

# Contos contados ou o prazer performativo do contar

Paula Fiadeiro

CLC – Universidade de Aveiro

**Palavras-chave:** conto, história, *Corte na aldeia*, conversação/escrita.

**Keywords:** short story, tale, *Corte na aldeia*, conversation/writing.

## Precursos da moderna contística em terras lusas: o labor teórico

Em *Corte na aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo, livro publicado em 1619, no qual o autor constrói, de acordo com as palavras de Anne-Marie Quint, «une véritable théorie du récit bref oral» (Quint, 2000: 22) e no qual Massaud Moisés vê a «primeira tentativa em vernáculo de uma teoria do conto» (Moisés, 1981: 13), podia ler-se, no décimo diálogo dos dezasseis que o compõem, o seguinte:

Essa diferença (...) 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, 1992: 204)

Desta maneira distinguia Feliciano a «história» do «conto» a propósito da objecção de Leonardo quanto à extensão da narrativa que ele acabara de contar, segundo essa personagem «comprida», relativamente à matéria que considera breve (ibid.: 204).

Em tal distinção prefigurava-se já um dos parâmetros que a crítica viria a adoptar para caracterizar o conto como género narrativo específico, demarcável nomeadamente do romance: a *brevitas*. Algumas páginas mais à frente, o Doutor Lívio dizia sobre os

«contos galantes» «que têm delas [das histórias] muito grande diferença, pois eles não consistem em mais que em dizer com breves e boas palavras a cousa sucedida graciosamente» (ibid.: 214), fazendo, também ele, assentar a diferença entre aqueles e as «histórias» na limitação de tamanho.

Mas, e apesar de, no essencial, as narrativas designadas por «contos» serem efetivamente curtas, ou porque a noção de brevidade é relativa – pensemos na reduzida extensão de narrativas introduzidas no texto que são chamadas de «histórias» e que pela sua dimensão bem poderiam passar por contos<sup>1</sup> –, ou porque o critério da dimensão, embora reiterado, é, no fundo, sentido como ténue para definir a essência do conto, os interlocutores, nomeadamente o Doutor e Feliciano, como já se viu, destacam a *graça* do assunto e a de quem conta como o grande elemento diferenciador entre este género e as «histórias», o que acarreta, conseqüentemente, no que toca ao primeiro, a desvalorização da «retórica».

Das amenas, mas vivazes conversações dos amigos que, refugiados na aldeia, se reúnem em corte ao longo de dezasseis noites de inverno, durante as quais delineiam um modelo de «cortesão», para quem o modo de narrar oralmente se reveste de toda a relevância social, é possível extrair ainda mais informações acerca da percepção que tinha Francisco Rodrigues Lobo dos géneros em causa, sendo, com efeito, legítimo falar-se da tentativa de fixação de um paradigma da narrativa breve. A reflexão teórica dos amigos merece, portanto, da nossa parte, atenção, se bem que o bosquejo de tal paradigma radique não apenas na exposição teórica, mas também na exemplificação. E isto é válido para os «contos» e os ditos, disseminados por toda a obra e concentrados no diálogo XI, e não só para a «história», a cuja ilustração Píndaro instava Feliciano (que se fazia de rogado) através da narrativa de uma, lembrando que a matéria da conversação X era o modo «como se havia de haver o cortesão nos contos e histórias» e sublinhando a oportunidade da sua história, a qual, segundo o estudante «servirá de exemplo e, o que sobre ela se disser, de doutrina» (Lobo, 1992: 199, 200)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Atente-se na diferença do número de páginas entre a história dos amores de Manfredo e Eurice, que conta com sensivelmente quatro páginas na edição por nós consultada (Lobo, 1992: diálogo X, 205-208), ou a história de exemplo de cortesia (ibid.: diálogo XIII, 243-247), que ocupa cinco páginas, e a história dos poderes do ouro, que não ultrapassa duas páginas (ibid.: diálogo VII, pp. 151-153). Cite-se ainda o caso da «história galante» do requerente que pretendia oferecer a um ministro santos e anjos de marfim, narrativa bastante diminuta que, todavia e talvez mais apropriadamente, é designada, no corpo do texto, por «conto breve», o que patenteia a flutuação dos termos e até certa imprecisão no seu emprego (ibid.: diálogo VII, 163).

<sup>2</sup> Cremos que, neste passo, o termo «exemplo» se referirá à história susceptível de servir de modelo de narração útil ao cortesão, pela menção expressa ao modo como este deve contar, embora possa remeter, igualmente, para a prova dos «casamentos por amores», a pretexto dos quais Feliciano, no início do diálogo X, sugeria, precisamente, apesar de se fazer de rogado, «trazer alg a história de notável exemplo». O Doutor, ao tecer-lhe elogios, no final da narração, também aponta a história contada como exemplo

Ora, justamente, dessa reflexão feita em torno do acto de contar histórias e de narrar contos, que os convivas põem em prática, decorre, por um lado, a identificação das primeiras com a tradição novelística italiana (escrita, portanto, embora dita oralmente, através dos diálogos), na qual Feliciano e Píndaro parecem plasmar, mesmo se através de interpostas fontes, as suas histórias (no caso, em novelas de Matteo Bandello), sem nunca se servirem, contudo, da designação «novela» e isto mesmo depois da publicação das *Novelas ejemplares* por Cervantes, em 1613, e decorre também a associação dos contos a uma linhagem de cunho folclórico, minada pela oralidade patente no uso de «bordões e muletas» bem como nos «remendos dos descuidados» e no emprego de «termos das velhas», de que Solino, «conto de contos», é infindável repositório (Lobo, 1992: 208, 209; cf. Moisés, 1981: 14).

Fazendo, porém, o contraponto com a concepção de «conto» encarado como objecto de transmissão sucessiva de boca em boca, como pareciam concebê-lo um Bernardim Ribeiro ou um Gonçalo Fernandes Trancoso – critério, entre outros, com que o distinguam de «história» –, Anne-Marie Quint apresenta o conceito de «conto» propagado em *Corte na aldeia* sobretudo como «improvisation ingénieuse» (Quint, 2000: 16, 19, 20, 25). De facto, se, em certos casos, os contos narrados são colhidos em fontes escritas ou até na memória alegadamente colectiva da tradição oral que o autor transfere para o horizonte dos coloquiantes<sup>3</sup>, muitos deles emergem da capacidade inventiva do enunciador que os apresenta como relatos de acontecimentos verídicos coevos, de alguns dos quais foi inclusive testemunha, podendo bem, em última análise, ser inspirados na experiência do Lereno. Além disso, o humor – infundido quer pelo assunto, quer pela própria desenvoltura linguística e mental do locutor – surge como o elemento distintivo que, aliás, atravessa não apenas os últimos contos. Esse ingrediente parece, inclusivamente, explicar o porquê da mitigação ou mesmo da destituição do cariz de exemplaridade moralizadora dos contos, dimensão esta que tinha sido antes advogada pelas personagens e tão reclamada pelo grande contador que é Solino como o elemento incontornável da literatura que resgatava até os aviltados livros de cavalaria da má

---

de «como se devem contar outras semelhantes» (cf. *ibid.*: 199, 200, 204). Seria, pois, na nossa perspectiva, a modelação do comportamento cortesão (da conversação, portanto) o escopo último do autor que, não obstante, usa as histórias narradas como forma de entretenimento dos convivas, nas frias noites de inverno, e simula que tais narrativas são a sequência natural (o exemplo) das conversações dos amigos e dos assuntos que as preenchem, embora as personagens, sob a batuta do narrador, dêem mostras, elas próprias, de saberem qual é o seu verdadeiro papel na economia da obra.

<sup>3</sup> Como exemplo de conto recolhido em fontes escritas, cite-se o «conto galante», assim designado nas margens, apesar de no corpo do texto ser chamado de «história», relatado num epigrama de Ausónio (Lobo, 1992: 164). Os contos que D. Júlio narra no diálogo XIII parecem ter chegado ao conhecimento do enunciador por interpostas vozes, fazendo crer uma circulação popular, como evidenciam as fórmulas pessoais e indefinidas «Contam» e «ouvi contar» (Lobo, 1992: 251).

reputação em que, então, estavam mergulhados. Curiosamente, já Trancoso, no prólogo de *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575), dirigido à rainha D. Catarina, embora conferindo aos contos e também às histórias uma indelével função moralizadora, anunciada no próprio título do seu respigo, apelidava os primeiros de contos «de aventuras», fazendo-os impregnar de uma aura de invenção, particularmente potenciadora do *delectare* (Quint, 2000: 19, 20). Os contos proferidos pelas personagens dos diálogos de Rodrigues Lobo, nomeadamente no diálogo XI, de «exemplar», só têm o facto de funcionarem como modelos estéticos e sociais para o cortesão. O valor didáctico apaga-se para dar lugar ao puro entretenimento, garantido pelo humor, o cómico ou o espantoso dos conteúdos e pela graciosidade do contar. A pretensa «história» que Solino se propõe narrar e que os interlocutores acordam que seja «o exemplo do que se há-de fugir» na narração de uma história, poderia, talvez, considerar-se mais uma forma híbrida entre esta e o «conto» («Farei de um peão dama e de um conto história»), que, para além de deturpar a «boa linguagem» e «modo» da «história», descure, justamente, a função didáctica que se esvai na graça do próprio conteúdo e no puro divertimento que daí advém (Lobo, 1992: 208, 209). Ainda assim, e porque, acenando ao conto, é, alegadamente, a «história» que tem em mente, Solino, não se exime em extrair da sua narrativa uma «moral», mas uma «moral burlesca», como nota Richard Preto-Rodas (cf. Preto-Rodas, 1971: 163-165), segundo a qual «de [ciúmes] e de casamentos por amores não escapam senão ou com as mãos nos cabelos, ou com eles pelados» (Lobo, 1992: 210), contrariando, assim, a lição anteriormente deduzida por Feliciano e Píndaro nas suas histórias, desta forma parodiadas.

Perplexamente, a veracidade não deixa de ser reclamada também para os contos, ela que é condição *sine qua non* das narrativas com função moralizadora, isto é, das «histórias». Repare-se que a que narra Feliciano, tida por verdadeira e de autor verdadeiro, tem inclusive um fundo histórico, assim como a apresentada por Píndaro (ibid.: 200), e note-se que a intermitente história da peregrina – que, embora não apresentada como modelo, poderia funcionar como tal – é real no mundo das personagens do diálogo, na medida em que envolve algumas delas. Esse carácter não só de conformidade com o real mas de autenticidade sobressai em muitas dessas concisas narrativas de que os respectivos enunciadores se declaram testemunhas, como antes aduzimos. No caso da de um letrado «descuidado» que batia no criado por este não saber onde estavam uns óculos seus, tendo sido chamado à razão pelo amigo (o Doutor Lívio, narrador do conto) para a hipótese de os óculos em causa serem os que tinha no nariz, trata-se de um testemunho presencial, em que o próprio contador é participante, assumindo o que vai dizer como algo que lhe «aconteceu há poucos dias» (ibid.: 214). Noutras situações, os contos têm por protagonistas «conhecidos» dos contadores (às vezes, unidos pela amizade), limitando-se estes a contar peripécias de que têm notícia: assim é relativamente ao sucesso referido pelo Prior, envolvendo um enamorado que, tendo, uma

noite, combinado entrar, graças a uma escada, pela janela da casa da sua amada, por não se sentirem ambos à vontade com o vizinho que os costumava espreitar enquanto falavam a partir da janela dela, foi ter, precisamente, na escuridão da noite chuvosa, à janela do mirone (ibid.: 215); assim é, igualmente, a propósito do sucedido com o amigo guloso de Leonardo que, tentando armar uma cilada a uma criada sua que ele desconfiava lhe roubava os doces, acaba por ficar na dúvida em resultado da astúcia da mulher que se faz passar por vítima (ibid.: 217).

Este e os restantes contos narrados no diálogo XI, consagrado aos «contos e ditos graciosos e agudos», sobre cuja teorização e ilustração se debruçam os companheiros de tertúlia após terem tratado das «histórias», no diálogo anterior, e depois de feita a transição entre umas e outros através da referida narrativa meio história, meio conto de Solino, são classificados de acordo com uma tipologia que distingue três tipos fundamentais, sistematizados pelo Doutor Lívio: estipula ele «uns, fundados em descuidos e desatentos; outros, em mera ignorância; outros, em engano e sutileza» (ibid.: 214). A anedota do letrado descuidado dos óculos no nariz que referimos ilustra a primeira categoria; o sucesso, atrás mencionado, narrado pelo Prior, envolvendo um enamorado que erra a janela da moça é catalogado como conto de desatentos; o já referido do amo que tenta enganar a criada e é enganado por ela exemplifica a última categoria. Quanto aos de ignorância, poderíamos citar aquele que é contado por Píndaro acerca de um homem que, depois de se ter refugiado por montes, regressa à cidade para voltar a ser galante, culpando todos os espelhos que mandou comprar por não lhe devolverem a imagem que ele já não tinha, mas que desejava.

As variações de conteúdo de que resulta a nomenclatura estabelecida correspondem algumas dissemelhanças formais. Ressalta o Doutor Lívio:

Os primeiros e os segundos têm mais graça e provocam mais riso, e constam de menos razões, porque somente se conta o caso, dizendo o cortesão com graça própria os erros alheios. Os terceiros sofrem mais palavras, porque deve o que conta referir o como se houve o discreto com o outro que o era menos, ou que na ocasião ficou mais enganado. (ibid.: 214)

Mesmo destes últimos ficam ainda a distar as «histórias» para as quais o mesmo letrado Doutor Lívio, no final da primeira narrativa de Feliciano, havia apontado como características, garantes da verosimilhança, a «boa descrição das pessoas, relação dos acontecimentos, razão dos tempos e lugares» e a inclusão de falas das personagens, a dita «prática por parte de algũa das figuras que mova mais a compaixão e piedade, que isto faz dobrar depois a alegria do bom sucesso», dando a entender a ocorrência de um desenlace feliz nestas narrativas, em todo o caso, «breves» (ibid.: 204).

## Uma prática profusa

A consciência teórica manifestada pelo autor de *Corte na aldeia* não encontra eco nos escritores coevos ou na legião de narradores/contistas que se lhe seguiu, nem em termos de prática nem em hipotéticos prolongamentos doutrinários (cf. Moisés, 1981: 14), legião essa na qual se incluem nomes como os de Francisco Soares Toscano, Francisco Saraiva de Sousa, Diogo de Paiva de Andrade, Padre Manuel Bernardes, Pedro José Supico de Moraes, Frei Manuel Guilherme, Manuel Consciência, Sórora Maria do Céu e João Baptista de Castro<sup>4</sup>.

Uma das dificuldades com que o estudioso depara é a falta de rigor no emprego das designações com que se nomeiam as formas narrativas emergentes, o que denuncia uma atitude de alheamento face às preocupações de arrumação teórica de todo esse manancial narrativo que se avolumava sem ordem. As mais recorrentes nas obras dos autores aludidos, quando mencionadas, e tantas vezes usadas indiferenciadamente, são «exemplos» e «histórias», a que crescem, com menos frequência, os termos «casos», «notícias» e até mesmo «erudições» e ainda «conto», «apólogo» ou «milagre»<sup>5</sup>. O autor

<sup>4</sup> Cada um dos autores apontados destaca-se, pelo menos, com um título que pode figurar no *corpus* da contística: Francisco Soares Toscano, com *Paralelos de Príncipes e varões ilustres...* (1623); Francisco Saraiva de Sousa, com *Báculo pastoral de flores de exemplos divinos colhidos de vária e autêntica história espiritual sobre a doutrina cristã, utilíssima não só para pregadores e pastores de almas, mas para todo o cristão que procura salvar-se e instruir seus filhos com bons exemplos* (1624); Diogo de Paiva de Andrade, com *Casamento perfeito em que se contém advertências muito importantes para viverem os casados em quietação e contentamento e muitas histórias e acontecimentos particulares dos tempos antigos e modernos* (1630); Padre Manuel Bernardes, com *Nova Floresta, ou silva de vários apotegmas e ditos sentenciosos, espirituais e morais, com reflexões em que o útil da doutrina se acompanha com o vário da erudição assim divina como humana* (1706-28), mas também com *Estímulo prático para bem seguir o bem e fugir o mal* (1730), *Meditações sobre os principais mistérios da Virgem Maria* (1737); Pedro José Supico de Moraes, com *Colecção política de vários apotegmas, parte I; Colecção moral de vários apotegmas, parte II* (1717-19); Frei Manuel Guilherme, com *Conselheiro fiel com máximas espirituais para convencer o entendimento e combater o coração do pecador esquecido...* (1727); Manuel Consciência, em *Academia universal de vária erudição sagrada e profana em que se ilustram alguns lugares da Santa Escritura; propõem algumas questões eruditas e se referem diversas histórias e notícias não menos deleitáveis que úteis* (1732) e ainda em *A mocidade enganada desenganada, 1729-38, Floresta novíssima de várias acções* (1735?), *A velhice instruída e destruída; e Divertimento proveitoso e deleitável*, que, julgamos, à data, permanecer manuscrito; Sórora Maria do Céu, com *Aves ilustradas em avisos para as religiosas servirem os ofícios dos seus mosteiros* (1738); João Baptista de Castro, com *Hora de recreio, nas férias de maiores estudos e opressão de maiores cuidados* (1742). (cf. Ferreira, 1981).

<sup>5</sup> «Exemplos» surge na aprovação, na dedicatória, no prólogo, no índice e no corpo do texto em *Báculo pastoral*; na licença e no prólogo de *Casamento perfeito*; na aprovação, no índice de *Academia universal*; na licença de *Paralelos de príncipes*; «histórias» ocorre no prólogo e corpo do texto em *Báculo pastoral*; no prólogo e no índice de *Academia universal*; «casos» ocorre no índice de *Academia universal*; «notícias»,

de *Academia Universal*, Manuel Consciência, lança alguma luz sobre uma classificação possível dos livros de divertimento, que ele apelida de «curiosos», a partir da qual apenas se fica a saber que o seu livro não pertence a nenhum dos tipos indicados, isto é, «livros de Comédias, de Novellas, de Cavallarias, e de semelhantes indignidades»..., dos quais aquele se demarca por serem prejudiciais, sem, contudo, apontar para uma classificação para o seu, acerca do qual se limita a asseverar pertencer à categoria dos livros decentes (Consciência, 1732: [8]).

Uma reflexão mais apurada e um contacto mais íntimo com os textos impor-se-ia, seguramente, para ilações mais fidedignas, não fossem os naturais limites do presente trabalho. A mera passagem em revista pelos títulos das obras dos autores elencados revelou-se, contudo, suficiente para provar que a teorização de Lobo não havia ganho adeptos.

Os paratextos, enleados na glosa dos convencionais e artificiais *loci* prologais, defraudam, igualmente, qualquer expectativa legítima de reflexão metaliterária que esteja para além da que é bosquejada em torno do tradicional tópico do *docere cum delectatione*, convocado primacialmente como factor de promoção e de caução da obra que prefaciam e não tanto como objecto e produto de maturação teórico-literária.

Não obstante, é na apologia recorrente da fórmula horaciana que o recurso a formas breves da narrativa (concretamente, no interior do discurso apologético e doutrinal) encontra a sua legitimação em Seiscentos e Setecentos, prolongando a tradição medieval do *exemplum*<sup>6</sup>. No entendimento dos escritores da época, a *utilitas*, a que o Renascimento havia dado o primado, fica completa e alcança a sua eficácia através do prazer que a concepção hedonista e lúdica da criação poética (em sentido lato) do Barroco explora, prazer esse que fica garantido, precisamente, pela ficcionalização dos conteúdos, ou seja, pela instilação de todo o tipo de histórias no discurso-base, assim pulverizado por inúmeros fragmentos. Pode, assim, dizer-se que a própria função de divertimento que deriva da inserção das referidas formas da narrativa surge (pelo menos teoricamente) subordinada ao *prodesse*.

Massaud Moisés sublinhava este aspecto ao que notar que:

Nem sempre contos e sistematicamente utilizadas para fins morais, as narrativas breves aparecidas durante o fastígio do Barroco situam-se na categoria do «exemplo» ou «ilustração». (Moisés, 1981: 13)

---

no prólogo de *Academia universal*; na licença de *Aves ilustradas*; «erudições», vemo-la na dedicatória, no prólogo e na aprovação de *Academia universal* e na licença em *Aves ilustradas*); «conto» e «apólogo» aparece no corpo do texto de *Aves ilustradas*.

<sup>6</sup> O *exemplum* medieval é definido como «un récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire» (Bremond, 1982 : 37).

De entre essas narrativas curtas, o Conto – termo que, entre nós, triunfaria sobre os outros para designar algumas formas breves da prosa literária – estagnaria, durante os séculos XVII e XVIII, na dependência de um supra-discurso no qual aparece integrado, antes de conquistar em definitivo, já no século XIX, o estatuto de género de ficção autónomo e depois de ter dado os primeiros passos apenas nas primeiras décadas do século XVI, com os *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575) de Trancoso e, ainda antes, com a *Primavera dos Mininos* de Luís Brochado (1569), excluídas as «incipientes manifestações da narrativa curta» dos tempos medievais, como o *Horto do Esposo*, o *Castelo Perigoso*, as traduções pertencentes ao ciclo da Távola Redonda, a colectânea de fábulas de Esopo e as anedotas e lendas incluídas nos nobiliários, em crónicas, biografias e livros apologéticos ou os ecos dos contos orientais do *Disciplina Clericalis*, traduzidos para latim por Pedro Alfonso de Huesca (cf. Moisés, 1981: 11; Quint, 2000: 14-19).

Assim vemos proliferar, por comentários de teoria e filosofia políticas, tratados de moralidade e bons costumes, livros de pretexto místico-narrativo, colecções de adágios, apotegmas, máximas e sentenças, tomos de erudição, de prédica e de história, para usar a arrumação de João Palma Ferreira (Ferreira, 1981: 39), um sem-número de narrativas curtas – algumas das quais contos – que detêm função exemplar e moralizadora<sup>7</sup>. Desta dimensão edificante, há que exceptuar a *Colecção política* bem como a *Colecção moral de apotegmas memoráveis* de Supico de Moraes, de que o sentido menos ortodoxo de alguns dos aforismos e sentenças nelas compilados as afastam, dado que as preocupações do compilador passam, acima de tudo, por questões de retórica<sup>8</sup> e, do prosista profano João Baptista de Castro, *Hora de recreio* (1742), antologia destinada ao puro divertimento e na qual sobressai até a veia satírica do autor (cf. Ferreira, 1981: 416-435). O mesmo teria de se operar relativamente a *Corte na aldeia* se esta obra se pudesse arrumar sob a etiqueta da contística, se não se destacasse como um dos expoentes máximos do

---

<sup>7</sup> Este contismo é perfeitamente destrinchável, na mesma época, do filão da novelística, no qual se arrolam nomes como os de Francisco Rodrigues Lobo (na sua trilogia pastoril), Diogo Ferreira de Figueiroa, Elói de Sá Sotto Maior, o Morgado da Silveirinha, Manuel Quintano de Vasconcelos, o Padre João Nunes Freire, Baltasar Gonçalves Lobato, Padre Alexandre Gusmão, Frei Lucas de Santa Catarina, Teresa Margarida da Silva e Orta, o Marquês Pereira, Gaspar Pires Rebelo, o padre João Nunes Freire, D. Francisco Manuel de Melo, Gerardo de Escobar, Mateus Ribeiro, Leoniz Pina e Mendonça, Frei Boaventura Machado, Duarte Lopes Rosa, Manuel Malheiro Leite, Nuno Marques Pereira, Sórora Madalena da Glória, Teodoro de Almeida, o padre Bartolomeu de Quental, Frei Alexandre do Espírito Santo Palhares, Francisco de Paula Cardoso de Almeida e Vasconcelos, António Henriques Gomes, Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos, sem incluir as novelas que circulavam em cordel e outras obras anónimas (Ferreira, 1981).

<sup>8</sup> Supico de Moraes adverte, na «Protestaçã», que «nem sempre se aprova a substância do que nelles [apotegmas] se diz, mas só se louva a argucia, promptidaõ, modo, ou galantaria, com que se disseraõ». (Pedro José Supico de Moraes, 1720).

gênero dialógico em Portugal e se o seu autor não se tivesse notabilizado pela faceta de novelista, com a sua trilogia pastoril.

Se a consideramos neste lugar é porque, sendo anterior às obras dos canonizados contistas de Seiscentos e Setecentos, tem a particularidade de teorizar sobre o modo de contar narrativas breves na conversação e de o exemplificar, nomeadamente nos diálogos X e XI, como já se viu, como também de constituir, ela própria, um florilégio de concisas narrativas, colocadas ao serviço, não de um intuito qualquer moralizador, mas da argumentação e do deleite.

Quanto ao primeiro aspecto – o da teorização/exemplificação –, cabe dizer que a obra não é única no género na Europa, não obstante a sua originalidade. Com a conversação por pano de fundo, já Castiglione, em *Il libro del Cortegiano* (1528) e Boscán, na tradução deste (1534), Giovanni della Casa, em *Il Galateo* (1558) e Lucas Gracián Dantisco na sua versão do *Galateo Español* (1593), ou Stefano Guazzo, em *La Civil Conversazione* (1574), só para citar os mais conhecidos, dedicavam alguns dos capítulos das suas obras ao contar «novelle», ao «favellare disteso» e «continuato» ou «ablar continuado», ao modo de contar «novelas y cuentos», o que vem demonstrar até que ponto a importância da narração no conversar estava na ordem do dia. *Corte na aldeia*, ao estar estruturada em diálogos, na esteira de *Il libro del Cortegiano* ou de *La Civil Conversazione*, representa essa sociedade que se compraz na conversação, consciente como está de que desta depende o posicionamento e a aceitação social, de que, no fundo, é ela que faz o cortesão perfeito.

Os exemplos de narrativas apresentadas nos dois capítulos mencionados preenchem, pois, uma função didáctica, apoiada na própria teorização que à volta deles é feita. Mas a apetência narrativa das personagens, que se revelam contadores compulsivos, não se esgota nessas duas noites. Bem pelo contrário: a obra é perpassada por curtas narrativas que imprimem aos diálogos um ritmo suspensivo e descontinuo e cujo papel é, sem dúvida, paralelamente ao de tecer a trama argumentativa, proporcionar o deleite e o divertimento. Inúmeros *exempla*, alguns com laivos de narratividade, outros meramente alusivos ou reduzidos a ditos, seleccionados a partir de fontes eruditas antigas ou modernas, conferem, no essencial, credibilidade ao enunciador e às suas teses. Mas outros trechos, em geral, com uma tessitura textual mais complexa, embora variável, explicitamente apresentados, nas margens do texto, como «histórias» e «contos» (contos «galantes»), entre os quais figura ainda uma fábula, sem deixarem de estar ao serviço das teses expendidas, ilustram uma sociedade que se diverte a contar e a ouvir narrativas de forma gratuita. A perspectiva edificante não é, todavia, completamente descurada, assomando, por exemplo, na história do jovem avaro e até na história da peregrina, em cuja trama, alguns dos coloquiantes se acharão envolvidos.

O espaço que Lobo outorga às «histórias fingidas», assim denominadas quando as personagens, no início do primeiro diálogo, instauravam a diatribe entre os livros

de cavalaria e os livros de história verdadeira, não só insinua uma certa inclinação do próprio autor para a «ficção» e para a apologia do *delectare* que dela pode emanar, como prova que elas constituem o género mais adequado à conversação informal dos encontros cordiais e, sobretudo, demonstra o prazer do contar, entendido aqui como actividade oral.

O recurso à estratégia dialógica, através da qual o autor partilha esse acto com diversas vozes, permite, de modo privilegiado, a simulação do «dizer», da pronúncia das tais narrativas breves, por outras palavras, concorre para uma impressão de oralição, ainda que elas sejam escritas, porque reprodução escrita de uma prática oral é também o próprio diálogo, cuja opção é legitimada por uma sociedade da conversação que *Corte na aldeia* recria e para a qual aponta modelos de bem dizer e bem contar.

Esta espécie de «narrofilia», se nos é permitido o neologismo, grassa, na centúria de Seiscentos assim como na seguinte, em escritos vários, verdadeiras antologias que, no entanto, não se assumem como tal, porque, pelo menos, em teoria, o acto de narrar só tem legitimidade se enquadrado doutrinalmente ou se os contos servirem de exemplo. Citem-se os *Paralelos de Príncipes e varões ilustres* (1623), de Francisco Soares Toscano, o *Casamento perfeito* (1630), de Diogo de Paiva de Andrade, a *Nova Floresta* (1706-28), do Padre Manuel Bernardes, o *Conselheiro fiel* (1727), de Frei Manuel Guilherme, ou *Hora de recreio* (1742), de João Baptista de Castro – títulos que reúnem, para além de ditos e outras formas narrativas, contos de extensão variável, mas, em geral, bem mais longos do que estabelecera Rodrigues Lobo, extraídos das mais variadas fontes, desde as livrescas às populares (orais), em certos casos, identificadas nas margens ou no corpo do texto, investidos de um cunho moralizador e recreativo ou destinados a serem usados nos «púlpitos» ou nas «conversações dos discretos» (Bernardes, 1706: 3), às vezes introduzidos sem anúncio prévio, outras vezes colocados apenas sob curtos títulos temáticos ou encimados pelos nomes dos protagonistas ou ainda convocados para ilustrar máximas, simplesmente enunciadas ou sucintamente explicadas e, como na *Nova Floresta*, como pretexto para reflexões.

Se bem que muitos tenham uma fonte erudita ou já tenham entrado no circuito escrito, alguns dos contos assim recolhidos, ainda que veiculados pela palavra escrita, conservam características que revelam a sua origem: expressões como «Houve um homem tão pobre...» (*Hora de recreio*) e as típicas indefinições deste tipo de narrativa acerca das personagens, do tempo ou do lugar revelam essas raízes. Nem nos casos de textos que já circulariam em fontes escritas, os autores/compiladores transcrevem propriamente narrativas, daí que surjam adaptações e versões livres<sup>9</sup>. O contar é um recontar que resiste à tendência cristalizadora da escrita e que se apoia na liberdade

<sup>9</sup> Manuel Consciência, um dos contistas da época, considera que só não é «furto» apoderar-se alguém dos «outros» se se variar (prólogo de *Academia universal*).

do instante da dicção. Não será de estranhar que na homiliética contra-reformística, um dos redutos do *exemplum* pós-medieval, haja marcas de oralidade, na medida em que é indissociável da pregação (Bremond, 1982: 43).

No *Báculo pastoral*, de Francisco Saraiva de Sousa (1624), voltamos a deparar com um «diálogo» de tipo pedagógico-catequético, construído segundo o esquema pergunta-resposta, supostamente entre mestre e discípulo, ao longo do qual o primeiro expõe os aspectos doutrinários que estruturam o livro. Curiosamente, porém, a tarefa de contar não é exclusiva daquele que tem o ascendente do saber. Contar é, portanto, um prazer de todos ou não fosse a origem do conto ela própria popular.

Claro que o recurso ao diálogo facilita a encenação da palavra em directo, apesar de a fonte confessada da maioria das narrativas ter sido a «lição dos livros mais espirituales». Até mesmo quando as personagens afirmam terem ouvido a história, elas não se eximem em indicar a fonte escrita, garantia de fidedignidade («Eu tenho ouvido a este propósito contar hũa história muy gostosa e exemplar, o autor he o Doutor ...»), o que vem demonstrar que a cultura escrita pode entrar ou reentrar no circuito da oralidade e permanecer simuladamente aí, através do diálogo, que, convém relembrar, é um género escrito<sup>10</sup>.

Em *Aves ilustradas*, os indícios de teatralização no contar são também mais perceptíveis porquanto, sem se tratar de diálogos, se encena, em cada um dos discursos que compõem a obra, uma interpelação por parte de uma ave a religiosas com cargos no mosteiro<sup>11</sup>. É no seio desses discursos/falas, com características apologais – ao longo dos quais as aves alegam conselhos e avisos, apoiados em ampla erudição, às vezes, expressos em tom veemente –, que surgem as narrativas-exemplo, apólogos ou contos, extractados de escritores da Igreja, de sermões de Padre António Vieira, de autores místicos e moralistas cristãos. Não ficam dúvidas quanto ao modo de retransmissão de tais trechos: os verbos de percepção, o uso do imperativo e os deícticos remetem para uma comunicação *in praesentia* que, não obstante, assenta numa reescrita. Atente-se, a este título, no elenco de expressões que seleccionámos: «Vede agora, senhora ...», «a cujo propósito vos contarei um apólogo» e «agora ao mesmo propósito vos contarei um sucesso, que não é apólogo» – expressões estas usadas pela andorinha que se dirige à vigária – ; «Ao propósito (...) vos trarei um conto», pelo bico do rouxinol que fala com as sacristãs; «E ouvi um apólogo que vos vem a dar exemplo», no apelo da rola à celeireira; ou «ouvi para escarmento o que nos sucedeu uma vez que quisemos enfeitar-nos», na locução da coruja à roupeira, exemplo tanto mais credível porquanto se escora na vivência da contadora (*apud* Ferreira, 1981: 366, 368, 369, 378, 386, 393).

<sup>10</sup> Francisco Saraiva de Sousa, 1624, fl. [5v], 51v.

<sup>11</sup> Veja-se, a título de exemplo, o início do primeiro discurso entre a andorinha e a vigária: dizia a Prelada «Calai...calai andorinhas, que estrugis com esse desagradável canto. Aqui respondeu uma: mandai calar as freiras, e deixai cantar as aves...» (*apud* Ferreira, 1981: 365).

Através destas expressões, a (ave) narradora atrai a percepção sensorial das personagens e, com a delas, a do leitor/espectador que lê e, simultaneamente, assiste à cena, uma «ilusão de presenças» (Bastida, 2003: 29).

É, pois, do modo que temos vindo sumariamente a demonstrar que o conto, estreitamente ligado à ideia de recitação, se combina com a reflexão abstracta, mais coadunável com o processo de escrita.

É nossa convicção que estes contos «escritos», susceptíveis de serem lidos ou lidos e ouvidos, têm muito de contos «contados», de contos proferidos oralmente, passíveis de serem ouvidos em imaginação ou de causarem, no leitor, uma sensação de audição, ainda mais em obras que, de forma mais evidente, operam a teatralização do contar, através da atribuição de voz a personagens e da opção pelo diálogo, *mimesis* escrita da *performance* conversacional. Como afirma Nuno Júdice, «o conto não se dissocia do “contar”, apesar da sua finalização escrita» (Júdice, 1988: 11).

Representará um tal comprazimento narrativo e, em particular, na pronúncia narrativa os resquícios de uma arte oral de contar que a escrita estaria a postergar? O facto de não se tratar mais do que de vestígios dessa tradição, subordinados a um discurso principal norteador, parece querer descrever o movimento de cedência progressiva de uma cultura oralizante, que, no entanto, ainda palpita pujante, sobretudo na ideia da conversação aprazível e na actualização da memória colectiva oral, a favor de um paradigma plasmado na escrita.

Incontornável é o facto de ser justamente essa textualidade narrativa, posta a descoberto pela *mise-en-scène* do contar, aquela que proporciona ao leitor/ouvinte/espectador o prazer estético (da leitura), proporcional ao do enunciador.

A escrita, em vez de o substituir, revela o gosto de contar, de dizer oralmente, mas também, e cada vez mais, o deleite de quem lê para se evadir e imaginar outros mundos: o do contador e o do que é contado.

«Histórias» ou «contos» – a distinção de Lobo que se esboroa nas modernas tipologias da contística – inscrevem-se no âmbito das narrativas breves, estando, por conseguinte, ligados a uma tradição oralizante. A sua recorrência nos textos referenciados atesta o prazer performativo do contar numa cultura que se materializa cada vez mais na escrita.

## Critérios de transcrição

No caso das transcrições que fazemos das fontes, mantemos a grafia e a pontuação, apenas desenvolvendo abreviaturas e actualizando o e, o s e o v.

## Bibliografia

### Livros

- BREMOND, Claude, LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude (1982). *L'exemplum*. Brepolis: Turnhout-Belgium.
- FERREIRA, João Palma (sel.) (1981). *Novelistas e contistas portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Maia: INCM.
- LOBO, Francisco Rodrigues (1992). *Corte na aldeia e noites de Inverno*. Introdução, notas e fixação de texto de José Adriano de Carvalho. Lisboa: Presença.
- MOISÉS, Massaud (1981). *O conto português*. S. Paulo: Cultrix.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2003). *Teatralidad y textualidad en el arcipreste de Talavera*. London: Queen Mary.

### Artigo de livro

- QUINT, Anne-Marie (2000). «Conto, história, novela – d'un mot à l'autre». In QUINT, Anne-Marie (dir.). *Les voies du conte dans l'espace lusophone*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 13-26.

### Dissertações

- JÚDICE, Nuno (1988). *O espaço do conto no texto medieval*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

### Textos

- ANDRADA, Diogo Paiva de (1630). *Casamento perfeito em que se contem advertências muito importantes pera viverem os casados em quietação, e contentamento; e muitas hystorias, e acontecimentos particulares dos tempos antigos, e modernos: diversos costumes, leys, e ceremonias que teverão algumas nações do mundo: com varias sentenças, e documentos de Autores Gregos, e Latinos, declarados em Portugues...* Lisboa: Jorge Rodríguez.
- BERNARDES, Padre Manuel (1706-28). *Nova Floresta, ou silva de vários apotegmas e ditos sentenciosos, espirituais e morais, com reflexões em que o útil da doutrina se acompanha com o vário da erudição assim divina como humana*. Primeiro Tomo. Porto: Lello & Irmão.
- CASTRO, João Baptista de (1742). *Hora de recreio, nas férias de maiores estudos e opressão de maiores cuidados*. Lisboa: Miguel Manescal da Costa.
- CÉU, Sórora Maria do (1738). *Aves ilustradas em avisos para as religiosas servirem os officios dos seus mosteiros*. Lisboa: Oficina Miguel Rodrigues (1<sup>a</sup> ed. 1734).
- CONSCIÊNCIA, Manuel (1732). *Academia universal de vária erudição sagrada e profana em que se ilustram alguns lugares da Santa Escritura; propõem algumas questões eruditas e se referem diversas histórias e notícias não menos deleitáveis que úteis*. Lisboa: Nova Officina de Mauricio Vicente de Almeida.

- GUILHERME, Frei Manuel (1727). *Conselheiro fiel com máximas espirituais para convencer o entendimento e combater o coração do pecador esquecido...* Lisboa: Oficina de Antonio Pedrozo Galram.
- LOBO, Francisco Rodrigues (1619). *Corte na aldeia, e noites de Inverno...* Lisboa: Pedro Crasbeck.
- MORAIS, Pedro José Supico de (1720). *Colleçam politica de apophthegmas memoráveis. Parte I e II.* Lisboa: Oficina de Antonio Pedrozo Galvão.
- SOUSA, Francisco Saraiva de Sousa (1719). *Báculo pastoral de flores de exemplos divinos colhidos de vária e autêntica história espiritual sobre a doutrina cristã, utilíssima não só para pregadores e pastores de almas, mas para todo o cristão que procura salvar-se e instruir seus filhos com bons exemplos.* Lisboa: Oficina de Miguel Menescal. (1ª ed. 1624).

**Resumo:** Francisco Rodrigues Lobo surge-nos, em *Corte na aldeia*, como o primeiro a tentar fixar um paradigma para a narrativa breve, nela fazendo aflorar, portanto, a noção de conto, ainda distante do género de ficção autónomo que hoje conhecemos sob a mesma designação.

Os séculos XVII e XVIII revelar-nos-iam o fulgor da arte de dizer histórias, testemunho provável de uma sociedade que se compraz na conversação, esta e aquela recriadas também nos diálogos do Lereno. Esse prazer do contar põe a descoberto uma textualidade narrativa que assoma, sobretudo, em obras de carácter eminentemente doutrinal.

Cremos tratar-se de uma etapa incontornável quando se pensa o conto lusófono em termos diacrónicos.

**Abstract:** Francisco Rodrigues Lobo appears to be the first author who in *Corte na Aldeia* has attempted to outline a paradigm of short narrative which encompasses the notion of tale quite distinct from the autonomous fictional genre that we have been calling short story.

Throughout the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries the art of story-telling was pervasive, thus hinting a society that takes extreme pleasure in conversation. Both activities have also been recreated in Lereno's dialogues. That pleasure in story-telling foregrounds a narrative textuality that predominantly emerges in doctrinal works.

We believe this to represent a decisive stage when one considers the lusophone short story in diachronic terms.