

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Angelo Moreno Bidigaray Sanches

***O PASTOR PEREGRINO: PEREGRINAÇÃO COMO ALEGORIA DA
PENITÊNCIA***

Santa Maria, RS
2021

Angelo Moreno Bidigaray Sanches

O PASTOR PEREGRINO: PEREGRINAÇÃO COMO ALEGORIA DA PENITÊNCIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Marcus De Martini

Santa Maria, RS
2021

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Sanches, Angelo Moreno Bidigaray
O Pastor Peregrino: peregrinação como alegoria da
penitência / Angelo Moreno Bidigaray Sanches.- 2021.
91 p.; 30 cm

Orientador: Marcus De Martini
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2021

1. Novela Pastoral 2. Peregrinação 3. Alegoria I. De
Martini, Marcus II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, ANGELO MORENO BIDIGARAY SANCHES, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Angelo Moreno Bidigaray Sanches

O PASTOR PEREGRINO: PEREGRINAÇÃO COMO ALEGORIA DA PENITÊNCIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovado em 22 de janeiro de 2021:

Marcus De Martini, Dr. (UFSM) - Videoconferência
(Presidente/Orientador)

Marcelo Lachat, Dr. (UNIFESP) - Videoconferência

Raquel Trentin Oliveira, Dra. (UFSM) - Videoconferência

Santa Maria, RS
2021

NUP: 23081.006126/2021-73

Prioridade: Normal

Homologação de ata de banca de defesa de pós-graduação

134.332 - Bancas examinadoras: indicação e atuação

COMPONENTE

Ordem	Descrição	Nome do arquivo
2	Folha de Aprovação	Folha de aprovação.pdf

Assinaturas

25/01/2021 15:46:25

MARCUS DE MARTINI (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)

08.38.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS - DLTV

26/01/2021 11:16:45

RAQUEL TRENTIN OLIVEIRA (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)

08.38.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS - DLTV

27/01/2021 09:58:02

Marcelo Lachat (Pessoa Física)

Usuário Externo (220.***.***.**) 1960



Código Verificador: 499820

Código CRC: 8cc385d9

Consulte em: <https://portal.ufsm.br/documentos/publico/autenticacao/assinaturas.html>



RESUMO

O PASTOR PEREGRINO: PEREGRINAÇÃO COMO ALEGORIA DA PENITÊNCIA

AUTOR: Angelo Moreno Bidigaray Sanches

ORIENTADOR: Marcus De Martini

O presente estudo aborda a obra *O Pastor Peregrino* (1608), de Francisco Rodrigues Lobo. Publicado no início do século XVII, *O Pastor Peregrino* é a segunda obra da trilogia pastoril de Rodrigues Lobo. A trilogia recebe o título do primeiro livro, *A Primavera*, de 1601, e é finalizada com *O Desenganado*, em 1614. Seguindo o rastro narrativo deixado n' *A Primavera*, o segundo volume da trama conta a jornada de peregrinação de Lereno, o protagonista dos dois livros que iniciam a trilogia. Outrora pastor que habitava as ribeiras do Lis e Lena, Lereno é lançado ao desterro injustamente por Amor e Ventura, duas forças condutoras da trama. Durante a narrativa, a peregrinação do herói adquire um nítido caráter penitente. Instrumento de aperfeiçoamento espiritual, a jornada é repleta de episódios em que a paciência e fidelidade do herói são postas à prova. O término da peregrinação se dá quando Lereno retorna à terra natal, onde é coroado, ao final, em retribuição aos seus feitos. Assim, buscou-se investigar *O Pastor Peregrino*. Durante o trabalho, através de Avallec-Arce (1974) e demais críticos aborda-se a constituição da novela pastoril. A partir de Hansen (2006), trata-se a questão da alegoria. Ao final, através de França, Nascimento e Lima (2017), da obra de Kempis (2019) e de outros autores, é possível se compreender mais adequadamente o teor teológico de *O Pastor Peregrino*.

Palavras-chave: Alegoria. Peregrinação. Francisco Rodrigues Lobo.

ABSTRACT

O PASTOR PEREGRINO: PILGRIMAGE AS AN ALLEGORY OF PENANCE

AUTHOR: Angelo Moreno Bidigaray Sanches
ADVISOR: Marcus De Martini

The present study deals with the work *O Pastor Peregrino* (1608) by Francisco Rodrigues Lobo. Published in the early seventeenth century, *O Pastor Peregrino* is the second work of the pastoral trilogy of Rodrigues Lobo. The trilogy receives the title of the first book, *A Primavera*, of 1601 and is finalized with *O Desenganado* in 1614. Following the narrative trail left in *A Primavera*, the second volume of the plot tells the journey of Lereno's pilgrimage, protagonist of the first two Works. Once a shepherd who lived in the margins of Lis and Lena, Lereno is thrown into exile unjustly by Amor and Ventura. During the narrative, the hero's pilgrimage acquires a distinct penitent character. An instrument of spiritual improvement, the journey is full of episodes in which the hero's patience and fidelity are put to the test. The end of the pilgrimage occurs when Lereno returns to the native land, where he is crowned, in the end, in return for his deeds. From this conception, it was sought to investigate *O Pastor Peregrino*. During the work, through Avallec-Arce (1974) and other critics, the constitution of the pastoral novel is approached. From Hansen (2006), the question of allegory is addressed. In the end, through França, Nascimento and Lima (2017), the work of Kempis (2019) and other authors, the theological content of *O Pastor Peregrino* is demonstrated.

Keywords: Allegory. Pilgrimage. Francisco Rodrigues Lobo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 FRANCISCO RODRIGUES LOBO E A NOVELA PASTORIL	11
2 O PASTOR PEREGRINO: UMA LEITURA ALEGÓRICA	31
3 ALEGORIA	53
3.1 O SENTIDO TEOLÓGICO DA PEREGRINAÇÃO	66
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS.....	89

INTRODUÇÃO

“Conjuro-vos, ó filhas de Jerusalém, que não acordeis, nem desperteis o amor, até que este o queira.”¹. Esse fragmento é parte de um conjunto de poemas, atribuídos a Salomão, que compõem o livro de Cantares ou Cântico dos Cânticos. Nos poemas, o amado e a amada, identificados como o próprio Salomão e a Sulamita, e as mulheres de Jerusalém se alternam, cantando o amor que existe entre o casal.

Os versos são ricos em imagens evocativas. Neles, o amor é declarado a partir de comparações com unguentos, bebidas, animais, madeiras, pedras, monumentos, lugares, que criam para o leitor a atmosfera de um oriente misterioso e sedutor. Além disso, não faltam nos poemas descrições físicas e de contato. Os amantes se tocam e desejam avidamente um ao outro.

Não sem razão, esses poemas geraram e geram ainda muito problema e confusão para os leitores da Bíblia que não esperam encontrar esse tipo de discurso num livro religioso e semítico. Como entender a presença de poemas cheios de sensualidade e exuberância na Bíblia? Como relacionar isso ao propósito da religião? Em geral, a solução encontrada para o Cântico dos Cânticos, bem como para outras passagens problemáticas, foi de o ler como uma grande alegoria. Na realidade, o que Salomão fala não é do amor de duas almas apaixonadas, mas da união de Cristo com a sua Igreja.

Auerbach (1997) contudo escreve que não foi sempre assim entre os cristãos. Tertuliano (160 - 220) lê o texto bíblico como realidade concreta que revela outra realidade igualmente concreta. Não é por serem figuras, imagens de Cristo e da Igreja, que os dois amantes deixaram de ser reais: “[...] o único fator espiritual é a compreensão [...]” (AUERBACH, 1997, p. 29). É a interpretação. Santo Agostinho (354 - 430), por sua vez, segundo Auerbach,

rejeitou enfaticamente a interpretação alegórica das Sagradas Escrituras, bem como a noção de que o Velho Testamento era uma espécie de livro hermético que só se tornava inteligível quando nos desembaraçávamos de seu significado histórico literal e de sua interpretação vulgar (1997, p. 35)

¹ Cântico dos Cânticos 8:4.

Seja entendendo os cânticos de Salomão de forma realista ou espiritual, a passagem destacada coloca o leitor moderno perante a interrelação de dois tópicos diferentes: amor romântico e cristianismo. O desafio que se apresenta é de leitura, de interpretação. Como entender a relação entre o amor de um homem e uma mulher e a mensagem evangélica, sem ter que rejeitar um para aceitar o outro?

O presente trabalho, que tem como objeto a obra *O Pastor Peregrino* (1608), de Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622), defronta a mesma questão. Lereno, o pastor protagonista dessa novela pastoril, empreende peregrinação para expiar suas culpas e, assim, recobrar o amor da Pastora do Bosque Desconhecido.

Como os Cantares de Salomão, *O Pastor Peregrino* é um livro que trata de amor. Essa obra de Rodrigues Lobo está recheada de poemas enamorados, alguns alegres e celebrativos outros tristes e desesperançosos. Lereno, na maior parte da narrativa, é um amante desditoso, que não cessa de cantar seu amor pela Pastora e sua tristeza por viver no exílio, distante da amada.

A leitura d'*O Pastor Peregrino* apresenta ao público uma história, relativamente simples, de vários casos de encontros e desencontros amorosos. A obra, nesse sentido, expressa através da literalidade das palavras seus significados. Além disso, as convenções do gênero bucólico indicam que a leitura adequada do texto reside na compreensão das normas e preceitos que regem a novela pastoril, evitando-se, assim, que se projetem, na obra, valores extemporâneos a ela.

Este trabalho, contudo, busca compreender *O Pastor Peregrino* através da chave da *peregrinação*. Isto é, quando se coloca o ato de *peregrinação* como chave interpretativa, abre-se caminho para se ler *O Pastor Peregrino* como livro que compõe a longa tradição de obras cristãs que se estruturam utilizando a peregrinação como alegoria da vida. Em língua portuguesa, pode-se citar como exemplo *História do Predestinado Peregrino e de seu Irmão Precito* (1682) e *Compendio narrativo do Peregrino da América* (1728).

Adriano Filho (2015), nesse sentido, explica que

a representação da vida humana na terra como peregrinação física ou espiritual da alma humana, como degredo de uma pátria celestial, tem uma longa história na tradição literária do Ocidente. Este tema tem grande suporte na tradição bíblica [...]. (2015, p. 528)

A partir dessa perspectiva, as próximas linhas objetivam focar a jornada de Lerenio na qualidade de alegoria cristã, ou seja, como movimento de penitência que o herói executa a fim de alcançar a bem-aventurança. Isso significa que os casos e poemas de amor extrapolam suas significações literais, passando a serem lidos como índices de uma realidade superior, constituindo-se dessa forma a alegoria teológica.

O fragmento do Cântico dos Cânticos que inicia esta introdução parece sugerir que o amor não é apenas um sentimento, mas um ser, uma divindade. Ele não deve ser despertado em tempo inoportuno, pois, do contrário, voltar-se-á contra quem o perturbou. Trata-se de um amor que persegue e escraviza amorosamente, reduzindo à servidão.

Lerenio, quando descobre a história de Sileno, é condenado por esse tipo de amor, independente e caprichoso, que perturba e se apossa da alma amante. O narrador expressa assim a ação do amor: “Como castiga Amor ãa ousadia” (LOBO, 2003, p. 68). No decorrer de toda a obra, Lerenio encontra-se deplorando sua sorte, perseguido por todos os lados pelo seu sentimento, escravo até a morte da sua Pastora. No entanto, este amor que persegue é o mesmo que enobrece; ele é a dor no coração, mas também é a virtude do herói. N’*O Pastor Peregrino*, o amor se confunde com a própria Providência Divina. O amor é a causa dos sofrimentos de Lerenio, mas também é sua purificação e salvação.

1 FRANCISCO RODRIGUES LOBO E A NOVELA PASTORIL

No desenvolvimento do que hoje se chama literatura, a poesia pastoril, ou poesia bucólica, foi designada pelos nomes *idílio*, *écloga*, *bucólica* e *pastoral*. Embora hoje possam parecer apenas sinônimos de poema pastoril, as utilizações dos termos durante a história do gênero mostram que havia especificidades em cada forma. Para Franca (2003), por exemplo, Teócrito (310 a. C – 250 a. C) escreve *idílios*, Virgílio (70 a. C – 19 a. C), *bucólicas*, e Bernardim Ribeiro (1482 – 1552), *éclogas*.

Ribeiro (2006) explica que *idílio*, do grego *eidyllion* (diminutivo de *eidos*), significa “composição poética breve”, “poema curto”. A palavra ganhou significação mais restrita, de poesia pastoral, porque a maioria das produções poéticas versava sobre tal tema. Pela mesma razão, *écloga*, do grego *eklogē* passou de, em sentido mais amplo, “um poema ou trecho seletor” para significar genericamente poema pastoril.

Por sua vez, Onelley (2006) explica que bucólica vem de *bukoliká*, que quer dizer “canto de boiadeiros”. O protagonista da bucólica é o *boukólos*, boiadeiro ou vaqueiro – embora o termo se refira a boiadeiro, a poesia bucólica, *lato sensu*, engloba grande variedade de homens do campo. Já a palavra pastoral não é usada na poesia da Antiguidade Clássica. Modernamente, pastoral passou a designar uma composição poética, não necessariamente em verso, cujo espaço é rústico e natural e o herói é um pastor.

Como é evidente, entre os três termos utilizados na poesia antiga para denominar os poemas pastoris, apenas a palavra bucólica se encontra atrelada diretamente à noção de poema de temática rural. Primitivamente, portanto, idílios ou éclogas podiam versar sobre temas variados. Com efeito, confirma Ribeiro (2006), que Teócrito empregou em três idílios o gênero conhecido como mimo, que “pode ser definido como um gênero dramático, no qual pequenas cenas da vida quotidiana são abordadas” (2006, p. 15).

Não é possível se fixar um momento específico de nascimento da poesia bucólica. Certo é que nasceu na Grécia antiga e está ligada a atividades como agricultura, pastorícia e às festas cívico-religiosas, em que a natureza desempenha um papel ritualístico. Conforme explica Ribeiro (2006), atribui-se a paternidade da poesia pastoril a diferentes divindades: Diana, Mercúrio, Pã – todos, em maior ou menor grau, ligados à vida campestre. Expoentes do gênero, o grego Teócrito e o

romano Virgílio fundamentaram os princípios que constituíram toda a literatura pastoril, que vigorou na Europa e d'além mar. Além deles, como mostra Franca (2003), conta na antiguidade como cultores do bucolismo Calpúrnio Sículo, poeta latino do tempo de Nero, do qual pouco se sabe, autor de sete peças intituladas *Bucólicas* e o, igualmente desconhecido, Nemesiano, poeta latino do terceiro século que, além de poemas sobre a arte de caçar (*Cynegetica*), de pescar (*Halieutica*) e de navegar (*Nautica*), é alegadamente autor de quatro écloas, atribuídas inicialmente a Calpúrnio Sículo.

Modernamente, a poesia bucólica se desdobrou no que ficou conhecido como pastoral ou novela pastoril. Diferente da poesia pastoril antiga, a novela pastoril combina verso e prosa. O italiano Sannazaro (1458-1530), com sua *Arcadia*, é conhecido como o autor modelo em se tratando de novela pastoril. Sua influência se espalha pela Europa e encontra na Península Ibérica imitadores durante os séculos XVI e XVII. Nomeadamente, Jorge de Montemayor (1520-1561) se torna o principal cultor na Espanha da novela pastoril e, em Portugal, esse papel coube a Bernardim Ribeiro (1482-1552) e Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622), este último tema do presente trabalho.

A novela pastoril é a narrativa de pastores enamorados que, sofrendo por casos de amor, cantam suas desventuras impostas pelo destino. O espaço da trama é o ambiente rural/natural, caracterizado principalmente pela beleza, pelo prazer e pela fantasia. Como cortesãos, os pastores se deleitam com jogos e com os frutos da terra; declaram a razão dos seus amores e os seus infortúnios ao som da sanfona. Os pastores não cobiçam riquezas. Já basta para eles a natureza, fonte de todos os bens e virtudes. Preferem os pegureiros, assim, viver humildemente em cabanas e aldeias, trajando-se com rusticidade, empregando-se no cuidado do gado e em cortesias.

Esse é brevemente o pano de fundo d'*O Pastor Peregrino*, novela pastoril sobre a qual este trabalho se debruça. Publicada em 1608, pelo poeta Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622), a obra conta a história do pastor Lereno que, desenganado pelo amor, empreende peregrinação por lugares conhecidos e desconhecidos. Embora a obra seja diegeticamente acabada, ela se trata do segundo volume de uma trilogia intitulada *A Primavera*. O primeiro título que dá nome a toda a trilogia sai em 1601. A *Primavera* apresenta o princípio da jornada de Lereno, o seu lugar de origem, onde vivia contente, a revelação do segredo que lhe condena, o encontro com a Pastora, a culpa injusta que o lança ao degredo e o desterro entre os *Campos do Mondego* e as

Praias do Tejo. O terceiro volume é publicado em 1614. Chama-se *O Desenganado*. Lereno sai de cena nessa obra para dar lugar a outro pastor. Oriano, peregrino que se tornou amigo de Lereno no segundo título da trilogia, é o personagem central d'*O Desenganado*: sua peregrinação igualmente por causa do amor será o tema da obra. O protagonista d'*O Pastor Peregrino*, contudo, aparece como personagem em determinado trecho da deambulação de Oriano.

O amor é o tema central da trilogia – e, conseqüentemente, d'*O Pastor Peregrino*. É incessante durante a trama a inserção de diversos poemas, nos mais diferentes gêneros e metros, em que o protagonista e inúmeros personagens cantam o seu amor por uma pastora ou pastor, o desencanto pelo amor não correspondido, os fados que obrigam os amantes à separação, os desejos e planos de conquistas amorosas, as excelências do amado ou da amada. O amor, n'*O Pastor Peregrino*, é uma força transcendente a que ninguém é isento. A expressão do herói define essa força: “– Em nenhum estado acho segura de amor a liberdade” (LOBO, 2004, p. 245).

A novela pastoril decorre dentro de uma longa série de ficções bucólicas. A *Arcadia* (1504), de Sannazaro, é uma das obras fundamentais do gênero que, por sua vez, encontra em Petrarca alguns dos seus fundamentos.

Petrarca, lembra Marnoto (1996), escrevendo sobre o *Bucolicum carmen*, coleção de doze élogos de sua autoria, no *Liber sine nomine*, expressa que o bucolismo é um gênero de poesia ambígua: *poematis genus ambigui*. Embora pareça simples, o modo bucólico é complexo. O pastor não é apenas um representante do Campo, mas um conhecedor da Cidade; é um rústico, contudo, amante discreto e cortês; “[a] própria Arcádia não é *ou* o campo, *ou* a cidade. Nela encontramos um ambiente campestre que simula o da cidade.” (MARNOTO, 1996, p. 19, grifo da autora). O signo linguístico no texto bucólico é de dupla referencialidade, isto é, por um lado, liga-se ao significado linguístico comum, e, por outro, refere-se a significados ocultos inscritos no *poematis genus ambigui*. Por causa disso, a narrativa pastoril não é apenas literal, mas também possui um caráter alegórico. A palavra do texto bucólico transcende a sua primeira referencialidade.

O duplo significado do signo faz com que o texto bucólico seja concomitantemente aberto e fechado. A face que se contempla nas narrativas de pastores é a de rústicos envolvidos em práticas pastoris. Exibe a obra bucólica, portanto, despretensiosamente, suas significações mais evidentes e comuns, formuladas a partir de exemplos e convenções legados pela história do gênero. A

aparência, todavia, do bucolismo tende a se tornar cada vez mais emblemática à medida que se toma seus signos como símbolos. Desse modo, o que se mostra claramente como signo insinua, na qualidade de símbolo, significados ainda obscuros, aguardando serem desvendados pelo leitor que já tomou conhecimento que o bucolismo é, muitas vezes, uma máscara que oculta a afirmação de verdades superiores. Não sem razão, como aponta Marnoto, a narrativa de pastores já serviu “para tecer encômios, para criticar ou satirizar, para celebrar ocasiões festivas, para lamentar os que a morte leva, para dissertar sobre assuntos de interesse cívico e literário, ou para dar voz ao sentimento amoroso” (1996, p. 24).

A importância de Sannazaro é precedida por um ambiente humanista que cultivou a poesia dos pastores. Marnoto descreve que, na primeira metade do século XIV, Petrarca e Boccaccio recuperaram na Itália a égloga latina. Antes das doze élogas de Petrarca publicadas em 1357, Giovanni Boccaccio compõe, entre 1341 e 1342, a obra, escrita em prosa e verso, *Commedia delle ninfe fiorentine*, também conhecida por *Ameto*. Já na primeira metade do século XV, funciona em Ferrara uma academia bucólica. A academia, dotada de poetas e eruditos como Battista Guarino e Matteo Maria Boiardo, contribuiu primordialmente para a difusão de Teócrito e a superação da leitura alegórica de Virgílio. Na academia, Martino Filetico traduz os sete primeiros idílios conhecidos do siracusano. A influência de Teócrito também aparece na poesia dos acadêmicos Battista Guarino e Titus Strozzi.

No quatrocentos renascentista italiano, Giusto de'Conti foi um dos artistas que contribuíram para formar o arquétipo da égloga em vulgar. Marnoto (1996) explica que, de tradição petrarquista, de'Conti publicou, por volta de 1440, um cancionero chamado *La bella mano*, cujos poemas alternam diferentes construções de metro e estrofe. Além de Giusto, Leon Battista Alberti, com *Corimbo* e *Tyrsis*, e os irmãos Luca, com a tradução das élogas de Virgílio, e Bernardo Pulci, com o *Driadeo* e a *Pístola VIII*, consolidam o modelo polimétrico da égloga, que será amplamente cultivado pelos poetas bucólicos no renascimento italiano.

A partir da segunda metade do século XV, dois poetas de Siena desempenham papel importante no caminho da poesia bucólica que desembocará na novela pastoril de Sannazaro. Filenio Gallo, escreve Marnoto (1996), foi um frade agostiniano autor da égloga *Safira*, composta de 687 versos, que servirá de influência para a composição de, entre outras obras, *A Arcadia*. O outro autor é Jacopo Tolomei. De

família nobre, escreveu duas élogas nos finais do século XV, concluindo a gama de poetas bucólicos que precedem as produções pastoris do século seguinte.

Além dos poetas já citados, muitos outros também contribuíram para o desenvolvimento do gênero novela pastoril no renascimento italiano. A própria Nápoles, cidade de Sannazaro, era reduto de eruditos que cultivavam textos bucólicos. Conforme exprime Marnoto (1996), a originalidade d'*A Arcadia* nasce dentro dessa tradição da poesia bucólica renascentista, que já bebia nas fontes de Virgílio e Teócrito. Originalidade e tradição parecem aqui serem substantivos incompatíveis. A noção comum de originalidade se liga à ideia de ruptura com paradigmas e preceitos, numa atitude de subversão a valores tradicionais. Aplicar, contudo, tal concepção à narrativa de Sannazaro é cair no equívoco anacrônico. Bem como para todo o escritor pré-romântico: Jacopo Sannazaro é original à medida em que cria a sua própria obra observando com reverência a lição deixada pelos autores modelares. Nesse processo de produção e reprodução de poética tradicional, Sannazaro tornar-se-á o autor modelar do livro pastoril.

A inovação introduzida por Sannazaro no percurso da poesia bucólica consiste na inserção de trechos em prosa que se alternam com élogas, criando, portanto, uma narrativa conhecida por prosímetro. O prosímetro, diz Marnoto (1996), não é criação de Sannazaro, autores medievais como Boécio e Marciano Capela já haviam utilizado a forma. Contudo, mais provável é que Sannazaro o tivesse herdado de autores mais próximos linguístico e culturalmente dele. Seriam os seus modelos, assim, Dante, com a *Vita nuova*, obra lírica entrecortada com comentários em prosa, escrita entre 1292 e 1293, e Boccaccio, com o *Ameto*, texto em prosa recheado com poemas em tercetos.

Além de fornecerem a estrutura lírica e narrativa da primeira novela pastoril, Dante e Boccaccio trabalham dois temas muito caros para *A Arcadia*. *Vita nuova* narra a história de amor do protagonista, identificado tradicionalmente como o próprio Dante. O *Ameto* utiliza o prosímetro para tratar temas pastoris. Amor e pastoralismo são fundamentos da novela pastoril.

Outra obra importante no percurso de origem da d'*A Arcadia* é o *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca. Mais conhecida por *Il Canzoniere*, a obra agrupa poemas de Petrarca escritos em um período que abrange por volta de quarenta anos. Embora não se trate de um prosímetro, o cancionero de Petrarca, conforme Marnoto (1996), não é uma reunião desconexa de *fragmenta*. A operação realizada por

Petrarca encadeia lírica e narrativamente os poemas numa sequência, formando um todo orquestrado. Da mesma feita, a *Arcadia* organiza todos os seus textos líricos como elos de uma sequência tanto lírica quanto narrativa.

Na península Ibérica, conta A Valle-Arce² (1974), a primeira novela pastoril é de autoria de um português, mas escrita em espanhol: *La Diana* (1559), de Jorge Montemayor. Contudo, antes de aparecer na novela de Montemayor, o pastor novelístico faz sua estreia nas novelas de cavalaria. Feliciano de Silva é o primeiro a colocar o pastor nas histórias de cavaleiros. Na sua obra *Lisuarte de Grecia* (1514), continuação do célebre *Amadís de Gaula* (1508), elementos típicos da novela pastoril como “amor desdeñado, goce de la naturaleza, desesperación, soledad y música” (AVALLE-ARCE, 1974, p. 38), já figuram. O bucolismo de Feliciano, ainda que incipiente, expressa-se também em obras posteriores como *Amadís de Grecia* (1530), *Don Florisel de Niquea* (1532) e na continuação de *La Celestina* (1502), *La segunda comedia de la famosa Celestina* (1536).

Nas novelas de Silva, o ambiente bucólico aparece mediante algum elo com o ambiente cavaleiresco: o (a) pastor (a), sem o saber, é filho de algum personagem do âmbito dos cavaleiros; o cavaleiro, enamorado, disfarça-se de pastor. Aí também já se delineia o típico espaço natural que se constituirá plenamente nas novelas pastoris que surgirão na Espanha: “Naturaleza estilizada em sus elementos constitutivos, pero, en cambio, de ilimitada receptividad sentimental; pas y sosiego, ambiente traspasado de misucalidad, todas estas notas del esbozo pastoril de Silva se convertirán em las tónicas de la pastoril posterior” (AVALLE-ARCE, 1974, p. 42).

A obra, de Alonso Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y las tristezas y trabajos de la sin ventura Isea* (1552), novela que, ainda no âmbito da cavalaria, mistura, segundo A Valle-Arce (1974), elementos medievais e bizantinos, apresenta outro aspecto que vai ser fulcral na pastoral ibérica. Isea, na Ilha Pastoril, distancia-se do barulho e confusões do mundo e, gozando do contato com a natureza, pode mergulhar em si mesmo, numa espécie de comunhão espiritual. Embora não seja uma ideia original da novela pastoril, o espaço bucólico como antítese do mundo ou, mais especificamente, do mundo urbano e como único lugar onde é possível ao homem encontrar paz de espírito e uma vida plena é uma tônica

² Um estudo mais abrangente encontra-se em MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. **Orígenes de la novela**. p. 1-1092, 2018.

repetida nas narrativas de pastores, inclusive na de Rodrigues Lobo.

Outros sinais precursores da novela pastoril podem ser encontrados na novela sentimental *Ausencia e soledad de amor* (1551), de Antonio Villegas. De raiz trovadoresca-petrarquista, o eixo narrativo da novela sentimental gira em torno de um caso de amor não aceito pela sociedade. A semelhança evidente, portanto, com a novela pastoril está na forma em que o amor funciona como princípio norteador das ações na narrativa. Nesses dois gêneros, a ideia de amor também se assemelha. Distanciando-se da concepção cortês, na obra de Villegas, o tipo de expressão amorosa encontra fundamento em Platão; noção de amor que, por sinal, foi popular em toda a Europa.

El amor nasce em el cielo
de aquella diuina Idea;
allí se engendra y se recrea
y de allí llueue em el suelo.
Las criaturas le reciben;
vnas a outras se quieren;
sin el amor luego mueren
y mediante el amor viuen
(AVALLE-ARCE, 1974, p. 49 *apud* VILLEGAS)

Dádiva divina; virtude aperfeiçoadora; prazer espiritual. Essas são algumas maneiras pela qual pode ser entendido o amor platônico. É desse teor o amor da novela pastoril; tem menos a ver com posse de um corpo e mais com a virtude da alma amante.

Evidentemente, antes de ser central nas novelas sentimentais e pastoris, o amor já era assunto cultivado nas histórias de cavaleiros. A ficção cavaleiresca, já desde o Quinhentos, com *Orlando furioso*, publicado pela primeira vez em 1516, incorporara o amor como tema legítimo das suas narrativas heroicas. Nelas, a concepção operada é a do “amor heroico”: “tanto no sentido de que é amor direcionado para a ascensão da alma como no sentido de que a enfermidade do amor atinge as almas de linhagem mais nobre, isto é, heroicas” (MUHANA, 1997, p. 159).

Heróis épicos do Quinhentos, os cavaleiros são infectados pela loucura de um amor, que os leva ao sofrimento e à morte; não lutam, portanto, pela posse de reinos ou mulheres, mas contra a força de um amor que os levará certamente à ruína. Nessas narrativas, os cavaleiros andantes são, na verdade, peregrinos por força do amor. Conforme Muhana (1997), no âmbito da ficção em prosa, do final do século XV até a metade do século XVI,

[...] as fábulas são inventadas como exposição dos efeitos tristes que um amor sem razão nem salvação provoca naqueles que se deixam apoderar por ele, infeccionando suas almas e levando-os a desejar a morte em vida, e a viver como se mortos fossem. Incontáveis textos que neste período se desdobram em torno dessa espécie de amor que acometera Fiametta tanto como agora Leriano (*Cárcel de amor*), Grisel e Mirabella (*Historia de Grisel y Mirabella*), Ardanlier e Lyessa (*Siervo libre de amor*) e que, depois de infinitos tormentos, conduzem-nos à morte, ao desespero, ou ao exílio” (1997. p. 160)

A temática do amor, nas novelas sentimentais, é desenvolvida, segundo Muhana (1997), seguindo o modelo *tractatus* latino, cujo final infeliz serve de exemplo para o público. Concebidas dentro desse modelo, ficções como *Cárcel de amor* (1492) e *Siervo libre de amor* (1439) organizam-se de um exórdio, uma narração de amores infelizes e uma peroração. A exposição contempla uma questão de amor (*quaestio*), ou seja, a novela sentimental apresenta-se em forma de casuística amorosa, com questões do tipo: “o amor é um bem ou um mal?” ou “o que é melhor: estar na presença da mulher amada ou, estando ela ausente, pensar nela amorosamente?”. A casuística amorosa, além das novelas sentimentais, aparece nos tratados de cortesia como *Il Cortegiano* (1528), de Baltasar Castiglione, e *Corte na Aldeia* (1619), de Francisco Rodrigues Lobo. Nessa obra de Rodrigues Lobo, por exemplo, Leonardo e Feliciano discutem se o amante, por perder o juízo por causa do Amor, é néscio ou discreto.

– De maneira (disse Leonardo) que Amor tira os sentidos e o juízo a quem se emprega todo em seus cuidados; e eu tinha para mim e ouvi sempre dizer que não podia o néscio ser bom namorado, o que agora vejo que contradiz a vossa opinião, pois os que amam não tem (têm?) entendimento.

– Só o discreto (respondeu Feliciano) sabe ser amante, e por isso perde o juízo nas mãos de Amor; que o néscio mal pudera perder nelas o que não tem; e falando mais ao ponto da vossa dúvida, o amante, por o ser, não fica néscio, mas parece-o em muitas acções e entendimentos; porque, transportado na imaginação do que ama, se descuida de tudo o que não é sua paixão. (LOBO, 2005, p. 141-142)

Dentre a variegada forma em que se apresentou o amor nas ficções entre XV e XVII, seja ele heroico, divino ou tentador, duas tendências coexistem como matéria para invenção dos poetas. Uma, aristotélico-tomista, concebe o amor como uma das “paixões concupiscíveis”, espécie de movimento do apetite irracional que obscurece o entendimento humano. A outra concepção, como já referido, é de base platônica. Entende que o “amor humano que transcende a concupiscência é imagem do amor divino, estímulo e fonte de todas as virtudes” (MUHANA, 1997, p. 164). Ainda assim,

definição mais apurada de amor se tem quando se considera o gênero em que a obra se inscreve. Como explica Muhana (1997), em uma novela sentimental, o amor é a derrota do homem. Na epopeia em prosa, são atos de nobreza e discrição. No bucolismo pastoril, é ascensão espiritual.

Na novela pastoril, o amor humano é como cópia do amor divino. Seu cultivo é, portanto, um caminho de acesso ao amor celestial. Os antecessores da novela pastoril já expressavam esse ideal. Na novela sentimental *Cárcel de Amor*, o protagonista Leriano, por exemplo, defende que o amor humano, quando virtuoso, conduz ao divino. O amor não aparece nesses textos como ruína do homem, mas como “meio de contato com o divino, na corrente do platonismo quinhentista” (MUHANA, 1997, p. 167). No bucolismo, os pastores, como poetas, cantam seu amor incomensurável em meio à natureza que reflete a beleza e a virtude das esferas celestiais.

A ideia de amor dos pastores é fruto de uma evolução do conceito. Até meados do século XVI reinava a concepção de amor mortífero das novelas sentimentais e de amor lascivo das comédias e romances de cavalaria. Tais amores são entendidos como paixões viciosas e, por isso, torpes e inferiores. Contudo, em algum momento do Quinhentos, o que era vício se tornou virtude. Na ficção pastoril do século XVI, o pastor, segundo explica Muhana (1997), é imerso em um amor desprovido de peçonha, soberano da vontade e, apesar de honesto, racional e deleitável, “é paixão que violenta a razão do amante, tornando-o alheio a si mesmo” (1997, p.70). A noção de uma tristeza de amor que é enfermidade é, então, substituída por uma tristeza como bem honesto e grave que encaminha o pastor amante ao desterro, onde o sofrer abnegadamente por amor se concebe como virtude heroica. Desse modo, o amor que os romances pastoris proclamam é compreendido como princípio divino, verdade suprema e virtude que distingue o herói.

Essa concepção de amor pastoril apresentada evidencia que tipo de personagem Lereno constituiu em *O Pastor Peregrino*. Seu amor, como imitação do amor divino, é sofredor e abnegado. O sofrimento, então, do protagonista durante toda a trama é a sua distinção enquanto personagem heroico e virtuoso. O herói sofre com a separação do seu amor, entretanto, como o amor é divino, o sofrimento se trata de uma espécie de aperfeiçoamento espiritual.

Amor de homens nobres não é novo. C.S Lewis, tratando de *Lancelote*, poema francês do século XII escrito por Chrétien de Troyes, escreve que “Em *Lancelote*, a

mesma doutrina é levada mais adiante. É apenas ao coração mais nobre que o amor se digna a escravizar e o eleito para tal serviço é o mais digno de louvor” (2012, p. 44). Por sinal, o amor nobilitante e de nobres remete ao amor cortês, cujo aparecimento se dá na França no século XI. Poemas como o *Romance da Rosa* expressam as características desse amor: sentimento de humildade, cortesia, adultério e religião do amor.

Em tais narrativas, o amante é sempre servil. É como o vassalo que serve ao seu senhor. Como Lewis explica “O amante é o ‘homem’ da donzela. Ele a trata por *midons*, o que etimologicamente representa não ‘minha senhora’, mas ‘meu senhor’. Essa atitude foi descrita como sendo a ‘feudalização do amor’” (2012, p. 14, grifo do autor).

Esse tipo de relacionamento só é possível aos nobres da corte. Como declara Lewis (2012), apenas o cortês é capaz de amar, mas é o amor que o torna cortês. Contudo, apesar de sentimento nobilitante, o amor cortês não é o que muitos considerariam louvável. Geralmente um poeta dirige o seu amor à esposa de um senhor. Servo rendido, sua nobreza reside em servir completamente a amada, mesmo que no profundo desespero causado pelo deus Amor.

Esses sentimentos de humildade, nobreza e desesperação de amor, presentes no amor cortês, são percebidos, igualmente, na novela pastoril.

- Não entendo o que queres dizer (replicou ele), porque ainda que as palavras são boas, as razões são de homem sem juízo, ou quando menos embarçam o de quem as escuta.
- Que muito é (disse o peregrino) se eu que as digo estou mais enleado?
- Agora vejo (disse o velho) que há muitos néscios que falam bem e muitos doudos que o não parecem. Quem de ti o havia de cuidar? Mas dize, se te aprover, pois sabes para onde vás, de que parte vens? (LOBO, 2004, p. 40)

O trecho supracitado demonstra um *topos* das narrativas de amores: o amante que perde a razão. Lereno, perdido de amor, empreende peregrinação sem cuidar em que direção seguir. O velho, isento da escravidão do amor, reputa a decisão do protagonista como doidice, não entende que o Amor, como poder independente, dirige a vida do herói. A falta de senso, contudo, é apenas aparente. O amante é sempre *discreto*. A perda da razão é convencional. Quem ama se alheia voluntariamente da lucidez, pois assim dita as normas de cortesia – conforme o narrador “nem um desejo obrigado respeita cortesia, nem quer perder tempo com palavras alheias quem leva adiante o fim de seu interesse próprio” (LOBO, 2004, p. 131). O amor, em seus

insondáveis juízos, é caminho de sabedoria. Só podem ser sábios os que se deixam guiar cegamente por ele. O pescador Tugurino testemunha a descrição do herói: “Me veio do céu o aportares agora nesta terra, porque além de seres de tão longe daqui, me deste claro sinais de bom amante e sesudo, e de que se pode fiar cousas grandes de tua fé” (LOBO, 2004, P. 87)

Esse encontro inicial contrapõe duas realidades (que podem ser desdobradas em outras mais): o sujeito pelo Amor e o isento dele. O primeiro é representado pela falta de razão, pela juventude, pelo descaminho; o segundo pela lucidez, pela velhice e pelo caminho. Nesse aparente encontro de contradições, ressoam ainda os reflexos do amor cortês. N’*O Pastor Peregrino*, o Amor não é posse de, ou não possui, anciões. Somente aos jovens e belos é permitido amar ardorosamente. A distinção, contudo, dos velhos na ficção pastoril reside na sensatez e a experiência.

Se tivera lugar na branca idade
que agora vivo o gosto já passado,
não quisera de amor mais liberdade
que deixar-me viver sempre enganado.
Que mal pode haver que ãa verdade
a quem tem na mentira o bem dobrado?
Oh que engano tão doce! Oh que mentira!
Quem nunca vos soubera e vos não vira!
(LOBO, 2004, p. 43)

Na “branca idade”, não é possível desfrutar dos enganos do Amor. Contudo, apesar de enganosos, os seus afetos são doces e os jovens, privilegiados por usufruírem dele. Alpino, o ancião, se pudesse, tornaria a viver as graças do Amor. Do alto dos seus cabelos brancos, o velho, ou seja, com a capacidade de perceber a verdade, consegue distinguir que o Amor é força enganosa, mas que, ao mesmo tempo, não é viciosa; noção que se conforma convenientemente à de amor como ascensão do espírito.

Cante, Amor, teus poderes,
celebre teus enganos
quem ainda vive deles pendurado;
festeje teus prazeres
quem não provou teus danos,
que o mal é só depois de experimentado
Porém o que os conhece
chore o que já cantou e o que padece
(LOBO, 2004, p. 71)

O jovem protagonista reconhece igualmente os enganos do Amor e considera que, para quem conhece suas artimanhas, resta apenas o desalento. Concepção diferente da de Alpino que, conhecendo o mal de Amor, submeter-se-ia novamente aos seus enganos. Durante toda a narrativa d'*O Pastor Peregrino*, o protagonista reputa como força opressora o Amor. Essa compreensão se clarifica tendo em vista outras imagens atribuídas ao herói: o descaminho, a perda do juízo. Considera mal o Amor aquele que perdeu a razão por sua causa; erra o juízo, não compreende o caminho. O velho deseja tornar ao Amor; seu engano é doce, sua mentira é verdade.

Muitos amos enjeitei,
mas depois que a amor servi
vivo contente de mi,
porque tão bem me empreguei

Se há quem de amor males conte,
não tem bem sem ele a terra,
nem no vale, nem na serra,
nem no prado, nem no monte.

O tempo que esperdicei
foi o em que não servi;
inda bem que me perdi,
pois que tão bem me empreguei.

Quem por agravos o deixa
mal sabe o que nele tem,
e pior conhece o bem
quem de seus males se queixa

De quantos amos tratei,
de quantos amos servi,
os males que de amor vi
são os bens que exprimentei.
(LOBO, 2004, p. 69-70)

Um dos pegureiros que acolheram o peregrino canta o referido poema. Na expressão sentimental do pastor, as estrofes fazem perceber a dualidade existente na natureza do Amor. Ele é o bem que causa o mal. É o guia que desorienta. É a virtude que subtrai a razão. É o senhor que premia de agravos, ao mesmo tempo que é o bem maior do amante. Quem não o serve, é livre, mas desconhece o sumo bem. Quem é cativo, encontra, no prazer dos seus grilhões, motivo para viver escravo. Esse amor servil, sofrimento deleitoso, reproduz a experiência amorosa do amor cortês, do cavalheiro que se faz vassalo pela donzela. Da mesma forma, assim, o amor pastoril

não é o amor mesquinho de pobres zagais; é o amor dos nobres, das almas mais altas e heroicas. Na simplicidade do cosmo pastoril, os pastores são os aristocratas.

Apesar dos afetos e das manifestações contrastantes, o amor não é ambíguo. Constitui-se, na realidade, como o próprio bem que envolve a natureza. Os montes, os vales e flores só podem ser graciosos e bons porque o próprio amor os reveste. O amor, assim, está relacionado intimamente com o espaço natural; não como sentimento de enamorados, mas como poder independente que rege o mundo. Em outras palavras, pode-se dizer que os elementos da natureza simbolizam o amor, propagam a sua bondade e verdade com mudas vozes.

O protagonista d'*O Pastor Peregrino* apenas condena o amor, pois desconhece os seus juízos perfeitos. Não percebe que no seu vagar, no seu sofrimento, o amor traça planos que o levarão ao encontro da verdade e plenitude. O amor, portanto, age como um deus na trama, cujo culto, expresso no cantar dos pastores, está relacionado ao próprio culto da natureza. A ficção pastoril, na esteira do que diz Lewis (2012), estabelece a religião do amor. Termos como amor, verdade, bem e natureza são substantivos que não apenas se relacionam, mas se unem. Onde está um, está o outro. Verdade e bem só são possíveis com amor. E o amor só possível com a natureza.

Na gênese da novela pastoril na Península Ibérica, a publicação d'*A Diana*, ou *Los siete libros de la Diana*, em 1559, estabelece as linhas mestras para as obras pastorais posteriores, inclusive para *A Primavera*, de Francisco Rodrigues Lobo. Jorge de Montemayor, aproveitando os temas Natureza, Amor e Fortuna, já canonizados desde os tempos de Virgílio e Teócrito, explora novas possibilidades da novela, dentro do esquema métrico legado por Sannazzaro.

O ideal platônico associado ao amor, na obra de Montemayor e em toda a pastoral ibérica posterior, expressa-se, da mesma forma, na constituição do espaço bucólico. Isso significa dizer que os elementos naturais, palco e testemunhas das ações dos personagens, não são realísticos no sentido proposto pelo realismo dominante no século XIX. Contudo, o espaço pastoril também não é mágico ou fantástico. As fontes, por exemplo, de onde fluem águas com poderes miraculosos não são, dentro da narrativa bucólica, índices representativos do sobrenatural. O protagonista d'*A Primavera*, de Rodrigues Lobo, convive com tais águas naturalmente.

Como fala Avalle-Arce, o mundo dos pastores é realista, mas realista segundo a concepção platônica: “vida presentada según un realismo de la esencia, o realismo

platônico” (1974, p. 76)³. Dentro dessa perspectiva, não cabe falsidade. O espaço pastoril se estabelece como signo representativo das verdades primeiras existentes no mundo das ideias. Essa constituição da natureza como alegoria de princípios universais torna a própria descrição despida de temporalidade e especificidade. Não é, portanto, um espaço circunstancial, definido no tempo com exatidão, possuindo suas especificidades toponímicas. A natureza e seus elementos na novela pastoril se revestem, assim, de universalidade. Embora A Valle-Arce expresse essa ideia apenas em relação à pastoral espanhola, o mesmo se aplica à portuguesa de Rodrigues Lobo.

Al tamizar la riqueza y variedad natural en un acercamiento a lo arquetípico, los elementos constitutivos se reducen em forma drástica, hasta quedar simbolizados en los sustantivo mínimo. Un prado, un arroyo, una fuente, unos árboles, tal es el escenario usual en la *Diana*, común, por lo demás, a casi todas las pastorales españolas, así en verso como en prosa. O sea, que una vez lograda la quintaesencia, ésta recorre estereotipada casi toda la literatura bucólica española. (1974, p. 76-77).⁴

Compare-se este dois trechos d’A *Diana* e d’A *Primavera*:

En el valeroso e inexpugnable reyno de los Lusitanos, ay dous caudalosos ríos que cansados de regar la mayor parte de nuestra España, no muy lexos el uno del outro entran en el mar Océano, en medio de los quales ay muchas y muy antigas poblaciones a causa de la fertilidad de la tierra ser tan grande que en el universo no ay otra alguna que se le iguale. La vida de esta provincia es tan remota y apartada de cosas que puedan inquietar el pensamiento, [...] no ay quien entienda en más que en sustentar una vida quieta com suficiente medianía en las cosas que para passalla son menester. [...] Ay muchas cosas entre las florestas sombrías y deleytosos valles, el término de los quales siendo proveído de rocío del soberano cielo y cultivado con industria de los habitadores dellas, el gracioso verano tiene cuydado de ofrecerles el fruto de su trabajo y socorreles a las necessiades de la vida humana.⁵ (MONTEMAYOR, 1955, p. 40)

³ “Vida apresentada segundo um realismo da essência, ou realismo platônico”

⁴ “Ao tematizar a riqueza e a variedade natural em uma abordagem do arquetípico, os elementos constituintes são drasticamente reduzidos, até que sejam simbolizados no substantivo mínimo. Um prado, um riacho, uma fonte, algumas árvores, é o cenário habitual em *Diana*, comum, aliás, a quase todas as pastorais espanholas, tanto em verso como em prosa. Em outras palavras, uma vez alcançada a quintessência, ela corre estereotipada em quase toda a literatura bucólica espanhola”

⁵ No valoroso e inexpugnável reino dos Lusitanos, há dois caudalosos rios que, cansados de regar a maior parte de nossa Espanha, não muito distantes um do outro, entram no mar Oceano, em meio dos quais há muitas e mui antigas populações por causa da fertilidade da terra ser tão grande que no universo não há outra alguma que se iguale. A vida desta província é tão remota e apartada de coisas que podem inquietar o pensamento, [...] não há quem entenda mais em que sustentar uma vida quieta com suficiente mediania nas coisas que são necessárias para passá-la. [...] Há muitas coisas entre as florestas sombrias e deleitosos vales, ao término dos quais sendo provido de orvalho do soberano céu e cultivado com indústria dos seus habitantes, o gracioso verão tem cuidado de oferecer-lhes o fruto de seu trabalho e socorrer-lhes às necessidades da vida humana”

Entre as fragosas montanhas de Lusitânia, na costa ocidental do mar Oceano aonde se vem agora com mais nobreza levantadas as ruínas da cidade antiga de Colipo, há um espaçoso sítio partido em verdes outeiros e graciosos vales que a natureza com particular graça povoou de arvoredos e fontes que fazem nele perpétua primavera [...] e assim pela parte do rio Lis, que na cópia das águas é principal, como pela do claro Lena, que escondido entre arvoredos faz o caminho, é cultivado a terra de muitos pastores que naqueles vales e montes apacentam (sic), passando a vida contente com seus rebanhos e com os frutos que a terra em abundância lhe oferece. (LOBO, 2003, p. 51)

A universalidade do espaço pastoril pode ser percebida nessas duas passagens cotejadas. Tanto em Rodrigues Lobo quanto em Montemayor a descrição do espaço natural é de uma flagrante semelhança. Embora seja Portugal descrito, o mesmo tipo de caracterização se aplica a qualquer ambiente bucólico: árvores aprazíveis, vales deleitosos, rios e fontes graciosos, terra fértil, camponeses satisfeitos com a simplicidade do seu viver, clima ameno, frutos abundantes, quietude, contentamento, felicidade. A uniformidade descritiva do espaço dessas narrativas torna as poucas especificações de lugar – Portugal, Espanha, Rio Lis, montanhas de Léon – quase irrelevantes.

Para além de ser reprodução da convenção do gênero, o espaço bucólico, assim, não tem uma localização geográfica precisa. Os poucos índices toponímicos servem mais para fixar ao leitor os limites territoriais de uma fábula que, de tão convencional e universal, poderia acontecer em qualquer lugar – Cristóvão, por sinal, fala que “Em relação ao ponto de vista temporal, a novela se localiza em um plano an-histórico” em que as ações do enredo não podem ser localizadas em um tempo histórico real (2013, p. 83). Decorre então que os elementos da natureza, da mesma maneira, perdem suas características próprias e realistas no sentido moderno. Não há distinção entre os arvoredos de Lobo e os de Montemayor, entre os vales de um e os de outro. Partes da natureza universal, rios, montes e pastores são imagens reduzidas a “arquetipos”, alegorias das ideias primeiras e perfeitas, conforme a influência de Platão na literatura europeia. Em outras palavras, pode-se dizer que a verdade se encontra, ao mesmo tempo, cifrada e revelada na natureza.

A concepção de “verdade” inscrita na natureza se liga convencionalmente a outro aspecto. Não se deve considerar o espaço natural apenas como cenário. Nesse sentido, no medievo, duas definições coexistem. Natureza criada (*natura naturata*) e natureza criadora (*natura naturans*). Esta última compreende natureza como agente criador, como a própria fonte da vida. Assim, como poder demiúrgico, sustentador de todo o cosmo pastoril, ela se impõe. Decorre forçosamente da associação com Deus.

A novela pastoril, elevando a natureza à categoria de divindade, estabelece o seu culto a ela e louva seu poder criador. Esse princípio que A Valle-Arce vislumbra n' *A Diana* é o mesmo na ficção pastoral de Rodrigues Lobo: “el escenario, em su especial expresión idealizada, los pastores, el cosmos novelístico todos están sustancializados por el concepto de *Natura naturans*; la Naturaleza como fuerza criadora” (1974, p. 80)⁶.

N' *O Pastor Peregrino*, Lerenó, preso injustamente, ouve da sua libertadora: “[...] nem quero que me pagues esta obra arriscando a vida que te dou, nem ver diante de mim homem tão desagradecido à natureza” (LOBO, 2004, p. 94). Logo após, restituindo o juízo a uma pastora, o protagonista fala “[...] buscando o castigo da errada escolha que fizeste em um sucesso tão mal encaminhado, que isto acontece a quem sem causa deixa a natureza” (LOBO, 2004, p.96). É patente, nos trechos, que a percepção de natureza evocada pela fala dos personagens pastores não é a de apenas cenário. Natureza no ambiente pastoril é um poder, ligado ao que é bom e virtuoso. O criminoso é ingrato à natureza; quem segue o caminho vicioso recebe os agravos de deixar os seus ditames. Acontece, pois, que são atribuíveis vários sentidos à natureza: Deus, verdade, bem, força criadora, regente do cosmo pastoril.

Além do amor e natureza, a ventura, fortuna, sorte ou sem-razão é outra força que comanda o mundo pastoril. Semelhante ao amor, a ventura é um poder independente na narrativa. Não representa simplesmente o imponderável dos destinos humanos, mas se personifica na qualidade de deidade. A Valle-Arce lembra o caráter divino da fortuna, explicando que “[...]a diosa Fortuna de la época clásica caprichosa dispensadora de bienes e males, escapa a la ordenación divina del mundo, a la cadena jerarquizante de la cosmología cristiana, y la literatura patristica y escolástica la condenan en redondo.” (1974, p. 83)⁷

García (2006) explica a Fortuna como uma deusa pagã que gira sua roda e decide arbitrariamente o destino dos homens. Sob seu poder está o tempo, a vida e a morte:

⁶ “O cenário, em sua especial expressão idealizada, os pastores, o cosmo novelístico, todos se fundamentam no conceito de *Natura naturans*; Natureza como força geradora”

⁷ “A deusa Fortuna da época clássica caprichosa, distribuidora de bens e males, escapa da ordem divina do mundo, da cadeia hierárquica da cosmologia cristã, e a literatura patristica e escolástica a condenam continuamente”

Como diosa del cambio permanente parece ser responsable de los cambios em las edades de la vida de los hombres o hace girar em su rueda presurosa las estaciones del año y los humores correspondientes de los individuos. Entre los dones repartidos veleidosamente por la Fortuna se encuentra el tiempo, el tiempo de la vida y también el tiempo de la muerte (2006, p. 26)⁸

O protagonista d'*O Pastor Peregrino* e outros pastores apaixonados, assim como lamentam os agravos do amor, deploram a impiedosa sorte.

Inimiga, cruel, despiadosa,
injusta, cega, vã, néscia, atrevida,
falsa, vil, lisonjeira e fermentida,
intratável, soberba e rigorosa;

pródiga avara, pobre cobiçosa,
rica inconstante, firme e repartida,
arrogante, covarde e destemida,
acanhada, insolente e invejosa;

ventura ou sem-razão, que à natureza
tiras o ser, o preço, a honra e glória,
que me queres a esta vida, se inda dura?

Ou me mata, ou me deixa, ou me despreza;
perde-me já da vista ou da memória.
Mas ai, que o que te eu peço era ventura.
(LOBO, 2004, p. 132)

A acumulação de adjetivos transparece o carácter inclemente da Ventura. Contudo, a Ventura não deve ser entendida através do canto de sofrimento de um pastor, mas deve ser avaliada através dos caminhos misteriosos em que ela conduz a alma amante. Assim como na Espanha, a Ventura na obra de Rodrigues Lobo se relaciona com a Ideia de Providência divina.

El concepto, tal como lo conoce la España del siglo XVI, oscila entre la interpretación católica – servidora de la divina Providencia – y la clásica – veleidosa divinidad autónoma –. El siglo XVII adopta, por lo general, una actitud semejante a la medieval: o bien se niega su existencia o se la alía al concepto de Providencia (AVALLE-ARCE, 1974, p.83-84).⁹

⁸ Como a deusa da mudança permanente, ela parece ser responsável pelas mudanças nas idades de vida dos homens ou faz girar as estações do ano e os humores correspondentes dos indivíduos em sua roda veloz. Entre os presentes que a Fortuna distribui de forma inconstante, está o tempo, o tempo da vida e também o da morte.

⁹ O conceito, como é conhecido pela Espanha do século XVI, oscila entre a interpretação católica - servidora da Providência divina - e a clássica - divindade autônoma volúvel -. O século XVII geralmente adotou uma atitude semelhante à medieval: ou sua existência foi negada ou aliou-se ao conceito de Providência.

Ou seja, a Ventura em Rodrigues Lobo, se não é alegoria transparente de Deus, faz perfeitamente parte do todo-poderoso. A Ventura, dessa forma, não é na narrativa pastoril a arbitrária deusa do tempo que gira a sua roda e decide a vida dos personagens. Trata-se, pois, da própria Providência, cujos juízos insondáveis não podem ser compreendidos pelos pegureiros.

Amor, Ventura e Natureza são três eixos em torno dos quais gravitam os pastores de *O Pastor Peregrino*. Todos eles, em certa medida, relacionam-se com a ideia de Deus, verdade e bem. Os esforços para se compreender a novela pastoril Ibérica, tanto a de Rodrigues Lobo, quanto outras mais, passaram por ler tais narrativas como alegoria.

Damiani (1983), argumentando que, para o cristianismo, a peregrinação é uma experiência universal da humanidade, lê na jornada dos pastores até Felicia, em Montemayor, uma alegoria de matriz cristã, na qual os personagens caminham em direção à salvação. Tema onipresente na literatura espanhola do século de ouro,

In the literature of that time the theme took on several interpretations, including a wandering in exile from Paradise, a journey for the purpose of purging oneself of the sins incurred in one's disorderly life, and a movement away from urban society to a place of idyllic solitude by a disillusioned lover (1983, p. 395)¹⁰

Outra análise trata de relacionar os textos bucólicos como metáforas do exílio dos cristãos-novos. Nepomuceno (2013) exprime que o tema do pastor exilado na literatura pastoril quinhentista está efetivamente ligado ao “serviço de práticas judaizantes.”

A ideia do exílio, ou desterro, associado a políticas arbitrárias, ou mesmo perseguições ideológicas, mascaradas pela desilusão amorosa pastoril, parece ter seduzido fortemente a imaginação de judeus e cristãos-novos, que viviam experiência semelhante, sobretudo na península ibérica. Perseguido e mutilado em essência, já nos fins do século XV, o judaísmo esteve diretamente vinculado ao bucolismo quinhentista, e a ele se apegou como forma de simular poeticamente, através da peregrinação amorosa, uma condição mais ampla de exílio político. É o caso, por exemplo, de Rodrigues Lobo, Bernadim Ribeiro (convertido ao judaísmo), ou do português hispânico Jorge de Montemayor. (2013, p. 347)

¹⁰ “Na literatura da época, o tema assumiu várias interpretações, incluindo uma peregrinação em exílio do Paraíso, uma viagem com o propósito de se purificar dos pecados cometidos na vida desordenada e um movimento de afastamento da sociedade urbana para um lugar de solidão idílica, por um amante desiludido”

Nesse sentido, embora Sannazaro, precursor da novela pastoril, não tivesse intenções judaizantes na sua *A Arcadia*, seu modelo poético serviu como suporte para cristãos-novos metaforizarem as peregrinações de judeus na renascença Ibérica. Desse modo, “O tema do pastor exilado, que estivera eventualmente em Virgílio, como a voz dos agricultores desterrados, acaba se tornando lugar-comum nos romances pastoris da Renascença” (2013, p. 347).

Embora com pouco sucesso, já se tentou resgatar o passado judaico dos autores de novelas pastoris. A Valle-Arce conta que Juan de Alcalá, poeta contemporâneo de Montemayor, acusa o lusitano de ser judeu, aparentemente baseando sua acusação “en una especie de interpretación determinista de la *Diana*”. Nesse sentido, apesar de não confirmar esse juízo, deixa claro que Américo Castro e outros

nos ha obligado a revalorar la función íntegra de lo judaico en la civilización española, ha indagado las posibles consecuencias del hecho, y ha visto em el desvío y fuga por parte del judío español de la dura realidad cotidiana un elemento genético capital em la concepción de la *Diana*. Esta “fantasia bella y melancólica” sería el puerto de refugio de Montemayor cristiano nuevo (1974, p. 72)¹¹

Sobre Rodrigues Lobo não foi diferente. Pousão-Smith (1983) relata que irmãos e parentes próximos do poeta foram processados pela Inquisição, suspeitos de práticas judaicas. Além disso, o próprio poeta foi denunciado por duas vezes por judaísmo ao tribunal inquisitorial, uma delas por supostamente possuir um “livro proibido”. Entretanto, não se obteve comprovação, e o processo não transcorreu. Embora o judaísmo de Rodrigues Lobo não fosse comprovado, isso não impediu que posteriormente se especulasse sobre o poeta e se tecessem comentários, após sua morte precoce por afogamento, deste tipo, como fez D. Tomás Noronha.

Por São Pedro do Céu que em um momento
A miserável alma lhe mandara
c'um piparote ao reino do tormento

Pastor Lereno, a morte injustamente
Te acometeo; mas dizem que queimado
Havias de morrer naturalmente
(*apud* POUSÃO-SMITH, 1983, p. 329)

¹¹ “obrigou-nos a reavaliar a função integral do judaico na civilização espanhola, investigou as possíveis consequências do fato e viu no desvio e na fuga do judeu espanhol da dura realidade cotidiana um elemento genético capital na concepção de a Diana. Essa “bela e melancólica fantasia” seria o porto de refúgio de Montemayor, cristão-Novo”

O estudo subsequente tenta propor uma leitura da história de Lerenó, em *O pastor peregrino*, a partir da concepção que a figura do peregrino tomou na literatura cristã. A sua jornada pelas indefinidas terras da Lusitânia, então, é compreendida como percurso penitencial em que o protagonista, à semelhança dos ascetas e monges medievais, empreende uma viagem para redimir as suas culpas e encontrar Deus e a salvação. Na história de Lerenó, esse percurso consiste em recobrar o amor da Pastora do Bosque Desconhecido.

2 O PASTOR PEREGRINO: UMA LEITURA ALEGÓRICA

O Pastor Peregrino vem à luz sete anos após a publicação da primeira obra da trilogia pastoril de Rodrigues Lobo. Nele, o poeta cumpre a promessa feita no fim d'*A Primavera* de continuar a sua história. Empenhos como esse já haviam ocorrido nesse gênero. Em *La Diana*, de Jorge Montemayor, e em *La Galatea* (1585), de Cervantes, promessas de continuação aparecem, porém sem serem cumpridas posteriormente.

Quando surge em 1608, *O Pastor Peregrino* é acompanhado da segunda edição d'*A Primavera*. Durante o século XVII, *A Primavera* contou com cinco edições (1601, 1608, 1619, 1650, 1670) e com uma tradução para o castelhano feita por Juan Baptista Morales (1629). No século seguinte, foi publicada três vezes em edições conjuntas (1722, 1723, 1774). O século XIX conheceu apenas uma *A Primavera* (1888-1889), que saiu em uma edição completa da trilogia. Depois de 1888-1889, surge somente em 2003 a última edição da obra – após um hiato de 114 anos.

O Pastor Peregrino foi impresso em quatro edições durante o século XVII (1608, 1618, 1651, 1670). Em edições conjuntas, saiu três vezes no século seguinte (1721, 1723, 1774). Em 1888, publicou-se a única edição do século XIX da obra. A data da última edição é 2004, separando-se da anterior por um lapso temporal de 116 anos. *O Desenganado* vem à tona pela primeira vez treze anos após o primeiro volume da trilogia. O século XVII conheceu três edições da obra (1614, 1651, 1670). No Setecentos, publicou-se, em edições conjuntas, novamente, três vezes *O Desenganado* (1721, 1723, 1774). A última edição é de 2007; a obra levou, portanto, 233 anos para vir ao mundo novamente.

Rodrigues Lobo finaliza *A Primavera* com a seguinte promessa: “O que a ambos sucedeu, com o seguimento de suas histórias, se verão ao diante no *Pastor Peregrino*” (2003, p. 339). Esse último período, deixa claro ao espectador o que já se percebia na última cena da fábula: uma possibilidade narrativa deixada propositalmente para ser explorada em outro volume.

Apesar de indicar uma continuação, *A Primavera* se constitui como obra acabada diegeticamente. Em suas páginas, o pastor Lereno desempenha seu protagonismo em três momentos da narrativa: “Vales e montes entre o Lis e o Lena”, “Campos do Mondego” e “Praias do Tejo”. Essas três localizações geográficas, baseadas na realidade, correspondem aos lugares percorridos pela deambulação de Lereno. Mais do que isso: correspondem, como mostra Pires (2003), a três períodos

específicos de sua peregrinação.

No primeiro momento, Lereno aparece em sua terra natal, às margens do Rio Lis e Lena. No lugar de nascimento, ocupa, como os demais personagens, a função de pastor. É nesse espaço inicial que Lereno desfruta por determinado tempo das excelências da vida pastoril, dando-se ao deleite do canto e dos jogos de pastores. Por outro lado, é nessa primeira parte que Lereno se encontra com a Pastora do Bosque Desconhecido, que se enamora por ela e, por consequência, começa a padecer nas mãos do Amor.

O segundo espaço da narrativa, “Campos do Mondego”, é onde começa o período de desterro do protagonista. Condenado pelo destino, graças ao caso da Pastora do Bosque Desconhecido, Lereno é obrigado a partir a fim de expiar as suas culpas.

Em as “Praias do Tejo”, Lereno é lançado a um novo desterro, motivado agora pelas desconfianças infundadas de Florício a respeito da fidelidade do protagonista. A cena final mostra Lereno buscando, junto aos demais pastores, a solução para os seus problemas de Amor com o sábio Astreu no dia de S. João Batista. O oráculo, obscuramente, sugere uma mudança de vida para Lereno, o que este interpreta como o se travestir de peregrino.

A *Primavera*, portanto, começa, como mostra Pires (2003), com o início da primavera e termina no dia de S. João Batista, no final da estação. Isso dá um sentido de fechamento à fábula; a obra narra o período de vida do protagonista vivido na primavera. A sentença final ao mesmo tempo possibilita que a narrativa prossiga. Passou o tempo primaveril de Lereno, mas não o de peregrino.

A segunda obra da trilogia de Lobo dá seguimento à deambulação de Lereno. Entretanto, nesse percurso, o *locus amoenus*, tópica tradicional do gênero bucólico que constitui a ambientação d’*A Primavera*, é afetado por vários elementos que causam distúrbio na atmosfera amena. Apesar do *locus amoenus* dominante, desse modo, o espaço da narrativa será marcado pela noite sombria e pelos dias de inverno. Além disso, enquanto Lereno, n’*A Primavera*, desloca-se por lugares que possuem uma referência no mundo empírico – Vales e Montes entre o Lis e Lena, Campos do Mondego, Praias do Tejo – a geografia de *O Pastor Peregrino* possui poucas indicações toponímicas. O protagonista anda, na maioria das vezes, por vales, montes, rios, cidades e mares desconhecidos.

Um dos momentos significativos em que a noite aparece ocorre no princípio da

trama¹². O protagonista, enleado pelo sofrimento de Amor, parte a peregrinar, vindo a subir um incógnito e não explorado monte. Ao cair da noite, já sobre um penedo, adormece sobre alguns ramos que cortara. Nesse instante, sonha com a Pastora do Vale Desconhecido, esquecida da ira com que o desterrou. Quando acorda e percebe o engano em que caíra, Lerenó começa um diálogo inconsciente com o Eco da sua própria voz: “E o Eco, que com o silêncio da noite representava ali melhor a voz humana, lhe respondia” (LOBO, 2004, p. 37).

Como Pereira (2003) já tem mostrado, o diálogo com o Eco era um artifício muito presente na pastoral dramática e italiana dos séculos XVI e XVII. Aproveitando essa tradição, Rodrigues Lobo arquiteta o seu próprio diálogo com o Eco auxiliado pela noite. Lerenó, não percebendo, por causa da escuridão noturna, que a voz que ouve é a sua, pensa que está a falar com a Ventura, força que sempre está a persegui-lo. Ao permitir que o Eco seja confundido com a voz da Ventura, que tiraniza Lerenó, a noite, como período obscuro, proporciona confusão, ou melhor, engano. Há uma diferença notável, portanto, do *locus* idílico que constitui, em geral, a ficção pastoril. O lugar ameno, propício para os jogos e cantos dos pastores, primavera eterna de deleite, conforto e lar aprazível, torna-se, n’*O Pastor Peregrino*, local sombrio e desconhecido, destino de um desterrado peregrino. A luz e os elementos correlatos, como tranquilidade e felicidade, do *locus amoenus*, são substituídos pela escuridão, engano e infelicidade.

A noite, portanto, n’*O pastor Peregrino*, não se trata apenas de um fenómeno natural, mas de uma manifestação física representativa da mudança de paradigma que sofreu o protagonista: detém, assim, um carácter evidentemente alegórico. Ainda nesse episódio, um fato importante é o diálogo do herói consigo mesmo. Assim como a noite, o Eco não é apenas um ente natural: na narrativa, ele é substituído pela Ventura, que trava a conversa com Lerenó. Ao mesmo tempo em que provê um momento de engano, a noite propicia também um colóquio revelador sobre o destino do herói. As respostas quase monossilábicas da Ventura a assemelham aos vaticínios sábios e enigmáticos dos oráculos. Cioso de conhecer seu futuro, Lerenó indaga:

– Há-de ter termo algum dia tua crueldade, e em amor há-de haver razão pera me dar o que em tua mão está como tiranizado? E tenho ainda que esperar de ti ùa mudança na glória que me deténs?

¹² Livro primeiro, Jornada primeira.

Eco: – Tens.
– E cuja há-de ser a satisfação que ainda a tão bom estado me restitua?
Eco: – Tua. (LOBO, 2004, p. 38).

A previsão da Ventura aponta para a transformação da sorte de Lereno, indicando que o período de peregrinação e infelicidade terá fim. Contudo, quando o próprio Eco se revela, fica patente o engano do herói, que passa a maldizer sua sorte. Apesar de se tratar da voz do protagonista ecoando na penedia, fato que acarreta a sua descrença, o prognóstico de felicidade se cumpre ao cabo da narrativa. Desse modo, as palavras da Ventura ganham um enfoque especial. Não se tratando de meras projeções sonoras, as suas afirmações se traduzem como uma verdadeira antecipação do final da narrativa, revelando, de modo cifrado, a Lereno e ao leitor, o desfecho da trama. Concebe-se, portanto, a voz do Eco como a manifestação de uma alegoria, a Ventura: personificação do poder sobre-humano que dirige a sorte do protagonista.

A Ventura, que engana o herói ao lançá-lo nos braços do Amor, vaticina corretamente o desfecho do sofrimento de Lereno; entretanto, suas palavras são desacreditadas por serem pronunciadas pela boca do próprio herói. A partir desse entendimento, pode-se compreender mais apropriadamente a ascensão de Lereno ao monte desconhecido.

Como é próprio dos sábios viver apartado da vida ordinária, o que se verifica no episódio do sábio Astreu de *A Primavera*¹³, a Ventura manifesta seus oráculos em um monte desbravado. O caminho ascensional que Lereno executa inconscientemente em direção à Ventura é também uma elevação de sentido espiritual, pois leva o herói ao encontro da entidade que dirige o seu destino e, no monte, revela enigmáticamente o fim do seu sofrimento. Verifica-se, portanto, mais uma vez, a dimensão alegórica que o episódio que principia *O Pastor Peregrino* encerra.

É sintomático, nesse sentido, que a cena do Eco se encontre no princípio da obra. Ela revela qual a força suprema que dirige a história do protagonista, antevendo o fim da narrativa. Como afirma Pereira (2003), “existe uma força supra-humana que controla as cadeias dos eventos e que afeta, em termos narrativos, a concatenação das ações” (p. 86).

¹³ Praias do Tejo, Floresta última.

Disfarce da “força supra-humana”, o Eco revela o futuro; e, quando o faz, manifesta-se como voz profética. O episódio, assim, embora narrado pelo poeta como uma sucessão natural de equívocos, adquire uma tonalidade menos prosaica e mais mística.

Tal atmosfera já vinha sendo delineada por elementos como a noite, o monte e o sonho com a Pastora. De fato, este último evento em que a Pastora aparece imageticamente se projeta também como um enunciado que revela simbolicamente o êxito da peregrinação de Lereno. O bom augúrio funciona, portanto, de forma semelhante à cena do Eco, profetizando em muda voz o final da narrativa. Desenganado ao despertar, queixa-se o herói, desencadeando o colóquio com a Ventura. Como resposta, ouve: “vem” (LOBO, 2004, p. 37).

O debate com o Eco não é apenas o prenúncio da sorte do protagonista. A Ventura se identifica, mostra seu poder e o que cabe a Lereno. Entretanto, ao mesmo tempo em que as suas afirmações esclarecem, visto que breves e misteriosas, adquirem outras potencialidades semânticas.

O “vem” inicial aparece na sequência de “– Deixai-me já, enganosas alegrias, que eu não busco na ventura senão o que a meu desterro sem esperança e a minha vida desesperada convém” (LOBO, 2004, p. 36). Embora possa ser interpretado como projeção sonora incompleta de “convém”, na qualidade de declaração da Ventura, o verbo concebe-se também como ordem/convite proposto ao herói. Por conseguinte, se a Ventura conduz à peregrinação, “Vem” é o seu convite/ordem a aceitar o caminho de penitência face ao “desterro sem esperança” e à “vida desesperada”: isso é o que convém.

Em seu primeiro diálogo, dessa forma, a primeira palavra que Lereno ouve é a força condutora da sua vida lhe propondo o caminho estreito da peregrinação. São palavras do Transcendente que propõe uma ação no mundo sensível cujo valor é espiritual. Como revelação, portanto, nenhuma palavra é vã. Nesse sentido, é significativo que a Ventura se manifeste por meio de “Vem” a “Vai”, traduzível por “vem peregrinar, Lereno” em vez de “vai peregrinar, Lereno”.

Diferente do verbo “ir”, “vir” denota a aproximação de algo ou alguém em direção a quem fala. Se “ir”, por vezes, representa um movimento de afastamento, “vir” fala de aproximação. “Vem” parece demonstrar certo gesto afetivo da Ventura. Não simplesmente enviar o protagonista ao desterro, mas acompanhá-lo em um processo purgatório cujo fim é o Transcendente sugere a Ventura como força cujos

insondáveis desígnios buscam o bem de Lereno. O herói, por desconhecer os seus planos elevados, reporta-a como “cruel inimiga”, razão incompreensível dos seus infortúnios¹⁴. Poderia haver alguma objeção fundamentada no fato de Lereno terminar seu queixume com “convém”, sendo impossível, assim, a replicação “Vai”. Contudo, como a Ventura é a condutora das ações, mesmo o diálogo é orquestrado por ela. O protagonista, apesar de ser a fonte das respostas, somente o é mediante o querer da Ventura.

Lacônica é a Ventura; prolixo é Lereno. Principalmente a deplorar sua *estrela*, o herói é incessante em lamentar o inexorável destino que lhe foi impingido:

Muda-se o tempo e muda-se a ventura
vão-se acabando os males docemente:
quem há pouco era triste está contente,
quem sentia esquivaças vê brandura;
segue o dia fermoso à noite escura,
trás do inverno, o verão suave e brando.
Tudo do mal ao bem se vai trocando,
porém só minha sorte desigual,
mudando-se de um mal para outro mal,
me vai co tempo assim desenganando.
(LOBO, 2004, p. 209)

Para Lereno, seu percurso é “de um mal para outro mal”. Desterrado do lugar onde vivia com satisfação, o herói vagueia sem rumo certo por paisagens desconhecidas, não vislumbrando nenhuma possibilidade de mudança de sorte. É por causa disso que o protagonista toma a Ventura sempre por força perseguidora.

Compreender a peregrinação como ir “de um mal para outro mal” é concebê-la apenas como um “ir”, ou melhor, como um “Vai” ordenado pela Ventura, que consiste em ir do lugar ameno, mas infeliz d’*A Primavera*, ao desterro ainda mais infeliz d’*O Pastor Peregrino*. Nessa concepção, o percurso de Lereno tem apenas um sentido negativo: a peregrinação é um sofrer. Lereno, portanto, tem em mente uma espécie de deambulação linear em que ele “Vai” de um estado infeliz para outro ainda mais.

Contudo, como se tem visto, a peregrinação que tem proposto a Ventura ao herói não consiste apenas em um “ir”, mas também em um “vir”, ou seja, a Ventura diz “Vai”, mas também diz “Vem”. Lereno, ao fim da narrativa, volta ao lugar de onde

¹⁴ “– E quem pode haver no mundo tão cruel que tira a um descontente este descanso? Se não é que me responde aquela cruel inimiga sorte minha que para tantas desgraças começou...” (LOBO, 2004, p. 37).

saiu, alcançando felicidade maior do que deixou.

Há, portanto, um sentido duplo na caminhada do herói: a peregrinação é um sofrer, mas também é um prosperar. A trajetória que a Ventura designa para Lereno não é linear e negativa, ela é circular e positiva; é uma trajetória de ida, mas também de retorno. Enquanto peregrina, o herói vai sendo aprimorado pelas experiências da caminhada, de forma que o lugar de partida e chegada é o mesmo, porém não é o mesmo quem completou a carreira.

Ao final da trajetória, não é apenas o protagonista que se mostra diferente; a Pastora, causa das desventuras do herói, arrepende-se da sua severidade: “Mas não lhes dando por então o lugar que eles pediam, pôs o pensamento e o desejo em ver ao seu desterrado pastor, a quem sem culpas fizera padecer tão desigual tormento” (LOBO, 2004, p. 266). O sonho do herói com a Pastora do Vale Desconhecido, na parte inicial de *O Pastor Peregrino*, realiza-se, consumando-se, assim, o vaticínio sonhado. O episódio do Eco subsequente, à medida que apresenta um colóquio de teor místico-simbólico, intensifica a dimensão alegórica do sonho.

A Pastora, que Lereno via diante de si “com tão alegre rosto que parecia estar esquecida da ira com que o desterrara e justificada da inocência com que o pastor padecia aquela pena” (LOBO, 2004, p. 36), parece desejar a presença de Lereno. Interpretação do sonho que se aclara perante a primeira palavra da Ventura. O “Vem” inicial, da mesma forma que sugere o convite/ordem da Ventura à peregrinação, sugere o desejo da Pastora, presente no sonho, de que Lereno retorne; como se a Ventura sinalizasse o convite/ordem da Pastora do Vale Desconhecido: “Vem, Lereno”.

– Dizes bem, que nenhum outro pudera ser tão perseguido. Mas se ainda esse te pareci, que me queres, que até pelos desertos me andas buscando?

Eco: – Ando.

– Nas estranhas da terra, se ainda aí não segues a um corpo que já não leva alma consigo.

Eco: – Sigo.

– Que fazia eu logo quando cuidei que te escapava neste desterro?

Eco: – Erro. (LOBO, 2004, p. 37)

A voz da Ventura, ressoando do alto do monte, revelando destinos e sonhos, é um índice da sua onipotência e onipresença durante toda a narrativa. O lugar elevado de onde fala a mostra como um princípio inquestionável de autoridade sobre o mundo pastoril. A Ventura deixa claro que é impossível fugir do seu alcance, mesmo os mortos

não possuem essa prerrogativa. Nesse sentido, explicita o seu poder sobre os demais personagens e sobre os acontecimentos da trama.

A própria trajetória do protagonista ilustra o poder da Ventura na condução dos eventos e dos personagens. Como se observa no trecho supracitado, Lereno é perseguido; nem o desterro o pode livrar do arbítrio do Transcendente. Entretanto, se por um lado a Ventura ou Fortuna é responsável pelas provações de Lereno, por outro é o próprio protagonista que escolhe aceitar a vida de peregrino. Ou melhor, a Ventura espera que o herói aceite voluntariamente a peregrinação. O herói, no fim da primavera, ao buscar a solução do seu desterro, escuta do sábio Astreu:

Terá fim nãa mudança.
Muda o trajo, a desculpa;
Ficarás livre de culpa
E o teu nome na lembrança.
(LOBO, 2003, p. 335).

Ao que segue sua decisão: “E porque o sábio remetia a mudança de seu estado às do tempo, determinou ele fazê-la no trajo e no lugar e deixar a vida de pastor pela de peregrino” (LOBO, 2003, pp. 335-336). Aceitar a vida de peregrino e seus percalços é marca que sinaliza uma das características principais d’*O Pastor Peregrino*: a deambulação como processo de aperfeiçoamento espiritual. “A única solução para aplacar a ira do transcendente consiste num afastamento temporário de Lereno do seu espaço original, pela realização de uma *viagem* de nítido sentido expiatório.” (PEREIRA, 2003, p. 97, grifo do autor).

Enquanto processo de purgação, o herói escolhe, no princípio de sua jornada, o caminho mais estreito¹⁵. Relega, assim, os caminhos pretensamente mais fáceis sabendo que está em um tempo de penitência¹⁶. Não é surpreendente que logo depois Lereno se encontre em um monte escarpado dialogando com a própria Fortuna. É evidente, dessa forma, que o caminho estreito do herói possui uma dimensão alegórica: assim como seu percurso é estreito e, por isso, dificultoso de percorrer, o

¹⁵ “Decendo (sic) junto ao Tejo a um lugar em que se encontravam todos os caminhos daquelas aldeias, se foi pelo mais **estreito** deles, sem saber o lugar aonde guiava [...]” (Lobo, 2004, p. 35, grifo nosso).

¹⁶ “[...] como era só o seu intento o apartar-se, não quis fundar em sua escolha o castigo que amor lhe deu em **penitência** das culpas que outrem em sua desgraça cometera” (Lobo, 2004, p. 35, grifo nosso).

seu tempo de jornada será igualmente laborioso. Apesar de árduo, o itinerário de Lereno é ascensional, como dito. Na qualidade de caminhada expiatória, a peregrinação aprimora o herói que vagueia por terras desconhecidas. Nesse ponto, a subida do monte efetuada por Lereno, no episódio do Eco, reveste-se outra vez de nova significação, representando a trajetória de ascensão espiritual do herói.

A Ventura, todavia, não deve ser tomada como mera força perseguidora, tal como faz Lereno. Se a Ventura é a fonte dos dissabores, ao mesmo tempo é o motivo do aprimoramento do herói, o que, ao cabo, leva-o a conquistar o amor da Pastora. O seu desejo não é fazer Lereno padecer injusta e sem razão pelo caminho. O triunfo final não representa, assim, a vitória do herói sobre a sua estrela.

O que a Ventura deseja é que Lereno seja provado e aprimorado através de um tempo de expiação. O penitenciar-se, assim, é um ato pelo qual o herói se dispõe a passar por um processo de aperfeiçoamento em direção de um ideal de perfeição. No cosmo pastoril, esse ideal é representado por valores como cortesia, solidariedade, fidelidade, humildade, sabedoria, paciência e comiseração. Quando a Ventura exerce a sua autoridade sobre o processo de penitência de Lereno, indica o seu comprometimento com tais valores, de tal forma que se concebe na narrativa como a própria fonte e a preceptora desses valores. Nesse sentido, além de autoridade, a Ventura representa o ideal de perfeição que rege o mundo dos pastores.

O convite/ordem à peregrinação é a prescrição de um modo exemplar de vida; um padrão a ser seguido que envolve a adoção de determinados parâmetros nas ações, que devem demonstrar os valores ideais do mundo pastoril. Lereno deve aceitar a condição de peregrino, deambular com ou sem rumo e agir de forma virtuosa. Seu proceder tem que ser modelar. Conduzindo-se assim durante o período de penitência, aproxima-se do ideal de peregrinação vislumbrado na Ventura.

A trajetória ascensional de Lereno é, de certo modo, portanto, uma trajetória em direção ao transcendente consubstanciado pela Ventura. Há, assim, uma aproximação entre os dois personagens, desenvolvida através da viagem do herói. Contudo, já no princípio, o episódio inicial demonstra essa associação. A voz da Ventura é a voz de Lereno propagada através do Eco. A sua ação é também uma ação do protagonista. Essa sintonia de vozes indica a sobreposição dos dois personagens. Conseqüentemente, ao mesmo tempo em que a Ventura se concebe como a fonte de uma vida exemplar, Lereno consistirá, na narrativa, em uma representação fiel desse paradigma existencial.

A Ventura assinala o sentido espiritual da peregrinação. A sua ocorrência no monte alegoriza a existência de uma realidade superior e anterior ao *cosmo* pastoril. Desse modo, o espaço natural e visível da narrativa convive com outro, abstrato. Conseqüentemente a natureza que se expressa n' *O Pastor Peregrino* não é realista. Não se concebe meramente como a reprodução impassível de fenômenos biológicos, pois está em correlação com um mundo superior e mais verdadeiro. Reside aí um nuance neoplatônico da narrativa.

Como dito, a Ventura é um ente abstrato existente em uma realidade superior. Sua representação no mundo sensível se dá através de Lereno. Ela é o paradigma existencial do protagonista. Com isso em mente, as lacônicas respostas do Eco ganham mais nitidez. Às indagações do herói sobre o porquê ainda é perseguido, Lereno ouve as seguintes réplicas: “Ando.”; “Onde?”; “Sigo.” e “Erro”. A Ventura anda. Revela-se, portanto, como um ser deambulante. Quanto ao herói, deixa claro que erra ao tentar fugir do alcance dela. A ação de andar da Ventura, ser existente em uma esfera superior e anterior, demonstra-se no mundo pastoril através do andar de Lereno. Desse modo, o que existe enquanto ação do Transcendente se evidencia na ação sensível do personagem. Há uma correlação, como já dito, entre os dois mundos. Em outras palavras, ao falar de si, a Ventura fala de Lereno, pois o herói é o seu reflexo na narrativa.

O protagonista escuta também que erra. Se a Ventura, quando fala de si, fala de Lereno, conseqüentemente quando fala a respeito do herói também está se referindo a si. Contudo, o erro atribuído a Lereno não deve ser creditado à Ventura como substantivo, mas como verbo. O errar da Ventura é um jornada sem rumo certo. É outro índice que aponta o caráter deambulatório da Ventura. Novamente, quando a Ventura aponta o percurso errático como uma das suas características, está a realçar um tipo de caminhada que Lereno executa na narrativa: andar sem saber com exatidão onde chegará.

Há, contudo, outra palavra que parece destoar: “Sigo”. Seguir é andar com determinado rumo. É ter uma meta para os passos. Através dessa palavra, ao mesmo tempo em que afirma que o percurso de Lereno é errático, a Ventura sinaliza que a peregrinação é um seguir, andar em direção a determinado objetivo. O sonho com a Pastora, aqui, parece resolver essa questão. Embora seja um personagem errante, o herói caminha sem saber a uma meta: encontrar-se com a Pastora do bosque desconhecido. Ao encontrá-la, o circuito da peregrinação se encerra, assim, pois se

chegou ao mesmo marco em que se iniciou a peregrinação.

Como se observa no episódio do Eco, uma série de elementos de teor metafórico converge para formar uma alegoria: o caminho estreito (peregrinação como percurso dificultoso), a subida do monte (peregrinação como aperfeiçoamento espiritual), a noite (peregrinação como enfrentamento do obscuro, da ilusão), o diálogo com o Eco (colóquio com o transcendente que rege a vida), são os elementos que compõem um quadro cujos sentidos extrapolam o que é descrito/narrado.

Embora Lerenó reconheça que está em um tempo de penitência, o episódio do Eco não lhe parece nada além de mais um engano da Ventura¹⁷. O herói, ao entender que a voz que lhe respondia era o seu próprio eco ressoando na escuridão, reputa o que estivera ouvindo como apenas mais um engano, ou seja, as potencialidades semânticas são restritas ao sentido literal dos eventos. Essa seria provavelmente a mesma experiência de um leitor mais apressado. Desconhecendo o desfecho da trama, as misteriosas respostas da Ventura seriam compreendidas como meras projeções sonoras. Entendimento muito semelhante ao de Lerenó: engano. Nesse ponto, assim, tanto leitor quanto protagonista participam do jogo narrativo, na busca do que é verdade ou não. Análogo à Ventura, o narrador finge enganar, ocultando os sentidos implícitos na cena, para revelar a verdade, enganando tanto leitor quanto protagonista. Tortuosas são as linhas em que a Ventura escreve certo.

Tendo a jornada como período de purgação, Lerenó defronta durante seu caminho várias provações. Na Jornada undécima do Primeiro Livro, encontra-se um desses momentos. Em busca do pastor Menandro, Monteia e Lerenó se veem obrigados a entrar na Cidade. Junto ao sol da manhã, a Cidade se desvela perante os personagens em grande esplendor:

A cidade juntamente com o sol apareceu, descobrindo-se pouco a pouco os altos pirâmides (sic) dos lustrosos edifícios, as soberbas torres e os ameados muros que a cingiam, até que de um lugar alto que ficava sobre ela viram ãa máquina estranha e populosa que os espantou. E sentados os pastores sobre um penedo com os olhos nela, disse Lerenó:

– Que julgas, Monteia, desta fermosura que daqui aparece, tão alegre aos olhos, tão cobiçosa ao desejo, tão diferente das aldeias e lugares aonde nós criámos? Quanta diferença há entre nós os pastores e os cidadãos! Nós, nascidos entre os matos, criados com as ovelhas, companheiros das árvores silvestres, moradores nos bosques e montanhas, rústicos no trato e mantimento, agrestes no traje, desprezados na vida, escravos do trabalho;

¹⁷ “Ouvindo o peregrino este nome e caindo sobre si, achou o engano com que até então estivera falando” (LOBO, 2004, p. 38)

eles, grandes da fortuna, mimosos da vaidade, criados em delícias, discretos no falar, polidos no vestir, ociosos no trabalhar e moradores nestes edifícios e aposentos tão custosos. (LOBO, 2004, p. 155-156).

Assim como a presença da noite e do inverno, a introdução da Cidade na esfera pastoril é um fator diferencial de *O Pastor Peregrino* em relação à primeira obra da série. Apesar de a tópica pastoril constituir o ambiente predominante da fábula, a Cidade, ainda mais que a noite e o inverno, instaura uma mudança paradigmática no universo bucólico. Localizado pontualmente na metade da jornada expiatória de Lereno, o ambiente citadino se concebe como a antítese do Campo. *Locus* caracterizado pela natureza, trabalho e rusticidade, o Campo dista muito da Cidade, local de deleite, ócio e sutilezas. A aparição súbita da Cidade, nesse sentido, dentro do universo pastoril, manifesta-se como um ponto de distúrbio que abala os fundamentos do mundo bucólico. É um ponto de tensão em que os valores propugnados pela vida campesina encontram oposição. Lereno e Monteia, personagens embebidos desses valores, percebem a oposição que a Cidade lhes apresenta:

Todas estas cousas que daqui devisamos, e outras que ainda obrigam a mais a vontade, são um laberinto de enleios, ùa comédia de enganos, ùa escola de opiniões, um jogo de falsários, uma ordem confusa, um cárcere aprazível, laços cobertos, redes escondidas, anzóis enganosos, canto de sereias, enfim, cidade, obra que a malícia inventou para tirar aos homens a idade de ouro. Ali, entre aqueles muros cingidos, andam os vícios mais libertados que nas nossas campinas e montanhas: triunfa a vaidade, reina a cobiça, prova a mentira, mata a inveja; não se ouve a razão, não se conhece a verdade, não se vê a pobreza, não se trata a justiça nem se estima a humildade. De melhor condição estamos os pastores, e melhor estava o mundo quando só a eles tinha. (LOBO, 2004, p. 156).

Lereno está menos preocupado em definir Cidade pelos seus aspectos arquitetônicos e espaciais do que pelas suas qualidades ético-morais. A Cidade não é um espaço que se difere do Campo por ser meramente obra da mão humana. A principal diferença se encontra na vida moral que cada um desses *loci* enseja. O Campo é o *habitat* das virtudes; a Cidade, dos vícios. Não se pode tratar, nesse caso, Cidade e Campo apenas como configurações espaciais, sem quaisquer implicações morais. Tais espaços, na fábula pastoril, não são ambientes neutros, palco das ações de personagens bons e maus. A Cidade, ao contrário do Campo, é erigida pelo mau para que ela própria seja instrumento da maldade – “cidade, obra que a malícia

inventou para tirar aos homens a idade de ouro”. Os grandes atrativos da Cidade buscam corromper o homem do seu primeiro estado. Os prédios opulentos, as cortesias do trato, a formosura dos trajés são engodos que desejam subjugar a vontade aos vícios da sociedade urbana. São caminhos tentadores que levam à perda da virtuosa condição de pastor. A Cidade é a alegoria da vida viciosa; tal é o sentido alegórico de sua existência na trama. Decorre que sua introdução em *O Pastor Peregrino* traz à tona o conflito de valores abstratos no romance pastoril.

Enquanto Lereno e Monteia se aproximam, desponta a Cidade entre a névoa da manhã. Descobrem-se os “altos pirâmides (sic) dos lustrosos edifícios, as soberbas torres e os ameados muros”. Na Cidade, que estava em dia de festa, os peregrinos se assombram com “as paredes vestidas de ricos panos, as ruas de verdes ramos e espadanas, as janelas toldadas de sedas ricas e acompanhadas de formosos rostos” (LOBO, 2004, p. 157). Esse tipo de descrição pormenorizada do local onde residem os homens só acontece no episódio da Cidade.

Se por um lado é rica a descrição desse espaço, por outro, em contrapartida, as habitações dos pastores são retratadas laconicamente. Enquanto Lereno e seus companheiros peregrinam pelo espaço pastoril, as moradias dos pastores, quando descritas, o são brevemente e sempre a apontar a sua humildade¹⁸. Não existem mansões, edifícios, muros e torres no *cosmo* pastoril. As aglomerações não formam cidades. Os pastores vivem em rústicas cabanas feitas com materiais rudimentares, apartadas das demais¹⁹, ou em aldeias.

Entretanto, a diferença das residências dos que vivem na Cidade e no Campo não é fruto da desigualdade social – conceito inexistente, por sinal, na tópica bucólica. A pobreza da moradia pastoril é sintomática do valor ou dos valores que ela representa. Lereno, à beira da Fonte do Desengano, encontra um velho vaqueiro de singelo coração a quem inveja a vida. Pobre, o ancião vive em uma cabana que

¹⁸ Lobo as descreve nos seguintes termos: “[...] lhes ofereceu alegremente a **pousada**. E porque era **pequena**, os levou a um cerrado” (2004, p.44, grifo nosso). “[...] caíram num vale fundo aonde havia **algũas cabanas rústicamente fabricadas**” (2004, p.68, grifo nosso). “[...] donde os ventos parecia que se soltavam para combater as altas árvores do vale e as **rústicas cabanas** que escassamente com sua **humildade** resistiam à tormenta.” (2004, p. 73, grifo nosso). “[...] foi pola ribeira abaixo até **ũas cabanas de palha e canas** que ali tinham alguns pescadores” (2004, p.76, grifo nosso). “[...] cada um se foi para a **estreita cabana** que ali tinha.” (2004, p.87, grifo nosso). “[...] descobriram todos os que andavam ao redor dela, e **muitas cabanas de palha e cana** [...]” (2004. p. 206, grifo nosso).

¹⁹ Tal é o caso dos velhos sábios

construiu:

Tenho ùa cabana em que vivo, **feita por minha mão das árvores destas brenhas**. Não acharás dentro cousa que deva direitos à **vaidade**: tudo são instrumentos necessários ao meu ofício de guardador, e se algũa cousa sobeja será das que ainda **são mais importantes para a vida**. (LOBO, 2004, p. 53, grifo nosso).

A rudimentar moradia do vaqueiro e a escassez de bens materiais, comum a todos os pastores, demonstram a humildade da vida pastoril. Contudo, humildade não deve ser entendida aqui nem como fruto ingrato da pobreza nem como abnegação dolorosa. Os pastores não lamentam a simplicidade dos seus trajes ou a rusticidade das suas cabanas. Lerenó, ouvindo sobre a vida pobre do vaqueiro, sente inveja. Monteia, perante as riquezas da Cidade, afirma: “– Nenhũa inveja me fazem seus bens [...]” (LOBO, 2004, p. 156).

Quando os pastores mostram de bom grado a simplicidade das suas cabanas, vestes e de seus bens, estão sinalizando que isso não é “importante para a vida”. Na carestia dos pastores, reside justamente sua riqueza. O que é valioso não são os bens produzidos pela mão humana. Os excessos das casas e dos trajes, as exuberâncias dos adornos e da arquitetura, as sutilezas e galantarias do trato, tão comuns na Cidade, são vaidades que fazem com que os homens se percam na peregrinação da vida.

Ao se despirem e reputarem por inferiores os bens frutos da arte e do engenho humano, os pastores desejam evidenciar as excelências da *natura*; apresentam-se com simplicidade perante a natureza para apregoar a sua excelência. O que é “importante para a vida” para um pegureiro está no mundo natural, não no *cosmo* adulterado do homem. Razão pela qual a *natura* é incessantemente descrita, louvada; tema e palco primordial das ações das personas pastoris.

A natureza, porém, não importa para o homem do Campo simplesmente pela beleza superior dos rios, matas e montes. Os elementos naturais adquirem grande relevância porque sua existência no mundo empírico está a representar as virtudes de uma esfera que subsiste além da realidade sensível. Assim como a Cidade está ligada à vaidade e, mais genericamente, ao vício, o Campo se liga à humildade e, da mesma forma, à virtude. Não é sem razão que Monteia declara:

– Pois eu te afirmo (disse ela) que, com todos os extremos da arte e fábrica

da riqueza dos homens, me parecem melhor as obras da natureza, e que mais me levam trás si os olhos as cousas nacidas [sic] de graça que as mais custosas da vaidade: as penedias sem arte, as árvores sem ordem, as flores sem número, as ervas sem conto, os montes cheios de verdura, as serras prateadas de neve, os vales cerrados de sombrios ramos, os rios bordados de louras areias e brancos seixos, as fontes emboscadas em alegres arvoredos, e tudo o mais que nas nossas aldeias gozamos sem pagar tantas pensões à fortuna. (LOBO, 2004, p. 156-157)

Ao passo que Monteia declara as excelências da Natureza, Lereno se lembra de uma “idade de ouro”, tempo imemorial em que no mundo só havia pastores. O pastor, nesse sentido, apresenta-se como uma espécie de homem original, bom essencialmente, que não foi pervertido pelo mal. Qual Adão, habitavam os seres humanos apenas os espaços paradisíacos da natureza até o advento da Cidade. Embora as maquinações urbanas já tivessem pervertido a muitos, o ideal da vida campesina sobrevive nos pastores. A maioria de pegureiros vive em meio a vales, montes e rios, cantando com o bondoso coração as graças da *natura*.

Exemplo disso é o vaqueiro do qual Lereno “entendeu que o serrano era homem **singelo** e tão de vidro que se lhe via pelo rosto o **coração**” (LOBO, 2004, p. 53, grifo nosso) e os rústicos, dos quais se diz que

Entre aqueles rústicos serranos foi mais celebrada a música dos pastores do que costumava ser a ouvida nas aldeias populosas, ali recebida sem inveja, louvada sem malícia, festejada sem fingimento e agradecida com a **singeleza de corações desenganados**. (LOBO, 2004, p. 73, grifo nosso)

O coração singelo, como característica louvável, indica que o sentido da vida pastoril se encontra menos na aparência do que na essência. Como se evidenciou, sedas, joias e bens da vaidade não representam o que é “importante para a vida”. A virtude, criadora da natureza, aponta que é no interior que residem os fundamentos para uma existência feliz.

O vício, em contrapartida, erige a Cidade, seu próprio *cosmo*, para iludir os homens com o prazer fugaz das aparências. Exemplo do valor da “experiência interior” são as moradias pastoris. Embora rústicas e pobres, as cabanas estão sempre disponíveis para abrigar algum pastor errante²⁰. Os pegureiros não estão preocupados

²⁰ “– Da desculpa me houvera eu de queixar (tornou o vaqueiro), se não fora por os agasalhar mal a eles. Bem saber que a casa é tua enquanto for minha, e que no em que tu tens vontade está o meu gosto, e deste serás a melhor testemunha. E falando com os pastores, lhes ofereceu alegremente a pousada.” (LOBO, 2004, p. 44). “Se nisto que me ouviste achas algũa cousa que te contente e queres ir comigo, pois já é tarde, te hospedarei na minha cabana, na qual podes entrar sem temor, dormir sem

com a decoração ou arquitetura, mas o modo como sua pousada pode servir de abrigo.

Um dado interessante é que a própria natureza oferece repouso aos peregrinos²¹. Nesse sentido, quando os pastores oferecem o bom agasalho, imitam as obras virtuosas da natureza, tornando-se eles próprios agentes das virtudes expressas no mundo natural. A Cidade executa o processo contrário: perverte as obras da natureza; transforma os bens da *natura* em bens de homens, adulterando o feitiço original das coisas, isto é, faz o bem se tornar mal. Com efeito, enquanto encontram abrigo em aldeias estranhas, os peregrinos, na Cidade, são invisibilizados e vítimas do desdém dos cidadãos.

A mudança definitiva na sorte de Lereno começa no momento em que ele adentra o espaço marítimo. O herói, no decorrer do seu percurso errático, encontra o também peregrino Oriano. A semelhança entre os seus fados os torna grandes amigos, a ponto de o protagonista fazer do destino do mancebo Oriano o seu.

O protagonista decide, assim, participar da peregrinação por mares que o seu amigo deseja empreender. O princípio da viagem marítima é promissor. Em tempo oportuno, Lereno e Oriano “deram velas ao vento, determinando parar aonde os guiasse a ventura. Tiveram aqueles primeiros dias tempo bonançoso” (LOBO, 2004, p. 230).

Enquanto navegam, os peregrinos, cujos laços de amizade se estreitavam cada vez mais, revelam a causa do seu desterro: o amor impossível lançou ambos em peregrinação. Cantos tristes e enamorados se ouvem na embarcação ao murmurar pacífico das ondas. Depois de algum tempo, chegam os nautas a uma ilha com o fim de descansar. A porção de terra que os peregrinos atingem é aprazível e deleitosa. Em divertimentos, recreações e na fruição dos frutos e belezas da terra, o sentimento de exílio é amainado, pois, conforme escreve o narrador, “tão natural é e deleitoso o porto aos navegantes como a desejada pátria aos peregrinos” (LOBO, 2004, p.253).

As intempéries do inverno obrigam aos navegantes dilatarem o tempo na ilha

perigo e sair sem saudade. Comerás do leite, ouvirás dos contos e partirás quando quiseres.” (LOBO, 2004, p. 54). “E todos recebiam e agasalhavam entre si aos estrangeiros.” (LOBO, 2004, p. 69)

²¹ “depois de passar a noite entre ãs árvores juntas que o agasalharam, foi subindo um monte” [...] (LOBO, 2004, p. 35). “E vendo que dali para diante lhe ficava outra vez o caminho da serra, se abrigou a um tronco que tinhas as costas no ribeiro, que com o murmuro da água lhe podia ajudar a granjear o sono.” (LOBO, 2004, p. 55). “Acabou de cantar quando já o preguiçoso sono o convidava. Adormeceu encostado ao tronco de um carvalho; ali passou a noite sossegado.” (LOBO, 2004, 114)

até a chegada da primavera. Quando chega a estação com suas amenidades, os peregrinos com os marinheiros retomam, navegando dois dias com tranquilidade. Ainda não se havia transcorrido o terceiro dia, quando o clima e o mar se encrespam; os furiosos ventos danificam as velas; segue uma tempestade que açoita impiedosamente o navio por uma noite inteira. O alvorecer do quarto dia revela o estado lastimável do navio que, então, corria à deriva em alto mar.

E assi andou quatro dias com incessável diligência e contínuo trabalho dos mareantes e passageiros. E no fim destes vieram de todo a desesperar do remédio das vidas vendo que algúas ondas se encapelavam de novo e ameaçavam as nuvens com o rigor passado. E determinaram, guiando para a parte da terra, dar à costa aonde os guiasse a ventura. (LOBO, 2004, p. 254-255).

A “travessia por mar” é um *topos*²², lugar-comum, simbólico recorrente na poética clássica. Curtius (2013) explica que os poetas romanos costumavam comparar a composição de uma obra com a trajetória do barco sobre o mar. Compor é como velejar através do imprevisível oceano; o poeta iça as velas no início e as recolhe ao termo do poema.

Além disso, o *topos* da navegação também é constantemente aplicado à trajetória de vida. O nascimento é o momento em que o navio da vida do homem começa a sua peregrinação pelo oceano da existência; cabe a cada piloto conduzir a embarcação de si mesmo entre os perigos do oceano até encontrar porto seguro.

O *topos* da travessia marítima é uma alegoria cristalizada na poesia para representar a vida entendida como peregrinação. Peregrinar é como navegar. É se deslocar por mares muitas vezes desconhecidos; enfrentar as adversidades do caminho com o desejo de, ao fim, alcançar a desejada terra. A associação entre peregrino e marinheiro foi expressa na afirmação axiomática do narrador já mencionada: “tão natural é e deleitoso o porto aos navegantes como a desejada pátria aos peregrinos”. A equivalência entre peregrinação e navegação indica naturalmente que se poderia alegorizar a jornada de Lerenio com a singela história do barco que singra bravio o mar. Embora o episódio da navegação seja apenas um no caminho de Lerenio, sua constituição na narrativa demonstra o aproveitamento do *topos* da travessia marítima.

²² No capítulo seguinte, explicar-se-á mais detidamente o conceito.

Evidência notável do caráter alegórico da navegação é a cena da ilha aprazível em que os peregrinos aportam. É flagrante a dispensabilidade desse momento no decorrer da narrativa. A cena é descrita breve e sumariamente; não desenvolve nenhum acontecimento específico, o tempo gasto na ilha não possui nenhuma implicação para o contexto geral do episódio no mar. Nem como adorno a cena serve, pois é excessivamente curta. A tempestade poderia ter ocorrido depois que os peregrinos zarparam a primeira vez sem nenhum prejuízo para a concatenação do enredo. Contudo, se a cena da ilha tem pouca relevância para o desenvolvimento da história, ela adquire importância quando se encara a navegação na qualidade de alegoria.

O estamento “tão natural é e deleitoso o porto aos navegantes como a desejada pátria aos peregrinos” aponta para a leitura figural da travessia marítima de Lerenó. Embora o episódio da ilha seja curto e sem relevância na cadeia de eventos, ele é um ponto durante a narrativa em que o protagonista se sente como em sua pátria. As amenidades e deleites do porto fazem com que Lerenó, como nauta, esqueça da sua condição de exilado e experimente a sensação de se estar na terra natal, onde, antes de cair nas mãos do Amor, desfrutava dos bens da natureza e dos divertimentos com os pastores. Evidentemente, o significado alegórico que se exhibe é que a ilha de deleites e recreações representa, no *topos* da travessia marítima, a pátria do desterrado Lerenó, encravada entre o Lis e o Lena. Há uma fragrante similitude entre os dois espaços. Na *Primavera*, a terra natal

é cultivada de muitos pastores que naqueles vales e montes apacentam (sic), passando **a vida contente** com seus rebanhos e com **os frutos que a terra em abundância lhe oferece** [...] **havia entre todos muitos exercícios de alegria costumados dos pastores** (LOBO, 2003, p. 51, grifo nosso)

A descrição da ilha, por sua vez, fica patente no momento em que os navegantes

Meteram-se pola ilha dentro e acharam nela tanto em que empregar os olhos e os sentidos que, esquecendo então a causa que os entristecia, **se mostravam contentes** [...] Ali se agasalharam esperando monção para a partida, gozando entanto **os abundantes frutos que ali cria a natureza, praticando com os companheiros todos seus segredos e ainda as imaginações mais encobertas**” (LOBO, 2004, p. 253, grifo nosso)

“A vida contente”, “os abundantes frutos da terra” e “as práticas e exercícios entre pastores/marinheiros” são os elementos que estabelecem a analogia terra natal/ilha. É natural, portanto, que graças às semelhanças, Lereno se sinta como de volta à pátria. Isoladamente, portanto, a ilha se concebe como a representação figural do lugar de origem de Lereno. Também representa seu estado inicial, em que vivia contente gozando os bens da *natura* e jogando com os pastores. Além de individualmente a ilha se conceber como figura alegórica, ela faz parte de um contexto mais amplo de figuras combinadas na alegoria global criada sobre o *topos* da navegação.

Quais seriam os outros possíveis elementos da alegoria marinha? No decorrer da sua jornada, Lereno se torna amigo de inúmeros pastores, pescadores e marinheiros, entretanto nenhuma amizade ganhou tanto destaque quanto a de Oriano. O peregrino Oriano não possui um papel de muita relevância na fábula. Ele aparece brevemente no caminho do herói; torna-se amigo; navega com o peregrino e acaba se separando do novo amigo por ocasião da tempestade. Um senhor piedoso, dono de um navio que passou nas imediações da embarcação dos navegantes, ao avistá-los em tão mal estado, envia um barco para resgatar os marinheiros.

Oriano embarca no lenho, contudo, Lereno, “estando para entrar atrás dele no batel, o apartou um pé de vento do navio” (LOBO, 2004, p. 255). Essa é a resumida aparição de Oriano na trama. Se por um lado, o papel de Oriano é pequeno n’*O Pastor Peregrino* assim como a cena da ilha, os afetos que ligam os peregrinos são enfatizados constantemente²³. A íntima amizade entre Oriano e Lereno é uma peculiaridade entre as amizades que o protagonista desenvolve na peregrinação. O narrador fala que afetos íntimos ligados por laços de Amor unem os dois personagens. Não há outra descrição tão expressiva de amizade na obra.

A amizade estreita entre Oriano e Lereno, no contexto alegórico que se tem esboçado da viagem marítima, sugere que o mancebo seja a representação da

²³ Veja-se, por exemplo os trechos: “E sabendo-se os nomes um ao outro, ficaram tão conformes como se Amor, que a ambos tinha queixosos de sua mudança, os quisera galardoar com ùa fiel amizade” (LOBO, 2004, p. 229). “Com a comunicação contínua e vizinhança estreita dos dous peregrinos foi cada um deles acrecentando (sic) na afeição que ao outro tinha, achando-se cada vez mais companheiros no cuidado e nos queixumes. E como o mais seguro alicesse (sic) da amizade é a semelhança dos costumes e inclinações, vieram em pouco tempo a serem tão íntimos amigos que só na diferença dos rostos se encontravam” (LOBO, 2004, p. 229). “Polo Amor que entre nós vive te rogo que me contes teu nascimento (sic)” (LOBO, 2004, p. 230).

Pastora do Vale Desconhecido, personagem mais amado pelo herói e motivo de seu desterro. Assim como o amor à Pastora é o responsável pela peregrinação de Lereno, o amor a Oriano é o responsável pela navegação empreendida pelo herói. Desse modo, o *topos* da travessia marítima enquanto alegoria se inicia na ilha. Nesse espaço edênico, a representação do início da jornada do herói, no qual brevemente ele e a Pastora conviviam, dá-se através do relacionamento íntimo entre Oriano e Lereno. Entretanto, nesse ponto, a alegoria na qual Oriano se concebe não é perfeita, pois os afetos da Pastora não parecem ser tão extremados por Lereno quanto os do amigo peregrino.

Ainda assim, há outra similitude entre os personagens. Depois de um início promissor, os laços físicos que uniam Lereno à Pastora e a Oriano são quebrados por eventos imprevisíveis perpetrados pela Ventura. N'A *Primavera*, esse evento é o conhecimento do segredo de Sileno e a revelação do espaço onde a Pastora residia;²⁴ no episódio da navegação esse acontecimento é a tempestade. Esses dois eventos são mudanças radicais nas circunstâncias de vida do protagonista. É devido a eles que Lereno se afasta da sua terra prazenteira (ilha/terra natal) e do objeto do seu amor (Pastora/Oriano).

É visível, nessa semelhança de efeitos, que o episódio da tempestade que encontra a embarcação alegoriza os eventos traumáticos que lançaram o Pastor à peregrinação. A tempestade, assim, ao mesmo tempo em que demonstra a analogia existente entre a Pastora e Oriano, representa, também o instante em que Lereno descobriu o segredo de Sileno e revelou a morada da Pastora, acontecimentos tempestivos que motivaram a peregrinação.

A tempestade na vida de Lereno é a razão do seu desterro. Contudo, não é Lereno o responsável pelo seu fado. Como já se demonstrou a Ventura, ou Fortuna, sujeita o herói à peregrinação com o fim de, no final do seu trajeto de penitência, recompensá-lo. Seja na tempestade d'O *Pastor Peregrino*, seja nos acontecimentos d'A *Primavera* que justificaram o exílio, a Ventura figura como a arquiteta do degrado

²⁴ Sucintamente, a história do banimento de Lereno começa quando descobre uma caixa que continha o relato da transformação de Sileno em fonte, ocorrida por ter contemplado uma ninfa banhando-se nua. A descoberta faz com que uma série de acontecimentos ocorra com o protagonista. Entre eles, está o encontro e a paixão pela Pastora do Vale Desconhecido. Para retribuir o sentimento de Lereno, a Pastora impõe a condição de que ele não revele sua morada entre os penedos. No entanto, Liseia conhece o lugar onde residia a amada do herói graças ao auxílio involuntário de Lereno. A Pastora então rejeita o protagonista que, por conselho do velho Menalcas, decide se exilar.

do herói. Esse fator é outro indício de como a tempestade que açoita a embarcação de Lereno é a alegoria da descoberta do segredo de Sileno e da Pastora. Nos dois casos, os textos expressam a influência da Fortuna.

Foram aquele dia e o seguinte cortando o mar com o vento em popa. Mas a **fortuna** inconstante, que comumente mostra esta sua natureza a quem busca a experiência dela nos perigos do mais, ainda não era passado o terceiro dia do em que soltaram as amarras quando os pôs em breve espaço à vista da morte. (LOBO, 2004, p. 254, grifo nosso)

Posto que o estado de teus cuidados seja perigoso e te pareça que tens nele a vida aventurada, não desesperes de grandes bens que **os fados** te prometem. Por eles estava ordenado que o primeiro que descobrisse a história de Sileno, [...]. E por esta razão [...] acharás que por estranha maneira, sem culpa tua, foram descobertos os amores de Liseia, a carta de Enália e o que te aconteceu no vale desconhecido. (LOBO, 2003, p. 147, grifo nosso)

A tempestade deixa uma série de avarias no barco. Os danos ocorridos no sistema de navegação tornam o navio indiferente ao comando do piloto, fazendo com que a nave fique à deriva. Se, como se tem dito, peregrinar é como navegar, a peregrinação alegorizada na embarcação é um jornada sem rumo certo. É dessa forma que se representa, na cena da navegação, o tipo de peregrinação de Lereno.

O herói, como o piloto, não possui o controle da sua própria vida, pois a Ventura faz com que não esteja sob o arbítrio do protagonista decidir para onde andar: “Porém no que me perguntas te digo que vou por este vale, e que sei dele tão pouco que te não darei razão do para onde me guia [...] tudo para mim é um caminho e um perigo” (LOBO, 2004, p. 40).

Lereno é como uma embarcação danificada. Foi ferido pela força da Ventura e perdeu o controle sobre a sua existência. Da mesma maneira como é perigosa a situação dos navegantes no navio arruinado pela tempestade, a peregrinação do herói é repleta de perigos. Como se tem visto, a embarcação avariada e à deriva e o piloto são representações figurais para declarar que Lereno não possui o comando sobre seu caminho.

Depois de o barco ir à pique, Lereno se apegua aos escolhos do navio. Incrivelmente, junto com os companheiros, a corrente marinha conduz Lereno à terra firme. Depois de alcançar a costa, “foi o peregrino, saindo sem perigo da branca areia, e nela de gijolhos alevantou as mãos e os olhos ao céu, dando-lhe graças de se ver livre das furiosas ondas” (LOBO, 2004, p. 255). Algum tempo depois, o herói descobre

que chegou na sua terra natal. O tempo de peregrinação acaba, e a fábula se encaminha para o final, em que Lereno é glorificado.

3 ALEGORIA

Nos dias atuais, em que a literatura deixou de ser parte fundamental da educação, a alegoria perdeu relevância como método de composição e interpretação. Refugiou-se na parte de estilística das gramáticas e, mesmo assim, por vezes, encontra-se ausente de lá. Inúmeros fatores, literários ou não, contribuem para o ocaso da alegoria, um dos mais significativos dele é o advento do Romantismo na segunda metade do século XVIII.

Segundo Hansen (2006), a alegoria foi compreendida pelos românticos como um luxo discursivo, pois despende signos inúteis para o que poderia ser significado imediatamente. No fulcro da questão, conforme explica o autor, está a confusão que fizeram com as categorias da alegoria. A concepção dupla de alegoria foi reduzida a apenas uma. A partir disso, a alegoria foi concebida como estando em oposição ao símbolo, oposição que não existia na teoria antiga, medieval e renascentista.

Segundo Hansen (2006), diferente da alegoria, o símbolo é concebido pelo Romantismo como signo que contém em sua particularidade o significado próprio. Um exemplo é a caveira, que significa a morte. Nesse sentido, o significado morte se manifesta imediatamente através do ícone caveira, sem a necessidade de se decompor a alegoria para dela se extrair o sentido. Assim, o símbolo como expressão imediata foi oposto à alegoria.

A opinião romântica é a de que a alegoria é uma forma artificial e mecânica de representação. A alegoria se dá por meio da inter-relação entre dois elementos: entre uma significação própria e uma designação figurada. Ao mesmo tempo em que se oculta, a significação própria se revela através da designação figurada. Há, como se evidencia, uma relação entre dois níveis, sem necessariamente estarem mediados por alguma correlação de sentido.

Nesse último caso, a relação entre os dois polos da alegoria, como explica Hansen (2006), dá-se através de transposição, numa correspondência que poder-se-ia dizer arbitrária. A visão romântica, detendo-se sobre o lapso entre os dois tipos de expressão, enxerga entre eles uma sucessão de etapas até a construção da significação própria. A alegoria, portanto, manifesta-se como uma progressão de momentos em que o significado se constrói artificialmente pouco a pouco através do discurso. Hansen (2006) explica que, na consecução lenta do sentido próprio, o Romantismo entendeu a convencionalidade retórica da alegoria manifesta nos

momentos que se sucedem entre os seus níveis.

O tipo de expressão convencional, lenta e artificial da alegoria suscitou a crítica romântica. Na poética que se desenvolveu em meio às revoluções do século XVIII, a expressão do artista deve ser livre e plena. Assim, não deve se demorar em aparecer, preocupando-se com normatizações discursivas que tolham a expressão artística de sua naturalidade e que, desse modo, reduzam o artista a uma máquina de reproduzir. Dentro dessa ótica, os românticos compreenderam toda a alegoria como de caráter mecânico. A expressão artística pode tomar a forma de qualquer ícone alegórico; o que consiste para o Romantismo no primado da forma sobre o conteúdo. Nesse sentido, como fala Hansen, a alegoria é concebida como “invólucro ou revestimento exterior e artificial de uma abstração” (2006, p. 15), é reduzir a expressão natural do artista a um modo convencional, como que se cobrisse a beleza da musa nua com os moralismos e etiquetas sociais²⁵.

Enquanto o Romantismo contribui para a derrocada da alegoria na educação moderna, na tradição clássica e medieval ela era um dos adornos mais significantes de um edifício que se constitui como um dos pilares da literatura ocidental. A retórica na antiguidade clássica e no medievo se concebeu como a norma-padrão de composição e expressão. A alegoria encontra os seus fundamentos na tradição retórica que vigorou por mais de dezoito séculos. Para compreendê-la melhor, é necessário se entender apropriadamente essa origem.

Reboul (2004) expressa que a retórica nasceu, na Sicília grega, por volta de 465 a.C. Graças à expulsão dos tiranos que governavam a cidade, as questões judiciais começaram a ser resolvidas numa assembleia, chamada *ágora*, em que cada cidadão apto deveria por si próprio defender sua causa.

Conforme Curtius (2013), o desenvolvimento da democracia, então, por Péricles e a “época das luzes gregas” forneceram a oportunidade para o florescimento da retórica. Os discursos políticos e forenses, assim, ganham amplitude, levando o cidadão a aprender a oratória para atuar na vida pública. É nesse cenário que a figura do sofista ganha relevância.

²⁵ É interessante pensar que parece ser essa a mesma crítica de Monteia à Cidade: “Estes aparatos, aqueles enfeites, aquela diferença de trajos, cores e toucados, tudo são favores da **arte** em defeitos da **natureza**.” (LOBO, 2004, p. 158, grifo nosso). Para Monteia, a beleza existe no que é natural. A arte degrada a beleza ao vestir o natural com a artificialidade das roupas e dos adornos da Cidade. Não sem razão, quando Lereno menciona uma idade do ouro em que só havia pastores, vislumbra-se o paraíso edênico em que a humanidade andava despida.

Como havia necessidade da retórica para a representação civil, os sofistas, mestres ambulantes da eloquência, vendiam argumentos preconcebidos aos que iam comparecer perante a *ágora*. Certo sofista chamado Coráx dá a primeira definição: “a retórica é a criadora da persuasão” (REBOUL, 2004, p. 2).

A retórica sofística não tinha comprometimento filosófico. Sofistas, como Protágoras, rejeitavam a noção de uma verdade objetiva e cognoscível, orgulhando-se em transformar o ponto de vista mais inverossímil num preceito crível. Seu objetivo era vencer a qualquer custo²⁶. Até aqui, contudo, a retórica tem apenas extensão judiciária.

É com Górgias, chegando em Atenas em 427 a.C, que se dá início à retórica como ornamento. Conforme narra Reboul, o sofista, dono de uma oratória admirável, faz com que a retórica saia do domínio jurídico para atuar também na literatura. Górgias foi um dos criadores do discurso epidítico, discurso de louvor ou vitupério, e, através de suas orações, introduziu a noção de beleza aos discursos, que passaram, então, a serem compostos com uma preocupação ornamental.

Apesar de Platão ter repudiado a retórica por motivos filosóficos e pedagógicos, seu discípulo Aristóteles a coloca ao serviço da verdade. Para Aristóteles, a justiça e a verdade necessitam da retórica para que os seus antagonistas não triunfem nos tribunais. O Estagirita dá, portanto, um fundamento moral à retórica na qual “não se deve persuadir o que é imoral” (ARISTÓTELES, 2012, p.10). A definição de Aristóteles de retórica difere da dos sofistas. Para o filósofo “entendamos por retórica a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” (2012, p.12). Com isso, Aristóteles entende que a retórica não cria a persuasão, como afirmavam os sofistas, mas é capaz de distinguir os métodos para se chegar ao convencimento.

Apesar da importância do Estagirita, sua obra, a *Retórica*, foi muito pouco lida na Idade Média. No medievo, conforme explica Curtius, o ensino da retórica ficou a cabo de manuais que começaram com Anaxímenes por volta de 340 a.C. Nesse ínterim, uma mudança significativa ocorreu: com a queda da democracia, o discurso forense retrocedeu. A retórica helênica refugiou-se em exercícios escolares.

A partir do séc. II, os retóricos gregos vão para Roma e se dedicam ao ensino.

²⁶ O argumento de Córax ilustra a concepção da retórica sofística. Ele consiste em afirmar que uma coisa é inverossímil justamente por ser verossímil demais.

É em Roma que se produzem os manuais latinos que gozaram de grande relevância na Antiguidade Clássica e na Idade Média. O mais antigo deles, *Rhetorica ad Herennium* (85 a.C.), de autoria desconhecida, e o *De Inventione*, de Cícero, foram os principais manuais de retórica em Roma. Esses dois, juntamente com o tratado *Institutio Oratoria* (95 d.C), de Quintiliano, foram primordiais na Idade Média. Assim como na Grécia, entretanto, a queda da República em Roma teve consequência para a retórica. O discurso político teve de emudecer e, com a ascensão de Augusto, a retórica novamente torna-se apenas eloquência escolar.

Apesar de perder atuação política e forense, através de Ovídio, em Roma, a retórica se volta para a poesia. Nas tragédias de Sêneca, na epopeia de Lucano, na poesia circunstancial de Estácio feita para orações nupciais, discursos fúnebres e para descrição de obras artísticas arquitetônicas se reconhece as fórmulas retóricas aplicadas à poesia. No fim do primeiro século, publica-se a *Instituição Oratória* de Quintiliano. Conforme exprime Curtius (2013), essa obra não é apenas um manual; é um tratado sobre a educação do homem. Para Quintiliano, o homem ideal só pode ser o orador. A oratória está acima das outras ciências, pois só ao homem Deus concedeu o dom da fala. O orador, assim, deve ser bom: *um homem bom, perito na arte de dizer* (*vir bonus dicendi peritus*). Desse modo, a retórica ganha o que não possuía para os sofistas: uma dimensão filosófica, apresentada, por Quintiliano, como filosofia da vida do homem.

A preceptiva antiga divide a retórica em cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*. Na invenção (*inventio*), o orador buscará compreender a matéria em questão e encontrar todos os argumentos possíveis que possam ser utilizados no discurso. Na disposição (*dispositio*), deve ordenar o discurso em suas partes: *exordium* (exórdio), *narratio* (narração), *confirmatio* ou *argumentatio* (confirmação ou argumentação), *refutatio* (refutação) e *peroratio* (peroração). Na elocução (*elocutio*), deve-se redigir o discurso, escoimá-lo de erros, escolher as melhores palavras, o estilo adequado e ornar o discurso com figuras. É, portanto, na elocução que a alegoria se filia como figura da oração. A memória (*memoria*) consiste em memorizar o discurso para ser colocado em ação (*actio*); são partes exclusivas, assim, do discurso que será oralizado.

A retórica distingue três gêneros de orações: o discurso forense (ou judicial), o político (ou deliberativo) e o laudatório (ou epidítico). No discurso deliberativo, o orador, perante uma assembleia, aconselha ou desaconselha sobre o conveniente ou

prejudicial a respeito de um tema futuro. Os argumentos, nesse caso, são os exemplos. O discurso judicial é proferido diante de um tribunal. Nele, o orador acusa ou defende baseado em fatos passados. Os argumentos utilizados aqui são os entimemas. O discurso epidítico é executado na presença de um espectador. O orador, nesse caso, elogia a virtude ou censura os vícios de determinado fato presente. Através da amplificação, argumento típico desse gênero, quem profere o discurso tentará vituperar ou enaltecer a matéria abordada. (REBOUL, 2004)

Assim como ocorria na tradição clássica, a educação na Idade Média não prescindia da poética. Se Homero é fundamental na formação do homem grego, Virgílio com a *Eneida* detinha um papel fundamental na educação medieval. Junto com os autores latinos, a Idade Média recebeu a retórica como legado. A técnica ingressa como parte da educação através das sete artes liberais, currículo com as disciplinas estudadas durante o período. As artes liberais são estudos que não servem para ganhar dinheiro. *Liberais* porque são próprias do homem “livre”. Elas compreendem duas partes: *trivium* e *quadrivium*. O *trivium* consiste no estudo da gramática, dialética e retórica; o *quadrivium* investiga a aritmética, geometria, música e astronomia. Como é evidente, a retórica faz parte do *trivium*. Entre as sete artes liberais, conforme explica Curtius (2013), as do *trivium* foram mais estudadas.

A retórica, contudo, não passou incólume para a Idade Média. O cristianismo medieval enfrentou o problema existente entre tradição pagã e cristã. Afinal, seria legítimo se valer dos métodos e da ciência da antiguidade pagã greco-latina em um período que a mentalidade europeia era regida pelo cristianismo? A problemática refletiu-se na concepção cristã das artes liberais. Autores como Jerônimo e Agostinho adaptaram o uso da ciência clássica aos propósitos da cristandade.

Conforme explica Curtius (2013), Jerônimo, padre latino responsável pela tradução latina da Bíblia, nesse interstício, era um humanista, filólogo e teólogo. O célebre tradutor encara a Bíblia de acordo com o legado retórico-filosófico antigo. Comenta as passagens da Palavra, fazendo alusão a episódios da literatura antiga. Compara as figuras retóricas dos escritores bíblicos às de Virgílio. Argumenta que, para se estudar a Escritura adequadamente, deve-se fazer uso da filosofia e poética antigas. Por sinal, o próprio Salomão recomenda o estudo dos filósofos. Paulo cita versos de autores clássicos. Para Jerônimo, conforme se lê alegoricamente na passagem de Deuteronômio 21.22, quem ama a Antiguidade deve limpar toda a sabedoria antiga do erro.

Agostinho, apesar de não acreditar na equivalência entre a cultura antiga e a cristã, entende também que se deve purificar a ciência antiga e colocá-la a serviço do cristianismo. Segundo Curtius (2013), Agostinho percebe que nos livros da Bíblia se faz uso de figuras e tropos. O bispo de Hipona, apesar de, assim como Jerônimo, conceber que o latim básico da Bíblia prejudica a gravidade da sua expressão, entende que a Escritura não é inferior à literatura pagã, pois se encontram nela os dotes da eloquência. Agostinho também faz uso da retórica quando adapta o alegorismo retórico à interpretação da Bíblia. A Escritura seria um livro cheio de obscuridades. Desse modo, toda palavra que não se refira à moral ou à fé diretamente deve ter um significado alegórico. Agostinho entende que os dons da fala e do pensamento provêm de Deus e que devem ser utilizados para seu louvor, assim, cria uma justificação para as antigas *artes*.

Cassiodoro também é importante para a valorização das *artes*. Curtius explica que, para Cassiodoro, desde o princípio todas as *artes* já existiam em germe na sabedoria divina e na Sagrada Escritura. Os mestres pagãos a receberam e a adaptaram a um sistema de regras. Cassiodoro, assim como Agostinho e Jerônimo, expressa o uso bíblico da retórica. Mostra que o Salmista usou uma profusão de figuras retóricas e gramaticais correntes nas letras antigas. Assim, postula que se deve analisar retoricamente o texto bíblico, pois a própria retórica testemunha, com o mundo, de Deus. Na teoria de Cassiodoro, o Antigo Testamento foi conhecido de todo o mundo. Os pagãos com base nele puderam desenvolver a arte da eloquência.

Em resumo, as disciplinas do *trivium* foram justificadas à medida que eram concebidas como instrumentos em favor do cristianismo e que se desenvolveu uma teologia que reconhecesse o lugar da ciência antiga no plano divino. Esse entrelaçamento que a Idade Média executa entre a técnica clássica e um princípio transcendente não ocorria no mundo greco-romano.

Curtius (2013) explica que remonta à antiguidade o nascimento das Sete Artes Liberais. Nesse período, o conceito de *arte* não tinha nenhuma implicação teológica, nem era a expressão da interioridade do artista. Arte é o correspondente latino de *ars* e do helênico τέχνη. Concebe-se, conforme Curtius, simplesmente como “conjunto de regras que ensinam a fazer com acerto alguma coisa” (2013, p. 73). O mundo greco-latino, portanto, entendia *arte* como técnica e apenas nessa acepção que ela participava da educação antiga. Na Grécia, o sistema educacional do cidadão que compreendia as sete artes denominava-se *Paideia*. Platão era contrário a esse tipo

de educação geral. Para o filósofo, a educação só devia se dar através da filosofia. Entretanto, prevalece na Antiguidade o ideal do orador Isócrates em que as sete artes eram estudos propedêuticos ao da filosofia.

Antes de aparecer na retórica, no âmbito do *trivium*, a alegoria se liga, através das figuras do discurso, à primeira arte liberal, a gramática. Conforme elucidada Curtius (2013), a gramática deriva da palavra grega *gramma*: letra. Compreende desde a antiguidade clássica a arte de ler e escrever e a explicação dos poetas. Os alunos no medievo deveriam ler, escrever e entender o latim falado. O equivalente latino de *grammatica* é *litteratura*, *littera*: letra. Entretanto a palavra possui um sentido diferente do atual. *Litteratura* é o conhecimento da gramática e da poesia. A gramática foi a matéria mais estudada do *trivium* e era a base para as demais.

O estudo da gramática também envolvia a investigação sobre a etimologia das palavras, sobre os sinônimos, problemas com a língua (barbarismo, solecismo, metaplasmo). Além disso, a gramática abarca a aprendizagem das figuras do discurso (*schemata*, em grego). Curtius (2013) distingue que as figuras poderiam ser de sentido, de palavra, gramaticais ou retóricas. Algumas delas recebem o nome de *tropo* (*volta, giro*): metáfora, metonímia, sinédoque, antonomásia. O conhecimento das figuras é necessário para a explicação dos poetas e da Bíblia. Junto com a retórica, a gramática ficou responsável pelos estudos da poesia.

O estudo da gramática a respeito das figuras do discurso é fundamental para a retórica. Os mecanismos de ornamentação do discurso que são ensinados na gramática, na retórica são colocados a favor da criação da oração persuasiva. Especificamente as figuras entram no discurso retórico na elocução. Como já referido, na elocução o orador precisa redigir o discurso. Deve, conforme Reboul,

escolher as palavras do vocabulário usual, evitar tanto arcaísmos quanto neologismos; utilizar metáforas e outras figuras, desde que sejam claras; [...] evitar qualquer frase métrica, [...] e qualquer frase arritmica, para encontrar frases com ritmo flexível e sempre a serviço do sentido. (2004, p.62)

A elocução é a parte da oração em que o autor deve corrigir e embelezar o discurso. As figuras participam desse processo como ornamentos discursivos, tornando a mensagem mais bela e, por isso, mais persuasiva. A elocução é o momento em que, depois de dispostas as partes do discurso, a oração ganha um estilo através da adoção de determinado léxico, construção sintática e do uso das figuras

adequadas. O estilo, contudo, não é, como no caso dos românticos, uma prerrogativa apenas do autor. O dono da oração não é livre para construir o seu discurso, pois há variáveis que norteiam a concepção e ornamentação discursiva. Nomeadamente, o estilo deve levar em consideração, além do próprio orador, assunto e auditório.

Conforme expõe Reboul, “o melhor estilo, ou seja, o mais eficaz, é aquele que se adapta ao assunto” (2004, p. 62). A tradição latina estabelece três gêneros de estilo: nobre (*grave*), simples (*tenue*) e ameno (*medium*). Feitos heroicos exigem o estilo grave; a sátira requer o estilo simples; as amenidades pastoris (*aurea mediocritas*) devem ser representadas em estilo ameno. Outro ponto a ser observado no arranjo do discurso é o auditório. A audiência estabelece a regra que a oração deve ser clara. Nesse sentido, depende-se que clareza é relativa ao tipo de espectador. Um sermão pregado no palácio prevê um auditório culto, outro feito a escravos prevê iletrados como espectadores. Se o discurso não é claro, não é compreensível; se não é compreensível, não é persuasivo. Contudo, se o discurso é extremamente compreensível, deixa de ser belo e, conseqüentemente, perde seu poder de persuasão. A maior ou menor clareza da oração, portanto, deve ter em vista o auditório e tentar equilibrar ao mesmo tempo compreensibilidade e beleza.

O terceiro elemento a se observar na composição retórica é o próprio orador. Conforme Reboul, o orador, ciente do assunto e perante a plateia, “deve mostrar-se em pessoa no seu discurso, ser colorido, alerta, dinâmico, imprevisto, engraçado ou caloroso, numa palavra: vivaz” (2004, p.61). A vivacidade (*enargeia*) do orador está atrelada à sua capacidade de tornar o seu próprio discursivo vivo perante a audiência. Nos textos, isso se demonstra quando as coisas escritas parecem se apresentar diante do público, tornando-se presentes ante seus olhos. O escrito que possui vivacidade, ao se tornar imagem viva e visível, possui grande potencial de persuasão, pois se exhibe ao auditório como verdade. Em outras palavras, o autor que é vivaz confere à oração o que pode ser chamado de “efeito de verdade”. E a oração que se passa por verdadeira possui grande poder de convencimento. Como obter vivacidade? Textualmente, isso se reflete em atitudes como escolher as palavras convenientes, o ritmo adequado, ser breve, elaborar descrições detalhadas (*ekphrasis*), lançar mão de figuras para ornamentação, etc.

As três regras da *elocutio* interferem na elaboração da alegoria. Devido a sua extensão, a figuração alegórica muitas vezes não se concebe apenas como um ornamento do discurso, mas também como a pedra fundamental em que ele se

assenta. Nesse caso, a ornamentação discursiva se torna um discurso, que, como tal, deve levar em conta os parâmetros elocutivos. A alegoria, assim, seja parte da oração ou constitua toda ela, deve retoricamente obedecer às regras da elocução. Deve ter, portanto, clareza, estilo adequado e vivacidade.

A retórica prevê a maneira adequada de se constituir a alegoria, um certo padrão que deve ser observado. Essa é a razão pela qual os românticos a rejeitaram. As prescrições e fórmulas pelas quais a alegoria expressa a mensagem tornam o discurso um invólucro artificial, uma expressão fria que apaga o típico, conforme Hansen explica, da obra de arte. A alegoria se fundamenta na retórica, isto é, concebe-se como técnica que deve ser aprendida. O romantismo, em contraposição, entende que a técnica, que rege o modo de expressão de cada obra, deve estar sob o arbítrio do gênio artístico. O romantismo, assim, apregoa a abstenção das normativas retóricas em favor da representação viva e verdadeira. Contraditoriamente, para retórica, é justamente a obediência aos parâmetros que torna a obra vivaz.

Como se mostrou, Hansen (2006) aponta a leitura anacrônica que os românticos fizeram da alegoria em relação ao símbolo. C.S. Lewis (2012), caudatário dessa herança, também postula a oposição existente entre símbolo e alegoria. Contudo, sua leitura reflete, paradoxalmente, a preceptiva antiga e medieval da alegoria:

Mas há outra forma de usar a equivalência, que é praticamente oposta à alegoria, e que eu chamaria de sacramentalismo ou simbolismo. Se as paixões, sendo imateriais, podem ser copiadas por invenções materiais, então, quem sabe não seja possível fazer com que o mundo material, por seu turno, seja a cópia de um mundo invisível? Se o deus Amor e seu jardim podem “estar para” as paixões verdadeiras do homem, então, quem sabe nós mesmos e nosso mundo “real” não possamos “estar para” alguma outra coisa? A tentativa de interpretar essa outra coisa através de imitações sensíveis, de ver o arquétipo na cópia, é o que eu chamo de simbolismo ou sacramentalismo. Trata-se, em suma, “da filosofia de Hermes, segunda a qual este mundo visível não passa de um retrato do invisível, através do qual, como numa foto, as coisas não sejam a realidade, mas apenas formas equívocas, que simulam alguma substância naquela trama invisível”. (LEWIS, 2012, p. 56)

Lewis compreende a alegoria como um procedimento construtivo em que abstrações são personificadas e representadas. O deus Amor é, nessa teoria, a manifestação visível das paixões verdadeiras do homem. Trata-se, então, de criar uma imagem fictícia para tornar visível algo real. Pensada assim, a alegoria é concebida da mesma maneira que na retórica antiga. Como um método de composição em que

a realidade, o sentido próprio, é representada por uma imagem fictícia. Nesse sentido, Lewis faz questão de ressaltar que existe uma diferença entre a representação alegórica e a simbólica. Para o autor, a alegoria é a composição artificial, e por isso ficcional, de um sentido verdadeiro, enquanto o símbolo é um dado real que é a representação direta de uma realidade superior. Como já visto, tal concepção de símbolo entende uma relação transparente entre os dois níveis de expressão, de forma que o símbolo revela imediatamente o seu significado mais verdadeiro. De fato, conceber o mundo visível como representação de uma realidade perfeita contraria a concepção de alegoria como composição artificial, adorno do discurso. Nesse sentido, o símbolo não está para adornar, mas para indicar, o que delata o seu caráter de interpretação. É o que assegura Lewis: “Enquanto o simbolismo é um modo de pensamento, a alegoria é um modo de expressão. Ela pertence mais à forma do que ao conteúdo da poesia.” (2012, p. 59).

Embora Lewis (2012) oponha símbolo e alegoria, a despeito da teoria antiga, sua distinção entre eles é importante, pois ilustra, involuntariamente, uma diferenciação que o Romantismo não executou a respeito da alegoria. Para os românticos, a alegoria é apenas convenção retórica que suprime a naturalidade da expressão do artista. Contudo, não há apenas uma alegoria. Com efeito, há uma alegoria retórica, a *alegoria dos poetas*, entretanto há outra que não se encontra nos manuais de retórica greco-latinos. O que Lewis (2012) chama de Simbolismo ou Sacramentalismo é, na realidade, o que o medieval chamava de *Alegoria in factis*, método de interpretação e forma de pensamento medieval. As próximas linhas recorrem a Hansen (2006) para delimitar os conceitos e funcionamentos da alegoria.

Alegoria é uma palavra grega; deriva de *allós* (outro) e *agourein* (falar). Faz parte da *elocutio* na qualidade de figura retórica e ornamento do discurso. Retoricamente, a alegoria pode disfarçar a comunicação de uma mensagem simples através de uma prosa mais requintada. Didaticamente, consegue também tornar um discurso complexo mais compreensível. Em caso de necessidade, também pode cifrar mensagens que não devem ser de conhecimento comum. Em todos os casos, a alegoria é uma operação consciente do seu pragmatismo.

Como explica Hansen, a alegoria dos poetas é um procedimento construtivo. É a “técnica metafórica de representar e personificar abstrações” (2006, p.8). A alegoria retoma, só que em maior extensão, a oposição consagrada pela metáfora entre *sentido próprio* e *sentido figurado*. Conforme essa teoria, a alegoria é a sobreposição

de dois discursos, ligados por uma relação de semelhança, em que um se apresenta ao leitor, no caso dos textos, e outro se oculta. O discurso aparente é um “desvio” (*tropo*) em relação ao oculto. O sentido figurado é veiculado pela oração visível; o sentido próprio é o que se escondeu (e se revelou) na oração aparente.

Na definição de Lausberg (2004), a alegoria se trata de uma metáfora continuada²⁷. A ideia, já proposta por Quintiliano, é que a metáfora se distingue da alegoria pela extensão. Enquanto a metáfora é, conforme Hansen, um tropo de léxico, ou seja, constitui-se como a substituição de um termo por outro, a alegoria é quantitativa. Na alegoria, um pensamento que poderia ser comunicado de forma simples é substituído por enunciados figurativos que, combinados, formam a alegoria. Em “A *sinfonia* dos pássaros”, por exemplo, *sinfonia* é um tropo que substitui o termo *canto*. O resto da sentença está em sentido literal. Apenas *sinfonia* possui sentido figurado. O termo substituído, detentor do sentido figurado, então, consiste na metáfora da frase. Em “A *estrela da manhã já raiou na escura terra*”, todo enunciado constitui um tropo. É uma acumulação de metáforas que toma o lugar de um discurso próprio: *Jesus Cristo veio ao mundo dos homens*, concebendo-se o trecho, portanto, como alegoria.

Como explica Hansen (2006), a metáfora opera como tropo, isto é, através de um termo estranho ao sentido contextual. Nessa qualidade, a metáfora faz com que o público execute a transposição de um significado presente para um ausente. Ou seja, o leitor, a partir de uma relação possível de significação entre os dois níveis da alegoria, parte do sentido figurado para o próprio. Acontece isso pois a audiência percebe uma incompatibilidade semântica no texto. Em “A *sinfonia* dos pássaros”, retomando o exemplo, *sinfonia* não parece ser um termo adequado ao conjunto do enunciado. Afinal, os pássaros pouco têm a ver com *sinfonia*. Tal incongruência aparente faz com que o leitor faça uma transposição. *Sinfonia*, assim, é tomada em sentido figurado para significar *canto*, o sentido literal que estava implícito no tropo.

A alegoria, escreve Hansen (2006), por sua vez, opera uma transposição contínua, pois todo o enunciado se propõe como incompatibilidade semântica. Nesse sentido, cabe ao leitor perceber que o sentido final da sentença não é aquele que se apresenta. Deve captar, por exemplo, que o sentido obscuro da sentença “A *Estrela*

²⁷ Embora seja definida como metáfora continuada, o *tropo* continuado na alegoria pode ser também outras figuras como sinédoque, metonímia, ironia.

da Manhã já raiou na escura terra” disfarça um outro pensamento. Indagações como o que é a Estrela da Manhã? Qual é a escura terra? servem de índices para se desconfiar do sentido literal da sentença e para que, conseqüentemente, todo o enunciado seja transposto para o seu sentido próprio. O sentido figurado, portanto, executa a função de ornamentar uma mensagem que, se fosse enunciada “naturalmente”, perderia em expressividade. É nesse aspecto que a retórica greco-latina entendeu a alegoria; como um recurso que o poeta tem ao seu dispor para a boa consecução da obra.

O exemplo fornecido ilustra como a alegoria funciona. Como metáfora continuada ou acumulação de metáforas, a alegoria organiza em determinada parte do discurso ou mesmo em todo o discurso termos metaforizados que convergem entre si para a formação de um outro discurso. Geralmente, o processo alegórico coordena elementos metafóricos que se relacionam a fim de que a oração faça sentido literalmente²⁸. Diferentes metáforas, “*Estrela da Manhã*”, “*raiou*” e “*escura terra*”, quando arranjadas no enunciado, cooperam para a construção de um sentido apreensível. De acordo com Hansen (2006), a coordenação de metáforas dá origem a relações sintáticas (*Estrela da Manhã* é o sujeito de *Raiou*), o que demonstra o caráter sintático da alegoria.

O caráter sintático da alegoria é uma evidência da coordenação das metáforas. Organizadas, elas formam, em geral, um pensamento compreensível de imediato. Contudo, não é o sentido que se demonstra na literariedade do texto que a alegoria tem como alvo. Na realidade, o enunciado que se expressa se dá em função de outro discurso que está ausente. Ou seja, a partir de um texto oculto, a alegoria cria um aparente. A ligação entre eles se dá por um processo de analogia. Em suma, a alegoria coordena metáforas, criando um discurso legível que se relaciona por analogia com outro intelectível. Criar discurso é criar uma rede associativa de significados. Concebida assim, a alegoria mostra o seu caráter semântico.

O que tem se esboçado até aqui requer que as categorias em que se assenta a alegoria sejam aperfeiçoadas. Como se viu, o caráter sintático da alegoria se exprime por meio da coordenação de metáforas que convergem para formar um

²⁸ Não é esse o caso de algumas alegorias que se tornam obscuras por coordenar metáforas sem equivalência semântica. *Ideias verdes saltam da tela*, por exemplo, sugere um discurso alegórico, entretanto os termos metaforizados não combinam entre si para a formação de um sentido compreensível imediatamente.

pensamento ou discurso apreensível de imediato. Contudo, um leitor não necessita ler os elementos do texto como metáforas. A operação talvez mais natural é que a leitura do enunciado seja literal. Não há qualquer objeção aparente para que alguém compreenda o enunciado *A Estrela da Manhã já raiou na escura terra* como: *uma estrela despontou no céu de uma terra de coloração escura*. A leitura literal da alegoria demonstra que ela não possui apenas um sentido figurado/próprio.

Provavelmente, o primeiro sentido a se declarar na alegoria é o seu sentido literal – a menos que se espere de antemão uma oração alegórica. O sentido figurado se demonstra por vezes depois de certo tempo; de certa desconfiança que o leitor venha a ter com a literalidade das coisas narradas – como acontece, por exemplo, na exegese bíblica. Com efeito, o sentido figurado nasce a partir do momento em que o público percebe que existe um potencial semântico não usual nas palavras, ou seja, que os elementos do discurso assumam um caráter de metáfora e estejam coordenados para a veiculação de uma mensagem diferente da lida. É nesse ponto que o sentido literal adquire sentido figurado e que a alegoria, então, apresenta-se. Todavia, o conhecimento do sentido figurado não é conhecimento do sentido próprio. É este último, também chamado por Hansen (2006) de *sentido literal ausente*, que é a significação última da alegoria e que só se depreende depois de corretamente elucidadas as metáforas.

Os três sentidos da alegoria mostram que ela pode ser lida de duas maneiras. Como exprime Hansen, pode-se ler as figuras objetivamente, leitura literal, ou se pode ler o sentido das figuras, leitura figurada. A primeira leitura não concebe a alegoria como tal. Além do mais, o sentido literal também não é preocupação da retórica latina representada por Quintiliano e Horácio. O que importa para a retórica é a alegoria como ornamento constituída de sentido figurado/sentido próprio; em outras palavras, importa a alegoria como procedimento construtivo, baseado em preceptivas técnicas, de um discurso que ornamenta outro.

Além de regular a alegoria, a retórica também regula e julga os graus de afastamento entre os dois níveis discursivos. Segundo escreve Hansen (2006), a distância entre eles vai do “permitido e elogiável, *verossímil e decoroso*, ao criticado e intolerável, *inverossímil, incoerência ou hermetismo*” (HANSEN, 2006, p.32). Para evitar que a alegoria seja inverossímil, a retórica prevê lugares-comuns, *topoi*, na acepção grega; *loci*, na latina.

Quintiliano (*apud* CURTIUS, 2013, p. 108) chama aos *topoi* “sedes dos

argumentos”. Os *topoi* são temas e fraseologias prévios que o poeta ou orador pode fazer uso como forma de argumentação ou de ornamentação do discurso. Além disso, os *topoi* se cristalizam na memória do público, permitindo, dessa forma, que o recurso aos lugares-comuns seja um dado que favorece a clareza da oração alegórica. Para a construção da alegoria, a retórica, por exemplo, como mostra Curtius (2013), sugere o tema da travessia por mar, da idade de ouro, da beleza ideal (cabelo com ouro, pele como a neve, dentes como pérolas, lábios como rubis...), do lugar ameno. Lugares-comuns também são fraseologias como “trago coisas inéditas”, “convém acabar, porque anoitece”, “Não possuo estro digno para relatar este assunto” (topos da *captatio benevolentiae*). Os lugares-comuns formam um grande acervo denominado tópica. Conforme a retórica, é recomendável o alegorista se valer dela na construção de sua oração.

A alegoria dos teólogos, devido ao seu caráter imitativo, também se concebe como um procedimento mimético. Nessa qualidade, segundo explica Hansen (2006), além de demonstrar-se como discurso convencional, também se revela como discurso natural. Isso ocorre porque a alegoria, como mímese, deve obedecer aos preceitos da brevidade, clareza e verossimilhança. A verossimilhança do texto é dada pela clareza e brevidade.

3. 1 O SENTIDO TEOLÓGICO DA PEREGRINAÇÃO

Anteriormente, reduziu-se a trama d’*O Pastor Peregrino* em episódios que pudessem ser assimilados e compreendidos como uma espécie de síntese da obra ou resumo da ópera. Isso pode parecer reprovável. O livro de Lereno, bem como o resto d’*A Primavera*, é uma coletânea de personagens, fábulas, episódios e colóquios, sem aparente grande relevância para o desenrolar do nó dramático. Acostumado ao romance moderno, um leitor contemporâneo da trilogia de Lobo provavelmente sentiria certo desconforto com essa profusão de episódios e personagens. De fato, são inúmeros personagens sem profundidade “psicológica”, cenas “excedentes” e diálogos repetitivos. É muito fácil, nesses meandros, perder-se no bosque narrativo. A acumulação de acontecimentos facilmente distrai o leitor da trama principal. Cada nova subtrama, que se desenrola, abre-se como uma trilha secundária a ser

percorrida, o que, sem a devida cautela, pode fazer com que o leitor se perca nos caminhos da obra.

Quando se resumiu a história do pastor peregrino a apenas 3 momentos – parte inicial, intermédia e final – todo esse mosaico se desfez. Desse modo, poder-se-ia pensar que nossa análise calcada na mutilação da obra acabaria em total descrédito. Contudo há razões para se rejeitar essa tese.

Primeiramente, os três pontos destacados lembram ao leitor da história principal, que rege todas as histórias secundárias. Conduzem a audiência pela avenida, fazendo com que ela não se perca nos caminhos tortuosos da pastoral. Em segundo lugar, se a análise se pretende alegórica, é necessário que haja uma narrativa cujas partes formem um todo coeso que possa ser interpretado alegoricamente. Tomar a integridade da obra, em todos os seus pormenores periféricos, sem que eles se coadunem para formar um corpo assimilável, é desperdiçar a sua dimensão alegórica.

Os episódios escolhidos para serem analisados, antes de criarem as partes da alegoria graças ao artifício da ação selecionadora, são possíveis de serem interpretados alegoricamente, pois constituem o eixo principal de *O Pastor Peregrino*, ou seja, a história de peregrinação de Lereno. Não se trata, portanto, de mutilar a obra para se apresentar um produto que se adequasse mais à análise, mas de destacar a função alegórica da trama principal. Contudo, mesmo o que é “excedente” e “periférico” compartilha do caráter alegórico da narrativa.

No capítulo anterior, explorou-se os sentidos inscritos na alegoria de *O Pastor Peregrino*. Tratou-se do diálogo com o Eco, da passagem pela Cidade e do retorno à terra natal. Muito do trabalho realizado consistiu em revelar os significados subjacentes nas ações e elementos da narrativa. Contudo, apesar de expositivo, o texto não asseverou, em grande medida, qual é a natureza da alegoria que se está lidando. Por exemplo: a peregrinação de Lereno é alegórica porque, em seu sentido próprio, representa uma etapa de aprendizagem e penitência do protagonista. Isso é uma explicação razoável, todavia não explica as razões da alegoria, o porquê de ela ter sido arquitetada ou a mensagem que ela deseja transmitir. Para se entender mais apropriadamente a pastoral de Lobo, desse modo, pensar profundamente sua representação figural é indispensável.

Quando se compreende a deambulação de Lereno como representação de um período de evolução espiritual, tem-se um primeiro ponto-chave para a leitura da obra. *O Pastor Peregrino* é uma alegoria teológica. Pensar a partir desse pressuposto é entender que a alegoria de Lobo é mais do que ornamentação. O texto bucólico tradicionalmente já se valia da representação figural. Antonio Candido, ao abordar a Lira 77 de Gonzaga, assevera que a poesia pastoril é figurada “graças à própria natureza da poesia pastoral, ou de inspiração pastoral, que pressupõe uma visão que se pode chamar alegórica da vida” (1986. p. 24).

Cabe, no entanto, ressaltar que Candido está aludindo a uma alegoria diferente da do peregrino de Lis e Lena. No poema de Gonzaga, Dirceu é, conforme Candido, o disfarce do próprio autor lamentando os grilhões que lhe separam de Marília, ou melhor, de Joaquina Dorotéia de Seixas. Essa é uma forma de embelezar (e ocultar) uma mensagem que poderia ser compreendida na literalidade da palavra. A alegoria de Lobo não é apenas verbal ou ornamental. O componente teológico faz com que a história de peregrinação do herói seja mais do que um disfarce do seu processo de purgação. Essa alegoria aponta para uma realidade que está além do texto. Está a significar verdades espirituais que possuem implicações diretas com a vida do público. Enquanto a alegoria de Gonzaga falseia a realidade, a de Rodrigues Lobo quer falar ao leitor da suprarrealidade que os rege. Evidência de que Gonzaga faz alegoria de poetas, Lobo de poetas e teólogos.

Desde o êxodo do povo hebreu que teologia e peregrinação se entrecruzam. Na Idade Média, o peregrino cristão, assim como Lereno, em “exílio voluntário e recomendado”, buscava “encontrar a si mesmo no caminho rumo a Deus” (FRANÇA; NASCIMENTO; LIMA, 2017, p. 9) – Pereira, por sinal, associa o peregrino pastoril d’*A Primavera*, “envolvido na *via crucis* amorosa” (2003, p. 99), ao *homo viator* medieval. Para a Idade Média, o *homo viator* é mais do que um viajante. O caminho físico está intrinsecamente ligado ao caminho espiritual. O *Homo viator* é aquele que sabe que sua peregrinação aos lugares santos é alegoria da verdadeira peregrinação: o caminho do homem sobre a terra em direção à pátria celestial. Os perigos da viagem são análogos aos obstáculos que o cristão encontra até o céu: “La vida es una peregrinación a la casa del padre del mismo modo que las fatigas y peligros de la peregrinación a Jerusalén, Roma o Santiago son una metáfora de los peligros de la

vida, con caminos, mares y puentes llenos de peligros de todo tipo” (TOVAR, 1996, p. 333).²⁹

Não é, contudo, Deus o único motor das viagens medievais. Tovar (1996) explica que, junto com a peregrinação, comércio e guerra moviam milhares de pessoas no medievo; anônimos ou renomados, homens ou mulheres, nobres ou cidadãos comuns, o peregrino foi papel de inúmeros e diferentes indivíduos; todos, entretanto, interessados em caminhos mais altos que os da Europa medieval.

Além disso, concorriam como sinônimos de peregrino as designações *romeiro* e *palmeiro*. Tais definições, contudo, estavam relacionadas aos locais de destino das viagens, Roma ou Jerusalém e, mais tarde, Santiago de Compostela. Marques (2001) aponta que, pelo menos a partir dos princípios do século XVIII, em Portugal, palmeiro era o que voltava da Palestina trazendo um ramo de palma, como símbolo de sua peregrinação. Na Espanha, a legislação estabelecida pelas Sete Partidas de Dom Afonso X entendia romeiro como o penitente que ia a Roma.

França, Nascimento e Lima (2017) contam que, entre os séculos IV e IX, peregrinos, como o pai da Igreja Jerônimo e Egéria, suposta autora do *Itinerarium Egeriae*, palmilharam a Palestina a fim de contemplar os lugares sacralizados pelos passos de Jesus. Nos deslocamentos, os viajantes, regidos por prescrições morais, buscavam, através da visão dos locais santos, o aperfeiçoamento espiritual. A peregrinação era uma jornada de ascese e mortificação. Além disso, frequentemente o início da viagem coincidia com épocas específicas. Tavor, por exemplo, fala que “La primavera era un momento adecuado para iniciar el viaje” (1996, p. 328).³⁰

Nos lugares sagrados, os peregrinos percorriam os caminhos em que outrora os apóstolos e santos tinham passado e que tinham sido palco dos eventos bíblicos. Nestes locais, encontravam ocasião para suas práticas religiosas. Era comum que se lesse, dependendo do lugar, a passagem referente na Escritura. Essa prática atesta os relatos dos viajantes, como aponta Marques:

Às descrições das localidades visitadas, temos de acrescentar também a frequência da menção das pessoas que a acompanhavam e o registo do

²⁹ “A vida é uma peregrinação a casa do Pai do mesmo modo que as fadigas e perigos da peregrinação a Jerusalém, Roma ou Santiago, são uma metáfora dos perigos da vida, com caminhos, mares e pontes cheios de perigos de todo tipo”

³⁰ Não é sem razão que a primeira peregrinação de Lereno se dá, na obra homônima, na primavera.

modo como se processavam as visitas, incluindo as leituras bíblicas, evocativas dos factos ocorridos em cada um desses lugares. (2001, p. 6).

No Monte Sinai, percebendo a gruta onde Moisés estivera, a peregrina Egéria lê a passagem correspondente da Bíblia. Em outra ocasião, na visita ao Monte Horebe, presenciando a gruta onde se escondera o profeta Elias, Egéria reafirma sua intenção de ler as Escrituras de acordo com o lugar em que estava.

Aí, pois, fizemos a oblação e uma oração ardentíssima, e foi lida a passagem apropriada do livro dos Reinos; isto, com efeito, havia desejado para nós com o maior empenho, que aonde quer que chegássemos, sempre fosse lido um trecho do Livro (MARTINS, 2001, p. 71)

A partir do século VII, além do refinamento do espírito, “alcançar e presenciar milagres; venerar relíquias e enfrentar perigos em nome da fé” (FRANÇA; NASCIMENTO; LIMA, 2017, p. 13) começaram a ser objetivos dos peregrinos. No século VIII, a influência islâmica consolidada em Jerusalém trouxe um novo elemento enobecedor para a jornada dos viajantes. Aos perigos já conhecidos do caminho, como roubos, mortes acidentais ou planejadas, e extorsões³¹, soma-se os advindos do encontro com os sarracenos, graças à condição de estrangeiros dos peregrinos.

Já no século IX ao XI, era comum que os viandantes partissem sem o objetivo de alcançar algum lugar específico³². Tais peregrinos, desejosos de encontrarem Cristo pelo caminho e assombrados pela ideia do juízo final, ambicionavam materializar sua fé através da obtenção de relíquias. Em todos os tempos, contudo, existia um propósito comum na peregrinação.

Mais do que curiosidade pelos lugares sacros, das relíquias, dos milagres ou do sobrenatural ou ainda mais do que a busca por sentido de vida, a peregrinação era compreendida como tempo de penitência, através do qual se alcançava o perdão dos pecados: “Muitos acreditavam na peregrinação como penitência e principalmente como garantia para o perdão dos pecados; alguns peregrinaram por imposição

³¹ Tavor fala de “desafueros de quienes cobraban peajes y todo género de impuestos. Conocemos muchas reclamaciones contra los abusos de quienes se aprovechaban de los peregrinos [...]” (1996, 325)

³² Caso de Lerenó.

eclesiástica ou de outra autoridade, outros se autoimpuseram viajar como penitência [...]” (FRANÇA; NASCIMENTO; LIMA, 2017, p. 16).

Peregrinar, desse modo, pode ser compreendido genericamente, na Idade Média, como realizar uma grande viagem devocional a lugares sagrados do Cristianismo medieval, como Santiago de Compostela, Roma ou Jerusalém. Sejam quais forem os intuítos dos peregrinos, a ideia de penitência era a que regia as movimentações. Cada viajante que se desloca da sua terra em direção aos lugares sagrados crê que está se penitenciando e que, por causa disso, pode obter o perdão dos pecados.

Os peregrinos concebiam suas viagens como expedições repletas de perigos e de tentações, em que seriam provados até chegar à cidade sagrada. Da mesma forma que entendiam a peregrinação dos Hebreus no Egito, os viandantes de Deus olhavam seus périplos não como apenas eventos físicos, mas como alegoria da jornada do cristão pelo mundo. Viajar a Jerusalém terrestre é mais uma forma de alegorizar a vida de cada crente, jornada espiritual a Jerusalém celeste.

Em geral, a peregrinação era uma atividade possível a todos, sejam eles homens ou mulheres, leigos ou eclesiásticos, nobres ou cidadãos comuns. Além dos inumeráveis anônimos, contam entre os que viajavam os nobres Conde Teodorico de Trier, o Conde Conrado I de Luxemburgo, o Conde de Anjou Foulques de Nerra e o Duque Roberto I da Normandia.

Houve, contudo, no decorrer dos séculos, preocupações a respeito da pertinência das viagens para mulheres, especialmente as religiosas. Compreendia-se que era mais adequado que uma mulher devota a Deus exercesse suas atividades eclesiásticas em contemplação no lugar onde foi colocada pela Providência Divina do que nos perigosos caminhos do mundo. Por volta de 750, como aponta Webb (2001), por exemplo, Bonifácio pediu ao Arcebispo Cuthbert de Canterbury que tomasse medidas para conter a onda de mulheres inglesas que se direcionavam a Roma. Bonifácio argumentou que “A great part of them perish, and few keep their virtue. There are very few towns in Lombardy or Frankland or Gaul where there is not a courtesan or harlot of English stock ...” (*apud* WEBB, 2001, p. 14)³³. Antes de findar o oitavo

³³ “Grande parte deles perece e poucos mantêm sua virtude. Existem muito poucas cidades na Lombardia, Frankland ou Gália onde não haja uma cortesã ou prostituta de origem inglesa”.

século, o Sínodo de Friuli legislou contra a peregrinação de freiras. Muitas decisões como essa seguiram-se durante o tempo. Tais indícios não apontam necessariamente para a interdição de mulheres leigas nas viagens de penitência, contudo “their presence could be disconcerting, especially for the custodians of monastic shrines” (WEBB, 2001, p. 14).³⁴

As mulheres também não eram as únicas a encontrar restrições no caminho, como explica Webb (2001). O Concílio de Châlons, em 813, criticou as más práticas de peregrinos. A crítica se destinava aos ricos que, a pretexto de penitenciarem-se na jornada, extorquiam os seus subordinados e aos pobres que, pela mesma razão, encontravam ocasião para mendigarem e vagabundearem. Além disso, em alguns casos, a nobre aspiração de visitar os lugares sagrados não era recomendada. Para parricídio, Rabano Mauro recomendava fazer penitência no lugar onde estivesse a fim de obter o perdão divino. O Concílio de Seligenstadt (1023), por outro lado, condenava as intenções dos culpados de crime capital que desejavam obter o perdão sob a cátedra de São Pedro.

Os comportamentos condenáveis, contudo, não impediam que existissem infraestruturas que apoiassem os peregrinos. Em Lucca, na Itália, a igreja de São Silvestro oferecia albergue aos viajantes. Sua missão era descrita como “receive pilgrims and console the poor, widows and orphans” (WEBB, 2001, p. 12).³⁵

Em 1721, o peregrino Pertuald, pai de um futuro bispo, criou sua própria fundação de amparo aos penitentes viajantes, em San Michele. Tais áreas de abrigo para peregrinos eram conhecidas na Idade Média como Xenodóquios. Os xenodóquios não amparavam exclusivamente peregrinos, mas também pobres e doentes. A biografia dos papas, como fala Webb (2001), exaltava a generosidade dos pontífices em relação a essas instituições. O papa Zacarias (741–752) ordenou que fossem distribuídos mantimentos para os peregrinos e pobres de Roma. Os papas Adriano I (772–795) e Leão III (795–816) melhoraram o acesso à Basílica de São Pedro e as acomodações para pobres, doentes e viajantes.

³⁴ “A presença delas pode ser desconcertante, especialmente para os guardiães de santuários monásticos”

³⁵ “Receber peregrinos e consolar pobres, viúvas e órfãos”

Os primeiros peregrinos a rumarem à Terra Santa, entre IV e VII, eram originários da aristocracia romana. Entre esses nobres, conta-se o pai da Igreja Militão de Sardes, que viajou por volta de 160. Helena, mãe do imperador Constantino, agora por volta de 330, foi outra que percorreu Jerusalém. Data desse período o relato mais completo de viagem entre os peregrinos antigos escrito pelo Peregrino de Bordeaux, do qual especula-se que tenha sido funcionário imperial. Entre os eclesiásticos, peregrinou também o padre da Igreja Gregório de Nissa. No século IV, foi a vez do autor da Vulgata, Jerônimo. Nos séculos seguintes, palmilhou a Terra Santa, entre os de ascendência nobre, o príncipe Pedro, o Ibérico, e o peregrino Arculfo, Bispo Gaulês. Se embora tais viajantes não fossem peregrinos no exato sentido do termo, foram, por outro lado, o esboço do fenômeno da peregrinação que movimentaria toda a Europa medieval.

Durante os séculos VII e VIII, a afluência de peregrinos foi em sua maior parte composta de eclesiásticos de origem nobre e germânica; eram, sobretudo, irlandeses e anglo-saxões. Do reino anglo-saxão, por exemplo, viajaram Bonifácio e Willibald. Leigos também eram participantes das peregrinações, mas os relatos hagiográficos apontam monges como os principais atores. Da mesma forma, apesar do protagonismo do Norte, os penitentes concorriam dos mais diversos lugares da Europa: Itália, França, Alemanha e, um pouco menos, da Península Ibérica. Embora as expedições religiosas custassem caro, os escritos do período apontam para a existência de pessoas comuns que viajavam em grupo. A exceção era viajar sozinho. (WEBB, 2001)

Dos séculos XI ao XIII, as cruzadas se tornaram outro elemento que se confunde com a peregrinação. Da mesma forma que os viajantes de Deus, os cruzados, no seu ímpeto conquistador, entendiam-se como servos de Cristo em busca de indulgência, remissão total ou parcial das penas temporais, na Terra Santa. Para os cavaleiros da Igreja, suas expedições armadas em favor da fé se revestiam do mesmo caráter penitente dos peregrinos ordinários. O desejo de redenção, os perigos e tentações da jornada, a possibilidade do martírio envolviam as viagens bélicas da mesma aura de contrição e abnegação dos demais viandantes. Como afirmam França, Nascimento e Lima, “as dificuldades do caminho fazem sobressair também o caráter penitencial dessas viagens de homens armados que sonhavam obter a remissão de seus pecados” (2017, p. 18). É nesse sentido que, se as cruzadas não

eram propriamente peregrinação, ao menos se revelavam como espécie ou prolongamento desta. ok

Havia, contudo, certa tensão entre os soldados e os viajantes de Cristo. As práticas marciais e pouco devotas dos cruzados despertavam por vezes as censuras dos peregrinos. Embora objetivassem o mesmo fim, a remissão dos pecados, os meios para obtê-los eram distintos. Os lugares santos despertavam a memória dos eventos e dos homens sagrados que viveram nos tempos bíblicos e apostólicos, tornando vivo aos fiéis as verdades espirituais do Evangelho.

O olhar do peregrino se volta mais ao passado e ao mundo espiritual. Os soldados de Cristo, igualmente à procura de redenção, viam nos eventos atuais a oportunidade de granjearem o perdão divino. Menos preocupados em recordar o passado que em redimir o presente, os cruzados combatiam os muçulmanos. Sua coroa de glória estava justamente na atualidade e materialidade do seu mundo, e menos na lembrança da fé pelo contato com os lugares santos. Conforme França, Nascimento e Lima, como ambos rumavam para Jerusalém, foi só possível distinguir soldados de peregrinos claramente no século XIII: “aos cruzados ficava reservada a defesa da fé cristã; aos peregrinos as suas rezas e devoções, inclusive individuais, nos lugares santos” (2017, p. 19).

Os peregrinos armados eram nobres que viajavam com suas comitivas de vassallos. Entre os nomes mais famosos, estão Ricardo Coração de Leão, rei da Inglaterra, e Frederico Barbarossa, imperador do Sacro Império Romano-Germânico. Graças à ação desses homens, estabeleceu-se o Reino Latino de Jerusalém, entre 1099 e 1291, propiciando melhorias nas infraestruturas e na segurança dos peregrinos, fato que impulsionou as peregrinações. Apesar da queda do Reino Latino em 1291, as peregrinações foram toleradas pelos muçulmanos.

Embora em menor número, os peregrinos dos séculos XIV e XV legaram importantes relatos de viagem. Eram leigos e clérigos de estratos diferentes, vindos de sociedades urbanas da Europa Ocidental e Central. Distinguindo-se dos seus antecessores, esses peregrinos se interessavam pela cultura e pelas peculiaridades dos povos do Oriente.

Conforme asseveram França, Nascimento e Lima (2017), relatos como o do frade franciscano Symon Semeonis e de Félix Fabri ilustram os interesses não apenas religiosos dos peregrinos. Mesmo com expectativas diferentes, os peregrinos dos

séculos XVI e XV não perderam de vista o caráter espiritual de suas viagens. Em todo o tempo, os lugares santos do Velho e Novo Testamento se tornavam, através da memória das coisas espirituais que evocavam, instrumentos para penitência, perdão dos pecados e salvação.

Entre os lugares sagrados, a Terra Santa se destacava como o principal. Como sintetiza Mandeville (*apud* FRANÇA; NASCIMENTO; LIMA, 2017, p. 42), Jerusalém é a terra mais excelente, onde o Verbo encarnou, além de realizar “milagres, pregar e ensinar a fé e a religião cristã”; por causa disso, a Cidade Santa “é o coração e centro de toda a terra do mundo”. A concepção teológica e geográfica de Jerusalém como centro do mundo se fixou nos séculos XII e XIII. Teologicamente, passagens como Ezequiel 5 e o Salmo 74.12 foram apontadas como prova de que a Cidade e, por conseguinte, o Mediterrâneo eram o centro do mundo, no qual, nas extremidades, devido ao frio e calor excessivos, viviam monstruosidades. Nesse período, essa ideia ganhou representação gráfica através dos mapa-múndi de Ebstorf e Hereford. O relato dos peregrinos também afirmava a mesma noção. O saxão Saewulf, por exemplo, escreveu que a Igreja do Santo Sepulcro era o lugar onde Jesus Cristo tinha marcado o ponto central da Terra. O biógrafo anônimo do peregrino português chamado D. Teotónio escreve que seu biografado, no início do século XII,

foi conduzido ao meio do mundo, ou seja, ao lugar onde José de Arimateia depôs o corpo do Senhor, tirado da cruz, antes de o colocar no sepulcro, e aí orou com mais fervor, recordando aquela frase de David: “Deus, nosso rei operou a salvação antes dos séculos, no meio da terra” (*apud* MARQUES, 2001, p. 15).

As expedições à Terra Santa elegeram três regiões prioritárias de visita: Jerusalém e seu entorno, o Vale do Jordão e a Galileia. Um itinerário básico começou desde o século IV a ser composto pelo Santo Sepulcro e o Monte Sião, a Igreja de Eleona no Monte das Oliveiras e os santuários do Vale de Josafá. Nas peregrinações pelos lugares santos, a imitação de Cristo era o ideal de devoção principal. França, Nascimento e Lima explicam que, nesses caminhos, “os peregrinos se identificavam como testemunhas dos acontecimentos do passado religioso relatados nos Evangelhos e nos Atos dos Apóstolos” (2017, p. 49). Seguindo os passos de Jesus, assim, não apenas em sentido literal, os peregrinos se revestiam de um caráter crístico, vendo e vivenciando a sacralidade dos milagres e dos eventos maravilhosos

da Escritura. Nessa atmosfera transcendente, em atitude de profunda contemplação e devoção, os peregrinos achavam ocasião para receber o perdão dos Céus.

Depois de Jerusalém, Roma era a cidade que ocupava o grau de maior importância e sacralidade no imaginário peregrino. Compreendidas como alegoria, Jerusalém representava o Cristo, maior centro de devoção. Roma era Maria, Mãe de Deus, eleita pela Providência como mãe de todos os fiéis. A partir do século IV, as peregrinações a Roma se tornaram regulares. Os túmulos dos Apóstolos São Pedro e São Paulo despertavam o interesse dos viajantes. Além disso, as basílicas dos respectivos apóstolos e dos demais santos eram outros catalisadores de penitentes. Além das relíquias, o perdão igualmente era o grande motivador das peregrinações a Roma. Na virada para o século IX, os peregrinos culpados de pecado grave, como o assassinato de filhos, deveriam ir à cidade sagrada ouvir da boca do papa a penitência a ser cumprida.

Diferente de Roma e Jerusalém, que despertavam o interesse pela presença passada dos Apóstolos de Cristo e dos fatos narrados na Bíblia, Santiago de Compostela, por sua vez, atraía viandantes graças à crença difundida de que na Espanha se encontrou miraculosamente o corpo do Apóstolo Tiago. A suposta descoberta do corpo de São Tiago rendeu ao santo a alcunha de Mata Mouros. Na primeira metade do século IX, conta-se que Ramiro I das Antúrias sobrepujou aos mouros graças a uma revelação de São Tiago.

Entendida como símbolo da vida terrena, que nada mais seria que uma passagem, a peregrinação ganhou formas diferentes, como vimos, oscilando entre sacrifício e compensação. Os que partiam deixavam aquilo que amavam, mas vislumbravam a salvação ou ao menos o perdão; por isso, peregrinar ao mesmo tempo conciliava medo e desejo, dependendo, mais que de outras, de duas virtudes teológicas: fé e esperança. (FRANÇA; NASCIMENTO; LIMA, 2017, p. 71)

Aos olhos modernos, a peregrinação medieval cristã pode parecer mera viagem devocional executada por povos europeus em determinado período. Não é falaciosa essa afirmação, contudo encerra o perigo de simplificar o que era para o homem medieval um evento mais complexo. Diferentes de casos como o dos gregos antigos, que se dirigiam à Ilha de Delfos a fim de presenciarem os oráculos da sacerdotisa de Apolo, não é apenas o Lugar Sagrado que se reveste de sacralidade. Na peregrinação cristã o próprio ato de viajar é sagrado; não é somente Roma ou

Jerusalém que são santas, a própria viagem até essas cidades é santa, e, justamente por ser santa, não deve ser compreendida unicamente como movimento.

Cumpra esclarecer, porém, que o caráter sagrado do périplo não decorre apenas de atitudes piás e religiosas exercidas nos deslocamentos. A jornada dos peregrinos está fundada em concepções teológicas que sedimentam doutrinariamente a santidade da viagem. É essencial, nesse sentido, lembrar que o ensinamento cristão entende a vida como *Via*, isto é, a existência dos homens consiste em seu movimento para a verdadeira terra, para a verdadeira vida. Viver é caminhar para a pátria celestial. É importante, assim, que o sagrado da viagem devocional cristã não seja concebido apenas na meta da jornada, mas como (e talvez principalmente) na própria jornada. Como afirma Franco Jr.,

Se *peregrinatio* era a viagem por excelência [...] isso se devia ao fato de ser mais do que uma atividade ordinária. Era um rito. Ou seja, sequência ordenada de atos, gestos e sons com função eminentemente simbólica (conjuratória, propiciadora ou comemorativa) que remete a um mito, recriando-o ao externá-lo. (2010, p. 63)

Conforme atesta o autor, a *peregrinatio* é um rito, cujo caráter advém do seu teor simbólico. A partir disso, fica claro que a concepção sacrossanta da jornada não reside apenas na devoção dos viajantes, mas em como esses atos de devoção se organizam na forma de um rito alegórico. Ou seja, a própria peregrinação é uma alegoria. O *mito*, nesse caso, cuja alegoria se refere se encontra nas Sagradas Escrituras que formula diversas e variadamente o tema do exílio. Uma das principais ocorrências dessa temática na Bíblia é a saída dos hebreus da terra do Egito, que, trabalhada teologicamente pelos Apóstolos no Novo Testamento, passou a significar figuradamente o desterro do povo de Deus no mundo.

A noção, portanto, fundamental para a peregrinação é a de que o homem se encontra em exílio e que o desafio de sua existência é retornar à sua terra de origem. Mais do que uma crença difusa de determinado grupo religioso, o princípio teológico da peregrinação se sustenta através de um tratamento hermenêutico que remonta aos séculos do Novo Testamento.

Todos estes morreram na fé, sem terem recebido as promessas; mas vendo-as de longe, e crendo-as e abraçando-as, confessaram que eram estrangeiros e peregrinos na terra. Porque, os que isto dizem, claramente

mostram que buscam uma pátria. E se, na verdade, se lembrassem daquela de onde haviam saído, teriam oportunidade de tornar. Mas agora desejam uma melhor, isto é, a celestial. Por isso também Deus não se envergonha deles, de se chamar seu Deus, porque já lhes preparou uma cidade.³⁶

O escritor anônimo da epístola aos Hebreus, ao lembrar personagens bíblicos do Antigo Testamento como Moisés e Abraão, escreve que todos eles, na realidade, esperavam chegar numa pátria que não era a Israel terrena, mas a do Céu; ressignifica, portanto, as ações e motivações de figuras centrais no judaísmo; apregoa que Abraão, Moisés, Jacó e outros viviam na expectativa de alcançar um lugar de descanso que não se podia ver. Viviam como forasteiros em terra estranha, anelando pelo dia em que chegariam a sua verdadeira pátria.

Olhar para a história veterotestamentária dessa forma constitui uma atitude de questionamento das raízes da fé judaica. Enquanto para o judaísmo, a relação verdadeira com Deus só era possível para aqueles que faziam parte do povo eleito, ou seja, judeus, o cristianismo, amparado pela interpretação alegórica, inaugura uma Jerusalém celestial, um Israel superior, que deve ser o objetivo de cada crente, afastando assim a religião cristã de determinações étnicas e espaciais.

Assim, para o cristão, o povo de Deus não se restringe a uma determinada bandeira ou raça, mas a todos que desejam alcançar a verdadeira terra prometida. Esse movimento de releitura da palavra antiga em favor de sua interpretação alegórica atingiu toda a história e ritos judaicos. E desse modo foi possível ao Apóstolo Paulo escrever:

Porque não é judeu o que o é exteriormente, nem é circuncisão a que o é exteriormente na carne. Mas é judeu o que o é no interior, e circuncisão a que é do coração, no espírito, não na letra; cujo louvor não provém dos homens, mas de Deus.³⁷

É muito clara, nessa última passagem, a dissociação criada pelo cristianismo entre fé e povo. A fé cristã não é propriedade de determinado grupo ou nação, mas pode ser posse de quem crer – o que denota a vocação proselitista do cristianismo.

³⁶ Hebreus 11:13-16

³⁷ Romanos 2:28-29

A ideia primordial da peregrinação medieval é a de que o viajante, assim, está imitando os personagens da Bíblia que também viajaram em busca de alguma forma de redenção. Mas, ainda mais fortemente, o sentimento do peregrino que viaja até Roma ou Jerusalém, ou mesmo até um centro de peregrinação regional, como Braga, em Portugal, é o de que está imitando o próprio Cristo. Inspirados pela vida do salvador, desejam se tornar o próprio símbolo da salvação.

Esse sentimento de desterro pode ser compreendido com grande clareza e profundidade na obra devocional *A imitação de Cristo*, de Tomás de Kempis.

Bom é que, de quando em quando, passemos por sofrimentos e contrariedades, porque, muitas vezes, fazem o homem entrar em si, lembrando-lhe que vive no desterro e em coisa nenhuma do mundo deve pôr a sua esperança (KEMPIS, 2019, p. 31)

A obra de Kempis não é voltada a explorar os malefícios ou benefícios da peregrinação como atividade física no mundo. O foco do tratado é a análise da alma humana enquanto exilada no mundo. No trecho, os sofrimentos que o homem passa servem para o fiel tomar ciência de que está andando em terra estranha, em que não possui abrigo. A ideia de não encontrar descanso encontra eco na própria vida de Cristo, que, nas Escrituras, declara: “As raposas têm suas tocas e as aves do céu têm seus ninhos, mas o Filho do homem não tem onde repousar a cabeça.”³⁸

O homem que deseja chegar ao Céu não deve se apegar aos bens passageiros e ilusórios do mundo: “A uma alma fervorosa muito pesa o comer, beber, vestir e tudo mais que pertence ao sustento do corpo” (KEMPIS, 2019, p. 131). Deve-se ter cuidado, então, pois, “Ao amor do mundo, arrastam a concupiscência da carne, a concupiscência dos olhos e a soberba da vida (1 Jo 2:16)” (KEMPIS, 2019, p. 119). Contudo, muitos ainda buscam a felicidade na vida terrena:

Como se pode chamar vida ao que gera tantas amarguras, sujeita a tantas calamidades e desgraças? E ainda assim é amada e muitos nela buscam a sua felicidade. Queixamo-nos frequentemente que o mundo é enganoso e vão; e nem por isso o deixam os homens com facilidade, porque são muito poderosos os desejos da carne (KEMPIS, 2019, p. 119)

³⁸ Mateus 8.20

O embate que vive o peregrino entre carne/espírito, terra/Céu, perdição/salvação remete ao tema da batalha na alma, cuja referência central encontra-se no poema, que representa alegoricamente a batalha das virtudes e vícios na alma humana, *Psicomaquia*, escrita pelo cristão Prudêncio. A figura do peregrino se associa, então, ao do guerreiro, que deve suportar as aflições presentes e as tentações do inimigo a fim de granjear o prêmio incorruptível.

Nessa batalha, o principal inimigo é a própria natureza humana afetada pelo pecado original. Assim, “o verdadeiro progresso do homem está na abnegação de si mesmo” (KEMPIS, 2019, p. 147), conseguindo isso à medida em que se resiste bravamente às inclinações da natureza viciada e se burila com ardor para adquirir a virtude.

Nessa batalha contra um inimigo implacável, o desejo do peregrino é de que seu sofrimento finde logo com a chegada do termo de sua peregrinação, que coincide com a hora da morte. “Oh! Quando estarei convosco no reino que, desde toda a eternidade preparastes para os que vos amam? Desamparado estou, pobre e desterrado, em terra inimiga, onde contínuos são os combates e a miséria extrema (KEMPIS, 2019, p. 160)”. A única consolação que resta é lembrar do amado, das glórias eternas e da fugacidade dos bens terrenos.

O peregrino é uma alma sôfrega em busca de redenção. Nesse processo, em que imita a pobreza e o sofrimento de Cristo, impõe-se a penitência como modo de dominar sua carne e se purificar dos pecados: “Aprende agora a desprezar todas as coisas, a fim de voares então livremente para Cristo. Castiga agora teu corpo com penitência para teres então uma confiança certa” (KEMPIS, 2019, p. 51).

A concepção cristã de peregrinação, em que Cristo é o modelo perfeito a ser emulado, passou para a literatura como mote ficcional, contudo, obviamente nem todos os peregrinos andam a caminho do Céu. Na Grécia antiga, a viagem como tema poético aparece na *Odisseia*, de Homero. Adriano Filho fala de uma tradição de leitura alegórica da história de Ulisses e seu retorno a Ítaca. Essas interpretações passam desde ler a história de Odisseu “como uma alegoria filosófica do retorno da alma ao seu lugar de origem, depois de sua descida ao mundo material e subsequente purificação ao romper com a matéria” (2013, p. 72) a, segundo os cínicos e estoicos, como ideal humano de sabedoria.

Conforme Adriano filho explica, as narrativas de Ulisses, Dante e Petrarca foram associadas com o *homo viator*, homem que busca “transcender sua condição terrena, num movimento de retorno e de restauração de uma pátria perdida” (2013, p. 77). Tais narrativas e outras mais que se apresentaram na Idade Média como literatura de peregrinação estão associadas com as visões do além da Idade Média, que se originaram nas narrativas apocalípticas cristãs.

As narrativas apocalípticas são ficções que apresentam a revelação de uma realidade transcendente que visa à salvação tanto escatológica quanto espacial, pois envolvem tanto mundo temporal, como sobrenatural. O *Evangelho de Nicodemos*, uma das obras desse gênero, aponta Jesus como personagem de uma viagem até o inferno para livrar os justos não batizados que viveram antes de sua vinda. O *Apocalipse de Esdras*, por sua vez, mostra o protagonista descendo ao Inferno, onde vê os sofrimentos dos condenados, antes de ir ao Paraíso. Dentre as obras apocalípticas que tiveram mais relevância na formação do imaginário da Idade Média, consta a obra *Diálogos*, de Gregório Magno, em que o autor trata a respeito do destino da alma logo após sua morte.

Nos séculos XVI-XVII, o tema da peregrinação se desenvolveu na literatura aproveitando o modelo deixado pela tradição medieval que valorizava a viagem, como caminho que deveria ser percorrido para se encontrar a salvação. Nesse período, como explica Adriano Filho (2013), a peregrinação como metáfora da vida humana indo em direção ao paraíso obedece à recomendação do Concílio de Trento (1545-1563), que preconizava o valor educacional da arte. No espírito contrarreformista, a arte deveria não apenas divertir, mas também deveria ensinar e reafirmar os princípios da ortodoxia católica. A ideia sempre evocada nessas produções é a do homem como peregrino na terra, como estrangeiro exilado, que tem as provações de uma vida transitória recompensadas na pátria celeste.

Na França, Guillaume de Digullevile escreve *Pélerinage de la Vie Humaine*, primeira parte de uma trilogia alegórica. Em 1540, sai a tradução para o espanhol - *El pelegrino de la vida humana*. A obra de Digullevile apresenta um protagonista que sonha com a Jerusalém Celestial. A partir do sonho, surge no herói o desejo de alcançar a cidade. O itinerário do viajante passa pela Casa da Graça de Deus, onde é preparado para a jornada. No trajeto, é auxiliado pela Donzela Razão, o que não o impede de errar e ir pelo caminho da Bela Ociosidade ao invés de ir pelo caminho

estreito. Andando pela vereda errada, o peregrino sofre com a perseguição dos vícios como Soberba, Orgulho e Lenitude. A trama chega ao fim com a chegada da Morte, que dá fim ao sonho.

Em 1509, Guillaume du Bellay publica *Peregrinatio Humana*, baseado na obra de Guillaume de Digulleville. Publicado também em Francês e com uma versão em prosa, o poema se organiza em três livros, em que uma citação do Apóstolo Paulo é interpretada em relação a três tipos de peregrinação.

A primeira é a peregrinação do homem no mundo longe de Deus, isto é, a peregrinação como exílio. A segunda forma de peregrinar diz respeito ao caminho da alma separada do corpo, indo em direção a Deus, ou seja, “peregrinação como a vida cristã, centrada na conversão” (ADRIANO FILHO, 2013, p. 102). A terceira é a própria vida de Cristo, que é copiada pelos viajantes que se dirigem a Jerusalém, em outras palavras, trata-se da peregrinação como *imitatio Christi*. No renascimento, o *Homo Viator* entendia o significado da sua jornada através dessas três categorias de peregrinação.

Em Portugal, vale destacar a obra de autoria anônima *Orto do esposo*. Publicada entre o final do século XIV e o princípio do século XV, é uma obra ascética de caráter místico, que engloba também o tema da peregrinação. Conforme explica Adriano Filho (2013), a ideia do título baseia-se na imagem do noivo passeando pelo jardim da noiva como alegoria de Cristo se deleitando no jardim da alma humana. Cada uma de suas quatro partes possui uma temática própria, que se sujeitam a interpretação bíblica dos quatro sentidos.

Ainda em Portugal, encontramos o *Boosco Deleitoso*, uma obra anônima produzida no final do século XIV ou início do século XV que trata igualmente da peregrinação. Narrativa ascética, espiritual e poética, reproduz a mesma ideia presente no título de *Orto do esposo*, pregando que, para se chegar ao jardim original da bem-aventurança, é preciso passar pelo bosque da adversidade e pelos seus ensinamentos purificativos.

Talvez o exemplo mais conhecido de poesia alegórica de peregrinação seja o *The Pilgrim's Progress* (1678), de John Bunyan. Valendo-se do recurso do sonho como outros poetas alegóricos, o narrador em primeira pessoa conta a fuga de Cristão da Cidade da Destruição até a Cidade Celestial. O caminho de Cristão para a salvação é repleto de idas e vindas. Ele conta com o auxílio de Evangelista e Fiel, mas com a oposição de inúmeras abstrações personificadas: Sr. Injustiça, Sr. Malicioso, Sr.

Lascívia, Sr. Pretensioso, Sr. Crueldade... Ao final da sua peregrinação cheia de provas e tentações, Cristão, “orientado de acordo com o ideal pedagógico puritano, pela leitura da Bíblia, e tendo por inseparável companheiro ‘Esperançoso’, aproxima-se da morada final, prometida pela escatologia cristã” (ADRIANO FILHO, 2013, p. 119).

No Brasil colônia, a *História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito*, publicado em 1682 pelo Pe. Alexandre de Gusmão, é um dos representantes da literatura de peregrinação. A obra relata a história de dois irmãos peregrinos, que empreendem sua peregrinação partindo do Egito com a intenção de fazer fortuna. Com esse objetivo em mente, o predestinado ruma a Jerusalém, e Precito à Babilônia. Apresentado como parábola, o texto mostra ao público alegoricamente os dois caminhos para a alma humana: salvação ou danação eterna. Reveste-se, portanto, com um caráter moral e doutrinário.

O *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, publicado em 1728 por Nuno Marques Pereira, é o segundo expoente brasileiro nas narrativas cristãs alegóricas. A obra relata a viagem de um Peregrino de Salvador, capital do Brasil, às Minas de Ouro. O modelo mais próximo da obra é a própria *História do Predestinado Peregrino e do seu Irmão Precito*, de Alexandre Gusmão. Fundado no princípio do *docere et delectare*, o texto não apenas serve como forma de catequização através da alegoria que deleita, mas adquire intenções de manifestações a respeito da sociedade colonial em que está inserida.

Como bem se percebe, há uma longa tradição cristã que associa a viagem como alegoria da salvação. Tais narrativas, muitas das quais de fundo visivelmente doutrinário, aproveitam o *topos* da jornada, presente na cultura clássica em obras como a *Odisseia* e a *Eneida*, para associá-lo à interpretação alegórica própria do cristianismo. Cria-se, portanto, uma obra cujo tema não é necessariamente cristão, mas que foi cristianizado pela forma de interpretar do cristianismo. Esse é o mesmo passo que ocorre com os pastores. Um tema clássico que, segundo as leituras elencadas, encerra a cosmovisão cristã.

N’O *Pastor Peregrino*, todavia, ler a doutrina do Evangelho na obra não se trata de ler anacronicamente a obra, pois, embora o motivo seja clássico, e as referências à doutrina cristã sejam bem pontuais e limitadas, a obra é produzida dentro de uma sociedade em que o catolicismo é norma. Além disso, há uma tradição de que, nos poemas bucólicos, se codificam verdades a serem reveladas. Montemayor, por sinal,

começa sua novela com o argumento: “y de aquí comienza el primer libro y em los demás hallarán muy diversas hystorias, de casis que verdaderamente an sucedido, aunque van disfrazados debazo de nombres y estilo pastoril” (1955, p. 7).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Pastor Peregrino é uma obra que se filia adequadamente ao gênero novela pastoril. Seus personagens são pastores que cantam suas desventuras amorosas em meio a um *locus amoenus*. Os pastores, apesar da rusticidade, comportam-se com cortesia, discrição e sabedoria. A natureza, com seus deleites e elementos fantásticos, fornece o palco perfeito para que os pastores possam declamar seus poemas e se entreter com jogos e atividades pastoris. Contudo, a obra não se esgota nesse tipo de concepção. Lereno não é apenas pastor, mas peregrino. A peregrinação, nessa novela pastoril, faz com que a trama se revista de novos significados. *O Pastor Peregrino* não é apenas mais uma obra de uma trilogia cujo mérito consiste em compilar diferentes gêneros poéticos, como sugeriu Pontes (1985). Especificamente, na segunda obra da trilogia de Lobo, a peregrinação é um dado que redimensiona as potencialidades semânticas da narrativa. A história de Lereno não se resume a apenas versos entremeados por eventos variados; mas consiste em uma peregrinação alegórica de caráter nitidamente penitente.

A análise esboçada até aqui aponta para o caráter alegórico da fábula de *O Pastor Peregrino*. Isso se demonstra nos episódios analisados. O episódio do Eco sugere alegoria de uma profecia, na qual é prevista enigmaticamente ao protagonista a sua peregrinação e o bom sucesso dela. O episódio da Cidade consiste no momento derradeiro de tentação do herói, ponto que alegoriza a tentação de Lereno. A parte em que o herói volta a sua terra de origem é o fim da peregrinação, representa uma espécie de salvação alcançada ao fim de um caminho repleto de sofrimentos.

Compreender através dessa ótica a narrativa pastoril é, ao mesmo tempo, localizar a obra dentro de uma determinada tradição ficcional que buscou cifrar em poesia as verdades evangélicas. Além disso, a história de Lereno remete aos rituais de peregrinação executados na Idade Média às cidades santas de Santiago de Compostela, Roma ou Jerusalém. Semelhante a inúmeros indivíduos que palmilharam essas rotas e aceitaram generosamente os revezes do caminho como meio de expiar a culpa, o pastor viaja, buscando a absolvição da sua pena e a obtenção do amor da pastora.

Esse sentimento religioso e amante possui evidentes paralelos. Tanto Lereno como o peregrino cristão, espelhado no texto de Kempis, por exemplo, submetem-se gratuitamente ao sofrimento: “– Deixai-me já, enganosas alegrias, que eu não busco

na ventura senão o que a meu desterro sem esperança e a minha vida desesperada convém.” (LOBO, 2004, p. 36). A concepção expressa no texto de Kempis aponta que não é possível a felicidade no mundo, onde só há miséria e maldade.

A expressão do coração, amante e religioso, assim, é a de espera pelo fim da jornada em que poderá se ver livre de todo o mal e recobrar o objeto do seu amor. Na ficção de Rodrigues Lobo, esse desejo de alívio é representado pelo desejo da morte, única que pode aliviar o sofrer do herói.

Se podem matar, que esperam?
Se dar vida, qual escolhem?
Pois a que entre eles padeço
é vida que sempre morre
(LOBO, 2004, p. 56)

Durante seu percurso penitencial, ambos? devem suportar com paciência as adversidades e não se deixarem desviar do caminho pelas tentações. Com ânimo inabalável, Lerenio rejeita as investidas de Monteia, sendo fiel ao seu propósito de restituí-la ao seu legítimo pastor. Quando ouve as declarações da pastora, o narrador relata que: “O peregrino não ouvia isto de boa vontade, porque a [vontade] da pastora era mudável e ligeira, e temia de novo alguma mudança que destruísse o intento que levava de a restituir ao seu Menandro” (LOBO, 2004, p. 145). O herói, preso injustamente pelo assassinato de uma pastora, suporta os golpes da fortuna com a nobreza de caráter usual: “Isto ouviu o peregrino com tanta admiração e paciência que parecia culpado na humildade e inocente no espanto” (LOBO, 2004, p. 92).

O peregrino é o amante virtuoso, símbolo perfeito de submissão a sua senhora, ou melhor, como diria Lewis (2012), ao seu senhor. Essa imagem de entrega integral ao amante evoca novamente os conselhos dados por Kempis à alma que deseja se aproximar do Senhor: “A principal consolação da alma fiel, enquanto peregrina longe de vós em corpo mortal, é lembrar-se frequentemente do seu Deus e receber o seu amado com coração devoto” (2019, p. 197).

Além da cortesia de costume, o peregrino se entrega com a seguinte expressão:

– Vós, senhora, que me destes ânimo para esta ousadia e na pena que padeci merecimento para tornar ante vossos olhos, aceitai o oferecimento que a eles faço de minha vida. Que não quero desta outro maior bem que perdê-la por vosso gosto. Aqui a tendes para que ou useis do maior rigor contra este vencido, ou de outra igual humanidade com quem na lealdade e

no cuidado não desmereceu nunca o **galardão de sua fé**. (LOBO, 2004, p. 297, grifo nosso)

A *imitação de Cristo* se destaca ao propor a vivência da fé cristã não apenas através da obediência a ritos e mandamentos, mas também através de um desejo ardoroso no coração de se entregar completamente a Deus. A peregrinação do homem, não é espacial, mas se dá dentro dos limites do seu próprio ser. Ele precisa vencer as fraquezas da sua própria natureza, ao passo que deve suportar as adversidades e tentações exteriores. O sentimento que deve manter é sempre de profunda humildade, anelando sofregamente todos os dias estar com seu senhor.

A expressão do protagonista de *O Pastor Peregrino* no final da narrativa exprime essa mesma ideia, mas voltada para um vetor diferente, a Pastora. Não há bem maior ao herói que ser totalmente de sua amada e receber dela a aceitação da sua vida, com uma profunda devoção. Entregar à Pastora a sua vida no final da jornada é a sua salvação. As adversidades do caminho não se comparam com a glória perene de ser completamente dela. Na boca de Lereno, a expressão “galardão de sua fé” liga cabalmente o mundo dos pastores e o das peregrinações cristãs. O sentimento de humildade, o desejo de purificação, a devoção profunda mostram que o amor praticado na novela pastoril de Lobo fundamenta-se na cultura judaico-cristã, que postula a sublimidade do amor nos seguintes termos:

O amor é sofredor, é benigno; o amor não é invejoso; o amor não trata com leviandade, não se ensoberbece. Não se porta com indecência, não busca os seus interesses, não se irrita, não suspeita mal; Não folga com a injustiça, mas folga com a verdade; Tudo sofre, tudo crê, tudo espera, tudo suporta. O amor nunca falha³⁹

A partir da relação entre peregrinação pastoril e peregrinação cristã, demonstrada através da análise dos episódios, resta considerar que um estudo integral de *O Pastor Peregrino* não pode deixar de ter em vista a dimensão figural da narrativa. Como explica Auerbach (1997), a interpretação figural na Idade Média interpreta um acontecimento como revelação de outro acontecimento. A correlação entre os dois testamentos exemplifica esse fenômeno em que eventos, coisas e pessoas anunciam alegoricamente a chegada do Messias no novo testamento. Nesse

³⁹1 Coríntios 13:4-8

caso, a revelação da alegoria joga luz às metáforas de que se valia, como revelação profética do que era sombras e imagens vagas.

A Idade Média utilizou largamente a interpretação figural, mesmo em textos pagãos, como nos poemas bucólicos de Virgílio. Nessa perspectiva, ler *O Pastor Peregrino* não é apenas ler alegoricamente os significados espirituais inscritos na obra, mas é também desvendar a profecia escrita em cada árvore aprazível, em cada pedra engraçada, em cada campo deleitoso, em cada suspiro de amor, em cada poema apaixonado. Profecia que fala ao leitor de algo que vem e já chegou, cuja “hora vem, e é agora”⁴⁰ e que só pode ser compreendida adequadamente quando se tem em vista o valor transbordante do amor.

⁴⁰ João 4:23

REFERÊNCIAS

ADRIANO FILHO, José. **Combate ao mundo e conquista do paraíso: ficção e alegoria no Compêndio Narrativo do Peregrino da América**. 2013.

ADRIANO FILHO, José. Os caminhos da salvação e da condenação eternas: a presença da alegoria na História do Predestinado Peregrino e de seu Irmão Precito (1682), de Alexandre de Gusmão. **HORIZONTE-Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, Belo Horizonte, v. 13, n. 37, p.525-541, Jan./Mar. 2015.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista. **La novela pastoril española**. Ediciones AKAL, 1974.

ARISTÓTELES. **Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

AUERBACH, Erich. **Figura e São Francisco de Assis na Comédia de Dante**. São Paulo: Ática, 1997.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil, v. 2, 1993.

CANDIDO, Antônio. Uma aldeia falsa. In: **Na Sala de Aula: caderno de análise literária**. São Paulo: Ática, 1986.

CRISTÓFANO, Sirlene. Reflexões d'alma em busca do amor ideal: a primavera de Francisco Rodrigues Lobo. In: MEDEIROS, A. (Org.) **Travessias pela literatura portuguesa: estudos críticos de Saramago a Vieira**. Campina Grande: EDUEPB, 2013

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média latina**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

DAMIANI, Bruno M. Journey to felicia: La Diana as pilgrimage a study in symbolism. **Neophilologus**, v. 67, n. 3, p. 395-409, 1983.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. Introdução de Corte na Aldeia. In: LOBO, Francisco Rodrigues. **Corte na Aldeia**. Lisboa: Ulisseia, 2006.

FRANCA, Maria Quitério Santos. Estrutura da poesia bucólica de Nemesiano. 2003. 102 p. Dissertação (Mestrado em literatura) – Universidade de Aveiro, Portugal, Aveiro, 2003.

FRANCO JR, Hilário. **A utopia que não está no fim da viagem: a peregrinação medieval. Morus-Utopia e Renascimento**, v. 7, p. 59-82, 2010.

FRANÇA, S. S. L.; NASCIMENTO, R. C. S. N.; LIMA, M. P. **Peregrinos e peregrinação na Idade Média**. São Paulo: Vozes, 2017.

GARCÍA, José M. González. **La diosa Fortuna: metamorfosis de una metáfora política**. Madrid: Antonio Machado Libros, 2006.

GARRETT, Almeida. Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa. **Translusofonias**, v. 1, n. 1, 2014. Disponível em: <
<http://revistas.utfpr.edu.br/pb/index.php/RevTranslusofonias/article/view/1783/1158>>.
Acesso em: 4 abr. 2019.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Editora Unicamp: Campinas, 2006.

KEMPIS, Tomás de. **A imitação de Cristo**. Jandira: Principis, 2019.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos da retórica literária**. 5. ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004.

LEWIS, C. S. **Alegoria do amor**: um estudo da tradição medieval. São Paulo: É realizações, 2012.

LOBO, Francisco Rodrigues. **A Primavera**. Lisboa: Vega, 2003.

_____. **Corte na Aldeia**. Lisboa: Ulisseia, 2005.

_____. **O Desenganado**. Lisboa: Vega, 2007.

_____. **O Pastor Peregrino**. Lisboa: Vega, 2004.

MARNOTO, Rita. **A Arcadia de Sannazaro e o bucolismo**. Coimbra: Gabinete de Publicações da FLUC, 1996

POUSÃO-SMITH, Selma. The Judaism of Francisco Rodrigues Lobo. **The modern language review**, p. 328-339, 1983.

PELAYO, Marcelino Menéndez. **Orígenes de la novela**. Santander: Ed. Universidad de Cantabria, 2018.

MARQUES, José. **Peregrinos e peregrinações medievais do ocidente peninsular nos caminhos da Terra Santa**. 2001.

MARTINS, Maria Cristina. **Peregrinação de Egéria**: uma narrativa de viagem aos Lugares Santos. Uberlândia: EDUFU, 2017.

MONTEMAYOR, Jorge de. **Los siete libros de la Diana**. Ed. Francisco López Estrada. 1955.

MUHANA, Adma. **A epopeia em prosa seiscentista**: uma definição de gênero. São Paulo: UNESP, 1997

NEPOMUCENO, Luís André. Literatura e exílio: cristãos-novos na Renascença Portuguesa. **Anuario de Letras. Lingüística y Filología**, v. 40, p. 343-357, 2013.

ONELLEY, Glória Braga. Teócrito e Virgílio: um diálogo bucólico. **Politeia**, v. 6 n. 1, p.

99-112, 2006.

PEREIRA, Paulo Silva. **Metamorfoses no espelho**: o estatuto do protagonista e a lógica da representação ficcional na trilogia de Rodrigues Lobo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

PIRES, Maria Lucília Gonçalves. Introdução de A Primavera. In: LOBO, Francisco Rodrigues. **A Primavera**. Lisboa: Vega, 2003.

POUSÃO-SMITH, Selma. The judaism of Francisco Rodrigues Lobo. **The Modern Language Review**, v. 78, n. 2, abr. 1983.

PONTES, Maria de Lourdes Belchior. **Itinerário poético de Rodrigues Lobo**. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIBEIRO, Marcio Luiz Moitinha. **A Poesia pastoril**: as bucólicas de Virgílio. 2006. 125p. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Latinas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2006.

JORGE, Ricardo d'Almeida. **Francisco Rodrigues Lobo**: estudo biográfico e crítico. Imprensa da Universidade, 1920.

SARAIVA, António José. **Inquisição e cristãos-novos**. Ed. Estampa, 1994.

_____; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. 10. ed. Coimbra: Arnado, 1978.

SILVA, Helena Cristina Salazar de Sousa Leite da. Imagens e mitos na trilogia pastoril de Rodrigues Lobo. **Revista de Letras**, v. 2, n. 4, p. 149-160, 2005.

TOVAR, Rubio. Viajes, mapas y literatura en la España Medieval. **Libros de viaje. Actas de las Jornadas sobre Los libros de viaje en el mundo románico**. Murcia: Universidad de Murcia, p. 321-343, 1996

WEBB, Diana. **Pilgrims and pilgrimage in Medieval West**. 2 ed. London: Tauris, 2001.