

A multiplicação das fábulas na ficção narrativa de Soror Maria do Céu

Sara Augusto

Universidade Católica (Viseu)

Palavras-chave: Fábula, apólogo, alegoria, ficção narrativa, literatura barroca, produção conventual feminina.

Keywords: fable, apologue, allegory, narrative fiction, baroque literature, women's conventual fiction.

Este caso, senhora, que vos parecerá uma fábula, se o profundardes vos parecerá um exemplo. Tirai-lhe a concha e aproveitai-vos da pérola. Anunciai-o a vossas irmãs e saibam todas que, se sobre as cinzas do hábito misturarem os dices da galantaria e os moldes da curiosidade, isto são as penas de arara. Quando forem chamadas a juízo, pode dizer-lhe o melhor Juiz que a águia: quem são estas, que as não conheço, porque para religiosas trazem insígnias de seculares, e para seculares trazem caracteres de religiosas? Livre-nos Deus desta ira de Deus. (Céu, 1734: 153)

A fábula assume na literatura barroca uma dimensão essencial enquanto forma de discurso que, associando a imaginação à lição moral, se apresenta como um dos modelos mais acabados da recorrente utilização da alegoria neste período literário. Constituindo-se como narrativa ficcional breve, em prosa ou em verso, chamada também de mito, apólogo e exemplo, a utilização da fábula é significativa no âmbito da literatura didáctica e moral. Contada por um narrador de terceira pessoa, a história conjuga o enredo, que se pretende engenhoso e variado, com a expressão de um valor universal, acrescentando, assim, o complemento necessário de ilustração e edificação religiosa.

Entendida, assim, a fábula na sua dupla estrutura literal e moral, podemos observar como adquiriu uma expressão significativa na obra ficcional de Soror Maria do Céu

(1658-1753), composta num ambiente de recolhimento religioso e destinada essencialmente à leitura conventual. Tendo professado no Convento da Piedade da Esperança, da Ordem de São Francisco, com dezoito anos de idade, em 1676, Soror Maria do Céu foi por duas vezes abadessa e, nas suas obras de ficção, que também assinou com o pseudónimo de Soror Marina Clemência, religiosa franciscana do Convento da Ilha de S. Miguel, está bem patente a expressão da sua vivência espiritual e da sua preocupação com a edificação moral dos seus leitores.

Soror Maria do Céu recorre à fábula nas obras compostas por narrativas breves. Assim, deixando de lado a longa novela não editada *Agravo e desagravo da Misericórdia*, cuja autoria lhe é atribuída na folha de rosto do respectivo manuscrito respectiva, *A Preciosa* (1731) e *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* (1736), título bímembre que anuncia a estrutura alegórica que lhe dá corpo, vamos encontrar a fábula nas *Aves Ilustradas em avisos para as Religiosas servirem os ofícios dos seus Mosteiros* (1734) e nas *Obras Várias e Admiráveis* (1735), onde estão reunidos vários títulos: as *Metáforas das Flores*, os *Apólogos de algumas Pedras Preciosas* e a *Metáfora Poética da vida de Santa Petronilha, filha do Príncipe dos Apóstolos, S. Pedro*.

1. Nas *Aves Ilustradas*, a fábula, que se apresenta como metadiegesis, servindo de ilustração à matéria didáctica, assume um significado muito especial, não só pela ampla utilização ao longo dos discursos, mas também pela teorização, ainda que incipiente, que a autora nela leva a cabo. Publicada em Lisboa, em 1734, esta obra constitui um conjunto de discursos, cuja enunciação, pedindo voz a variadas aves de maior convivência doméstica, indicia desde logo a presença da fábula. Trata-se, então, de fabulário que tinha como objectivo apresentar fabulário, cuja principal virtude claramente enunciada na folha de rosto seria constituir um conjunto de «avisos para as Religiosas servirem os ofícios dos seus mosteiros», organizados em catorze discursos.

Em cada discurso, obedecendo a uma estrutura-padrão de enunciação dos «avisos» e respectiva exemplificação, cada uma das catorze aves constitui-se como narradora e como voz pronunciadora de conselhos destinados a regular a função desempenhada por cada religiosa. Na escolha da voz dos avisos, Maria do Céu teve em conta as características de cada ave. O primeiro discurso, em que o Pavão se dirige à Prelada, religiosa responsável pelo convento, exemplifica claramente esta relação específica entre ave-narradora e o conteúdo: ao encontrar o Pavão, a Prelada pediu-lhe os «olhos» para vigiar o seu mosteiro. A resposta da ave jogou com os «olhos» do fundo das suas penas: «São pouco, senhora, os meus olhos para vossa obrigação» (Céu, 1734: 2), querendo recomendar-lhe que tudo observasse com atenção, mas com equidade; sobretudo que se «visse» bem a si mesma, tendo sempre diante a glória de Deus. Acrescentou ainda que as freiras deviam ser guardadas como um «avarento tem o seu tesouro» (ibid.: 5).

Depois, o Pavão confirmou a doutrina com o relato de duas histórias, um conto e um caso verdadeiro, a propósito do assunto.

Ao Pavão sucedeu Andorinha, a Chamariz, o Pintassilgo, o Pardal, o Rouxinol, o Galo, o Papagaio, a Pega, a Rola, o Ganso, a Pomba, e Cegonha e a Coruja. Um dos casos mais bem sucedidos de singular adequação da ave ao assunto exposto foi o Discurso VIII, em que chega a vez de falar o Papagaio à Rodeira, a responsável pela roda, mostrando a necessidade de manter silêncio e discrição. O relato da fábula do papagaio que falava demais e que por tal foi castigado constitui um dos argumentos utilizados pelo narrador para ilustrar a importância e a seriedade que implicava a função da Rodeira.

Em cada um dos discursos é visível a repartição da matéria entre as recomendações, amplamente desenvolvidas, e a respectiva exemplificação: constitui uma dupla estrutura, entre a apresentação do conteúdo didático e a sua ilustração com exemplos adequados. Esta estratégia, que marcou o percurso da ficção romanesca barroca, recupera o tópico horaciano que colocava a poesia entre o *prodesse* e o *delectare*. O apontamento da utilidade dos discursos, para além do prazer da leitura, foi um argumento recorrentemente invocado nos prólogos, nas dedicatórias e outros para-textos das narrativas, para validação dos conteúdos romanescos. Neste caso, o Censor do Paço, Frei Manuel de Sá, afirma que se trata de uma «obra útil, deleitável e benemérita», escrita com singular estilo e elegância, na qual «mostra esta douta e exemplaríssima Autora o quanto é versada na lição e estudo das letras divinas e profanas, e que a grande e profunda vastidão de notícias e erudições, adquiridas de ambas, com que exorna as suas elevadíssimas ideas, a energia e suavidade do dizer, com que dá alma ao seu singular estilo; a elegância e dom de clareza, com que exprime as suas persuasões devotas; e melodia e facúndia, com que anima de espíritos canoros os seus versos, a fazem superabundantemente exceder, não digo já os Demóstenes e Túlios, os Orfeus e Mântuanos, e mais corifeus da eloquência grega e latina, mas no seu mesmo sexo as antiquíssimas Aspásias, as Diotimas, as Falasias, as Safos, as Elpes, as Falconias, e outras muitas Heroínas da literatura poética e prosaica»¹.

Nesta dupla estrutura, se os avisos às religiosas são aqueles que se esperariam, numa linha de atenção, cuidado e responsabilidade, mais interessantes nos parecem a escolha e a apresentação dos exemplos. O narrador, ou narradoras, as aves, recorrem a breves metadiegeseis, com diferentes medidas de ficcionalidade, claramente apresentados em duas categorias distintas, mas complementares: a história verídica ou possível, constituída por casos, algumas vezes mesmo por casos apontados como «verdadeiros», e a história inventada e inverosímil. Esta divisão, explícita, possibilita não só uma reflexão muito interessante em termos de validação da fantasia e da imaginação no quadro da literatura religiosa e moral, mas também em termos de definição da fábula.

¹ Na Censura do Paço, fls 2 e 3, não numeradas.

Na primeira categoria, as narrativas são caracterizadas pela sua verosimilhança, afirmadas como sucessos e exemplos verídicos, retirados da hagiografia e da história conventual. Nos casos em que a verdade se afigurava mais suspeita, o narrador advertia: «vos contarei um sucesso que não é fábula» (ibid.:p. 21). Mas tal advertência não impede que algumas narrativas, «menos sabidas» apesar de «verdadeiras», contenham fantasia considerável. Também se tornam exemplares, mas sem o recurso ao jogo alegórico da transposição de sentidos.

Sobretudo nos interessa a segunda categoria, em que as narrativas, libertas do limite da suposta «veracidade», se caracterizam pelo voo da imaginação e da fantasia. O narrador utiliza indistintamente os termos fábula, apólogo e parábola, ressaltando sempre a máxima virtude que deveria acompanhar, como legitimação, este discurso alegórico, ou seja, a sua função exemplar. Os modelos eram conhecidos de Soror Maria do Céu, que tinha como esteio toda uma tradição, fundada nos bestiários, nos livros de aves de nos lapidários, que descobria nas coisas da natureza símbolos da criação divina e se tornavam exemplo de inusitadas analogias. No Discurso VI, o Rouxinol, falando às Sacristãs, apresentou-lhes o «conto do Galo e da Águia»: «A propósito de que tudo o melhor se deve a Deus, vos trarei um conto que, ainda que pareça apólogo de Esopo, é menos antigo» . (ibid.: p. 72). Mas não só os clássicos serviram de inspiração a Soror Maria do Céu. A alegoria parece inserir-se naturalmente na obra, justificada como estava pela sua utilização no Novo Testamento, argumento validativo e repetido até à exaustão pela ficção narrativa barroca. Desta forma, a Pomba justifica a narração da «história do casamento da filha do rei com um soldado», a que chama apólogo, quando no Discurso XII se dirige à Enfermeira: «A este propósito vos contarei um apólogo, (...) que as parábolas estão autorizadas pelo mesmo Cristo» (ibid.: 135-137).

A apresentação das histórias por cada uma das aves exige alguma atenção, uma vez que permite perceber de forma mais consistente a definição e o contexto de utilização da fábula na ficção narrativa de Soror Maria do Céu. No Discurso I, falando o Pavão à Prelada, é desta forma introduzida a «história do casamento do Sol»: «Contarvos-ei um conto, pedindo-vos primeiro o não tomeis como fábula, senão como exemplo» (ibid.: 7). O termo «conto», pela sua estrutura narrativa ficcional, é imediatamente tomado como fábula, mas o narrador determina, contudo, que a leitura não se limite ao enredo fantasioso, mas que, pela sua estrutura alegórica, fundada na analogia, se torne motivo de ensino e de reflexão. Assim, apesar de fábula, a história deverá ter valor enquanto ilustração, enquanto exemplo, devendo o leitor estabelecer a ponte entre o enredo e o significado da história, como podemos perceber no final da pequena narrativa: «Este símile, senhora, fala convosco, este exemplo para vós se fez» (ibid.: 8).

A presença da alegoria, despoletando uma dupla leitura, entre o sentido literal e o sentido espiritual, é explicitamente assinalada em outras narrativas. No Discurso IV, o Pintassilgo contou à Mestra das noviças o «apólogo das abelhas que queriam ser aves»,

introduzindo e terminando a história do seguinte modo: «As mesmas abelhas, que nos deram este discurso, nos dão um apólogo com que ferrá-lo (...). Este metafórico exemplo nos ensina como o vício da murmuração não tem desculpa» (ibid.: 51-53). Entendendo a existência de duas dimensões diferentes instauradas pelo campo da ficção, pelo apólogo e pela fábula, e do exemplo, será a analogia, o «metafórico exemplo», que permite a eficácia do ensino e da moralização.

No Discurso IX, falando a Pega à Escrivã, contou-se a «história de Vénus e da Ninfa», assim apresentada: «É a este prepósito vos trarei uma ficção, que as metáforas são traslados dos exemplos» (ibid.: 100). É significativa a utilização, pela única vez em toda a obra, do termo «ficção», reforçando a necessidade de associar ao enredo a transposição moral, que o tornasse exemplo e o legitimasse no campo da produção convencional.

O domínio da função exemplar sobre o deleite do enredo está bem patente nas histórias contadas nos Discursos XI e XIII. No primeiro, falando o Ganso à Provisora, a «história de Júpiter e da ambrósia» é iniciada do seguinte modo: «(...) a cujo propósito vos trarei também um apólogo, que em sombras vem a ser o mesmo, que o exemplo em luzes, para que com a novidade de um perdoeis a antiguidade do outro» (ibid.: 122-123). A analogia construída sobre a oposição luz/sombra é retomada no segundo discurso apontado, quando a Cegonha contou à Refeitoreira a «história de Júpiter e do seu favorecido que quis conhecer o interior dos homens»: «Ora a propósito do que se tira deles, vos trarei uma parábola, em que o vejais em sombras» (ibid.: 141). Os dois textos introdutórios apresentam dois campos em oposição, de um lado a fábula, do outro o exemplo, reproduzindo o binómio horaciano *delectare* e *prodesse*, cuja relação se explica metaforicamente: tão opostos como a sombra e a luz, sendo que a luz ilumina a sombra, fazendo perceber melhor a realidade. A analogia é significativa: o apólogo é ficção que só se torna válida quando exemplo, como se a função moral iluminasse as cores sombreadas do enredo. A agradabilidade da história só é legítima enquanto favorecer a edificação moral. A mesma lição pode ser retirada de outra metáfora, que introduz a «história das corujas enfeitadas», contada pela Coruja à Roupeira, no Discurso XIV: «Este caso, senhora, que vos parecerá uma fábula, se o profundardes, vos parecerá um exemplo; tirai-lhe a concha e aproveitai-vos da pérola» (ibid.: 152-153). Correspondendo ao sentido da analogia anterior, podemos inferir que Soror Maria do Céu viu na fábula um recurso excelente na configuração de universos narrativos capazes de serem transpostos, com eficácia, para o domínio da moralização. A riqueza da fábula estaria no exemplo que oferecesse ao entendimento. O deleite da leitura seria, se apreciado por si mesmo, apenas uma concha, vazia e inútil.

Por outro lado, uma vez que o sentido das diversas histórias devia chegar absolutamente claro ao leitor, a todo o momento assistimos à intervenção do narrador, que não deixou nenhum apólogo, nenhuma fábula ou parábola, termo também referido e

utilizado com a mesma intenção e os mesmos efeitos, sem o devido esclarecimento de carácter moralizador. A «parábola das pérolas», contada pela Chamariz à Vigária, no Discurso III, é um exemplo da utilização de uma estrutura de manifesta imitação dos Evangelhos, da exploração da analogia no processo de construção e leitura e da preocupação em deixar a lição claramente dada (ibid.: 34-36):

A este propósito vos trarei uma história: um Rei poderoso mandou um ministro a cobrar os seus tributos; chegou a recolher o pão e perguntando se vinha a conta certa, lhe disse por zombaria o tributário: falta um grão de trigo: Pois não aceito, responde o ministro, que no tributo do Rei nem um grão de trigo há de ir de menos. Levando-se da ironia, voltou as costas e foi arrecadar o tributo das pérolas; entregou-lhas o depositário e disse: estão mui bem contadas e ainda levais uma de mais. Pois deixai-a ficar, disse o cortesão, que o tributo do Senhor há de ter sua conta e sua medida, nem há de faltar, nem há de sobejar. Deixou uma e levou as outras. Passou a receber um regalo de aromas, com que um dos magnates presenteava a ElRei. Deu-lhe a quantidade que lhe pareceu suficiente para oferta de um tão grande senhor, e vendo que o ministro se não despedia, perguntou: quereis levar mais? Quero, respondeu ele. Com que lhe acrescentou a quantidade, e o homem ainda sem despedir-se; deitava o outro mais aromas e este sempre parado a receber umas e a esperar outras, até que o liberal lhe disse: das pérolas não quistes uma de mais e dos aromas nunca acabais de satisfazer-vos? Sim, respondeu ele, porque as pérolas e o trigo são tributo d'ElRei, e o que se paga ao senhor há de ser justo com seu peso e sua medida, nem há de faltar, nem há de sobejar: as pérolas eram dívida, os aromas são amor; daquelas basta, o que basta, destes não sobra, nem o que sobra; com que por mais que me deis dos aromas significativos da vossa vontade nunca hei de dizer basta, porque é dádiva de amante e essas não tem medida. Esta parábola fala com o vosso coro: no grão e pérolas se simbolizam as palavras, as cerimónias do Ofício Divino, tributo do Senhor, que nem há de ser de mais, nem de menos; nos aromas os pensamentos que sobem ao Céu como esses fumos; os afectos, que se abramam com sua matéria; estes sejam sem conto e sem medida, porque são sacrificio do amor: as palavras, as cerimónias, os cantos sejam por regra, porque são tributos da obrigação.

2. Esta mesma estrutura fundada na analogia e implicando uma conclusão moralizante compõe as metáforas e os apólogos publicados por Soror Maria do Céu em *Obras Várias e Admiráveis* (1735). O primeiro documento contém vinte e quatro metáforas, sob o título *Metáforas das Flores mostradas em documentos mui proveitosos*, que repetem a mesma dupla estrutura. Cada metáfora, título justificado pela presença basilar da analogia em cada sequência, apresenta duas partes distintas, mas complementares. A primeira parte é constituída por um apólogo (que consideramos a designação mais correcta, indicando a narrativa e não apenas o tropo que lhe deu origem), onde variadas flores actuam

como personagens, num sistema que tende para o dualismo enquanto representação da virtude e do vício, assim como do respectivo prémio e castigo. A segunda parte consiste no comentário e na interpretação de cada entrecho ficcional, sendo que, no final do conjunto das metáforas, obtemos um equivalente conjunto de sentenças morais.

Depois de várias leituras destas pequenas narrativas, continuamos a preferir a primeira metáfora pelo engenho da resposta da Rosa à petição das flores e pela ironia com que tão subitamente foi cortada a sua sobrançeria. A transcrição da sua totalidade pretende também mostrar a forma que se repete nas outras vinte e quatro analogias (Céu, 1735, 1-3).

METÁFORA I:

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

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

MORALIDADE:

É esta Rosa jeroglífico² dos soberbos poderosos, que arrebatam para si até as honras que se devem aos mais; não repartem os bens próprios e vinculam-se os alheios, tudo olham como tributo seu, assim se estendem ao que é de outrem, até que vem a morte significada naquela mão, e lhes faz perder em um instante o negócio de toda a vida. Oh grande! Oh poderoso! Reparte de tua honra com os pequenos; toma exemplo em Deus, que sendo o que é, nos deu na criação o título de filhos, na Encarnação título de irmãos, no Sacramento título de Deuses, fazendo-nos um consigo; e assim se não ficou com sua grandeza maior, porque é infinita, ficou mais estendida por comunicada. Torno a bradar que faças como Deus, porque te arrebatará o prémio para o Céu e não a mão da morte para o Inferno.

² A utilização do termo «jeroglífico», hieróglifo, para designar a analogia, tal como Soror Maria do Céu utiliza também os termos metáfora, símbolo e figuração, manteve-se desde o século XVI, aquando do despertar do interesse pela escrita hieroglífica dos egípcios, em que as ideias, palavras ou letras eram representadas por imagens.

A leitura atenta das vinte e quatro «metáforas» permitiu perceber certos aspectos, significativos no quadro da literatura alegórica barroca. Em primeiro lugar, ficou patente que a metáfora constitui verdadeiramente o cerne desta vasta produção literária, e especificamente da alegoria moral; que o exercício da analogia procurava os campos mais diversos de aplicação, cultivando o engenho e a agudeza na novidade, na variedade e na complexidade; que o exacerbado gosto pelo jogo metafórico, de que estas breves narrativas são um bom exemplo, podia assumir expressões alegóricas menos claras.

A dupla apresentação de cada sequência permite o extremo jogo da alegoria sem prejuízo da necessária percepção do segundo sentido para além do enredo. Deste modo, parece-nos que os dois momentos, o do deleite e o da utilidade, ou seja, o da ficção e o da moralidade, se encontram num grau de importância equivalente, apesar de, como vimos em *Aves Ilustradas* e se pode conferir nas licenças dos censores, ser conveniente demonstrar o domínio da lição e do exemplo sobre o prazer da leitura. Esta equivalência manifesta-se também na autonomia das duas formas, marcada mesmo graficamente, apontando a validade intrínseca e individualizada tanto do apólogo como do comentário sentencioso. Por outro lado, por via da analogia possível entre os dois universos, encontrada em cada passo da narrativa, a alegoria torna-os interdependentes. O apólogo necessita da leitura interpretativa, mesmo que não explícita, e a transmissão da doutrina torna-se mais eficaz pelo recurso ao universo metafórico, que lhe permite a concretização e a visualização do conceito doutrinário.

O procedimento alegórico das *Metáforas das Flores* repetiu-se nos cinco apólogos, reunidos com o título *Apólogos de algumas Pedras preciosas, moralizados com doutrinas proveitosas*. Cada um dos apólogos obedece à mesma dupla construção, entre a narrativa e o comentário sentencioso, mas as diferenças são óbvias: apesar da apresentação da moralidade no final de cada sequência, as narrativas são mais longas, constituindo mesmo pequenos «contos», mais de carácter exemplar do que verdadeiramente alegóricos. Correspondendo à definição de apólogo, enquanto breve narrativa alegórica, apenas se apresentam as sequências I e IV, com os apólogos «Do Rubim com a Brasa» e «Da Esmeralda com o Diamante»; as outras sequências, II, III e V («Da Pérola com a Concha», «Das Safiras com o Mercador» e «Do Topázio com o Sol»), marcadas pelo protagonismo humano, entre o quotidiano de um passeio na orla do mar e a fantasia do «encantamento» mágico, representam os poucos e preciosos momentos de incursão de Soror Maria do Céu num género narrativo cujo grau de alegoria é muito menor do que aquele que é característico da sua obra.

Apesar desta ténue distinção, baseada na qualidade dos protagonistas em acção, a sentença moral acaba por torná-los efectivamente alegorias, ou apólogos, como preferiu chamá-los Soror Maria do Céu. Na verdade, desde que se tornassem exemplo de comportamento e atitudes, estariam plenamente justificados.

Nas *Obras Várias e Admiráveis* estão incluídas ainda outras pequenas composições, cuja construção está fundada na analogia, como a *Ginja única furtada e moralizada* (Céu, 1735: 107-121). Do conjunto, pela agudeza da analogia, distingue-se a *Metáfora Poética da vida de Santa Petronilha*. Na dupla estrutura de apólogo/moralidade, a primeira parte é constituída pela história do feliz sucesso dos amores de Neptuno e de Nila, formosa pescadora, em quarenta e três oitavas; a segunda parte, já em prosa, apresenta o comentário da fábula enquanto representação dos passos da vida de Santa Petronilha.

Trata-se de uma composição com características diferentes em relação aos textos anteriores. Para além da fábula mitológica ser apresentada em verso, utilizando a oitava rima, é engenhosa a analogia entre a pescadora Nila e a suposta filha de São Pedro. Na proposição, à maneira épica, apresenta-se o assunto do poema (ibid.: 70):

Canto à lira de Apolo neste dia,
Os poderes do amor e da ventura,
Canto extremos de amor em praia fria,
Canto de excesso amante em Ninfa pura,
Canto enfim com suave melodia,
Em peito de jasmim firmeza dura,
Cantos de Ninfas cujas luzes belas
As pérolas do mar tornam estrelas.

A fábula conta como Neptuno se enamorou da formosura da pescadora e, cioso do seu amor, a recolheu numa concha. A esse amor correspondeu Nila de igual forma e ali ficou, guardada como um «Tesouro, pedra fina, rosa pura» (VII, 7). Entretanto, num banquete para o qual Neptuno tinha convidado todos os deuses e ninfas do mar, um dos divinos convidados afirmou que, sentada àquela mesa, estava «de todo o mundo a formosura» (X, 8). Neptuno ficou indignado e mandou trazer Nila à presença dos deuses, para que todos admirassem e confirmassem a sua incomparável beleza. Não contando com uma rival à sua altura, Tétis, irada, abandonou o banquete, e foi procurar o Fado, a quem se queixou do acontecido, e rogou: «Que Nila mude a Fé ou perca a vida» (XXII, 4). O deus assegurou-lhe a sua ajuda, logo começando por soltar Nila da concha onde também por sua vontade se mantinha aprisionada.

Em liberdade, a amada de Neptuno voltou à sua condição de pescadora. Conhecida a sua formosura, Nila foi procurada pelo mancebo Flaco, acompanhado de soldados e armas, que, rendido a tanta gentileza, quis tomá-la por esposa. Mas Nila, que prometera ser de Neptuno para sempre, começou por lhe apontar a falta de consideração: «Eu nunca vi em amorosa empresa, / Conquistar com armas a beleza» (XXX, 7-8). E propôs-lhe que voltasse a procurá-la dentro de três dias, desarmado. Nesse tempo, a pescadora foi procurada pelo Fado, que a avisou do destino que a esperava se insistisse no amor de Neptuno, recebendo a prova do verdadeiro amor de Nila (XXXIII-XXXIV):

Ouve o teu fado, diz, ó Ninfa bela,
Que revelar-te meu decreto ordeno
Ou mudar ou morrer é a tua estrela,
Dos dous signos escolhe o mais sereno,
Ou deixar a Neptuno sem cautela
Por Flaco, ou à morte te condeno.
Agora aqui resolve prevenida,
Que entre morte e amor não tens saída.

Presumo, Fado, e creio com verdade,
Lhe respondeu a Ninfa com clareza,
Que vens a saber minha vontade,
Mas vens acrisolar minha fineza.
Mas pois alto fim te persuade
A levar a resposta nesta empresa,
Te digo que antes quero inconstatável
Morrer amante, que viver mudável.

Nila escolheu a morte. Quando Flaco chegou, passado o prazo imposto pela pescadora, encontrou-a sem vida e partiu, magoado. Quanto a Neptuno, tendo sabido do terrível acontecimento, «Com um raio de luz esclarecida,/a vida lhe pagou com outra vida» (XXXIX, 7-8). Celebrando o verdadeiro amor, desposaram-se e Nila tornou-se «semideusa» (XLIII):

Esta é a história prodigiosa,
Esta é a fineza enardecida (sic),
Donde, sim, uma Ninfa, flor mimosa,
Preferiu a sua Fé à sua vida,
Cuja memória sempre gloriosa,
Cuja façanha nunca encarecida,
O amor, que na praia ainda passeia,
A escreveu nos seixos, não na areia. (XLIII)

Na segunda parte da composição, «declara-se a metáfora na vida da Santa», avisando Soror Maria do Céu: «fique a metáfora para censura dos Poetas, e a prosa para lição dos devotos» (ibid.: 85), apresentando novamente a estrutura bipartida, entre a ficção e a explicação moral.

Sobre Santa Petronilha, diz-se que foi a única filha que São Pedro teve de sua mulher Perpétua, antes de seguir Cristo, e que desde menina ofereceu a Deus o seu entendimento e a sua vontade. Os diversos passos da vida da Santa vão sendo explicados atra-

vés dos factos contados na fábula. Em primeiro lugar, refere-se como Petronilha sofrera de uma paralisia, assim justificada por São Pedro uma ocasião em que se encontrava à mesa com outros fiéis: «é vontade de Deus se purifique o ouro de sua virtude no crisol de sua paciência até que, mais robusta na perfeição, não padeça os perigos de seu ser na liberdade da saúde» (ibid.: 88). E com estas razões, pediu à filha que se levantasse. Sem dificuldade, Petronilha serviu à mesa, mas, logo que regressou ao leito, voltou também ao seu antigo estado. A analogia entre as duas situações foi logo encontrada (ibid.: 89-90):

Em memória desta mesa, trouxeram as oitavas o banquete de Neptuno, aonde Tétis e as Ninfas aludem aos mais espíritos que, sendo chamados às delícias da glória, ao depois de excluídos se abrasaram nas invejas da formosura da Alma Santa, representada em Nila, e dos favores que Deus lhe fez, pelo qual procuraram sua ruína. Se parecer mal paridado, passe por ficção poética, que nestas tomam-se muitas licenças.

Da mesma forma, Soror Maria do Céu encontra a analogia necessária no episódio de Flaco: tal como Nila, também Petronilha se indignou com o facto de o mancebo a procurar com uma comitiva armada e também procurou ganhar tempo, pedindo-lhe que voltasse em três dias (ibid.: 93-94):

Ficou Petronilha a prevenir-se para a saída daquele perigo, apertando os jejuns, dobrando as penitências, duplicando as mortificações, pedindo sempre a Deus a livrasse da ocasião de perder sua pureza, ainda que fosse à custa de lhe antecipar a morte, porque amor que não corta pela vida não é amor; assim, por fugir ao tálamo escolhia o túmulo. Ouviu-a Deus que sempre está perto de quem o chama, e ao terceiro dia do seu prazo, ao depois de receber a Comunhão (...), sentindo-se possuída de um grande desmaio se reclinou sobre o seu leito, aonde a tomou a morte com o sossego de quem dorme, e não com os delíquios de quem acaba. Ditosa Virgem, que soube sacrificar nas aras da pureza as posses da vida!

Conclui-se a comparação entre Nila e Santa Petronilha: ambas escolheram a morte e ambas nela encontraram a glorificação do seu amor. Neptuno deu nova vida à formosa pescadora, tornando-a divina pelos desposórios; Santa Petronilha viu o seu amor recompensado, ao ser recebida por Deus como alma eleita.

O desenlace mitológico da união entre Neptuno e Nila representa a actualização de uma das alegorias mais correntes na ficção narrativa de produção feminina conventual: a alegoria dos desposórios. Entendida como resultado final de uma estrutura narrativa fundada na alternância de dois movimentos nucleares, a progressão e o antagonismo, o desfecho, alegorizado no encontro entre o Bom Pastor e a Alma pastora, afirma não só a vitória da virtude sobre a tentação e o pecado, mas também o triunfo sobre a morte. Maria do Céu recorreu a esta estrutura alegórica n'A *Preciosa*, nos *Enganos do Bosque*,

Desenganos do Rio, seguida por Soror Madalena da Glória, religiosa do mesmo Convento da Esperança, no *Reino da Babilónia* (para além do protagonismo masculino na segunda parte de *Brados do Desengano*).

3. Fazendo equivaler a fábula e o apólogo ao exemplo, já Aristóteles, na *Retórica* (II, 20), lhes reconhecia a utilidade no processo argumentativo, pela forma como se tornavam fáceis ao orador, desde que lhe não faltasse a imaginação capaz de criar e descobrir analogias. Marcada por um exercício fantasioso, mas útil, da *inventio*, a fábula devia caracterizar-se sobretudo pela novidade e pela surpresa, constituindo uma narrativa breve onde actuavam personagens mitológicas e, pela personificação, fenómenos naturais, seres inanimados e animais.

Não faltou imaginação a Soror Maria do Céu, que fez acompanhar o discurso das suas aves de fábulas e apólogos variados, que recorreu às pedras preciosas, às frutas, às flores, às figuras mitológicas, em todas as formas descobrindo novas possibilidades. Mas, no seu conjunto, e no entendimento da religiosa, tais narrativas apenas seriam válidas enquanto proporcionassem uma lição exemplar, que ela sempre se apressou a clarificar, sem a qual redundariam num exercício literário, manifestação de vaidade e de tempo mal empregado, como diria o Peregrino da América, de Nuno Marques Pereira. A constante insistência na lição, coarctando qualquer possibilidade de divergência na leitura, leva-nos a pensar que Maria do Céu tinha dúvidas quanto à cabal utilidade da fábula por si mesma. Essa desconfiança conduziu a uma imperativa necessidade de justificar o facto de a ela recorrer, esmiuçando o sentido espiritual que dela devia forçosamente advir. Surpreende-nos a forma como abruptamente a religiosa terminou os *Apólogos de algumas pedras preciosas*, apresentando apenas cinco histórias, depois do largo desenvolvimento das vinte e quatro *Metáforas das Flores* (Céu, 1735: 69):

Pare a pena destes mal limados documentos, nos quais, se me pode perdoar a liberdade pela tenção, esta foi inculpável, e não passo a maior número de Apólogos, na dúvida de como serão admitidos.

Os escrúpulos da religiosa terão sido motivados pela consciência de que se afastava da alegoria e da rápida transposição do sentido literal para o sentido espiritual, e que a sentença moral deixava de exercer o seu necessário predomínio sobre o enredo? Porventura o enredo de alguns dos apólogos lhe terá parecido demasiado profano, deixando, então, a leitura alegórica nas mãos do leitor e por isso de uma polissemia impossível de reconhecer e de aceitar?

Apesar destes breves momentos de contenção e de dúvida, Soror Maria do Céu constitui, num contexto de produção religiosa e moral, um dos melhores exemplos do aproveitamento das potencialidades expressivas e didácticas, sobretudo, da fábula. Firmando-se numa tradição já há muito instituída, recolhida na Antiguidade e interpre-

tada religiosamente na literatura medieval, Soror Maria do Céu conjuga de forma exemplar a lição mais antiga com o gosto barroco pela alegoria, enquanto expressão de agudeza e de engenho, mas, sobretudo, enquanto forma extremamente eficaz na veiculação de conteúdos morais.

Bibliografia

ARISTÓTELES (1998). *Retórica*. Lisboa: INCM.

AUGUSTO, Sara (2005). «O Papagaio Ilustrado – lição e exemplo na ficção barroca». *Máthesis*, 137-148.

(2004). *A alegoria na ficção romanesca do Maneirismo e do Barroco* (Dissertação de Doutoramento Polycopiada). Viseu: Faculdade de Letras/Universidade Católica Portuguesa.

CÉU, Soror Maria do (1735). *Obras Várias e Admiráveis*. Lisboa: por João Rodrigues de Carvalho.

(1734). *Aves Ilustradas*. Lisboa: por Miguel Rodrigues.

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

Resumo: Na ficção narrativa de Soror Maria do Céu, nomeadamente em *Aves Ilustradas* e nas composições reunidas em *Obras Várias e Admiráveis*, a utilização da fábula, ao conjugar o enredo fantástico com a edificação moral e religiosa, revelou-se um procedimento eficaz em termos de equilíbrio entre o *prodesse* e o *delectare*. Desde que se tornasse exemplo, claro e indiscutível, a fábula encontrou um significativo desenvolvimento na produção ficcional conventual.

Abstract: In Soror Maria do Céu's fiction, namely in *Aves Ilustradas* and the writings collected in *Obras Várias e Admiráveis*, the use of fable, by successfully combining a fanciful plot with moral and religious edification, has proved to be an effective procedure in balancing the prerogatives of *prodesse* and *delectare*. Provided it was transformed into a clear and unequivocal example, the fable was granted a significant development within the religious fiction produced in convents.

