo doutrinário relativo à virtude e ao pecado. Observando cada uma das obras de

Soror Maria do Céu e de Soror Madalena da Glória, e de tantos outros escritores de obras espirituais barrocas, não parece difícil concluir sobre o domínio da alegoria. O modo alegórico tornou-se a forma de expressão indicada para as matérias de carácter moral, cumprindo dois desígnios de forma perfeita: corresponder ao furor da fantasia barroca, evidente na “pirotecnia” metafórica, por um lado; pelo outro, transmitir conceitos e doutrinas que faziam parte da vida religiosa mas também da vida profana quotidiana.

6.

Para além de textos breves, tanto Maria do Céu como Madalena da Glória produziram, dentro do convento, longas alegorias morais que se tornaram paradigmáticas, tal como aconteceu com as novelas de Alexandre de Gusmão e N. M. Pereira. Para este trabalho, parece-me indicado escolher uma das mais preciosas, chamada exactamente *A Preciosa*, cujo manuscrito da BNP foi publicado por Ana Hathertly em 1990, e em cujo título foi acrescentado o género, assim já reconhecido: “alegoria moral”.

A novela distingue-se por alguns aspectos que a tornam um ícone da narrativa ficcional alegórica produzida em ambiente conventual: um discurso menos despojado, mais exuberante na construção de um ambiente cortês, com as descrições correspondentes das personagens, dos seus comportamentos, e dos espaços, jardins e palácios. Fazendo uma tentativa para contar a história, é interessante verificar que ela corresponde facilmente a qualquer um dos actuais filmes de fantasia, onde o bem o mal se digladiam, cumprindo um percurso até à recompensa:

Era uma vez um Rei que, de uma encoberta ilha chamada Abismo do Nada, criou uma princesa muito bela chamada Preciosa. Enamorado de beleza tão peregrina, encarregou Angelino, o mais nobre da sua Corte, de guardá-la num vale distante dos seus inimigos, protegida por damas de companhia, enquanto não chegava o tempo de recebê-la como rainha. Do divino Rei e em sinal do seu amor, Preciosa recebeu ainda um anel, como memória do futuro de glória que a aguardava.

Mas notícias da princesa não tardaram a chegar ao conhecimento do Príncipe do Averno, senhor do mal, arqui-inimigo do Rei, que viu aqui a sua grande oportunidade de vingança. Colocou então os seus emissários em campo para conquistarem as atenções de Preciosa e fazê-la esquecer o amor do Rei. Convidaram-na para os seus jardins e palácios, deram banquetes em sua honra, rodearam-na de atenções e elogios. Pouco a pouco, Preciosa afastou Angelino, os criados, as damas de companhia, e perdeu o anel do Rei a quem estava prometida no rio do Esquecimento.

Foi preciso que os conselheiros lembrassem Preciosa do caminho de enganos por onde ia. Ao contemplar a figura do Rei, trespassado, ferido por cada uma das suas infidelidades, Preciosa arrepiou caminho e retirou-se para o Palácio de Aspérrima, perseguida pelos soldados do Príncipe do Averno. Da torre do palácio, Preciosa assistiu à grande batalha entre os dois exércitos e à vitória das forças do Rei. Chegando o tempo, Preciosa deixou o Vale e foi recebida na Corte com grandes festas, tomando o lugar de rainha que lhe tinha sido desde o início destinado pelo seu Rei.

Acredito que Soror Maria do Céu colocasse todo o seu conhecimento da corte, de que o convento também fazia parte, na construção de um discurso marcado pela eloquência, pelo diálogo vivo, em que as atitudes das personagens são essenciais para a construção do conceito que, acima de tudo, prefiguram. A protagonista é Preciosa, figura feminina, seduzida pela beleza, pelo prazer e pelo amor, que impõe a sua vontade narcísica quando é contrariada pelos emissários da Corte; mas que cai em si, arrependida e contristada, quando contempla o seu Rei, ferido e sofredor, por culpa do entorpecimento da memória, da ingratidão e do desamor da sua prometida. A continuidade narrativa e a construção do enredo, o pormenor descritivo da beleza ilusória, a vivacidade e o protagonismo das personagens, são aspectos que permitiram a sedução dos sentidos e a eficácia da lição, ou seja, o *delectare* e o *prodesse*.

Assim, *A Preciosa* é a história literal de uma princesa e do seu Rei, mas é alegoricamente o percurso da Alma na sua vida humana até, depois da morte, descansar em Deus. Esta leitura alegórica nasce de um primeiro conjunto de motivos de carácter exógeno, como seja a tradição literária da moralização barroca, que sabemos agora ter raízes muito mais antigas, e o contexto religioso de produção e de leitura, em primeira instância. Mas

trata-se de uma leitura exigida também pelos títulos e pelos paratextos das novelas, como sejam os textos preliminares, como as palavras ao “Pio Leitor” e as aprovações dos censores, que apontaram desde logo, como já mostrei, a dupla apreciação da narrativa, pelo deleite e pela utilidade.

A segunda ordem de motivos para a leitura alegórica é de carácter endógeno, dizendo respeito a elementos constantes da narrativa. Desta forma, o enunciado alegórico apresenta uma estrutura que é visível, construindo um universo narrativo ficcional, onde a acção, o espaço, a causalidade e os agentes são alegóricos, substituindo a normal verosimilhança do enredo por desígnios mágicos e divinos.

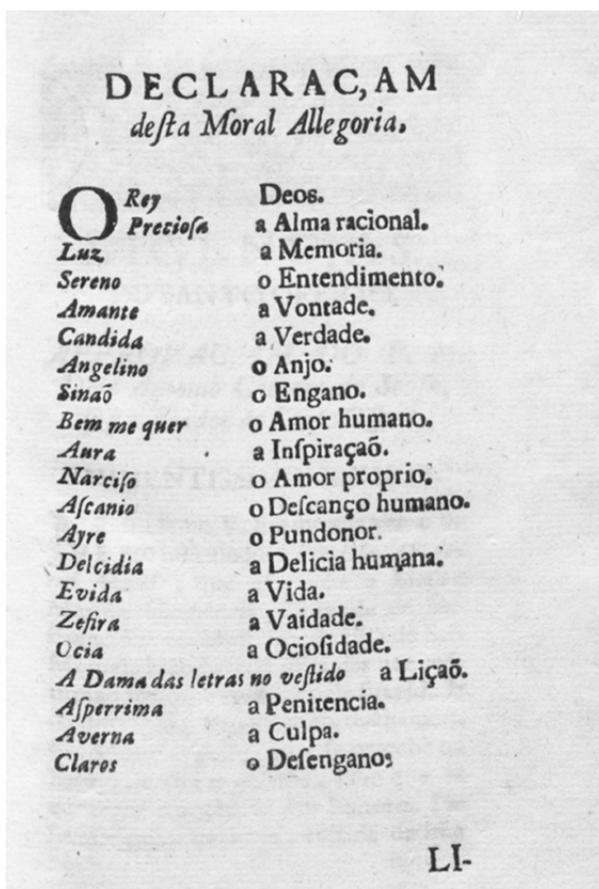


Figura 5: *A Preciosa*, 1731

Essa visibilidade resulta, desde logo, da presença de uma “Declaração desta Moral Alegoria”, retirada da edição de 1731, onde se fazem corresponder duas colunas: à esquerda a lista das personagens, à direita o sentido alegórico de cada um. Desta forma, ficamos a saber que o Rei é a prefiguração de Deus e que Preciosa é a representação da “Alma racional”, estendendo-se esta correspondência dos nomes para toda a estrutura da novela. Fica visível a dimensão alegórica dos “agentes”, ou seja, o seu carácter conceptual. A figura de Preciosa é fundamental, porque a partir dela e contra ela, no papel de adjuvantes e de antagonistas, participam as outras personagens, assim manifestando o seu dualismo, que é um traço primário da alegoria.

Mas a visibilidade também resulta da revelação do significado espiritual de cada passo da narrativa, ou, pelo menos, de grande parte dela, a partir das anotações em margem vertical, acompanhando o desenrolar dos sucessos de Preciosa, ou seja, desenhando o percurso ambíguo da alma na sua peregrinação humana. Cada uma das categorias da narrativa é atingida pela transfiguração alegórica, tudo sendo mais do que literalmente parece. Assim, apesar de “mágica”, como já disse, a acção alegórica tende a ser relativamente simples e simétrica, privilegiando dois modelos actanciais: a construção antitética e a progressão. Quando a esta, o *progress*, manifesta-se no percurso evolutivo da figura de Preciosa, sendo que os estádios morais por que passa correspondem ao contacto com determinadas personagens e a deslocações em espaços especificamente desenhados. Quanto à antítese, *battle*, esta construção está visível não só nas batalhas exteriores, mas também na Psicomaquia, vivida por Preciosa no seu íntimo, ordenada pela simetria: de um lado o Bem, do outro lado, o Mal (FLETCHER, 1982; AUGUSTO, 2010).

A progressão da acção, cheia de peripécias fantasiosas, que envolvem palácios, jardins e castelos encantados, nada mais é que a representação da vida humana: Preciosa vem do “Abismo do Nada” para o “Vale de Lágrimas”, onde percorre espaços que implicam, do deleite para a ascese, um enriquecimento interior (Jardins de Delcídia, Palácio de Signão, Rio do

Esquecimento, Retiro, Palácio de Aspérrima), acabando por chegar àquele que é o seu natural destino, a Corte do Rei, ou seja, o Paraíso e a paz de Deus, depois da morte.

A sua permanência no “Vale de Lágrimas”, o seu tempo de vida, é feita de momentos de conflito. O percurso extremado de Preciosa, conduzido por uma liberdade de escolha irresponsável e pelo prazer dos sentidos, afastou-a do seu prometido Esposo. O regresso ao caminho é hesitante e difícil. A “batalha”, sendo permanente, está disseminado por toda a narrativa. Contudo, enquanto organização sintáctica, baseada na antítese e na simetria, o combate interior está configurado nos capítulos XVI-XVII e no capítulo XXI. Mas é no capítulo XVI que acontece a maior batalha, quando as virtudes combatem os vícios, armas contra armas, sendo apresentado o sentido espiritual de cada sequência, à medida do que já vimos com a *Psicomachia* de Prudêncio. Assim, na primeira situação, Signão cria um enorme labirinto, logo desfeito por Cândida, mostrando como “a luz da Verdade penetra o labirinto do Engano”, e, mais tarde, Delcídia lança o encantamento do seu jardim de delícias, logo embaraçado o caminho por Sereno, que representa o Temor de Deus. São dois exemplos das sete situações de confronto, bipartidas, que obedecem à simetria própria do dualismo da estrutura alegórica.

Penso que a lição espiritual, depois da leitura de toda a obra, não seja difícil de compreender: “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” (1990: 313-314), ou seja, é a história da alma humana, da sua vida terrena e da recompensa gloriosa recebida depois da morte.

Termino referindo ainda como *A Preciosa* e as novelas deste género reúnem de forma efectiva as três alegorias fundamentais: a da peregrinação da vida humana em direcção ao seu destino prometido, o confronto com o pecado, resolvido no contínuo combate espiritual, e a entrada festiva no paraíso, prefigurada na celebração dos desposórios do Rei com a donzela.

7.

O carácter visual da alegoria, apoiado na metáfora e na descrição, é uma das suas características fundamentais. É na descrição das personagens e dos espaços alegóricos que essa visualidade atinge o máximo do efeito, podendo permitir que o leitor “veja” o universo narrativo, sobretudo nos seus detalhes.

Há, contudo, uma novela alegórica em que o cumprimento desse objectivo foi além do discurso narrativo. Trata-se da mais tardia novela alegórica, de Soror Madalena da Glória, que escreveu com o pseudónimo Leonarda Gil da Gama, *O Reino da Babilónia ganhado pelas armas do Empíreo*. Foi publicada em 1749 e foi chamada “Discurso moral”, mais uma etiqueta para outra das melhores narrativas alegóricas desta primeira metade do século XVIII. A sua estrutura, seguindo o percurso de Angélica, é semelhante à d'*A Preciosa*: representação dos perigos e das lutas que esperam a alma humana na extensão da sua vida terrena, sendo desde logo relevante o dualismo apontado no título, Babilónia *versus* Empíreo.

Há dois aspectos que tornam esta novela diferente. A primeira tem a ver com o facto de a narrativa não oferecer um fecho de ouro a terminar a peregrinação da alma no paraíso terrestre, como vinha sendo tradicional. O destino ambíguo de Angélica, embora cada vez mais firme no seu amor ao Príncipe, parece prolongar-se no tempo, em sucessivas sequências, moralizadoras da fraqueza humana e da grandiosidade divina. A novela termina do seguinte modo:

Assim continuou Angélica, bem achada nas novas empresas, como quem já tinha tomado o pulso às falidas venturas, de que só os moradores de Babilónia fazem importância; mas não se fiem os descuidos, de que a toda a hora se abre a porta ao requerimento, que quando a rebeldia prende para o rogo, só a justiça sentencêa a causa. (1749: 296).

A peregrinação da vida humana apresenta, assim, um ritmo mais lento, repetindo passos que já se julgavam ultrapassados, como que insistindo na necessidade de cuidar constantemente do bem-estar espiritual.

Outra inovação da maior importância tem a ver com o intertexto que orienta o desenvolvimento da narrativa, o *Cântico dos Cânticos*, sendo que cada capítulo apresenta como título “sentenças temáticas”, que não são mais do que versículos retirados do livro de Salomão. Mais importante ainda é a ilustração desses versículos: cada capítulo começa com uma gravura, no tal de dezassete, onde a imagem se faz acompanhar da letra, constituindo assim um emblema (imagem e letra). A ilustração emblemática do *Cântico dos Cânticos* não é nova (AUGUSTO, 2010: 458-460); a novidade está na aplicação deste motivo à ficção alegórica, podendo ser vista como ilustração da ficção ou como discurso pictórico complementar. Contudo, o sentido fica completo com as duas expressões conjugadas.



Ganbado pelas armas do Empyrio. 17

CAPITULO II.

Angelica recaida nas vaidades de Babilonia.

Quebradas as cadeas do recato,
De solta a liberdade presumindo;
Fantasma da vaidade em si tetra,
Fazendo idolo só seu alvedrio.

QUÊ mal se emendam os deslizes quando o entendimento se deixa arrastar da vontade. São funebres as suas ideas, e para vencellas devem abraçar-se da razam os dictames; que adonde as quedas sam natureza, não acutelalas nos tropeços he amar os precipicios. Para hum golfo alterado pequeno fe-guro he huma taboa; o vento combate, o mar se encrespa, as ondas se enfurecem, e padece miseravel naufragio quem se expoz a padeecer a tormenta. Como pode não temer a morte nas furiosas iras das feras, quem lhe dezafia as gar-ras? Soprar as chammias he galantear as cinzas; e não fica destas ignorancias mais que o defen-gano nos estragos. Tinha Angelica nascido vil por natureza, e do elemento, que lhe deu o primeiro ser, trouxe, entre as soberbas do ce-dro, as liviandades da cana, que movida ao vento da vaidade, sempre lhe ficam só na fo-lha as esperanças do fruto: terra emfim gros-seira, que crendo-se patria das mimosas flores, não pode defender-lhe a duraçãõ, senão a mor-

Figura 6: O Reino da Babilônia, 1749.

Partindo de um núcleo de emblemas que já circulavam desde o século XVI, as gravuras do *Reino da Babilónia*, assinadas por Guilherme F. L. Debrie (AUGUSTO, 2010: 459), relacionam-se directamente com as colecções de emblemas morais e divinos, os *Pia Desideria*, de Herman Hugo (1690) e Francis Quarles (1635), que conheceram enorme sucesso na sua época. A configuração dos desenhos, com excepção do traço de diferente precisão, é a mesma. Este facto não surpreende, pois, como já disse no primeiro capítulo, tratava-se de um universo de imagens conhecido nos círculos intelectuais da Europa, partilhada também por gravadores e impressores. A associação entre narrativa ficcional e ilustração emblemática reforçou, de forma definitiva, o carácter visual da alegoria na ficção romanesca barroca.

8.

A poesia de tema espiritual e inspiração religiosa incorporou facilmente a alegoria como estrutura das suas composições. Do outro lado do *carpe diem*, os temas da vida como a peregrinação, tendo em conta a sua *brevitas*, a psicomaquia e o “amor todo-poderoso” (*Omnia amor vincit*), tomaram também o campo da poesia. Como o tema é vasto, tendo em conta que a produção barroca se estendeu por um século e meio, apresento apenas alguns exemplos recolhidos na poesia de D. Francisco Manuel de Melo, reunida nas suas *Obras Métricas*, publicadas em Lyon, em 1665. Em primeiro lugar, apresento, com grafia actualizada, o “apólogo do Freixo”, que constitui o soneto LXXXIX d'*A Tuba de Caliope*, apresentado como soneto moral e como “metáfora da ambição”.

Vivia aquele Freixo no alto monte,
Verde e robusto: apenas o tocava
O brando vento, apenas o deixava
De abraçar pelos pés aquela fonte.

Tão soberbo depois levanta a fronte,
Como o Pavão, do bosque donde estava,
Invejoso de ver que o mar cortava
Um Pinho que nasceu dele defronte.

Ora saiu da terra e foi navio,
Lutou c'o mar, lutou c'o vento em guerra:
- Quedas viu ser o que esperava abraços.

Ei-lo que chora em vão seu desvario.
De longe a vê, chegar deseja à terra:
Não lho consente o Mar, nem em pedaços. (MELO, 1665)

É importante verificar como o esperado sujeito poético se transforma em narrador, contando a história do freixo, vaidoso da sua altura, maior que as outras árvores. Do alto do monte onde está, vê o mar e navegando neste, transformado em madeira do navio, vê o pinheiro; e dessa visão lhe vem a inveja, achando-se menos que o outro. Levado pela vaidade e pela ambição, quer-se também ele barco sobre o mar, mas depressa percebe a dificuldade, na luta com as águas e com o vento. Arrepende-se, mas já é tarde. Trata-se de uma clara alegoria da ambição totalmente desadequada da realidade, que o próprio narrador chama “desvario” irremediável.

A estrutura alegórica do apólogo é, aliás, utilizada com frequência por D. Francisco Manuel de Melo, como acontece em três dos quatro diálogos que compõem os *Apólogos Dialogais*, que tiveram a primeira edição (póstuma) em 1721, por mão do impressor Matias Pereira da Silva: os *Relógios Falantes*, o *Escritório Avarento* e a *Visita das Fontes*, de clara intenção satírica, social e moral, onde falam relógios, moedas e fontes. Também frequente é o recurso à fábula, tanto em poesia como em prosa, reproduzindo e enquadrando no contexto adequado a intenção didáctica que lhe própria. Na Carta V, dirigida a Francisco de Sousa Coutinho, Embaixador de Holanda, Francisco Manuel de Melo retoma a *Fábula das lebres e das rãs*, pretendendo mostrar ao destinatário da epístola como era necessário observar em volta, ter a real percepção da situação e do seu valor e, a partir daí, sentir e agir em conformidade.

Diz que as lebres, como gente,
um dia conselho houveram
por não viver tristemente,

e afogar-se de repente
todas juntas resolveram.

Duas rãs, como soíam,
junto ao charco eram pastando
adonde as lebres corriam;
e de medo do que ouviam
vão-se no charco lançando.

Uma, lebre mais ladina
que isto viu, teve-se quedo,
e gritou pela campina:
tende mão, gente mofina,
Que inda há rãs que vos tem medo!

Vêdes que assi padeceis,
o que dizeis, e calais,
desses males tão crueis?
Quantos homens cuidareis
que vos trocaram seus ais? (1665: Carta V)

A recuperação das fábulas de Esopo e de Fedro são uma constante da poética barroca, totalmente adequadas à convenção que reforçava o binómio horaciano do *prodesse ac delectare*.

9.

Se o mundo medieval estabeleceu um modo alegórico de ver e de falar literária e artisticamente do mundo, sobretudo na sua dimensão religiosa e moral, o mundo barroco ampliou o leque do exercício metafórico, procurando analogias no mundo real e na fantasia. Acrescento ainda que, neste período, a relação entre as artes teve na alegoria um dos seus filões mais ricos. A literatura encontrou correspondência nas iluminuras, nas gravuras, nos emblemas, na pintura, na arquitectura, na música, na escultura, no azulejo. Esta conjugação assumiu, no Barroco, o cumprimento do conceito de “arte total”, dando continuidade a uma arte simultaneamente fantasiosa e didáctica.

Retirei a epígrafe deste capítulo do romance de Umberto Eco, *L'Isola del Giorno Prima*, com a primeira edição de 2016, uma obra surpreendente, logo traduzida para português no ano seguinte. O capítulo 9 recebe um título que chama a atenção de todos os que estudam a poética barroca: chama-se “O óculo aristotélico” (2017: 86), lembrando imediatamente, para além de Aristóteles, um dos compêndios fundamentais sobre a arte da metáfora, *Il Cannocchiale Aristotelico*, de 1654.

Nesse capítulo, o protagonista Roberto procurou a paz da confissão com o Padre Emanuel. Acabaram a contemplar, de um lugar alto, os campos que resplandeciam ao longe sob o sol primaveril. O Padre chama-lhe a atenção para a necessidade de um fidalgo dever ser “hábil nas tenções verbais quanto nas de espada”. Para vencer essas lutas de engenho e agudeza verbal, como diria Gracián, precisaria de estudar, pois, “formular Metáforas, e assim ver o Mundo imensamente mais variado do que parece aos incultos” seria “Arte que se aprende” (2017: 90). Desse diálogo procede a visita de Roberto ao convento, onde o Padre Emanuel lhe apresenta a sua *Machina* Aristotélica, “o móvel mais estranho que se possa narrar”, de tal forma construído que, rodando uma manivela, se accionava um conjunto de rolos, que indicavam letras que correspondiam a diferentes gavetas, com folhas quadradas ordenadas por ordem alfabética. Da combinação das letras, das gavetas e das folhas, resultariam novas, curiosas e insólitas metáforas, capazes de revelar novas analogias e novos sentidos, como aconteceu com o exemplo escolhido, o “anão”, no qual o Padre tinha trabalhado toda a noite:

Agitou uma folha e começou a ler a série de definições com que sufocava o seu pobre Anão, homenzinho mais breve que o seu nome, embrião, fragmento de homúnculo, tal que os corpúsculos que penetram com a luz pela janela pareçam bem maiores, corpo que com milhões de seus símiles poderia marcar as horas ao longo do corpo de uma clepsidra, compleição em que o pé está próximo da cabeça, segmento cárneo que começa onde acaba, linha que se amontoa num ponto, ponta de agulha, sujeito a quem se deve falar com cautela por temor de que o hálito o sobre para longe, substância tão pequena que não é passível de cor, centelha de mostarda,

corpúsculo que não tem nada a mais e nada a menos do que nunca teve, matéria sem forma, forma sem matéria, corpo sem corpo, puro ente de razão, invenção do engenho tão munido quanto minuto que nenhum golpe poderia alguma vez localizá-lo para o ferir, destinado a fugir por todas as fendas e a nutrir-se durante um ano com um único grão de cevada, ser epitomizado a tal ponto que nunca se sabe se se senta, se deita ou se está de pé, capaz de se afogar numa casca de caracol, semente, grânulo, bago, pinta do i, indivíduo matemático, nada aritmético... E haveria continuado, não lhe faltando matéria, se os presentes não o detivessem com um aplauso. (2017: 96)



Figura 7: *Il cannocchiale aristotelico*, 1670.

Eu também teria aplaudido, ou não fosse o Padre Emanuel o próprio Emanuele Tesauro, autor do tão conhecido e “retorcido” *Il cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'Arguta et Ingeniosa Elocutione che serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica esaminata co' Principii del divino Aristotile*, que

teria escrito no início de Seiscentos. Parece-me que o exercício das analogias (como o que Tesouro fez sobre a rosa e os seus sentidos possíveis), capaz de conduzir a metáforas que primavam pelo engenho e pela agudeza, induzindo sentidos inesperados e insólitos, muitas vezes forçados, justificou também a construção de universos narrativos, bem mais amplos, com outra coerência e outra coesão, exigida pela construção narrativa, mas capazes de expandir igualmente a fantasia e a imaginação.

Alcançando todas as artes, num “concerto” aprazível ao entendimento dos homens cultos e útil à moralização de todos, a alegoria tornou-se a convenção da expressão transversal e unificadora. Tornou-se o modo de expressão privilegiado.

6. Do século XIX ao século XX: continuidades e rupturas

Resumo

Depois da literatura barroca, a alegoria manteve o seu protagonismo, sobretudo no Arcadismo, mas foi perdendo lugar, sendo vista como um procedimento antigo e gasto. A mudança de paradigma, tornando a codificação menos imperativa e o indivíduo mais presente, não deixou ainda assim de recorrer à alegoria, como acontece com a poesia de Almeida Garrett, com o caso de *O Mandarin*, de Eça de Queirós, a poesia de Antero de Quental, ou com a leitura de *A Queda de um Anjo*, de Camilo Castelo Branco. Na viragem do século, a alegoria foi particularmente útil a Guerra Junqueiro, no seu poema *Pátria*, tal como o foi mais tarde a Carlos de Oliveira no romance *Uma abelha na chuva*.

Sabemos cantar, por vezes zombar, explicar, nunca. É essa a razão por que, em Portugal, não há crítica. Por isso o romance e o drama, até estes últimos tempos, nada mais eram do que obras de poesia e de eloquência, umas vezes, discursos filosóficos, outras vezes, elegias sentimentais. Neles a ação era concebida fora de toda a verdade social e humana. As personagens eram anjos que escondiam as suas asas debaixo dos seus redingotes, ou então monstros simbólicos, moldados segundo o velho padrão de Satanás: homens, nunca. Um estilo rico e metafórico tudo isto cobria de flores e de plumas. Os autores dramáticos, os romancistas, ao criarem os seus episódios, apenas tinham de se abandonar a esta espécie de embriaguez extática que faz cantar os rouxinóis nas nossas belas noites de lua cheia: o povo ficava logo extasiado. Então, julgava-se uma peça de teatro pelo esplendor da retórica.

EÇA DE QUEIRÓS, *O Mandarin* (2017: 9-10)

1.

O desenvolvimento dos capítulos anteriores permitiu perceber como a alegoria se tornou um dos modos de expressão mais importantes ao longo da história da literatura e como, no período barroco, se consolidou (e também se exauriu...), acompanhando um exercício que se estendeu amplamente à expressão artística, como referi.

Interessa também perceber que o Barroco foi o último período literário mais longo. Se considerar o seu início por volta da década de 30 do

século XVII, decorre quase um século e meio até 1756, quando se formou a Arcádia Lusitana que marcou o início do Neoclassicismo em Portugal. Os períodos literários não são estanques e as realizações de carácter barroco coincidiram com outras, de matriz arcádica, tal como, no final do século XVIII, estas coincidiram com manifestações pré-românticas, que marcaram o primeiro quartel do século XIX. A fragmentação e a possibilidade de ocorrências distintas tornaram-se ainda mais intensas a partir do século XIX. Por outro lado, a alegoria foi privilegiada pelos períodos literários marcados por códigos formais e temáticos mais rígidos e com um carácter retórico mais marcado, o que conduziu ao que podia chamar uma “estilização alegórica”, de que as novelas morais e alegóricas são o melhor exemplo. O processo não é original, sendo que esta estilização aconteceu também com a sátira e com o ufanismo (HANSEN, 1989; AUGUSTO, 2012).

A poética neoclássica resultou da reacção a uma produção barroca cujos procedimentos e respectivos efeitos se mostravam repetidos e gastos, considerados agora de “mau gosto”, perdendo vigor e brilho, entre eles a utilização intensiva da alegoria. Foi regida pelo conhecido lema do *inutilia truncat*, contrastando assim com o horror ao vazio e com o gosto pelo exagero próprios da estética anterior. Colocando a razão em primeiro plano, a poesia arcádica pretendia recuperar o equilíbrio e a harmonia da forma e dos temas clássicos, o mundo bucólico e pastoril, que, como já se viu no maneirismo, apresentava um índice temático considerável. Na verdade, torna-se difícil imaginar as cenas e os diálogos dos pastores como verosímeis, quando são resultado de produção ficcional, rigidamente codificada, continuada pelos escritores da Arcádia, e que exige interpretação.

A *Marília de Dirceu* é da autoria de Tomás António Gonzaga (1744-1810), escritor que nasceu no Porto, com estudos em Coimbra, acabando a vida na Ilha de Moçambique, depois de ter passado a maior parte dela no Brasil e de ter sido dado como culpado na Inconfidência Mineira. Com o nome arcádico de Dirceu, foi o mais conhecido dos poetas arcádicos brasileiros, tendo sido a primeira parte da sua *Marília* publicada em 1792. Apresento as estrofes iniciais da Lira que começa o primeiro livro, para dar

a observar o alto grau ficcional e alegórico da figura do pastor e da filosofia pastoril (texto actualizado).

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
Que viva de guardar alheio gado,
De tosco trato, de expressões grosseiro,
Dos frios gelos e dos sóis queimado.
Tenho próprio casal e nele assisto;
Dá-me vinho, legume, fruta, azeite;
Das brancas ovelhinhas tiro o leite,
E mais as finas lãs, de que me visto.
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

Eu vi o meu semblante numa fonte:
Dos anos inda não está cortado:
Os Pastores, que habitam este monte,
Respeitam o poder do meu cajado.
Com tal destreza toco a sanfoninha,
Que inveja até me tem o próprio Alceste:
Ao som dela concerto a voz celeste;
Nem canto letra que não seja minha.
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

Mas tendo tantos dotes da ventura,
Só apreço lhes dou, gentil Pastora,
Depois que o teu afecto me segura,
Que queres do que tenho ser Senhora.
É bom, minha Marília, é bom ser dono
De um rebanho, que cubra monte, e prado
Porém, gentil Pastora, o teu agrado
Vale mais que que um rebanho e mais que um trono.
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela! (...) (1812-1824: 5-6)

A boa conta em que o pastor se tem a si mesmo parece ter a ver com o bom senso que cultivou, feito de harmonia, equilíbrio e, sobretudo, moderação: tudo o que tem é seu e vive do que tem, nada devendo, nem se ocupando do trabalho de vaqueiros de “tosco trato, de expressões gros-

seiro”. Da idade lhe vem respeito, mas também da destreza com a poesia e a música, ambos da sua autoria. O disfarce do pastor fica bem estabelecido nesta “aurea mediania” (*aurea mediocritas*), nessa idade de ouro (*aurea aetas*) onde até os afectos sorriem e parece não haver lugar para a melancolia, nem mágoa amorosa, afastado da cidade confusa e vivendo o seu ócio (*otium*) numa natureza bucólica, doce e pacífica. A conformação vem-lhe da gratidão pela sua sorte, sem arroubos de sentimento, adequados à circunstância, tanto na vida social como na vida íntima, efeito que será sentido até na morte:

Depois de nos ferir a mão da Morte
Ou seja neste monte, ou noutra serra,
Nossos corpos terão, terão a sorte
De consumir os dous a mesma terra.
Na campa, rodeada de ciprestes,
Lerão estas palavras os Pastores:
“Quem quiser ser feliz nos seus amores,
Siga os exemplos que nos deram estes”.
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela! (1812-1824: 8)

É deste refúgio, desta prefiguração de um espaço de perfeição clássica, que o poeta proclama o seu amor e o seu estatuto, fazendo perdurar até ao século XIX uma imagem que obedece a códigos formais e temáticos bem estabelecidos.

2.

Também arcádico foi Bocage (1765-1805), conhecido na Nova Arcádia por Elmano Sadino, instituição que resultou de um renascimento da Arcádia Lusitana, acontecido em 1790. Contudo, o pendor satírico do autor e a liberdade improvisada do seu discurso e das suas atitudes não facilitaram as relações com o ambiente arcádico. A poesia de Bocage revela o afastamento da codificação neoclássica para uma temática distinta, a do pré-romantismo. A mudança gradual parece reflectir um certo cansaço com a artificialidade

do bucolismo, manifestando outros temas que se adequavam a um novo contexto de instabilidade europeia: o isolamento do sujeito poético, dominado pelo fatalismo, hiperbolizando sentimentos de saudade e de desconfiança, numa natureza que começa a ser descrita como *locus horrendus*.

Contudo, o soneto que escolhi, tendo em conta o tema da alegoria, intitula-se “Sonho” e manifesta uma continuidade temática e formal com o barroco, figurando a Morte e o Amor em luta pelo seu efeito no sujeito poético. Veja-se a descrição esperada da Morte: a face lívida e mirrada, o corpo descarnado, segurando na mão a foice com que ceifava as vidas humanas, anunciando horrores. E pior do que ela, o Amor, armado “de cruentos passadores”, quais instrumentos de tortura, afastando a Morte e decidido a tornar sua vítima o sujeito poético. A tudo isto assiste o sujeito, que adormece de exaustão por tanta dor. A figuração de um episódio em que os conceitos actuam como personagens exigem uma interpretação para além do sentido literal, mostrando, de forma exagerada, como a dor provocada pelo amor, em diversas circunstâncias, ultrapassa a dor da morte, que, no fim de contas, tudo resolve.

De suspirar em vão já fatigado,
Dando trégua a meus males eu dormia;
Eis que junto de mim sonhei que via
Da Morte o gesto lívido e mirrado:

Curva foice no punho descarnado
Sustentava a cruel, e me dizia:
“Eu venho terminar tua agonia;
Morre, não penes mais, ó desgraçado!”

Quis ferir-me, e de Amor foi atalhada,
Que armado de cruentos passadores
Aparece, e lhe diz com voz irada:

“Emprega noutro objecto teus rigores;
Que esta vida infeliz está guardada
Para vítima só de meus furores.” (BOCAGE, 1994)

A relação com o discurso barroco é muito próxima: não é difícil encontrar formas semelhantes em Francisco Manuel de Melo e mesmo, recuando, em Sá de Miranda. Suponho que Bocage teria clara consciência da alegoria que estava a usar e de como recuperava um discurso que, parecendo antigo, continuava a cumprir a sua função de “dar a ver”, neste caso não uma lição, mas a intensidade da dor amorosa.

3.

Não é pacífico falar de alegoria no século XIX, uma vez que foi este século que marcou o seu declínio. A mudança de paradigma, passando para uma relevância maior do indivíduo sobre a codificação, fez com que a estrutura divergente entre sentido literal e segundo sentido deixasse de ser operativa. A poética romântica não favoreceu a alegoria, na verdade. Como já disse, uma das características principais do romantismo é a subjectividade, sendo o estatuto do autor, do poeta, do eu poético, do narrador, o motor da criatividade romântica. Este facto torna-se fundamental pelo facto de escapar à estrutura da alegoria, à sua capacidade visual e ilustrativa e à exigência de um exercício lógico constante de paralelismo. Mesmo que o romantismo mantenha, na ficção narrativa, como pares opostos temáticos o desenho de um herói e de um vilão, de acções e imagens que configuram o bem e, do outro lado, configuram o mal, a sua presença tem como objetivo efeitos distintos da missão didáctica e moralizadora das grandes alegorias medievais ou barrocas. Da mesma forma, o domínio do sujeito poético no universo lírico parece centrar a leitura no texto em si mesmo (uma torre de marfim de autores e textos) e não em possíveis correspondências de sentido, sem que isso impeça, no entanto, que ocorram representações das alegorias mais comuns, entretanto desenvolvidas.

Como não é minha intenção ser exaustiva, apresento apenas um exemplo, o poema “Destino”, de Almeida Garrett (1799-1854). O poema faz parte do seu segundo livro de poesia *Folhas Caídas*, de 1853 (o primeiro foi *Flores sem Fruto*, de 1845), que apresento com grafia actualizada.

Quem disse à estrela o caminho
Que ela há-de seguir no céu?
A fabricar o seu ninho
Como é que a ave aprendeu?
Quem diz à planta “Florece!”
E ao mudo verme que tece
Sua mortalha de seda
Os fios quem lhos enreda?

Ensinou alguém à abelha
Que no prado anda a zumbir
Se à flor branca ou à vermelha
O seu mel há-de ir pedir?
Que eras tu meu ser, querida,
Teus olhos a minha vida,
Teu amor todo o meu bem...
Ail, não mo disse ninguém.

Como a abelha corre ao prado,
Como no céu gira a estrela,
Como a todo o ente o seu fado
Por instinto se revela,
Eu no teu seio divino
Vim cumprir o meu destino...
Vim, que em ti só sei viver,
Só por ti posso morrer. (1853: 153-154)

A construção do poema, dividido em dois momentos, apresenta os dois sentidos, literal e metafórico, à medida da fábula e do apólogo. A história, em forma metafórica e interrogativa, da vida das estrelas, das aves, das plantas, das borboletas e das abelhas, serve como exemplo, insistente, cujo sentido logo é desvendado pelo sujeito poético no meio da segunda estrofe. A recolha das histórias no mundo natural permite enquadrar o título do poema, “Destino”, moldando a irremediabilidade dos sentimentos do sujeito poético com a inevitabilidade dos tempos da natureza, justificando e intensificando a sua argumentação. Também ninguém lhe disse que o seu destino era amar aquele “seio divino”! A reunião das histórias na última estrofe, chegando à generalização (“Como a todo o ente o seu fado / Por

instinto se revela”), termina com a protestação do amor eterno: “Vim cumprir o meu destino... / Vim, que em ti só sei viver, / Só em ti posso morrer”. É de referir que o soneto “Porfia d’amor” apresenta a mesma estrutura, mas com um resultado diferente, pois cada uma das situações mostra como o demasiado esforço leva à desistência, mas não do sujeito poético, acentuando a intensidade do amor: “Só eu, com desenganos cento e cento, / Só eu, por Délia sempre desprezado, / Teimo cada vez mais no meu tormento” (1853: 101).

A diferença de abordagem do tema pelo romantismo de Garrett está bem visível. Num poema barroco, a ênfase estaria nas narrativas, de que apenas um verso serviria de ponte para a interpretação alegórica. Neste caso, a função principal das interrogações, em processo de distribuição e recolha (curiosamente tão barroco), é revelar claramente e intensificar os sentimentos do sujeito poético.

4.

Continuando a história, é interessante perceber que a alegoria não viveu tempos fáceis sob a vigência da poética do Realismo, e muito menos do Naturalismo, claramente avesso a esta estrutura divergente e dirigida. Tendo em conta as suas características mais gerais e de todos conhecidas, sobretudo a partir da obra de Eça de Queirós, percebe-se que a procura de uma visão objetiva, quase neutra, tende a relativizar o valor dicotómico das personagens, diminuindo a fronteira entre o Bem e o Mal. E se os romances apresentam “personagens tipo”, que facilitam a composição dos cenários sociais, também é verdade que os protagonistas se desenvolvem de forma mais redonda. Assim, a descrição dos ambientes sociais e dos cenários em que a acção se desenvolve, e que também a condicionam, fundamentando a crítica social, torna-se demasiado insistente para a estrutura dual da alegoria, simétrica e contínua, na sua forma real. Mas há lugar para a alegoria temática. Se deixa de ser moral e doutrinária, passa a assumir outras formas, a da ironia e a da sátira.

Eça de Queirós escreveu *O Mandarin* em Bristol, depois publicado em Lisboa em 1880, apenas dois anos após o *O Primo Basílio*, de cuja estética se afasta, experimentando outros registos igualmente marcantes, apesar da crítica de que foi alvo. Trata-se de uma novela insólita, onde convivem espíritos e o diabo, com um carácter marcadamente fantasioso e com um registo humorístico conseguido pelo exagero da construção das personagens e pelo extremado das situações, com um efeito irónico e satírico.

Eça de Queirós tinha clara consciência da singularidade do livro face à tendência estética dominante. Uma rápida leitura da carta ao editor da *Revue Universelle*, “À propôs du ‘Mandarin’ – lettre que aurait être une préface”, datada de 1884 (não tendo feito parte da primeira edição da novela), observo que Eça define a novela como um “conto fantasista e fantástico”, que pertenceria “ao domínio do sonho e não da realidade, porque é inventada e não observada” (2017: 7), sendo que se afastava “consideravelmente da corrente moderna” que se tornara “analista e experimental”. Corresponderia, assim, ao lirismo e ao idealismo português, que se encantava com “emoções excessivas traduzidas com um grande aparato plástico de linguagem” (2017: 8), tal como acontecia com a sátira. Assim se justificava que os portugueses soubessem “cantar, por vezes zombar, explicar, nunca” (2017: 9). A citação completa que compõe a epígrafe deste capítulo, retirada da referida carta para a *Revue Universelle*, claramente se refere às longas novelas tanto alegóricas como morais, mas sempre fantasistas e retóricas, de que a alegoria era frequentemente a estrutura preferencial. Assim, em “plenas férias estéticas” (2017: 13), Eça desenvolve o universo maravilhoso e sobrenatural do seu *O Mandarin*. A novela representa um afastamento, que foi progressivo, da estética do naturalismo e das relações de causa-efeito, revelando novamente um gosto pelo exotismo e pela alegoria, que hão-de marcar, por exemplo, os textos hagiográficos queirosianos.

Para o estudo da alegoria, o prólogo é fundamental, uma vez que permite associar a alegoria aos dois aspectos esperados, a fantasia e a moralidade, mas que destrói a normal expectativa sobre a narrativa do realismo

e do naturalismo. No breve texto, que é indicado como “Comédia inédita”, dois amigos dialogam. O primeiro convida o outro a repousar “do áspero estudo da Realidade humana”, partindo para os “campos do Sonho”, vagueando pelas colinas românticas onde se erguia a “torre abandonada do Sobrenatural”, as “ruínas do Idealismo”: “Façamos fantasia!...”. Ao que responde o segundo, aludindo à utilidade moral das narrativas setecentistas: “Mas sobriamente, camarada, parcamente!... E como nas sábias e amáveis alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta...” (2017: 17).

O assunto da novela relaciona-se com o que é costume chamar “paradoxo de Rousseau” (SILVA, 2015), glosado por muitos autores ao longo dos séculos, e que Teodoro, o protagonista, lê uma noite num desses livros antigos, com título a condizer, *Brecha das Almas*:

No fundo da China existe um mandarim mais rico que todos os reis de que a fábula ou a história contam. Dele nada conheces, nem o nome, nem o semblante, nem a seda de que se veste. Para que tu herdes os seus cabedais infindáveis, basta que toques essa campainha, posta a teu lado, sobre um livro. Ele soltará apenas um suspiro, nesses confins da Mongólia. Será então um cadáver: e tu verás a teus pés mais ouro do que pode sonhar a ambição de um avaro. Tu, que me lês e és um homem mortal, tocarás tu a campainha? (2017: 22)

É esta possibilidade que vai alterar a vida de Teodoro, amanuense do Ministério do Reino, residente na pensão de Dona Augusta, onde era acompanhado por Couceiro e Cabritinha. Teodoro era de existência “equilibrada e suave” (2017: 19), moralmente relativo, com ambição, mas sem imaginação, o que também contribuía para que a infelicidade não o atingisse grandemente. As palavras que leu ficaram a ressoar dentro dele, até ouvir uma “voz insinuante e metálica”, proferida por uma figura original que descobre sentado do outro lado mesa, que o instava a tocar a campainha. Depois de longa argumentação, levado pela distância do mandarim perdido lá longe na China, Teodoro fez o que o Diabo lhe pedia.

É no capítulo II que temos notícia, passado um mês, dos efeitos do toque na campainha: recebeu 106 mil contos prometidos, apesar da origem “sobrenatural e suspeita” (2017: 34). Teve os primeiros prazeres proporcionados pela riqueza, mas quando voltou à pensão, “estirada de través, sobre a coberta, jazia uma figura bojuda de mandarim fulminado, vestida de seda amarela, com um grande rabicho solto” (2017: 37), a lembrá-lo da mesma suspeição. Tal não o impediu de gozar a fortuna: “Então começou a minha vida de milionário” (2017: 38), um mar de prazeres, requintes, elegâncias e luxos! Mas também se manteve a figura fantasmagórica do velho mandarim morto, como memória aguda e constante do crime de Teodoro... e o tédio, e uma tristeza. Do ponto de vista da crítica moral, começa a desenhar-se a moralidade. A primeira é de cariz social: passando a ser dono de uma fortuna, Teodoro é adorado por todos, demonstrando o valor da aparência e da hipocrisia que dominavam as relações pessoais e sociais. A segunda moralidade é mais complexa e de cariz individual: a tal ponto o tédio, a tristeza e a culpa lhe invadem os dias, que o regresso à rotina pobre da pensão e aborrecida da repartição lhe parecem desejáveis como forma de reaver alguma paz de espírito.

Parte do interesse da novela está no relato da viagem que Teodoro faz à China, feita de pormenores verosímeis e fantasiosos. A decisão de viajar acontece depois de feroz luta interior do protagonista com a sua Consciência, mostrada em vivo e imaginado diálogo (2017: 43), mais acesa ainda quando se lembrou dos possíveis espoliados herdeiros do mandarim e da fome que poderiam passar por sua culpa (2017: 44). Tornou-se piedoso, deu esmolas, viajou, afundou-se em luxúria, mas o seu “mal interior ia crescendo” (2017: 47). No fim do capítulo III, desenhou-se a solução, de repente, de manhã, “à hora em que nas trevas da alma do debochado se ergue uma vaga aurora espiritual” (2017: 48): partir para Pequim, descobrir a família de Ti Chin-Fu e compensar a família. “Alugado todo um paquete”, pôs “proa ao Oriente” (2017: 49).

A partir do capítulo IV começa a viagem a uma China que, longe de remota e incógnita, parece bem próxima, detalhada, colorida, bizarra, cons-

truída a partir de relatos alheios e dando rédea solta à imaginação sobre o que seria a visão europeia do Extremo-Oriente. As personagens contribuem para a imagem insólita e exótica oriental: o intérprete Sá-Tó, o companheiro Veriskof, o general Camillof, que lhe tem lealdade e amizade sincera, o que não impediu Teodoro de lhe tomar a mulher, Vladimira, por amante durante algum tempo.

Nas altas muralhas de Pequim, em silêncio, viu a cidade e viu-se invadido de melancolia: “era como uma saudade de mim mesmo” (2017: 63), e, mais tarde, percebeu como a “Consciência era dentro de mim como uma pomba adormecida” (2017: 69). Na viagem à procura dos herdeiros do mandarim tudo correu mal; em fuga, sozinho, é recolhido numa missão religiosa, onde vive tempos de paz e se recuperou. A memória do mandarim mistura-se com sentimentos de ódio e de vingança, decidido a deixar “esse império bárbaro que eu odiava agora prodigiosamente” (2017: 80), mas também com remorso por causa de uma família que não chega a encontrar. Resolveu regressar e embarcar no paquete, pensando que já ajustara as contas com o seu esforço. Ao descer ao beliche, contudo, viu “a figura pançuda, vestida de seda amarela, com o seu papagaio nos braços!” (2017: 90).

Nunca mais se livrou do fantasma, como nos conta o protagonista no último capítulo. Abandonou o luxo, voltou à repartição, ao quarto da pensão, achincalhado pela imprensa que não descortinava a razão de tal desatino; arrependeu-se e voltou com força redobrada à vida luxuriosa... de forma nenhuma encontrava paz. Atormentado e desiludido, Teodoro encontrou, certa noite, na rua, “o senhor diabo”, a quem rogou: “Restitui-me a paz da miséria” (2017: 92). Respondeu-lhe ele que não e assim ficou vivendo Teodoro até os fins dos seus dias. Perto de morrer, fez o testamento (ao Diabo!) e deixou a lição: “Só sabe bem o pão que dia a dia ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarim!”. Assim, da sua forma, apresentou a sua resolução do paradoxo lido na *Brecha das almas*! Mas deixou também a reflexão impiedosa sobre o desejo e a vontade humanas:

E todavia, ao expirar, consola-me prodigiosamente esta idéia: que do Norte ao Sul e do Oeste a Leste, desde a Grande Muralha da Tartária até as ondas do Mar Amarelo, em todo o vasto Império da China, nenhum Mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão! (2017: 93)

Nesta moralidade que acompanha a fantasia desvenda-se o sentido irónico e satírico de Eça, transposto para a figura de Teodoro. *O Mandarim* assume-se, desta forma, como alegoria da ambição e dos seus efeitos num carácter fraco e desleixado.

5.

Também Antero de Quental recorreu à alegoria, aproveitando a reflexão que a dupla leitura da figuração e da narrativa proporciona. Por exemplo, nos seus *Sonetos Completos*, de 1886, apresentados por Oliveira Martins, também participante da Geração de 70, é abundante o recurso a esta estrutura.

Fazendo ainda parte do prefácio de Oliveira Martins ao longo conjunto de sonetos, há dois poemas cuja estrutura é semelhante. “Os Vencidos” (1886: 37-40) é uma narrativa onde cada um dos três cavaleiros, que “seguem lentamente / Por uma estrada erma e pedregosa” (1886: 37), relata a sua própria experiência de cansaço e “abandono extremo” (1886: 40), tornando-se imagem do próprio sujeito poético que os sonetos hão-de revelar, sobretudo nos primeiros anos. Também o poema “A fada negra” (1886: 46-48) se apresenta como alegoria. A personagem alegórica é descrita como “uma velha de olhar mudo e frio, / de olhos sem cor, de lábios glaciais” (1886: 46), que beijou o sujeito poético e o envelheceu, transformando a sua visão do mundo. Onde os outros viram “mundo, brilho e ventura”, o sujeito vê agora a ilusão, um mar de névoa, um farrapo de mundo, sentido abrir-se dentro de si um abismo, a visão real, feita de agonia, de luto e desengano, provocado pela Razão, prefigurada na “velha de olhar agudo e cru” (1886: 48).

(...)
Razão! velha de olhar agudo e cru
E de hálito mortal mais do que a peste!
Pelo beijo de gelo que me deste,
Fada negra, bendita sejas tu!

Bendita sejas tu pela agonia
E o luto funeral d'aquela hora
Em que eu vi baquear quanto se adora,
Vi de que noite é feita a luz do dia!

Pelo pranto e as torturas benfazejas
Do desengano... pela paz austera
D'um morto coração, que nada espera,
Nem deseja também... bendita sejas! (1886: 48)

No corpo dos sonetos, Antero haveria de tomar novamente o tema da “Razão, irmã do Amor e da Justiça” (1886: 71), no poema “Hino à razão”, substituindo a estrutura narrativa alegórica pela prece e pelo elogio, vendo nela a maior das capacidades do homem. Mas as quadras anteriores e o soneto são um bom exemplo de uma abordagem distinta, tendo a alegoria raízes muito mais largas enquanto expressão artística e filosófica.

Produzido entre 1862 e 1866, o soneto “O Palácio da Ventura” coloca a narrativa no domínio do sonho. Nesse mundo fantasioso, o sujeito poético é “um cavaleiro andante” em busca do “palácio da Ventura”. Não está em causa o “cavaleiro andante”, uma vez que todo o homem faz o seu caminho, como *homo viator*, na procura da felicidade possível. O problema está no palácio, na “sua pompa e aérea formosura”, que estabelece um claro antagonismo com o sofrimento concreto do cavaleiro, exausto e vacilante, vagabundo e deserdado. Mas o que, na aparência, brilha, no interior é sombra, desenhando a segunda antítese do soneto.

O engano e a ilusão dão lugar ao desengano, significando, assim, a impossibilidade de encontrar a felicidade, restando ao cavaleiro “da triste figura” a constante peregrinação.

Sonho que sou um cavaleiro andante.
Por desertos, por sóis, por noite escura,
Paladino do amor, busco anelante
O palácio encantado da Ventura!

Mas já desmaio, exausto e vacilante,
Quebrada a espada já, rota a armadura...
E eis que súbito o avisto, fulgurante
Na sua pompa e aérea formosura!

Com grandes golpes bato à porta e brado:
Eu sou o Vagabundo, o Deserdado...
Abri-vos, portas de ouro, ante meus ais!

Abrem-se as portas d'ouro com fragor...
Mas dentro encontro só, cheio de dor,
Silêncio e escuridão - e nada mais! (1886: 42)

O único resgate para a desilusão estará no Amor, como se afirma em “Solemnia Verba” (1886: 119), sendo apresentado como redenção para as cinzas e para a sombra. Por causa dele, “Viver não foi em vão, se é isto a vida, / Nem foi demais o desengano e a dor”.

6.

Entre outros exemplos novecentistas, ocorreu-me a novelística de Camilo Castelo Branco. Trata-se de um campo vasto, de que aponto um dos meus romances preferidos, *A Queda dum Anjo*, datado de 1866. Trata-se de mais um exemplo de leitura temática, justificada pelo registo satírico e profundamente irónico.

A narrativa conta a história de Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, morgado da Agra de Freimas, fidalgo transmontano e anjo em título, que, nas suas terras vivia segundo as leis conservadoras de honra e austeridade: “Tenho o governo de minha casa, onde sou rei e governo, segundo os forais da antiga honra portuguesa” (1866, cap. I). Ao ser eleito deputado, Calisto tem de ir para Lisboa assumir o seu cargo no parlamento. A partir deste momento, a novela é também uma história de profunda

transformação do “herói do conto” e da sua família. O narrador descreve, através de um discurso irónico e bem-humorado, a forma como Calisto vai adoptando costumes mais luxuosos, adequando-se a uma vida onde o prazer supera o dever, acabando por tornar-se amante de uma prima distante, de nome Ifigénia, nascida no Brasil. A mudança atinge mesmo o espectro político: de conservador, miguelista, passa a liberal, o partido do governo, que tanto vimos criticar nos primeiros capítulos. A mudança vai mais longe: a própria Teodora, mulher de Calisto, simples e provinciana, acaba por cair na mesma dissolução, por causa de um primo interesseiro com quem enceta uma relação. Para além do campo particular da família do morgado, a novela tem uma leitura mais ampla, implicando uma crítica social e política de Portugal na época.

Não fica a moralidade completa, na verdade. Não há um castigo, nem uma lição a denunciar os males da transformação, e nisto, para lá do contexto de produção, se distingue a leitura temática d’*A Queda de um Anjo* das novelas setecentistas. O discurso não é moralizador, mas profundamente satírico, afastando também a novela do período ultra-romântico, dissolvendo as personagens numa situação dúbia em que parecem conformadas: não há suicídios nem outras mortes, apenas Calisto e Teodora à espera que cada um morra para legitimar os rebentos das suas respectivas lides amorosas. Fica a “Conclusão” a confirmar:

Deixá-lo ser feliz: deixá-lo. Calisto Eloy, aquele santo homem lá das serras, o anjo do fragmento paradisíaco do Portugal velho, caiu.

Caiu o anjo, e ficou simplesmente o homem, homem como quasi todos os outros, e com mais algumas vantagens que o comum dos homens.

Dinheiro a rodo!

Uma prima que o presa muito!

Dois meninos que se lhe cavalgam no costado!

Saúde de ferro!

E barão!

Conjectura muita gente que ele é desgraçado, apesar da prima, do baronato, dos meninos, do dinheiro e da saúde.

Eu, como já disse, não sei realmente se lá no recesso dos arcanos domésticos há borrascas.

Na qualidade de anjo, Calisto, sem dúvida, seria mais feliz; mas, na qualidade de homem a que o reduziram as paixões, lá se vai concertando menos mal com a sua vida.

Eu, como romancista, lamento que ele não viva muitíssimo apoquentado, para poder tirar a limpo a sã moralidade d'este conto.

Fica sendo, portanto, esta coisa uma novela que não há de levar ao céu número d'almas mais vantajoso que o do ano passado. FIM (1886)

No final da novela, Calisto parece bem com a vida e não se sente particularmente castigado, não permitindo assim a esperada moralidade, nem a completa leitura temática. Confirma-se, desta forma, como a alegoria e a sua estrutura codificada tiveram um tempo em que foram de maior “utilidade”.

7.

Na viragem do século, e num contexto histórico particular de grande instabilidade política, o poema *Pátria*, de Guerra Junqueiro, datado de 1896, retoma a alegoria em “grande formato”, adaptando a terminologia fotográfica. O longo poema surge na sequência de mais duas obras polémicas de Junqueiro, *A Morte de D. João* (1874) e *A Velhice do Padre Eterno* (1885), onde se tornam visíveis a simbologia das personagens e o ímpeto crítico. Como diz Joaquim Matos (s.d.), as três obras abordam um mesmo tema, a Nação, que é o “rosto de um povo historicamente degradado por forças políticas e religiosas, consentidas e aceites por uma população conformada e passiva”. Esta dimensão simbólica é também reforçada por Carlos Ceia (1996: 336) que estabelece o objectivo do seu estudo: “vejamos como é que um texto pode dizer uma coisa totalmente diferente do que inicialmente pretendia dizer ou nos iludia querendo dizer”.

O desenho da longa alegoria, cuja história, contexto e circunstância política, Cândido Franco tão bem resume nas suas “Cinco notas sobre *Pátria* de Guerra Junqueiro” (FRANCO, 2018), em forma dramática apoiada por subtis traços narrativos, manuseada por um sarcasmo cru e impiedoso, assenta numa personagem central, o Doido, que desenvolve o seu percurso entre personagens dicotómicas. Cândido Franco não esta-

belece a linha entre o Bem e o Mal, mas designa outra antagonia equivalente: entre personagens cómicas e trágicas, ou seja, entre personagens inferiores e superiores. Do primeiro lado, o Rei, ministros e cronistas, “tangidos que estão pela hipocrisia, a mentira e a indelicadeza (...) ignorantes de qualquer nobreza de coração” (2018: 9), grupo de que fazem também parte a linhagem dos reis de Bragança; do outro lado, Nuno Álvares Pereira, a única excepção, que é colocado ao lado da superioridade do Doido: “Nuno Álvares, no plano dos espectros, corresponde ao Doido no plano mais chão dos vivos” (2018: 9). O caminho alegórico do Doido também parece desenhado:

O Doido, atendendo à sua inocência parvoa e à sua retractação final, é uma personagem superior, cujo destino tem um recorte trágico. Começando por ser ingénuo, mas inconsciente, ele acaba lúcido e responsável, a condenar, contra todas as condescendências acomodáticas do juízo, os aspectos negativos do seu passado. Não há nele outra grosseria que a da loucura, e mesmo essa termina substituída pela consciência do arrependimento, já de si sinal de elevação e de excelência de sentimentos. (2018: 9)

Para além do que foi dito, o aspecto alegórico fica evidente também nos nomes das personagens. Apontados o Doido e o Rei, a sátira corrói os outros nomes, fazendo que o seu aspecto “inferior” seja determinado à partida: Magnus, Opiparus, Ciganus, Astrologus, Iago, Judas, Veneno... e levando a que se situem definitivamente na margem negativa do poema. A contextualizar, servem as indicações cénicas para colocar as personagens no xadrez da sátira e da alegoria. Assim, se a didascália e o diálogo da Cena I traçam a sombra e a displicência no tratamento da glória do reino e dos seus símbolos, acrescentando um Rei ausente e abstrato (2018: 33-38), a Cena VI traz ao poema a figura do Doido e as reacções diversas. A descrição inicial do Doido é essencial, sendo que cada adereço remete para um significado que permite a sua identificação:

Entram Ciganus e Opiparus acompanhando o fantasma, em meio de escudeiros armados e com archotes. O doido aparece tal qual o descrevemos: enorme, cadavérico, envolto em farrapos, as longas barbas brancas flutuando. Numa das mãos o bordão. Na outra um velho livro em pedaços. Lembra um doido e um profeta, D. Quixote e o rei Lear. O olhar, cavo e misterioso, é de sonâmbulo e de vidente. O rei empalidece como um sudário. Os cães ululam, furiosos e trémulos. (2018: 53)

Desconhecido de si mesmo (lembrando mesmo o célebre “Ninguém”, do *Frei Luís de Sousa*), o velho livro que leva, desprezado pelos outros, é *Os Lusíadas*. Na Cena XII, o espectro de Nuno Álvares entra em cena e o Doido reconhece naquela figura luminosa, de guerreiro e de monge, a sua própria imagem em tempos idos: “Ah, fui eu... um outro eu... que andou no mundo e já morreu!...” (2018: 153). Entretanto, ao rebentarem revoltas e motins, ardeu o palácio e o rei e o “Doido prepara-se para morrer, mas antes, num pungente alarme de consciência, retracta-se do seu passado” (2018: 8). Morre em pranto: “Deus! abandonas-me!” (2018: 164). Quando expira, a manhã de Novembro clareia, com alguma tristeza, com a descrição de uma cena claramente simbólica da esperança no amanhã:

Um aldeão senil e vagabundo, caminha ao longe, tropeçadamente, como um fantasma, em direcção à cruz. Rôto, cheio de lama e de sangue, no bordão aos ombros uma taleiga, e, escondida no peito, aninhada nos braços, uma criancinha forte e luminosa. Velho e doente, perdeu-se de noite na debandada trágica, não alcançou o navio, já o não enxerga... onde irá ele!... onde irá ele!... Por montes e mares circundeia os olhos, enublados de horror, desorbitados de loucura... Ninguém! ninguém! ninguém! Campos desertos, ondas sem uma vela, e nos bosques, mirrados, sem uma folha, carcaças pútridas... ninguém!... Dum povo exilado ficara ele só, cadáver ambulante, espectro bisonho, a chorar num ermo, com o seu netinho nos braços. Aproximando-se da cruz, reconhece o doido, o estranho doido inofensivo, que a horas mortas vagueava, ululando, por cerros e quebradas, e a quem ele tantas vezes, benignamente, dera agasalho e dera pão. Quem o crucificou?!... Porque seria?!... Mete medo e respeito... Que estatura de homem!... que gigante!... Morto, semelha um Deus!... E, fronte descoberta, — Ave-maria, cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres... — E os olhos da criança devoram a cruz, estrelas inocentes, cheias de angústia e cheias de alma...

Há naquele olhar uma inconsciência misteriosa, que adivinha... Luz enigmática, vem de longe, do fundo do passado, morrendo ao longe, em sonho, nas obscuridades do porvir... Esse velho fantasma, com esse menino ao colo, lembra a derradeira árvore dum bosque, árvore nua e carcomida, com uma florinha última no tronco. Flor de morte!... flor d'esp'rança!... Nasceu dum cadáver, e dela se hão-de gerar, talvez, os rumorosos bosques de amanhã!... O aldeão, assombrado, meio louco, procura o castelo do rei... evaporou-se... já o não avista. Em frente, na montanha, só lavaredas e ruínas. Vai descendo, descendo, descendo, e lá ao fundo estaca de improviso, inclina-se, e vê no chão, abandonada, uma arma guerreira. É o montante de Nun'Álvares. Empolga-o a custo. Os braços da criancinha estendem-se com avidez, numa alegria doida... Nobre montante, qual o teu destino? Sulcarás, relha de arado, a gleba deserta desse camponês? Nas mãos dessa criança, um dia homem, brilharás acaso, espada de fogo e de justiça? Mistério... mistério... Invisivelmente, saudando a luz, as cotovias gorjeiam... (2018: 164-165)

A alegoria, também resolvida pelo título, *Pátria*, de que o Doido é prefiguração, torna-se evidente com o “Balanço patriótico” (2018: 167-191), sobretudo a primeira parte, onde se critica o panorama da sociedade portuguesa: o povo, o clero, a burguesia, o exército, o poder legislativo, a Justiça, a vida política, a instrução, a marinha, a indústria, a agricultura, o regime económico, a literatura... para cada um se encontrando a sombra, concluindo que “A nação, como o rei, ia cair de podre” (2018: 170). A exigência de Guerra Junqueiro fica bem definida: “libertar e salvar, pela revolução republicana, um povo decadente, medíocre e indolente”, solução que Eça já abordara de forma irónica, como diz Carlos Ceia (1996: 343).

Perdendo no *delectare* característico da novela moral e alegórica setecentista, a alegoria assumiu o seu carácter funcional: a construção de um poema narrativo dramatizado, que configurasse a reflexão social, política e identitária de Junqueiro, não com contornos doces e apelativos, mas agressivo, violento e programático. A violência sombria da crítica dá lugar, contudo a uma esperança pronunciada de forma mais suave, o seu “milagre messiânico” (CEIA, 1996: 343). E, assim, a alegoria tornou-se novamente “útil”.

8.

Termino a apresentação destes casos de utilização da alegoria com um romance inesperado no contexto do Neo-Realismo, *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira, publicado em 1953, também adaptado para cinema em 1971, por Fernando Lopes.

Não se trata de uma leitura fácil, sobretudo pela impressão que o comportamento das personagens vai provocando no leitor. A figura do protagonista Álvaro Rodrigues Silvestre provocará com certeza algum incómodo, pela fraqueza e pela cobardia tanto em relação aos acontecimentos centrais da história como em relação à mulher, Maria dos Prazeres, mas também pela ambiguidade, a suscitar interpretação. Da mesma forma, as mortes de Clara e de Jacinto, sem culpa apanhados numa teia que desconheciam, também caem fundo, reforçando a dicotomia entre o senhor do campo e os trabalhadores, entre as personagens: as que se reúnem na sala de Álvaro Rodrigues, cada uma com os seus problemas íntimos, e os trabalhadores sobre os quais cai a tragédia. Não me parece, contudo, que o narrador seja absolutamente dicotómico, uma vez que pinta com uma paleta sombria os pensamentos, as palavras e acções, do cego António, pai de Clara.

O romance de Carlos de Oliveira integra-se na perspectiva realista e na crítica social, de forte carácter ideológico, que caracterizou a literatura nos meados do século XX, opondo classes tradicionalmente favorecidas às classes exploradas. Contudo, penso que o infeliz desfecho de Clara e Jacinto se insere numa teia bem mais antiga, como personagens que sofrem o peso da tragédia, concentrando a acção, o espaço e o tempo, com toda a sua inevitabilidade clássica, fendida de raízes e motivações com que os protagonistas não podem lutar, porque as desconhecem e estão para além da sua razão e da sua consciência. No entanto, seja qual for a interpretação, esta pode levar a uma leitura temática dos enunciados narrativos.

É possível que o leitor adiante a leitura do romance sem atentar melhor no título; contudo, é nele que está a chave do romance, uma vez que é para a imagem da “abelha na chuva” que se encaminha o enredo e o

seu significado. Interessa-me, neste sentido, mais do que a história mal resolvida e ambígua de Maria dos Prazeres e de Álvaro (representando a aristocracia decadente e a burguesia rural e comerciante) e apesar de ser o rastilho da tragédia de Clara e de Jacinto, dois episódios relacionados com uma das personagens mais importantes do romance, o Dr. Nunes.

Tomando, então, os dois episódios que considere, o primeiro está no capítulo IX (2013: 40-41) e consiste na descrição da relação entre D. Cláudia, de constituição “fragilíssima”, com o Dr. Neto, e sobretudo na descrição deste. O namoro entre os dois arrastava-se há anos, sem que houvesse culpa exactamente de alguma das partes.

Também ele era um tímido a seu modo, embora amasse as coisas vivas e criadoras. Atascado até ao pescoço na vida do Montouro, sabia bem o que custava uma espiga de milho, aos homens e à terra, conhecia as escuras germinações de um girassol ou de uma rosa porque ele próprio os plantava para as suas abelhas (cortiços e colmeias enchiam-lhe o quintal), seguia desveladamente o trabalho e o sono dos bichinhos sábios comedores de pólen (como ele dizia), simbolizava no doce destilar dos favos o que a vida, a natureza, Deus ou lá o que era, podia arrancar de belo e saboroso ao tempo, uma filosofia nascida de três ou quatro jeiras de quintal, assente em realidades vivas, botânicas e animais, porque o Dr. Neto amava a realidade e só daí é que partia para as abstrações, simbologias camponesas em que o mel, por exemplo, quase alcançava o teor da suma perfeição. Largar do concreto para o ideal era o seu lema, assentar a evolução de uma ideia em coisas palpáveis como sementes, flores, abelhas, cortiços, mel, e tanto assim que quando partia para o seu platonismo amoroso recusava-se a considerar que fosse a timidez a empurrá-lo, aduzia razões de ordem absolutamente material, científica: sou um heredo-sifilítico; a D. Cláudia, uma constituição linfática, fragilíssima; pois bem, casamo-nos e depois que filhos deitaremos ao mundo? (2013: 40).

É esta atenção ao real e ao detalhe, apicultor, que o torna a personagem capaz de uma visão profundamente empática com a memória e o sofrimento dos outros. É natural, assim, que o último capítulo (XXXV), retome as lucubrações do Dr. Neto e a simbologia da abelha, em duas visões distintas. A primeira, quando se confirmou a culpa de Álvaro, que dera

maliciosamente a notícia do namoro e do filho que Jacinto e Clara esperavam ao cego Ant3nio.

No consult3rio, quando o 3ltimo doente saiu, o dr. Neto encostou-se 3 janelas a enrolar o cigarro. Tamb3m ele tinha ajudado, anos e anos, aquela obra de pintar, repintar, a colmeia dos Silvestres, sem atender a que l3 dentro o enxame apodrecia. Riscou um f3sforo, acendeu o cigarro. Pensaria nisso mais tarde. (2013: 130-131)

A segunda situa3o relaciona-se directamente com Clara, que ele conhecia desde menina. A not3cia da morte, no po3o da olaria, vem com um grupo de mulheres que vinham 3 procura dele. Sobre a morte de Clara, ali3s, h3 ind3cios premonit3rios: no cap3tulo XXV, morto Jacinto, e quando Marcelo quer garantir que Clara ser3 sua, o cego oleiro diz: “Julgo que a perdeste”. Ter3 tido o velho a percep3o que a sua vingança, continua3o da vingança ainda mais s3rdida de 3lvaro sobre a mulher, tra3ou a trag3dia de Clara? 3 ir3nico que tenha colaborado, duplamente cego, de um *modus faciendi* imputado 3 classe “exploradora”.

Voltando 3 morte de Clara, o m3dico j3 nada p3de fazer, “mas continuou at3 o suor lhe correr pela cara. E as l3grimas tamb3m, apesar da sua velha conviv3ncia com a morte” (2013: 131). De regresso a casa, come3ando a chover, abrigou-se debaixo das ramagens de uma laranjeira grande, fumando cigarro sobre cigarro. E termina com a segunda imagem do cap3tulo, terminando tamb3m o romance:

Por h3bito, lan3ou os olhos 3s colmeias, que lhe ficavam mesmo em frente, dez ou doze metros, se tanto, e viu uma abelha voar da Cidade Verde. Baptizava as colmeias conforme a cor de que as pintara, Cidade Verde, Cidade Azul, Cidade Roxa. A abelha foi apanhada pela chuva: vergastadas, impulsos, fios do aguaceiro a enred3-la, golpes de vento a ferirem-lhe o voo. Deu com as asas em terra e uma b3tega mais forte espezinhou-a. Arrastou-se no saibro, debateu-se ainda, mas a voragem acabou por lev3-la com as folhas mortas. (2013: 132).

Não se torna complicado estabelecer uma relação entre a abelha apanhada pela chuva e a morte de Clara. A ausência de comentário da alegoria por parte do narrador, a partir do médico, reforça o seu significado trágico e céptico: a tragédia da morte de Clara é mais um acontecimento naquela ordem das coisas, que não impedirá a sua continuação, e parece o resultado do efeito da intensidade do fogo e do mel em existências tidas feitas para a mediania. A claridade e o calor em Clara e Jacinto funcionaram como *húbris*, desafiando a sombra e o descontentamento frustrado dos senhores. São as abelhas em movimento, criadoras de luz, calor e doçura. O médico, apesar de impressionado, também sabe que a morte de uma abelha não leva a uma revolução e não compromete a sobrevivência e coesão social do enxame que a perdeu. Neto é o observador, realista e pessimista: emociona-o o reflexo das chamas, o desfigurado e o verdadeiro; sente repulsa pela colmeia podre, que vive de aparência; procura a pureza das coisas reais e não da imaginação.

O recurso ao discurso simbólico em Carlos de Oliveira já foi apontado por A. Pinheiro Torres (1967), Alzira Seixo (1986) e Carlos Reis (1980), entre outros, ganhando forma de codificação, de tal forma se estrutura em antagonias e metáforas.

9.

Este longo percurso, entre a segunda metade do século XVIII e o século XX, correndo riscos de injustas exclusões e opções muito próprias, pretendeu mostrar como a alegoria manteve a sua funcionalidade, particularmente a sua utilidade, que vinha da possibilidade de dar a ler um enunciado para fazer perceber um segundo, com algum grau de visibilidade, exigindo uma interpretação a ser feita de acordo com os códigos literários vigentes e, mais tarde, de acordo com determinadas ideologias filosóficas, sociais e políticas. A sua continuidade foi conseguida a partir do reconhecimento como procedimento adequado às circunstâncias que fui referindo. Contudo, nem sempre foi aceite de bom modo, sobretudo no século XX, tendo sido entendida, com alguma frequência, como concessão a uma

forma vista como antiga, conotada com a literatura setecentista, imitativa e exaurida, direccionada sobretudo para o plano moral e espiritual. É sobretudo a ironia denuncia esta percepção.

Nada impediu, contudo, que a alegoria e a leitura alegórica (ou temática) se mostrem, ainda hoje, viáveis e eficazes.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Santo (1991-1993). *A Cidade de Deus*. Trad. J. Dias Pereira. Lisboa: FCG.

ALESSIO, Gian Carlo (1987). L'Allegoria nei Trattati di Grammatica e di Retorica. In *Dante e le forme dell'Allegoresi*. Cura di Michelangelo Picone. Ravenna: Longo Editores, pp. 21-41.

ALMEIDA, Ana Cristina (1995). O prólogo ao Livro de José de Arimateia e o pergaminho de Riba d' Âncora. *Máthesis*, 4, 149-158. Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <https://revistas.ucp.pt/index.php/mathesis/article/view/3732>.

ALMEIDA, I. (1993). Amadis de Gaula. In *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Org. G. Lanciani e G. Tavani. Lisboa: Caminho, pp. 49-50.

ANTUNES, António Lobo (2001). *Que farei quando tudo arde?* Lisboa: Dom Quixote.

AQUINO, S. Tomás (1956). *Quaestiones Quodlibetales*. Cura et studio Raymundi Spiazzi. Torino-Roma: Marietti.

ARISTÓTELES (1998). *Retórica*. Trad. M. A. Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: INCM.

AUGUSTO, Sara (2010). *A Alegoria na ficção romanesca do Maneirismo e do Barroco*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

AUGUSTO, Sara (2012). *A Guerra Interior de Matias de Andrade (1743)*. Viseu/Coimbra: Quartzó/Centro de Literatura Portuguesa.

AUGUSTO, Sara (2012). Releituras do ufanismo, da sátira e do moralismo na literatura barroca. *Miscelânea*, v. 12, 15-34.

AYRES, Philip (1683). *Emblems of Love, in Four Languages: Dedicated to the Ladys*. Londres: R. Bently and S. Tidmarch. Acedido a 28 de Setembro de 2020, em

<https://publicdomainreview.org/collection/emblems-of-love-in-four-languages-dedicated-to-the-ladys-1683> e em <https://archive.org/details/emblemataamatori00ayre/page/n6/mode/2up>

BAI JUYI (1991). *Poemas de Bai Juyi*. Trad., prefácio e notas de António Graça de Abreu. Macau: Instituto Cultural de Macau.

BARROS, José d'Assunção Barros (2007). O sonho de Martim Moxa – a crítica social na poesia de um jogral ibérico do século XIII. *Fragmentos*, 33, 155-162. Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/8600/8002>.

BELCHIOR, Maria de Lourdes, CARVALHO, José Adriano de, CRISTÓVÃO, Fernando (Apres.) (1994). *Antologia de Espirituais Portugueses*. Lisboa: INCM.

BENJAMIN, Walter (1984). *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense.

Bíblia: Nova Vulgata. Acedido a 28 de Setembro de 2020, em http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_lt.html

Bíblia: Vulgata (em português). Acedido a 28 de Setembro de 2020, em <https://biblia.pt/biblioteca/BPT> e <http://speedbible.com/vulgate/index.htm>

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du (1994). *Sonetos e outros poemas*. [São Paulo]: FTD. Acedido a 16 de Setembro de 2020, em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000059.pdf>.

BRITO, Matheus de (2019). A teoria e a história da literatura, e o Maneirismo. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, 273-297. Acedido a 14 de Setembro de 2020, em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2019000200273&lng=en&nrm=iso.

CAMÕES, Luís de (1843). *Obras Completas de Luis de Camões*. Acedido a 4 de Junho de 2020, em https://pt.wikisource.org/wiki/Obras_completas_de_Luis_de_Cam%C3%B5es

CASTELO BRANCO, Camilo (1866). *A Queda de um Anjo*. Lisboa: Livraria de Campos Júnior- Editor. Acedido em 16 de Setembro de 2020, em <http://www.gutenberg.org/ebooks/17927>.

CASTELO BRANCO, Vasco Mousinho de Quevedo e (1844). *Affonso Africano, Poema Heroico da presa d'Arzilla e Tanger*. Lisboa: Tip. Rolandiana.

CASTRO, Aníbal Pinto de (1973). *Retórica e teorização literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.

- CASTRO, Aníbal Pinto de (1985). Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução. *Revista da Universidade de Coimbra*. Vol. 31, 505-531.
- CEIA, Carlos (1996). A (des)construção da tese messiânica de Guerra Junqueiro em *Pátria*. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: Edições Colibri, n. 9, 335-343. Acedido em 16 de Setembro de 2020, em https://run.unl.pt/bitstream/10362/6929/1/RFCSH9_335_343.pdf.
- CÉU, Maria do (1734). *Aves Ilustradas em Avisos para as Religiosas servirem os ofícios dos seus mosteiros*. Lisboa: por Miguel Rodrigues.
- CÉU, Maria do (1735). *Obras Varias e Admiráveis*. Lisboa: por Manuel Fernandes da Costa.
- CÉU, Maria do (1990). *A Preciosa de Sórora Maria do Cén (Edição actualizada do códice 3773 da Biblioteca Nacional)*. Ed. Ana Hatherly. Lisboa: INIC.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1936). *Miscellaneous Criticism*. London: Constable & Co Ltd.
- CORREIA, Tomé (1591). *De Eloquentia Libri Quinque*. Bononiae, Apud Alexandrum Benatium.
- COSTA, J. Léon (1993). Visão de Túndalo. In *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Org. G. Lanciani e G. Tavani. Lisboa: Caminho, pp. 683-684.
- CRISP, Peter (2001). Allegory: conceptual metaphor in history. *Language and Literature*. 10 (1), 5-19.
- CURTIUS, Ernest R. (1989). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Mexico-Madrid-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- DUARTE, D. (1843). *Leal Conselheiro*. Lisboa: Tip. Rollandiana. Acedido a 29 de Setembro de 2020, em https://pt.wikisource.org/wiki/Galeria:Leal_conselheiro.djvu.
- DUARTE, D. (1998). *Leal Conselheiro*. Ed. Maria Helena Lopes de Castro. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- DUBOIS, J. et al. (1970). *Rhétorique Générale*. Paris: Librairie Larousse.
- ECO, Umberto (1989). *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Presença.
- ECO, Umberto (2017). *A Ilha do dia antes*. Lisboa: Gradiva.
- ESOPPO (1848). *Fabulas de Esopo, com aplicações moraes a cada fabula*. Trad. M. Mendes da Vidigueira. Paris: Tip. de Pillet Fils Ainé. Acedido a 11 de Setembro de 2020, em https://pt.wikisource.org/wiki/Fabulas_de_Esopo e https://pt.wikisource.org/wiki/Galeria:Fabulas_de_Esopo.djvu

FERREIRA, Francisco Leitão (1718). *Nova Arte de Conceitos. Primeira Parte*. Lisboa: por Antonio Pedrozo Galrão.

FERREIRA, Francisco Leitão (1721). *Nova Arte de Conceitos. Segunda Parte*. Lisboa: por Antonio Pedrozo Galrão.

FERRERO, A. Diaz e PEIXOTO, H. A. (1993). Horto do Esposo. In *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Org. G. Lanciani e G. Tavani. Lisboa: Caminho, pp. 315-317.

FLETCHER, Angus (1964). *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Ithaca/London: Cornell University Press.

FONTANIER (1977). *Les figures du discours*. Paris: Flammarion.

FRADE, Mafalda (2011). Livro da Aves. *Scrinium. Portuguese Medieval Translations*. Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <http://www.scrinium.pt/pt/pt-017>.

FRADE, Mafalda (2011). Virtuosa Benfeitoria. *Scrinium. Portuguese Medieval Translations*. Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <http://www.scrinium.pt/pt/pt-002>.

FRADE, Mafalda (2011). Visão de Túndalo. *Scrinium. Portuguese Medieval Translations*. Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <http://www.scrinium.pt/pt/pt-016>

FRANCO, António Cândido (2018). Cinco notas sobre *Pátria* de Guerra Junqueiro. In *Pátria*. Lisboa: Nova Vega, pp. 7-15.

FRANCO, Márcia Arruda (2001). *Sá de Miranda, um poeta no século XX*. Coimbra – Braga: Angelus Novus.

FRYE, Northrop (1957). *Anatomy of Criticism, four essays*. Princeton: Princeton University Press.

FRYE, Northrop (1973). *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix.

GARRETT, Almeida (s.d.). *Viagens na Minha Terra*. Biblioteca Digital. Porto Editora.

GELLRICH, Jesse M. (2002). Allegory and Materiality: Medieval Foundations of the Modern Debate. *Germanic Review*. 77 (2), Spring, 146-159.

GLÓRIA, Madalena da (1749). *Reino da Babilónia ganhado pelas armas do Empíreo*. Lisboa, Of. de Pedro Ferreira.

GOMES, R. Costa (1993). Virtuosa Benfeitoria. In *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Org. G. Lanciani e G. Tavani. Lisboa: Caminho, pp. 681-683.

GONÇALVES, Artur (2000). *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda de Gaspar Pires de Rebelo. Uma novela de Amor e Aventuras Peregrinas*. 2 vols. Lisboa.

GONÇALVES, M. I. Rebelo (1993). Livro das Aves. In *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Org. G. Lanciani e G. Tavani. Lisboa: Caminho, pp. 404-405.

GONÇALVES, M. I. Rebelo (1999). *Livro das Aves*. Lisboa: Colibri.

GONZAGA, Tomás António (1812-1824). *Marília de Dirceu. Primeira Parte*. Lisboa: Tip. de J.F. de Campos. Acedido a 18 de Setembro de 2020, em <http://purl.pt/357/1/index.html#/1/html>.

GONZÁLEZ, Eloy R. (1991). Tipología literária de los personajes en el Amadís de Gaula. *NRFH*, XXXIX n. 2, 825-864.

GRACIÁN, Baltasar (1944). Agudeza y Arte de Ingenio. In *Obras Completas*. Ed. E. Correa Calderon. Madrid: M. Aguilar Editor, pp. 53-290.

GRACIAN, Lorenzo (1669). *Agudeza y Arte de Ingenio, en que se explican todos los modos y diferencias de concetos, com exemplares escogidos de todolo mas bien dicho, assi sacro, como humano*. Verdussen: En casa de Geronymo y Iuanbaut. Acedido a 30 de Setembro de 2020, em <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/agudeza-y-arte-de-ingenio--0/html/>.

GREEN, Adam *et alii* (s.d.). Emblems of Love, in Four Languages: Dedicated to the Lady (1683). *The Public Domain Review*. Acedido a 4 de Junho de 2020, em <https://publicdomainreview.org/collection/emblems-of-love-in-four-languages-dedicated-to-the-ladys-1683#!/>.

GREGÓRIO, Sérgio Biagi (s.d.). Prudência. In *Dicionário de Símbolos*. Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <https://sites.google.com/view/dicionariodesimbolos/prud%C3%A0nciopsicomaquia>

GUSMÃO, Alexandre de (1685). *História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito*. Évora: Oficina da Universidade.

HANSEN, João Adolfo (1986). *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual Editora.

HANSEN, João Adolfo (1989). *A sátira e o engenbo: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras.

HESÍODO (1995). *Teogonia. A origem dos deuses*. Jaa Torrano (Estudo e tradução). 3ª ed. São Paulo: Editora Iluminuras.

HESÍODO (1996). *Os trabalhos e dos dias*. Trad. LAFER, Mary de Camargo Neves. São Paulo: Iluminuras.

HONIG, Edwin (1960). *Dark Conceit. The making of Allegory*. Cambridge: Walker-de Berry.

HORÁCIO (2001). *Arte Poética*. 4ª ed.. Trad. R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito.

HORÁCIO (2018). *Ars Poetica*. Trad. Cândido Lusitano. Acedido a 28 de Setembro de 2020, em <https://bibliotronicaportuguesa.pt/livro/arte-poetica-horacio-traducao-de-candido-lusitano/>

HORÁCIO. *Ars Poetica*, Acedido a 28 de Setembro de 2020, em <http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml>.

HORGAN, John (2014). Aesop's Fables. *Ancient History Encyclopedia*. Acedido a 5 de Junho de 2020, em <https://www.ancient.eu/article/664/aesops-fables/>.

HUGO, Herman (1690). *Pia Desideria, or Divine Adresses, in three books*. London: printed by J. L. for Henry Bonwick.

ISBELL, Harold (1971). *The Last Poets of Imperial Rome*. Harmondsworth/Middlesex: Penguin Books.

JUNQUEIRO, Guerra (2018). *Pátria*. Lisboa: Nova Vega.

KRONEGGER, Marlies and Tymieniecka, Anna-Teresa, eds. (1994). *Allegory old and new in Literature, the Fine Arts, Music and Theatre, and its Continuity in Culture*. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic.

LABORDERIE, Jean (1978) *Le Dialogue platonicien de la maturité*. Paris: Les Belles Lettres.

LAUSBERG, H (1993). *Elementos de Retórica Literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 4ª ed.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LEWIS, C. S. (1985). *The allegory of Love*. Oxford/New York: Cornell University Press.

LEWIS, C.S. (1958). *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. Oxford/New York: Oxford University Press. Acedido a 20 de Outubro de 2020, em https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.170836/2015.170836.The-Allegory-Of-Love-A-Study-In-Medieval-Tradition_djvu.txt

Liber Ecclesiasticus. Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <https://www.bibliacatolica.com.br/vulgata-latina/liber-ecclesiasticus/33/>

Livro do Eclesiástico. Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/eclesiastico/33/>

- LOBO, Francisco Rodrigues (1605). *As Eglogas de Francisco Rodrigues Lobo*. Lisboa: Of. Pedro Craesbeeck. Acedido a 14 de Setembro de 2020, em <http://purl.pt/17466/3/#/6>.
- LOBO, Francisco Rodrigues (1774). O Desenganado. *Obras Políticas e Pastoris de Francisco Rodrigues Lobo*. Vol. IV. Lisboa: Of. Miguel Rodrigues.
- LOBO, Francisco Rodrigues (1774). Primavera. *Obras Políticas e Pastoris de Francisco Rodrigues Lobo*. Vol. II. Lisboa: Of. Miguel Rodrigues.
- LORENZO, R. (1993). Leal Conselheiro. In *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Org. G. Lanciani e G. Tavani. Lisboa: Caminho, pp. 383-384.
- LORRIS, Guillaume, MEUN, Jean de (1986). *El libro de la Rosa*. Trad. Carlos Alvar e Julián Muela. Madrid: Ediciones Siruela.
- LORRIS, Guilherme de (2012). O Romance da Rosa. Tradução de Sonia Regina Peixoto, Eliane Ventorim, Ricardo da Costa. *Nonada: Revista em Letras*, n. 25, 2-8. Acedido a 12 de Setembro de 2020, em https://www.ricardocosta.com/sites/default/files/pdfs/nonada_n_25.pdf.
- LUCAS, Maria Clara de Almeida (1984). *Hagiografia Medieval Portuguesa*. Lisboa: ICLP/Ministério da Educação.
- MACQUEEN, John (1970). *Allegory*. London: Methuen.
- MADUREIRA, Margarida (2005). Modelos e traduções: a versão do Chastel Périlleux do Ms. Paris, BnF, Fr. 1882. In *Modelo: Actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. A. Sofia Laranjinha, J. C. Ribeiro Miranda (publ.). Porto, pp. 201-210.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (2007-2013). *História e Antologia da Literatura Portuguesa* (da Idade Média ao Século XVIII, HALP). 4 volumes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (coord.) (1998). *História e Antologia da Literatura Portuguesa. Século XV: Obras dos Príncipes de Avis*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MAN, Paul de (1979). *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. London: Yale University Press.
- MAN, Paul de (1990). *Alegorias de la Lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Editorial Lumen.
- MARTINS, Mário S. J. (1980). *Alegorias, símbolos e exemplos morais da Literatura Medieval Portuguesa*. Lisboa: Edições Brotéria.

MATOS, Joaquim (s.d.). Junqueiro, um espaço na Modernidade. *Letras e Letras*. Acedido em 16 de Setembro de 2020, em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/ensaio51.htm>.

MELO, Francisco Manuel de (1665). *Obras Métricas*. Lyon, por Horace Boessat e George Remeus. Acedido a 30 de Setembro de 2020, em <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000038165&page=1>.

MIRANDA, Sá de (2011). *Poesias*. Ed. Marcia Arruda Franco. Coimbra: Angelus Novus/ Centro de Literatura Portuguesa.

MODENA, M. (2016). *Horto do esposo: edição crítica eletrônica*. Tese de Doutoramento em Italianística e Filologia Clássico-Medieval, Scuola Dottorale di Ateneo, Università Ca'Foscari Venezia. Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/8277/825511-1166803.pdf>.

MOLINIÉ, Georges (1992). *Dictionnaire de Rhétorique*. Paris: Librairie Général Française.

MONTALVO, Garcí Rodríguez (2006-2007). *Amadis de Gaula*. Tradução de Graça Videira Lopes. Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <https://pt.scribd.com/document/33201509/AMADIS-DE-GAULA-Graca-Videira-Lopes>.

MONTEIRO, João Gouveia (1988). A Literatura dos príncipes de Avis. *Vértice*, 2ª série, 89-103.

MORAIS, Ana Paiva (2013). A inscrição da “Vida de Esopo” nas primeiras colecções de fábulas em Português: *Livro de Exopo* (Séc. XIC) e *Vida e Fábulas do Insigne Fabulador Grego Esopo* traduzidas por Manuel Mendes da Vidigueira (1603/1643). *Estudios Humanísticos. Filologia* 35, 75-84.

MOURÃO, J. A. M. (1988), *A Visão de Tündalo; da fornalha de ferro à Cidade de Deus (Em torno da semiótica das Visões)*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho (2001). Os leais e prudentes conselhos de El-Rei D. Duarte. In *Literatura doutrinária na corte de Avis*. Org. Lênia Márci Mongelli e outros. São Paulo: Martins Fontes, pp. 245-305.

NASCIMENTO, Aires A. (1993). Hagiografia. In *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Org. G. Lanciani e G. Tavani. Lisboa: Caminho, pp. 307-310.

NUNES, Ariadne (2019). Livro da Vertuosa Benfeytoria. In *Obras pastorais e doutrinárias do mundo ibérico. Banco de dados (Online)*. Org. Teodoro Leandro Alves. Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <https://umahistoriadapeninsula.com/livro-da-vertuosa-benfeytoria-lvb/>.

NUNES, José Joaquim (1903-1905). A visão de Tundalo ou o Cavalleiro Tungullo. *Revista Lusitana*, vol. VIII, 117-127, Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/etnologia-etnografia-tradicoes.html>.

OLIVEIRA, Carlos de (2013). *Uma Abelha na Chuva*. Lisboa: Assírio & Alvim.

OVÍDIO (2007). *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.

PACHECO, M. C. Monteiro (1993). Corte Imperial. In *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Org. G. Lanciani e G. Tavani. Lisboa: Caminho, pp. 169-170.

PEDRO, Infante D. (1910). *Collecção de Manuscriptos inéditos agora dados à estampa II: O Livro da Virtuosa Bemfeitoria do Infante Dom Pedro*. Porto: Oficinas do “Commercio do Porto”.

PÉPIN, Jean (1976). *Mythe et Allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. Paris: Études Augustiniennes.

PÉPIN, Jean (1987). *La tradition de l'allégorie: de Philon d'Alexandrie a Dante. Études historiques*. Paris: Études Augustiniennes.

PEREIRA, Paulo Alexandre (s.d.). Horto do Esposo. In *Obras pastorais e doutrinárias do mundo ibérico. Banco de dados (Online)*. Org. Teodoro Leandro Alves. Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <https://umahistoriadapeninsula.com/horto-do-esposo/>.

PINTO-CORREIA, J. D. (1993). Bosco Deleitoso. In *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Org. G. Lanciani e G. Tavani. Lisboa: Caminho, pp. 107-109.

PINTO-CORREIA, J.D. (1993). Castelo Perigoso. In *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Org. G. Lanciani e G. Tavani. Lisboa: Caminho, pp. 150-151.

PIRES, Maria Lucília Gonçalves e CARVALHO, José Adriano de (2001). *História Crítica da Literatura Portuguesa: Maneirismo e Barroco*. Vol. III. Lisboa: Verbo.

PLATÃO (2001). *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PLUTARCO (1936). *Moralia*. Acedido a 28 de Setembro de 2020, em http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Moralia/De_gloria_Atheniensium*.html

PRUDÊNCIO (s.d). Prudenti Psychomachia. In *The Latin Library*. Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <http://www.thelatinlibrary.com/prudentius/prud.psycho.shtml>

PRUDÊNCIO (s.d.). *Aurelius Prudentius Clemens. The Battle for the Soul of Man (Psychomachia)*. Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <https://archive.org/details/aureliiprudenti00sichgoog/page/n6/mode/2up?q=Psychomachia>.

QUARLES, Francis (1635). *Emblemes*. London: printed by G. M.

QUEIRÓS, Eça de (2017). *O Mandarin*. Porto: Porto Editora.

QUENTAL, Antero de (1886). *Sonetos Completos*. Ed. Oliveira Martins. Porto: Livraria Portuense.

QUILLIGAN, Maureen (1979). *The Language of Allegory: defining the Genre*. Ithaca/London: Cornell University Press.

QUINTILIANO (1978). *Institution Oratoire*. Paris: Les Belles Lettres.

RAMOS, Noémio (2008). *Gil Vicente: Teatro 1502-1536*. Acedido a 14 de Setembro de 2020, em <http://www.gilvicente.eu/autos/1504-1508/alma.html>

REBELO, Luís de Sousa (1993). A alegoria final do Livro da Virtuosa Benfeitoria. *Biblos*. Coimbra, 69, 367-379.

REIS, Carlos (1980). *Introdução à leitura de Uma Abelha na Chuva*. Coimbra: Livraria Almedina.

REIS, Carlos (2008). *O Conhecimento da literatura*. Coimbra: Almedina.

REIS, Carlos (dir.) (1993-2006). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. 9 vols. Lisboa: Verbo.

Rhetorica ad Herennium. Rhétorique à Herennius (1989). Trad. Guy Achard. Paris: Les Belles Lettres.

RIBEIRO, Mateus (1672). *Alivio de Tristes e Consolação de Queixosos*. Lisboa: por João da Costa.

RIO, Antonio Henrique Montero del (2009). *A cisão subjectiva na lírica portuguesa: século XVI e século XX*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Acedido a 14 de Setembro de 2020,

em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-28102009-155400/publico/ANTONIO_HENRIQUE_MONTERO_DEL_RIO.pdf

RODRIGUES, Manuel dos Santos (1999). *O Afonso Africano de Vasco Mouzinho de Quevedo: Estudo Histórico-Literário e Edição Crítica*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

RODRIGUES, Manuel dos Santos (2012). Espaço e alegoria na poesia épica portuguesa seiscentista. In *Espaços e paisagens: antiguidade clássica e heranças*

contemporâneas: Vol. 2 Línguas e Literaturas: Idade Média, Renascimento, Recepção. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 337-343.

RUIZ, Juan (s.d.). *Libro de Buen Amor*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-libro-de-buen-amor--0/html/>.

SAMPAIO, José Pereira de (Sampaio Bruno) (1910). *Collecção de manuscritos ineditos agora dados à estampa: O Livro da Corte Imperial*. Porto: Typ. Progresso, 1910. Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <https://www.scribd.com/document/217923544/O-Livro-da-Corte-Imperial>.

SANTA CATARINA, Frei Lucas (1704). *Serão Político, Abuso Emendado, dividido em três noites para divertimento dos curiosos*. Lisboa, por Valentim da Costa Deslandes.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (2017). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

SAUNDERS, Alison (2000). *The Seventeenth-century French Emblem: A Study in Diversity*. Genève: Librairie Droz S. A.

SCOTTUS, Sedulius (1977). *In Donati Artem Maiorem*. Turnholti: Typographi Brepols Editores.

SEIXO, Maria Alzira (1986). *A palavra do romance*. Lisboa: Livros Horizonte.

SENA, Jorge de (1965). Maneirismo e Barroquismo na Poesia Portuguesa dos séculos XVI e XVII. *Luso-Brazilian Review*. Winter vol.II, n.2, 29-53.

SILVA, Elsa Maria Branco da (Ed.) (2001). *Castelo Perigoso*. Lisboa: Colibri.

SILVA, Joaquim Palminha (2015). CARTA DE ÉVORA – «Matar o Mandarin!». In *A viagem dos Argonautas* (blogue), publicado em 8 de junho de 2015. Acedido em 16 de Setembro de 2020, em <https://aviagemdosargonautas.net/2015/06/08/carta-de-evora-matar-o-mandarin-por-joaquim-palminha-silva/>.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1971). *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.

SOTOMAIOR, Frei Luís de (1599). *Cantici Canticorum Salomonis Interpretatio*. Lisboa, na Oficina de Pedro Crasbeeck.

TESAURO, Emmanuel (1670). *Il canocchiale aristotelico, o sia, Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione : che serue à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbólica*. Torino: Per Bartolomeo Zauatta. Acedido a 30 de Setembro de 2020, em https://it.wikipedia.org/wiki/Il_cannocchiale_aristotelico.

Thronus Cupidinis (1620). Editio Tertia. Amsterodami: apud Wilhelmum Iansonium. Acedido a 11 de Setembro de 2020, em https://emblems.hum.uu.nl/tc1620_introduction.html.

TORRES, Alexandre Pinheiro (1967). A tetralogia da Gândara de Carlos de Oliveira. In *Romance: o mundo em equação*. Lisboa: Portugália Editora, 249-265.

VICENTE, Gil (1982). Auto da Alma. In *Gil Vicente, Literatura comentada*. Estudo de Álvaro Cardoso Gomes. São Paulo: Abril Educação, pp. 39-61.

VICENTE, Gil (1982). Auto da Barca do Inferno. In *Gil Vicente, Literatura comentada*. Estudo de Álvaro Cardoso Gomes. São Paulo: Abril Educação, pp. 10-38.

VICENTE, Gil (2015). *Farsa de Inês Pereira*. Ed. Carlos Reis. Porto: Porto Editora.

VICENTE, Gil (2017). *Frágua de Amor*. Ed. Noémio Ramos. Acedido a 14 de Setembro de 2020, em http://teatro.gilvicente.eu/Livros/Fragua_de_Amor.pdf.

VICENTE, Gil (2017). *Tragicomédia de Dom Duardos*. Ed. Noémio Ramos. Acedido a 14 de Setembro de 2020, em http://teatro.gilvicente.eu/Livros/Dom_Duardos.pdf.

VICENTE, Gil (s.d.). *Auto da Barca do Inferno*. Acedido a 14 de Setembro de 2020, em https://pt.wikisource.org/wiki/Auto_da_Barca_do_Inferno.

VIDIGUEIRA, Manuel Mendes da (1684). *Vida e Fábulas do Insigne Fabulador Grego Esopo, de novo juntas, e traduzidas, com breves aplicações moraes a cada Fabula*. Lisboa: Of. Francisco Vilela.

ZAFÓN, Carlos Ruiz (2008). *O Jogo do Anjo*. Alfragide: Dom Quixote.

ZIERER, Adriana (2002). Paraíso versus Inferno: a Visão de Túndalo e a Viagem Medieval em Busca da Salvação da Alma (séc. XII). *Mirabilia 02. Expresar lo Divino: Lenguaje, Arte y Mística*. A. Fidora y J. Pardo Pastor (coord.). Acedido a 12 de Setembro de 2020, em <https://www.raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283663/371592>.

PARTE 2
Estudos sobre a alegoria



Luzes e trevas: o papel da alegoria na obra de José Luís Peixoto

Vânia Rego*

Resumo

A presença do sobrenatural, de personagens e episódios estranhos é uma marca da criação literária de José Luís Peixoto. A estranheza provocada pela leitura de algumas das suas obras obriga o leitor a posicionar-se na interpretação que faz de cada detalhe insólito e, muitas vezes, a recorrer a uma interpretação alegórica, nomeadamente, dos dois primeiros romances do autor: *Nenhum Olhar* (2000) e *Uma casa na escuridão* (2002). Partindo destes dois romances, destacar-se-á ainda a presença da alegoria na ficção contemporânea portuguesa, sua importância e funções, assim como os debates que o seu uso suscita entre os especialistas.

Palavras-chave: alegoria; José Luís Peixoto; trágico; fantástico; realismo mágico.

1.

Ao aceitar o desafio de pensar a questão da alegoria em textos de escritores contemporâneos portugueses, impôs-se-me a evidência de que a alegoria se apresenta para estes autores não só como um processo orientador do texto literário, mas sobretudo como um sistema de comunicação necessário entre autor e leitor.

Romances como *O dia dos prodígios* (1980) de Lídia Jorge, *O meu mundo não é deste reino* (1983) de João de Melo, *Ensaio sobre a cegueira* (1985), *A jangada de pedra* (1986), *A caverna* (2000) de José Saramago, *Nenhum olhar* (2000), *Uma casa na escuridão* (2002) de José Luís Peixoto ou ainda *O banquete* (2012) de Patrícia Portela, são obras nas quais a alegoria é condição *sine qua non* do funcionamento interno da narrativa e da compreensão global da obra literária como um todo.

Apesar de não ser exaustiva, a lista abarca propositadamente autores muito distintos entre si, livros publicados desde os anos 80 até aos nossos dias e narrativas que acontecem em diversas regiões portuguesas (o Algarve

* Professora Adjunta, Escola Superior de Línguas e Tradução, Instituto Politécnico de Macau.

para Lília Jorge, os Açores para João de Melo, o Alentejo para José Luís Peixoto), assim como em espaços indefinidos como é o caso de *Ensaio sobre a cegueira* ou misturas de espaços portugueses e europeus como é o caso do livro de Patrícia Portela que se passa entre Lisboa e a Suécia.

Presente na literatura portuguesa desde a Idade Média, fruto da herança cultural e das tradições literárias greco-romanas e judaico-cristãs, o uso da alegoria parece intensificar-se na literatura contemporânea portuguesa a partir da década de 80, nomeadamente, nos autores já citados Saramago, Lília Jorge e João de Melo. No entanto, outra observação possível da curta lista apresentada acima é que o reaparecimento da alegoria não se esgota nos autores da geração literária de Saramago, mas continua na geração de escritores ditos hipercontemporâneos – aqueles que começaram a publicar depois do ano 2000 – sendo José Luís Peixoto e Patrícia Portela dois exemplos inequívocos da utilização da alegoria e do discurso alegórico como processo construtor da obra literária.

2.

Mas por que razão assistimos a esta recrudescência da alegoria na literatura portuguesa do fim do século XX e início do século XXI?

Antes de mais importa definir o que se entende por alegoria. Em termos muito resumidos, a alegoria é uma figura do discurso através da qual é possível construir um ou mais sentidos diferentes do sentido literal do texto, sentidos esses que só podem existir dentro de um contexto que o leitor é capaz de reconhecer. Porque está dependente de construções ideológicas e do conhecimento prévio de cada leitor, na literatura contemporânea e hipercontemporânea, e ao contrário do que era comum na literatura medieval, a alegoria não tem um sentido exato ou fixo, mas aponta caminhos possíveis de leitura e de significação (CEIA, 2009).

Definida por Quintiliano como uma metáfora contínua, a alegoria na literatura propõe uma visão de mundo ligada, como já dissemos, à tradição simbólica ocidental. Desde as suas origens nas tradições pagãs aos escritos dos livros religiosos, a alegoria é uma forma de interpretação do mundo,

uma visão simbólica constituída através de uma complexa rede de associações entre imagens, símbolos e ideias. No entanto, tal como lembra Daniel Poirion a propósito da evolução da alegoria ao longo da Idade Média, a alegoria não é só uma relação fundamentada unicamente sobre “une analogie superficielle entre l’image et l’idée, mais sur une relation profonde, métaphysique, entre tous les événements de l’histoire et tous les niveaux de la nature” (2003: 17), ou seja, a alegoria estabelece uma relação profunda, de ordem metafísica, no entender de Poirion, que permite ver este processo como uma rede de significados que existe muito para além da simples associação entre símbolos e ideias.

Esta capacidade de construir sentidos distintos dentro de um mesmo texto, propiciando leituras e interpretações diferentes a leitores diferentes permite ver o texto como uma construção complexa cujas camadas compete ao leitor decifrar. O papel do leitor é, assim, posto em evidência dado que é a sua interpretação que vai permitir determinar dois ou mais sentidos para um mesmo texto. A dificuldade em discernir todos os sentidos possíveis de um texto ou em duvidar de determinadas interpretações é, aliás, justificada “Bien sûr, il peut y avoir doute, et sur la nature des correspondances, et sur la légitimité même de supposer un double sens” (POIRION, 2003: 18).

Contudo, o espaço da dúvida é geralmente preenchido pelo conhecimento que o leitor tem do sistema literário e pelas relações de interdependência que determinados símbolos estabelecem entre si. Seja através da conexão ao imaginário popular, seja através da intertextualidade, o leitor de um texto alegórico nunca está completamente sozinho na sua interpretação, dado que “l’art allégorique en littérature a élaboré tout un système d’indices et de signaux pour déclencher et orienter la double lecture” (POIRION, 2003: 18).

É esta dupla leitura que parece seduzir os autores portugueses que constroem assim as suas narrativas, estabelecendo uma forte relação entre dois textos ou dois ou mais níveis de leitura dentro de um mesmo texto, através nomeadamente de fortes relações analógicas entre a situação do

presente – do leitor e das personagens – e níveis simbólicos de leitura que remetem para contextos de análise sociológica, a passagem entre um nível de leitura e o outro sendo facilitada pelo sistema alegórico e pela permeabilidade da analogia, tal como o lembra Poirion: “l’allégorie proprement dite fait passer de l’un à l’autre en une double lecture simultanée que rend possible leur perméabilité analogique” (2003: 18).

No final, os romances que mencionamos acabam por constituir-se a partir da sobreposição de, pelo menos, dois campos semânticos distintos, situação que suscita de imediato no leitor uma necessidade de efetuar uma dupla leitura. Assim, esta dupla leitura não é propriamente opcional, mas o resultado de uma necessidade estabelecida pelo próprio texto, nomeadamente através dos já referidos campos lexicais que se sobrepõem e coexistem na narrativa, forçando o leitor a deduzir e a distinguir claramente os diferentes sentidos do texto: “la double lecture d’un texte dont le sens se divise en deux systèmes cohérents, reliés par les lois de l’analogie perçue ou déduite par raisonnement” (POIRION, 2003: 17).

É neste sentido que os escritores portugueses já mencionados procuraram apropriar-se da alegoria para a construção de obras cujo discurso se pode dizer totalmente alegórico e que, por isso, oscilam em permanência entre o sentido literal e os outros sentidos possíveis do texto ou de obras que potenciam leituras alegóricas, exigindo do leitor um esforço suplementar de interpretação sob pena de não compreensão da visão de mundo e dos diferentes níveis da mensagem transmitida pelo texto. Neste último caso, que será o caso das obras de José Luís Peixoto, importa também realçar que parte da leitura e da interpretação alegóricas que podemos fazer dos romances repousam em fortes relações de intertextualidade, seja ela com o texto bíblico como é o caso no romance *Nenhum olhar*, seja com autores do cânone literário ocidental como é o caso em *Uma casa na escuridão*.

3.

Antes de explorarmos os textos de Peixoto, importa referir que o uso da alegoria na literatura portuguesa contemporânea não é, de todo, pacífico. A

alegoria é tão usada nos anos 80 e 90 que, em 1996, num artigo intitulado “Tempo português”, em jeito de desabafo, Eduardo Lourenço criticava a presença excessiva da alegoria na literatura portuguesa, como se esta já não soubesse ser outra coisa além de um discurso alegórico: “Praticamente, deixámos de ter uma ficção que se ocupe do presente – deste onde não sabemos quem somos nem o que devemos fazer –, salvo sob o véu da alegoria” (LOURENÇO, 1999: 109).

A esta sensação de esgotamento do processo literário da alegoria, respondem de certa forma as obras dos autores hipercontemporâneos, reatualizando-o e dando-lhe novas formas e um novo fôlego. Por essa razão, escolher fazer a leitura de José Luís Peixoto ou de Patrícia Portela é uma forma de perceber esse novo fôlego que a alegoria ganha nos textos literários do século XXI.

Contudo, além destes autores, num discurso proferido na Universidade Autónoma de Madrid, em 2007, aquando da receção de um Doutoramento *Honoris Causa*, José Saramago explica a presença da alegoria nas suas obras, mas sobretudo como este procedimento literário se tornou uma necessidade no momento em que escreve: “Da alegoria como género à alegoria como necessidade. Aqui estaria um bom título para as palavras que me proponho ler-vos, se a intenção fosse demonstrar que a alegoria é uma necessidade para toda a gente nos tempos que correm”.

Exprimir a utilização de um procedimento literário considerando-o como uma necessidade efetiva do escritor, tal é o propósito de Saramago, respondendo provavelmente às palavras de Eduardo Lourenço, explicando assim por que razão a alegoria se foi instalando de forma tão evidente na sua obra e, podemos extrapolar, na obra de outros autores, nomeadamente, os hipercontemporâneos. Assim, a alegoria como necessidade justifica-se dado que um determinado assunto para ser abordado e para ser mais “visível” impõe ao autor a passagem pelos procedimentos da analogia, ou seja, por essa dupla leitura necessária que a alegoria produz:

(...) até ao *Evangelho* eu não teria feito mais que andar a descrever estátuas... (...). Ao escrever o *Ensaio sobre a Cegueira*, encontrei-me como se estivesse a passar para o interior da estátua, (...). É, pois, com o *Ensaio sobre a Cegueira* que a alegoria entra no meu trabalho, não porque assim eu o tivesse querido, mas porque o próprio assunto do romance mo impôs. O que poderia ter sido descrito de acordo com as técnicas, os modos e os processos do romance realista, passara a *ocultar-se* por trás dos véus da alegoria para assim se tornar mais *visível*.

A alegoria aparece assim não como um processo escolhido, mas como um processo imposto ao autor pelo próprio romance, pela construção de um texto que, no caso de Saramago, e será também o caso de José Luís Peixoto, está relacionado com a influência do realismo mágico latino-americano, pelo reaparecimento dos códigos do fantástico e, no caso de Peixoto, também pela recuperação e reatualização de elementos narrativos do conto tradicional português.

Por outro lado, a imagem da estátua e da pedra, utilizada pela primeira vez em 1991, quando Saramago recebe o seu primeiro *Honoris causa*, em Turim, permite-nos repensar a questão do discurso alegórico, isto é, da diferença entre o que se encontra na superfície e em profundidade quando estamos face a uma obra literária de carácter alegórico. O jogo literário entre o que está oculto e o que é visível é precisamente uma das mais-valias da alegoria no texto literário e, se repararmos bem, o que é oculto, muitas vezes em universos ficcionais e personagens maravilhosos, é justamente aquilo que torna a mensagem mais visível, pois instiga o leitor a interpretar e a buscar respostas.

Na proposta de Saramago, a alegoria é necessária, pois responde de forma imediata à função do romance: pensar. Função essa que se acrescenta às já mais antigas de divertir e até de ensinar. No discurso acima mencionado, o autor insiste na valência da alegoria como procedimento que permite “dizer as coisas de outro modo para que de outro modo fossem compreendidas”.

Percebe-se melhor agora por que razão em todos os romances da pequena lista que citei anteriormente, muitas são as questões levantadas e

poucas ou quase nenhuma das respostas dadas, pois cabe ao leitor aceitar o desafio levantado por estas obras. A título de exemplo, em *O dia dos prodígios*, a população está ocupada a tentar perceber de onde veio a cobra, se ela existe, como é que ela será de verdade, posto que os depoimentos são contraditórios, quando chegam os soldados em feliz algazarra para anunciar que agora são livres, que a revolução os libertou e que Portugal é livre. O diálogo entre soldados e população é extraordinário, pois à felicidade e às certezas dos soldados são contrapostas as dúvidas dos aldeãos, mas então nós não éramos livres? A partir desse momento na narrativa, levantam-se uma série de dúvidas para as quais o romance não apresenta qualquer resposta: o que é a liberdade? De que forma ela toca cada um de nós? Sem contar com a falta de explicação relativamente ao fenómeno que é a aparição da cobra que, afinal, poucos viram e sobre o seu significado.

Este novo romance, tornado “espaço literário” para onde afluem diversos tipos de conhecimentos permite a passagem do contar histórias/descrever estátuas para a nova função de pensar:

(...) passo a passo, o romance tem vindo a abrir-se, não só ao ensaio, mas também à filosofia, à ciência, à poesia, ao drama. O romance já não como um género específico, com regras definidas, mas como um espaço literário, como um enorme oceano para onde vêm confluindo todos os rios da multiforme expressão literária. O romance, enfim, como uma nova soma: de conhecimentos, de intuições, de experiências, de percepções. Os traços do trânsito do ser humano no planeta, restos, indícios, sinais.

É o jogo com os restos, indícios e sinais que mais anima os autores hipercontemporâneos e, por essa razão, este texto acaba por explicar em grande parte a sensação de incerteza com que o leitor fica ao ler as obras de José Luís Peixoto, o carácter filosófico, o pendente ético, o sentimento trágico que percorre os textos e que lançam as bases para profundas reflexões sobre a sociedade portuguesa contemporânea – e a partir dela o mundo contemporâneo – sem, no entanto, dar respostas claras às dúvidas colocadas. Um exemplo inequívoco é a dificuldade que o leitor tem em

determinar que tipo de fenómeno teria atingido a aldeia de Galveias, no romance homónimo de 2014.

Importa aqui destacar que Saramago situa o início desta tendência alegórica na literatura europeia, e não só portuguesa, em Kafka, dado que é na obra deste autor que encontramos – e Saramago diz pela primeira vez de forma inequívoca – a chamada alegoria de situação. Neste autor, a alegoria parece exacerbar o jogo de luz e de sombras que é dado ver ao leitor, ou seja, o jogo entre o que é a vivência e o destino das personagens e aquilo que é a sociedade da época. Neste sentido, as similitudes entre Kafka e Peixoto são imensas, nomeadamente na desumanização e no vazio espiritual que reina entre as personagens dos seus romances. Mas é a expressão “alegoria de situação” que mais importa aqui destacar, pois é disso que se trata nos dois romances de Peixoto que focarei em seguida.

Para concluir, é importante salientar que, embora saibamos que qualquer obra literária implica sempre um pacto de leitura, é o caso no realismo mágico, no fantástico, na ficção científica, ou ainda na autobiografia, quando aceitamos que tudo o que a pessoa conta sobre a sua vida é verdade, este pacto de leitura torna-se talvez ainda mais necessário no caso de obras como as de Saramago ou de Peixoto, dado que o leitor deve aceitar de antemão entrar no reino da alegoria, pois tal como alerta Saramago: “A história vai contar algo totalmente contrário ao senso comum, algo que até esse momento nunca havia sucedido, mas que o leitor, feitas as devidas abstrações, acabará por reconhecer como a realidade mesma com que lida todos os dias”.

O alerta dado no pacto de leitura permite destarte acautelar o desconforto gerado pela leitura de tais obras literárias, a sensação de incerteza já mencionada, a incredulidade levantada por certas ações ou comportamentos de personagens e a eliminação de antemão da dúvida relativa à verosimilhança dos acontecimentos. Está lá, existe. O leitor terá de gerir a informação e pensá-la de forma a dar-lhe um significado sob pena de não perceber completamente o que lhe é dado a ler.

E no fundo, tal como explica Saramago, nem sempre a realidade descrita nos romances em questão agrada, pois se a função do romance é pensar e fazer pensar em questões importantes para o ser humano, é quase certo que haverá um grande espaço para o desconforto: “No fundo, não invento nada, sou apenas alguém que se limita a levantar uma pedra e a pôr à vista o que está por baixo. Não é minha culpa se de vez em quando me saem monstros”.

Pois é de monstros que vamos falar. Monstros e monstruosidades. Luzes e trevas no romance *Nenhum olhar* e no romance *Uma casa na escuridão*.

4.

A categoria denominada alegoria de situação é extremamente interessante para descrever o tipo de processo alegórico que podemos observar nestes dois romances de Peixoto. Em ambos os livros, é o próprio funcionamento da narrativa que se constitui como uma construção de tipo alegórico. Neles, o desenho das personagens, a ausência da definição de um espaço geográfico ou ainda a total ausência de um tempo cronológico contribuem para a criação de uma atmosfera alegórica que impõe ao leitor uma leitura e uma interpretação também elas alegóricas.

A estrutura formal do romance *Nenhum olhar*, organizado em duas partes, o Livro I e o Livro II, remete para a divisão bíblica entre o antigo e o novo testamentos. No romance, no entanto, não existe a palavra Bíblia, pois as personagens perderam já a memória do nome desse livro e chamam-lhe, por isso, livro negro.

Trinta anos separam o Livro I e o Livro II, porém, além desta indicação temporal, o romance pauta-se por uma quase total ausência de definição do tempo, dado que as personagens aparentam estar presas numa temporalidade estagnada, marcada pelo contar e recontar do mesmo episódio inúmeras vezes, mas por personagens diferentes. Há muito pouca ação e acontecimentos neste romance e uma grande parte da narrativa descreve este tempo estagnado:

E o tempo desfigurou-se, (...) era um tempo maior do que o tempo a correr nas veias ou do que um silêncio entre as batidas do coração. Era um tempo parado. Parado. De tordos e pássaros a voarem parados no céu e a passar por eles parado numa tarde que não queria morrer. Era um tempo morto numa angústia. (2008a: 68)

Trata-se de um romance extremamente visual, mas no qual tudo está parado. Não são só os pássaros do excerto citado, é o próprio tempo que é descrito como parado, morto. Em diferentes momentos do texto o leitor tem a sensação de que a narrativa é feita como se fosse um filme, como se o movimento da realidade descrita fosse feito por uma câmara que se desloca à volta das personagens e do cenário. É, por isso, um romance em que a repetição é um elemento-chave da compreensão do próprio texto. Uma repetição que traz alguns poucos pormenores novos, mas que não permite o avanço da narrativa, ao invés, contribui para a sua paralisia.

No Livro I conta-se como José conheceu e casou com a sua mulher, as disputas contantes com o gigante devido aos ciúmes e as causas que o levam a cometer suicídio. É através da história de José, narrada pelo próprio ou por outras personagens, que são desvendadas as relações de parentesco entre as restantes personagens e as suas trajetórias de vida.

No Livro II, essencialmente narrado pelo filho de José, conta-se como cada personagem se aproxima do fim, isto é, do seu fim e do fim do mundo. Trata-se de um romance sobre o fim de um mundo, aquele em que vivem as personagens, o mundo da infância do autor, mas é também um romance sobre o envelhecer e, nomeadamente, o início da longa e lenta espera que conduzirá à morte, representada na história como o princípio absoluto de algo que conduz a uma eternidade estagnada, como acontece com a personagem do pai de José: “o pai do José é um homem morto, parado na eternidade, e na eternidade, sem fim e sem princípio, um segundo é eterno, e o tempo a passar na eternidade são eternidades sucessivas” (2008a: 82). O romance *Nenhum olhar* é, por esta razão, frequentemente descrito como uma espécie de alegoria do fim de um mundo, do fim dos tempos.

Contribuindo para esta atmosfera de estagnação está também o facto de não haver uma definição clara do espaço geográfico: as personagens vivem numa aldeia perdida no meio rural, sem nome, sem localização geográfica específica, perdida no tempo e no espaço, mas que o leitor identifica claramente como uma realidade que lhe é próxima e, mais ainda, como acontecendo no Alentejo, pelas inúmeras referências a traços distintivos dessa região: algum vocabulário regional, a planície, o calor, o cultivo da azeitona e o fabrico do azeite, assim como a descrição da dureza das condições de vida das personagens, o ritmo sazonal que marca a passagem temporal e as hordas de trabalhadores sazonais. No entanto, apesar de não haver uma localização geográfica determinada, a aldeia divide-se em dois espaços distintos: a casa do rico proprietário latifundiário no alto do monte das oliveiras e as pequenas casas brancas com uma risca amarela das restantes personagens.

É de salientar que na narrativa peixotiana e desde o primeiro romance *Nenhum olbar*, a planície alentejana estabelece-se como um cronótopo essencial à compreensão da obra do autor. A personificação desta planície, sinédoque do Alentejo, contribui para a criação de uma atmosfera alegórica que envolve a planície e a paralisa num outro universo, fora do tempo e do espaço, onde a repetição é mais um elemento de reforço dessa ideia de continuidade e de eternidade:

A planície é velha de muito ter visto. (...) Toda esta planície superior ao tempo. Esta planície profundamente triste, enterrada na sua própria eternidade. Passam por mim as carroças com os homens do campo. Vêm cansados e trazem um pouco desta planície no rosto. (...) Amanhã, quando for muito de manhã, farão outra vez esta viagem, e fá-la-ão tantas vezes, tantas vezes, que um dia não saberão se regressar é para casa, ao fim da tarde, ou para o campo, de madrugada. (2008a: 84-86)

A planície abre, assim, a porta à representação do Alentejo, região que assume uma importância fundamental na obra de Peixoto, por ser a sua região natal, palco de alguns dos seus romances, e porque as narrativas do autor se constroem sempre em torno de detalhes da sua vida mais ou menos

ficcionados. Não é por acaso que Peixoto se apresenta como um dos principais exemplos da escrita na primeira pessoa dentro da geração de autores hipercontemporâneos.

A construção de um ambiente alegórico neste romance passa também pelo desenho das personagens, todas elas altamente simbólicas: Moisés e Elias, dois gémeos siameses unidos pelo dedo mindinho, o velho Gabriel com cerca de 130 anos, um demónio que é o sacerdote da aldeia, um gigante, o mestre Rafael que só tem a metade esquerda do corpo, a cozinheira de quase 80 anos que dá à luz uma menina de 11 kg que depois sobrevive anos a fio sozinha e sem comer, graças à gordura que tinha, uma voz que sai de uma arca, um escritor encerrado num quarto sem janelas que escreve incessantemente e de quem só conheceremos o barulho da escrita no papel, entre outras.

De entre os elementos simbólicos associados a cada personagem destaca-se o facto de todas as personagens masculinas terem nomes bíblicos: José, Gabriel, Moisés, Elias, Rafael, Salomão. No entanto, neste romance as personagens femininas não têm nome próprio e são designadas apenas por “mulher de” ou pela profissão que desempenham como é o caso da “cozinheira”.

Além do nome, cada personagem conserva o traço bíblico associado ao nome, por exemplo, Gabriel também é no romance um mensageiro, não de Deus, mas da memória da aldeia, pois está perto dos 130 anos e é uma das poucas personagens que sobrevive do primeiro para o segundo livro. *Nenhum olhar* conta a história de um grupo de aldeãos cuja média de idades ronda os 70 anos. O caso do velho Gabriel é o mais extremo, mas muitas são as personagens que chegam perto dos cem.

O velho Gabriel é o único elo de comunicação entre as diferentes personagens, pois é ele quem organiza o trabalho da aldeia na ausência da família do doutor mateus, família proprietária de todas as terras, mas que no romance apenas está presente na sua ausência, dado que já não habita a casa e os seus membros existem apenas na memória dos aldeãos. Além de

ser, então, o elo de ligação entre todos e a memória da aldeia, esta personagem tem também alguns poderes extraordinários:

Nesse momento, os pássaros todos desceram sobre ele e, apesar da sua resistência de pés e braços, todos os pardais, pombos, tordos, andorinhas, todos os pássaros o envolveram numa nuvem densa e o levantaram no ar, no céu. Em pouco tempo, quase à altura das nuvens, se nuvens houvesse, fizeram de volta a distância até ao monte, e pousaram o velho Gabriel à porta da sua casa. (2008a:115)

Mas a personagem principal deste romance é José, um pastor-filósofo que guarda os rebanhos do doutor mateus, tal como o seu pai o fazia e o pai do seu pai o fez. É ele que em monólogo permanente, em frases iniciadas por “Penso”, reflete sobre a condição humana, a dureza da vida dos homens, a existência do céu e da terra, a impossibilidade de comunicação entre os seres humanos e a impossibilidade de atingir a felicidade: “Os dias passam. Penso: um dia pode ser mil anos. Penso: ninguém sabe ao certo se passou um ano, ou mil anos, ou uma hora rápida, num dia que passou” (2008a: 200).

Porém, é a existência da personagem do gigante no seio da aldeia, presença que parece não incomodar ninguém, nem levantar nenhuma admiração, que origina as primeiras dúvidas do leitor sobre o caráter desta narrativa. O gigante é o grande rival de José. No romance, é difícil perceber a relação entre o gigante e a mulher de José, pois os encontros tanto são descritos como violações, como encontros adúlteros entre ambas as personagens, levando José a duvidar inclusivamente da paternidade do próprio filho. A força do gigante é desmedida, sempre que se envolvem em lutas, ele espanca violentamente José que não consegue opor-lhe nenhuma resistência. No entanto, quando José se suicida, o gigante morre atacado pela cadela que acompanha José ao longo do Livro I, pois a sua presença de antagonista no romance está dependente da de José, o protagonista, como dois espelhos que se refletem.

O outro vilão desta narrativa é o demônio. No entanto, o demônio é, nesta aldeia, a figura central da religião. É o responsável pelos poucos rituais religiosos que ainda se celebram na aldeia, como os casamentos. Além disso, cuida da capela e lê as palavras rituais num livro preto, palavras essas das quais já ninguém se lembra. Contudo, além dessa função, é a figura tentadora e provocadora que acicata os conflitos entre as outras personagens na taberna de judas, nomeadamente, que instiga continuamente José no livro I e Salomão no Livro II a duvidar da fidelidade das respetivas mulheres:

Com um sorriso fixo, o demônio andava pelo altar a preparar tudo, e tudo víamos, uma vez que a capela não tem sacristia. Riscou uma caixa inteira de fósforos que se apagavam ao tentar acender uma vela, provou uma hóstia cheia de bolor, vestiu uma opa que se lhe descoseu nas costas. (...) Passou em frente do altar e não fez o sinal da cruz ao sacrário, aliás ninguém fazia o sinal da cruz ao sacrário, não só porque ninguém sabia fazer o sinal da cruz, mas também porque a capela não tinha sacrário. (...) As paredes da capela eram toscas, ainda que as camadas sobrepostas de cal lhe alisassem o rugoso. Tinha um santo de cada lado, que apenas eram considerados santos por ali estarem, e não por serem realmente santos, pois ninguém sabia quem eram realmente. (...) santos com notas gastas de civilizações remotas presas por alfinetes de ama às túnicas comidas pela traça. (2008a: 48-52)

Vale ainda a pena mencionar dois outros casos que contribuem para a atmosfera alegórica deste romance: a voz que sai de dentro da arca e o homem que está fechado dentro de um quarto sem janelas a escrever. A voz que sai da arca permite pôr em evidência a solidão feminina neste romance, pois esta voz mágica é a única possibilidade de diálogo e de companhia que tem a mulher de José ao longo de toda a história. Real ou fruto da sua imaginação, não saberemos até ao fim do livro qual o verdadeiro cariz desta presença.

Já a personagem do homem que está fechado dentro de um quarto sem janelas a escrever é mais um dos elementos autobiográficos que Peixoto coloca nesta narrativa. Este homem sendo uma espécie de alter-ego do escritor jovem, isolado dos restantes aldeãos nos interesses e na atividade

que o ocupa: a escrita. Dele o leitor não saberá mais nada ao longo de todo o romance, apenas o barulho da sua escrita no papel.

O conjunto destas personagens e as relações entre elas, numa ficção cujo ambiente podemos classificar de realista no que diz respeito à vida na aldeia, levantam questões quanto à interpretação desta história e realçam a importância da alegoria enquanto processo construtor do texto literário em Peixoto, pois, sem uma leitura alegórica, é extremamente difícil de justificar a presença de um gigante e de um demónio no seio da aldeia.

Em *Uma casa na escuridão* voltamos a encontrar um tempo e um espaço geográfico indefinidos, mas que ainda assim podem ser facilmente aceites por todos como próximos à nossa realidade contemporânea. No entanto, a indefinição destes dois elementos contribui de forma clara para a criação de uma atmosfera alegórica ao longo de todo o texto.

Neste romance, Peixoto estabelece um novo cronótopo: a casa. A personagem principal e o seu núcleo familiar vivem numa casa que é descrita como sendo o centro do universo para a personagem principal que, de facto, nunca dela se afasta. À casa opõe-se a montanha, símbolo da intransponibilidade e do desconhecido, dado que o que existe do outro lado da montanha, ou seja, no resto do mundo, é pouco conhecido pelas personagens.

Tal como em *Nenhum olhar*, neste romance a construção das personagens também contribui de forma inequívoca para a criação de uma atmosfera alegórica e que o leitor rapidamente percebe que se centra à volta de dois núcleos alegóricos principais: um que diz respeito à literatura e outro que representa a barbárie humana. No primeiro núcleo alegórico podemos encontrar uma série de personagens ligadas à arte em geral, nomeadamente, à literatura e à música, artes que ao longo do romance se assumem como potenciais elementos salvadores da humanidade. Não é, portanto, por acaso que a personagem principal desta narrativa é um escritor. Aliás, não se trata sequer de qualquer escritor, mas um escritor que podemos identificar como sendo um alter-ego do próprio autor, José Luís Peixoto, posto que a

personagem principal refere múltiplas vezes que acabou de escrever um romance onde há um velho muito velho que morre, dois irmãos siameses unidos pelo dedo mindinho que morrem, entre outras personagens, que o leitor reconhece imediatamente como sendo personagens do romance *Nenhum olhar*.

É, pois, um livro que se vai centrar nos seus capítulos iniciais na escrita e na construção do escritor. Assim, além da própria personagem principal – um escritor – este romance conta também com uma personagem figurante chamada e descrita como a mulher mais bonita do mundo, figura que vive apenas dentro da cabeça do escritor e que representa a inspiração para a escrita, o mundo imaginário que entra em ebulição dentro do autor nos momentos que antecedem as palavras no papel:

Ao escrever, algo de nós se tocava. Ao escrever, sentia-a passar por mim, sentia-a atravessar-me. Depois, fechava os olhos e via-a sorrir. Ainda dentro de mim, mas um pouco do seu rosto de anjo e da lonjura do seu olhar e dos seus gestos brandos a existir na página, no texto. Às vezes, levantava-me, segurava as folhas a tremerem-me na mão e lia devagar. Após cada frase, parava e ouvia-a lida na memória. Ela era o texto. Cada palavra a dizia, cada palavra era o nome dos seus gestos e de tudo o que em si era belo. Ela era o sentido das palavras. Ela não era nem material, nem imaterial. Ela era o sentido das palavras. Nem sequer terra, nem sequer céu, estrelas, noite. Existia para lá do que podemos tocar ou entender. Ela era aquilo que existia, porque era sentida por mim. Existia dentro de mim e existia no texto para quem o lesse. Existia porque existia, porque existia para ser sentida. As noites passavam e conhecíamos-nos. Por ela estar dentro de mim e dentro do texto escrito pela minha mão, cheguei a pensar que era parte de mim. Enganei-me. Ela era maior do que eu. Dentro de mim, ela existia para lá de mim. Ela era linda.

(2008b: 28-29)

Esta figura da mulher mais bonita do mundo tornar-se-á, ao longo do romance, símbolo do amor, mas também da morte, duas faces da escrita e duas vertentes da vida descrita nos romances. Se por um lado ela é o amor que alimenta os sonhos e a inspiração do escritor, provocando um desejo de escrita torrencial e luminosa, por outro lado, um dia, o escritor descobre

a fotografia da mulher mais bonita do mundo numa lápide do cemitério e percebe que afinal transporta dentro de si, dentro da sua imaginação, a morte, ou seja, um outro tipo de inspiração, mas cujos textos resultam em sombras e escuridão. A escrita podendo, assim, passar das luzes às trevas e vice-versa num ápice, tal como acontece neste romance.

Além da inspiração, este romance conta também com uma personagem descrita como sendo a mulher mais feia do mundo e que é a tradutora das obras deste escritor, a responsável pela vida que a sua escrita tem para lá da montanha. Apesar de ser descrita como mais feia por oposição à mulher mais bonita do mundo, um lado disfórico quando comparado à forma de descrever a inspiração, é com a tradutora que o escritor deixará as páginas do seu último romance antes de morrer, entregando-lhe as suas palavras para que possam ser levadas para o mundo. De referir ainda que neste romance, também o editor é personagem. No entanto, trata-se de uma personagem secundária que se encontra presa, justamente por ser um editor, pois tal como se refere sarcasticamente no livro todos os editores são criminosos desprezados pela sociedade.

Para concluir a apresentação deste núcleo de personagens, é de mencionar o príncipe de calicatri, amigo do escritor que viaja pelo mundo e descobre países em que há crianças que aprendem a ler com as palavras deste escritor, países onde ele é amado e outros onde é detestado e ainda países onde as suas obras são proibidas e as pessoas correm riscos enormes para o poder ler. A importância da escrita não podendo ser separada da importância da leitura, é dado destaque no livro, quando o príncipe de calicatri conta as suas viagens, à importância que a leitura assume, sobretudo em países onde a mesma ou determinados autores são proibidos. A leitura acaba por ser descrita como um ato que ultrapassa o simples prazer de ler, para ser um ato militante e ideologicamente vincado.

O segundo núcleo alegórico representa a barbárie, a capacidade que o ser humano tem de aniquilar o outro. É, por isso, constituído pelos invasores bárbaros, homens armados que viajam de país em país matando e

mutilando todos aqueles com quem se cruzam sem, no entanto, haver um motivo definido para tal comportamento neste texto.

Os soldados invasores, falantes de uma língua incompreensível, torturam os habitantes da casa e as populações que deles fugiam, porém, o tipo de mutilação a que vamos assistir neste romance é também altamente simbólico, dado que cada personagem é mutilada de acordo com a parte do corpo que a define na narrativa, assim: ao escritor arrancam as pernas e os braços, para que não possa deslocar-se nunca mais e não possa escrever; ao príncipe de calicatri arrancam o coração, lugar onde guardava a memória de todos os lugares visitados no mundo e onde havia a esperança de amar a escrava miriam; à mãe do escritor perfuram os tímpanos ficando esta impedida de ouvir a música que a tinha salvo de um profundo desgosto e lhe dera vontade de viver; ao violinista cortam as mãos, não podendo este nunca mais tocar os seus instrumentos de música; à personagem do visconde de dedodida fazem um buraco no lugar do ventre e o leitor saberá no fim da história que se trata, afinal, de uma mulher grávida a quem foi arrancado um feto; a escrava miriam torna-se o objeto sexual dos soldados invasores; e à personagem de ninguém foram arrancados a língua, o nariz, as orelhas e os olhos, destituindo-a assim dos diferentes órgãos que permitem exercer os sentidos e, entre outras coisas, falar.

Apesar da violência das mutilações presentes neste livro, com a passagem do tempo, as personagens habituam-se à sua nova condição, como se a violência e a aceitação da mesma fossem normais no coração dos homens, como se o sofrimento se tornasse aceitável.

Não obstante a escuridão do romance, presente já desde o título, há pequenos pontos de luz que surgem aqui e ali para alegrar o quotidiano das personagens: é o caso das crianças dos soldados e das mulheres – entre elas a tradutora. Contudo, os pequenos detalhes de esperança são sempre suprimidos por um problema maior e, na parte final do romance, a morte começa a grassar no grupo dos invasores. Não se trata nesta fase da história de demonstrações de violência, mas de um inimigo silencioso que começa a corroer as personagens: a peste. Símbolo do fim, a peste chega quando já

quase não há esperança e começa por atacar justamente as crianças que começam a apodrecer. Em pânico, os soldados assassinam as crianças para que estas não contagiem os adultos, mas já é tarde, tanto a tradutora como o escritor morrerão desta doença, símbolo da morte das palavras face à violência.

Quando os invasores partem, as restantes personagens da casa partem também, para tentar a reconstrução de si mesmos depois da violência. Sozinho, o escritor moribundo perecerá no incêndio da casa, mas antes de morrer haverá ainda tempo para sentir uma última vez a inspiração da escrita, como se o fogo purificador alimentasse a esperança de um renascimento. Mistura de escuridão e de luz, com uma forte orientação iniciática, este romance é uma constatação inquieta da barbárie humana, mas também da confiança na amizade e no amor.

Descritos os elementos da narrativa que contribuem para a criação de atmosferas iminente alegóricas nos dois primeiros romances de Peixoto, é necessário compreender que leituras podem ser feitas desses romances graças à alegoria.

Em *Nenhum olhar*, a alegoria associada aos processos de estagnação temporal, de indefinição geográfica e de polifonia narrativa permite insistir na ideia de repetição, elemento-chave deste romance, e, nomeadamente, na ideia de repetição perpétua e inelutável. Trata-se de ver as personagens repetirem os mesmos comportamentos de geração em geração, os mesmos nomes, as mesmas profissões, repetindo ciclos temporais e históricos o que prova que toda a ação, toda a história são repetições de algo que já aconteceu antes, não havendo possibilidade de mudança nem escapatória possível ao destino já traçado.

Esta percepção da inelutabilidade acaba por exacerbar o sentimento de trágico relativamente ao destino das personagens. No entanto, a mesma inelutabilidade também acaba por atenuar a tragicidade associada à violência do trabalho que exercem, à exploração laboral a que são submetidos e à

consciência da alienação das personagens relativamente aos seus próprios destinos.

Por outro lado, o número reduzido e a idade avançada das personagens ilustram um dos maiores problemas da sociedade portuguesa contemporânea: a desertificação do interior português e, conseqüentemente, o isolamento das populações do interior e a solidão dos mais velhos. Para Peixoto, que nasceu e cresceu no Alentejo, contar a vida desta aldeia com todos os aspetos positivos e negativos é travar de certa forma o desaparecimento da aldeia da sua infância, essa espécie de lugar mítico em que as personagens velhas são tão velhas que podem ter quase 150 anos e encerrar nelas todo o conhecimento do mundo que os rodeia e que se encontra em ruínas.

Ao povoar a aldeia de criaturas estranhas, vivendo num ambiente alegórico, o autor consegue suavizar a angústia de ver este mundo fechado sobre si mesmo desaparecer. Não é por acaso que Luís Carmelo destaca o carácter a-histórico deste romance, insistindo na importância da clausura: “Em *Nenhum olhar* existe uma metáfora existencial que funda e dá sentido a todo o relato. Um romance de acontecimentos que acaba por revelar-se num romance de clausura. De pura clausura existencial” (2012: 59).

A clausura que refere Carmelo reflete-se também na ausência de diálogos entre as personagens que vivem fechadas sobre si mesmas, embora vivendo em comunidade. Por isso, os monólogos são fundamentais neste romance, pois exprimem a busca de um lugar no mundo para as personagens, ainda que esse mundo esteja em ruínas e prestes a desaparecer.

Mas a existência de criaturas maravilhosas, como um demónio e um gigante, serve ainda um outro propósito, o de atenuar a violência que existe entre as personagens, pois as relações familiares e de vizinhança num lugar tão pequeno como a aldeia nem sempre são fáceis. Tal como lembra Fontanier, a alegoria consiste numa proposta de dupla leitura na qual a sobreposição de dois sentidos contribui para tornar o significado do texto mais impressionante e comovente:

Elle consiste dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile (FONTANIER, 1977: 114, *apud* AUGUSTO, 2010: 86).

É o caso da relação entre o protagonista José e o gigante, seu antagonista. Inicialmente apresentada como uma figura fisicamente superior a José, a figura do gigante pode ser vista também como um problema intransponível, posto que face à violência do gigante tanto José como a sua mulher são vítimas, mas nunca são reconhecidos pelos restantes aldeãos como tal e, logo, nunca são ajudados por ninguém. Na aldeia, os rumores apontam para um caso de adultério, e a dúvida sobre esta possibilidade e sobre a paternidade do seu filho são de tal forma dolorosas e traumatizantes para José que este acaba por ver o rival como uma força desmesurada e invencível.

Por outro lado, a personagem do demónio tem um significado duplo: simboliza em primeiro lugar a mesquinhez nas relações de vizinhança, pois esta personagem, um homem como os outros, mas com cornos, alimenta os boatos da aldeia e, sobretudo, acicata os maridos contra as mulheres, sugerindo-lhes que estas são adúlteras; em segundo lugar, o demónio é o símbolo do cumprimento de rituais sociais e religiosos sem a existência de uma crença real, apenas porque é um hábito e porque todos os outros estão presentes, pois nenhuma das restantes personagens se lembra das orações, dos nomes dos santos representados na capela ou ainda do que é o livro negro a partir do qual o demónio lê as palavras associadas a cada ritual.

Assim, além de atenuar a violência latente, a presença destas personagens permite reforçar a visão crítica da sociedade tradicional portuguesa. A este propósito, podemos ainda pensar no caso de Moisés e Elias, unidos pelo dedo mindinho, símbolos da impossibilidade da privacidade na aldeia e da intromissão dos familiares e vizinhos em cada um dos momentos da vida das personagens, desde o momento das refeições até aos momentos mais íntimos como é o caso das relações sexuais entre Moisés e a cozinheira às quais Elias tem de assistir por estar unido ao irmão pelo dedo mindinho.

No caso de *Uma casa na escuridão*, o caráter iniciático do romance propõe ao leitor uma alegoria sobre a criação literária, desde o momento da inspiração, à escrita, passando pela tradução dos textos, pela edição e pela sua existência para além do próprio escritor. Neste caso concreto, a alegoria criada para exemplificar o processo literário é um sistema eficaz de comunicação entre o autor e o leitor, pois permite ao autor descrever todas as etapas e intervenientes da criação literária e ao leitor observar a criação da obra literária como um todo.

Por outro lado, ao evidenciar o processo construtor de uma obra literária, a alegoria associada ao escritor, às mutilações sofridas e à morte no incêndio põe em destaque as dificuldades da criação literária e, nomeadamente, a complexidade em criar uma continuidade, como se após cada livro o escritor precisasse de se esvaziar e de se reinventar, como se a cada livro fosse necessário morrer num incêndio de amor e de palavras para, em seguida, renascer das cinzas.

Além disso, trata-se também da alegoria do fim de uma civilização provocada pela guerra e pela barbárie modernas. Não podemos esquecer que o livro foi publicado um ano depois do 11 de setembro e a crueldade do ato terrorista assim como a brutalidade que se lhe seguiu geraram incompreensão e uma sensação de desmesura em termos de violência que estão bem espelhadas neste romance, no qual todos perdem e ninguém retira qualquer proveito da barbárie instalada.

5.

José Luís Peixoto serve-se do fantástico e do maravilhoso, tal como o fazia Saramago, para criar narrativas de caráter alegórico. No entanto, neste tipo de ficção, não estamos no domínio da alegoria enquanto processo agradável para um ensinamento útil. A alegoria reveste-se de horror, de trágico ou de maravilhoso tanto mais quanto maior for a chamada de atenção para o universo posto a nu na ficção, seja ele o desaparecimento do interior rural português, a violência entre civilizações ou o duro caminho de construção de um jovem escritor (AUGUSTO, 2010: 22-23), ou seja, este tipo de nar-

rativa perde a dimensão formativa, mas não deixa de ter uma dimensão ética, na medida em que coloca o leitor face à realidade e o obriga a levar a cabo a reflexão sobre a razão que permite explicar que em ambos os romances se trata de mundos em ruínas e a desaparecer.

Por isso a temporalidade estagnada tem um papel tão importante na narrativa peixotiana, pois com ela estabelece-se esse outro tempo possível: o da alegoria. Para a alegoria acontecer tem de haver estagnação, tem de haver indefinição temporal, pois a cronologia, o tempo histórico reabilitam o poder do tempo sobre a narrativa e sobre a verosimilhança dos acontecimentos, impedindo a alegoria de acontecer e o sentido alegórico de se materializar.

A alegoria é, por isso, uma forma encontrada pelo autor para propor uma nova leitura da história recente de Portugal e do mundo, mas uma leitura que consiste numa interpretação, numa segunda leitura imposta pela própria construção do universo alegórico (AUGUSTO, 2010: 87) e que não corresponde ao universo real e ao quotidiano observado na vida das personagens, uma leitura que acaba por dominar a forma de o leitor ler a obra, condicionando-o a não olhar simplesmente para os elementos ficcionais, mas a dar-lhes forma no presente do país e do mundo, limitando a sua leitura e constringendo o puro prazer estético a uma necessidade de compreender, de ir mais longe e de decifrar o porquê da presença de tal ou tal elemento na narrativa.

Falar na desertificação do interior português, na solidão dos mais velhos ou ainda nas atrocidades que os seres humanos podem cometer uns sobre os outros através de personagens maravilhosas como o velho Gabriel toca provavelmente mais o leitor, porque o transporta para um universo maravilhoso em que as personagens podem voar levadas pelos pássaros e ter 130 anos, evitando a sensação de esbatimento que um tema frequentemente enunciado nas notícias ou ainda em discursos políticos pode provocar.

Mas que não se assustem os leitores que receiam os excessos da literatura alegórica ou as dificuldades de interpretação de romances carre-

gados de símbolos, pois tal como Saramago já afirmava no seu discurso, o romance de tipo alegórico não existe em oposição ao romance de tipo realista, ambos podem coexistir em romances que procuram novos caminhos para a reflexão sobre a condição humana:

Não é necessário que abandonemos as histórias dos Antónios que conheceram Marias e se apaixonaram por elas, que depois casaram e foram felizes. Os Antónios e as Marias continuarão a apaixonar-se até ao fim do mundo e serão felizes ou infelizes por razões que são deles e não nossas, ainda que o romance que lhes conta a vida nos queira fazer crer que aquilo que é de uns, é de todos. Mas a indagação, a busca, o desvendamento desse estranho animal que é o ser humano, essa descida de espeleólogo sem lanternas nem cordas de segurança a que se entrega o escritor, talvez encontrem um novo caminho nesse romance aberto aos quatro ventos, nesse oceano aonde vieram juntar-se todas as águas da criação.

Ao recuperar personagens do maravilhoso popular português fazendo-as interagir com as personagens da aldeia de *Nenhum olhar*, Peixoto dá corpo ao que Saramago afirmava no seu discurso, ou seja, a capacidade da alegoria “transporta[r] em si todas as sabedorias passadas, os ecos doutras épocas e doutros lugares, os murmúrios rumorosos da vida”, criando narrativas de cariz autobiográfico, apelando ao que de universal existe na história individual de cada um, através de romances altamente simbólicos e nos quais os símbolos funcionam como uma chave para aceder a um tesouro, como uma garantia de que o edifício alegórico se mantém em pé.

Bibliografia:

AUGUSTO, Sara (2010). *A alegoria na ficção romanesca do maneirismo e do barroco*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia.

CARMELO, Luís (2012). *A Luz da intensidade. Figuração e estesia na literatura contemporânea*. Lisboa: Quetzal.

CEIA, Carlos (2009). Alegoria. In *E-Dicionário de termos literários*. Acedido a 31 de agosto de 2020 em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/alegoria/>

HUTCHEON, Linda (1980). Thematizing narrative artifice: parody, allegory and the mise en abyme. In *Narcissistic narrative, the metafictional paradox*. Londres, Methuen, pp. 48-56.

LOURENÇO, Eduardo (1999). *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva.

PEIXOTO, José Luís (2008a). *Nenhum olhar*. Lisboa: Bertrand.

PEIXOTO, José Luís (2008b). *Uma casa na escuridão*. Lisboa: Bertrand.

POIRION, Daniel (2003). Allégorie. In *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris: Encyclopaedia universalis et Albin Michel, pp. 15-22.

SARAMAGO, José (2007): Discurso pronunciado na atribuição do Doutoramento *Honoris Causa* – Universidade Autónoma de Madrid. Acedido a 30 de Setembro de 2020, em: <https://www.josesaramago.org/doutoramento-honoris-causa-universidade-autonoma-de-madrid/>

Alegoria e história em narrativas de Mia Couto

Lola Geraldés Xavier*

Resumo

Este texto visa apresentar uma breve panorâmica das temáticas miacoutianas associadas à história de Moçambique. Esses temas, recorrendo ao uso lírico da linguagem e a um “realismo animista” (GARUBA, 2012), transportam o leitor para um universo alegórico. Assim, referem-se narrativas do autor Mia Couto, sobretudo contos, para se traçar um breve percurso da alegorização nos seus textos. Para isso, inicia-se o texto com uma rápida análise sobre a relação entre história e literatura. De seguida, passa-se à relação entre a escrita de Mia Couto e a realidade moçambicana que o circunda. A correspondência dos seus romances com elementos da história será sumariamente referida para nos centrarmos, sobretudo, nas narrativas breves, com o objectivo de perceber algumas características do discurso da alegoria neste escritor. Conclui-se que os textos de Mia Couto se apresentam como um contra-discurso à cultura dominante, como um questionar sobre o trágico da condição humana, contribuindo para a construção de uma identidade moçambicana. Para isso, o autor utiliza o mundo mágico, inspirado na realidade moçambicana, combinando o uso estético da linguagem com a alegoria.

Palavras-chave: Mia Couto, história, alegoria, linguagem, identidade.

Toda a estória se quer fingir verdade. Mas a palavra é um fumo, leve de mais para se prender na vigente realidade. Toda a verdade aspira ser estória. Os factos sonham ser palavra, perfumes fugindo do mundo.

MIA COUTO (1994: 65)

1.

A literatura, enquanto sistema de significação e discurso, permite atribuir significado ao passado, semioticamente transmitido (HUTCHEON, 1996). A obra de arte literária, por ser produzida *em* e *para* a sociedade, não se abstém de jogar com o sentido da história, propondo, não raras vezes, uma interpretação histórica (XAVIER, 2007).

* Professora Coordenadora, Escola Superior de Línguas e Tradução, Instituto Politécnico de Macau.

As narrativas de implicações históricas reproduzem factos oriundos do passado, bem como personagens retiradas dos registos da história. A reescrita do passado significa revelá-lo ao presente sem ser conclusivo ou teleológico. Essa reescrita não se liberta de influências ideológicas. Na contemporaneidade, tem-se assistido a um olhar individual sobre o passado, bem como a uma transformação das fontes, logo a uma subjectivação da história.

A literatura enquanto campo de trabalho *com e no* domínio do simbólico permite a apropriação autoral de uma realidade ideologicamente transmutada. A literatura recria o sujeito e a sua história.

Os contornos da sociedade líquida actual (BAUMAN, 2011) exigem questionamentos sobre o papel das artes em geral e da própria história. No final do século passado, Linda Hutcheon (1996: 223) reflectia já sobre a representação do real pela literatura: “we are not witnessing a degeneration into the hyperreal without origin or reality, but a questioning of what ‘real’ can mean and how we can *know* it”. Esta reflexão sobre o real entronca na noção de *era of simulation* de Baudrillard (1997), no sentido de que se assiste ao aniquilamento da referencialidade, ou seja, toda a representação é um simulacro da realidade, sendo a sua (da realidade) equivalência entendida como utopia. Neste sentido, a história é perda de referência, é mito (BAUDRILLARD, 1997). Esta perspectiva esbarra em visões de críticos como a já referida Linda Hutcheon (1996), que defende que a arte pós-moderna contesta o processo de *simulacrização* da cultura de massas e que os referentes estão inscritos por inerência nos discursos da nossa cultura. Esta relação entre real, a sua representação e a história, associa-se àquilo que poderemos considerar como a pós-modernidade da escrita africana em língua portuguesa. Na verdade, o que Linda Hutcheon refere sobre a ficção pós-moderna adequa-se a grande parte das literaturas africanas em Português: “Postmodern fiction suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present to prevent it from being conclusive and teleological” (1996: 110).

As interrogações que Linda Hutcheon levanta sobre as ficções contemporâneas, pós-modernas, na sua interacção com a história, colocam-se sobre a identidade e a subjectividade: a questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado e as implicações ideológicas da escrita da história (HUCHEON, 1996). São discussões que se aplicam também à generalidade das literaturas africanas em Português. Assim, o conhecimento histórico, a subjectividade, a narratividade, a referencialidade, a textualidade e o contexto discursivo, são entendidos por esta autora como marcas de uma pós-modernidade repleta de paradoxos (HUCHEON, 1996). A acrescentar a estas características, Ana Paula Arnaut (2002) refere a paródica auto-reflexividade, a desorganização sintáctica, o enraizamento na realidade política e cultural, quer pelos temas e tempos históricos tratados, quer por personagens recognoscíveis e o refutar ou subverter a realidade presente (muitas vezes com recurso ao passado), de forma ideologicamente empenhada, através da ficcionalidade. O foco destas autoras não é o das literaturas africanas em Português; no entanto, se observarmos a ficção do autor Mia Couto, que nos ocupará aqui, veremos que muitas destas marcas estão presentes nos seus textos.

Uma questão que continua a colocar-se, e que já Laura Padilha (2002) formulava, numa tentativa de classificar as literaturas africanas, é se se podem designar as literaturas africanas de língua portuguesa de pós-coloniais ou pós-modernas. Laura Padilha hesitava em utilizar este último termo, questionando-se: “há ou não Pós-modernismo nas literaturas africanas?”. Ora, se considerarmos as literaturas africanas de língua portuguesa e pensarmos nas características que, por exemplo, Linda Hutcheon atribui ao Pós-modernismo, somos tentados a dizer que há escrita pós-moderna nessas literaturas. Aliás, como escreve Inocência Mata (2003: 46): “o pós-colonial é uma variante de cultura pós-moderna”. Não se trata, portanto, de olhar para estas literaturas de forma reducionista ou disjuntiva. Como lembra, igualmente, Boaventura Sousa Santos, o “pós-colonialismo deve ser entendido em duas acepções: a primeira é a de um período histórico, o que sucede à independência das colónias. A segunda é de um conjunto de

práticas (predominantemente performativas) e de discursos que desconstróem a narrativa colonial, escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado” (SANTOS, 2006: 233). Assim, a crítica pós-colonialista (pós 1970’s) “considera as formas e os temas imperiais caducos, esforça-se por combater e refutar as suas categorias, e propor uma nova visão de um mundo, caracterizado pela coexistência e negociação de línguas e culturas” (LEITE, 2003: 11). Por outro lado, e no que concerne a Mia Couto, as suas obras apresentam uma fusão temporal entre passado e futuro, o que caracteriza o pós-colonial (LÓPEZ, 2001); por outro lado, ainda, o pós-modernismo advém do:

questionamento radical que faz à possibilidade de uma verdade única em paralelo com o desafio às diferenciações binárias enquanto estrutura definem o autor como um escritor pós-moderno, que desafia as dicotomias dogmáticas ocidentais que serviram de base ao colonialismo e, depois, ao socialismo científico que precedeu a chegada do capitalismo global a Moçambique. (ROTHWELL, 2015: 218)

2.

Mia Couto, ou António Emílio Leite Couto (Moçambique, 1955), é um dos escritores actuais mais conhecidos da África de língua portuguesa. Está traduzido em diversas línguas e tem recebido diversos prémios e distinções, como o Prémio Camões, em 2013. É biólogo, escritor e poeta. O seu primeiro livro data de 1983, *Raiz de orvalho* (poesia)³. Em 1992, publicou o seu

³ São obras do autor: *Raiz de orvalho* (poesia, 1983), *Vozes anoitecidas* (contos, 1986 – Grande Prémio da Ficção em 1990, *ex aequo*), *Cronicando* (crónicas/contos, 1988 - Prémio Nacional de Jornalismo Areosa Pena, em 1989), *Cada homem é uma raça* (contos, 1990), *Terra sonâmbula* (romance, 1992 – Prémio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos em 1995. Rodado em filme por Teresa Prata (2007)), *Estórias abensonhadas* (contos, 1994), *A Varanda do frangipani* (romance, 1996), *Contos do nascer da terra* (contos, 1997), *Mar me quer* (novela, 1998), *Vinte e zínco* (romance, 1999), *Na berma de nenhuma estrada* (contos, 1999), *O último voo do flamingo* (romance, 2000 – Prémio Mário António de Ficção em 2001. Rodado em filme por João Ribeiro (2010)), *O gato e o escuro* (infanto-juvenil, 2001), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (romance, 2002 — rodado em filme por José Carlos Oliveira (2005)), *O fio das missangas* (contos, 2003), *O país do queixa andar* (crónicas, 2003), *A chuva pasmada* (infanto-juvenil, 2004), *Pensatempos. Textos de opinião* (crónicas, 2005), *O outro pé da serêia* (romance, 2006), *O beijo da palavrinha* (infanto-juvenil, 2006), *Idades cidades divindades* (poesia, 2007), *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (romance, 2008), *E se Obama fosse africano?* e *Outras interinvenções* (crónicas, 2009), *Jesusalém* (romance, 2009), *Tradutor de chuvas* (poesia, 2011), *A confissão da leoa*

primeiro romance, *Terra sonâmbula*, considerado um dos doze melhores livros africanos do século XX, por um júri especial da Feira do Livro de Zimbabwe.

A sua obra é vasta e multifacetada, abrangendo vários géneros literários: contos, crónicas, novelas, poemas, romances. Escreveu também histórias para a infância e juventude, que podem inscrever-se nas narrativas para todas as idades ou ficção *crossover*, segundo a designação de Beckett (2009). As suas obras abordam temas como: o hibridismo cultural, a identidade, as tradições, a religião, o tempo, o racismo, a guerra, as dicotomias vida/morte, amor/ódio, o processo de descolonização, a situação pós-colonial, a reconstrução de Moçambique, e o papel da mulher moçambicana.

A escrita de Mia Couto apresenta estratégias linguísticas de recriação da língua portuguesa em Moçambique. O escritor desordena a sintaxe, transforma o léxico através de neologismos (sobretudo através de amálgamas), oraliza a escrita, inspirando-se no léxico de algumas línguas moçambicanas locais e recorrendo a provérbios e ditos populares. Os autores dos países africanos de língua portuguesa usam estratégias de sobrevivência cultural, não só através de processos linguísticos, mas também através da construção de uma identidade que passa pela ficcionalização da história e pela visão crítica do passado-presente.

Vários têm sido aqueles que defendem que não haveria sociedade sem escrita, assim compreende-se os estereótipos de uma África sem escrita, logo sem história, nem cultura. Em posição contrária, tem-se, no entanto, e igualmente, vindo a defender a oralidade, enquanto meio privilegiado de comunicação, logo indissociável da história e da cultura africanas. A tradição oral é, pois, um dos elementos da cultura e tem contribuído para a construção específica de uma identidade peculiar africana, que influencia,

(romance, 2012), *O menino no sapatinho* (infanto-juvenil, 2013), *Vagas e lumes* (poesia, 2014), *Mulheres de cinza* (romance, primeiro volume da trilogia *As areias do imperador*, 2015), *A espada e a azagaia* (romance, segundo volume da trilogia *As areias do imperador*, 2016), *O bebedor de horizontes* (romance, terceiro volume da trilogia *As areias do imperador*, 2018), *A água e a águia* (infanto-juvenil, 2018), *O universo num grão de areia* (crónicas, 2019), *O terrorista elegante e outras histórias* (contos, 2019 – juntamente com José Eduardo Agualusa).

inclusive, a narrativa contemporânea de escritores como Mia Couto, especificamente a sua narrativa breve.

A atenção à história de Moçambique começa logo com o seu primeiro romance, *Terra sonâmbula*, que se passa no período do pós-independência de Moçambique, mergulhado na guerra civil que duraria sensivelmente quinze anos. As suas narrativas apresentam uma preocupação de referencialidade com o quotidiano da sociedade moçambicana, como se de uma tentativa de construção de identidade da nova nação se tratasse.

Como sabemos, a questão da construção da identidade nacional está intimamente associada à escrita literária em África. Na verdade, como refere Eduardo Lourenço:

Cada povo só o é por se conceber e viver justamente como destino. Isto é, simbolicamente, como se existisse desde sempre e tivesse consigo uma promessa de duração eterna. É essa convicção que confere a cada povo, a cada cultura, pois ambos são indissociáveis, o que chamamos “identidade”. Como para os indivíduos, a identidade só se define na relação com o outro. Como essa relação varia com o tempo — é o que chamamos a nossa história —, a identidade é percebida e vivida por um povo em termos simultaneamente históricos e trans-históricos. Mas só o que cada momento da vida de um povo aparece como paradoxalmente *inalterável* ou subsistente através da sucessão dos tempos confere sentido ao conceito de identidade. (1999: 9-10)

No caso dos países africanos de língua portuguesa, a literatura, por vezes, tende a substituir-se à fragilidade do discurso histórico, numa tentativa de (re)construir identidades nacionais através da transtemporalidade que esta arte permite, como refere Mia Couto a propósito dos temas históricos na sua escrita. O autor não é alheio à realidade extra-linguística que acompanha a escrita dos seus livros:

Eu escrevo *Terra sonâmbula* quando a guerra estava a acontecer; eu escrevo *A varanda do frangipani* com o período de transição ainda a acontecer; eu escrevo *O último voo do flamingo* já olhando a guerra e o processo de pacificação. Eu acho que o fazer da história está tão presente, ele próprio é tão ficcional, nós estamos vivendo em países que se estão escrevendo

eles próprios, estão se inventando, estão nascendo e nós estamos nascendo com eles e não é possível separar uma coisa da outra. E eu sou de tal maneira parte desse processo, desse parto, desse nascimento, que não me vejo existente fora dele, só ali tenho dimensão. (COUTO, 2006)

A vivência histórica é indissociável da vivência humana, logo da literatura. Assim, em *O último voo do flamingo* e *Terra sonâmbula*, a alegoria da morte está bem presente. No entanto, dadas as características da literatura e da história, como ficou brevemente referido atrás, a literatura usará processos ficcionais para transmutar a realidade extra-linguística. A alegoria é uma das estratégias utilizadas para esse propósito.

3.

Para Vladimir Jankélévitch (1964), toda a linguagem é mais ou menos alegórica. Na verdade, alegoria “implica uma construção fantasiosa deliberada, que pretende impor uma segunda leitura” (AUGUSTO, 2010: 87). A alegoria ultrapassa a semântica do *verbum*, proposto pela metáfora, alargando o seu campo de actuação às imagens. Aliás, “a estrutura alegórica deve apresentar determinados elementos intrínsecos que permitem, de algum modo, a sua identificação, ou, pelo menos, a identificação do grau em que está presente” (AUGUSTO, 2010: 95). Neste sentido, como mostra Sara Augusto, a partir de Northrop Frye, “A genuína alegoria é um elemento estrutural em literatura: tem de estar nela, e não ser acrescentada pela interpretação crítica sozinha” (AUGUSTO, 2010: 95).

Em Mia Couto, a leitura tem de ser feita tendo em conta a articulação do narrador com o contexto histórico. Nesse sentido, a alegoria constrói-se através das personagens, nos seus traços caricaturais, carácter fragmentado e, não raras vezes, logo a partir dos seus nomes. Por vezes, os paratextos, epígrafes e estruturas internas de comentário e sentença controlam simbolicamente o leitor através da alegoria.

Para além de *Terra sonâmbula* (1992), outros romances colocam a tónica na relação história-literatura de forma alegórica. Mia Couto publicou 12 romances de 1992 a 2018. Vejam-se alguns exemplos como *Vinte e zinco*

(1999), em que recuamos ao Moçambique colonial e às relações desiguais entre autóctones e opressor. Em *O último voo do flamingo* (2000), a subjectivação da história pode repercutir-se no narrador e nas personagens: no narrador, pela forma como faz as descrições, sem recorrer à onisciência, mas antes à imaginação. A subjectivação das personagens dá-se através da narração dos factos históricos, pelo narrador ou personagens. Para além destes factos históricos tem-se ainda acesso a descrições que nos permitem ter conhecimento do espaço em que se movimentam as personagens.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002) é a temática do preconceito racial que sobressai, bem como a falta de transparência na distribuição das terras em Moçambique. Por sua vez, *O outro pé da sereia* (2006) é um exemplo de uma narrativa alegórica e crítica do Moçambique contemporâneo. Em 2002, dez anos depois dos acordos de paz entre governo e forças rebeldes, Moçambique é um país em recuperação. O romance joga com o passado e o presente, entre Portugal, Índia e Moçambique, apresentando a imagem de uma santa como uma alegoria de sereia que possa unir os habitantes da região.

Mesmo quando os temas não são históricos, como em *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008), o pano de fundo social remete para situações extralinguísticas como a da corrupção encarnada na personagem Suacelência, corrupto administrador de Vila Cacimba, onde se passa a estória. Aqui, a alegoria destaca sobretudo o encontro entre o Norte (Dr. Sidónio Rosa), o Sul (os habitantes da vila) e os desafios que lançam esses impactos culturais. As interrogações filosóficas, sociais e étnicas que *Jesusalém* (2009) levanta, inscrevem esta narrativa no domínio alegórico. O romance é todo ele uma alegoria, logo a partir do título e da oposição que se instaura entre o espaço recriado, Jesusalém, e o mundo do “Lado-de-Lá”. Em *A confissão da leoa* (2012), factos, lendas e mitos misturam-se e são o pretexto para a análise das relações entre homens e mulheres. Destaca-se, aqui, a inter-relação entre personagem e espaço (animismo).

Nestes romances de Mia Couto, e como escreve Vincent Jouve (1999) a propósito do romance, a inscrição da história na narrativa apresenta-se de

diferentes formas: explicitamente, implicitamente e obliquamente. A relação da narrativa miacoutiana com a história faz-se de forma expressa, de forma indirecta, por silêncios, através de sugestões ou de mediações ideológicas.

Recentemente, Mía Couto voltou às temáticas históricas com a trilogia *As areias do imperador* (2015-2018). Estes romances recuam ao final do século XIX até ao início do século XX, ao reinado de Gungunhana em Gaza, passando pela sua captura, deportação para Portugal e morte nos Açores. A ficcionalização de parte da vida desta personagem histórica e das suas mulheres percorre os romances: *Mulheres de cinza* (2015), *A espada e a azagaia* (2016) e *O bebedor de horizontes* (2018). Ao fazer incursões na história para recriá-la, como acontece nesta trilogia, destaca-se a alegoria, conferindo às narrativas um tom de humor e ironia (MOLINA, 2013). Trata-se, no entanto, geralmente de uma ironia trágica (XAVIER, 2007), expondo a fragilidade da natureza humana, que o último volume desta trilogia bem enfatiza, sobretudo em relação ao desfecho da narradora da estória.

As marcas históricas nos textos literários, reproduzem-se, também, através das personagens do passado, algumas associadas a mitos, que, apesar de serem criações ficcionais, são usadas como ícones históricos, uma vez que: “Certas personagens tornam-se de qualquer modo colectivamente verdadeiras porque a comunidade, no decorrer dos séculos ou dos anos, sobre elas foi fazendo investimentos passionais” (ECO, 2003: 18). As personagens permitem, assim, estabelecer uma conexão entre as várias categorias da narrativa, entre mundo ficcional e mundo extra-linguístico, literatura e referencialidade. É o que acontece nesta trilogia com Gungunhana e outras figuras da época, como o suíço Dr. Liengme, ou os portugueses Mouzinho de Albuquerque e Tenente Ayres de Ornelas.

4.

As narrativas breves do autor também são fontes importantes para esta relação entre história e alegoria. São sete os livros de contos do autor, publicados entre 1986 e 2003: *Vozes anoitecidas* (1986), *Cronicando* (1988),

Cada homem é uma raça (1990), *Estórias abensonhadas* (1994), *Contos do nascer da terra* (1997), *Na berma de nenhuma estrada* (1999), *O fio das missangas* (2003). Se não contarmos com *O terrorista elegante e outras estórias* (2019), escrito a quatro mãos com o angolano José Eduardo Agualusa, constata-se que Mia Couto investiu nas estórias breves no início da sua carreira, porém, nos últimos quinze anos, tem-se dedicado à escrita de outros géneros literários, maioritariamente, de romances. Observe-se alguns exemplos, apenas, desses livros de contos, no sentido de se perceberem algumas características da alegoria nas narrativas breves de Mia Couto.

No geral, as estórias destes livros são complexas, pelo número de competências que requerem para a sua compreensão, pelo nível de abstracção e pelo conhecimento da realidade moçambicana que exigem. Para uma leitura profícua, o receptor desta obra deverá, entre outras competências leitoras, conhecer pelo menos o contexto histórico moçambicano da segunda década do século XX, deverá entender as culturas africanas, e mesmo entendendo, será necessário um descentramento do europocentrismo.

A água, enquanto símbolo positivo de vida, é um dos *topos* frequente, em torno do qual se organizam muitos dos contos e que a narrativa que abre *Estórias abensonhadas*, “Nas águas do tempo”, inaugura *ab initio*. Uma das temáticas privilegiadas desse livro é a importância do elemento água na vida organizacional moçambicana. É a água da chuva, “universalmente considerada como símbolo das influências celestes recebidas pela terra” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994: 192), símbolo de purificação e fecundidade, que é quase personagem principal no conto “Chuva: a abensonhada”, adjectivo resultante da amálgama entre “abençoada” e “sonhada”, e que se expande para o título do livro. *Abensonhada* não é apenas a água, mas também o tempo, como sintetiza o narrador autodiegético no final do primeiro conto:

Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho avô: a água e o tempo são irmãos gémeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio

que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinado a vislumbrar os brancos panos da outra margem. (COUTO, 1997: 17)

Tendo em consideração que estes contos de *Estórias abensonbadas* foram escritos depois da guerra (civil), não deixa de ser significativo que uma das personagens, do conto “A mulher engolida pela pedra”, em que o realismo mágico se intromete na narrativa, com a transformação de uma beata, primeiro em pedra e depois em ave, apele ao valor e ao aproveitar da vida. No final, ela dirige-se ao narrador autodiegético: “Foi mentira esse pedido que eu fiz a Deus. Aldrabei-lhe bem. Eu não quero subir para lá, para as eternidades. Eu quero ser pássaro é para voar a vida. Eu quero viajar é neste mundo. E este mundo, meu filho, é coisa para não se deixar por nada desse mundo” (COUTO, 1997: 150).

Na generalidade das narrativas breves miacoutianas, real e onírico entrecruzam-se, criando um mundo alegórico através da linguagem, influenciada pela tradição oral africana. A sua escrita caracteriza-se por transgressões linguísticas que conferem lirismo e criatividade às suas obras, através da reformulação de categorias sintácticas habituais e da introdução de novos vocábulos. Em Mia Couto, a linguagem adquire poder ideológico, um poder que rearticula formas culturais sistemáticas, tendo em vista a unidade contraditória com o polo antissistémico, que motiva o método dialético. A alteridade processa-se também no tempo: procura-se não o tradicional identificado em apropriações conservadoras, mas a tradição que se faz presente, raízes que motivam a história (JUNIOR, 2017: 267).

Os narradores de Mia Couto são “engajados”, são socialmente intervenientes. Veja-se, por exemplo, o conto que fecha este livro, “A praça dos deuses”. Trata-se da estória do comerciante Mohamed Pangí Patel, que durante um mês se arruinou, ao financiar comida e música para todos os habitantes da ilha de Moçambique, em 1926, sob o pretexto do casamento do filho. O objectivo final era, porém, outro, alimentar os pobres e, ainda que arruinado, morrer feliz com a sua iniciativa, pois “naqueles dias, a ilha

se despira da pobreza, nenhuma mãe medira o choro de seus filhos, os homens beberam não para esquecer mas para se seivarem nas veias do tempo” (COUTO, 1997: 185). O narrador toca, assim, a questão sensível em Moçambique, a pobreza, apresentando de forma lírica uma das possibilidades de partilha de riqueza. Em Mia Couto assiste-se, pois, ao

valor estético associado à preocupação com a poeticidade, a motivação social também se faz presente, deixando suas marcas de contestações raciais, políticas e culturais. São elementos que por meio da alegoria estão presentes na construção das personagens, em suas atuações nos diferentes tempos e espaços. (MOLINA, 2013)

A inconsciência sobre os motivos frágeis, e que se perdem no tempo que começam os conflitos, a impunidade de quem começa as guerras, a perda de vidas humanas inocentes são igualmente temas universais tratados por este escritor. Pode dar-se o exemplo de “A guerra dos palhaços”, um conto breve de *Estórias abensonhadas*, mas em que a alegoria expande toda a significação da narrativa. Como escrevem Chevalier & Gheerbrant (1994: 502), “o palhaço é tradicionalmente a figura do rei assassinado”, simbolizando a irreverência, o riso, a derrota, o ridículo, a troça, que são, afinal, *topos* deste conto.

No final do conto, após todos os habitantes terem morrido, os palhaços, únicos sobreviventes, “foram à busca de uma outra cidade” (COUTO, 1997: 137), evidenciando o ciclo dos conflitos. Costuma haver a tendência de situar este texto no tempo em que a obra foi escrita, no pós-guerra civil, identificando, até, cada um dos palhaços com as forças oponentes, RENAMO e FRELIMO. O facto de as personagens principais não terem nome, não serem quase descritas, serem simplesmente identificadas por “palhaços”, “bobos”, “saltimbanco”, “cômicos”; o facto de a cidade não ter nome nem ser espacialmente localizada, bem como o facto de a narrativa não ser circunscrita temporalmente, contribuem para que este texto seja transtemporal e transhistórico. O contraste entre os palhaços, símbolo de divertimento e riso, mas que desencadeiam o conflito aniquilador da cidade,

bem como a construção temporal do conto, um mês, e que vai mostrando o crescendo do conflito e das conseqüentes mortes, até ao clímax do “terror [que] dominava toda a cidade” (COUTO, 1997: 137), permite uma leitura alegórica do conto. Neste sentido, esta narrativa será intemporal e universal, remetendo para temáticas não só do ciclo da guerra e da morte, como do descontrolo das massas e da falta de solidariedade entre elas e entre o poder e o povo. Este é, pois, um conto de luta, sangue e conseqüências da guerra.

O sangue é considerado “como o veículo da vida” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994: 584), sendo percebido por alguns povos como “o veículo da alma” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994: 585). Em “Sangue da avó manchando a alcatifa”, de *Cronicando* (1988), sobressai a crítica à corrupção daqueles que se serviram dos ideais socialistas para enriquecer, alheios ao sofrimento e pobreza do povo. A avó Carolina, com o mesmo nome da personagem anciã do conto “O dia em que explodiu Mabata-bata”, que mencionaremos mais à frente, simboliza o contraste entre o mundo ancestral e rural e a vivência citadina, desrespeitadora das tradições e interessada apenas no proveito e no enriquecimento pessoal. O sangue da avó, que tombará no tapete, não mais de lá sairá, nem após o regresso à sua terra, como uma “vermelha acusação”, como prorrogação da memória acusatória, “era sangue da terra, soberano e irrevogável como a própria vida” (COUTO, 2001: 28). Este sangue é a alegoria de um Moçambique que tem progredido a duas velocidades, a dos ricos, privilegiados, citadinos, e a dos pobres, associados ao mundo tradicional, à pobreza, à ruralidade.

No prefácio a *Vozes anoitecidas* (1986), Luís Carlos Patraquim escreve:

(...) fico-me pelo particular dos teus contos, por essa opção tua, minudente, de queres iluminar o lado de sombra, só aparentemente comezinho, desta saga histórica que nos envolve. Vergados ao discurso grandiloquo é bom esta descolonização da palavra, este experimentar de estruturas narrativas, este também sentencioso – mais persuasivo do que impositivo – modo de nos recordar as pequenas verdades dos pequenos e esquecidos personagens de cuja soma total, derrogados do que não interessa do seu valor intrínseco, o Discurso da História se faz. (COUTO, 2002: 17)

Nas suas narrativas, Mia Couto coloca-nos em contacto com personagens, geralmente representantes da classe popular. É, no entanto, a soma destas personagens, que, inscritas num espaço e tempo, por vezes universais, nos permite esboçar os traços de uma moçambicanidade.

Pires Laranjeira (1995) aponta quatro elementos que compõem o “modo de moçambicanidade” inscrito na obra coutiana: a) a criatividade da linguagem; b) o realismo na composição das acções e das personagens; c) a intromissão do imaginário ancestral, que transforma esse realismo em “realismo animista” (expressão usada inicialmente pelos angolanos Pepetela e Henrique Abranches); d) o humor, que comparece em seis instâncias: na intriga, nas situações/acontecimentos, nos antropónimos, na narração (modo de contar), na enunciação e na linguagem. Acrescente-se o simbólico e alegórico como elo de ligação entre todos estes elementos.

Em *Vozes anoitecidas*, o conto “O dia em que explodiu Mabata-Bata” (que deu origem ao filme homónimo, de 2016, do realizador Sol de Carvalho) diz respeito a um menino, Azarias, pequeno pastor órfão que teve que substituir os estudos pelo trabalho de guardar os bois do tio Raul. Um dia, um dos bois explodiu. Azarias achou que a terra o havia engolido. Encontrou na lenda local de ndlati a explicação para o desaparecimento do boi. Na verdade, o que acontecera ao boi foi ter pisado uma mina, resquícios da guerra civil. O tema deste conto será desenvolvido no romance *O último voo do flamingo* (2000), em que soldados da ONU em Moçambique aparecem mortos devido a estas minas. As minas anti-pessoais foram um problema no pós-guerra civil em Moçambique. Em 1993, deu-se início ao programa de desminagem sob o olhar da ONU e, em 2015, Moçambique declarou-se livre de minas anti-pessoais. Porém, só em 2017, se deu o fim da desminagem de bombas e munições de fragmentação, tendo sido extinto, em 2019, o Instituto Nacional de Desminagem (IND). Os dados do IND indicam que durante o período da desminagem tenham sido removidos cerca de 300 mil engenhos, a maior parte junto de linhas eléctricas de alta tensão, barragens e linhas férreas. As minas, para além das mortes e mutilações provocadas, agudizaram as condições de vida de uma sociedade rural empo-

brecida. É esta realidade histórica e social que serve de base a estas duas narrativas.

No conto, destaca-se o sentido de responsabilidade do menino órfão, que contrasta com a exploração egoísta do tio, o seu desejo de escolarização, negada a muitas crianças em Moçambique, e o onírico/fantástico do voo de ndlati, uma ave mitológica que produz os relâmpagos e se transforma na justificação animista da explosão do boi. Nas narrativas de Mia Couto predominam, não raras vezes, as transposições e transgressões de fronteiras e identidades, através de uma concepção animista do mundo.

No final do conto, o “abraço final/fatal de Azarias é uma alegoria da pulsão pela liberdade” (SANTILLI, 1999: 104), já que é nas asas da ave mitológica que Azarias vai, quiçá, voando como os pássaros, libertando-se do azar, que o persegue até no nome, da exploração e dos direitos da criança que lhe são negados.

As aves, alegoria dos estados espirituais, da leveza da libertação do peso das responsabilidades na terra, são também elementos comuns nas narrativas deste escritor. No conto “O último voo do tucano”, de *Contos do nascer da terra* (1997), destaca-se a alegoria do natimorto que se transforma em pássaro. Este voo estabelece as relações entre o céu e a terra, terminando a narrativa com o pai que “se ajoelhou e acariciou a terra” (COUTO, 2009: 69). Uma vez mais, as crenças animistas servem de metáfora para o apaziguamento à dor dos pais. O voo exprime “um desejo de sublimação, de procura de uma harmonia interior, de um ultrapassar dos conflitos” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994: 700).

Esta é uma narrativa que confirma que as alegorizações em Mia Couto são “reforçadas pela topofilia, elo pessoal que suas personagens estabelecem com os ambientes físico e imaginário, respondem pela multiplicidade de significações culturais, e individuais, manifestadas por todos os elementos que nela se encontram inseridos” (SANTOS & SILVA, 2016: 2984).

Esta relação entre personagens e ambientes físicos é alegorizada, por vezes, através do elemento água, como foi referido atrás. Outro dos contos de *Vozes anoitecidas*, “A menina sem palavra”, relata a estória de uma menina

que não falava uma língua compreensível: “Quando lembrava as palavras ela esquecia o pensamento. Quando construía o raciocínio perdia o idioma” (COUTO, 2013: 33). Após pronunciar “mar”, o pai, contente, levou-a a conhecer o mar. E é em frente ao mar, alegoria de renascimento e transformação, que a palavra se transforma em magia e que a esperança renasce. Alegoricamente, esta narrativa pode ser interpretada como a esperança de um país através do mar. Nesse sentido, a “alegoria seria (...), na proposta literária de Mia Couto, esse recurso privilegiado de escuta, de fazer ouvir as vozes silenciadas pela dominação, subvertendo tempos e espaços” (FONSECA e CURY, 2008: 58).

Estes contos de Mia Couto são, sobretudo, simbólicos, em que a presença do realismo mágico (Xavier, 2007) é uma constante, aliando-se bem ao encantatório da linguagem, conseguida não só pelo ritmo, mas também pela criatividade, de que os neologismos e as amálgamas são as evidências mais estudadas neste autor. Esta é a forma encontrada por Mia Couto para traduzir a complexidade da cultura moçambicana, propiciando ao leitor o desenvolvimento de uma competência *bidiomática* (termo de Mia Couto), ou seja, de decodificação da transculturalidade.

Neste autor moçambicano, a alegoria revela-se também através da visualização que os neologismos transmitem. Os neologismos facultam a criação de “entre-lugar” (Bhabha, 1998), ou seja, um deslocar-se, enquanto movimento presente de transformação e/ou transposição, que, de forma alegórica, faz dialogar diferentes línguas e culturas, o presente com o passado, o mito com a realidade, as metáforas com a complexidade final do conjunto. Como afirma Inocência Mata:

Se a língua é um veículo privilegiado de dominação, é também um veículo de libertação. Em Mia Couto a artesanaria do verbo é aliada de uma reflexão histórica, político-social e ideológica. Essa artesanaria é exemplo da criatividade e inventividade linguísticas de literaturas que querem afirmar sua diferença com relação ao colonizador. (MATA, 1998: 2620)

Os contos referidos misturam referencialidade social e histórica com lendas locais e realismo-fantástico. É desta atmosfera onírica, colhida nas tradições da realidade moçambicana, que “nasce” a alegoria em Mia Couto. Uma alegoria que permite ao autor denunciar uma realidade social a partir do pós-guerra civil, sobretudo.

Nestas narrativas, assiste-se a uma atmosfera mágica, combinada com uma união aparente de opostos (o realismo e o conhecido *versus* o maravilhoso e o extraordinário) e com a anulação das fronteiras entre o real e o sobrenatural/animista. Harry Garuba teorizou o realismo animista, alertando para a resistência das culturas animistas africanas à racionalização e à secularização, pois, “Em consonância com a lógica animista do contínuo reencantamento do mundo, culturas animistas geram significados que colocam um véu sobrenatural sobre fenómenos naturais tanto quanto sobre as actividades humanas” (GARUBA, 2012: 253-254).

Sem sair da “descrição” da realidade social, o escritor incorpora na narrativa o maravilhoso, que é para muitos povos ainda a explicação de factos da vida. Deste modo, o autor revela o saber intuitivo de uma comunidade inscrito nos mitos, na tradição oral e nos ritos religiosos.

5.

O texto literário é um lugar de representações sociais, pois “Il n'y a guère de projection identitaire sans intention idéologique ou politique” (BOKIBA, 1998: 10). Na África contemporânea, “o limite entre o puramente literário e o sociopolítico (...) pode não ser tão demarcado quando gostaríamos” (GARUBA, 2012: 247). Ainda assim, é uma ideologia que se apresenta *esteticamente*.

Como se referiu no início deste texto, as narrativas que se relacionam com a história levantam várias questões relacionadas com a identidade, a subjectividade, a referência, a representação, a natureza intertextual do passado e as implicações ideológicas da escrita da história (Hucheon, 1996). Desse modo, a separação entre autor e narrador, a inscrição genológica da narração, a focalização interna e o discurso indirecto livre são indícios de

ficcionalidade que não permitem a confusão sobre história e literatura. A grande diferença entre narrativa ficcional e narrativa histórica reside, pois, no aspecto pragmático da ficcionalidade, nas convenções estabelecidas e no contexto de produção e recepção da obra. Resumidamente, reside numa espécie de pacto entre escritor, texto e leitor. Ao contrário da história, a literatura mistura incessantemente o mundo real com os mundos possíveis. Desta feita, o tempo desempenha papel significativo na relação entre a história e a ficção. O tempo da história é um “tempo cósmico” (RICOEUR, 1985), de trabalho *com* e *sobre* a realidade. Por sua vez, o tempo da ficção é um “tempo fenomenológico” (RICOEUR, 1985) com concepção trans-temporal e que trabalha *com* e *no* domínio do simbólico.

Na prosa de Mía Couto, através do lirismo e da linguagem inventiva, é a condição humana que é explorada nas suas vertentes sociais, históricas e ideológicas. O romance *A varanda do Frangipani* (1996) consegue congrega a reflexão sobre as temáticas essenciais a essa condição humana: vida-amor-morte, e pelo meio as condições sociais que determinam a forma como se vive e se morre. É um romance metafórico e que sintetiza a escrita miacoutiana: “Na complexidade destas metáforas, portanto, residindo o que entendemos ser um viés alegórico da temática que o autor realmente quer tratar, a saber, a ficcionalização da condição humana do homem contemporâneo” (SANTOS e SILVA, 2016: 2983).

Os textos de Mía Couto contribuem para a construção de uma identidade moçambicana; a transmutação da realidade através do fantástico, do realismo mágico/animista, do humor, do drama. Esta condição é a da moçambicanidade, mas também a do Homem, em geral, transnacional.

Nas suas obras, são alegorizados termos como tradição, religião, terra, tempo, identidade, diálogo e diferenças culturais (MOLINA, 2013). A alegoria usa, pois, o onírico enquanto modo de narrar e ser narrado, como meio de criticar o real opressor e de subverter os cânones da racionalidade europeia. Seus textos fundam uma semiose libertadora, cuja acção, por intermédio de representações oníricas, faz aflorar o imaginário cultural popular, que foi censurado tanto no período colonial, como nos primeiros

anos após a libertação, quando a orientação marxista ortodoxa do Governo da Revolução proíbia, de modo geral, as manifestações religiosas. (SECCO, 2006: 72)

Trata-se de um contra-discurso à cultura dominante e permite trocas entre culturas diferentes e a transfiguração do real através de atmosfera mágica. Esta impregnação do mundo mágico na escrita de Mia Couto acentua-lhe a alegorização e o ritmo poético.

A alegoria neste autor desenha-se na *fronteira* do fantástico (TODOROV), do neofantástico (ALAZRAKI), do realismo mágico (FARIS), do real maravilhoso (CARPENTIER) e do realismo animista (GARUBA), não sendo, porém, certo de que algum destes conceitos se adegue integralmente aos procedimentos usados pela escrita miacoutiana.

Assim, a construção da alegoria em Mia Couto vive da presença forte do simbólico; da re-criação da linguagem; da representação do espaço e do tempo; da construção das personagens; da relação das personagens com o espaço; da construção de um mundo paralelo: fantástico/maravilhoso; da re-escrita de lendas e tradições populares; do recurso ao animismo; da re-interpretação da ficcionalização da condição humana.

O escritor desconstrói o processo histórico da criação de uma nação, Moçambique, com todos os erros adjacentes. Ainda assim, deixa margem para a criação de um espaço para a esperança, para um devir mais auspicioso. O cronótopos miacoutiano desvenda a desconstrução temporal, em que o presente é o tempo da continuidade, da encruzilhada entre o passado e o futuro. A desmistificação da história torna-se, por vezes, através da alegoria, elemento de ordenação da pátria.

Resumindo, em Mia Couto, o estético está ligado a valores éticos e humanistas. As suas histórias partem do real social e histórico, mas através da linguagem e do uso do código estilístico atravessam os tempos e a história, são narrativas transtemporais e transhistóricas.

Bibliografia:

- ALAZRAKI, Jaime (1990). Qué es lo neofantástico? *Mester*, vol. XIX, n.º 2, 21-33.
- ARNAUT, Ana Paula (2002). *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Almedina.
- AUGUSTO, Sara (2010). *A alegoria na ficção romanesca do maneirismo e do barroco*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- BAUDRILLARD, Jean (1997). *Simulacra and simulation*. Michigan: University of Michigan Press.
- BAUMAN, Zygmunt (2011). *Culture in a liquid modern world*. Cambridge/Malden: Polity Press.
- BECKETT, Sandra (2009). *Crossover fiction: global and historical perspectives*. New York: Routledge.
- BHABHA, Homi K. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.
- BOKIBA, André-Patient (1998). *Écriture et identité dans la littérature africaine*. Paris: L'Harmattan.
- CARPENTIER, Alejo (1973). Prólogo. *El reino de este mundo*. México: Compañía General de Ediciones, S.A. Acedido a 1 de Setembro de 2020, em <https://www.textosenlinea.com.ar/textos/El%20reino%20de%20este%20mundo.pdf>
- CHEVALIER, Jean, Gheerbrant, Alain (1994). *Dicionário de símbolos*. Lisboa: Teorema.
- COOPER, Brenda (1998). *Magical realism in West African fiction: seeing with a third eye*. London/ New York: Routledge.
- COUTO, Mia (1997). *Estórias abensonhadas*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2001). *Cronicando*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2002). *Vozes anoitecidas*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2006). Entrevista a Rita Chaves e Tânia Macedo. In Biblioteca Sonora. *Rádio USP*, 14 de Agosto. Acedido a 1 de Setembro de 2020, em <http://www.radio.usp.br/programa>.
- ECO, Umberto (2003). Ironia intertextual e níveis de leitura. *Sobre literatura*. Algés: Difel, pp. 217-241.

FARIS, Wendy (2004). *Ordinary enchantments. Magical realism and remystification of narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.

FONSECA, Maria Nazareth Soares, Cury, Maria Zilda Ferreira (2008). *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

GARUBA, Harry (2003), Explorations in animist materialism: notes on reading/writing african literature, culture and society. *Public Culture*, n.º 15 (2), 261-285. Acedido a 1 de Setembro de 2020, em https://muse.jhu.edu/journals/public_culture/v015/15.2garuba.html.

GARUBA, Harry (2012). Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. *Nonada: Letras em Revista*, vol. 2, n.º19, 235-256.

HENRIQUE, Paloma de Melo (2016). Lo real maravilloso y el realismo animista: la fe y la revolución en obras de Carpentier y Pepetela. *E-cadernos CES [Online]*, 26. Acedido a 1 de Setembro de 2020, em <http://journals.openedition.org/eces/2142>

HUTCHEON, Linda (1996). *A poetics of postmodernism – history, theory, fiction*. London/New York: Routledge.

JANKÉLÉVITCH, V. (1964). *L'ironie*. Paris: Flammarion.

JUNIOR, Benjamin Abdala (2017). *Literatura, história e política. Literaturas portuguesas no século XX*. São Paulo: Atelier Editorial.

LARANJEIRA, Pires (1995). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

LEITE, Ana Mafalda (2003). *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri.

LÓPEZ, Alfred (2001). *Posts and pasts. A theory of postcolonialism*. Albany: State University of New York Press.

LOURENÇO, Eduardo (1999). *Portugal como destino seguido de mitologia da saudade*. Lisboa: Gradiva.

MATA, Inocência (1998). A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto. *Scripta. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do CESPUC*, n.º 1 (1-2), 62-268.

MATA, Inocência (2003). *Ficção e história na obra de Pepetela: dimensão extratextual e eficácia*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (tese de doutoramento policopiada).

- MOLINA, Maria de Fátima Castro de Oliveira (2013). Alegoria, história e ficção em *O outro pé da sereia*: uma tessitura pós-colonial. *Revista Crioula*, n.º 13. Acedido a 1 de Setembro de 2020, em in <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/64220/66909>
- PADILHA, Laura (2002). *Novos pactos, outras ficções*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- RICOEUR, Paul (1985). *Temps et récit, Le temps raconté* (tome III). Paris: Éditions du Seuil.
- ROTHWELL, Phillip (2015). *Leituras de Mia Couto. Aspectos de um pós-modernismo moçambicano*. Coimbra: Almedina.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2006). *A gramática do tempo. Para uma nova cultura política*. Porto: Afrontamento.
- SANTOS, Rosemary Conceição dos, SILVA, José Aparecido da (2016). O falinventar alegórico em *Estórias abensonhadas*, de Mia Couto. *XV Abralic: experiências literárias, textualidades contemporâneas*, 2979-2987. Acedido a 1 de Setembro de 2020, em http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491411548.pdf
- SANTILLI, Maria Aparecida (1999). O fazer-crer, nas histórias de Mia Couto. *Revista Via Atlântica*. São Paulo, n.º 3, 99-109.
- SECCO, Carmem L. Tindó (2006). Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos. *Revista Via Atlântica*, n.º 9, 71-84.
- TODOROV, Tzvetan (1992). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.
- XAVIER, Lola Geraldes (2007). *O discurso da ironia*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- ZAMORA, Lois Parkinson, FARIS, Wendy B. (eds.) (1995). *Magical realism: theory, history, community*. Durham/London: Duke University Press.

A síntese dialética da Alegoria e da História na construção de uma identidade nacional e no combate à Ditadura: o caso das letras e da música brasileiras

Ana Maria Saldanha*

Resumo

Partindo da dialética alegoria-História, e recuperando a alegoria como categoria analítica de uma obra estético-literária e da História - tal como proposto por Walter Benjamin -, procuraremos compreender a presença e função da alegoria em obras estético-literárias quer da primeira, segunda e terceira fase do Modernismo brasileiro, quer do período da ditadura militar. Durante este último período, debruçar-nos-emos, igualmente, sobre a importância que teve a alegoria na música popular brasileira (MPB), produzida na época. Para a concretização deste trabalho de análise crítica, relacionaremos o contexto sócio-histórico da obra com o trabalho cognitivo que é exigido ao leitor, dando um enfoque particular à primeira fase do Modernismo e ao período da ditadura militar. Com efeito, estes dois momentos socio-históricos coincidem com o momento em que a alegoria se impõe nas letras e artes brasileiras, ora provocando uma reflexão crítica do passado e do presente, ora participando na construção de uma identidade nacional (como foi o caso do Primeiro Modernismo).

Palavras-chave: Modernismo Brasileiro; Ditadura Militar; Alegoria; Walter Benjamin; MPB.

1.

No presente trabalho, recuperaremos a alegoria enquanto categoria analítica, tal como proposto por Walter Benjamin em *A origem do barroco alemão*, obra publicada em 1928. Compreendê-la-emos, igualmente, no quadro de um estudo interdisciplinar que permite dialogar a Literatura com a Arte e com a História, procurando identificar a sua importância em manifestações artísticas brasileiras do século XX, em particular na literatura e na música. No caso da literatura, focar-nos-emos, sobretudo, no Primeiro Modernis-

* Professora Adjunta Convidada, Escola Superior de Línguas e Tradução, Instituto Politécnico de Macau.

mo brasileiro e no período da ditadura militar, conquanto na música debruçar-nos-emos sobre as composições, produzidas durante o regime ditatorial, que se incluem no termo genérico MPB (Música Popular Brasileira).

Etimologicamente, a palavra alegoria remonta ao grego *allos* (que reenvia para outro) e *agorein* (*falar*). Genericamente, a alegoria é uma figura de retórica que evoca algo abstrato a partir de algo concreto. Implica, por esta razão, uma operação de leitura que exige que o leitor opere uma transformação de dados e de imagens num conteúdo temático abstrato. Neste sentido, o leitor executa uma operação de transposição que lhe permite desvendar sentidos ocultos. A alegoria implica, portanto, a comunhão de dois elementos: conquanto um destes elementos nos remete para o ponto de vista criativo, ou seja, para a *alegoria como produção* (referimo-nos à representação alegórica), o outro reenvia-nos para a *alegoria como recepção* (referimo-nos à interpretação alegórica).

Nas criações artísticas sobre as quais nos debruçamos no presente trabalho, verificamos que a alegoria se encontra ao serviço de uma perspectiva sócio-estética e sócio-ideológica que busca, no passado e no presente da criação artística, elementos que permitam ou construir a ideia de uma identidade nacional ou revelar uma voz reprimida.

Sendo que a ideia de uma identidade nacional se foi consolidando a partir do século XIX, há que realçar que nem sempre a alegoria teve um papel de relevo nas letras brasileiras. Com efeito, os postulados que orientam a leitura e a produção de sentido de um texto literário variam de um período sócio-estético a outro, pelo que a categoria analítica que nos serve de base metodológica ao presente trabalho nem sempre ocupou um lugar de eleição nas criações brasileiras ou europeias.

Outrora uma figura de grande valor na Europa (como na produção literária da Idade Média e do Barroco), a alegoria perderia valor na Era Moderna, voltando, no caso brasileiro, a assumir um papel fundamental no Romantismo e no decurso do século XX, nomeadamente em períodos da História nacional que ora pretendiam afirmar uma *brasilidade* ora buscavam transmitir uma mensagem reprimida, oprimida ou censurada.

Procuraremos, num primeiro momento, acompanhar a evolução teórica e conceptual da categoria alegoria para, posteriormente, encetar um estudo socio-estético e periodológico das manifestações artísticas brasileiras do século XX, nas quais a alegoria assumiu um papel de relevo. Neste último caso, partindo da História e do contexto sócio-estético em que as obras modernistas nasceram, e tendo em consideração a materialidade, imaginários e cosmovisões da qual a MPB brotou, buscaremos identificar os procedimentos alegóricos que subjazeram à produção estético-ideológica daquelas criações artísticas.

2.

Desde o fim do século XVI e até ao século XIX, a alegoria foi frequentemente considerada como uma *metáfora continuada*. Ainda que se considerasse que a alegoria dava a conhecer, por um lado, algo através das palavras e, por outro, outra coisa através do sentido, a alegoria mantinha-se sob o domínio da metáfora.

Pierre Fontanier, no decurso dos séculos XVIII e XIX, vai, contudo, contrariar esta ideia, opondo a alegoria à *metáfora continuada*. Inspirando-se dos iluministas oitocentistas, nomeadamente de César Chesneau Dumarsais (1729)⁴ e de Nicolas Beauzée, Fontanier (1827) defende que as metáforas consistem na apresentação de uma ideia sob o signo de uma outra ideia mais importante ou mais conhecida, esta última mantendo com a primeira uma mera ligação de conformidade ou de analogia. Neste contexto, a diferença fundamental entre a metáfora e a alegoria encontra-se na relação analógica que a metáfora mantém com o abstrato, conquanto a alegoria, ao contrário, não estabelece nenhuma relação analógica entre o seu conteúdo concreto e o mundo abstrato para o qual remete. É neste contexto que surge o termo *alegorismo*, o qual diz respeito uma situação em que o sentido literal tende a ser secundado pelo sentido figurado (HOULE, 2013).

⁴ César Chesneau Dumarsais define a alegoria da seguinte forma: “L’allégorie est un discours, qui est d’abord présenté sous un sens propre, qui paroît toute autre chose que ce qu’on a besoin de faire entendre, et qui cependant ne sert que de comparaison pour doner l’intelligence d’un autre sens qu’on n’exprime point” (1967: 178-179).

Fontanier alertava, portanto, para o facto de a metáfora apelar a um único sentido, conquanto a alegoria apelava a um discurso com duplo sentido, no qual o sentido literal e o sentido figurado convergiam. Ora, estes dois sentidos que compõem a alegoria seriam, para Fontanier, elementos independentes, não existindo nenhuma ligação prévia entre ambos. Neste sentido, defende a existência, numa combinação de palavras, num determinado enunciado alegórico, de um sentido espiritual que permitiria estabelecer um segundo sentido: “Une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l’image d’une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile” (FONTANIER, 1977: 114). A representação alegórica teria, portanto, uma estrutura dupla, facto este que a distingue da metáfora. Uma vez que os dois níveis de significação existem independentemente um do outro, a representação e a interpretação alegórica comunicariam mutuamente.

A influência de Fontanier prolongou-se pelo século XX, estando subjacente à ideia de uma comunhão entre sentido literal e sentido figurado. Entre aqueles que são influenciados por Fontanier encontra-se Olivier Reboul (1984), que insiste na diferença entre a alegoria e a metáfora, considerando a primeira como uma cadeia de metáforas. Sendo assim, a alegoria visaria comunicar uma verdade abstrata, possuindo um sentido literal (o que é dito) e um sentido derivado ou tema (o que é necessário compreender):

L’allégorie est une suite cohérente de métaphores qui, sous forme de description ou de récit sert à communiquer une vérité abstraite. Elle a donc un sens littéral, que Perelman appelle phore, et sens dérivé, le thème; le phore est ce qui est dit, le thème ce qu’il faut comprendre. Aussi ne faut-il pas la confondre avec la métaphore, ni même avec la métaphore filée, suite cohérente de métaphores. Pourquoi? Paradoxalement, parce que l’allégorie ne comprend que des métaphores. La vraie métaphore, elle, comprend toujours des termes non métaphoriques et ne peut donc être lue qu’au sens figuré; l’allégorie, parce que tous ses termes sont métaphoriques, peut être lue selon la lettre ou selon l’esprit. (1984: 56)

Para Reboul, a metáfora manifesta-se sob a forma de frase e constitui uma relação entre a representação e a abstração, a partir de uma figura que exige um agenciamento sintático. Contudo, como Houle (2013) alerta, este pressuposto conduz-nos à seguinte problemática: será que uma palavra, por si só, poderá remeter para o abstrato?

Houle considera, então, que, para nos debruçarmos sobre esta questão, é necessário que recuemos à noção de símbolo, o que, por sua vez, nos conduz até Todorov (1977). Com efeito, Todorov alerta para o facto de, em nenhuma parte, a noção de símbolo aparecer tão claramente como no caso da oposição entre símbolo e alegoria. Esta oposição, segundo o mesmo autor, teria sido inventada pelos românticos para que estes se pudessem opor a tudo aquilo que não fosse romântico.

Com efeito, no Romantismo, surge a ideia de que duas representações opostas poderiam ter lugar numa manifestação estética: ora seria possível representar elementos abstratos que provocassem uma interpretação comum (símbolo), ora seria possível uma visão de arte em que o indivíduo buscava uma singularidade através da sua própria experiência estética (alegoria). Johann Wolfgang Von Goethe tornou-se, aliás, um dos porta-vozes do debate entre a alegoria e o símbolo, considerando que o símbolo produziria um efeito e, através dele, uma significação, enquanto a alegoria teria, simplesmente, um sentido convencional (VANDENDORPE, 1999; HOULE, 2013).

O símbolo seria, assim, dotado de maior amplitude de significação em relação à alegoria já que partiria de imagens poéticas para construir a sua significação final, enquanto a alegoria consistiria numa mera tradução de ideias abstratas.

3.

Walter Benjamin, em 1928, na sua obra *A origem do drama barroco alemão*⁵ vai refletir, precisamente, sobre o par alegoria-símbolo. Propõe uma releitura

⁵ Esta foi obra concebida para obter a habilitação necessária para ministrar na Universidade de Frankfurt, a qual, contudo, lhe foi negada.

da alegoria, apresentando-a não apenas como uma figura retórica, mas, igualmente, como um modo de expressão que se encontra intimamente relacionado com a ideia de *crise da cultura*. Vai, assim, contestar a hegemonia da noção de símbolo nas teorias estéticas suas contemporâneas, opondo-se à desvalorização da alegoria:

Depuis plus d'un siècle, la philosophie de l'art doit subir la domination d'un usurpateur, qui a accédé au pouvoir dans la confusion du Romantisme. L'esthétique romantique, dans sa quête d'une connaissance illuminée et finalement assez gratuite d'un absolu, a acclimaté au cœur des débats les plus simplistes de la théorie de l'art un concept de symbole, qui n'a du concept authentique que le nom. (1985: 171)

Redefinindo símbolo e alegoria e considerando esta última como uma expressão similar à linguagem ou à escrita, Benjamin defende que a alegoria vai para além de uma simples técnica de figuração pictórica. Esta releitura empreendida por Benjamin leva o autor a reconstruir as complexas relações, permeadas pela alegoria, entre escrita e imagem.

Para Benjamin, a época do apogeu do capitalismo (*Hochkapitalismus*) deve ser compreendida a partir de uma modalidade alegórica. Assim, ainda que assinalando algumas exceções, Benjamin considera que o *Hochkapitalismus* não constitui um conjunto de fenómenos que se mostrariam a partir de si mesmos – e que, portanto, seriam, com maior ou menor dificuldade, legíveis –, mas antes se constitui como uma fenomenalidade degradada e desarticulada sob o efeito da mercadoria. A mercadoria é, por sua vez, entendida de um ponto de vista marxista, já que lhe é aplicável o carácter fetichista que havia sido referido por Marx em 1867, uma vez que aparenta ter uma vontade que é independente dos seus produtores. Com efeito, se, como afirmou Marx no século XIX, o valor faz com que o produto do trabalho se torne incompreensível para aqueles que participam na sua produção, poderemos encontrar na mercadoria uma modalidade não literária da alegoria (BENJAMIN, 1985). Com Benjamin, a alegoria ganha, assim, o valor de categoria analítica, permitindo desvelar uma verdade oculta.

Defendendo que as figuras poéticas e os efeitos de imagem que estas produzem devem ser interpretadas como escrita, a imagem barroca, segundo Benjamin, apresenta-se como uma imagem escrita (*Schriftbild*). Os dramas barrocos tendem, neste sentido, a confundir-se com uma gravura, na qual o recurso à lenda é um desvio essencial para que seja possível identificar o significado da imagem (BÉGOT, 2010). O Barroco apresenta-se, deste modo, como o espelho da época sua contemporânea e a alegoria como o “*faciès hypocrite de l'histoire qui s'ouvre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié*” (BENJAMIN, 1985: 227) e que comunica, de forma dialéctica, com a História.

A propósito da proposta de Benjamin, Jürgen Habermas (1974) considera que Walter Benjamin redescobriu a alegoria como chave do conhecimento. Para Benjamin, segundo Habermas, as alegorias estariam para o reino dos pensamentos como as ruínas estariam para o domínio dos objetos.

De Benjamin retomamos, deste modo, para o presente trabalho, a dupla faceta da alegoria: *alegoria como interpretação* (a alegoria como a revelação de uma verdade oculta) e *a alegoria como representação* (a alegoria não representa as coisas tal como elas são, antes fornecendo-nos uma versão de como foram ou de como poderiam ser). A decifração de uma alegoria depende, nesse sentido, de uma leitura intertextual que permita identificar, num sentido abstrato, um sentido mais profundo (o qual, vale a pena acrescentar, será sempre de carácter moral, permitindo distingui-la do símbolo).

4.

Consideramos que a compreensão de uma obra estético-literária implica que esta seja devidamente inserida no contexto sociopolítico e económico em que surge, sem esquecer, naturalmente, a situação social do autor. Sendo assim, aplicaremos os pressupostos teórico-metodológicos da sociologia literária, em particular de Antonio Cândido (1977; 1987; 1993; 2014; 2017), para quem o texto artístico e a realidade estabelecem uma relação dialéctica (SALDANHA, 2018a; SALDANHA, 2018b). Com efeito, para Antonio

Cândido a literatura depende “da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra literária em graus diversos de sublimação e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais” (2014: 30).

No seguimento deste pressuposto, consideramos, igualmente, que a literatura é um fenómeno ideológico. Com efeito, sendo a palavra um instrumento privilegiado da comunicação humana, ou seja, um signo criado por um grupo organizado, no curso das suas relações sociais, é através da palavra que a consciência adquire forma e existência: “como instrumento da consciência, a palavra funciona como elemento especial que acompanha toda a criação ideológica, seja ela qual for” (BAKHTIN, 1979: 23). Neste sentido, as palavras são, elas próprias, um fenómeno ideológico e, consequentemente, também a literatura o é (BAKHTIN, 1979; LEITÃO, 2007; SALDANHA, 2018a).

Ainda que a literatura, etimologicamente, nos remeta para a língua escrita, ela nasce, de facto, da oralidade. Será, apenas, a partir do século XIX, que a cultura letrada se sobrepõe à cultura oral. A partir de então, colocar-se-á, contudo, uma nova problemática que terá profundas repercussões no tecido social brasileiro: a exclusão do acesso à literatura de todos aqueles que não dominam a palavra escrita. Com efeito, sendo a letra um dispositivo fundamental para a interpretação de uma mensagem escrita, se as classes mais desfavorecidas daquela se encontram excluídas, também a literatura se encontra excluída do ambiente cultural destas classes. No caso brasileiro, este facto foi criando um abismo gradual entre, por um lado, a língua falada e, por outro, a língua escrita. Neste contexto socio-histórico de desigualdade crescente, as variantes populares da língua (sobretudo de origem camponesa ou africana) seriam excluídas ou, em alguns casos, objeto de piada (LEITÃO, 2007; SALDANHA, 2018a).

Esta situação de secundarização de uma expressão linguística sofreria, contudo, uma pequena alteração durante o Romantismo. No sentido de contribuir para formação de uma identidade nacional – a qual implicava uma diferenciação entre a variante europeia da língua e a variante brasileira

da língua –, os românticos foram introduzindo elementos da oralidade na literatura. Numa primeira etapa, este fenómeno passou pela valorização das línguas indígenas, já que a necessidade de estabelecer uma cultura e identidade próprias necessitava de recorrer à ideia de formação de uma nacionalidade, anterior à chegada dos portugueses. Para tal, os românticos remontaram à vida, cosmovisão e línguas veiculadas antes do início da colonização portuguesa (SALDANHA, 2018a; SALDANHA, 2018b).

Porém, ainda que o Romantismo tenha dado os primeiros passos na valorização de expressões da língua, distintas daquelas expressões dominadas pelas classes mais favorecidas que têm acesso privilegiado à Educação e à Cultura, o preconceito linguístico só seria, de facto, quebrado, na segunda década do século XX, quando, finalmente, a literatura consagrada assimila a cultura oral (SALDANHA, 2018a; SALDANHA, 2018b). Isto ocorre, nomeadamente, com o advento do Modernismo, quando, por exemplo, autores como Manuel Bandeira ou Guimarães Rosa incorporam regionalismos nas suas criações literárias, ou quando um autor como Lima Barreto (1983) incorpora a voz dos excluídos na literatura (Saldanha, 2018a; Saldanha, 2018b; Leitão, 2007). Neste último caso, relembre-se a obra, publicada em 1911, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, na qual a fala da roça serve para denunciar o abandono do campo e um modelo de exploração agrícola que privilegia o latifúndio e a monocultura para exportação (SALDANHA, 2018a; SALDANHA, 2018b).

5.

O Modernismo surge no Brasil no seguimento de propostas estéticas que, não se vinculando a uma escola literária ou movimento precisos, se reagrupam numa proposta periodológica definida como Pré-Modernismo. No Pré-Modernismo incluem-se, assim, autores em cujas obras se identificam características, ideias, formas e conteúdos de diversas escolas europeias e que anunciam, desde logo, o Movimento Modernista que viria a nascer na década de 1920 (BOSI, 2014; SALDANHA, 2018a; SALDANHA, 2018b).

O fundador do termo Pré-Modernismo foi Tristão de Ataíde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima) que, em 1932, no seu *Quadro Sintético da literatura brasileira*, considera que o Pré-Modernismo é um período eclético que se estende de 1900 a 1920: “Eclético, porque o trecho que vai entre o simbolismo e o modernismo se caracteriza, acima de tudo, por não poder ser resumido numa escola dominante e, ao contrário, compreender a coexistência de simbolistas, realistas e parnasianos, até mesmo os da geração que, em 1920, iriam desencadear o Modernismo” (1958: 58). Alfredo Bosi, por seu lado, considera que o termo Pré-Modernismo deve ser compreendido de duas formas, as quais nem sempre são coincidentes: por um lado, a atribuição do prefixo *pré* remete para uma “conotação meramente temporal de anterioridade” (1966: 11), por outro, indica um “sentido forte de precedência temática e formal em relação à literatura modernista” (1996: 11).

Socio-politicamente, o fim do século XIX, no Brasil, corresponde a um período de domínio econômico dos grandes proprietários rurais. Popularmente caracterizado como *República do Café com Leite*, o período que se inicia em 1889 e termina em 1930 revela a existência de fortes contradições materiais entre os proprietários da terra e aqueles que dela se encontram despojados (SALDANHA 2018a; SALDANHA, 2018b).

Quando a República é proclamada, em 1889, as províncias brasileiras ganham uma maior autonomia, transformando-se em Estados. Esta reorganização política teve profundas implicações na reorganização do modelo econômico brasileiro que, a partir de então, seria dominado pelos grupos economicamente sediados em São Paulo que dependiam da produção e venda do café (no final da década de 1920, aproximadamente 70% das exportações eram de café) (SALDANHA, 2018a; SALDANHA, 2018b). Sobre este período, Boris Fausto (1994) refere a forte associação da política com a economia, nomeadamente com os grandes grupos financeiros estrangeiros. Esta situação acirrou as diferenças classistas e as desigualdades sociais, pelo que várias foram, igualmente, as revoltas e os conflitos sociais (como, por exemplo, a Revolta de Canudos, entre 1896 e 1897).

A Literatura finissecular não pode, deste modo, ser compreendida fora do contexto do qual emerge. No contexto de luta social, de acirramento das desigualdades, de desenvolvimento acelerado dos centros urbanos, nomeadamente de São Paulo, e de domínio dos grandes senhores do café, surge uma literatura que pretende retratar a realidade nacional. A literatura brasileira vai, assim, receber a influência do Realismo e do Realismo-Naturalismo, com os autores a mostrarem-se atentos à evolução dos fenómenos sociais e às desigualdades crescentes (SALDANHA, 2018a; SALDANHA, 2018b).

Canaã (1902), de José Pereira da Graça Aranha, é uma das obras pré-modernistas na qual podemos identificar, desde logo, uma preocupação de índole social. Tratando o tema da imigração alemã, no Brasil, no Estado de Espírito Santo, *Canaã* aborda as problemáticas com que se deparavam os colonos que se instalavam nas plantações de café. Romance regionalista que, no plano estético, funde Realismo e Simbolismo, *Canaã* revela a presença da alegoria, a qual permite ao leitor embrenhar-se na desumana e violenta realidade brasileira.

Na música, o período eclético pré-modernista seria marcado por temas do folclore brasileiro, trabalhados por compositores brasileiros com formação erudita, como Alberto Nepomuceno. Deste modo, gradualmente, o choro, o maxixe, a modinha e o samba foram substituindo a polca, o tango e a valsa, nos salões, permitindo que a *brasilidade* que desde o século XIX se buscava se afirmasse, também, nesta expressão artística. Um dos compositores mais importantes deste período foi Ernesto Nazaré e Chiquinha Gonzaga, esta última autora da primeira marchinha de carnaval, em 1899, *Ó abre alas*.

Nas artes visuais, Anita Malfatti anunciava, no início do século XX, graças aos seus temas, formas e cores, o Modernismo que se viria a afirmar também nas expressões plásticas.

6.

O Modernismo brasileiro apresentou dois projetos narrativos distintos. O primeiro projeto – primeira geração modernista (1922-1930) – aproximou-se das vanguardas europeias e encontra-se intimamente ligado a uma conexão urbano-paulista de modernidade. No plano estético-formal, para além de exercícios de intertextualidade e de paródia, a primeira fase do Modernismo recorreu ao frequente uso da expressão alegórica. O segundo projeto – segunda geração modernista (1930-1945) – vinculou-se à tradição realista, trazendo para a literatura a voz e vidas dos excluídos. Esta segunda fase do Modernismo impôs-se no panorama literário brasileiro como uma expressão do Brasil profundo.

O Modernismo brasileiro tem início na última década da *República Café com Leite* e encontra-se intimamente embrenhado *na e com* a realidade da qual ganha vida. As desigualdades que se aprofundavam e a consciência da necessidade de construção de um Brasil, socialmente menos dividido, estiveram na origem, como afirmámos, de várias revoltas e conflitos. Nesta segunda década do século XX, há que mencionar a Coluna Prestes que, entre 1925 e 1927, percorreu 25 mil quilómetros, combatendo, frequentemente, o Exército brasileiro:

Pela primeira vez na História do Brasil, um movimento com participação popular, dirigido contra o poder do Estado, não foi derrotado. Momento culminante do tenentismo, cujo programa de reformas de cunho liberal (voto secreto, representação e justiça, liberdades públicas, etc.) adotara, a Coluna Prestes, durante sua marcha de 25 mil quilómetros, com a duração de 2 anos e 3 meses, através de 13 estados do Brasil, ao vencer 18 generais governistas e tentar a derrubada do presidente Artur Bernardes, contribuiu significativamente para debilitar o poder das oligarquias agrárias – o sistema de dominação oligárquico – então vigente no país. (PRESTES, 2014)

O início da primeira fase Modernista remonta a 1922, quando se inicia a Semana de Arte Moderna de São Paulo. Ainda que esta fase tenha tido uma duração efémera (aproximadamente, 8 anos), ela abarcou uma intensa atividade artística (manifestos, revistas), nas quais a busca e a definição de

uma autonomia estética implicava que os autores buscassem diferentes linguagens e diferentes perspectivas estético-literárias (SALDANHA, 2018a; SALDANHA, 2018b).

Sobre esta semana, que abre uma nova forma de fazer Arte, afirma Alfredo Bosi: “a Semana da Arte Moderna foi, ao mesmo tempo, o ponto de encontro de várias tendências que desde a I Guerra vinham se firmando em São Paulo e no Rio, e a plataforma que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural” (2015: 340). Seria, precisamente, a necessidade de consolidar uma nova estética, de definir rumos próprios e de romper com os padrões literários do passado que conferiu, segundo Bosi, um elevado grau de radicalidade à primeira fase do Modernismo. O teatro e a poesia foram, neste contexto, os gêneros literários escolhidos para a criação literária e publicaram-se revistas de teor artístico.

Ora, ainda que se encete uma busca identitária, visando encontrar elementos próprios e característicos de uma *brasilidade*, a fonte primordial continua a vir da Europa e das suas vanguardas. Sendo assim, as vanguardas deste início de século – Cubismo, Futurismo, Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo – são assimiladas pela arte e letras brasileiras, adquirindo, contudo, neste largo território sul-americano, uma forma e características singulares. A poesia desta primeira fase modernista recorre, por isso, a uma fina ironia e ao humor, estabelecendo, por vezes, uma relação dialógica com poemas clássicos da literatura brasileira, de que é exemplo o poema *Canto de Regresso à Pátria*, de Oswald de Andrade:

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo. (ANDRADE, 1971: 144)

Na sequência do Pré-Modernismo e da busca de uma identidade brasileira, autônoma da identidade europeia, a primeira fase do Modernismo apresenta uma escolha estética na qual a linguagem se simplifica, procurando aproximar-se da realidade brasileira e, portanto, da cultura oral. A riqueza e a variedade de temáticas desta primeira fase modernista deram, assim, origem à constituição de diversos grupos e movimentos, cujas orientações estético-ideológicas nem sempre convergiram. Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Raull Bopp, Alcântara Machado e Tarsila do Amaral juntaram-se no Movimento Pau-Brasil. Defenderam, então, o primitivismo da cultura brasileira, apelando à valorização da cultura, dos costumes, dos habitantes e das paisagens brasileiras. Encetaram, desta feita, um processo estético-ideológico cuja origem remonta ao Romantismo brasileiro e, em particular, à figura de José de Alencar.

Publicado em 1924, no jornal *O Correio da Manhã*, por Oswald de Andrade, o *Manifesto Pau-Brasil* enfatizava a necessidade de criar uma arte baseada nas características do povo brasileiro, defendendo, em simultâneo, uma assimilação crítica da modernidade europeia. O Manifesto Pau-Brasil discutiu quer o surgimento de uma consciência nacional, quer a especificidade da realidade brasileira, para tal recorrendo a uma linguagem novíssima. Os seus membros reivindicavam o uso de uma linguagem natural e ressaltavam a originalidade nativa brasileira, combatendo, com veemência, atitudes pedantes, tão características de expressões poéticas anteriores. Já trazia, igualmente, no seu próprio interior, elementos que anunciavam o nascimento do antropofagismo.

Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia juntaram-se, por seu lado, no Movimento Verde-Amarelo, o qual adotou uma postura ideológica nacionalista que se aproximou do integralismo e das propostas fascizantes europeias:

Tal como outros intelectuais de seu tempo, que escreveram sob o impacto da Primeira Guerra Mundial, da crise do modelo civilizacional europeu e do ideário liberal, bem como do agravamento da crise política brasileira, que foi interpretado como a falência do regime republicano nos moldes em que foi instituído na virada para o século XX, os verde-amarelos consideraram diagnosticar e solucionar os problemas nacionais como uma missão geracional. (EL-DINE, 2019)

O Movimento Antropofágico, por seu lado, foi lançado em 1928 por aqueles que haviam constituído o movimento Pau-Brasil e adotou uma postura ideologicamente contrária ao Verde-Amarelismo. Reelaborando o conceito de antropofagia, o antropofagismo apropria-se deste ato ritualístico indígena, construindo uma alegoria da formação da cultura brasileira. Fundado e teorizado por Oswald de Andrade, o movimento é lançado depois da publicação do Manifesto Antropofágico e da consequente fundação do Clube de Antropofagia e da Revista de Antropofagia.

A antropofagia fora um ato ritualístico que consistia na ingestão de uma parte ou de várias partes de um ser humano. Os povos que praticavam a antropofagia comiam os corpos dos adversários, tornados prisioneiros. Esta prática possui, apenas, um contexto mágico e ritualístico, não devendo, por esta razão, ser confundida com um hábito alimentar, como é o caso do canibalismo. Ora, os antropofagistas consideram que a ancestralidade antropófaga teria dado aos brasileiros a capacidade de *devorar* culturas estrangeiras para produzir (ou *vomitare*) algo legitimamente brasileiro. Procurava-se, deste modo, combater a antiga prática de cópia de tudo o que vinha do exterior, a qual havia sido a tendência da arte brasileira acadêmica até ao século XIX. A antropofagia é, então, vista como processo predatório e destrutivo que se encontra presente em toda a hierarquia social brasileira e que alegoriza uma sociedade que parecia estar destinada à autofagia.

A evolução das condições materiais da sociedade conduziria, contudo, a uma evolução socio-estética que abriria espaço para uma nova forma de ler e escrever o Brasil. Assiste-se, assim, à passagem da primeira fase modernista para uma segunda fase modernista, uma transição que corresponde, aliás, à passagem de um projeto estético (1920) para um projeto ideológico (1930). Não existe, contudo, como em qualquer outra tentativa de divisão periodológica de projetos estético-ideológicos, uma divisão estanque dos dois momentos, antes existindo um constante diálogo entre linguagem e pensamento, assim como uma predominância de determinadas características de um ou de outro projeto, em obras publicadas entre os últimos anos da década de 1920 e os primeiros anos da década de 1930.

Na transição que então se inicia, é publicado, em 1928, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. Sendo a obra que melhor representa o movimento antropofágico, *Macunaíma* traz para a literatura a história da mestiçagem brasileira através da alegoria do menino que nasceu índio, cresceu negro e ficou branco. Em todas estas fases da sua vida, Macunaíma mostrou ser sempre um homem acomodado, preguiçoso e egocêntrico.

Na transição da primeira fase modernista para a segunda fase modernista destaca-se, igualmente, o romance *A escada vermelha* (1934), de Oswald de Andrade (parte da *Trilogia do Exílio*). Esta obra merece uma particular menção, uma vez que nos permite acompanhar, não apenas a transição entre dois projetos estéticos, mas, igualmente, a transição ideológica que se operou no autor (que, em 1931, entrara no PCB). Obra alegórica da História e da sociedade do Brasil, nela já encontramos elementos e marcas ideológicas, características da segunda fase modernista (SALDANHA, 2018a; SALDANHA, 2018b). Com efeito, o protagonista do romance, Jorge d'Alvelos, tem traços biográficos da experiência militante do autor de inícios da década de 30. Estamos, assim, perante a dupla inseparável personagem-autor, na qual o *Jorge-Oswald* quebra finalmente o seu exílio, liberto dos “mitos corrosivos do amor, de Deus e da arte” (ANDRADE, 2003: 352) ao se engajar na luta de classes e na libertação dos condenados

sociais e dos oprimidos. Lembre-se que, na década de 1930, recrudescer a luta ideológica. A partir de então, os artistas já não pretendem ajustar o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna, mas antes reformar ou revolucionar essa realidade, modificando-a profundamente. A produção artística passará, assim, a incluir as problemáticas da luta social e política, satirizando o processo de acomodação das elites (SALDANHA, 2018a; SALDANHA, 2018b).

7.

A evolução do modelo socioeconômico brasileiro esteve subjacente às mudanças que se verificaram no quadro estético-literário brasileiro. Em 1929, dá-se o *crack* da bolsa de Nova Iorque, cujas repercussões se fizeram sentir por todo o mundo. No Brasil, face à contração do comércio exterior, o governo decide controlar, parcialmente, a estagnação nas vendas do café, através da compra de estoques cafeeiros. Ainda assim, as dificuldades de importação persistem. Perante esta situação, o governo opta pelo estímulo ao investimento industrial, como forma de sustento da economia, reforçando os fatores internos de desenvolvimento e dando um papel de destaque à indústria. O mercado interno torna-se, neste contexto, mais atraente do que o mercado externo (FURTADO, 2000). Podemos, assim, afirmar que o colapso do mercado internacional do café, em 1930, teve como consequência, no Brasil, uma era de industrialização.

Depois de quatro décadas da política *café com leite*, Getúlio Vargas⁶ sobe à Presidência, em 1930. No sentido de satisfazer as novas necessidades da industrialização e suas elites nascentes, Getúlio cria o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Este afã industrializador implicou, contudo, alterações cada vez mais profundas no espaço urbano, onde se verificava uma concentração exponencial do novo proletariado. Entretanto, num diálogo com a sociedade, as Artes e as Letras brasileiras vão olhar e refletir sobre as transformações que então se operavam.

⁶ Seguem-se, na Presidência da República, Dutra (1946-1951) e, depois, novamente, Vargas (1951-1954).

Num contexto político de fortes movimentos populares, Getúlio Vargas assume poderes ditatoriais plenos, em 1937. Neste contexto, as tendências autoritárias e centralizadoras prévias vão transformar-se em fortes estruturas político-administrativas. Consolida-se, em paralelo, a aliança entre a burguesia urbana e a oligarquia rural, uma vez que o governo não poderia deixar de atender aos interesses do setor e que a economia do café, ainda que estivesse em crise, continuava a ser o núcleo fundamental da economia brasileira (FAUSTO, 1994).

Acompanhando as mudanças no plano sociopolítico e económico, a segunda geração modernista vai amadurecer e aprofundar as conquistas da geração de 1922. No plano estético, vai procurar a valorização da cultura nacional, uma proposta que remonta à primeira geração do Romantismo e que, então, se amplia. Por outro lado, a questão linguística surge como um elemento cultural central, tendo uma abordagem literária particular: “A prosa de ficção encaminhada para o realismo bruto de Jorge Amado, de José Lins do Rego, de Érico Veríssimo e, em parte, de Graciliano Ramos, beneficiou-se da ‘descida’ à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos, que a prosa modernista tinha preparado” (BOSI, 2015: 385). Estabelece-se, deste modo, uma relação de continuidade entre a nova geração modernista e a geração modernista da década de 1920. A transição para o segundo ciclo modernista inicia-se em 1928, ano da publicação, como referimos anteriormente, de *Macunaima*, de Mário de Andrade, mas também de *A bagaceira*, de José Américo Almeida. *A bagaceira* traz, contudo, uma clara alteração do ponto de vista narrativo, já que o eixo social, de traços marcadamente naturalistas, passa a prevalecer. Ambas as obras são portadoras de marcas transitórias, revelando, desde a sua publicação, uma nova tendência do Modernismo brasileiro.

Na segunda fase do Modernismo, o leque temático alarga-se, a liberdade de vocabulário e de sintaxe, que havia sido iniciada pela precedente geração, aprofunda-se, predominando uma narrativa regional que recorre ao uso de *topoi* neorrealistas (SALDANHA, 2018a; SALDANHA, 2018b). Esta literatura e arte tornam-se, assim, documentos reveladores da realidade

brasileira, cuja temática incide na exploração capitalista, nos movimentos migratórios forçados e nas condições materiais de vida dos indivíduos: “1930 foi a extensão das literaturas regionais e sua transformação (...) cujo âmbito e significação se tornaram nacionais (...). O romance do nordeste (...) com uma liberdade de narração e linguagem antes desconhecida (...); todo o país tomou consciência de uma parte vital, o Nordeste, representado na sua realidade viva pela literatura” (CÂNDIDO, 1987: 187).

O romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, foi publicado em 1938. O autor, mantendo-se fiel à realidade do sertão nordestino, enceta um processo de análise social e psicológica das personagens, denunciando as condições materiais do pequeno campesinato sem terra que o obrigam a migrar. Pondo a nu as dificuldades de sobrevivência (que, no Nordeste, sempre tiveram uma expressão particular no campo) deste pequeno camponês, Graciliano Ramos retrata a migração de uma família, recorrendo a um processo de personificação dos animais e de animalização dos seres humanos que revela a desumanização da persistência de um modelo socioeconômico depredador: “Vida de graça. Vida sem graça, Vida desgraçada. Vida desigual. E essa vida tem nome. Ela se chama: F O M E” (RAMOS, 2015: 68).

No ciclo da cana-do-açúcar (*Menino do engenho*, 1932; *Doidinho*, 1934; *Bangué*, 1934; *Usina*, 1936; *Fogo morto*, 1943), José Lins do Rego, por seu lado, retrata a decadência do patriarcado rural e acompanha a transformação da base econômica da sociedade⁷. *Seara Vermelha* (1946), de Jorge Amado, dedicada a Luís Carlos Prestes (então Secretário-Geral do PCB), reflete, por seu lado, sobre a Questão Agrária brasileira, tematizando a migração entre regiões, fruto, por um lado, da intensa e crescente industrialização do país e, por outro, da histórica concentração fundiária. Assim, a representação da realidade do Brasil através das suas manifestações artísticas fez com que o modo de expressão alegórico, ao contrário do que sucedera na geração

⁷ Esta realidade, aliás, é bem conhecida pelo autor, que era neto de senhor de engenho. O contexto socio-histórico do autor foi, portanto, fundamental para a criação da obra literária.

anterior, tivesse um papel de somenos importância, nesta segunda fase modernista.

8.

Ainda que o desenvolvimento industrial brasileiro tenha sido fortemente favorecido pela crise das economias industrializadas na década de 1930, o fim da Segunda Guerra Mundial vai trazer com ela novas relações econômicas entre os Estados. Com efeito, a partir de 1945, a competição internacional aumenta e, em 1953, o Presidente da República, Juscelino Kubitschek, lança medidas extremamente favoráveis ao capital estrangeiro, com vista a atrair investidores externos. Os investimentos estrangeiros diretos concentraram-se em grandes empreendimentos industriais, especialmente no setor da indústria automobilística, nos estaleiros, na mecânica pesada e na siderurgia, o que teve como consequência a destruição de pequenos e médios industriais (SALDANHA, 2018a; SALDANHA, 2018b). Ainda assim, a década de 1950 será um período em que a confiança e uma certa liberdade reinam.

A produção literária deste período nasce, deste modo, num momento de “massificação da indústria cultural (...), revelando novos símbolos relacionados com a urbanidade, numa estranha ligação (que nessa década ainda não se perdera) com a herança agrária” (Saldanha, 2018a: 185). Porém, ainda que o tema desenvolvimentista influa na criação literária de então, “renova-se, em paralelo, o gosto pela arte regional e popular, num fenómeno que encontra um paralelo quer no Romantismo quer no Modernismo” (SALDANHA, 2018a: 185). Deste processo socio-estético, há que ressaltar os textos dramáticos de Ariano Suassuna, de Augusto Boal e de Dias Gomes.

Paralelamente, surge uma geração de escritores – frequentemente caracterizada como *terceira geração modernista* ou *geração de 1945* – que se centra numa escrita introspectiva. Destaca-se, neste caso, a escritora Clarice Lispector. Outros autores, como João Guimarães Rosa, combinarão a renovação formal e as temáticas das vanguardas da primeira geração moder-

nista com a denúncia social das décadas de 1930 e 1940, dando início a uma literatura regionalista que se assemelha a uma continuação dos *topoi* neorrealistas das duas décadas precedentes. Paralelamente, surgem outros escritores, de outros contextos sociogeográficos (que não o Nordeste) que adotarão, igualmente, temáticas regionalistas.

No campo da poesia, muitos escritores optariam pela militância social enquanto, no plano estético, defendiam uma renovação formal, como João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes e Ferreira Gullar. No plano das artes visuais, a arte brasileira refletia o otimismo em relação ao desenvolvimento do país.

Revela-se, nesta década, quer nas artes plásticas, quer na música e na poesia, o concretismo (cujo paroxismo foi, no campo da Arquitectura, a construção da cidade de Brasília). No campo literário, o concretismo estendeu-se até à década de 1960, advogando o fim da distinção entre forma e conteúdo e a criação de uma nova linguagem que desse importância à organização visual do texto. Na poesia concretista, destacam-se os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e José Lino. Na pintura, o concretismo (Hércules Barsotti, Lygia Clark, Hélio Oiticica) revelou o progresso brasileiro. A arte interligou-se, neste contexto, com a indústria, partindo-se do pressuposto de que a indústria havia permitido a democratização da arte.

A expressão alegórica é, neste contexto socio-estético, desvalorizada. Com efeito, os principais teóricos do movimento concretista no Brasil renegavam a estilização alegórica praticada na poesia, preferindo a utilidade “racional” da palavra na aproximação do poema com o objeto/produto industrializado. O concretismo surgia, assim, como um “modo de relacionar-se com as coisas e com os homens (BOSI, 1994: 535), sendo que o fato de esta poesia se recusar “ao tema não significa de modo algum que ela seja carente de conteúdo psíquico e ideológico, como sugerem, às vezes, gratuitamente, os seus detratores” (1994: 535). Neste contexto, Bosí alertava para o facto de não ser possível a existência de um processo linguístico desprovido de significação:

O próprio uso do non-sense significa que o poeta não vê sentido no seu mundo. E, na verdade, não é difícil reconhecer nos poemas concretos o universo referencial que a sua estrutura propõe comunicar: aspectos da sociedade contemporânea, assentada no regime capitalista e na burguesia, e saturada de objetos marcáveis, de imagens de propaganda, de erotismo e sentimentalismo comerciais, de lugares comuns díspares que entravam a linguagem anemizando-lhe o tônus crítico e criador. (1994: 535)

A poesia concretista seria, segundo os próprios concretistas, *verbivícuo-visual*, já que nela coincidiriam, em simultâneo, a comunicação verbal e não-verbal. Encontrar-nos-íamos, deste modo, perante uma comunicação de formas, ou seja, de uma estrutura-conteúdo que não decorria da tradicional e usual comunicação de mensagens. A alegoria parecia, pois, não ter espaço no contexto socio-estético do Brasil dos presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart. Porém, uma nova alteração sociopolítica faria com que a alegoria se tornasse, de novo, uma expressão fundamental da criação artística.

9.

A 31 de março de 1964, um golpe de Estado, no Brasil, dá início a uma ditadura (cívico-)militar que se prolongaria até 1985. O Presidente da República, João Goulart, é afastado e assume a presidência o Marechal Castelo Branco:

A perspectiva mais alarmante da situação brasileira funda-se num dado concreto que não é possível obscurecer. É o fato de que jamais em nossa História, e até o presente, as esquerdas radicais - nomeadamente o comunismo e suas clássicas correntes auxiliares - estiveram tão à vontade, desfrutaram tanto prestígio e aproximaram-se tanto do êxito quanto no momento atual (*Diário de Notícias*, 01/04/1964).

Poucos dias após a deflagração do golpe, é instaurado o primeiro de uma série de cinco atos institucionais (AI-1), o qual, entre outras prerrogativas, permitia que o governo pudesse cassar mandatos e suspender direitos políticos. A partir de então, os meios de comunicação social, assim como

qualquer manifestação artística, passam a ser reprimidos pela censura. Muitos artistas serão, desta forma, perseguidos.

Neste contexto de repressão, a expressão alegórica surge como uma arma de criação estético-literária, ao serviço de um Brasil livre. Com efeito, a partir de 1964, a palavra de ordem na Arte seria o rompimento com todos os padrões do sistema. Surgia, assim, uma crítica à repressão e à violência, através da criação artística, a qual, para o fazer, se viu obrigada a buscar novos modos de produção e novos modos de ocupação dos circuitos de exposição das obras. Era, pois, necessário ir para além dos limites das galerias e dos museus (SALDANHA, 2018a).

As artes plásticas brasileiras das décadas de 1960 e de 1970 vão, assim, assumir uma forma crítica e, simultaneamente, reflexiva do contexto histórico de onde surgem, questionando os seus próprios meios de criação. Experimentam-se, neste sentido, outras linguagens, de que são exemplo a Nova Figuração (adaptação da *pop art* norte-americana). Todas estas linguagens vão apropriar-se da alegoria, pondo-a ao serviço de uma crítica ao autoritarismo e à cultura de massas. A Arte alegoriza, portanto, a realidade brasileira.

Longe das representações simbólicas do povo como expressão do puro e do que seria autenticamente nacional, da década de 1950, as criações da Nova Figuração optam por imagens alegóricas e carnavalizadas das massas urbanas e suburbanas (SALDANHA, 2018a). Em 1964, a Exposição Mitologias Cotidianas vai definir com clareza os rumos da Nova Figuração, procurando (tal como o próprio título indica) aproximar-se da vida diária e utilizando uma linguagem que apela ao grotesco e ao fantástico. Um ano mais tarde, de 12 de agosto a 12 de setembro de 1965, a Mostra de arte *Opinião 65* reuniria artistas como Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Ivan Freitas e Adriano de Aquino. Esta seria a primeira reação consistente às tendências abstratas da década anterior, na qual os artistas assumiriam, claramente, uma posição diante do momento político (SALDANHA, 2018a).

A partir do AI-5, de 1968, a censura, no entanto, endurece-se. Paralelamente, assistimos ao radicalismo das propostas artísticas e novas formas de expressão são criadas. Os artistas deixam de ter uma forma limitada de atuação, dedicando-se a organizar performances, a fazer cartazes e colagens ou a modificar produtos industrializados. Esta forma de expressão das artes brasileiras torna a alegoria num modo de expressão da arte. Neste contexto, torna-se fundamental a leitura feita pelo autor da realidade sua contemporânea. Cildo Meireles, por exemplo, carimbou em notas a pergunta: *Quem matou Herzog?* A arte saía, definitivamente, do espaço fechado das galerias, ocupando os espaços e matérias do quotidiano. Hélio Oiticica, por seu lado, com a sua instalação *Tropicália*, de 1967, desencadeou um movimento cultural: o tropicalismo. *Tropicália* era uma espécie de labirinto sem teto que remetia para a arquitetura das favelas. No seu interior, havia uma TV que estava constantemente ligada.

O movimento tropicalista – que vai recorrer, frequentemente, à alegoria – terá a sua maior expressão na música. O marco deste fenómeno musical foi o Festival de Música Popular, realizado, em 1967, pela TV Record. O movimento musical tropicalista unia o carácter popular à música pop e ao experimentalismo estético, dando um passo em frente, num sentido estrito, para a modernização da música brasileira e, num sentido mais geral, da cultura brasileira⁸. O público passava a conhecer, a partir de então, uma música brasileira pós-Bossa Nova que incorporava elementos do rock, da música psicadélica e da guitarra elétrica. A linguagem da música brasileira universalizava-se e a sigla MPB – Música Popular Brasileira – impunha-se no panorama artístico brasileiro. A irreverência do tropicalismo era, contudo, mais de teor social-cultural do que político-militante; ainda assim, seria um incómodo para a ditadura.

Na década de 1970, prossegue a atividade anti-ditatorial de artistas e assistimos a um revolucionamento de códigos culturais, levados a cabo, por exemplo, por artistas como Ivan Serpa, Antônio Dias, Hélio Oiticica e Car-

⁸ Entre letristas e poetas, destacam-se Torquato Neto e Capinan que compuseram com Gilberto Gil e Caetano Veloso trabalhos que marcaram diferentes gerações.

los Vergara. Prossegue-se, no seguimento da década de 1960, com o rompimento de estéticas artísticas importantes, em nome da oposição à ditadura.

Em suma, entre 1964 e o início da década de 1970, os artistas plásticos contribuíram para desgastar o regime frente à opinião pública, tendo reagido das mais criativas formas às diferentes conjunturas que se iam apresentando. As obras expressavam uma reação ao regime ditatorial e à censura, sendo a alegoria o modo de expressão, por excelência, dos seus criadores. Porém, a falta de liberdade para a produção artística, assim como a desestruturação do sistema das artes plásticas, provocou o exílio de parte da crítica e de artistas. Este facto trouxe consigo uma mudança profunda do significado da arte no país que teve como consequência o fim do vanguardismo que se tinha imposto entre 1964 e o início da década de 1970.

10.

A MPB vai recorrer, ao longo dos anos da ditadura, à alegoria, de forma a atingir as grandes massas, dando voz à palavra silenciada. A censura tornar-se-á, neste contexto reivindicativo, na arma da ditadura para combater as músicas de protesto, assim como qualquer outra que extrapolasse a moral da sociedade dominante, de que foi exemplo a Tropicália (SALDANHA, 2018a).

Depois da promulgação do AI-5, a censura à arte institucionaliza-se. A MPB sofrerá, então, amputações de versos em várias das suas canções, quando não uma censura total. Caetano Veloso e Gilberto Gil, que sempre expuseram uma vertente contra-cultural, são presos em dezembro de 1968. A prisão dos dois artistas teve como justificação o alegado desrespeito que aqueles haviam tido com o Hino Nacional, pois haviam-no cantado nos moldes do tropicalismo. A resistência musical prossegue, ainda que governo militar e apoiantes continuem a sua sanha persecutória.

Um grupo de católicos fervorosos, ofendidos pela gravação do *Hino do Senhor do Bonfim* (da autoria de Arthur de Salles e de João Antônio Wanderley), no álbum *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968), tentou mover uma ação contra os músicos. Ainda assim, num contexto adverso, Caetano

Veloso, na antevéspera do Natal de 1968, canta *Noite Feliz*, no programa de televisão *Divino Maravilhoso*, apontando uma arma na cabeça (SALDANHA, 2018a). Caetano Veloso e Gilberto Gil serão, então, obrigados ao exílio, tendo vivido em Londres, entre 1969 e 1972.

Geraldo Vandré obtivera, entretanto, um polêmico segundo lugar no Festival Internacional da Canção de 1968, com a sua canção *Caminhando (Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores)*. Esta canção tornar-se-ia, aliás, num hino contra a ditadura militar, tendo sido, posteriormente, proibida de ser cantada e executada em todo país. Também Geraldo Vandré se veria obrigado ao exílio, entre 1969 e 1973 (SALDANHA, 2018a). Taiguara, por seu lado, em apenas um ano (1973) teve onze músicas proibidas pela censura. Já exilado em Londres, gravaria o álbum *Let the Children Hear the Music* (em inglês), disco que seria proibido de ser lançado, no Brasil, por decisão da polícia federal (SALDANHA, 2018a). Quanto a Chico Buarque, foi o compositor e cantor mais censurado - tanto nas canções de protesto, quanto nas que não se coadunavam com os costumes morais da época. Também ele se viu obrigado ao exílio, na Itália, entre 1969 e 1970.

Em 1970, recém-chegado do exílio, Chico Buarque enviou a música *Apesar de Você* para aprovação da censura, estando certo de que a música seria vetada. Inesperadamente, a canção foi aprovada, tornando-se num sucesso comercial. Já se tinham, contudo, vendido mais de cem mil cópias, quando um jornal comentou que a música se referia ao Presidente Médici. O Exército brasileiro apreenderia, então, todos os discos (SALDANHA, 2018a). *Fado Tropical*, por seu lado, teve proibido parte de um texto declamado por Ruy Guerra. *Bárbara*, um dueto entre as personagens Ana de Amsterdam e Bárbara, teve cortada a palavra “duas”, a qual, segundo os censores, sugeria um relacionamento homossexual entre ambas. Em 1973, a canção *Cálice* foi proibida de ser gravada e cantada, tal como *Tanto Mar*, em 1975 (uma homenagem do artista à Revolução de 25 de Abril de 1974, em Portugal)⁹.

⁹ Em 1978, seria, finalmente, autorizada, mas com uma outra letra.

O ano de 1973 seria, porém, o ano em que mais músicas MPB seriam censuradas. O disco *Milagre dos Peixes*, de Milton Nascimento, foi alterado; a banda Secos & Molhados alcançara um sucesso comercial, porém, imagens televisivas de Ney Matogrosso seriam censuradas; Gal Costa teve censurada a capa do disco *Índia*; Raul Seixas teve dezoito composições vetadas pela censura e a música de Vinícius de Moraes, *Paiol de Pólvora*, feita para a trilha sonora de *O Bem-Amado*, não seria (como previsto) o tema de abertura da novela.

Nem o brega escapou à censura. A canção de Belchior, *Pequeno Mapa do Tempo*, de 1977, continha uma crítica implícita ao regime, aludindo ao exílio. Considerado, então, um autor marginal, teria, igualmente, a música *Os Doze Pares de França* censurada, porque os censores consideraram que a música era elogiosa da França, em detrimento do Brasil.

11.

A primeira fase do Modernismo teve um percurso criativo a que não foi alheia a utilização da alegoria. A alegoria constituiu, para muitos autores, um recurso fundamental para a representação de uma identidade brasileira e de um discurso que buscava uma origem mítica para o nascimento da nação brasileira.

Fosse em obras literárias, como *Macunaíma, o herói sem caráter* (de Mário de Andrade), ou em expressões artísticas visuais, como em *Abaporu* (1928) ou *Morro da Favela* (1924) (de Tarsila do Amaral), encontramos uma interdiscursividade clara entre a obra literária e a obra pictural, numa constante alegorização da identidade e da realidade brasileiras (Saldanha, 2018 a)). Em *Macunaíma*, por exemplo, assistimos a um diálogo entre a tradição épica e mítica da narrativa clássica, através do qual o autor procura, pelo viés da ficção, o estabelecimento e a compreensão de um sentimento de pertença a um todo nacional. Por outro lado, as imagens pintadas e as imagens cantadas, durante o período da ditadura militar (1964-1985), inserem-se num processo alegórico que participa de uma transformação simbólica que subjaz a um discurso contestatário.

A pintura e a música intervêm na sociedade, materializando uma nova forma de pensar e de ler o mundo e assumindo-se como partícipes ativos de uma luta contra a repressão, a barbárie e a violência.

No início dos anos 1970, a arte, gradualmente, sai dos museus e das galerias, impondo-se no espaço público e permitindo que a ela tenham acesso todos aqueles a quem o acesso a expressões culturais havia sido negado ou dificultado. Criam-se, assim, novas simbologias através de novas imagens, numa interligação cada vez mais estreita entre a arte, o público e a política.

Ora, apesar desta tentativa de fazer chegar a arte ao maior número de brasileiros, o impacto social das artes plásticas seria menor do que aquele que exerceu a música popular. Todos, contudo, contribuíram, através da expressão alegórica, para a desconstrução da simbologia ditatorial, denunciando a barbárie imposta pelos generais.

Neste contexto, a canção revelou ser o meio, por excelência, de contestação artística, nomeadamente graças a um processo alegórico que permitiu a veiculação de uma *Nova Palavra*. A expressão musical afirmava-se, então, não apenas como meio de comunicação, mas também de contestação e de resistência, enquanto letras e letristas falavam, sem falar, do que não se podia dizer: a alegoria permitira, em suma, dar voz às mordanças impostas pela ditadura.

Bibliografia

ALMEIDA, José Américo (1978). *A Bagaceira*. Rio de Janeiro/João Pessoa: José Olympio/ Secretaria de Educação de Governo do Estado da Paraíba.

AMADO, Jorge (2009). *Seara Vermelha*. São Paulo: Companhia das Letras.

AMARAL, Aracy (1975). *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP.

ANDRADE, Mário (2000). *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier.

- ANDRADE, Oswald de (1971). *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ANDRADE, Oswald de (2003). *Os condenados*. São Paulo: Globo.
- ARANHA, Graça (2007). *Canaã*. São Paulo: Martin Claret.
- BAKHTIN, Mikhail (1979). *Marxismo e Filosofia da Linguagem. Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec.
- BARRETO, Lima (1983). *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática.
- BÉGOT, Jacques-Olivier (2010). Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique? *Astérior*, n° 7. Acedido a 25 de Setembro de 2020, em <http://journals.openedition.org/asterion/1573>
- BENJAMIN, Walter ([1928] 1985). *Origine du drame baroque allemand*. Paris: Flammarion.
- BOSI, Alfredo (2015). *História concisa da Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- BOSI, Alfredo (1966). *O Pré-Modernismo*. São Paulo: Cultrix.
- CÂNDIDO, Antonio (1977). *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades.
- CÂNDIDO, Antonio (1987). *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- CÂNDIDO, Antonio (1993). *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades.
- CÂNDIDO, Antonio (2014). *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.
- CÂNDIDO, Antonio (2017). *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- CUNHA, Euclides da (1995). *Obra Completa*. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- DUMARSAIS, César Chesneau. ([1729] 1967). *Les Tropes*. Genève: Slatkine Reprints.
- EL-DINE, Lorena Ribeiro Zem (2019). Ensaio e interpretação do Brasil no Modernismo Verde-Amarelo (1926-1929). *Estudos Históricos*, n° 32, 450-468.
- FAUSTO, Boris (1994). *História do Brasil*. São Paulo: Editora da USP.
- FONTANIER, Pierre ([1827] 1977). *Les figures du discours*. Paris: Flammarion.

- FREYRE, Gilberto (1968). *Região e Tradição*. Rio de Janeiro: Record.
- FURTADO, Celso (2000). *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- HABERMAS, Jünger (1974). *Profils philosophiques et politiques*. Paris: Gallimard.
- HOULE, Jean-Sébastien (2013). *L'allégorie nationale à l'épreuve du cinéma: le cas d'Tracema*. Montreal: Université de Montréal.
- LEITÃO, Luiz Ricardo (2007). *O campo e a cidade na Literatura Brasileira*. Veranópolis: ITERRA.
- LIMA, Alceu Amoroso (1958). *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir.
- MARX, Karl ([1867] 2013). *O Capital. Livro I*. São Paulo: Boitempo.
- PRESTES, Anita Leocadia (2014). A atualidade da Coluna Prestes. *Revista Desacato*, 31/10/2014. Acedido em 29 de Setembro de 2020, em <http://desacato.info/atualidade-da-coluna-prestes/>
- RAMOS, Graciliano (2015). *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record.
- REBOUL, Olivier (1984). *La rhétorique*. Collection Paris: Presses Universitaires de France.
- REGO, José Lins (1960). *Bangüê*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- REGO, José Lins (1960). *Doidinho*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- REGO, José Lins (2009). *Fogo Morto*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- REGO, José Lins (2002). *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- REGO, José Lins (1979). *Usina*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- SALDANHA, Ana (2018a). *Do Brasil-Colônia ao século XX: sociedade e principais tendências estéticas da literatura brasileira*. Macau: IPM.
- SALDANHA, Ana (2018b). *Representações literárias da questão agrária no século XX*. São Paulo: Expressão Popular.
- TODOROV, Tzvetan (1977). *Théories du symbole*. Paris: Éditions du Seuil.

VANDENDORPE, Christian (1999). Allégorie et interprétation. *Poétique*, n° 117, 75-94.

Outros suportes:

Diário de Notícias, 01/04/1964.



Falar da condição humana, entre o brilho da imaginação e a sombra da morte, falar do desconhecido e do que está para lá do entendimento, sempre foram temas favoráveis à utilização da alegoria, entendendo esta como um procedimento que permite ou exige que um enunciado tenha uma segunda leitura. É esta a virtude da alegoria: construir “desvairados mundos”, tantos quanto a imaginação possa alcançar, mas levados pela mesma lei, a do conhecimento da referida “condição humana”, do seu ímpeto para diante, do conflito em que se revolve a sua existência. E é esta “constante” que torna a alegoria reconhecível e eficaz. Pela *inventio* se prende o leitor. E da produção desse *delectare* se torna mais fácil e mais eficaz a reflexão, que parte do particular para uma aplicação obrigatoriamente universal e que nos interroga sobre a fraqueza e a virtude dos homens. Sobre esta condição humana, fundada na consciência da fragilidade e na certeza da morte, mas capaz do heroísmo e do extraordinário, se funda a esperança dos homens, que é a sua razão de viver e de morrer.

(Sara Augusto, *Introdução*)



澳門理工學院
Instituto Politécnico de Macau

Outra versão:
ISBN 978-99965-2-248-2 (PDF)

ISBN 978-99965-2-247-5



9 789996 522475