

A sobrevivência das origens no conto literário moderno

Noélia Duarte

Investigadora/Universidade dos Açores

PALAVRAS-CHAVE: CONTO ORAL, CONTO LITERÁRIO MODERNO, VESTÍGIOS DA ORALIDADE.

KEYWORDS: TALE, SHORT STORY, TRACES OF ORALITY.

Como prática enraizada num universo cultural assente na oralidade, o conto nasce para ser partilhado por determinada assembleia, satisfazendo a necessidade que o homem tem de partilhar experiências e saber, através do recurso à conversação. Como se verá, as circunstâncias do seu nascimento bem como a sua matricial orientação pragmática, primordialmente didática e acidentalmente moralizante, características também de outras formas da literatura de tradição oral (designação associada a um modo de transmissão e à ausência de fixação escrita), explicam os seus traços essenciais de género, cujos vestígios podem ser encontrados no conto literário moderno.

De facto, a inexistência de manuais, nas sociedades orais, contribuiu para que as atividades profissionais, as artes e os ofícios, os valores e as crenças socialmente estruturantes fossem exatamente preservados através da transmissão oral de histórias. Esta produção informal, como exercício básico da memória social, ocupa o lugar do futuro registo documental, representando desde logo uma dimensão utilitária, que, segundo Walter Benjamin, constitui o fundamento primário da narrativa:

A tendência para assuntos de interesse prático é uma característica de muitos narradores natos. [...] Tudo isto tem a ver com a verdadeira essência da narrativa. Ela contém em si, oculta ou aberta-

mente, uma dimensão utilitária. Esta utilidade pode, por vezes, consistir num ensinamento moral, outras vezes, numa instrução prática, e ainda nalguns casos num ditado ou norma de vida – mas o narrador é sempre alguém que sabe dar conselhos ao ouvinte. (Benjamin, 1992: 31)

Na qualidade de forma artística não especializada, cuja transmissão não cabe a uma camada particularmente qualificada da população, o conto associa-se a um contexto social caracterizado pela junção efetiva entre as atividades quotidianas e a criação artística, decorrendo a sua partilha no seio da convivência instituída pelos momentos de pausa e/ou atividade laboral, que mobilizam toda a comunidade. Assim, a sua narração decorre no exterior, durante as lidas do campo, e ao entardecer ou à noite (geralmente aceite como o momento mais adequado à narração, devido à sua capacidade de despoletar a imaginação do contador e a do seu ouvinte), ou à volta da fogueira, e ainda no interior, na sala comum do lar (Hartmann, 2011: 29). Nesses locais, qualquer um dos elementos mais velhos do grupo e dos seus agregados familiares pode assumir o papel de contador de histórias, em qualquer altura e como resposta a uma solicitação inesperada por parte da assembleia de ouvintes, tornando o conto propriedade comum.

Em virtude dessa participação coletiva, o povo, aqui identificado como entidade harmonizada com a comunidade e espaço rurais, não influenciada por uma cultura de natureza urbana, é considerado o responsável pela produção e pela conservação do conto. Como sugere Ana Cristina Macário Lopes, essa identificação está relacionada com a bipartição da sociedade em dois espaços distintos e opostos: o espaço rural depositário da tradição e o urbano, associado à ausência de espontaneidade, a erudição, e mesmo a artificialismo (Lopes, 1987: 12-13). Da incorporação do género na tradição popular procede efetivamente o esquecimento da identidade específica do contador de histórias, instaurando-se o conseqüente anonimato. Não haverá então um autor conhecido para o texto oral produzido, pois a sua memória é perdida para o acolhimento conjunto.

Como acontece com outras formas da literatura de expressão oral, o conto, em termos sincrónicos, é um texto anónimo, mas, do ponto de vista diacrónico, é mais correto falar-se na ocorrência de processo gradual de anonimização, já que outrora houve uma fonte individual responsável pelo enunciado agora aceite como propriedade coletiva, uma questão levantada por Ana Cristina Macário Lopes, no seu estudo acerca do provérbio (Lopes, 1992: 2). Deste modo, o contador é aceite por todos como agente anónimo de uma mensagem coletiva, um intérprete da tradição cujo desempenho é condicionado pela fidelidade que a ela deve manter.

O papel desempenhado por esse intérprete só pode ser compreendido analisando o lugar que ele ocupa na comunidade, cuja herança transmite às gerações futuras. Oriundo de um círculo popular de artífices, de camponeses, de agricultores, ou de homens do mar, o contador, na sua qualidade de mestre, reúne-se à lareira com os seus ouvintes, dos quais recebe silêncio e atenção adequados, já que partilha dos seus conhecimentos e dos seus valores. Neste caso, ele corresponde a um dos dois paradigmas ancestrais de contadores identificados por Walter Benjamin: o nómada, viajante que, regressando de longe, traz novidades, como acontece com o mercador ou com o pescador; o sedentário, que, radicado no local de origem, deste conhece bem as suas histórias e as suas tradições, como é o caso do agricultor (Benjamin, 1992: 29).

Porque acumula a função de mestre com a de sábio, ora ensinando determinado ofício ou arte manual, ora difundindo uma lição de vida, essa figura tradicional deve possuir determinadas qualidades para que o exercício da sua atividade seja efetivamente autorizado pela comunidade. Para além de desempenhar um ofício tradicional, o contador deve ter uma idade que reflita determinada experiência de vida (pelo menos 40 ou 50 anos de idade), deve possuir uma notoriedade reconhecida pelo conjunto de ouvintes, e ainda manifestar uma efetiva competência narrativa para transmitir o conto. Esta aptidão é atestada pela sua capacidade de aconselhar, a qual é inspirada pela referida experiência de vida e também pelo conhecimento da tradição, as duas fontes da sua sabedoria.

O conteúdo da narrativa produzida é determinado pela cumplicidade desenvolvida entre as vertentes tradicional e pessoal, esta última constituída por acontecimentos comprovativos da capacidade que o transmissor tem de ultrapassar os obstáculos da vida, conferindo credibilidade à sua palavra, com o intuito de inspirar a assembleia de ouvintes. A coexistência entre o que é do domínio público e o que pertence à esfera privada permite ao contador narrar a essa assembleia relativamente limitada e conhecida uma história apelativa, na qual ele desempenha uma função testemunhal, responsável por conferir veracidade ao acontecido e respetivos intervenientes.

A sobrevivência de determinados preceitos comportamentais que fazem parte do domínio público é assegurada pela memória, a qual está sujeita a restrições, de natureza individual (o esquecimento e/ou lembrança) e coletiva (a censura). De facto, a comunidade, na qualidade de recetor coletivo, vai desempenhar um papel controlador, ora censurando ora acolhendo o conjunto de normas axiológicas transmitido através do ato narrativo. De acordo com o referido por Vítor Manuel de Aguiar e Silva, o grupo, enquanto responsável pela regulação do conteúdo transmitido, espera que esse ato respeite as normas pré-estabelecidas:

A recepção de cada *performance* do texto literário oral opera-se normalmente no âmbito de grupos sociais mais ou menos numerosos – o receptor insulado e solitário do texto só aparece com o advento da literatura escrita – e a própria produção e difusão dos textos da literatura oral são primordialmente condicionadas pelas crenças, pelos padrões éticos, pelos usos e costumes desses mesmos grupos sociais, pois a literatura oral [...] não permite a difusão de textos refractários ou hostis às normas axiológico-pragmáticas prevaletentes nessa comunidade. (Aguiar e Silva, 2000: 143)

É importante realçar, por isso, a valiosa articulação entre essa memória coletiva depositária dos elementos tradicionais e a atuação ou intervenção performativa, que faz da tradição um processo em constante devir e não um produto acabado. A memória coletiva não corresponde a uma simples evocação momentânea, mas sim a uma renegociação da prática anterior realizada por determinado grupo, verificada ao nível da intervenção performativa, tendo como objetivo estabelecer quais os elementos a ser mantidos ou reformulados, e quais os prescindíveis, de acordo com a sua relevância para o presente.

Ora, enquadrada no domínio da atuação, a criatividade do contador difere da intenção artística consciente de um autor, pois ela resulta antes da complexa articulação entre a memória e o esquecimento. Aliás, no seu estudo morfológico, André Jolles denomina o conto de “forma simples”, pois ele procede do trabalho realizado sobre a própria língua e sem a intervenção de um poeta. Efetivamente, trata-se de uma forma cujos elementos são variáveis, pois ela decorre da intervenção de vários indivíduos. Como salienta o estudioso alemão, a forma erudita depende de uma atividade artística única e irrepitível, isenta dessa variação¹. No entanto, a atuação não pode ser vista como um modo de comunicação alheio a considerações estéticas, pois o contador, atento a questões de conteúdo e forma, utiliza-as como forma de incentivar a participação ativa da assembleia de ouvintes.

As variações do texto oral estão associadas, portanto, a essa questão individual, pois o seu transmissor não se limita a produzir os elementos armazenados na sua memória, assumindo-se antes, e na expressão de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (*ibid.*: 143), como um “emissor-ator”, atento às reações dos seus ouvintes. Esta circunstância decorre da inscrição das manifestações da literatura oral num contexto situacional e não abstrato, isto é, da

¹ “[...] L’idée de raconter «avec ses mots propres» contient une certaine vérité : il ne s’agit pas, de toute façon, des paroles d’un individu qui serait la force ultime d’exécution et donnerait une réalisation unique à la forme en lui conférant par surcroît sa marque personnelle ; la force d’exécution, c’est ici le langage, dans lequel la forme reçoit une réalisation chaque fois nouvelle. Forme savante ou Forme simple, on peut également parler de «paroles propres» ; mais dans les Formes savantes, il s’agit des *paroles propres au poète*, qui s’y donne à chaque fois et de la même manière une exécution nouvelle” (Jolles, 1972: 190).

sua integração num momento de produção linguística, composto também por elementos não-linguísticos, como sejam o estatuto dos seus interlocutores e a situação cultural na qual eles estão inseridos (Xavier e Mateus, 1990: 101).

Aliás, por causa da situação contextual, ouvinte difere de audiência. Por um lado, ouvinte, sendo uma designação associada ao enquadramento característico da tradição oral, tem a ver com a sua espontaneidade/proximidade, referindo aquele que participa ou intervém diretamente no que é transmitido. Audiência, por outro lado, possui um sentido formal, como referência a um acontecimento de cariz institucional e a um público que a ele assiste passivamente, não sendo permitida a sua intervenção direta. Por esta razão, Francisco de Sousa Lima considera conto e contador duas entidades inseparáveis e condicionadas por uma assembleia que influencia tanto o repertório como o seu modo de apresentação (Lima, 1985: 55). Neste caso, os recursos mímicos, as inflexões, as ênfases, as sugestões e as suspensões, na voz como no gesto, resultam da técnica e da originalidade do emissor, e são orientados para uma escuta participante.

Com base no exposto, pode-se afirmar que o modo de difusão e o circuito de comunicação estabelecidos são responsáveis pela especificidade do conto de tradição oral, pois, como prática socialmente instituída, ele beneficia da interação imediata verificada entre o contador e a sua assembleia. A pré-disposição desta para preservar o que escuta decorre do facto de essa actividade depender de um conhecimento de natureza empírica, não livresca, que legitima a palavra viva do contador. A proximidade instaurada pelo processo comunicativo imediato da atuação, na qual a voz e o corpo do intérprete são interdependentes, fortalece a cumplicidade entre ele e os que assistem à sua intervenção, participando na construção do conto, através das suas reações.

O transmissor recorre assim a um conjunto de códigos paralinguísticos auxiliares, nomeadamente ao cinésico, referente ao uso dos movimentos corporais (gestos, postura, expressão facial) num contexto de interação social. Este código é determinado por componentes individuais e de grupo, pois a linguagem varia de pessoa para pessoa e de cultura para cultura, de acordo com o contexto (local, momento, situação social) no qual estão inseridos o emissor e o recetor. Também o código proxémico, este referente ao uso do espaço na comunicação (à distância instituída entre os interlocutores e ao seu estatuto social), integra a atuação. A função desses códigos é a de assegurar a atenção e o envolvimento emocional dos ouvintes.

O gesto integrado na atuação é, deste modo, orientado para o seu destinatário e tanto pode ser funcional, instrutivo, comunicativo, afetivo, enfático, como estético. Como salienta Jean-Loup Rivièrè, embora o gesto suponha sempre uma situação de interlocução, o seu uso

não poderá ser reduzido à comunicação. Ele orienta-se, real ou imaginariamente, mediata ou imediatamente, para o outro, mas o facto de ser funcional, comunicativo, ou estético, auxiliando o corpo no processo de socialização, não implica que deixe de ser individual. Na verdade, a vertente social e a individual do gesto integram a atuação do contador, que o utiliza como ferramenta auxiliar do discurso (1987: 30).

Na prática do conto em particular, esse acompanhamento da narração pelo gesto está associado à dimensão utilitária ancestral, que consistia em aliar o ensino de um ofício manual ao contar, subalternizando-o a um propósito didático. Na intervenção do contador, portanto, há uma clara cumplicidade entre a verbalização e a expressividade projetada pelo seu corpo (por certa matização da voz, certa expressão facial, que refletem diversos tipos de emoção), de tal modo que ele parece condensar em si a própria dinâmica dos eventos. De facto, é assim que o descreve Georges Jean, referindo-se do seguinte modo à cumplicidade mencionada:

La visage du conteur, les mains du conteur, nous l'avons vu, sont instruments de suggestions; le regard, les lèvres reflètent tel sentiment, telle angoisse, tel atteinte, tel plaisir. Les mains du conteur ébauchent des gestes sans les conduire jusqu'au bout. Son corps, assis ou debout, témoigne d'une immobilité frémissante comme si toute la dynamique des aventures racontées était condensée en lui. (Jean, 1981: 217-218)

Dado que a sua ação é orientada para a assembleia de ouvintes (a qual conserva a liberdade de imaginar, sonhar, ou interpretar, identificando-se com o narrado), um dos preceitos exigidos ao bom contador de histórias é o de que a conheça ou avalie bem. Ele deve, efetivamente, conseguir a sua adesão intelectual e emocional, pois esta é determinante para o efeito instrutivo que quer produzir. Aliás, o improviso introduzido pelo contador resulta da sua necessidade de tornar a narração familiar ou apelativa. Ele escolherá assim sempre os instrumentos que permitem melhorar essa comunicação, tendo em atenção o contexto situacional. Os métodos de composição utilizados obedecem então a critérios de funcionalidade, apresentando-se como auxiliares mnemónicos que, para além de conduzirem a atuação e contribuirão para o seu fluir, têm como função principal cativar a atenção do ouvinte de modo a facilitar a memorização do conto.

A repetição é um dos elementos compositivos que visam contrariar o carácter efémero de toda a literatura de expressão oral, sendo igualmente responsável pela sua evidente dimensão aditiva e associativa. No texto oral, ela é encorajada e expressa não só através da presença frequente da construção paratática, com recurso à conjunção coordenada copu-

lativa “e”, mas também por intermédio da produção de antíteses, de aliteraões, assonâncias, epítetos e fórmulas linguísticas concisas de natureza sentenciosa, como o provérbio. Como estuda Walter J. Ong, a presença da repetição é justificada pelas condições físicas da apresentação, a qual é condicionada por vários fatores. A existência de um problema acústico pode, por exemplo, perturbar a transmissão da mensagem, exigindo a repetição. Para além disso, ela evita as pausas que tanto prejudicam a memória do intérprete como a atenção de quem o escuta (1982: 40-41)².

De acordo com as características acima enunciadas, o intérprete circunstancial da tradição possui alguma liberdade quando atualiza a herança de grupo. Ela permite-lhe a utilização de palavras próprias e a introdução de modificações pontuais na forma do conto, as quais são também suscitadas pelo contexto social e situacional. A sua atualização origina a alteração formal e a criação de variantes, isto é, mudanças de forma ao nível linguístico, e não a nível semântico e de conteúdo, como acontece na versão de um mesmo conto de uma única tradição³. Todavia, essa liberdade relativa é equilibrada pela intervenção da censura comunitária, que, protegendo o conteúdo tradicional, limita a contribuição individual.

Inviabilizando a produção e difusão de narrativas não consensuais com as normas axiológico-pragmáticas estabelecidas, a censura assegura-se de que as variantes originadas nunca infringem frontalmente os esquemas narrativos herdados de gerações anteriores, contribuindo para a manutenção de uma estrutura estereotipada e redundante no conto. Isto é, a reelaboração de um tema já consabido por parte do narrador oral não impede que a ação continue a ser uma marca fundamental do conto, responsável pelo seu reconhecimento como narração eminentemente funcional. Como relembra Nicole Belmont, o poder do conto resulta simultaneamente da sua flexibilidade (pressuposta na atuação) e da sua resistência à mudança (envolvida na tradição), dois princípios que orientam a sua sobrevivência no tempo (1999: 69-70).

Importa salientar, por isso mesmo, que, apesar de o exercício da prática oral do conto decorrer dentro de certos limites socialmente impostos, estes não ameaçam a criatividade do seu transmissor, responsável pela criação de variantes. Aliás, estas atestam a intervenção de várias gerações de contadores anónimos. Na sua teorização formalista, Vladimir Propp desconsidera o valor desta faceta cuja importância se sobrepõe à que é geralmente atri-

² Sobre este e outros traços da literatura oral, é importante consultar Stith Thompson (1977: 466).

³ Stith Thompson enumera, aliás, alguns dos fatores responsáveis pela criação de variantes, como sejam: o esquecimento ou adição de detalhes ausentes do original, ora no início ora no fim do conto, a junção de dois contos diferentes, ou ainda a modificação de um pormenor (*ibid.*: 406).

buída à função. A sua análise terá assim um alcance limitado, pois nela é desconsiderada a importância dos contextos social e situacional associados à criação de variantes, bem como a ideia da tradição como processo em constante devir. Para o autor, o conto de tradição oral (do qual considera apenas o maravilhoso) caracteriza-se essencialmente por certo esquematismo, e por isso “a questão se saber *o que* fazem as personagens é a única que importa, *quem* faz qualquer coisa e *como* faz são acessórias” (Propp, 2000: 50). Contudo, da necessidade de evidenciar o ensinamento prático (descrito por Walter Benjamin como o verdadeiro fundamento da narrativa) e eventualmente a lição moral, resulta a ênfase colocada numa linguagem de índole prática e na ação, como confirma Eric A. Havelock⁴.

A funcionalidade inerente à natureza prática do conto obriga à narrativização de todos os seus elementos, que é proporcional à sua brevidade. Como a quantidade de informação nele incluída depende da duração, quanto mais narrativizado ele for mais rápido será. Na literatura oral, esta rapidez associa-se à exigência de eficácia na transmissão da mensagem e decorre da necessidade de manter a atenção e o interesse da assembleia em presença. O pouco tempo de que dispõe o contador e as limitações da sua e da própria memória dos ouvintes determinam que a história narrada seja efetivamente curta, ou seja, adequada às circunstâncias da sua produção. Estas, sendo responsáveis pela brevidade característica, acarretam um conjunto de traços distintivos de natureza estrutural: a simplificação da ação e o seu desenvolvimento linear, a concentração temporal e espacial, bem como a ausência de descrição detalhada (indeterminação do lugar, do tempo, dos intervenientes), a limitação do número de personagens, veículos privilegiados do acontecimento cujo papel é cultural e socialmente representativo⁵.

⁴ “O formato narrativo atrai a atenção, porque a narrativa é, para a maioria das pessoas, a forma mais agradável que a linguagem, falada ou escrita, adopta. O seu conteúdo não é a ideologia, mas a ação e as situações que a ação cria. A ação, por sua vez, exige agentes que façam algo ou digam algo acerca do que fazem ou do que lhes é dito. Uma linguagem de ação, mais do que uma reflexão, parece ser o pré-requisito para a memorização oral. Tendemos a pensar que o contador de histórias oral, preocupado com o “assunto” (um termo letrado) dominante, para o qual cria uma “estrutura” (novamente um termo letrado) narrativa. O facto mais fundamental desta ação linguística consiste em que todos os sujeitos dos enunciados têm que ser narrativizados, isto é, têm de ser nomes de agentes que fazem alguma coisa, quer sejam pessoas reais, quer outras forças personificadas. Os predicados a que se unem têm de ser predicados de ação, ou de situação presente na ação, nunca de ausência ou de existência” (Havelock, 1996: 94).

⁵ Sobre as principais características do conto oral, cf. Georges Jean, 1981.: 92-93. Este mesmo autor considera que a personagem não é apenas uma função (no sentido proppiano do termo), mas um elemento funcional capaz de evidenciar o ensinamento inerente à ação, dotado de sensibilidade e ideias, as quais possibilitam uma relativa autonomização. Possuindo constituintes psicológicos essenciais ou atributos interiores, a personagem

Do que fica escrito, pode concluir-se que o conto de tradição oral tem como principais funções entreter e/ou educar os seus ouvintes. Na primeira função, ele preenche os serões e os tempos livres em geral, minimiza as horas de trabalho árduo, promovendo não só o convívio de grupo, mas também permitindo o recurso deste à imaginação como escape à vida quotidiana. Na segunda função, eventualmente exercida em simultâneo com a primeira, ele estabelece modelos comportamentais, transmitindo os valores da sociedade no seio da qual nasce. No cumprimento destas duas funções, o narrador tradicional consolida a sua influência no seio da comunidade a que pertence.

Todavia, como bem analisou Walter Benjamin, o prestígio inerente ao desempenho desse papel atravessou um período de declínio, despoletado pela gradual sofisticação das sociedades, através do desenvolvimento de uma cultura urbana e do aperfeiçoamento técnico a ela associado. De facto, o aparecimento do documento escrito como nova forma de perpetuação da herança de grupo estritamente vinculada à civilização/urbanidade conduzirá ao aparecimento da literatura de expressão escrita. Marshall McLuhan lembra, a propósito, que o desenvolvimento da escrita corresponde à perda de sensibilidade auditiva própria das culturas orais e interfere no uso social consignado à palavra. Para este autor, aliás, o desenvolvimento civilizacional equivale a uma destribalização, responsável pela transformação do processo de memorização/improvisação característico das culturas orais numa atividade definitiva: “[...] «Civilização» é termo que deve agora ser usado tecnicamente para significar homem destribalizado, para quem os valores visuais têm prioridade na organização do pensamento e da ação” (1977: 52).

Ora, a repetição exata, própria das sociedades alfabetizadas, conduz eventualmente ao surgimento do carácter técnico e artificial da memória, outrora preservada por depositários vivos. Em última análise, a evolução dos meios modernos de comunicação de massas (nomeadamente a partir do surgimento da imprensa no século XVI) permitirá distinguir definitivamente a transmissão oral da escrita, comprometendo a aptidão humana (à partida inalienável) de partilhar o saber através da narração de um conto. Para além disso, a ocorrência dessa narração foi prejudicada pelas alterações económicas e socioculturais ocorridas no mundo rural, que tornaram difícil a constituição espontânea de uma assembleia de ouvintes interessada nela.

seduz a assembleia de ouvintes e torna possível a sua consciencialização moral, a capacidade de distinguir o bem do mal. Ela encarna os valores positivos, que são contrapostos a aspetos negativos, normalmente condenados no desenlace predominante neste tipo de narrativa.

Deste modo, tarefas quotidianas ancestrais como as reuniões de trabalho foram prejudicadas pelos costumes diferentes de uma nova sociedade de consumo, deixando de se apresentar como plataforma privilegiada para a atividade tradicional de contar⁶. Todas estas modificações acabam por alterar os hábitos e os costumes harmonizados com a vivência e tempo rurais, acarretando a conseqüente desagregação dos ofícios mais antigos e do convívio que a sua aprendizagem proporcionava, assim comprometendo a funcionalidade do contador, sem a qual ele tende a desaparecer. O conto literário moderno será, aliás, o único veículo a impedir que esse desaparecimento tenha um caráter definitivo, conservando viva a memória da tradição, isto é, todos os elementos que acompanhavam o ritual do conto até aqui descrito.

No período compreendido entre a Idade Média, o Renascimento, e o Barroco, e dada a instabilidade de fronteiras verificada entre as formas narrativas breves oralmente transmitidas, oriundas das tradições mítica e folclórica, o conto será antes entendido como fábula, como apólogo, ou ainda como *exemplum*, narrações que encerram uma moral e foram publicadas como contos nas recolhas constituídas⁷. Ele demorará, pois, em adaptar-se à escrita e em afirmar-se como realidade literária, dada a missão didática que lhe foi consignada. O nascimento do conto português decorre sob a influência do didatismo do *exemplum*⁸, que prolifera, efetivamente, em obras de natureza doutrinária e moral, como *Nova Floresta* de Padre Manuel Bernardes, e não pode verdadeiramente ser designado de conto, pois não possui qualquer autonomia textual, desempenhando uma função subalterna relativamente à obra que integra.

Ressalve-se, para além disso, que a situação vivida pelo conto nos períodos referidos é uma consequência da ação exercida pela Igreja sobre a cultura popular (sobretudo o

⁶ Sobre esta matéria, leia-se o que escreve Francisco Assis de Sousa Lima (1985: 74): “Além de modificações culturais específicas, pelas quais respondem a implantação e disseminação [de] novas linguagens, mudanças outras no perfil regional acarretam a defasagem na prática do contar. Se os meios de comunicação de massa contribuem para a introdução de valores, em que a informação e a opinião passam a predominar sobre uma troca mais efetiva de experiências, há que se pensar também no empobrecimento econômico e social como fator de prejuízo na sustentação mais conseqüente dos antigos valores”.

⁷ Sobre esta questão, vejam-se as importantes considerações tecidas por Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2008: 99-100).

⁸ Na arte Retórica, *exemplum* identifica um recurso ilustrativo e persuasivo, que pode ser de dois tipos: ora referente a factos ocorridos (*narratio authentica*) ora a feitos fabricados (*narratio ficta*), este último representado pela parábola e pela fábula (Bremond e Schmitt, 1996: 37). Nos Estudos Literários, esse termo identifica as histórias integradas nos sermões medievais, que, nos séculos XI e XII, foram aproveitadas pela Igreja para catequização.

maravilhoso), que viria a ser dominada pela erudita⁹. Foi, portanto, longo o domínio da instituição que controlava as obras e os autores publicados, impedindo a divulgação dos que contrariavam os valores da moral tradicional. O escrutínio por ela exercido desempenha um papel elementar na manutenção do conservadorismo associado à orientação moral da literatura, tendo consequências também para a prática do conto, como descreve Finazzi-Agrò (1978: 90). As ordens religiosas contribuíram, a partir do século XI, para o desenvolvimento da prática do *exemplum*, tendo procedido à cristianização da cultura da Antiguidade. Elas mantiveram esse monopólio cultural até ao século XIII, marcado pela laicização do ensino e pelo desenvolvimento de diversas formas de escrita em prosa, como os tratados de alveitaria e a linhagística.

Da linhagística, fazem parte o *Livro Velho* (século XIII), o *Livro do Deão* e o *Livro de Linhagens* (primeira metade do século XIV). Este e a *Crónica Geral de Espanha* são da autoria do Conde D. Pedro e inauguram a historiografia do século XIV. Nos nobiliários (séculos VIII e XV), que seriam reunidos por Alexandre Herculano em *Portugaliae Monumenta Historica* (1856-1873), estão presentes as formas mais antigas da narrativa em galaico-português, *exemplum* como a célebre *Lenda de Gaia*. Este tipo de narrativa breve medieval seria acolhido por coletâneas de cariz religioso e moralizador, como *O Bosco Deleitoso* (datado de finais do século XIV e início do século XV, mas apenas impresso em 1515), e *Horto do Esposo* (século XIV).

O objetivo dessas coletâneas é muito mais o da edificação ou moralização dos fiéis, através do recurso a sentenças breves, do que propriamente o entretenimento. Este princípio lúdico, que está associado ao processo construtivo e inventivo, e é desenvolvido na transição da Idade Média para o Renascimento, será o responsável pela libertação da narrativa da exclusiva função pedagógico-moral. Como reconhece Padre Manuel Bernardes, o ludismo tem uma particular capacidade para cativar a atenção dos devotos, razão por que foi utilizado pela Igreja: “Levei a mira em meter nos ânimos que não gostam de lição puramente espiritual ditames são, verdades sólidas, exemplos doutriniais, envolvendo tudo em notícias curiosas, para que em companhia do suave entrasse o útil” (1909: 28).

⁹ A fiscalização institucionalizada dos textos exercida pelo clero intensifica-se depois do Concílio de Trento (1545-1563) e da introdução em Portugal da Santa Inquisição, com plenos poderes a partir de 1547, que condicionou o desenvolvimento cultural do país. Como estuda Graça Almeida Rodrigues, o primeiro modelo da Inquisição foi a Censura Inquisitorial, em vigor nos séculos XVI e XVII, até à primeira metade do século XVIII, e o segundo foi a Real Mesa Censória, constituída em 1768 (1980: 26 e ss.).

Por intermédio da intervenção da Igreja medieval, o conto assimila então, e em definitivo, o princípio moral, integrando-o no esquema comunicacional (contador – conto – assembleia) da vertente prática originária cujas capacidades persuasivas foram reconhecidas. Em Portugal, e a partir de Gonçalo Fernandes Trancoso, esse espírito catequizante acompanha a evolução do conto. Textualmente, portanto, a narração em *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* assenta no provérbio e no dito grave, que comprovam o domínio da feição exemplar ou a manutenção da vertente séria, instrutiva e moralizadora.

Na sua coletânea de 1575, ano da edição fac-similada, Trancoso parece filiar-se na tradição narrativa boccacciana, pois recorre ao pormenor histórico da peste de 1569, que lhe terá ceifado mulher e filhos, como motivo subjacente à publicação dos seus contos. Note-se, todavia, que esse motivo histórico e pessoal não interfere verdadeiramente na estrutura do conjunto, já que a independência das narrativas está totalmente assegurada, sendo evitado o enquadramento ou moldura privilegiado pela tradição europeia moderna do conto (de Boccaccio, Chaucer, e de Margarida de Navarra).

Triste pela sua perda, Gonçalo Fernandes Trancoso admite sentir-se confortado pelo facto de a sua experiência da dor ter resultado num conjunto de narrativas que proporcionará aos “ouvintes” o proveito de aprenderem através do seu exemplo. Este é, pois, o objetivo que propõe, estando ele de acordo com os valores morais característicos do momento em que vive. Para concretizá-lo, ele elege algumas estratégias distintivas da tradição oral: adota o papel tradicional de contador de histórias, afirmando a sua presença nas narrativas, dialoga com o leitor/ouvinte e procura transmitir uma lição moral. Esta identificação de Gonçalo Fernandes Trancoso com o contador de histórias tradicional foi de tal modo bem conseguida que, em todo o nordeste brasileiro, a narrativa oral é ainda conhecida como conto/história de Trancoso. Francisco Assis de Sousa Lima, autor que sublinha esse facto cultural e histórico, refere-o como consequência da fama atingida por *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*: “[Gonçalo Fernandes Trancoso] elevou o vocábulo [...] à categoria de metáfora, a sinónimo de contar, fabular, narrar, deixando o livro de interessar enquanto colectânea de «exemplos» e passando a ser o próprio fundamento de uma memória” (1985: 21). Como é característico da tradição oral, conto e contador são ainda uma unidade inseparável aos olhos da assembleia de ouvintes.

Gonçalo Fernandes Trancoso transforma assim as circunstâncias pessoais e negativas da sua vida em utilidade assente na autoridade do dito sentencioso de pessoas idóneas, uma estratégia que julga capaz de assegurar a memorização do exemplo pelo leitor/ouvinte. Ao fazê-lo, não se considera ainda um autor, mas um contador, porque, contrariamente ao que sucede no *Decameron* de Boccaccio, o propósito didático e moralista, e não o estético,

tico, orienta o desígnio de contar. Aliás, o recurso à conjunção coordenada copulativa “e”, no título da sua coletânea, sublinha a importância da função proveitosa ou ensinamento moral, que serão destacados no prólogo. Isto mesmo é corroborado pela referida utilização do dito, do rifão, e do provérbio, os quais testemunham a influência que teve o ambiente medieval sobre a evolução histórica do conto nacional.

Sem dúvida que a coletânea *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* desempenha um papel pioneiro nessa história porque associa a oralidade à moralidade. Contudo, apenas Francisco Rodrigues Lobo reflete acerca da diferença entre as duas formas narrativas identificadas no título do conjunto: o conto e a história¹⁰. Em *Corte na Aldeia e Noites de Inverno* (1619), o primeiro texto a distinguir a natureza específica do conto, o autor revela-se precursor das hipóteses modernas da distinção entre conto e novela ou história¹¹.

No “Diálogo I”, Francisco Rodrigues Lobo associa a novela/história à vertente inventiva e seu propósito de ocupar ou entreter. Como instrumento de diversão, a história reflete a ausência do proveito moral, como comprovam os livros de patranhas ou de cavalaria, que não estão entre os de maior gosto ou utilidade. Nessa mesma interlocução, que demonstra como o discurso teórico dos séculos XVI e XVII repete as normas da poética clássica (tais como a imitação de modelos consagrados, o equilíbrio, o ideal de clareza, a função social das letras), os intervenientes (Leonardo, Lívio, o Doutor, D. Júlio, Píndaro, o estudante Solino) expressam a sua opinião acerca dos livros mencionados. O Doutor, afeiçoado a livros cuja história é verdadeira e útil, reprova os livros de cavalaria, porque narram o que nunca poderia ter acontecido. Ele sugere que a inverosimilhança da ação é menos favorável à transmissão de uma lição moral e por isso considera que a patranha é uma perda de tempo, não servindo de exemplo para imitar (Lobo, 1990: 79).

¹⁰ Da reflexão de Francisco Rodrigues Lobo sobressai o elogio do conto, que é justificado pela sua nostalgia do passado, característica associada ao sentimento de decadência maneirista, e pelo pendor nacionalista da sua obra. Nesta, o autor procura expressar a sua nostalgia da idade de ouro perdida dos portugueses, marcada pelo prestígio do monarca e da sua corte. O autor procura então estabelecer a corte que o país não tem, contribuindo para a formação dos seus futuros cortesãos.

¹¹ Como estudou Erik Van Achter, em Portugal, o termo novela foi muito tardiamente adotado, tendo sido substituído por história. Por causa disto, os autores portugueses mantiveram a designação de conto para a forma oral e para a escrita. Este autor argumenta que essa opção indica que o conto português haveria de estar sempre mais próximo da oralidade, cujos vestígios conserva. Como exemplifica ainda, no nosso país, não existe nenhum termo específico que indique a mudança de género, como acontece com o par anglo-saxónico *tale/short story*. A persistência da etiqueta originária será assim uma forte indicação de que a dimensão tradicional sobreviveu no género, e, segundo Achter, como tentativa de recuperar a intimidade perdida, na sequência do desenvolvimento do mercado literário no século XIX (2010: 76).

Na obra de Francisco Rodrigues Lobo, a história – patranha ou novela de cavalaria – é associada à tradição escrita e à figura de um autor, enquanto o conto mantém a sua ligação à oralidade e a um contador, sendo classificado de “história para exemplo”, ou de narrativa que engrandece moralmente o seu ouvinte. No “Diálogo X”, Solino narra uma história moral, e as críticas acabam por apresentar fundamentos para a distinção teórica entre os dois géneros:

Maravilhosa é a história para exemplo (disse o Doutor) e também poderá servir desse no como se devem contar outras semelhantes: com boa descrição de pessoas, relação dos acontecimentos, razão dos tempos e lugares e uma prática por parte de alguma das figuras que mova mais a compaixão e piedade [...].

– Somente (acudiu Leonardo) me pareceu comprida, sendo a matéria dela muito breve.

– 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. (*ibid.*: 204-205)

No seu comentário à narração de Solino, Leonardo salienta que a ação aparentava ser reduzida e linear, mas a forma como o discurso a colocou fê-la parecer mais extensa. Ora, o tempo do discurso revelou-se mais longo do que o da história, pelo que a extensão notada por Leonardo foi originada pelo prolongamento do tempo da história, o qual pode ter motivações diversas (como seja a necessidade de atribuir maior relevo a determinado evento). A demora no discurso não implica um tempo da história mais longo, podendo eventualmente relacionar-se com a instituição de uma pausa narrativa, característica da novela como género.

De facto, Feliciano, no “Diálogo V”, refere que o conto é diferente da novela/patranha/história porque esta é mais propensa ao ornamento ou à explicação marginal, associada a uma eventual complexidade retórica, e ele apresenta uma extensão ligada às suas origens socioculturais de relato cuja principal função era a de partilhar certo tipo de conhecimento e valores de natureza comunitária. A natural brevidade do conto resulta da necessidade de privilegiar a simplicidade da ação, de modo a poder transmitir através dela um ensinamento prático ou uma ideia moral.

O conto, que durante muito tempo permanecerá fiel a esses propósitos pedagógicos e à sua raiz tradicional, conhece uma renovação formal apenas no século XIX, e em conse-

quência do desenvolvimento da imprensa. Essa mudança passa pela crescente valorização da vertente estética, mas não pressupõe a perda da cumplicidade com o passado. Aliás, a importância que o gênero adquire nesse século tem também a ver com o destaque atribuído nele à própria tradição oral, impulsionado por Almeida Garrett e Alexandre Herculano e retomado pelos folcloristas portugueses (Teófilo Braga e Adolfo Coelho, entre eles), que desenvolvem uma atividade cultural semelhante à empreendida por Jacob e Wilhelm Grimm, no contexto da literatura popular alemã. Para além disso, a Geração de 70 partilha das preocupações sociais e nacionalistas do primeiro romantismo, manifestando um interesse de natureza estético-literária, filológica, etnográfica e pedagógica pela literatura narrativa folclórica nacional. O mesmo interesse caracteriza o estilo epocal neo-romântico, cujas tendências tradicionalistas e nacionalistas partilham da oposição decadentista e simbolista à modernidade científica oriunda do Iluminismo¹².

Influenciado pelo folhetim e pela crónica jornalística, o conto literário moderno vai afastar-se provisoriamente da sua raiz folclórica, emergindo como forma renovada. Esta renovação relaciona-se com as duas principais transformações ocorridas a partir dos anos 90 do século XIX: a evolução da imprensa e o desenvolvimento do mercado literário. Este desenvolvimento alterou as condições de produção e de distribuição, os meios de difusão, o estatuto dos produtores, e a composição e número do público, cujo alargamento resultou na libertação do mecenato tradicional, do apoio económico oferecido por um patrono abastado e influente a um artista, cientista, etc., idealmente com o intuito de contribuir para o desenvolvimento social.

A imprensa periódica contribuiu muito para essa evolução, sobretudo porque foi através dela que os intelectuais oitocentistas portugueses de classes diferentes se transformaram em profissionais das letras, como estuda Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos (1988: 248). Como salienta esta autora, o escritor não depende nesta altura do Estado, mas das regras do mercado. Porque a sua suficiência económica é assegurada pelas funções de tradutor e/ou folhetinista, a imprensa assume grande importância, pois é também nela que o escritor divulga as suas criações, numa altura em que o mercado literário interno é dominado pelos editores franceses, que limitam a ele o consumo das obras produzidas.

¹² De acordo com a cronologia estabelecida por José Carlos Seabra Pereira, o neo-romantismo surge na viragem para os anos 90, integrado na reação anti-positivista, anti-naturalista e anti-realista, anti-parnasiana, aproximando-se e demarcando-se do decadentismo e do simbolismo, que metamorfoseiam aspetos legados pelo romantismo matricial (1999: 38).

O grande número de publicações periódicas existente na primeira metade de oitocentos deve-se ao desenvolvimento do folhetim como novo género de escrita. Ele pode ser dividido em dois tipos: o folhetim literário ou folhetim crónica e o folhetim série. O folhetim literário era uma crónica de atualidades de espaço fixo no periódico, e o folhetim série figurava neste de forma esporádica, pois correspondia à publicação em série de romances futuramente editados sob a forma de livro. Este último tipo congrega vários registos (o informativo, o poético, o descritivo, a análise social, a crítica literária, a biografia, o poema, o poema em prosa, o conto, a crónica), os quais se desenvolveriam de forma especializada nas várias secções do jornal moderno (Santos, 1997: 190).

O romance-folhetim¹³, publicado justamente na segunda forma de folhetim descrita, foi um modelo ficcional que constituiu um investimento com retorno garantido para os editores, tendo contribuído para o aumento do número de subscritores da imprensa periódica. A própria evolução dos hábitos de leitura da população portuguesa demonstra uma preferência por este tipo de literatura popular, que, associada ao prazer e à diversão, permitia ao leitor escapar à banalidade quotidiana (Cunha, 2004: 64). Contudo, ele não era visto por todos de modo positivo, sendo normalmente associado, devido à sua popularidade, ao processo de industrialização da literatura.

Independentemente disso, autores como Camilo Castelo Branco viram no romance-folhetim um meio de alcançar um público mais alargado, sem com isso abdicar do exercício da sua autoconsciência compositiva crítica, a qual viria a ter grande importância para a própria ascensão do conto como forma moderna. Essa autoconsciência surge como confirmação de que a função didática é paradigmática no conto, e de que a memória da tradição é inerente à sua sobrevivência como género, pois ela permite enquadrar a reflexão teórica no próprio fazer literário, uma tendência desde logo cimentada pelo romantismo.

A presença da reflexão teórica está relacionada com uma consciência de género que não se encontra presente nas épocas em que fábula, apólogo, e exemplo, eram publicados

¹³ O romance-folhetim é um subgénero do modo narrativo cujos traços derivam da periodicidade com que era publicado. Dela decorre a sua específica construção apelativa e a estratégia retórica de manter o diálogo permanente entre o narrador e o seu narratário. Os temas sociais são nele uma constante. Aliás, através do tema do adultério, é realçada a luta entre a paixão e o dever e a injustiça entre classes, a orfandade, a pobreza, a honra, e a traição, com o propósito de destacar a figura do herói em luta por uma causa justa. A estrutura digressiva do romance-folhetim decorre igualmente da periodicidade da publicação, sendo construída pelo destaque atribuído a certas peripécias marginais ao acontecimento central, e pela introdução do mistério, do enigma, do terror, de golpes teatrais, marcados pelo ambiente gótico. A ação estruturada é maniqueísta e resulta num desenlace moralizador.

como contos nas coletâneas, e com propósitos exclusivamente instrutivos. Através dela, os autores manifestam clara consciência de que praticam um género com características próprias, o qual não se confunde com outras formas breves e nem com o conto oral cuja herança conserva. Eles entendem também que a definição do género depende da inscrição da memória da tradição na sua forma moderna. Este facto faz do conto um género tão tradicional quanto moderno, responsabilizando-o ao mesmo tempo pela sua afirmação e pelo registo da sua própria história.

BIBLIOGRAFIA

- ACHTER, Erik Van (2010). *On the Nature of the [Portuguese] Short Story: A Poetics of Intimacy*. Dissertação de Doutoramento. Wetteren: Universidade de Utrecht.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (2000). *Teoria da Literatura* (8ª edição). Coimbra: Almedina.
- (2008). "O Conto como Escrita Dialógica entre o Modo Narrativo e o Modo Lírico". In NEVES, Margarida Braga e ROCHETA, Maria Isabel (coord.). *O Domínio do Instável – Homenagem a Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: Edições Caixotim.
- BELMONT, Nicole (1999). *Poétique du Conte – Essai sur le Conte de Tradition Orale*. Paris: Éditions Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Trad. de Maria Luz Moita et alii, Lisboa: Relógio d'Água.
- BERNARDES, Manuel (1909 [1706]). *Nova Floresta ou Silva de Vários Apotegmas e Ditos Sentenciosos, Espirituais e Morais, com Reflexões em que o Útil da Doutrina se Alia com o Vário da Erudição, assim Divina como Humana* (Primeiro Tomo). Porto: Lello & Irmão.
- BREMOND, Claude e SCHMITT, Jean-Claude (1996). *L'Exemplum. "Typologies des Sources du Moyen Age Occidental"* (volume 40). Brepols, Turnhout: Institut d'Études Médiévales.
- CUNHA, Maria do Rosário (2004). *A Inscrição do Livro e da Leitura na Ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore (1978). *A Novelística Portuguesa do Século XVI*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- HARTMANN, Luciana (2011). *Gesto, Palavra, Memória – Performances Narrativas de Contadores de Causos*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- HAVELOCK, Eric A. (1996). *A Musa Aprende a Escrever – Reflexões sobre a Oralidade e a Literacia da Antiguidade ao Presente*. Rev. De José Trindade Santos e trad. de Maria Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Gradiva.
- JEAN, George (1981). *Le Pouvoir des Contes* (2ª edição). Paris: Éditions du Seuil.
- JOLLES, André (1972). *Formes Simples*. Paris: Éditions du Seuil.
- LIMA, Francisco Assis de Sousa (1985). *Conto Popular e Comunidade Narrativa*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore.
- LOBO, Francisco Rodrigues (1990 [1619]). *Corte na Aldeia e Noites de Inverno* [1619]. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores.
- LOPES, Ana Cristina Macário Lopes (1987). *Analyse Sémiotique de Contes Traditionels Portugais*. Coimbra: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- (1992). *Texto Proverbial Português – Elementos para uma Análise Semântica e Pragmática*. Dissertação de Doutoramento em Linguística Portuguesa. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- MCLUHAN, Marshall (1977). *A Galáxia de Guttenberg: A Formação do Homem Tipográfico* (2ª edição). Trad. de Leónidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editorial Nacional.
- ONG, Walter J. (1982). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Londres e Nova Iorque: Methuen.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1999). *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa: 1900-1925* (volume I). Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- PROPP, Vladimir (2000 [1928]). *A Morfologia do Conto* (4ª edição). Lisboa: Vega.
- REVIÈRE, Jean-Loup (1987). “Gesto”. In GIL, Fernando (coord.). *Enciclopédia Einaudi*, (volume 11). Trad. de Teresa Coelho. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 11-31.
- RODRIGUES, Graça Almeida (1980). *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos (1988). *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*. Lisboa: Editorial Presença.
- (1997). “Folhetim”. In BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 190-192.
- THOMPSON, Stith (1977). *The Folktale*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- XAVIER, Maria Francisca, MATEUS, Maria Helena (1990) (eds.). “Contexto Situacional”. *Dicionário de Termos Linguísticos* (volume I). Lisboa: Cosmos, 101.

RESUMO

A necessidade humana de partilhar experiências e saber através da narração de histórias é uma característica das sociedades orais magistralmente representada pelo conto. De origem remota, ele afirma-se como género estritamente literário e autoral apenas no século XIX, durante o qual a sua forma conhece um processo de modernização, realizado através do ressurgimento de um propósito consubstancial à sua genealogia e à tradição oral: o propósito instrutivo.

ABSTRACT

The human need to share experiences and knowledge by narrating stories is a typical feature of oral societies that the tale masterly represents. Although of a distant origin, only in the nineteenth century does it develop into a purely literary and authorial genre, by having its form go through a modernization process which takes shape by the revival of a purpose intrinsic to its genealogy and the oral tradition: the instructive purpose.