

Uma liberdade constrangida

Aspectos do funcionamento alegórico em dois textos medievais

«In effect, the allegory seems trapped between constraint and licence: unable to lift its anchor, on the one hand, and liable to go adrift, on the other»¹.

1. Conquanto superficial, qualquer estudo que aspire a iluminar alguma face da alteridade da ordem literária medieval terá de demorar-se na estação intorneável que constitui a teoria e a prática da alegoria. E ver-se-á, com idêntica inexorabilidade, enleado no lugar-comum epistemológico, de memória romântica, que, sobretudo na esteira das reflexões de Goethe², posiciona em relação antipodal alegoria e símbolo, fazendo contrastar o suposto imagismo, hierático e transparente, da primeira com a indeterminação, opaca e semanticamente rendosa, do segundo. Naquela que constitui, em muitos aspectos, ainda uma insuperada análise do alegorismo do ocaso da Idade Média, Huizinga enuncia nos seguintes termos uma ditologia que a crítica posterior se encarregará de glosar à saciedade:

«Todo o realismo, no sentido medieval, conduz ao antropomorfismo. Tendo atribuído uma existência real a uma ideia, o espírito tem necessidade de ver esta ideia viva, e só o consegue personificando-a. Assim nasce a alegoria. Não é o mesmo que simbolismo. Este exprime uma relação misteriosa entre duas ideias, ao passo que a alegoria dá uma forma visível à concepção de tais relações. O simbolismo é uma relação profunda do espírito, a alegoria é superficial. Ajuda o

¹ Jon Whitman, *Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1987, p. 7.

² «Rappelons brièvement quelques-unes des différences que postulait le grand romantique allemand entre ces deux concepts : l'allégorie est transparente alors que le symbole est opaque ; elle s'abolit dans sa fonction, qui est de signifier le sens figuré, alors que le symbole conserve toujours une existence propre et indépendante ; le symbole produit un effet, et à travers lui une signification, tandis que l'allégorie n'a qu'un sens conventionnel et appris ; le symbole, enfin, est produit inconsciemment, il peut n'être compris qu'à retardement et provoque un travail d'interprétation infini». Cf. Christian Vandendorpe, «Allégorie et interprétation», *Poétique*, n° 117 (février 1999), p. 81.

Uma liberdade constrangida
Aspectos do funcionamento alegórico em dois textos medievais

pensamento simbólico a exprimir-se, mas ao mesmo tempo compromete-o substituindo uma ideia viva por uma figura. A força do símbolo consome-se na alegoria»³.

Orientadas no mesmo sentido, as reflexões expendidas por C.S. Lewis, no seu estudo seminal *The Allegory of Love*, recuperam e aprofundam esta formulação opositiva. Adstrita à transposição da substância conceptual ou metafísica em *visibilia* ou *palpabilia*, propendendo para um pedagogismo concreto, a imaginação alegórica distancia-se claramente do simbolismo ou sacramentalismo ou, por outras palavras, da tentativa de reconstituir o arquétipo a partir das cópias. Como sintetiza Lewis, «To put the difference in another way, for the symbolist it is we who are the allegory»⁴, pelo que «Symbolism is a mode of thought, but allegory is a mode of expression»⁵. Nesta linha de pensamento, a alegoria afirma-se pois, e contraditando a ambivalência de sentido que lhe foi desde sempre reconhecida, como denegação da abertura fecunda do literário⁶. A história deste *topos* crítico é também a história de um preconceito intelectual que permite aferir o desfavor contemporâneo dispensado à retórica da alegoria, acaso explicável pela desqualificação moderna da univocidade do tético, pela recusa da moralização desassombrada ou do didactismo directivo. Mais importante: a subtilidade da distinção parece não revestir qualquer pertinência para o homem medieval. Como observa U. Eco, até ao século XVIII, alegorismo e simbolismo constituem termos sinonimicamente imbricados, designações que suportam, num caso como noutro, um raciocínio de ordem figurativa, centrado na decifração dos sentidos encerrados na *duplex sententia*. Não obstante, delinea-se, desde a Antiguidade, uma outra distinção, esta sim comunicada aos autores medievais: a que separa uma alegoria *produtiva* ou *poética* de uma alegoria *interpretativa*, adoptada como *modus legendi* de textos profanos ou sagrados⁷.

³ Johan Huizinga, *O Declínio da Idade Média*, Lisboa, Editora Ulisseia, 1985, p. 213.

⁴ C. S. Lewis, *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1979, p. 45.

⁵ Id., *ibid.*, p. 48.

⁶ Mais recentemente ainda, Jean Brun confronta a proliferação sémica, virtualmente infinita, do símbolo com o ensimesmamento auto-reflexivo da alegoria, uma figura que nunca fala senão de si própria, referindo que esta está para o símbolo como o discurso para o Verbo ou a fabricação para a Criação. E assim chega o autor a uma dedução peremptória: «L'allégorie est l'anti-symbole par excellence». Jean Brun, «Misère de l'allégorie», *Corps Écrit*, nº18 (*L'Allégorie*), Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 137.

⁷ Vd. Umberto Eco, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 70-72.

Ora, esta diferença promana, aliás de forma algo paradoxal, do domínio da convenção. Consabidamente, no decurso da Idade Média, o termo *allegoria*, atinente ao terreno da teoria retórica, encontrava-se sobretudo enfeudado aos procedimentos de tipologia prefigurativa agenciados pela operação de exegese bíblica, nunca designando um género literário particular ou uma qualquer estratégia de engendramento textual⁸. Pese embora a distinção agustiniana entre *allegoria in factis* e *allegoria in verbis*, nos testemunhos medievais, nomeadamente nos oriundos dos escritos da patrística, a alegoria representa, invariavelmente, uma modalidade hermenêutica, um regime de interpretação, e não um ingrediente de conformação genológica. A alegoria escriturística é, pois, *allegoria sermonis* e *allegoria historiae*, quer dizer, a um tempo tropo fundado numa contiguidade de sentido humanamente intuída e, por isso, artificial e contingente; e tipo, sancionado por uma equivalência substantiva e essencial de autoria divina⁹.

Por conseguinte, a indecidibilidade sémica que, posteriormente (e hoje ainda, acrescente-se) afecta o termo – justapondo, de forma complacente, alegoria- interpretação e alegoria-género; alegoria-modo de leitura e alegoria-modo de escrita; alegoria figural e alegoria fabulística¹⁰ – não é autorizada pela herança crítica medieval. Como nota Deborah Madsen, «The difference between allegory and allegorical exegesis is the difference between genre and mode»¹¹, e esta bipartição tanto pode deduzir-se das teorias interpretativas, como rastrear-se na prática literária medieval.

Enquanto procedimento de leitura, a alegoria busca a sua legitimidade na pressuposição de que «si le sens est dans les choses, la vérité, elle, n’y réside pas. La vérité reste paradigmatique ; le sens se déroule syntagmatiquement. Le langage communique le second, mais voile le premier»¹². Transposto para a leitura da *sacra pagina*, este postulado permite desvelar liames analógicos que, caucionando a

⁸ Vd. Pierre-Yves Badel, «Au Moyen age dire et vouloir-dire», *Corps Écrit*, nº18 (*L’Allégorie*), Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 34.

⁹ Sobre a distinção entre *allegoria in factis* e *allegoria in verbis*, vd. Armand Strubel, «“Allegoria in factis” et “Allegoria in verbis”», *Poétique*, nº 23 (1975), p. 341-61. Como refere o autor, « (...) l’*allegoria in factis* se produit entre deux événements (réfèrents), chacun symbolisant, liés par une relation chronologique, à l’intérieur d’une économie du salut. L’*allegoria in verbis* a lieu entre une «fiction» (le discours poétique, métaphorique) et une réalité, sans notion de temps. La première part d’une similitude essentielle, voulue par Dieu ; l’autre, d’une ressemblance contingente, résultat de l’imagination humaine (l’«image»). Cf. *art. cit.* p. 351.

¹⁰ Esta nomenclatura é proposta por Deborah L. Madsen em *Rereading Allegory. A Narrative Approach to Genre*, New York, St. Martin’s Press, 1994, p. 48.

¹¹ Id., *ibid.*, p. 57.

¹² Paul Zumthor, *Le masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, p. 79.

Revelação, confirmam a tradição dogmática. Enquanto modo de escrita, o alegorismo descreve uma órbita de sentido inverso: «Partant d'une vérité, elle [l'allégorie] engendre, des éléments de celle-ci, une *littera*»¹³. Trata-se neste segundo caso, em rigor, do fenómeno que genericamente se tem designado como alegorese e que, ao invés de uma «técnica de ilustração», consubstancia uma verdadeira «forma de expressão»¹⁴. Em todo o caso, a fortuna medieval da alegoria como processo de escrita, isto é, da alegoria produtiva, é nitidamente posterior à sua introdução como processo de leitura e procedimento exegético. A passagem de uma modalidade a outra permite adivinhar, como com propriedade observa Pierre-Yves Badel, um projecto quimérico de suster a entropia semântica dispersiva, decorrência natural das desconcertadas leituras a que eram submetidos o macrotexto bíblico ou os *auctores* antigos. Ao coligar texto e comentário, o *dizer* e o *querer-dizer*, intentava-se assegurar a perenidade da justa interpretação¹⁵, a acomodação vitalícia de letra e sentido.

Segundo Jon Whitman, é possível isolar-se, a partir da Antiguidade e ao longo de toda a Idade Média, duas linhagens alegóricas: uma, constituída pela alegoria interpretativa, distancia-se do sentido superficial, instaurando um sistema de correspondências que permite aceder ao sentido verdadeiro, extrínseco ao texto; a outra, representada pela alegoria composicional, consiste numa técnica de natureza retórica e gramatical, que se socorre da materialização personificante de abstracções, promovendo, em geral, a sua interacção em contexto narrativo. Não é difícil reconhecer nesta tradição dúplice as já mencionadas noções de alegoria como modo de leitura e regra de escrita. É, precisamente, esta dupla funcionalidade do regime alegórico que adiante tentarei ilustrar.

2. O facto de os textos medievais, em língua portuguesa, exonerarem o termo *alegoria* não constitui dado surpreendente, nem tão-pouco significa desconhecimento dos processos de escrita ou de leitura por ele implicados. Como nota Teresa Amado, «o termo erudito deve ter entrado tarde na língua, mas o processo retórico de representar uma personagem por outra, ou de dar a uma personagem uma nova identidade, para a fazer falar ou agir de uma maneira de outro modo impossível, é conhecido desde cedo, e

¹³ Id., *ibid.*, p. 80.

¹⁴ As expressões de Walter Benjamin são utilizadas por Miguel Tamen, s.v. «Alegorese», in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. I, Lisboa, Verbo, 1995, p. 115-16.

¹⁵ Cf. Pierre-Yves Badel, *art. cit.*, p. 59.

leva diferentes nomes»¹⁶. A inequívoca consciência de que alguns autores dão provas da copresença sistemática do literal e do figurado na textualidade das obras que traduzem ou compõem, porque configura um indicador seguro da dicção alegórica, não deixa margem para dúvidas. O tradutor do *Livro de Exopo*, por exemplo, adverte no prólogo, convocando em seu auxílio um metaforismo tópico, que o autor

« (...) assemelha este sseu livro a hũu orto no quall estam flores e|| fruytos . Pellas frores sse emtemdem as estorias e pello fruyto sse emtemde a semtença da estoria. (...) Ainda compara este sseu livro aa noz, que há dura casca, e aos pinhoões, que demtro teem ascomdido o meolo, que he ssaborido. Assy este livro tem em ssy escondido muitas notavees semtenças»¹⁷.

Geralmente sob variantes de maior sobriedade denotativa, os símiles da *dura casca* e do *meolo ssaborido*, instaurando o primado da obliquidade alegórica, aqui evocados a propósito de um florilégio de fábulas esópicas, são objecto de assíduas reverberações em textos da mais díspar filiação genológica¹⁸. Exemplifico, desde já, com os dois textos de que a seguir me ocuparei com maior delonga. O autor anónimo de uma compilação de *exempla* edificantes, o *Orto do Esposo* reivindica para a interpretação escriturística, sob os auspícios da *auctoritas* de Santo Ambrósio, análoga operação, preconizando um trabalho de decifração estribado na equivalência figural:

« (...) Sancto Ambrosio [canta seu] cantar muy praziuel, espoendo a Sancta Scriptura per figuras, fazendo entender como a Sancta Scriptura diz hũa coisa em figura doutra (...)»¹⁹.

¹⁶ Teresa Amado, «Os géneros e o trabalho textual», in Cristina Almeida Ribeiro, Margarida Madureira (coords.), *O Género do Texto Medieval*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997, p. 15.

¹⁷ *Livro de Exopo*. Edição crítica com introdução e notas de Adelino Almeida Calado, Coimbra, Separata do Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra, vol. 42, 1994, p. 38

¹⁸ No *Boosco Deleitoso*, o símile do *meolo* ocorre igualmente no discurso da alegoria da Ciência das Santas Escrituras, quando esta certifica ao *mezquinho Pecador* o papel axial da Sabedoria na inteligibilidade bíblica: «Filho, bem sabes tu que, quando eu viim a ti, logo te foi dito que eu era a Ciência das Santas Escrituras; mas esta nobre senhora é a Sabedoria, que faz veer e entender e gostar o meolo da Santa Escritura e as cousas que se enela conteem». Cf. Augusto Magne (ed.), *Boosco Deleitoso. Edição do texto de 1515 com introdução, anotações e glossário*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1950, p. 300.

¹⁹ Bertil Maler (ed.), *Orto do Esposo. Texto inédito do fim do século XIV ou comêço do XV*, vol. I (texto crítico), Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956, p. 31.

E, no *Boosco Deleitoso*, é o Pecador protagonista, que, no rescaldo da viagem expiatória e de iluminação a que é submetido, se revela exímio conhecedor da *inteligência espiritual* das Escrituras:

« (...) e porém, leendo eu pela Santa Escritura, comecei de enquerer e escodrinhar enela a inteligência espiritual e a sabedoria celestial do Senhor Deus, que jaz em na Santa Escritura escondida sô encobrimento mui fremoso e de mui apostas figuras, de muitas semelhanças e sinifições espirituaaes»²⁰.

O investimento hermenêutico demandado ao destinatário por esta operação de *permutatio* é assumido, nestes passos, como prerrogativa recomendável de leitura, o que, em boa verdade, parece antecipar a opinião de Lausberg, para quem a alegoria deve figurar entre os «tropos de salto» (*Sprungtropen*), isto é, aqueles «em que a diferença entre o que se diz e o modo como se diz se encontra mais notoriamente marcada e em que, por definição, a convencionalidade, a arbitrariedade e a historicidade da substituição mais se fazem sentir»²¹. Talvez, mais do que em nenhum outro género da literatura portuguesa medieval, o efeito estranhante da cifra alegórica seja perceptível no cancionero satírico galego-português, gerando, sobretudo para o caso dos cantares de *escarnho*, inúmeros impasses interpretativos, alguns por enquanto irresolúveis. Em vários casos, a *translatio* alegórica disponibiliza um disfarce táctico para uma semântica de crua obscenidade, endossando uma função retórica muito próxima da interpelação interrogante com que o exercício charadístico costuma desafiar o destinatário. Não será desajustado reconhecer, no critério distintivo que o tratadista anónimo da fragmentária *Arte de Trovar* avança para o *escarneo*, os lineamentos de uma apologia da leitura alegórica: as *palavras cubertas*, com *dous entendimentos*, destinadas a acicatar a sagacidade do auditório, encontram-se, parece-me, bastante próximas da tradição retórica que, desde Fedro, aproximava, numa escala de sentido que ia do mais opaco ao mais luminoso, o enigma, a alegoria e fábula²².

²⁰ *Boosco Deleitoso*, p. 291.

²¹ Miguel Tamen, s.v. «Alegoria», in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1995, p. 118.

²² Vd. Christian Vandendorpe, *art. cit.*, p. 78. Aqui fica a transcrição do passo do capítulo quinto da *Arte de Trovar*: «Cantigas d'escarneo som aquelas que os trobadores fazem querendo dizer mal d'alguen en elas, e dien-lho per palavras cubertas que hajan dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderen... ligeiramente: e estas palavras chamam os clerigos "hequivocatio"». Cf. Giuseppe Tavani (ed.), *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, Edições Colibri, 1999, p. 42.

Se outra utilidade não se reconhecer a esta breve sondagem de alguns dos vestígios que o procedimento alegórico inscreveu na produção literária medieval em língua portuguesa, dela se poderá, pelo menos, deduzir a sua ubiquidade genológica, comprovando-se, deste modo, a «movência da alegoria»²³.

3. Nos dois textos que já mencionei, a alegoria não concretiza a função ancilar de mera estratégia compositiva de uso intermitente. Pelo contrário: tanto no *Orto do Esposo*, como no *Boosco Deleitoso*, a omnicircundante vocação catequética e a força injuntiva do corpo doxológico a inculcar impõem-na como princípio programador do mundo textual, deixando uma impressão indelével na fisionomia discursiva das obras. Apresento-as brevemente.

O *Orto do Esposo*, uma obra anónima, redigida na transição do século XIV para o século XV, não constituindo uma recolha de *exempla stricto sensu*, participa inequivocamente, como demonstrou Mário Martins, desse «ciclo literário de vasta ondulação»²⁴. Trata-se de um texto de espiritualidade, plausivelmente composto *em linguagem* por um monge anónimo, tido como seguramente ligado à abadia cisterciense de Alcobaça, cuja eficácia demonstrativa se escora num inexaurível *thesaurus* de apólogos da mais heteróclita filiação genológica. Com efeito, para além dos textos escriturísticos e patrísticos, terá o monge recorrido a obras de Orósio e Cassiodoro, Valério Máximo e Alcuíno, S. Bernardo e Jacobo de Voragine e, plausivelmente, a recolhas de *exempla* como as de Humberto de Romans e Arnolde de Liège ou a exemplários como o *Espéculo de los legos* e *Libro de Enxemplos*²⁵. O *exemplum* encontra-se, deste modo, textualizado na obra através do amplo espectro de subtipos que Th. Welter recenseia para a literatura didáctica medieval – bíblico e hagiográfico, prosopopeia e fábula, histórico e lendário, moralidade e prodígio²⁶ –, e deste desconcerto de formas literárias se encontra consciente o autor, quando, no momento de prefação, elenca o temário e, por extensão, as fontes que manipula: «fectos antygos», «façanhas dos nobres barões», «cousas marauilhosas do mudo», «propiedades das animalias», «cousas cõteudas ãnas Escripturas Sanctas», «dizeres e autoridades dos

²³ Armand Strubel, «Exemple, fable, parabole: le récit bref figuré au Moyen Age», *Le Moyen Age*, 94 (1988), p. 341.

²⁴ Mário Martins, «À volta do *Orto do Esposo*», *Brotéria*, vol. XLVI (1948), p. 170.

²⁵ Para um inventário descritivo das fontes da obra, vd. Bertil Maler, *Orto do Esposo*, vol. III (Correcções dos vols. I e II, estudo das fontes e do estado da língua, glossário, lista dos livros citados e índice geral), Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1964, p. 17-24.

²⁶ J.Th. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 83-108.

doutores catholicos e de outros sabedores», «façanhas dos e exenplos dos sanctos homêes»²⁷.

O clima espiritual que se deduz deste magma narrativo e da sua correspondente interpretação doutrinária compagina-se com um estoicismo cristão, de sinal cisterciense, que se presente, sobretudo, na proclividade pessimista e apocalíptica que atravessa, em redundância obsidiante, as reflexões do monge anónimo. Efemeridade e transiência da peregrinação terrena, volatilidade falaz do *segle*, apologia do contricionismo, da espoliação ascética, da *fuga mundi* e do retiro ermítico, pronunciado intimismo cultural, sobretudo na sua versão de *imitatio Christi*: eis alguns dos pilares doutrinários que sustentam o edifício deste «senequismo cristianizado»²⁸.

O *Boosco Deleitoso*, redigido provavelmente em data aproximada à do *Orto*, foi transmitido em versão impressa, por ordem da rainha D. Leonor, datada de 1515. Reportando-se a dados de cariz historico-linguístico, Leite de Vasconcelos fez remontar, sem que outros dados tenham entretanto infirmado a hipótese, a época da sua composição a finais do século XIV ou início do seguinte²⁹. Trata-se, ainda como o *Orto*, de um livro de espiritualidade anónimo, em que uma substância doutrinária afim – que dá já acolhida a algumas das postulações inovadoras da *devotio moderna* – é igualmente assessorada por persistente ilustração narrativa com finalidade probatória. Os pontos de contacto entre *Boosco* e *Orto* não ficam por aqui: em ambos os textos, é indisfarçável (logo a começar nos títulos respectivos) a assimilação paragramática do *Cântico dos Cânticos*³⁰; em ambos, ecoa a apologia do ermo, de inspiração petrarquista, e se usa como fonte o *De Vita Solitaria*; em ambos, se ausculta uma tonalidade estilística com flagrantes semelhanças³¹, marcada por regulares infiltrações de um lirismo místico e sensorial e de uma comoção retórica de reverberação bernardina. Estas afinidades de

²⁷ *Orto do Esposo*, vol. I, p. 1-2.

²⁸ Pedro Calafate, «O Horto do Esposo», in *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. I (Idade Média), Lisboa, Editorial Caminho, 1999, p. 522. Neste contexto, como refere Margarida Madureira, «o “segle” ou o “múdo”, por um lado, Deus, por outro, funcionam, deste modo, como pólos de convergência (e de interpretação) de séries paradigmáticas mutuamente exclusivas: verdade/falsidade, luminosidade/obscuridade, sabedoria/sandice, saúde/enfermidade, liberdade/servidão, interioridade/exterioridade, etc». Cf. Margarida Madureira, «O discurso paradoxal no *Orto do Esposo*», in António Branco (coord.), *Figura. Actas do II Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Faro, Universidade do Algarve, 2001, p. 284.

²⁹ José Leite de Vasconcelos, *Lições de Filologia Portuguesa*, Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1959, p. 126-27.

³⁰ Vd. Mário Martins, «O *Boosco Deleitoso* sob o signo do *Cântico dos Cânticos*», in *A Bíblia na Literatura Medieval Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p. 103-108.

³¹ Vd. Aida Fernanda Dias, «Um livro de espiritualidade: O “Boosco Deleitoso”», *Biblos*, vol. LXV (1989), p. 230.

conteúdo e forma de expressão conduziram estudiosos como Mário Martins³² e Cruz Pontes³³ a arriscar o alvitre de ser um mesmo o autor do *Orto*, do *Boosco* e também do coevo *Livro da Corte Enperial*.

É ainda o estudioso jesuíta que, de modo inspirado, qualifica o *Boosco* como «autobiografia espiritual»³⁴, «odisseia mística»³⁵ ou «romance místico»³⁶. A obra pode, com efeito, ser descrita como um relato de viagem em primeira pessoa, sob a forma de uma «vasta alegoria desdobrada em alegorias menores»³⁷. O argumento, tópico na Idade Média, é particularmente propício à veiculação doutrinária em formato romanesco. A alma de um *mezquinho pecador*, acolitada por um Anjo, alternadamente sujeita às admoestações rigoristas da Justiça ou às promessas lenificantes da Misericórdia, é conduzida, em jornada penitencial, a testemunhar a superioridade da vida ermitica, presenciando um debate que se desenrola sob o pontificado da Ciência da Escritura de Deus, e onde se dá voz a figuras solitárias exemplares. A assembleia é composta por solitários oriundos dos universos pagão e cristão, Padres e Doutores da igreja, oficiais da filosofia e da retórica: Cícero, Séneca, S. Bernardo, S. Tomás de Aquino, Quintiliano, Platão, Santo Agostinho, etc. Um dos interlocutores é, justamente, um «Dom Francisco solitário», ou seja, o próprio Francesco Petrarca, cujo tratado *De Vita Solitaria* o anónimo decalcou sem inibições. Através de uma «sinédoque contrastiva»³⁸, relata-se primeiro a rotina diária de *occupatus* e do *solitarius*, sucedendo-se-lhe a correlativa abonação narrativa por via da colagem multiplicadora de *exempla*. Num segundo momento, e após confissão de contrito arrependimento, a alma do Pecador é, em sobressaltado ascenso, transportada da espera purgatorial (o *bosque nevooso*) à união mística com o Esposo no espaço hierofânico do «alto monte da perfeição e da contemplação divinal». A geografia eutópica representada (sobretudo na sua vertente de pastorilismo edénico) congrega todos os *loci* conformadores da tradição alegórica do além, comunicados, por exemplo, pela literatura visionária.

³² Cf. Mário Martins, «À volta do *Orto do esposo*», p. 175-176.

³³ J. M. Da Cruz Pontes, «Raimundo Lulo e o lulismo medieval português», *Biblos*, vol. LXII (1986), p. 67-70.

³⁴ Mário Martins, «Petrarca no “Boosco Deleitoso”», *Brotéria*, vol. XXXVIII (1944), p. 366.

³⁵ Id., «Visionarismo literário de quatrocentos», *Brotéria*, vol. XLVII (1948), p. 35.

³⁶ Id., *A Bíblia na Literatura Medieval Portuguesa*, p. 105.

³⁷ Id., «Boosco Deleitoso», in *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Lisboa, Edições Brotéria, 1980, p. 282.

³⁸ A expressão é de Maria do Rosário Paulino Rosa, *O Boosco Deleitoso e a Vida Solitária. Um Caminho de Salvação*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1999, p. 94.

A primeira secção da obra – compreendida entre os capítulos XVI e CVIII – constitui, em grande parte, uma tradução do tratado *De Vita Solitaria* de Francesco Petrarca³⁹, procurando acomunar as reflexões do solitário de Vacluse a um contexto «mais espiritual, menos erudito e mais poético»⁴⁰. Como se sabe, «Petrarca foi, para a espiritualidade de toda a alta Idade Média, a grande autoridade no âmbito do tratamento de temas como o monacato e a vida religiosa»⁴¹. Não deixa, contudo, de se revelar verdadeiramente singular a atenção assídua que, nas letras portuguesas, parece ter merecido a *theologia poetica* plasmada no *De Vita Solitaria*. Mais importante: o crivo ideológico a que o anónimo do *Boosco* subordina o «socratismo introspectivo com função edificante»⁴², que singulariza a filosofia petrarquiana, impõe uma normativa moral absolutamente distinta. Ao passo que, no âmbito da cultura do eu solitário preconizada por Petrarca, a tomada de consciência da natureza defectiva do indivíduo, frequentemente indesligável da *meditatio mortis*, o lança no espinhoso caminho do aperfeiçoamento da sua conduta terrena, no *Boosco*, a inclinação pecaminosa é apenas passível de ser dirimida por meio da mais intransigente refutação da materialidade. Se o moralista do *Boosco* equaciona o elogio da vida apartada com o desprendimento ascético e a radical derrogação das paixões seculares, para o autor do *Canzoniere*, inversamente, o *otium litteratum* abre, antes, «uma via para a perfeição, para a meditação, para a criação, a que se acolhem os amantes das virtudes, governantes, prosadores, filósofos, poetas, religiosos»⁴³. Não é, obviamente, esta a ocasião para aquilatar a incidência e aproveitamento do legado petrarquiiano no *Boosco*, mas pode,

³⁹ O cotejo circunstanciado das obras foi levado a cabo por Mário Martins, permitindo-lhe concluir: «Ora, o certo é que quasi tôda a obra *De Vita Solitaria* está substancialmente contida no *Boosco Deleytoso*, pode dizer-se que capítulo por capítulo, umas vezes transcritos à letra, outras vezes resumidos e aliviados da erudição clássica, e outras ainda alongados com passagens novas de santos monges e figuras simbólicas a falar». Cf. Mário Martins, «Petrarca no “Boosco Deleytoso”», p. 365.

⁴⁰ Id., *ibid.*, p. 370.

⁴¹ Rita Marnoto, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1994, p. 31. Petrarca não foi, naturalmente, pioneiro na defesa que enceta da vida solitária. Jean-Claude Margolin enumera alguns notáveis predecessores: «L’antiquité classique, avec Cicéron et Sénèque (pour nous contenter des Latins) et les écrits de spiritualité chrétienne, des premiers temps de l’Eglise au Moyen-Age, ont surabondamment développé ce thème, dont il est difficile de séparer les éléments personnels (et profondément ressentis) des éléments rhétoriques. Le thème de la vie solitaire revêt chez Pétrarque un caractère propre, même s’il est lui aussi aimanté ou entraîné par les lieux communs d’une rhétorique antique et chrétienne. Thème qui se rattache assez étroitement à celui de l’opposition entre la *vita contemplativa* et la *vita activa*, que reprendront plus tard les néo-platoniciens de Florence, Landino ou Ficin». Cf. Jean-Claude Margolin, «De *La Vita Solitaria* de Pétrarque à l’*Epistola de Vita Solitaria* de Bovelles : fonds communs de la rhétorique chrétienne», in Luisa Tarugi (ed.), *Petrarca e la Cultura Europea*, Milano, Nuovi Orizzonti, 1997, p. 265.

⁴² Rita Marnoto, *op. cit.*, p. 31. Como nota Aida Dias, nas literaturas peninsulares, «O Petrarca filósofo e moralista antepôs-se ao cantor de Laura». Cf. *art. cit.*, p. 232.

⁴³ Aida Dias, *art. cit.*, p. 235.

genericamente, afirmar-se que o texto português «lê o humanista italiano, mas ultrapassa-o (...). Petrarca serve, deste modo, enquanto repositório de testemunhos em favor da vida retirada e, mesmo assim, não serve sempre»⁴⁴. Por isso, se processa uma releitura finalisticamente orientada dos dados que, no texto do autor italiano, auguravam a translação cultural renascentista. Os vultos da Antiguidade clássica que comparecem convencionalmente na obra, por exemplo, «são utilizados apenas na sua qualidade de precursores das virtudes cristãs»⁴⁵.

À revisão da ênfase doutrinária adicionam-se cambiantes elocutórios: as meditações autobiográficas confitentes do autor, no *De Vita Solitaria*, são, no *Boosco*, substituídas pelas exortações directas que D. Francisco dirige ao Pecador; as interrogações retóricas que, no texto do humanista florentino, eram endereçadas a um pecador hipostasiado são agora lançadas à alma relapsa e impenitente deste Pecador concreto. Por isso, de modo inevitável, «O Francisco de que nos falam o *Bosco deleitoso* e o *Horto do esposo* afasta-se notoriamente da figura real de Petrarca. Se a sua obra é transposta em sentido ascético, a forma como é apresentado faz dele o ermita que nunca foi (...)»⁴⁶.

É inquestionável que Petrarca reanima um *topos* nodal da retórica cristã quando, adoptando a atitude do *homo viator* e autodefinindo-se como *civis mundi*, não se cansa de sublinhar que o mundo a que aspira é o celeste, patamar ao qual logrará aceder findo o que considera ser um transitório degredo terreno. O *Boosco* apropria-se da alegoria da viagem como moldura narrativa e, portanto, como observa Lênia Márcia Mongelli, na obra «o andamento é escatológico e o enredo metáfora da Salvação»⁴⁷.

O recurso, nestes dois textos de devoção, ao «didactismo exploratório»⁴⁸ da alegoria satisfaz, pode dizer-se, um imperativo da *elocutio*. É sabido como as técnicas exegéticas prescritas para a mensagem escriturística foram, por via translaticia, largamente assimiladas por outros géneros, nomeadamente os integráveis na esfera da

⁴⁴ Zulmira Coelho dos Santos, «A presença de Petrarca na literatura de espiritualidade do século XV: o *Boosco Deleitoso*», in *Actas do Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua Época*, vol. V, Porto, Universidade do Porto – Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1989, p. 107.

⁴⁵ Nuno Júdice, s.v. «Boosco Deleitoso», *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. I, Lisboa, Editorial Verbo, 1995, p. 718.

⁴⁶ Rita Marnoto, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁷ Lênia Márcia Mongelli, «O deleite no *boosco* de Deus», in Lênia Márcia Mongelli (coord.), *A Literatura Doutrinária na Corte de Avis*, São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 123.

⁴⁸ A expressão é de Gay Clifford, *The Transformations of Allegory*, London, Routledge & Kegan Paul, 1974, p. 43. Nota o autor que « (...) allegories often share qualities with straight instructional or theoretical works written at the same period».

literatura doutrinária e de espiritualidade. Por outro lado, tanto o *Orto* como o *Boosco*, porque materializam o projecto de constituir *summae* doutrinárias vulgarizadoras, parecem eleger como destinatário privilegiado os *simplices*, isto é, um público debilmente municiado para, apenas pelo exercício do estudo teológico e da meditação, ascender da *simplicitas litterae* à *altitudo prophetiae*. Detentor de uma competência hermenêutica substancialmente mais rudimentar do que a dos *litterati* clericais, não é de estranhar que a alegoria, de par com o *exemplum*, configure, junto deste auditório monástico ou laico, um dispositivo catequético dotado de inexcedível *utilitas*⁴⁹.

4. No *Orto*, o discurso alegórico, escorado nas homologias metafóricas, decalcadas do *Cântico dos Cânticos* e já preludiado no título, é tão abundante como convencional: os pares Esposo–Jesus Cristo e Horto–Sagradas Escrituras são recursivamente ampliados, gerando uma extensa cadeia analógica, como os títulos de alguns dos capítulos, incluídos no Livro II, deixam perceber: «Dos ãxertos do parayso terreal», «Das plantas do Orto da Sancta Escripura», «Das especias aromaticas do Orto da sancta Escripura», «Dos uẽtos que uentã ãno orto da sancta Scriptura». Este alegorismo exuberante, alimentado por um insustido desdobramento metafórico, coabita com uma outra modalidade que se repercute no próprio acto de composição: a dos *exempla* alegorizados. Stanley Kahrl distingue a categoria dos *exempla* tradicionais – «tales marked by realism and economy in the telling and presented as “true” examples of a general statement»⁵⁰ – de uma outra constituída pelos *exempla* alegorizados. Nesta última, a progressão diegética é subalternizada em favor da expansão do nível interpretativo e da digressão moralizante, uma vez que o relato «acts as a bridge rather than as a terminal»⁵¹. Por outro lado, a frequência, neste grupo, de motivos folclóricos e a preferência notória por personagens investidas de fraca individualização, guindam o facto narrativo a um grau elevado de abstracção generalizante, aliviando-o das constricções da verosimilhança. Na verdade, esta distinção recobre a que, em data posterior, Claude Brémont estabelece entre *exempla* sinedóquicos e *exempla*

⁴⁹ Como refere Ana Maria Machado, «el recurso a la alegoría representa el compromiso necesario para una mentalidad familiarizada con lo sobrenatural, pero, simultáneamente, incomprensible. Lo espiritual carecía de una expresión plástica, concreta, que alcanzase a los no iniciados». Cf. «La prosa doctrinal religiosa», in José Luis Gavilanes, António Apolinário (eds.), *Historia de la literatura portuguesa*, Madrid, Editorial Cátedra, 2000, p. 111.

⁵⁰ Stanley J. Kahrl, «Allegory in Practice: a Study of Narrative Styles in Medieval Exempla», *Modern Philology*, 65 (1965), p. 110.

⁵¹ Id., *ibid.*, p. 107.

metafóricos ou transdutivos⁵². Com efeito, se todos os *exempla* invariavelmente reclamam uma leitura de natureza alegórica, fundada numa operação de *applicatio* do caso narrativo à experiência individual e intransmissível do crente, nem todos se socorrem da alegoria como estratégia de composição. A justaposição, na micronarrativa exemplar, de nível narrativo e nível interpretativo, a coexistência de *casca e meollo*, para recuperar uma analogia já mencionada, refracta o equilíbrio de letra e espírito, os pólos entre os quais oscila a operação alegórica. Nem sempre, todavia, o *exemplum* agrega à história um apêndice dilucidativo da equivalência figural⁵³.

No *Orto*, a primeira categoria, a dos *exempla* sinedóquicos, isto é, de narrativas que condensam a manifestação particular de um ensinamento abstracto, destituídas de alegorização explícita, é claramente predominante. Por razões que se prendem com o tema deste trabalho, as considerações que a seguir apresento tomam, naturalmente, como ponto de referência *exempla* metafóricos ou alegorizados. Neste caso, a modalidade mais regularmente empregue é a alegorização termo-a-termo⁵⁴, um processo claramente tributário da oratória sagrada. Compreende-se porquê: doutrinariamente sincrético, o repertório narrativo de que o compilador se apropria terá de subjugar-se à contextura teológico-didáctica do conjunto. Quando a lição não é evidente, há que asseverar o monismo ortodoxo da interpretação, clarificando as correspondências analógicas que o autor tem em mente, de modo a cancelar uma putativa dilogia. É a

⁵² Claude Brémond distingue, nos seguintes termos, *exempla* sinedóquicos de *exempla* metafóricos: «Relève de la synecdoque l'*exemplum* qui illustre la règle générale par une de ses manifestations particulières (...) Le fait relaté dans l'anecdote synecdochique est toujours présenté, sinon comme vrai, du moins comme vraisemblable (...) Plus précisément encore, ce type d'*exemplum* suppose une identité de statut entre l'un des héros de l'anecdote et les destinataires de l'exhortation.» Pelo contrário, «Relève (...) de la métaphore (ou plus exactement de la comparaison) l'*exemplum* qui illustre la règle générale en recourant à une analogie. L'anecdote ne cite plus alors une manifestation interne de la règle, mais un fait externe qui lui "ressemble" (...) La fable animalière, la parabole, l'allégorie, la simple *similitude* sont les matériaux habituels de l'*exemplum* «métaphorique» ou "transductif"». Cf. Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, Claude Brémond, *L'Exemplum*, Brepols, Turnhout, 1989, p.115-17.

⁵³ Sobre esta colocação marginal da interpretação alegórica, vd. as palavras de Ralph Flores: «As medieval manuscripts are illuminated at their edges, allegorical texts generate commentaries that are themselves called allegories, and even when given a specific name (allegoresis), the result is often indistinguishable from "other" allegories. Allegories may be "on the margins" – of myth, of Scriptures, of "history", of other texts (Homer in Virgil, Virgil in Dante), yet there are no "pure" margins. The supplementary text takes on a "life" of its own, displacing or opening up, in complicated ways, the texts it begins from». Ralph Flores, *A Study of Allegory in Its Historical Context and Relationship to Contemporary Theory*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1996, p. 16-17.

⁵⁴ Trata-se da técnica exegética que Siegfried Wenzel denomina «point-by-point allegorization». Observa o autor que «Any page of a sermon produced in thirteenth or fourteenth centuries furnishes ample evidence of the preacher's extracting moral lessons from one detail after another contained in a classical myth, or a historical or pseudo-historical event, or a biblical story, or the properties and behavior of plants, stones or animals». Cf. Siegfried Wenzel, «Medieval Sermons and the Study of Literature», in Piero Boitani, Anna Torti (eds.), *Medieval and Pseudo-Medieval Literature*, Cambridge, D. S. Brewer, 1983, p. 24.

possibilidade dessa disrupção da leitura que um curioso *exemplum*, provavelmente colhido em Etienne de Bourbon⁵⁵, parece ilustrar. Nele, a alegoria-personificação da Igreja é indevidamente tomada pelo visionário como sendo a Virgem, cabendo à própria rectificar a identidade equivocada – assim demonstrando que nem todas as alegorias são transparentes:

«Exemplo. O arcebispo de Sena preguntou hũa uez hũu monge de Claraual leygo, que era muytas uezes arreutado en cõtenplaçom, que lhe disesse algũa visom que uira. E dise-lhe o mõge: Eu vi este outro dia hũa dona muy fremosa em seu rostro, muy bem apostada cõ ouro e com pedras preciosas, e eu estaua espantado, marauilhando-me da sua fremusura e do seu apostamêto. E ella me disse: Quẽ sou eu? Eu respondi-lhe: Parece-me que sodes a bêêta Uirgem Maria. E ella me disse: Para mentes aas minhas costas. E eu parey mentes aas costas della e via podre cõ muytos uermêês. E ella me disse: Agora podes entender que nõ sãõ eu a gloriosa Uirgem Maria, ca eu nõ som a Uirgem Maria, mais som a egreya, que ãno primeyro estado foy muy sancta ãnos apostolos e ãnos marteres e ãnos confessores e uirgêês, e porem soo[m] asy fremosa ãna parte deanteyra e asy apostada. Mais agora, ã este tempo derredeyro, soom ãçuyada e fea e corrupta e chea de desonrra pellos maaos prelados, e porẽ pareço asy podre da parte de tras»⁵⁶.

Mais frequentemente, porém, é no sintagma interpretativo apostado ao *exemplum* que se faculta a sua chave hermenêutica, como acontece no relato de Moisés e da rainha da Etiópia:

«Asy he que Moyses foy casado cõ hũa raynha de hũa terra de Ethiopia, e el queria-sse partir della e hyr-sse pera sua terra, e ella tanto o amaua, que o nõ queria leixar per nehũa maneyra. E entom elle per sua sabedoria fez dous anees com duas pedras preciosas, ã que escauou certas ymagees. E hũu destes anees auia força de [fazer] esquecer a aquel que o trouuesse, e este anel deu Moyses a sua

⁵⁵ Refere Maler que «o mesmo exemplo aparece em Etienne de Bourbon, mas ali o visionário é Pedro Hispano». Cf. *Orto do Esposo*, vol. II, p. 17.

⁵⁶ *Orto do Esposo*, p. 18.

molher.|| E o outro anel fazia relenbrança, e este guardou el pera sy. E ella per uirtude do anel começou a esquecer o amor que auia a Moyses, e leixou-o hir lyuremête pera sua terra.

Per esta raynha de Etyopia se entende a carne do homẽ que he fea, con a qual he esposada a alma em este mûdo, que he terra alhea e estranha pera [a] alma, ca a sua propria terra o ceo he. E quando a alma quer hir per caminho do ceo, estorua-a a carne. Mas o homẽ deue poer ante os olhos da sua carne a ymagem da [carne] que faz esquecer as cousas terreaaes e as maas deleitações (...)»⁵⁷.

A memória folclórica do relato, cuja presença residual se presente na geografia longínqua e na introdução do motivo do anel do esquecimento⁵⁸, constitui um indicador evidente: trata-se, na sua forma original, de um conto maravilhoso em que os motivos profanos se encontram funcionalmente desfigurados pela alegoria, que impôs a domesticação do sobrenatural num sentido apologético cristão. A reconversão alegórica instaura um verdadeiro refluxo ideológico do reconto, contendo o seu excesso de sentido nos diques da mais estrita ortodoxia, como se a *delectatio* proporcionada pela superfície textual (a *casca*) tivesse de, a bem da edificação, ser subsumida ao *docere* da sua pedagogia profunda (o *meollo*).

Análoga operação de releitura subjaz ainda a uma curiosa reelaboração do esteio narrativo arturiano, que ocorre numa micronarrativa incluída no *Orto*. No *exemplum* novelesco do físico prodigioso – em que, não casualmente, Jorge de Sena se inspirou para criar uma magistral novela –, a copresença de motivos comuns ao conto e às refacções cristianizadas da matéria da Bretanha, que integram a Vulgata, para além de confirmarem a filiação cisterciense de ambas as obras, tornam plausível, segundo Maler, a suposição de que «o texto português deve basear-se nalgum resumo desta última obra [*Queste*], existente no mosteiro de Alcobaça»⁵⁹. O relato é extenso, mas valerá a pena transcrevê-lo, pelo menos em parte:

«Exemplo. Hũũ homẽ passaua per acerqua de hũũ edificio muy fremoso, ãno qual eram totalas cousas que pertenciã pera

⁵⁷ *ibid.*, p. 98-99.

⁵⁸ O motivo do anel do esquecimento aparece recenseado no *Index Exemplorum* sob o número 2287. Cf. F. Tubach, *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1981.

⁵⁹ Bertil Maler, *Orto do Esposo*, vol. II, p. 27-28.

Uma liberdade constrangida
Aspectos do funcionamento alegórico em dois textos medievais

deleitaçom, e achou tres donzellas estar chorando acerqua dos ryos que sayam daquel castello, porque a senhora do castello estaua tam emferma que era chegada aa morte. E disse-lhe aquel homẽ caminheyro: Ha esperanza de uida em uossa senhora? E as donzellas responderõ: Os fisicos desse[s]perarom da sua uida, mais ella espera cõtinuadamẽte hũ [filho] de hũ rey que há em sy tres condições muy nobres, s. elle he muy fremoso e grande fisico e he uirgem. E dise-lhe o mãcebo: Eu sõõ esse que ella espera, que hey todas essas cousas muy conpridamẽte. E entõ leuarom aquellas donzellas aquelle mãcebo ao castelo muy cortesmẽte. E a senhora do castello o recebeo muy bem e com grande reuerça. E elle começou a fazer sua cura e suas meezinhas aa senhora do castello, e ffez hũ banho de sangue do seu proprio braço deestro, que fez sair, e posse a senhora em aquelle banho. E tanta foy a uirtude daquel sangue muy casto, que cõ a queentura do sangue foy tornada a aquella senhora a quẽtura natural, em guisa que sayu sã e curada daquel banho, depois que foy banhada em elle sete uezes»⁶⁰.

Lido em clave alegórica, este *exemplum* obedece um duplo desígnio – proporcionar solaz laico e instrução piedosa:

«E per este edificio tam nobre se entende a sancta jgreya, que he ajuntamẽto dos fiees (...). O qual castello da sancta jgreya estam arredor delle tres donzellas, que som tres uirtudes theologicas, comvem a saber fe e sperança e caridade. E estas chorauã polla linhagem humanal, que era emferma de morte ante a viinda de Jhesu Christo. E estas uirtudes o leuarõ e meterõ ão castello da sancta jgreya ante o ajõtãmẽto de fiees. E elle fez banho, per que deu saude a todollos fiees auõdosamẽte pello sangue que fez correr e sahir do seu coraçom»⁶¹.

O facto de, por exemplo, o motivo simbólico do banho de sangue redentor ser, no *Orto*, inoculado de uma função indubitavelmente positiva, contraditando a

⁶⁰ *Orto do Esposo*, p. 38.

⁶¹ *ibid.*, p. 38-39.

funcionalidade tanatológica que lhe é atribuída na *Queste*⁶², constitui prova evidente da versatilidade cotextual do argumento narrativo.

Aliada à narrativa exemplar, a alegoria interpretativa – e retomo agora a distinção estabelecida por Jon Whitman – constitui um eficiente operador de legibilidade. Reduzindo a uma estrita monossemia um arsenal narrativo não especialmente propenso à edificação e rendibilizando o seu capital de deleite frutivo, ele passa a subservir um idêntico projecto de ensinamento espiritual. Na verdade, é na sua forma alegorizada que mais cabalmente o *exemplum* é chamado a cumprir a sua função sacramental. É precisamente esta noção de incorporação da verdade do dogma que investe o *exemplum* de força sacramental, porque, como sintetiza Alan Bernstein, «the exemplum incorporates truth just as Christ did»⁶³. Compreende-se, pois, que o paralelismo entre o *exemplum* e a Incarnação, isto é, o *exemplum* tomado como Verbo feito Carne, constitua estilema recorrente entre os cultores do género.

5. Pode afirmar-se que o *Boosco* rasura, programando desde o início o seu desfecho de teor visionário, todas as instâncias de vinculação realista que, no *Orto*, davam o tom à estética de representação de grande parte dos *exempla*, em especial os de natureza sinedóquica. Com efeito, tudo na obra comunga agora de uma natureza alegórica: desde o título, à viagem redentora da alma escolhida para enquadramento diegético, à topografia simbólica do caminho percorrido, aos múltiplos interlocutores com quem entabula diálogo, tudo parece concertar-se numa verdadeira *pansemiose metafísica*⁶⁴. Disso mesmo revela nítida consciência a alma quando, a um passo de alcançar a Jerusalém Celeste, confessa:

«E per esta guisa, consiirava eu como uñas cousas demostravom e sinificavom outras, segundo a razom da semelhança de ãas com as outras, e per esta consiiraçom entendia eu as cousas celestriaaes e

⁶² Como mostrou Margarida Madureira, «inscrevendo o motivo do sangue redentor num evento fundador da história do cristianismo, a convergência da tradição narrativa exemplar com modelos hermenêuticos bíblicos implica, deste modo, um processo de reescrita e reinterpretção de *topoi* narrativos cujo sentido se achava, desde há muito fixado». Cf. Margarida Madureira, «Sangue Redentor: o *Orto do Esposo*, a *Queste del Saint Graal* e a tradição exemplar medieval», in Leonor Curado Neves, Margarida Madureira, Teresa Amado (coords.), *Matéria da Bretanha em Portugal*, Lisboa, Edições Colibri, 2002, p. 249.

⁶³ Alan Bernstein, «The Exemplum as “Incorporation” of Abstract Truth in the Thought of Humbert of Romans and Stephen of Bourbon», in Laurent Mayali, Stephanie A.J.Tibbetts (eds.), *The Two Laws. Studies in Medieval Legal History Dedicated to Stephan Kuttner*, vol. I, Washington D.C., The Catholic University of America, 1990, p. 93.

⁶⁴ Umberto Eco, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, p. 73.

Uma liberdade constrangida
Aspectos do funcionamento alegórico em dois textos medievais

espírituaes pelas cousas temporaes e corporaes segundo as
semelhanças que ham ãas com as outras; e bem assi entendia ãas
cousas temporaes ou corporaes per outras cousas temporaes ou
corporaes. E em tôdas estas cousas que eu asi consiirava e pensava e
contemprava, todo reduzia em louvor e em honrra do Senhor Deus»⁶⁵.

No *Boosco*, a opção por uma exemplaridade *in fieri* – encenando dramaticamente o atribulado itinerário de conversão do protagonista, pontuado de avanços e retrocessos – prescreve uma particular modalidade de transmissão do ensinamento. É, porventura, a insistência na vertente icástica da demonstração doutrinária enquanto *opsis* (as *cousas corporaes*), o «ódio à abstracção»⁶⁶, que justifica que as *auctoritates* surjam encarnadas na obra. Na realidade, os participantes no concílio de autores da filosofia e da patrística, furtando-se a replicar aquela que fora a solução formal de Petrarca, proferem de viva voz as suas *sententiae*, ao invés de estas serem aduzidas em citação pelo autor de segundo grau. Nas suas tiradas, as autoridades presentes tendem, de resto, a glosar trechos constantes das suas próprias obras. É o que acontece, por exemplo, com Dom Tomás de Aquino e Dom Reimondo⁶⁷. De certo modo, estas figuras históricas, identificadas por meio de insígnias⁶⁸ e que asseveram, em face de uma alma pusilânime, a excelência espiritual da vida solitária situam-se no pólo oposto ao da construção alegórica personificante: já não é uma abstracção que encarna numa figura, mas sim a figura que é chamada a corporizar uma abstracção, no caso vertente dar rosto e voz a uma mesma filosofia de vida contemplativa e retirada. É esse papel de abonação experiencial que a cada um compete endossar:

«E logo a dona fremosa disse:

– Dom Bernardo, grorioso doutor, falade alguã cousa, cá vós
provastes a vida contemprativa e a autiva.

⁶⁵ *Boosco Deleitoso*, p. 314-15.

⁶⁶ Mário Martins, «Visionarismo literário de quatrocentos», p. 35.

⁶⁷ J. M. da Cruz Pontes, «Raimundo Lulo e o lulismo medieval português», p. 69-70.

⁶⁸ Como observa Aida Dias, «Todas as figuras chamadas a testemunhar sobre o valor da vida solitária são portadoras de atributos que informam claramente sobre a sua vida: Petrarca, o poeta cristão laureado, otenta na cabeça “uãa grilanda de folhas de louro mui verde” (cap. 16), enquanto Cícero, «porque fora gentil e nom fora católico», cinge a fronte com «uãa grilanda de louro seca e sem verdura» (cap. 30); S. Tomás de Aquino tem no peito uma estrela, «mais crara que o sol, que dava mui grande lume» (cap. 33), pois é a luz que ilumina os homens com a sua doutrina. Papas, bispos e monges são perfeitamente identificáveis pelas vestes e atributos que lhes são peculiares». Cf. *art. cit.*, p. 239.

Entom se levantou uñ monge vestido em uña cugula mui alva; e a sua face era mui crara e mui lêda. E êle tiinha em sua cabeça arredor ãa coroa mais luzente que o sol. E começou sua razom per esta guisa:

- A mente que é acostumada aas boas obras recebe consolaçom de folgança, quantas vêzes é tirada aa luz da contemplaçom, assim como sooe fazer»⁶⁹.

No *Boosco*, o estatismo emblemático, quase heráldico, destas personagens compagina-se com a maior plasticidade de múltiplas alegorias personificantes que, no transcurso da sua jornada purgatória, desfilam perante a alma: a Misericórdia, as virtudes teologais (Fé, Esperança e Caridade) e cardinais (Temperança, Fortaleza, Prudência e Justiça), a Ciência da Escritura de Deus, a Memória e Relembração da Morte, a Sabedoria. Desconhecida na fonte petrarquiana, a presença destas personagens femininas no *Boosco* «mostra o quanto os prosadores da casa de Avis, humanistas clássicos-cristãos, estiveram atentos à rica tradição alegórica, principalmente medieval»⁷⁰. A despeito de constituírem figuras-tipo, inapelavelmente unidimensionais, parece, ainda assim, esboçar-se, para algumas delas, um carácter por antonomásia. Trata-se de um efeito funcionalmente conseguido por meio da associação sistemática de perífrases valorativas a cada personagem: a «mui graciosa donzela» (Misericórdia), a «formosa dona» (Ciência da Escritura de Deus), a «espantosa dona» (Justiça), a «graciosa ifante» (Sabedoria). Como nota Christian Vandendorpe, no caso particular da alegoria-personificação não se acede, como acontecia com a alegoria “clássica”, do concretismo narrativo à esfera da abstracção moralizante. Consagrando a elevação do nome comum a nome próprio, transita-se do abstracto ao abstracto, situando o leitor, desde o início, num plano superior de generalização⁷¹.

Em virtude de a alma revelar uma incipiente competência hermenêutica, o interpretante da semiose alegórica é, aliás em sintonia com os precedentes fornecidos pela tradição visionária, o Anjo guiador. O retrato minudente que este traça das virtudes teologais e cardinais, por exemplo, confirmando o cromatismo, os adereços ou o lapidário simbólico consignados em abundantes testemunhos iconográficos⁷²,

⁶⁹ *Boosco Deleitoso*, p. 76.

⁷⁰ Lênia Márcia Mongelli, «O deleite no *boosco* de Deus», p. 133.

⁷¹ Christian Vandendorpe, *art. cit.*, p. 78-79.

⁷² Vd. Francisco de Simas Alves de Azevedo, «Acheegas para o estudo dos vestuários simbólicos das virtudes, no “Boosco Deleitoso. Seu presumível parentesco com a Heráldica Quatrocentista portuguesa”», *Armas e Troféus*, nº3 (Maio-Agosto 1961), p. 299-305.

demonstra, precisamente, que em tudo o que é visível se encontra gravado um sentido outro e que, efectivamente, as personificações são «both ideological and anthropomorphic»⁷³. Veja-se, a título exemplificativo, a *effictio* da Justiça, que possibilita que, pela mera aparência, a personificação anuncie as suas características:

«E eu perguntei ao anjo quem era aquela dona tam fremosa e tam espantosa. E êle me disse que era Justiça, que é mui espantosa aos maaos e mui graciosa aos boõs. E porém a sua vistidura é de duas colores. A color preta demostra a tribulaçom e a door, que a justiça faz padecer aos maaos; e a color alva demostra o prazer e o galardom que ela dá aos boõs, e a pedra priciosa que tem em a coroa, que há atal propiedade que queima a mão do homem que a tener apertado, pero que é graciosa aa vista, demostra que a justiça queima os maos corregendo-os e faz prazer aos boõs; e a regra direita que tem em a mão sinifica a obra da justiça, que dá a cada uñ dereitamente o que seu é»⁷⁴.

A dramaticidade que deflui da estrutura dialógica empregue, ora com uma dinâmica de pleito tribunício (a alma em julgamento), ora próxima da *disputatio* teológica com propósitos maiêuticos (a discussão em torno das vantagens da vida solitária) é particularmente favorável à tradução do *agon* alegórico. Como acentua Angus Fletcher, o progresso e a batalha (que pode revestir as formas mais amenas do debate ou do diálogo) configuram cenários dilectos da acção alegórica⁷⁵. O esquema narrativo da alma peregrina, cindida entre as tentações do *segle* e a promessa de bem-aventurança, propicia, além disso, uma ocasião ímpar para abordar a questão do *livre alvedrio*, tópico candente já na experiência religiosa pré-reformista. Dilacerado pela dúvida, o Pecador resume do seguinte modo este estado intervalar de *departimento*:

« (...) mas eu sentia dentro em na minha alma grande contrariadade e grande departimento, assi como se sooe fazer em a cidade e em a casa, em que som contrairos os moradores dela. Ca, de uña parte, me

⁷³ Deborah L. Madsen, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁴ *Boosco Deleitoso*, p. 10.

⁷⁵ Vd. Angus Fletcher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1964. Gay Clifford exprime opinião convergente, em capítulo sugestivamente intitulado «The kinesis of allegory»: «The fundamental narrative forms of allegory are the journey, battle or conflict, the quest or search, and transformation: i.e. some form of controlled or directed process». Cf. *op. cit.*, p. 15.

enduzia o temor de Deus e as boas cuidações e os dizeres dos santos homees e a Santa Escritura, que leixasse a vida do segre e me tornasse ao Senhor e me apartasse do arroído do mundo e dos negócios dêle. E, de outra parte, me poinham muitos embargos as fortes tentações da carne e da vã-grória e da auidia e dos beës terreaes; e enesto se perlongava o meu convertimento»⁷⁶.

Alimentando-se de um modelo de espiritualidade em tudo análogo, não são, portanto, surpreendentes as coincidências que, à primeira vista, aproximam o *mezquinho Pecador do Boosco* e a protagonista do *Auto da Alma* vicentino. Ambos aspiram, na verdade, a transcender a menoridade da sua condição de «manequins alegóricos»⁷⁷. Todavia, ao passo que, no primeiro caso, a alegoria conhece uma resolução provisória no tipo (transformando-se o Pecado no Pecador); na moralidade vicentina, a Alma conquista, pelo menos em parte, a espessura psicológica do carácter por ter, se assim se pode dizer, imanentizado o conflito dramático externo. Neste sentido, como muito bem anota António José Saraiva, o teatro de Gil Vicente documenta já um tempo de «decomposição das alegorias»⁷⁸.

6. Angus Fletcher remata o seu penetrante estudo sobre a alegoria, com a afirmação lapidar de que «allegories are the natural mirrors of ideology»⁷⁹. A asserção, seguramente válida para múltiplos contextos, é especialmente acertada para as obras de que me ocupei. No caso do *Orto*, como no do *Boosco*, a alegoria, empregue como programa de vigilância hermenêutica, assiste quer o trabalho de composição, quer o de interpretação dos textos de espiritualidade. Permitindo afinar por um mesmo diapasão ideológico fontes de natureza ecléctica, consegue-se, por seu intermédio, disciplinar a actividade do leitor-crente e, desse modo, mitigar os riscos indesejáveis de uma desregrada deriva semântica. Por isso, a alegoria tardo-medieval, uma arte de liberdade constrangida, porque ilumina as intrincadas relações entre poder e linguagem, constitui, com efeito, um espelho privilegiado da ideologia.

⁷⁶ *Boosco Deleitoso*, p. 229-230.

⁷⁷ António José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Amadora, Livraria Bertrand, 1981, p. 47.

⁷⁸ Id., *ibid.*, p. 159.

⁷⁹ Angus Fletcher, *op. cit.*, p. 368.