

Para uma «classificação genológica» das formas narrativas de ficção do período barroco

O contributo das novelas alegóricas em português dos séculos XVII e XVIII

MICAELA RAMON

ILCH - Universidade do Minho
micalar@ilch.uminho.pt

Abstract

Fictional narrative prose from baroque Portuguese authors raises a set of problems among which stands the question of genologic classification of texts produced at the time. In the frame of narrative literature of 17th and 18th centuries, words as “romance” (romance), “novela” (novel) and “conto” (tale) were used in a doubtful and assystematic way which had also, and above all, different meanings from those that they assume nowadays. Further, the word “novela” was then rejected because of its association with *delectare* instead of *docere*. This paper will discuss the questions above starting from the analysis of texts and paratexts produced during the baroque period.

Keywords: genologic classification, fictional narrative, “romance”, “novela”, “conto”.

1. A prosa narrativa de ficção dos autores portugueses dos séculos XVII e XVIII coloca um conjunto de problemas dentre os quais avulta o da própria classificação genológica dos textos então produzidos. Uma tal classificação, no entanto, assume uma relevância considerável na medida em que a inserção de uma dada obra numa particular categoria histórica se revela um contributo fundamental tanto para a determinação da sua identidade, quanto para a compreensão do seu posicionamento no quadro da esfera literária a que pertence, conferindo-lhe assim um estatuto ontológico próprio.

No âmbito das reflexões que agora partilhamos, interessa-nos somente considerar os géneros literários enquanto «classes históricas», deixando de lado toda uma já longa discussão em torno das diferentes acepções recobertas pelo sintagma em causa¹. Apesar da restrição operada, e ainda que

¹ Kurt Spang dá conta da «ya tradicional y muy obstinada confusión terminológica, originada probablemente por la tendencia temprana al mero inventario sin indagaciones

façamos incidir o foco da nossa análise apenas sobre obras em prosa de conteúdo narrativo ficcionalizado, uma primeira dificuldade se apresenta: a de distinguir os campos semânticos específicos inerentes ao uso de vocábulos como *romance*, *novela* ou *conto*, enquanto designadores de géneros do modo narrativo. Tal dificuldade, no que diz respeito ao período cronológico em questão, é por certo determinada por uma imprecisão e dispersão de sentidos associadas a um uso oscilante dos três termos a que aludimos, uma vez que estes, «longe de gozarem (...) de um uso referencial específico, aparecem, pelo contrário, submetidos a uma praxis linguística totalmente subjectiva e variável, segundo os contextos e os períodos examinados» (Finazzi-Agrò 1978: 13).

Na base desta ausência de consenso relativamente aos âmbitos semânticos particulares das designações genológicas atrás referidas estará, por um lado, a origem comum de todas estas formas de narração, hoje diferenciadas, e por outro, as cambiantes de sentido que diacronicamente os termos foram apresentando nas diversas línguas ocidentais. Com efeito, os diferentes tipos de narração em prosa hodiernamente considerados assentam numa mesma matriz, isto é, derivam todos das primeiras narrações medievais escritas em «vulgar» ou «romanço», o que explica a atribuição da designação «romance» a tais manifestações embrionárias das formas narrativas actuais (Simões 1967: 11). Acresce que o próprio termo «romance» conheceu uma importante evolução semântica resumida por Aguiar e Silva nos seguintes termos:

«Na Idade Média, o vocábulo *romance* (espanhol *romance*, francês *romanz*, italiano *romanzo*) designou primeiramente a língua vulgar, a língua românica que, embora resultado de uma transformação do latim,

ontológicas» que determina que o termo *género* seja usado «tanto para los fenómenos que se observan en el nivel de abstracción que llamamos formas de presentación literarias o géneros teóricos, es decir, la narrativa, la dramática y la lírica, como también a las posibles subdivisiones de estas formas en el nivel de los grupos, por ejemplo, la novela, la comedia, la elegía, etc.» e ainda para designar as «subdivisiones de estos últimos fenómenos, de modo que se habla de novela policíaca, de comedia de capa y espada, del soneto amorosa, etc.». (Spang 1993: 17-18). Neste trabalho seguimos a tendência actual da teoria literária que se tem orientado no sentido de distinguir entre «categorias abstractas, universais literários desprovidos de vínculos históricos rígidos (Reis e Lopes 1990: 181) – os modos –, e categorias historicamente constituídas «sob o influxo e o condicionalismo de determinada tradição literária e no âmbito de certas coordenadas socioculturais» (Aguiar e Silva 1986: 390-391).

se apresentava já bem diferente em relação a este idioma. Depois, a palavra *romance* ganhou um significado literário, designando determinadas composições redigidas em língua vulgar e não na língua latina (...) Apesar das suas flutuações semânticas, o vocábulo *romance* passou a denominar sobretudo composições literárias de cunho narrativo. Tais composições eram primitivamente em verso (...), próprias para serem recitadas e lidas, e apresentavam muitas vezes um enredo fabuloso e complicado (Aguiar e Silva 1986: 672).

À condicionante formal apontada pelo teorizador citado poderá certamente ser atribuída a evolução lexical que se verificou em espanhol, língua na qual, tal como em inglês, o substantivo *romance* aparece substituído por *novela* (*novel*, em inglês), reservando-se os termos *novela corta* e *short story*, respectivamente, para aquilo que em português se designa por *novela*. De resto, o português, a par do francês, parecem constituir exemplos de duas línguas europeias modernas nas quais coexistem três vocábulos distintos, usados correntemente para designar três diferentes tipos de textos narrativos, pois quer no espanhol, quer no inglês a ocorrência dos termos *cuento* e *tale* pode alternar de forma mais ou menos indistinta e assistemática com *novela corta* ou *short story*.

Todavia, estas considerações de natureza lexical são de escassa ajuda no sentido de clarificar os âmbitos semânticos específicos dos termos em questão. Daí que, tendo em conta este pressuposto, não seja de sobrevalorizar, para o período barroco, uma distinção fundada numa rígida estruturação genológica, tanto mais que são frequentes os exemplos de hibridismo e de interpenetração entre géneros e subgéneros distintos.

O que se pode afirmar com segurança é que, no que concerne a literatura produzida nos séculos XVII e XVIII, não é possível associar o termo «romance» a um sentido idêntico àquele que lhe foi dado a partir do século XIX, ainda que se aceite que «o romance barroco representa uma espécie de *grau zero* do romance» (Aguiar e Silva 1986: 677), querendo isto significar que as narrativas desse período, por vezes de extensão desmesurada e caracterizando-se geralmente «pela imaginação exuberante, pela abundância de situações e aventuras excepcionais e inverosímeis» (Idem, ibidem: 676), muito poucas coincidências apresentam com o romance moderno, que se constitui precisamente «sobre a dissolução da narrativa puramente imaginosa do barroco» (Idem, ibidem: 678).

Talvez por esse motivo, estudos contemporâneos dedicados à prosa narrativa de ficção barroca preferam a designação *novela* em detrimento do

termo *romance*. Esta opção parece de facto justificar-se, se se analisarem as características específicas dos textos então produzidos à luz da metalinguagem hoje em uso.

Se for levada em consideração a distinção operada por Frye entre *novela* e *romance*, a qual se baseia no maior grau de convencionalismo atribuído àquela e na preponderância de originalidade manifestada por este², a literatura de ficção do período barroco - e nomeadamente os textos alegóricos, fortemente limitados quer no plano temático, quer expressivo - surge como mais facilmente amoldável ao conceito de *novela*. Esta classificação de modo nenhum se baseia em critérios fundados na extensão dos textos; ela justifica-se antes por uma concentração temática reforçada por uma estrutura repetitiva das sequências narrativas nas quais é protagonista uma personagem central que assegura a unidade da acção.

Paralelamente, vários autores coincidem ao sustentarem a ideia de que o surgimento da novela terá resultado de um processo de emancipação relativamente a práticas textuais que remontam à tradição retórica da Antiguidade, filtrada pela Idade Média³. Tal herança manifesta-se, nomeadamente, através de uma reiterada afirmação de respeito pela verdade dos factos narrados, directa ou indirectamente percebidos, o que justifica o tom didáctico tantas vezes patente nos textos novelísticos.

² Frye escreve: «The novelist deals with personality, with characters wearing their *personae* or social masks. He needs the framework of a stable society (...) The romancer deals with individuality, with characters *in vacuo* idealized by revery» (Frye 1973: 305).

³ Baldissoni considera que a novela deriva «dalle prediche e dagli “exempla” medievali» (Baldissoni 1992: 7); Finazzi-Agrò apresenta-a como resultado de uma fase evolutiva de um género narrativo que encontraria no conto ibérico o seu modelo fundacional (Finazzi-Agró 1978: 14), podendo este ligar-se aos géneros didácticos herdeiros da tradição latina e adoptados pela mundividência cristã medieval; Cristina Robalo Cordeiro também assinala esta filiação indicando como «longínquas raízes da novela (...) antepassados do género, como sejam, na Idade Média, os *lais* e os *fabliaux*, géneros narrativos breves» aos quais se acrescentariam «os géneros didácticos, vindos alguns deles da Antiguidade, que se inscrevem numa perspectiva de edificação cristã: o *exemplum*, o conto moral e a fábula, e que precedem o nascimento da novela» (Cordeiro 2001: 23); Lucília Gonçalves Pires corrobora esta ligação, embora ressalve a ideia de que, pelas características especiais que presidem ao seu pacto de leitura, os *exempla* dificilmente podem ser designáveis como narrativas de ficção (Pires 2001: 339).

No caso particular da novela alegórica dos séculos XVII e XVIII, a conformidade com o didactismo herdeiro da tradição latina está intimamente associada à funcionalidade pragmática inerente ao subgénero. Na verdade, sendo estas narrativas encaradas como instrumentos de demonstração de ideias e meios de exemplificação de doutrinas com função assumidamente persuasora, elas parecem enquadrar-se no conceito de *história*, tal como ele pode ser entendido se se tiverem em conta as ferramentas teóricas disponíveis no período em causa.

De facto, é de salientar que a metalinguagem então em uso parece reservar a designação de *romance* quer ainda para a própria língua vernacular⁴, quer para composições em verso que podem fazer parte integrante da estrutura de outros textos⁵.

No que respeita à prosa narrativa, os termos mais habituais são *história*, *conto*, *caso* e também *novela*. A menção a *histórias* e *contos* pode ser assinalada na *Corte na Aldeia*, de Rodrigues Lobo, obra na qual se esboça uma tentativa teórica de distinção entre os vocábulos, tentativa essa que surge como prenunciadora de uma diferenciação genológica conexas com uma nova dimensão retórica assacada à persuasão⁶. O lexema *caso*, embora possa também ser associado a uma narrativa oral, baseada ou não na memó-

⁴ Nos *Lusíadas*, de Camões, encontra-se documentada esta aceção: «Nesta remota terra um filho teu/ Nas armas contra os Turcos será claro;/ Há-de ser Dom Cristóvão o nome seu;/ Mas contra o fim fatal não há reparo./ Vê cá a costa do mar, onde te deu/ Melinde hospício gasaloso e caro;/ O Rapto rio nota, que o *romance/ Da terra chama Obi*; entra em Quilmance» (Camões 2000: Canto X, est. 96, p.271) itálico nosso.

⁵ Este outro significado encontra-se registado, nomeadamente, quer em Bernardim Ribeiro: «Mas da sua ida e de como também Avalor após ela se foi, não se soube então inteiramente mais que por um *cantar romance*, o qual daquele tempo ficou, que diz assim: Pela ribeira de um rio/que leva as águas ao mar,/vai o triste de Avalor;/não sabe se há-de tornar. (...)» (Ribeiro 1999: 202-203), itálico nosso; quer, já no século XVII, em D. Francisco Manuel de Melo: «Estas que sempre querem ler comédias e que sabem *romances* delas de cor e os dizem às vezes entoados, não gabo» (Melo 2003: 98), itálico nosso.

⁶ Rodrigues Lobo distingue entre os termos fazendo a personagem Feliciano apresentar a seguinte justificação: «*Essa diferença* (lhe tornou Feliciano) me parece que *se deve fazer dos contos às histórias*, que elas pedem mais palavras que eles, e dão maior lugar ao ornamento e concerto das razões, levando-as de maneira que vão afeiçoando o desejo dos ouvintes e os contos não querem tanto de retórica, porque o principal em que consistem é a graça do que fala e na que tem de seu a cousa que se conta» (Lobo 1991: 204), itálico nosso.

ria, alterna semanticamente com *história* e com *conto*, ainda que em certos contextos a distinção entre estes últimos se opere tendo em conta critérios de índole temática⁷.

A referência a *novela* pode ser documentada numa obra como a *Carta de Guia de Casados*, de D. Francisco Manuel de Melo. O autor, em pleno século XVII, faz uma alusão muito crítica àquilo a que designa por *livros de novelas*, aos quais, na sua opinião, podiam ser imputadas responsabilidades por certos desmandos cometidos por leitoras mais sugestionáveis⁸. O termo, neste contexto específico, reporta-se a subgéneros particulares de novelas, como sejam as novelas sentimentais e as novelas de cavalaria; quer umas quer outras surgem aos seus olhos desprestigiadas por nelas o público leitor (neste caso feminino) não encontrar mais do que motivos de entretenimento e de evasão, valorizando em tais textos «antes a semelhança dos pensamentos que a variedade da lição» (Melo 2003: 99).

⁷ Em *Os Lusíadas*, pode atestar-se a ocorrência do lexema *conto* associado a narrativa de temática amorosa, surgindo, por oposição, o vocábulo *história* conectado com relato não fabuloso e de proveito exemplar: «Vencidos vêm do sono e mal despertos;/ Bocijando, a miúdo se encostavam/ Pelas antenas, todos mal cobertos/ Contra os agudos ares que assopravam;/ Os olhos contra seu querer abertos;/ Mas estregando, os membros estiravam./ Remédios contra o sono buscar querem,/ *Histórias contam, casos mil referem.*// - “Com que melhor podemos (um dizia)/ Este tempo passar, que é tão pesado/ Senão com algum *conto de alegria*,/ Com que nos deixe o sono carregado?”/ Responde Leonardo, que trazia/ Pensamentos de firme namorado:/ - “*Que contos poderemos ter milhores, / Para passar o tempo, que de amores?*”// - “Não é (disse Veloso) cousa justa/ Tratar branduras em tanta aspereza,/ Que o trabalho do mar, que tanto custa,/ Não sofre amores nem delicadeza;/ *Antes de guerra, fêrvida e robusta/ A nossa história seja*, pois dureza/ Nossa vida há-de ser, segundo entendo,/ Que o trabalho por vir mo está dizendo.”// Consentem nisto todos, e encomendam/ A Veloso que conte isto que aprova./ - “*Contarei (disse) sem que me reprimam/ De contar cousa fabulosa ou nova;/ E por que os que me ouvirem daqui aprendam/ A fazer feitos grandes de alta prova, / Dos nacidos direi na nossa terra, / E estes sejam os Doze de Inglaterra*» (Camões 2000: Canto VI, est. 39-42, pp.158-159), itálico nosso.

⁸ Relatando um episódio por si vivenciado aquando de uma viagem por terras de Espanha que o levou a procurar pernoitar numa hospedagem onde as estalajadeiras se dedicavam à leitura em voz alta de novelas, o narrador conta: «Enfim, (...) voltando em breve tempo por aquele lugar e perguntando pela curiosa leitora e ouvintes, me disseram que muito poucos dias depois as novelas foram tanto a diante que cada uma das filhas de aquela estalajadeira fizera sua novela fugindo com seu mancebo do lugar, como boas aprendizes da doutrina que tão bem estudaram» (Melo 2003: 99).

2. A apreciação crítica produzida por D. Francisco Manuel de Melo faz realçar a evidência de que a consciência que autores, editores, impressores e leitores dos séculos XVII e XVIII parecem ter tido acerca do género em que enquadravam as obras que escreviam, editavam ou liam, não coincide muitas vezes com as premissas classificatórias com que lidamos actualmente; a isto acresce que o léxico então usado nos títulos ou noutros paratextos para designar a categoria genológica em que determinado texto se enquadraria, varia consideravelmente (por vezes dentro de uma mesma obra), deixando clara a ausência de critérios de uniformidade ou de coesão que possam ser aplicados à questão. No entanto, o aparato terminológico que acompanha as obras produzidas em épocas distantes daquela em que vivemos torna-se imprescindível para, «configurar el campo literario (los campos literarios) en donde una obra o un grupo de obras de similar denominación tienen asentada su condición de texto creativo» (Infantes 1996: 170).

Ora, a assinalada disparidade entre a nomenclatura literária disponível no período barroco e aquela que se usa actualmente, muitas vezes em clara colisão com o espírito e com a letra da época, manifesta-se de forma particularmente contundente em relação àquelas obras que hoje classificamos como sendo novelas. Na verdade, no contexto dos séculos XVII e XVIII, a palavra *novela* não gozava de reputação favorável, suscitando associações de sentido com a falta de verosimilhança ou com um excesso de imaginação amorosa incompatível com a boa conduta moral e espiritual⁹.

O juízo depreciativo que impendia sobre este género literário pode certamente encontrar as suas raízes na própria dificuldade que as poéticas anteriores ao Romantismo demonstraram em aceitar um tipo de texto do qual nenhum dos tratadistas poéticos greco-latinos se havia ocupado. A circunstância de nenhum autor de referência, de Platão a Quintiliano, ter mencionado o género parece poder ser apontada como um argumento de peso que justifica as apreciações pouco abonatórias que foram exaradas sobre

⁹ Zulmira C. Santos considera que tal desprezo pelo género remonta ao século XVI e teve como alvo primordial as novelas de cavalaria, ainda que se tenha posteriormente alargado a outro tipo de narrativas de ficção em prosa: «A designação “novela” evocava, aliás, um “enovelado” de pecados contra a verosimilhança e a utilidade social, patente nas diferentes críticas que, desde o século XVI, atingiam os sempre lidos “livros de cavalarias”, mas também a picaresca e a denominada “novela bizantina”» (Almeida 2001: 18).

as novelas¹⁰ e que permite igualmente entender as dificuldades evidenciadas pelas poéticas dos séculos XVII e XVIII em «lidar com um conjunto de textos que escapavam a uma codificação precisa» (Almeida 2001:18). Contra estes pesavam quer motivos de natureza estritamente literária, quer razões ético-morais. Se é certo que do ponto de vista técnico-formal se negava dignidade literária à novela por esta ser escrita em prosa, é igualmente importante não perder de vista que textos deste tipo foram menosprezados em nome da supremacia de um critério de realismo que eles não adoptam como seu. A ausência de verosimilhança, componente da imitação em termos aristotélicos, tornava as novelas dificilmente aceitáveis num contexto literário sério. Por outro lado, a presença frequente da temática amorosa aliada à predominância de fins lúdicos serviram de pretexto a todos quantos criticavam as novelas, considerando-as potencialmente imorais e corruptoras dos bons costumes. Daí que os detractores deste género se contem tanto entre os lei-

¹⁰ Em *Razones del Buen Gusto*, José Checa Beltrán lembra que algumas tentativas foram feitas com o intuito de enquadrar a novela no cânone clássico dos géneros literários. Dentre tais tentativas, merecem-lhe reflexão particular os esforços de relação da novela com a épica, com a história e com a comédia. Porém, nenhuma das associações tentadas se revelou plenamente satisfatória. No primeiro caso porque a novela, ao contrário da epopeia, «se escribía en prosa, sus protagonistas podían pertenecer a clases inferiores, no trataba grandes hazañas, sino “hechos particulares”, y su enseñanza iba dirigida a todo tipo de personas. Además, la novela trataba de amor más que de guerra» (Checa Beltrán 1998: 262). No segundo caso porque a história é «narración verdadera» enquanto a novela é «narración fingida», distinguindo-se ambas, portanto, pelo grau de credibilidade que o leitor deveria atribuir a cada um desses dois tipos de narração em função da aplicação de um critério de verosimilhança de extracção aristotélica. Quanto à associação entre a novela e a comédia, ela apresenta-se como a solução menos problemática, não só em virtude de a comédia admitir «la representación de acciones “fingidas”, inventadas, al igual que la novela» (Idem ibidem: 263), mas também porque «su temática (representación de hechos conectados con la realidad cotidiana, y su frecuente argumento amoroso), sus personajes (de clases sociales inferiores), y el tipo de reacción buscada en el espectador o lector, también la relacionaban con la novela» (Idem ibidem: ibidem). A estas razões acrescem ainda motivos de natureza formal, já que «el modo de imitación, “dramático” en la comedia, y “mixto” en la novela, podía equipararse con algunos retoques. La novela podía convertirse en una comedia, y vice-versa, con unas leves modificaciones» (Idem ibidem: ibidem). Apesar de todas estas coincidências, uma razão de peso obstaculiza a reabilitação da novela através da sua associação à comédia: as poéticas clássicas atribuem menor dignidade literária à comédia do que à épica e à tragédia, o que significa que, também por esta via, a novela surge minorizada face a outros géneros. (Checa Beltrán 1998: 260-265).

tores letrados, conhecedores e defensores da teoria clássica sobre a pureza dos géneros literários, como entre os membros do clero preocupados com a instrução moral dos leitores¹¹.

Os sinais desta referida preocupação moral manifestam-se igualmente nos argumentos de todos aqueles que perceberam a legitimidade da criação novelesca e que a pretenderam justificar. Emblemática a este respeito é a *Lettre-traité sur l'origine des romans*¹² que Pierre-Daniel Huet redigiu para a edição da *Zaïde*, de Mme. de Lafayette, publicada em 1670, embora Laurence Plazenet considere este tratado apenas mais uma peça integrante de um movimento de defesa do género cuja origem é anterior a 1548¹³.

Nas palavras de Laurence Plazenet-Hau, a obra de P.-D. Huet constitui uma tentativa «d'inscrire dans l'histoire la nécessité du triomphe de la conception

¹¹ Jorge Osório afirma algo de semelhante a propósito da condenação de que foram objecto as narrativas cavaleirescas em prosa que constituem, precisamente, um subgénero particular de novelas: «Assim se pode compreender melhor que o “género” tivesse estado debaixo do fogo de dois grupos de críticos: os letrados, de formação humanista, e os frades, que viam nas leituras destas obras uma pertinaz concorrência à literatura devota que propunham para a educação da juventude» (Osório 2001: 13).

¹² Relativamente à alternância terminológica entre as designações «novela» e «romance», acrescenta-se ao que já foi dito uma referência ao pensamento de Checa Beltrán sobre o mesmo assunto: «Hasta muy avanzado el siglo XVIII la denominación del género era incierta, «historia fingida», «ficción posible», «ficción imposible», «novela», «romance», etc. A fines de siglo se impone la tendencia a denominar la novela corta como «novela», y la novela larga como «romance». (...) las novelas son «pequeños romances», donde «sin tanto enredo de aventuras y variedad de accidentes se expone un solo hecho», mientras que los «romances» son narraciones largas» (Checa Beltán 1998: 264).

¹³ De acordo com a opinião de Laurence Plazenet-Hau, esta carta que «passe communément pour la première véritable histoire du genre romanesque parue en France» (Plazenet 2004: 53), mais não faz, na realidade, do que retomar e desenvolver argumentos já anteriormente esgrimidos no quadro da polémica sobre as novelas de cavalaria, cuja legitimidade foi posta em causa pelo menos a partir da segunda metade do século XVI: «Les historiens du genre romanesque à la Renaissance notent un reflux tangible de la production de type courtois à partir de 1560 au profit de formes jusque-là inédites: traductions des romans grecs, romans sentimentaux, romans pastoraux, nouvelles. Le règne du roman de chevalerie, symbolisé par le succès de la série des *Amadis*, est cependant déjà ébranlé quelques années plus tôt» (Idem ibidem: 37). Contra a tendência detractora deste tipo de narrativas, levantaram-se, no entanto, vozes empenhadas em proceder à «démonstration de la capacité du roman de chevalerie à instruire, mise en évidence de sa relation à l'histoire, éloge de l'ingéniosité de sa teneur narrative» (Idem ibidem: 38).

sérieuse du roman» (Plazenet-Hau 2004: 53)¹⁴. Huet expõe a sua teoria começando por definir os romances como sendo «des histoires feintes d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs» (Gégou 1971: 46-47)¹⁵. O autor seiscentista insiste reiteradamente nos fins didáticos e moralizantes que este género deve perseguir:

«La fin principale des romans ou du moins celle qui doit être et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des lecteurs à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée et le vice puni. Car comme l'esprit de l'homme est naturellement ennemi des enseignements et que son amour le révolte contre les instructions, il le faut tromper par l'appât du plaisir et adoucir la sévérité des préceptes par l'agrément des exemples et corriger ses défauts en les condamnant dans un autre. Ainsi le divertissement du lecteur que le romancier habile semble se proposer pour but n'est qu'une fin subordonnée à la principale qui est l'instruction de l'esprit et la correction des mœurs; et les romans sont plus au moins réguliers selon qu'ils s'éloignent plus au moins de cette définition et de cette fin» (Gégou 1971: 47).

Deste modo, e em consonância com a teorização de P.-D. Huet, se é certo que qualquer romance se presta a que dele se façam leituras «romancescas», não são estas as que mais convêm ao género; pelo contrário, o romance utiliza o véu da ficção com o intuito de ensinar «à l'insu de ses lecteurs, à la faveur de l'agrément qu'il procure et en jouant sur les "passions"» (Plazenet-Hau 2004: 57-58). Por conseguinte, Huet encara os «bons romances» como

¹⁴ Uma tal apreciação parece, com efeito, decorrer de uma interpretação fiel do pensamento exposto pelo autor da *Lettre-traité*. Nesta é visível a preocupação de Huet em legitimar o estatuto dos autores deste género narrativo em prosa, invocando para tal a sua conformidade com as ideias expostas pelos grandes tratadistas da antiguidade greco-latina: «Suivant cette maxime d'Aristote, établie avant lui par Platon et suivie après lui par Horace, Plutarque et Quintilien, que le poète est plus poète par les fictions qu'il invente que par les vers qu'il compose, on [peut] mettre les faiseurs de romans au nombre des poètes (Gégou 1971: 47).

¹⁵ Pierre-Daniel Huet explica, seguidamente, cada um dos termos da definição: «Je dis des histoires feintes pour les distinguer des histoires véritables; j'ajoute d'aventures amoureuses parce que l'amour doit être le principal sujet du roman. Il faut qu'elles soient écrites en prose pour être conformes à l'usage de ce siècle; il faut qu'elles soient écrites avec art et sous de certaines règles, autrement ce sera un amas confus sans ordre et sans beauté» (Gégou 1971: 47).

«des précepteurs muets qui succèdent à ceux du collègue et qui apprennent aux jeunes gens, d'une méthode bien plus instructive et bien plus persuasive, à parler et à vivre» (Gégou 1971: 142).

Tal como o Arcebispo de Avranches a coloca, a questão da legitimação da ficção em prosa (designemo-la por «romance» ou por «novela») assenta num problema que tem por base o conceito de *utilitas*, ou seja, remete para uma concepção instrumental da arte, predominante até ao século XVIII. O próprio P.-D. Huet mostra ter consciência disso, embora procure estabelecer uma distinção entre o objecto literário em si e as utilizações que dele são feitas¹⁶.

3. Em contexto português, a polémica assume contornos semelhantes. Com efeito, a regra é que os autores, mesmo quando escolham um registo discursivo tributário da narrativa de ficção, evitassem designações que de algum modo pudessem propiciar uma associação das suas obras ao campo dos perigos espirituais, preferindo deixar claros objectivos de teor moralizante que a etiqueta *novela* potencialmente ameaçava. Concomitantemente, surgem também com frequência, nas peças paratextuais que integram muitas das obras escritas entre os séculos XVII e XVIII, comentários nos quais se torna possível rastrear convicções semelhantes às expostas por P.-D. Huet no seu tratado. No prólogo de *Alívio de Tristes, e Consolação de Queixosos*, do Padre Mateus Ribeiro, lêem-se apreciações, presumivelmente da autoria do impressor, que pretendem proceder a uma exaltação da obra, procurando poupá-la aos juízos de «censores presumidos de austeros, que condenem a hum Ecclesiastico cõpor Novelas» (Ribeiro 1734: s/n). Para esse efeito, é lembrado precisamente o autor da *Lettre-traité*, cuja posição é invocada em defesa da obra portuguesa¹⁷.

¹⁶ Num capítulo do seu tratado, elucidativamente intitulado «Réflexions Morales», Huet aproxima os romances das comédias e dos bailes, invocando a autoridade de S. Francisco de Sales a quem atribui a mesma opinião: «Mais au moins n'est-ce pas trop tard pour les romans, que de demander que, lorsqu'ils s'assujettiront aux lois de la modestie et de la pudeur, ils soient tolérés par les censeurs et considérés comme la comédie et le bal qu'un grand et saint évêque de ces derniers temps dans les règles de piété qu'il a prescrites, dit être un divertissement indifférent de lui-même, bon ou mauvais selon l'usage qu'on en fait» (Gégou 1971: 144).

¹⁷ Escreve o autor do prólogo: «O eruditissimo Pedro Daniel Huet Bispo de Abranches, e segundo Mestre do Delphim escreveu em Latim, e em Frances hum doutissimo

Por conseguinte, quando usada, a designação «novela» faz-se quase sempre acompanhar de modificadores que deixem antever um conteúdo ao qual se possa claramente associar a máxima *docere et delectare*, mesmo que o carácter edificante da sua mensagem nem sempre se venha a verificar¹⁸. É assim que os autores de matéria espiritual evitam fazer figurar nos títulos das obras que compõem a palavra «novela», optando por recorrer a outras designações que reenviam com frequência para uma dimensão assumidamente pedagógico-didáctica decorrente de uma concepção utilitária da arte.

Ora, as novelas alegóricas escritas em português nos séculos XVII e XVIII constituem exemplos particularmente relevantes de textos enquadráveis num conceito de literatura didáctico-recreativa de espiritualidade que, como tal, afectam todos os seus recursos temáticos e formais à veiculação de uma mensagem de natureza ético-religiosa que visa obter, junto dos seus destinatários, efeitos pragmáticos concretos e muito precisos.

São representantes por excelência deste subgénero narrativo de ficção cinco obras, publicadas em edição *princeps* entre o final do século XVII e a primeira metade do século XVIII. Trata-se, mais concretamente, de *História do Predestinado Peregrino e de seu irmão Precito em a qual debaixo de uma misteriosa parábola se descreve o sucesso feliz do que se hade salvar e a infeliz sorte do que se hade condemnar* (1682), de Alexandre de Gusmão; *Compêndio Narrativo do Peregrino da América, em que se tratão varios discursos espirituais, e moraes com muitas advertencias, e documentos contra os abusos, que se achão introduzidos pela malicia diabolica no Estado do Brasil* (1728), de Nuno Marques Pereira; *A Preciosa: allegoria moral* (1731) e *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* (1741), ambas de Sórora Maria do Céu; e *Reino da Babilónia, ganhado pelas Armas do Emypyreo; Discurso Moral* (1749), de Sórora Madalena da Glória.

Como se pode constatar a partir da mera enumeração dos longos títulos, em nenhum deles há qualquer referência à categoria «novela». Alexandre de Gusmão prefere intitular a sua obra como «história», especificando tratar-se de

Tratado da origem, e bom uso das Novelas, e quando estas são como devem ser exemplares pouco importa, que hum Ecclesiastico debaixo de hua ficção engenhosa mostre o premio, e estimação da virtude, o castigo, e abominação do vicio» (Ribeiro 1734: s/n).

¹⁸ Veja-se o que a este propósito escreve Maria Lucília Gonçalves Pires: «Note-se que as chamadas “novelas exemplares”, apresentadas sempre como passatempo honesto e deleitoso, não estão geralmente, apesar da sua designação, vinculadas à função retórica do *exemplum*, e o carácter edificante que parece anunciar-se com tal designação está com frequência ausente» (Pires 1996: 148).

uma «misteriosa parábola», num claro esforço para lhe conferir dignidade literária¹⁹ e pertinência doutrinária. A estratégia consiste numa utilização dúplice do título: se por um lado o lexema «história» parece querer negar aquilo que o conteúdo da obra virá a demonstrar (isto é, que se trata de uma «narrativa fingida» com uma forte componente de efabulação dificilmente coadunável com o conceito de verosimilhança), por outro, a indicação de que se trata de uma «parábola» inscreve automaticamente o texto numa tradição que toma o próprio estilo atribuído a Cristo nos Evangelhos como modelo. Assim, o potencialmente criticável pendor imaginoso da narrativa é antecipadamente anulado pela sua vinculação quer à história, quer ao discurso moral²⁰. Cumulativamente, no interior da narrativa, o distanciamento do autor relativamente às novelas, esboçado já no título, surge de forma explícita através do discurso do narrador que repudia veementemente os «livros de comédias, ou novelas», reconhecendo apenas legitimidade aos livros espirituais²¹.

Nuno Marques Pereira, por seu turno, é mais ousado ainda na tentativa de desvincular a sua obra de um género que possa ser acusado de apartar os leitores do percurso da perfeição. O comprido título que antepõe à narrativa que escreveu fornece desde logo indicações acerca do género em que o autor a pretende enquadrar, bem assim como algumas pistas sobre características específicas da sua estrutura geral.

¹⁹ Checa Beltrán vê também nesta opção uma forma de contornar possíveis objecções levantadas pelas instâncias de controlo a que as obras eram submetidas antes de serem publicadas: «Muchos autores titularon a sus novelas como «historias», en un intento onomástico de dignificar literariamente el género, y, quizás, para sortear mejor los problemas de la censura, siempre vigilante ante obras tan «peligrosas» (Checa Beltrán 1998: 262).

²⁰ Refira-se que Rafael Bluteau define «parábola» nos seguintes termos: «Parábola, (s. f.) narração de hum successo imaginado, do qual se tira alguma moralidade, dellas ha muitos exemplos nos Evangelhos» (Bluteau 1789:156/II).

²¹ «Foi em companhia das duas irmãs, Diligencia, & Disposição, entrou primeiro em casa de Lição, que applicada toda a hum livro espiritual, habitava em hua formosa livraria toda de *livros sagrados, devotos, & honestos, & nem hum so livro de comedias, ou novèlas se achava ali, porque semelhantes livros se não devem achar nas livrarias de Nazareth*, quero dizer nas mãos dos que vivem pia, & religiosamente. (...) *Quomodo legis? De que sorte les? Les para proveito, ou para passatempo? Se para passatempo, tempo perdido serà: se para proveito, serà grande o que da Lição espiritual tirarás, porque como diz Santo Agostinho, a lição espiritual nos ensina a aborrecer o terreno, & a amar o celestial*» (Gusmam 1685: 74-75), itálico nosso.

No *Diccionario da Lingua Portugueza*, do Padre Bluteau, o termo «compêndio» vem definido como «epítome, resumo do mais substancial, ou das noções elementares de alguma arte, sciencia, ou preceitos» (Bluteau 1789: 296/I). Por conseguinte, a sua utilização por Marques Pereira é um acto intencional através do qual o autor pretende inscrever o seu texto não no domínio da ficção, mas antes no da tratadística moral, tanto mais que o adjectivo que completa a expressão do título - «narrativo» - não designa forçosamente um género literário, mas tão somente qualifica aquilo que diz respeito ao acto de «relatar ou expor factos» (Idem ibidem: 109/II). O carácter «instrutivo» da obra que este segmento de título deixa adivinhar é corroborado pelos restantes elementos que o compõem: as referências aos «discursos espirituais, e morais», às «advertências» e aos «documentos», se por um lado informam o leitor sobre alguns aspectos do seu conteúdo e da sua estrutura (que, efectivamente, desenvolve uma temática de natureza moral e espiritual, e que, em boa parte, obedece a uma construção que se caracteriza pela apresentação de um preceito de doutrina seguido de comentário/ilustração por meio de um exemplo), por outro especificam a natureza do pacto de leitura que se pretende instituir, ou seja, evidenciam o facto de Marques Pereira desejar que a obra seja lida como um documento moral a partir do qual o leitor possa aferir a sua conduta, deixando claro que os objectivos perseguidos pelo autor são de natureza social e visam intervir na modelação dos comportamentos à luz das virtudes cristãs.

Esta é, aliás, a posição que o autor claramente defende no texto prologal que escreveu para o primeiro tomo do seu *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*. Nesse texto proemial, Marques Pereira aborda explicitamente a questão das finalidades que toda a boa literatura deve perseguir, colocando-a sob uma perspectiva moral. Assim, o autor retoma a conhecida argumentação contra «as palavras ociosas, a que chamam cultura, equívocos, fábulas e comédias», acusando-as de «serem causa de tantas almas se perderem» (Pereira 1988: 26/I). Pela mesma razão recusa integrar a narrativa que escreve na categoria das novelas que considera serem «livros (...) [que] ensinam a falar, para pecar» (Idem ibidem: 27/I)²².

²² Num passo do referido prólogo, Nuno Marques Pereira evoca um episódio que relata como verídico e que lhe serve para cotejar os «livros espirituais» com os restantes, pronunciando-se sobre a clara supremacia dos primeiros e, ao mesmo tempo, fornecendo mais um testemunho de época comprovativo da fraca reputação de que gozavam as novelas: «A este propósito me lembra, que estando eu em casa de um amigo lendo o *Báculo Pastoral*, entrou um

Também as ficções narrativas de autoria feminina adoptam títulos que não permitem conotá-las imediatamente com a ideia de «novela». Nestes casos, as autoras optam ou por não incluir qualquer menção que possa ser considerada de natureza metaliterária (como é o caso de *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio*, de Sórora Maria do Céu, em cujo título não se encontra qualquer outra especificação), ou por circunstanciar o título através de referências seja às modalidades de construção e aos registos discursivos privilegiados, seja à intenção ou finalidade atribuídas às obras. Assim, Sórora Maria do Céu utiliza a designação «alegoria moral», enfatizando o artifício discursivo de que se socorreu, mas alertando também para a necessidade de se proceder a uma leitura de segundo grau da obra, descortinando-lhe as motivações pias. Sórora Madalena da Glória segue o exemplo modelar da autora anteriormente referida, substituindo embora o lexema «alegoria» por «discurso». O segmento de título «discurso moral» revela, então, uma intencionalidade que faz parte da noção retórica de discurso enquanto instrumento de persuasão²³. Neste contexto, o emprego do adjectivo «moral» reforça a ideia de que a obra encerra uma lição de vida, traduzindo um desígnio de controlo normativo por parte da autora.

4. De tudo quanto se disse, algumas conclusões podem ser extraídas relativamente à problemática da classificação genológica das formas narrativas de ficção do período barroco.

Em primeiro lugar, à falta de teoria literária explícita, impõe-se reconhecer a importância de se proceder a uma análise dos textos então produzidos,

destes loucos Peripatéticos, desvanecido com presunções de discreto; e sabendo do título do livro, me disse, que nenhum homem de juízo se ocupava em ler livro tão vulgar. E ouvindo eu, se não blasfémia, proposição tão mal soante, lhe perguntei: Pois que livro se há de ler? E logo me respondeu ufano: Góngora, Quevedo, Criticon: *Para todos*, de Montalvan, *Retiro de cuidados*, *Florinda*, *Cristais da alma*: Novelas, e Comédias, porque estes livros ensinam a falar. Pois eu entendo, Senhor, (lhe disse) que esses livros, e outros semelhantes ensinam a falar, para pecar; e estes, e outros espirituais ensinam a obrar, para salvar» (Pereira 1988: 26-27/1).

²³ Invoquemos a este respeito a definição de discurso proposta por Lausberg em *Elementos de Retórica Literária*: «O “discurso em geral” é uma articulação de instrumentos linguísticos (...). Essa articulação é considerada pelo sujeito falante, como formando um todo em relação a uma situação, e é empregada, por ele, com a intenção (*voluntas*) de alterar essa situação» (Lauseberg 1982:79). No século XVIII, Bluteau propõe uma definição do termo que o liga à ideia de raciocínio lógico, associável ao conceito de verdade: «raciocínio, uso da razão, que consiste em deduzir uma verdade de outras, comparando as ideias entre si» (Bluteau 1789: 442/I).

e muito particularmente das peças paratextuais neles incluídas, a fim de, por seu intermédio, tomar contacto com o «pensamento literário» por esse meio veiculado. No caso específico das novelas alegóricas referidas neste estudo, a partir dos títulos torna-se imediatamente perceptível uma intenção manifestada pelos autores de redigirem obras úteis que pudessem desempenhar uma função persuasiva, didáctica e edificante junto dos leitores. Tais desideratos colidem com a percepção coetânea sobre a «novela», porquanto esta designação surge associada a textos com um conteúdo meramente lúdico, sem demonstrarem qualquer preocupação com a formação espiritual e moral dos seus destinatários.

Uma segunda evidência a ressaltar prende-se com a constatação de que a indefinição terminológica se mostra como o traço mais marcante relativamente à questão abordada. De facto, na literatura portuguesa, obras que se aproximam da moderna noção de *romance* são genericamente designadas através de um conjunto de termos equívocos como *história*, *conto*, *caso* e *novela*. Na realidade, a questão parece poder colocar-se no quadro de uma evolução do próprio modo narrativo, no seio do qual se terão operado ressemantizações e apropriações lexicais conducentes ao surgimento de designações flutuantes, não totalmente assimiláveis pelas noções actualmente recobertas pelos termos em análise.

Assim sendo, o investigador actual, ao utilizar a designação de *novela* para classificar as narrativas ficcionais em prosa dos séculos XVII e XVIII, opta por um termo que, correndo embora o risco de contrariar o espírito e a letra do tempo, lhe permite catalogar um tipo de textos que se quedam «a meio caminho entre o *conto* e o *romance*, acabando por designar um conceito «híbrido», não identificável precisamente (embora também entre muitas perplexidades) com alguma das noções extremas» (Finazzi-Agrò 1978: 14).

Referências

Bibliografia Activa:

CÉU, Sórora Maria do

1741 *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio. Primeira, e Segunda Parte.* Lisboa Occidental: Oficina de Antonio Isidoro da Fonseca.

CLEMENCIA, Madre Marina, pseud.

1731 *A Preciosa, Allegoria Moral*, Lisboa Occidental: Oficina da Música.

GAMA, Leonarda Gil da, pseud.

- 1749 *Reyno de Babylonia, Ganhado pelas Armas do Empyreo; Discurso Moral*. Lisboa: Oficina de Pedro Ferreira Impressor da Augustissima Rainha N. S.

GUSMAM, Pe. Alexandre de

- 1685 *Historia do Predestinado Peregrino e seu Irmam Precito*. Evora: Oficina da Universidade.

PEREIRA, NUNO

- 1988 *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* (notas e estudos de Varnhagem, Leite de Vasconcelos, Afrânio Peixoto, Rodolfo Garcia e Pedro Calmon. Introdução de Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, tomos I e II.

Bibliografia Passiva:

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de

- 1986 *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.

ALMEIDA, Teodoro

- 2001 *O Feliz Independente* (edição de Zulmira C. Santos), Porto: Campo das Letras.

BALDISSONE, Giusi

- 1992 *Le Voci Della Novella. Storia di una scrittura da ascolto*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.

BLUTEAU, Rafael

- 1789 *Diccionario da Lingua Portugueza* (reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva), Tomos I e II. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira.

CAMÕES, Luís de

- 2000 *Os Lusíadas* (leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro). Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros/Instituto Camões.

CHECA BELTRÁN, José

- 1998 *Razones de Buen Gusto (Poética Española del Neoclasicismo)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto de Filología.

CORDEIRO, Cristina Robalo

- 2001 *Lógica do Incerto. Introdução à Teoria da Novela*. Coimbra: Minerva.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore

- 1978 *A novelística portuguesa do século XVI*, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

FRYE, Northrop

- 1973 *Anatomy of Criticism*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.

GÉGOU, Fabienne

- 1971 *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans*. Édition du tricentenaire 1669-1969. Paris: Éditions A. -G. Nizet.

INFANTES, VÍCTOR

- 1996 «Tipologías de la enunciación en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc.» (I) in *Studia Áurea. Actas del III Congreso de AISO* (Toulouse, 1993), edição de I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Volume III, Pamplona, pp.265-272.

LAUSBERG, Heinrich

- 1982 *Elementos de Retórica Literária*, tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Gulbenkian.

LOBO, Francisco Rodrigues

- 1991 *Corte na Aldeia* (introdução, notas e fixação do texto de José Adriano de Carvalho). Lisboa: Presença

MELO, D. Francisco Manuel de

- 2003 *Carta de Guia de Casados* (edição, introdução e notas de Maria de Lurdes Correia Fernandes). Porto: Campo das Letras.

OSÓRIO, Jorge A.

- 2001 «Um “género” menosprezado: a narrativa de cavalaria do séc. XVI» in *Máthesis*. Viseu: Faculdade de Letras da UCP, pp. 9-34.

PIRES, Maria Lucília Gonçalves

- 1996 *Xadrez de Palavras. Estudos de Literatura Barroca*. Lisboa: Cosmos.

PIRES, Maria Lucília Gonçalves e CARVALHO, José Adriano de

- 2001 *História Crítica da Literatura Portuguesa – Maneirismo e Barroco*. Lisboa/São Paulo: Verbo.

PLAZENET-HAU, Laurence

- 2004 «L'impulsion érudite du renouveau romanesque entre 1550 et 1660» in BURY, Emmanuel e MORA, Francine (sous la direction de), *Du Roman Courtois au Roman Baroque*. Paris: Les Belles Lettres, pp. 35-63.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M.

- 1990 *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.

RIBEIRO, Bernardim

- 1999 *Menina e Moça ou Saudades* (introdução e fixação do texto de Hélder Macedo). Lisboa: Dom Quixote.

RIBEIRO, Matheus P.

- 1734 *Alivio de Tristes, e Consolação de Queixosos*, Tomo I (I, II e III partes). Lisboa Occidental: na Officina Ferreiriana.

SIMÕES, João Gaspar

- 1967 *História do Romance Português*, 2 volumes. Lisboa: Estúdios Cor.

SPANG, Kurt

- 1993 *Géneros Literarios*. Madrid: Editorial Sintesis.