

# O LUGAR DA NOVELA ALEGÓRICA NA HISTÓRIA DA PROSA NARRATIVA DE FICÇÃO DOS SÉCULOS XVII E XVIII

MARIA MICAELA RAMÓN MOREIRA  
*Universidade do Minho*

## 1. Em torno de uma classificação genológica

Reflectir sobre a prosa narrativa dos séculos XVII e XVIII escrita em língua portuguesa pressupõe equacionar um conjunto de problemáticas dentre as quais a menos relevante não será certamente a própria classificação genológica dos textos produzidos no decurso destes dois séculos.

Com efeito, mesmo que nos restrinjamos apenas aos textos em prosa de conteúdo narrativo ficcionalizado, deparamos com uma primeira dificuldade que consiste em distinguir os âmbitos semânticos específicos inerentes ao uso dos vocábulos *romance*, *novela* e *conto*. Tal dificuldade parece ligar-se ao facto de «os três termos, longe de gozarem (...) de um uso referencial específico, aparecerem, pelo contrário, submetidos a uma praxis linguística totalmente subjectiva e variável, segundo os contextos e os períodos examinados (Finazzi-Agrò, 1978: 13).

Esta afirmação ilustra bem a situação de indefinição terminológica aplicável à literatura ficcional do período em causa. Aliás, a discussão em torno da distinção entre os três conceitos em apreço prolongou-se até aos nossos dias e, não obstante os esforços despendidos por diversos autores no sentido de caracterizar descritivamente as suas especificidades, os problemas persistem.

Realizando um breve historial das três categorias genológicas ao longo do período barroco, constata-se que relativamente ao termo *romance*,

não há notícia de que dele se fizesse um uso semelhante ao que lhe foi dado a partir do século XIX. Na literatura dos séculos XVII e XVIII é possível encontrar a designação de *romance*; no entanto, esta designação atribui-se não a um texto ficcional escrito no modo narrativo, mas antes a textos poéticos constituídos por quadras de versos em redondilha maior e rima toante, ainda que de pendor marcadamente narrativizante.

Quanto à noção de *conto*, de acordo com Lucília Gonçalves Pires, esta coincide, no período que estamos a considerar, com a noção de *exemplum* e abrange relatos que, na sua maioria, não constituem textos autónomos, antes surgem integrados em obras de natureza edificante e moral, em relação às quais desempenham uma função ilustrativa de uma determinada doutrina que fica, por essa via, devidamente exemplificada (Pires, 2001: 339).

A noção de *novela*, por seu lado, parece aplicar-se genericamente ao conjunto de narrativas de ficção que se ligam, sobretudo e em linha remota, à *canção de gesta*, desde o momento em que esta evoluiu no sentido de adquirir uma organização novelesca, passando o seu relato a elaborar-se em prosa. Deste modo, o termo surge como uma espécie de hiperónimo sob o qual se reúnem os textos de prosa ficcional narrativa, desde as *novelas de cavalaria* – a primeira manifestação do género – até outros subgéneros que foram surgindo à medida que os contextos socioculturais se foram modificando e complexificando.

## 2. Subgéneros novelescos na literatura portuguesa dos séculos XVII e XVIII

No caso concreto dos séculos XVII e XVIII, o panorama da novela portuguesa é polifacetado e a sua genealogia apresenta-se pouco clara. Lucília Gonçalves Pires, depois de notar que «a novela picaresca, de tão vasta fortuna em Espanha, é quase inexistente em Portugal» (Idem, *Ibidem*) identifica os seguintes tipos de textos de carácter novelesco produzidos nesse período: *novelas de cavalaria*, *novelas pastoris*, *novelas alegóricas*, *novelas sentimentais* e *novelas exemplares*. João Palma-Ferreira, no prefácio à sua obra intitulada *Novelistas e contistas portugueses dos séculos XVII e XVIII*, citando Fidelino de Figueiredo, refere as mesmas categorias, substituindo embora as *novelas exemplares* pelas *novelas picarescas*; esclarece ainda que «as novelas alegóricas, as sentimentais e as picarescas são de importação ainda recente no século XVII.

As novelas de cavalaria recuam à Idade Média e as pastorais fundamentam-se em Sannazzaro, Bernardim Ribeiro e Jorge de Montemor» (Palma-Ferreira, 1981: 27).

A tipologia proposta pelos autores citados, justificando-se embora por permitir agrupar sob uma mesma categoria textos em que se manifestam características análogas estabelecidas através de critérios de natureza quer temática, quer estrutural, quer mesmo pragmático-funcional, não se adequa a dar a devida conta das frequentes contaminações dos diversos subgéneros novelísticos, apresentando-os como pertencendo a classes estanques. A verdade, porém, é que a leitura de novelas escritas ou publicadas durante os séculos XVII e XVIII coloca o leitor, por via de regra, perante um problema de miscigenação genológica que torna muitas vezes difícil a tarefa de proceder à inclusão ou exclusão de textos concretos numa ou noutra classe de novelas.

A esta dificuldade não é alheio, entre outros de não menor relevo, o facto de, como característica recorrente em toda a literatura narrativa ficcional dos autores portugueses desta época, avultar uma tendência para a vaguidade que se traduz numa propensão para o afastamento da realidade sem qualquer sujeição a circunstanciamentos geográficos, temporais, históricos ou outros. Tal facto leva Hernâni Cidade a acusar os ficcionistas portugueses deste período de estarem «mais de um século distanciados da sua época» (Cidade, 1984: 326, vol. II), opinião na qual é corroborado por Palma-Ferreira que igualmente afirma que «o que é realmente estranho no quadro da literatura de ficção narrativa portuguesa do século XVII, na medida em que insiste, através do novelário pastoral, alegórico e sentimental (...) no aspecto imaginativo que constantemente recorre ao inverosímil, é (...) a sua índole arcaizante (...). Um vasto sector da literatura (...) parece deslocado da marcha ascensional do espírito europeu» (Palma-Ferreira, 1981: 30).

### 3. As novelas alegóricas

Dentre todos os tipos de novela produzidos durante o período barroco, a *novela alegórica* é talvez aquela em que a desvinculação da realidade quotidiana parece mais acentuada.

Uma análise da própria problemática inerente à definição do conceito de alegoria, permite verificar que tanto a concepção tradicional que vê nela um tropo, como aquelas que a entendem como um abrangente

processo de expressão, coincidem no facto de a encararem como uma forma de veicular significados abstractos através de elementos concretos, atribuindo-lhe assim uma duplicidade de sentidos que lhe é essencial. Nas palavras de Kothe, a alegoria tem «uma dimensão corpórea, concreta, instrumento de transmissão de significação – o significante – e uma dimensão ideal, incorpórea, abstracta – o significado –, constituindo-se assim um signo» (Kothe, 1986: 12). Também Massaud Moisés escreve que «a alegoria consiste num discurso que faz entender outro, numa linguagem que oculta outra» (Moisés, 1985: 15).

Em termos linguísticos, portanto, a alegoria corresponde a uma subversão da linguagem, na medida em que derroga o «princípio da cooperação» enunciado por Grice. Ao desrespeitar a máxima da «qualidade», segundo a qual devem ser eliminadas do discurso as contribuições que não sejam verdadeiras, a alegoria destrói a expectativa legítima de que um determinado enunciado signifique aquilo que diz; dito por outras palavras, destrói a possibilidade de se instituir um determinado pacto de leitura ancorado numa representação verdadeira (ou pelo menos verosímil) do real.

O desacerto entre significado literal e sentido figurado é, pois, característica essencial de todo o discurso alegórico. Tal equivale a dizer que na alegoria se encontram sempre dois ou mais níveis de sentido em estreita correlação: um nível de sentido, literal e explícito, funciona como «disfarce, dissimulação ou revestimento» do(s) outro(s), oculto(s) e implícito(s).

Porém, a referência aos dois níveis de sentido que qualquer alegoria comporta não assegura por si só a inteligibilidade do pleno alcance da noção. Torna-se pertinente vincar que esses dois níveis postos em correlação remetem invariavelmente para um plano espiritual – o plano abstracto das ideias – e para um outro plano material – o plano concreto e visível. Este último, por paradoxal que soe, institui-se como um processo de ocultamento de opções ideológicas que por via alegórica se transmitem.

Assim, as novelas alegóricas dos séculos XVII e XVIII, servindo-se da alegoria como processo fundamental de ordenação do discurso, assumem evidentes funções ideológicas, procurando não imitar a vida, mas criar um mundo ficcional marcado pelo insólito e pelo inusual. Consequentemente, o conceito de verosimilhança não é um valor determinante na estruturação do universo diegético da novelística alegórica barroca. Neste procura-se antes reproduzir a obsessiva preocupação da época com

a necessidade de confrontar a representação aliciante e deslumbrada das atrações mundanas e suas seduções com os tópicos do desengano e do apelo à virtude e à perfeição espiritual que levam à salvação. Deste modo, encontra-se nestas novelas uma preocupação de exposição doutrinária com função moralizadora que se serve da trama ficcional para dela extrair ensinamentos úteis e edificantes.

No sentido que acaba de ser apontado, a novelística alegórica barroca insere-se no quadro mais vasto da Contra-Reforma enquanto fenómeno que vai condicionar todas as manifestações artísticas do período pós-reformista.

### 3.1. *A novela alegórica e a Contra-Reforma*

Orozco, na esteira de Weisbach, sustenta que «no se puede explicar el Barroco sin la Contrarreforma» (Orozco, 1988: 46). E, para melhor justificar a relação estabelecida entre um e outra, recorda uma recomendação saída da sessão XXV do Concílio de Trento, na qual foi expresso o desejo de que «el artista, con las imágenes y pinturas, no solo instruya y confirme al pueblo, recordándole los artículos de la fe, sino que además le mueva a la gratitud ante el milagro y beneficios recibidos, ofreciéndole el ejemplo a seguir, y, sobre todo, excitándole a adorar y aun a amar a Dios» (Idem, *Ibidem*: 47). Em consequência, o autor citado conclui que estes propósitos haviam inevitavelmente de conduzir, por um lado, a «un arte alegórico, didáctico y seductor», e, por outro, «a un arte en el que se impusiera la sobrevaloración de lo expresivo, a un arte desequilibrado, deformador, no sólo de módulos y tipos, sino de la misma realidad» (Idem, *Ibidem*).

Tendo em consideração este quadro de referências, não será surpreendente que, em particular na novelística alegórica barroca, se encontrem significativas marcas tanto do pensamento como das normas do catolicismo. Estas manifestam-se por via de uma exacerbada ortodoxia conducente ao misticismo e à ascese, em que é visível a obsessão didáctica dimanada dos postulados contra-reformistas. Com efeito, a observância dos ditames da Contra-Reforma aplicados à arte leva à «moralização das formas e dos géneros, herdados do passado ou novos, introduzindo-lhes ou sobrepondo-lhes significados piedosos com intuítos catequizantes» (Hatherly, 1990: XXXVI).

Assim, as novelas alegóricas dos séculos XVII e XVIII afiguram-se como importantes manifestações de um tipo de discurso persuasivo ao serviço da moral dominante. Por seu intermédio, atinge-se o objectivo de alertar e/ou sancionar os desvios de conduta relativamente à norma em vigor, assegurando dessa forma a submissão aos princípios doutrinários da Igreja, disfarçando embora as intenções repressivas sob a capa do conselho ou da advertência prodigalizados de forma lúdica.

#### 4. Principais exemplares da novela alegórica dos séculos XVII e XVIII

Lucília Gonçalves Pires destaca como principais representantes da novela alegórica barroca escrita em português a *História do Predestinado Peregrino e de seu irmão Precito* (1682) de Alexandre de Gusmão; *Enganos do bosque, desenganos do rio* (1726), bem como *A Preciosa* (1731) de Sórora Maria do Céu; *Compêndio narrativo do Peregrino da América* (1728) de Nuno Marques Pereira e *Reino da Babilónia* (1749) de Sórora Madalena da Glória (Pires, 2001: 342).

Todas estas novelas apresentam em comum o facto de centrarem os seus enredos na alegoria da vida como peregrinação. Por esta via, elas patenteiam aquilo a que Ana Hatherly chama uma *axiomática da concupiscência*, na medida em que expõem «uma teorização com base na qual são exemplificados, com artística veemência, tanto os perigos que neste mundo ameaçam a alma de perdição como a via que permite combatê-los, redimindo-a e conduzindo-a à salvação» (Hatherly, 1997: 222). Assim sendo, todas estas narrativas correspondem a um ideal artístico e moral vigente na sua época, pelo menos no mundo católico; todas elas não só constituem manifestações de ideias e de preocupações típicas do período barroco, como também documentam processos retóricos reveladores da mentalidade e dos gostos estético-literários desse mesmo período.

Recorrendo à alegoria como processo fundamental de estruturação do discurso, neste tipo de novelas todos os elementos são seleccionados e ordenados de acordo com a lógica e as exigências da mensagem a transmitir. Nelas, cada componente desempenha a sua função com vista a contribuir para a codificação da mensagem que se pretende difundir. Daí que, com base em Fletcher (Fletcher, 1982), se possam apontar como características da novela alegórica a presença de «agentes demoníacos» que se movem orientados por uma ideia única explorada obsessivamente;

a existência de uma «acção simbólica» desenrolada num contexto que repudia a verosimilhança; e a predominância de um tipo de causalidade em que a conclusão é anterior ao enredo e tributária da ideia dominante que se pretende propagar, ou seja, em que «a conclusão é um pressuposto, não uma conclusão» (Kothe, 1986: 13).

### 5. Em jeito de conclusão

As reflexões que temos vindo a fazer sobre a novela alegórica dos séculos XVII e XVIII permitem-nos, até este ponto, entender este tipo de textos como um todo em que personagens alegóricas, enredo e aparelhagem simbólica se articulam de modo a prodigalizar, para lá do nível literal de sentido, um outro nível que oculta uma opção ideológica marcada e alinhada com uma moral assumidamente católica e pós-tridentina.

As novelas alegóricas assumem, pois, uma clara função ético-social, apresentando-se a sua leitura como uma actividade formativa à qual é atribuída a missão de criar e divulgar comportamentos exemplares que se impõem como padrões de conduta a adoptar.

Esta concepção, não só dá continuidade à tradição, de clara filiação platónica, que leva a fazer equivaler as ideias de Belo e de Bem, numa manifesta tendência para frisar o carácter instrutivo e edificante que a obra literária deverá comportar, como ainda pode ser vista como um elo na cadeia do romance didáctico e/ou de aprendizagem. Na verdade, estes subgéneros narrativos, tendo embora a sua génese mais evidente em obras como *Telémaco*, de Fénelon, ou *Emílio*, de Rousseau, podem encontrar nas novelas alegóricas um antecedente verosímil, na medida em que estas últimas, precisamente por recorrerem ao processo de figuração da realidade por meio de uma alegoria que instruiu e delicia, se perfilam como instrumentos pedagógicos por excelência.

### Bibliografia

- CIDADE, Hernâni (1984), *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, Coimbra: Coimbra Editora, 2 volumes.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore (1978), *A novelística portuguesa do século XVI*, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- FLETCHER, Angus (1982), *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ítaca/Londres: Cornell University Press.

- HATHERLY, Ana (1990), *A Preciosa de Sórora Maria do Céu*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- IDEM (1997), *O Ladrão Cristalino – aspectos do imaginário barroco*, Lisboa: Cosmos.
- KOTHE, Flávio R. (1986), *A Alegoria*, São Paulo: Editora Ática.
- MOISÉS, Massaud (1985), *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo: Cultrix.
- OROZCO, Emilio (1988), *Manierismo y Barroco*, Madrid: Cédra.
- PALMA-FERREIRA, João (1981), *Novelistas e contistas portugueses dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PIRES, M<sup>a</sup> Lucília Gonçalves e CARVALHO, José Adriano de (2001), *História Crítica da Literatura Portuguesa – Maneirismo e Barroco*, Lisboa/São Paulo: Verbo.