



**Biblioteca Breve**

SÉRIE PENSAMENTO E CIÊNCIA

A NOVELÍSTICA PORTUGUESA  
DO SÉCULO XVI

COMISSÃO CONSULTIVA

JACINTO DO PRADO COELHO  
Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO  
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA  
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL  
Escritor e Cientista

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO

ÁLVARO SALEMA

ETTORE FINAZZI-AGRÒ

A novelística  
portuguesa  
do século XVI



M.E.C  
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

*Título*  
A Novelística Portuguesa do Século XVI

---

*Biblioteca Breve /Volume 24*

---

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa  
Secretaria de Estado da Cultura  
Ministério da Educação

---

© *Instituto de Cultura Portuguesa*  
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,  
reservados para todos os países

---

1.ª edição — 1978

---

*Composto e impresso*  
nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand  
Venda Nova - Amadora — Portugal

Setembro de 1978

## ÍNDICE

|   | Pág. |
|---|------|
| INTRODUÇÃO .....  | 7    |
| I / A NARRATIVA CAVALEIRESCA.....                             | 14   |
| <i>João de Barros e a Crónica do Palmeirim de</i>             |      |
| <i>Inglaterra.....</i>  | 26   |
| <i>Francisco de Moraes e o Palmeirim de Inglaterra.....</i>   | 32   |
| <i>Jorge Ferreira de Vasconcelos e o Memorial das Proezas</i> |      |
| <i>da Segunda Távola Redonda .....</i>                        | 45   |
| <i>As continuções do Palmeirim. Decadência da narrativa</i>   |      |
| <i>cavaleiresca.....</i>                                      | 55   |
| <i>Outros romances de cavalaria deixados manuscritos... </i>  | 64   |
| II / A NARRATIVA BUCÓLICA .....                               | 71   |
| <i>Fernão Álvares do Oriente e a Lusitânia Transformada</i>   | 78   |
| III / O CONTO .....   | 84   |
| <i>Gonçalo Fernandes Trancoso e os Contos e Histórias de</i>  |      |
| <i>Proveito e Exemplo .....</i>                               | 94   |
| NOTAS .....   | 105  |
| DOCUMENTÁRIO ANTOLÓGICO .....                                 | 118  |
| BIBLIOGRAFIA.....   | 138  |

*A Giulia Lanciani, em sinal  
de sincera amizade e estima.*

À Carolina

## INTRODUÇÃO

Antes de entrarmos num tratamento sumário da novelística portuguesa do século XVI parece-nos conveniente tomar aqui em consideração, de modo preliminar e em termos simplificados, a problemática inerente ao uso dos termos *romance*, *novela* e *conto*.

João Gaspar Simões, na sua *História do Romance Português*, refere-se à novela como «género mais novo [em relação ao *conto* e ao *romance*] e, por assim dizer, híbrido, conto que tende para romance, ou romance que tende para conto, sem a densidade e a linearidade deste nem a variedade e prolixidade daquele». <sup>1</sup> É uma definição, como se vê, largamente problemática e reportável, para mais, apenas ao âmbito moderno (o que se deduz também da posposição cronológica da *novela* em relação ao *romance*), e que nada nos diz a respeito do uso do termo em épocas remotas. De facto, o ilustre ensaísta não estabelece depois limites de qualquer tipo para o seu estudo, ocupando-se em geral da *prosa de ficção* portuguesa de que não exclui, e isto para nos reportarmos ao âmbito quinhentista, nem a *História*

*Trágico-Marítima*, do ponto de vista dos conteúdos, nem os *Contos* de Trancoso, do ponto de vista da estrutura.

A ambiguidade permanece e não pode ser imputada, de resto, acriticamente a este ou àquele estudioso; é sintomático, com efeito, que o melhor manual de literatura portuguesa hoje existente referindo-se, por exemplo, à *Menina e Moça* utilize na maioria dos casos a definição de *novela*, mas também — por umas quatro vezes — o termo *romance*.<sup>2</sup>

Exemplos semelhantes, tomados ao acaso em textos de língua portuguesa relativos ao período quinhentista, poderiam ser acrescentados; mas tal enumeração conduzir-nos-ia talvez muito longe, levando-nos a considerações terminológicas ou teórico-literárias que saem fora, em larga medida, do presente estudo.

O que se pode pôr aqui em relevo é, simplesmente, a óbvia influência do castelhano, que acabou por equiparar na prática, pelo menos no que se refere ao século XVI português, *novela* a *romance*.

O equívoco lexical, também ele operante, entre *novela* e *conto* parece, pelo contrário, referir-se apenas a textos um tanto posteriores (basta recordar como o manual há pouco mencionado define as *Novelas do Minho*, «série de pequenas novelas ou contos»<sup>3</sup>, em que a preferência evidente atribuída ao termo *contos* contrasta singularmente com o próprio título pretendido pelo autor) podendo talvez — mas estamos no plano das hipóteses — ser atribuído a um influxo terminológico italiano e / ou francês.

De escassa ajuda, no sentido de uma melhor definição dos âmbitos semânticos específicos de *conto* / *novela* / *romance*, resulta também uma consideração

sincrónica do seu uso definatório no século XVI português, ainda que em comparação com o que acontecia ao mesmo tempo em outras áreas linguísticas românicas. Tal exame (que melhor se enquadraria numa mais ampla história dos géneros literários, mas que é necessário resumir aqui embora correndo o risco de cair em fáceis esquematismos) pode levar, com efeito, a uma única conclusão aceitável: que os três termos, longe de gozarem, ao longo do século XVI, de um uso referencial específico, aparecem, pelo contrário, submetidos a uma práxis linguística totalmente subjectiva e variável, segundo os contextos e os períodos examinados.

Se, na verdade, para a noção de *conto* (como para a castelhana de *cuento*) pode detectar-se, durante todo o século XV, uma larga coincidência significativa com o *exemplum* medio-latino <sup>4</sup>, logo no decurso do século seguinte vemos prejudicada esta equivalência lexical, devido à recepção, no mundo ibérico, dos módulos narrativos de derivação bocaciana. O modelo decameroniano, que tinha levado já, na área francesa, a uma redefinição, ao nível poético-literário, do conceito de *nouvelle* (testemunhada por obras como *Les cent Nouvelles nouvelles*, de 1462) em oposição dialéctica com o *conte* indígena (e com as suas subclasses *mot*, *dit* e *fable*) <sup>5</sup> e que na própria Itália tinha conduzido, em última análise, a uma ressemantização do termo *novella*, acaba por produzir efeitos (desestabilizadores) semelhantes, ainda que com atraso, no âmbito linguístico — e literário — ibérico.

A *novella* italiana deve ter sido considerada na Península, pelo menos num primeiro tempo, como pertencente a um género literário distinto do *conto* (*cuento*) / *exemplum*, tanto que lhe foram reservados

diferentes significantes, como *história* (vejam-se títulos como *Contos e histórias de proveitos e exemplo*, de Gonçalo Fernandes Trancoso, ou a *Historia de las bellas virtuts* do catalão Bernat Metge, tradução, esta última, de uma novela de Boccaccio) <sup>6</sup>, ou *patraña* (de que derivará o título de *Patrañuelo* na colecção do valenciano Juan Timoneda). Num segundo momento assiste-se, todavia, especialmente no âmbito castelhano, a um uso sempre mais frequente do termo *novela*, que com dificuldade crescente ia conseguindo distinguir-se conceptualmente do *cuento*. Tal processo de identificação a nível linguístico encontrava uma justificação própria no plano literário em virtude do progressivo desenvolvimento do *conto* ibérico em direcção à *novella* (já na terceira parte da colectânea de Trancoso, por exemplo, seria bastante difícil distinguir com segurança os *contos* / *exempla* das *histórias* / *novelle*), desenvolvimento mais do que natural por se tratar de fases evolutivas sucessivas de um mesmo género narrativo. O acme é atingido, neste sentido, com a colectânea de Cervantes *Novelas ejemplares*, publicada em 1613, em cujo título vêm significativamente agrupados o termo de derivação italiana e o adjectivo que remete para a tradição médio-latina.

É sabido como, desde então, se assistiu, em castelhano, a um progressivo deslizar semântico que levou o termo *novela* a ocupar um âmbito preenchido, noutras áreas linguísticas, por significantes como o italiano *romanzo* ou o francês *roman* (mas cf. o inglês *novel*) <sup>7</sup>. Em português, pode dizer-se que o vocábulo se deteve, no seu desenvolvimento significativo, a meio caminho entre o *conto* e o *romance*, acabando por designar um conceito «híbrido», não identificável precisamente

(embora também entre muitas perplexidades, como se viu) com alguma das noções extremas.

Quanto ao termo *romance*, não temos notícia de um uso quinhentista comparável ao dos nossos dias. Sabe-se como ele deriva de uma base etimológica bastante genérica, a do latim vulgar *romanice*, que designava, originariamente, um qualquer texto escrito em língua «vulgar», em contraposição às obras redigidas em latim. Esta indeterminação conduziu logicamente a um emprego equívoco do termo nos diversos âmbitos culturais, de tal modo que, enquanto na França medieval (e mais tarde em Itália) ele é usado para designar obras geralmente em verso, destinadas predominantemente à leitura ou à recitação (não cantada), na área ibérica — e em castelhano de modo particular — assistiu-se a uma progressiva identificação do *romance* com o *cantar*, ou seja, um tipo de narração versificada de conteúdo épico-nacional.<sup>8</sup>

A consequência foi que as obras que mais se aproximavam da moderna noção de «romance» e que fizeram a sua primeira e maciça aparição nas letras portuguesas exactamente no decorrer do século XVI (isto é, as narrativas de cavalaria, bucólicas e sentimentais) acabaram por ser genericamente designadas por termos equívocos tais como *crónica*, *história*, etc.

Destas breves considerações — constatando ainda a inutilidade de propor aqui uma delimitação subjectiva das três noções examinadas — resulta que também no nosso estudo sobre os «novelistas» portugueses do século XVI vamos incluir, praticamente, todos os autores de composições prevalecentemente em prosa e de

conteúdo genuinamente narrativo (*literatura de ficção*) sem impedimentos de natureza estrutural.<sup>9</sup>

Seja-nos permitido, neste ponto, um outro esclarecimento. É conhecido como, por antiga convenção histórico-literária, a produção narrativa do período quinhentista português foi subdividida em três grandes secções do ponto de vista temático: o romance (ou *novela*) sentimental, o bucólico e o cavaleiresco.

Na realidade, tal repartição, se por um lado apresenta uma indubitável validade sob o ponto de vista da classificação, não toma em devida conta, por outro lado, os frequentes extravasamentos de género, típicos de uma época que viveu ao mesmo tempo, ou em rápida sucessão, diversas experiências literárias, ainda que dentro duma relativa unicidade das formas sócio-culturais.

Bastará apresentar aqui como exemplo a *Menina e Moça* em que encontramos, esplendidamente fundidas, as três modalidades narrativas do quinhentismo português (a sentimental, a bucólica e a cavaleiresca) e que, no entanto, tem sido apressadamente incluída no género sentimental; ou recordar, também, os romances de cavalaria, em grande parte dos quais encontramos trechos bucólicos, sem contar com a importância que neles assume o aspecto amoroso ou genericamente sentimental.

Em conformidade, todavia, com uma antiga tradição, e para ordenar a exposição de uma matéria tão vasta, subdividiremos o desenvolvimento deste estudo em três partes — excluindo a obra de Bernardim Ribeiro por ser esta objecto de outro volume da presente colecção —, destinando a primeira ao romance de

cavalaria, a segunda ao romance bucólico e a terceira à narrativa breve ou *conto*.

## I / A NARRATIVA CAVALEIRESCA

No escasso panorama dos estudos críticos respeitantes à literatura cavaleiresca na Península Ibérica não é difícil notar, em geral, uma certa tendência para atribuir à produção portuguesa uma posição subordinada ou, de algum modo, secundária em relação às de língua castelhana ou catalã, para não falar de certos especialistas que chegaram mesmo a negar a existência deste tipo de literatura no Portugal medieval.<sup>10</sup>

Trata-se, evidentemente, de posições extremas que não têm em conta alguns dados de importância, em nossa opinião, decisiva, e que fazem recordar muito de perto a afirmação de alguns especialistas da área literária castelhana sobre a falta no seu país de uma poesia lírica anterior ao século XIV, carência devida a um suposto alheamento deste povo das «molezas» da efusão lírica. Na realidade, como bem demonstrou Giuseppe Tavani<sup>11</sup>, a colateralidade e a frequente sobreposição das duas culturas, a castelhana e a galego-portuguesa (para não falar da catalã, muito distante em termos de coordenadas sócio-culturais) são, na Idade Média, um dado de facto incontroverso, de que resulta por

consequência a impossibilidade de definir autonomamente a produção literária medieval em uma ou outra língua.

Pode-se também imputar esse facto, que assim se apresenta ainda mais plausível, às antigas e, por vezes, violentas controvérsias sobre a prioridade da redacção castelhana ou portuguesa de alguns romances de cavalaria medievais: é natural, com efeito, que duas regiões que participavam dos mesmos fermentos culturais dessem lugar contemporaneamente, ou numa brevíssima distância de tempo, a idênticas expressões literárias. Se não inúteis, aquelas polémicas revelar-se-iam no entanto secundárias em relação a uma consideração concreta dos textos, consideração essa que faça referência, por conseguinte, a um contexto histórico-cultural tendencialmente unitário.

Ainda que não querendo tomar em consideração tal situação e detendo a nossa atenção apenas no âmbito português, deve todavia sublinhar-se a presença de pelo menos dois romances medievais de inspiração cavaleiresca escritos nesta língua (a *Demanda do Santo Graal* e o *Josep d'Armatia*) e assinalar a possibilidade da existência de outros que não chegaram até nós (conhece-se, pelo menos, o título de um deles, o *Merlim*, de que possuímos, infelizmente, apenas um exemplar em língua castelhana).<sup>12</sup>

De escasso relevo parece ser, ainda neste caso, a objecção levantada por alguns especialistas de que estas obras pouco mais seriam do que traduções de textos franceses: numa época em que a tradição assume um valor vinculante e em que o texto mais não é que o fruto da relação dialéctica entre autor e público, não nos podemos admirar de encontrar obras que reproduzem,

até numa imitação servil, a estrutura e os conteúdos dos modelos. O que importa, sobretudo, é valorizar o grau de significação das variantes a respeito do arquétipo e estudar, em tal sentido, quais as relações estabelecidas entre o texto e a base sócio-cultural.

Não podendo aqui proceder-se a uma análise comparativa das várias obras, limitar-nos-emos a assinalar os efeitos mais evidentes que a ética cavaleiresca produziu nos comportamentos dum parte relevante do público português.

É conhecido, por exemplo, como o condestável Nun'Álvares Pereira se propôs imitar, numa exaltação quase quixotesca, as gestas de Galaaz, o cavaleiro imaculado da Távola Redonda, e como foram frequentes, no Portugal dos séculos XIV e XV, os casos de crianças baptizadas com o nome de personagem dos romances de cavalaria.<sup>13</sup>

Estamos em presença de episódios que indicam como os mecanismos de identificação, típicos da Idade Moderna, tiveram também, na realidade, uma incidência notável em contextos culturais muito distantes de nós e que demonstram, além disso, o vasto favor de que gozaram os romances de cavalaria junto do público daquela época.

Perante tais considerações torna-se certamente impossível apresentar a narrativa cavaleiresca portuguesa do século XVI como o fruto de um tardio adequamento a módulos literários de importação, ainda que isto não exclua, evidentemente, a sua dependência de modelos longínquos de proveniência não ibérica.

As matrizes do chamado «espírito de cavalaria» devem ser procuradas, com efeito, num outro âmbito sócio-cultural: na França das cortes feudais onde, extinta

aquela aspiração ao *epos* que tinha informado as *chansons de geste*, se fora criando, cerca de meados do século XII, um novo género literário conhecido pelo nome de «romance cortês».

Neste eram descritas, inseridas num quadro fantástico, as aventuras de cavaleiros andantes que, aos dotes de coragem e lealdade nos duelos, juntavam os de bons cortesãos e perfeitos amantes. Neste sentido, a ética cavaleiresca derivada do romance cortês podia considerar-se o fruto das duas formas literárias da Idade Média francesa: a narrativa épica em língua d'oïl e a lírica de amor occitânica.

Como ponto de fusão destas duas componentes pode considerar-se, talvez, o novo conceito de *aventure*. O termo, que não é possível entender-se no sentido moderno de acontecimento mais ou menos casual nem, muito menos, reduzir-se ao simples feito de armas ou ao gesto heróico, é assumido antes na acepção de «forma particular e estranha do acontecer»<sup>14</sup>, empresa simbólica que coincide com o crescimento espiritual e moral — quase por decantação — do cavaleiro.

Nos inícios do romance cortês, a afirmação através da *aventure* servia sobretudo para tornar os protagonistas dignos do amor da dama; mas rapidamente se apercebem de como uma noção tão vaga se prestava também a receber uma carga de significados diversos, principalmente de natureza religiosa. Nascem assim personagens como Percival e Galaaz, enquanto o fim para que tende o aperfeiçoamento do herói virá a ser representado pela conquista do Santo Graal, o cálice em que se conservava o sangue de Cristo.<sup>15</sup>

A narrativa medieval ibérica de inspiração cavaleiresca tem em conta esta duplicidade de funções

do romance cortês, tanto que, se na *Demanda do Santo Graal* e em outros romances prevalece o aspecto místico-religioso da aventura, já noutros livros como o *Tirant lo Blanc* se encontra ausente toda a implicação metafísica ou de tipo abertamente doutrinário.

Neste segundo grupo deveremos, talvez, incluir também o *Amadis de Gaula*, obra de provável matriz peninsular <sup>16</sup>, composta, verosimilmente, na primeira metade do século XIV. Muitas vezes recordada em textos coevos, é todavia impressa apenas em 1508. Nesse ano aparece em Salamanca, não, repare-se bem, o texto originário da obra, mas uma cópia amplamente refeita pela mão do castelhano Garcí Rodríguez de Montalvo que dela se proclama «autor».

Esta definição parece lícita em certo sentido, dada a acepção particular que o termo «autor» ainda conservava nos finais do século XV. Por outro lado, graças à descoberta de um manuscrito quatrocentista do *Amadis* <sup>17</sup>, estamos hoje em condições de valorizar em pleno a importância da intervenção de Garcí Rodríguez sobre o texto originário, a que ele acrescentou nada menos que um quarto livro de conclusão.

Em torno da paternidade da redacção primitiva veio a desenvolver-se, todavia, a costumada polémica entre os especialistas da parte castelhana e os da portuguesa, sem que todavia se tenha chegado a algum resultado concreto. <sup>18</sup> Muito melhor, neste ponto, será conformar-se com a hipótese, já por outros apresentada, de duas diferentes redacções trecentistas, uma em castelhano e outra em português. Desta última seriam prováveis autores Vasco e / ou outro representante da família dos Lobeira. <sup>19</sup>

De qualquer modo, foi a partir exactamente da edição quinhentista que o *Amadis* se propôs como o modelo novo e exclusivo de todos, ou quase, os romances de cavalaria posteriores, estimulando além disso a composição de numerosas outras obras, quer em Espanha, quer em Portugal.

No breve decurso de dez anos foram assim publicados oito novos romances; vinte anos depois eram já dezoito, e em 1602 os títulos tinham atingido a respeitável cifra de quarenta e oito.<sup>20</sup> Se a eles juntarmos as muitas obras de inspiração cavaleiresca deixadas manuscritas e as frequentes reedições, teremos uma ideia das dimensões culturais de um fenómeno que se apresenta entre os mais importantes e complexos do século XVI.

Para tentar explicar as razões deste sucesso não podemos, decerto, deixar-nos ficar apenas pelas virtudes literárias da obra, nem limitarmo-nos a sublinhar o papel que, na difusão deste género literário, desempenhou a crescente utilização da imprensa.

Na realidade, o *Amadis* de Montalvo prestava-se à interpretação completa do espírito daquele tempo (por muito vaga que tal expressão possa afigurar-se).

Antes de mais, o período em que o romance é impresso, embora diferindo nas suas componentes históricas de base da época que assistira ao nascimento e à afirmação da narrativa cortês, repetia-lhe fundamentalmente as estruturas de poder e as conotações ideológicas. Quer dizer: nascida como expressão duma elite político-cultural, a ética cavaleiresca adapta-se substancialmente, ainda no fim do século XV e depois durante boa parte do século XVI, ao sistema de valores da nobreza peninsular.

Vimos já qual a resposta que o ideal cavaleiresco tinha no Portugal dos fins do século XVI. Importa agora recordar como, nos dois séculos seguintes, se assistiu aos acanhados esforços realizados por alguns membros da aristocracia ibérica para se mascararem de cavaleiros andantes: torneios e justas eram por eles organizados — as mais das vezes incruentos — e tem-se até notícia de pessoas que se colocavam em defesa de pontes, para cumprir uma prova de amor, desafiando em duelo qualquer um que se aproximasse!<sup>21</sup>

Embora prescindindo daquilo que podemos considerar tentativas extremas de uma parte da nobreza para transpor no plano do real tipos de comportamento literário que ela ainda considerava distintivos do seu grupo social, dever-se-á salientar como os valores típicos do herói do romance cortês (a honra, a coragem, a elevação de sentimentos, o culto da mulher) puderam ter, como depois tiveram, uma apropriação bem mais vasta a nível social e cultural, chegando a adaptar-se a ideologias muito distantes da ideologia nobiliárquica (não sendo a última a da burguesia nascente, que esvaziou o conceito de eleição de toda a implicação dinástica) e às esferas estético-literárias mais avançadas (pense-se no modo como foram assumidas muitas sugestões do romance cortês nos poemas de cavalaria italianos).

Ideais de tão largo fôlego que, como se viu, tinham permitido — e o fenómeno repetir-se-á mais tarde, nos finais do século XVI<sup>22</sup> — uma exploração do romance de cavalaria para fins doutrinários, representavam ainda factores seguros de um sucesso que, de facto, se perpetuará, não apenas a nível popular, até aos alvares da Idade Moderna, e que encontraram

depois uma exacta correspondência, no plano literário, nos mecanismos típicos do romance de aventuras oitocentista e contemporâneo.

Consideradas as razões ideais do amplo favor de que gozaram os romances de cavalaria no século XVI, resta ver quanto ficou efectivamente, no *Amadis* e nos seus continuadores, do espírito que tinha animado a narrativa cortês medieval.

Os três séculos que separam Chrétien de Troyes, o maior expoente desta corrente literária, de Garcí Rodríguez de Montalvo não se passaram, evidentemente, em vão. Por muito que a estrutura político-social da Península Ibérica esteja, ainda no fim do século XV, entre as mais atrasadas da Europa, isto não significa que ela se possa igualar totalmente à organização feudal dos finais do século XI.

As próprias tentativas realizadas nos séculos XV e XVI para ressuscitar uma figura como a do cavaleiro andante, que na Idade Média andava ligada ao tipo social do filho segundo das famílias aristocráticas, deviam resultar, também aos olhos de grande parte dos contemporâneos, decididamente confinadas a meras veleidades, pouco mais do que um passatempo para os nobres — ainda que carregado de intenções ideológico-sociais.

O *ethos* cavaleiresco no *Amadis*, e ainda mais nos romances posteriores, tende, em virtude disto, a realizar-se cada vez mais artificialmente, enquanto a *aventure*, embora mantendo o seu carácter intemporal e fantástico, acaba por perder todo o valor de gradualidade. Assim, não se assiste, em muitos casos, a um crescendo de virtudes cortesias, mas a uma progressiva estilização da acção cavaleiresca, de tal

modo que se torna possível afirmar que Amadis e os outros cavaleiros não fazem, no fundo, senão repetir sempre o mesmo duelo, amar sempre a mesma dama e encontrar os mesmos tipos de dificuldades.

A estrutura fantástico-simbólica do romance francês acaba conseqüentemente por transformar-se, nos seus epígonos ibéricos, num bric-à-brac fabular, onde cada um dispõe de plena liberdade para introduzir personagens e situações até ao limite do imaginável. Só por esta via, evidentemente, cada autor conseguia poder chegar à individualização do seu romance no âmbito da produção contemporânea.

Nota-se, portanto, um salto em frente no mundo da fantasia, pelo qual os romancistas e, naturalmente, o seu público deviam sentir — e isto exactamente na época em que as descobertas tinham tirado ao mundo real toda a margem de indeterminação — um fascínio profundo. Também neste sentido é possível apresentar a narrativa cavaleiresca em geral quase como um movimento de indisciplina, contrário à concepção humanística da verosimilhança em arte.

E no entanto, sobretudo nos primeiros romances quinhentistas de fundo cavaleiresco, ao lado deste impulso para o irracional nota-se também a tentativa de constringer o mito entre margens funcionais, de reduzir, por outras palavras, a fábula a uma precisa dimensão pedagógica.

O refreamento duma matéria tão abstracta para ser objecto de livros, de algum modo, «infinitos», actuou quer ao nível dos procedimentos quer no das motivações.

Lendo um dos muitos romances de cavalaria quinhentistas ter-se-à a sensação, num primeiro

momento, de se estar diante duma narração privada de qualquer sentido de perspectiva, em que os episódios se apresentam justapostos até formarem um *continuum* narrativo que recorda, no plano da expressão, e estrutura sintética da frase de cunho medieval.

Vendo melhor, todavia, apercebemo-nos de como tudo está, na realidade, regulado e estruturado com o objectivo de um fim último, e de como a aparente confusão não é mais do que o fruto sapiente de mecanismos narrativos precisos. É, no fundo, o próprio autor que, intervindo na narração, indica ao leitor o esquema por ele seguido: são frequentes, por exemplo, na abertura dos capítulos, as advertências do tipo «voltaremos a falar das aventuras do cavaleiro X», ou a retomada de episódios descritos anteriormente de modo sumário, ou ainda verdadeiros *flash-back*. A matéria parece, pois, controlada de cima, não sem desequilíbrios narrativos, por um artífice consciente da sua função.

O mesmo acontece ao nível das motivações. Tome-se o caso da intriga sentimental, que em muitos romances de cavalaria quinhentista assume o papel de centro motor de toda a narração. Ela parece ter, por vezes, uma simples função estética. E, num primeiro nível de leitura, tem-na seguramente, enquanto o Amor é frequentemente sinónimo da Beleza. Mas — e por este caminho passa também a mensagem secundária — o Belo é ainda sinónimo do Bem, e a procura do primeiro significa, por consequência, a recusa do Mal, ou seja, do pecado e de tudo o que a esta noção se queira ligar.

É fácil, neste perspectiva, apercebermo-nos de como o complexo código heróico-amoroso dos romances de cavalaria acabou por assumir uma precisa função ética e de comportamento.

Será bom precisar, neste ponto, como o uso instrumental do *eros* não trouxe um total apagamento, pelo menos no *Amadis*, das suas componentes físicas e realistas: tratava-se, porém, de vagas referências, muitas vezes contrabalançadas por longas tiradas moralistas, que não podiam decerto ofender o leitor mais escrupuloso em matéria de religião, nem excluíam uma utilização da obra para fins éticos. De qualquer modo, nos romances seguintes, a concepção amorosa — também em consequência da Contra-Reforma — virá ligar-se cada vez mais ao estereótipo neo-platónico de mulher inacessível, enquanto o erotismo latente do modelo se esfumará num sensualismo estetizante, tão caro à poética maneirista.

Referindo as constantes funcionais da narrativa cavaleiresca do século XVI, não se pode deixar de indicar ainda a possibilidade duma análise de conjunto que tenha em consideração a sua relativa compactidade temática e estrutural. Para usar uma terminologia ligada às teorizações dos formalistas russos no campo da análise da narrativa, pode afirmar-se, com efeito, que a *fábula*<sup>23</sup>, no modo como se configura no *Amadis*, se mantém quase invariável em todos os romances posteriores. Isto é: algumas personagens (entendidas aqui como unidades semânticas da narrativa e definidas pela crítica estrutural como «actuantes») e certas situações ou motivos do arquétipo regressam com uma regularidade quase obsessiva.<sup>24</sup>

A tendência para a estilização faz, — e repetimos coisas já ditas — com que, não obstante as tentativas de todos os autores para que o seu herói realize uma gesta superior à do precedente, quase todos os protagonistas

dos diversos romances de cavalaria se adequam no fundo e um único *cliché*.

O risco da imobilidade é evitado — e só em parte — graças à variedade do entrecho (*sinjet*)<sup>25</sup>: os «materiais» da *fábula* resultam, assim, segundo uma disposição que prescinde largamente de critérios causais ou temporais que acabariam por exaltar a repetitividade das acções cavaleirescas. O resultado é uma narração onde vários planos se intersectam entre si, da qual o autor, como foi dito, maneja os cordeis, conseguindo manter a atenção do leitor sempre viva através de antecipações ou atrasos da acção, por intermédio, afinal, de todos aqueles mecanismos que farão, muito mais tarde, a fortuna dos romances de aventuras ou dos policiais.<sup>26</sup>

Uma vez realizada esta análise esquemática dos elementos constitutivos do romance de cavalaria quinhentista, dever-se-á todavia sublinhar a existência de «resíduos», isto é, de elementos temáticos e/ou motivacionais, que excedem o esquema proposto. Na maior parte dos casos, é do próprio exame destas variantes que ressalta a historicidade do texto que pode, por vezes, levar a uma reconsideração das invariantes, as quais, por seu turno, encontram, a esta luz, uma nova funcionalidade individualizante em relação à tradição.

No estudo da narrativa portuguesa de inspiração cavaleiresca, tentaremos, exactamente, privilegiar aqueles elementos «diferentes» que dela fazem, em muitos casos, o produto duma situação histórico-cultural particular.

JOÃO DE BARROS E A *CRÓNICA*  
*DO IMPERADOR CLARIMUNDO*

Da vida e das obras de João de Barros muito sabemos, graças também à biografia romanceada que dele nos deixou Manuel Severim de Faria <sup>27</sup>, emendada, depois, e completada em 1917 por António Baião. <sup>28</sup>

Natural, com toda a probabilidade, de Viseu, onde nasceu em 1496 de uma família da média nobreza, entrou muito jovem ao serviço do rei D. Manuel. Estudou na corte, distinguindo-se pelos seus dotes intelectuais e culturais, a ponto de ter sido nomeado *moço de guarda-roupa* do príncipe D. João.

Já então, pelo que nos diz Severim de Faria <sup>29</sup> — embora se trate de notícia pouco merecedora de confiança —, projectava escrever «uma universal história de Portugal»; mas, sendo a empresa demasiado árdua e certamente não adequada à sua idade juvenil, preferiu compor um livro «de história fabulosa»: a *Crónica do Imperador Clarimundo*.

No Prólogo, escrito posteriormente à impressão da obra, ocorrida em 1522, e dirigido ao antigo príncipe, agora rei com o nome de D. João III, escreve João de Barros a propósito da sua composição: «Por cima das arcas da Vossa guarda-roupa, publicamente, como muitos sabem sem outro repouso, sem mais recolhimento, onde o juízo quieto pudesse escolher as cousas que a fantasia lhe representava, fiz o que o meu amor e Vosso favor ordenaram». <sup>30</sup>

O primeiro romance de cavalaria português do século XVI nasce, portanto, como admite o próprio autor, quase às escondidas, no tempo tirado às

obrigações da corte e, sobretudo, da pena de um rapaz com pouco mais de vinte anos, desejoso de se evidenciar aos olhos do soberano.

Devido ao livro, João de Barros conhecerá, como ele mesmo confessa <sup>31</sup>, maior fama entre os contemporâneos do que aquela que lhe granjearam obras de bem mais elevado empenho, tais como as *Décadas* ou a *Rópica Pnesma*. O *Clarimundo* é, com efeito, reimpresso uma primeira vez em 1553 e depois ainda em 1601, 1742, 1791 e 1843.

Procurar explicar as razões deste êxito significa compreender as aspirações e motivações de uma classe ou, para melhor dizer, de um ambiente social que construiu os destinos duma nação e que lhe preparou, ao mesmo tempo, a catástrofe.

João de Barros vive na corte desde a idade em que se praticava o «jogo do pião»; nela se forma, assimilando-lhe valores e ideais. Estava-se, talvez, no ponto mais alto da parábola histórico-política da monarquia — e, mais em geral, da nação — portuguesa, quer do ponto de vista cultural quer no do poderio económico; no ambiente da corte devia respirar-se uma atmosfera de perene exaltação da sorte e do destino pátrio (a coberto, acrescentamos nós, dos mais prosaicos mas bem mais importantes interesses mercantis da nobreza e da coroa, então em forte expansão), sendo natural que o jovem *moço da guarda-roupa* se faça intérprete desse clima.

Pensou, para tal fim, servir-se do género literário então mais em voga, precisamente o romance de cavalaria, que se adequava optimamente, para além do resto, às necessidades do momento, pois tratava-se de um veículo privilegiado da ideologia nobiliárquica.

A intenção de João de Barros foi evidentemente, desde o início, a de exaltar a coroa portuguesa; mas a matéria, fruto duma tradição e vinculante, deve-lhe ter, de certo modo, forçado a mão. É assim que, nos primeiros dois livros, os de inspiração declaradamente heróico-cavaleiresca, o *Clarimundo* não se afasta em nada, ou quase, dos modelos castelhanos, repetindo personagens, situações e motivos já anteriormente tratados, sobretudo no *Amadis*.

Dar um resumo, ainda que esquemático, do romance de João de Barros seria uma empresa imensamente árdua, e até irrealizável, sobretudo, no pouco espaço de que dispomos. O autor confere um largo uso ao mecanismo de complicação do entrecho que, como se viu, caracteriza o género cavaleiresco, sem contar o número incrível de episódios e personagens secundárias introduzidos no romance. Limitar-nos-emos, pois, a isolar as vicissitudes do protagonista narrando-as com brevidade.

Nascido do casamento de Adriano, rei da Hungria, com a filha do rei de França, Clarimundo é tirado aos pais pelas intrigas de uma ama. Abandonado junto duma fonte, é recolhido por Grionesa, nobre viúva italiana, e educado por esta como filho. Ainda muito jovem pede e consegue ser armado cavaleiro pelo rei de França, que ignora ter diante de si o próprio filho. Iniciam-se, neste ponto, as maravilhosas aventuras e as muitas peregrinações do herói que é, entretanto, reconhecido pela mãe, acabando depois por encontrar Clarinda, a mulher da sua vida, filha de Apolinário, imperador de Constantinopla.

A relação amorosa segue os esquemas clássicos do género: é um sentimento sublime que consegue

superar os obstáculos e dificuldades de toda a espécie e que será coroado pelo matrimónio, primeiro consumado em segredo, depois realizado oficialmente, após Clarimundo, com outros cavaleiros, ter derrotado as forças do Grão-Turco que haviam chegado a ameaçar as muralhas de Constantinopla.

No contexto destas aventuras deve ser referida aquela que, com todo o direito, pode ser considerada a mais importante do romance, visto que constitui o verdadeiro objectivo da sua composição. No capítulo IV do terceiro e último livro encontramos Clarimundo em Portugal, na companhia do mago Fanimor, desde sempre o seu protector oculto. Este condu-lo ao alto da torre de Sintra e aqui, tomado pelo espírito profético, descreve-lhe em versos a sua gloriosa descendência: dele procederão os reis de Portugal que estenderão o seu domínio desde as regiões orientais extremas até às mais ocidentais.<sup>32</sup>

A profecia de Fanimor ocupa no seu conjunto 41 oitavas e uma quadra em versos de *arte maior*, mas por si só confere um sentido novo a todo o romance. Clarimundo não é, ou não é mais, um dos muitos heróis dos romances de cavalaria; a sua função não se resolve simplesmente ao nível pedagógico-exemplar, já que a sua acção, o seu heroísmo e a sua *corteisie*, recebem também um superior crisma épico.

O valor literário desta parte lírica não é, atenda-se bem, proporcionado à importância que ela assume no interior do romance: longe de qualquer tentativa de crítica histórica, tudo se reduz a uma árida lista de nomes que nada têm em comum com a história da dinastia portuguesa que nos é apresentada por Camões nos *Lusíadas*, e em que a figura que adquire maior relevo

é a de D. Manuel, de quem se enumeram os domínios e as terras conquistadas. Trata-se, todavia, da primeira tentativa quinhentista de poesia épica em Portugal e como tal terá que ser avaliada, em função, também, do contexto em que é introduzida.

João de Barros antecipa-lhe o aparecimento desde o Prólogo em que afirma ter sabido, de um «fidalgo alemão», como Afonso Henriques fora na realidade filho segundo de um rei da Hungria, neto, por sua vez, do imperador Clarimundo.<sup>33</sup> A referência a este parentesco lendário se, por um lado, introduz aquela dimensão fantástica que informará depois as vicissitudes cavaleirescas, coloca ao mesmo tempo o romance num plano diferente dos anteriores castelhanos: o leitor português é posto em condições de captar, graças àquela advertência, o sentido profundo, histórico se se quiser, do protagonista, seguindo-o nas suas aventuras através do mundo sem limites da narrativa cavaleiresca.

Sem aquela antecipação, para um nível mais baixo de leitura, a história de Clarimundo, tal como nos é narrada nos primeiros dois livros, não apresentaria nenhum elemento de novidade no que respeita à tradição, sentindo-se apenas no início do terceiro livro uma inesperada mudança do registo estilístico e narrativo. O próprio cenário, com efeito, muda neste ponto, passando-se de uma moldura imaginosa e ausente de qualquer referência espaço-temporal precisa, para um Portugal geograficamente conotado, em que a acção cavaleiresca acaba por adquirir um sentido novo. Não se pode falar, evidentemente, de realismo, mas sim de uma atmosfera onírica em que o fantástico é mediado através da experiência real (veja-se, por exemplo, a justificação mítica que o autor dá de alguns topónimos).

A *Crónica do Imperador Clarimundo* vive e é vivificada por este desdobramento de planos: de uma parte o maravilhoso fantástico, da outra o maravilhoso histórico, ambos em relação dialéctica entre si. Por esta via o romance adquire uma nova funcionalidade enquanto se precisam, em perspectiva, as motivações narrativas.

A própria colocação da profecia de Fanimor parece, neste caso, significativa: o aperfeiçoamento do herói através da *aventure* atinge o seu cume no fim do segundo livro, pelo que ele é agora finalmente digno de receber o carisma. Este, por sua vez, põe-no em estado, não tanto de desposar Clarinda, o que pode considerar-se fim secundário (desde que um casamento, ainda que em segredo, fora consumado), mas de desbaratar os infiéis, de apresentar-se como o primeiro campeão daquele espírito de cruzada que tanta importância tinha na ideologia monarco-nobiliárquica quinhentista portuguesa.

Por outras palavras, Clarimundo, antepassado fantástico da dinastia henriquina, realiza e cumpre, com aquelas roupagens, o propósito a que esta se teria votado: dilatar a Fé e o Império. A guerra aos mouros, que pode considerar-se um tópico da narrativa cavaleiresca do século XVI, encontra deste modo no livro de João de Barros uma dimensão histórica precisa. Manuel Severim de Faria define *Clarimundo*, como se disse, como uma *história fabulosa*, sem dar-se conta, talvez, de que é exactamente pela união dos dois termos que nasce o carácter distintivo da obra. É o próprio autor, com efeito, que precisa no prólogo por que ponto de vista se deve considerar o elemento fantástico no seu romance: «Pois das antigas cousas não temos outra

certeza, é necessário darmos-lhes tanta fé, quanta nos elas testificam. Quanto mais, que a experiência das nossas presentes autorizam todas as suas passadas. E quem nesta verdade duvidar, ponha os olhos na grandeza das obras del-Rei vosso padre, e desfará a roda do pouco crédito que a todas as outras der»<sup>34</sup>

Está já nestas palavras o futuro autor das *Décadas*: na constatação de como a história por si só é suficiente para criar o mito e de como o *epos* não é, no fundo, senão o fruto artisticamente deformado da realidade. Em *Clarimundo*, João de Barros experimentou a possibilidade de explorar a matéria lendária para fins históricos e nacionais; caberá a Camões, avançando pelos caminhos por ele indicados, percorrer e via contrária que leva da história à épica.

#### FRANCISCO DE MORAIS E O PALMEIRIM DE INGLATERRA

Tem-se longamente falado do *Amadis de Gaula*, ponto de partida e de referência obrigatória do gosto cavaleiresco no quinhentismo literário ibérico. Entre as particularidades da obra reelaborada por Montalvo tem sido também recordada a sua aparência de romance «infinito».

Tal característica deriva, evidentemente, do carácter abstracto da noção de cavalaria, dimensão espiritual sem outras limitações senão as constituídas pelo conceito de nobreza e/ou eleição e, paralelamente, da maior ou menor capacidade de elevação individual através da *aventure*.

O primeiro resultado desta indeterminação é sentido ao nível da construção das personagens: tanto no *Amadis*, como depois nos romances posteriores, a clássica repartição dos papéis entre o protagonista e as personagens secundárias é perturbada pela participação comum num único ideal heróico-amoroso. Isto não exclui, evidentemente, a existência de uma personagem principal, mas faz com que a seu lado actuem, na qualidade de co-protagonistas, outras numerosas personagens dotadas de características e funções semelhantes. Dada ainda a estrutura particular dos romances de cavalaria, elas acabam por se tornar, por sua vez, protagonistas de episódios colaterais, nos quais evidenciam os mesmos dotes manifestados pelo protagonista da acção principal.

Noutros termos, Amadis pode apenas considerar-se um *primus inter pares*, aquele que de entre todos os seus contemporâneos mais se aproxima da perfeição cavaleiresca sem que, todavia, isto negue *a priori* a possibilidade de, em situações particulares, vir a ser igualado em virtude por outras personagens e sem que, sobretudo, o seu valor exclua a possibilidade de superiores realizações do espírito cavaleiresco.

Tal hipótese, embora não se verificando quase nunca no interior da mesma obra, deu ocasião, porém, à composição de novos livros em que podiam assumir o papel de protagonista ou uma das muitas personagens secundárias do romance precedente ou, mais frequentemente, o filho do herói. É, por exemplo, o próprio Montalvo que, no fim da sua obra, promete narrar num livro posterior as aventuras de Esplandián, filho de Amadis, o qual vinha sendo apresentado, desde

a infância, como superior ao próprio pai pelas suas virtudes de cavaleiro <sup>35</sup>.

É deste modo que têm começo os chamados «ciclos de cavalaria» quinhentistas, em que cada romance se liga tematicamente ao precedente. A par do ciclo inaugurado com *Amadis de Gaula* <sup>36</sup> vamos encontrar, na área ibérica, um outro de não menor importância denominado ciclo dos *Palmeirins*.

Iniciado com o romance anónimo em castelhano intitulado *Palmeirim de Olívia* (1.<sup>a</sup> ed. 1533), encontrou continuação no *Primalcón de Grecia* (1.<sup>a</sup> ed. 1512) e depois no *Platir* (1.<sup>a</sup> ed. 1533) e no *Flortir* (deste último, todavia, apenas se conhece o título), todos anónimos e escritos em castelhano.

Em 1546-47 imprime-se em Toledo, sempre em língua castelhana, um novo romance do ciclo intitulado *Palmerín de Inglaterra*, cuja primeira edição conhecida em português será a de Évora, de 1567.

Na edição toledana figurava uma poesia de dedicatória, em versos acrósticos, na qual se podia ler a seguinte frase: «Luis Hurtado autor al lector salud». Baseando-se nela, o livreiro espanhol Vicente Salvà atribuiu a autoria do romance, em 1829, ao castelhano Luís Hurtado, se bem que numa edição lisboeta de 1592 aparecesse, em vez daquele autor, o nome do português Francisco de Moraes.

Daqui nasceu uma douta questão que viu descer a terreiro (Eugénio Asensio comparou-a, de facto, ironicamente, a um torneio cavaleiresco) estudiosos de várias nacionalidades, divididos entre os partidários da paternidade espanhola do livro e os da autoria portuguesa. Finalmente, em 1904, o inglês William E. Purser, através duma leitura comparada das duas

edições, chegou à conclusão de que o texto espanhol não passa duma descuidada tradução do português — tese que foi depois confirmada por outros conhecidos especialistas <sup>37</sup>.

A controvérsia — que serve, em última análise, para comprovar a complementaridade das duas culturas até ao final do século XVI, pelo menos no campo da narrativa cavaleiresca — poder-se-ia ter encerrado muito antes se apenas tivesse sido devidamente valorizada a presença no romance de um trecho que parece incontestavelmente de inspiração autobiográfica, e que obriga a atribuir a Francisco de Moraes a sua autoria.

Nesta perspectiva permanece o problema da datação da *editio princeps* da obra em português, hoje perdida. Todos os especialistas que se ocuparam da questão fazem-na remontar a 1543-1544; mas, enquanto a maioria sustenta que ela teria sido impressa, por interesse do próprio autor, em França ou na Flandres, apenas Eugénio Asensio considera mais verosímil a hipótese de que tenha sido impressa em Portugal <sup>38</sup>.

Seja qual for o local da publicação, o certo é que o romance gozou de um sucesso imediato e profundo, até a nível internacional: foi traduzido, já em 1552-1553, em francês e em 1553-1554 em italiano; em Inglaterra, entre 1587 e 1807, foram realizadas bem umas oito edições.

Em Portugal, para além da primeira, ter-se-ia perdido também uma segunda hipotética edição da obra, anterior à primeira reedição que chegou até nós (que é, como foi dito, a de Évora de 1567). A seguir, temos as edições de 1592 (esta largamente modificada pelo revisor eclesiástico), a de 1786 e a última de 1852, todas publicadas em Lisboa.

Não sabemos muito do autor de *Palmeirim de Inglaterra*. Nasceu, com toda a probabilidade, nos finais do século XV ou nos inícios do século seguinte. O pai, Bastião ou Sebastião, membro da pequena nobreza brigantina, era provavelmente empregado na Fazenda Real. Francisco entrou, por sua vez, ao serviço do conde de Linhares, D. António de Noronha. Em 1541 tomou parte, com funções de secretário, na embaixada enviada por D. João III ao rei de França, e que era encabeçada pelo filho de D. António, D. Francisco de Noronha. A incumbência era delicada: tratava-se de convencer Francisco I a aceitar, sem excessivas reservas, o casamento da Infanta de Portugal, D. Maria, com o príncipe herdeiro de Castela, filho de Carlos V.

Na data de 10 de Dezembro de 1541, Francisco de Moraes, mais na qualidade de confidente do que na de secretário, envia de Melun ao conde de Linhares uma longa carta, hoje conservada no Arquivo da Torre do Tombo, pela qual o informa minuciosamente do comportamento de D. Francisco na sua missão de embaixador <sup>39</sup>. Trata-se de um documento original já que nele se descrevem, num tom vivo e agradável, os costumes da corte francesa, bastante livres aos olhos de um observador português. Nela se referem, para além disso, os nomes de três damas francesas, Latranja, Talensi e Mansy, que voltaremos a encontrar depois como protagonistas dum curioso episódio do *Palmeirim*.

Referimo-nos, naturalmente, ao trecho autobiográfico de que já se fez menção, no qual aparece também o nome de uma outra dama da corte francesa, mademoiselle de Torsi, de quem sabemos ter-se enamorado perdidamente o escritor português durante a sua permanência em França — em idade, portanto, já

madura —, e por quem foi repudiado depois de uma longa corte <sup>40</sup>.

O episódio (que ocupa os capítulos 137-142 da segunda parte), embora também banhado pela mesma atmosfera fantástica que percorre todo o romance, denota, não obstante isso, uma escassa articulação lógica com o resto da narração no plano temático: aqui se conta como quatro damas francesas, que têm exactamente os nomes das gentis-donas há pouco citadas, prometem conceder-se como prémio ao mais valente cavaleiro que por elas combatesse. O vencedor é Floriano, o galante irmão de Palmeirim que, todavia, acaba por fugir da sua presença ao dar-se conta do seu espírito fútil e vazio.

É a primeira vez, tanto quanto se sabe, que num romance de cavalaria são inseridas de maneira directa personagens reais e que o autor se permite exprimir, a seu respeito, sentimentos pessoais. Não é difícil, em boa verdade, descobrir em Floriano — limitando-nos, por certo, a este episódio — uma projecção de Francisco de Moraes, que tenta, por esta via, uma desforra moral em relação a mademoiselle de Torsi, que é repudiada pelo cavaleiro, tal como ela, na vida real, tinha repudiado o escritor.

O único precedente possível, no âmbito quinhentista, é constituído pelo episódio da profecia no *Clarimundo* em que, embora com intenções diferentes, se articula a lenda com a história, enquanto um novo exemplo de irrupção do real na ficção cavaleiresca se dará com o torneio de Xabregas descrito no *Memorial* de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

A pergunta que espontaneamente surge é se é possível, neste ponto, considerar tal mistura entre

realidade e fantasia como um elemento distintivo da narrativa portuguesa de inspiração cavaleiresca.

A um nível mais geral, pode afirmar-se que era possível encontrar anotações genericamente realistas em muitas composições ibéricas de assunto de cavalaria a partir da Idade Média; mas nunca, talvez, tão imediatas e autobiográficas como no *Palmeirim*, ou tão precisamente conotadas historicamente como nos outros dois romances portugueses citados <sup>41</sup>.

De resto, a particular concepção do autor como artífice onisciente que domina a matéria narrada estabelecendo uma relação directa com o seu público — e que dissemos ter sido uma característica dos romances de cavalaria quinhentista —, acaba por criar em volta das obras deste género uma aparência de objectividade que entra dialecticamente em contraste com a atmosfera fantástica que as percorre.

Existe, todavia, uma diferença sensível entre a intervenção tónica do narrador e a relação particular que se instaura, no âmbito português, entre o dado fantástico e o dado real: por um lado, o confronto resolve-se a nível extra-textual; por outro, a objectividade entra em contacto, directamente no texto, com a matéria fantástica enriquecendo-a de novos conteúdos ideais.

As finalidades com que João de Barros ou Jorge Ferreira de Vasconcelos introduzem nas suas obras episódios ou figuras históricas são, evidentemente, de natureza diferente das de Francisco de Moraes, alheio a quaisquer intenções épicas ou apologéticas precisas — pelo que seria bem mais fácil invocar a seu respeito modelos de narrativa sentimental como a *Elegia di Madonna Fiammetta* de Bocaccio —: é todavia digna de

relevo esta atitude comum dos autores portugueses ao funcionalizar a matéria cavaleiresca numa perspectiva pessoal ou nacional, isto é, ao servir-se dela como de um veículo expressivo privilegiado em oposição à acção niveladora da tradição.

Voltando à biografia do autor do *Palmeirim de Inglaterra*, sabemos que regressou a Portugal em 1544 e que aqui se casou com uma sua compatriota, Bárbara Madeira. Em 1550 foi-lhe dada pelo conde de Linhares uma renda régia de 12 000 réis, nova prova da estima de que gozava junto dos Noronhas. Morreu em 1572 de morte violenta, em Évora, em circunstâncias que permanecem, até hoje, misteriosas.

O romance de Francisco de Moraes apresenta-se, tematicamente, como uma continuação do *Primaléon*, em que se narravam principalmente, as façanhas do cavaleiro deste nome, filho de Palmeirim de Oliva. No livro, todavia, dava-se relevo também à figura de D. Duardos, filho do rei Fradique de Inglaterra, o qual acabará por desposar Flérida, filha de Palmeirim.

Ora, enquanto os dois romances castelhanos, intitulados *Platir* e *Flotir*, de que se fez referência, se ocupavam da descendência por linha masculina do primeiro Palmeirim (narram, de facto, as aventuras, respectivamente, do filho e do neto de Primaléon), no âmbito português prestou-se, singularmente, uma maior atenção à história dos amores de Flérida e de D. Duardos.

Gil Vicente, indo buscar o tema a um episódio do *Primaléon*, compõe em 1522 a tragicomédia *D. Duardos* onde se conta como o filho do rei de Inglaterra, disfarçado de hortelão, consegue aproximar-se e cortejar a mulher amada. Por sua vez, o livro de Francisco de

Morais abre com a descrição da difícil gravidez de Flérída que acabará por dar à luz, em circunstâncias dramáticas, os gémeos Palmeirim, depois chamados de Inglaterra, e Floriano do Deserto.

A narração segue, a partir daqui, os cânones clássicos do género cavaleiresco, já que os dois recém-nascidos são roubados à mãe por um «selvagem» e educados pela mulher deste. Feitos cavaleiros e descoberta a sua ascendência darão início à sua aventura heróica e sentimental. Palmeirim, em particular, enamora-se de Polinarda, filha de Primaleão (o Primaleón do romance castelhano) imperador de Constantinopla; também no romance de Francisco de Moraes, antes de desposar a amada — sempre a nível oficial, pois secretamente as núpcias haviam já sido consumadas — o protagonista deverá vencer os infiéis que assediavam a cidade. O espírito de cruzada não podia ser, evidentemente, descurado nem sequer numa obra que, diferente do Clarimundo, não tinha intenções declaradamente épicas <sup>42</sup>.

Mencionada brevemente a história do protagonista, dever-se-á também recordar a presença, no romance, de figuras secundárias em cujo traçado o autor prescinde largamente dos estereótipos tradicionais, revelando, neste sentido, uma notável dose de originalidade.

É o caso de Miraguarda e Florendos e da sua história sentimental: ela, dama caprichosa, submete o seu apaixonado às provas mais duras recusando sempre, com maneiras de *coquette*, condescender ao seu amor; ele, amante, receoso, mais digno de figurar num romance sentimental ou bucólico <sup>43</sup>, suporta em silêncio as intemperanças da mulher, conseguindo realizar o seu

sonho de amor apenas pela intervenção compadecida de Palmeirim e Primaleão.

Segundo muitos especialistas, este episódio mais não seria que uma confirmação do autobiografismo de *Palmeirim*: em Miraguarda, Francisco de Moraes teria retratado mademoiselle de Torsi e, conseqüentemente, Florendos seria de considerar como personificação do autor. Pode acontecer que isto seja em parte verdadeiro, mas deve também ter-se presente como a dama francesa aparece no mesmo romance com o seu próprio nome, sendo difícil de crer que o escritor tenha querido representar por duas vezes a mesma personagem. Poder-se-á, portanto, falar mais genericamente de uma influência — de resto já assinalada na referência ao excerto autobiográfico — da novelística sentimental de origem italiana que assume, neste sentido, uma importância primária entre as fontes do *Palmeirim* <sup>44</sup>.

Seja qual for a origem, literária ou real, da figura de Miraguarda, ela indica, todavia, uma personagem diferente da tradicional dama idealizada, no bem e no mal, que aparece nos romances de cavalaria: ela é, na verdade, descrita mais concretamente, como uma mulher leviana, por vezes cruel, mas apenas por insensibilidade ou capricho. Se se pode falar, neste sentido, de um retrato certamente negativo (por muitos críticos considerado sintomático das tendências misóginas de Francisco de Moraes), dever-se-á também sublinhar como isso representa uma tentativa de superar a rigidez das figurações tradicionais do romance de cavalaria.

Numa tal perspectiva, poder-se-á ainda recordar uma outra personagem feminina presente no *Palmeirim*: Arlança, a mulher gigante que se apaixona por Floriano.

Irmã de Calfurnio e de outros gigantes que o irmão de Palmeirim tinha morto em duelo, é mandada pela mãe raptar o cavaleiro a fim de que, conduzido à Ilha Profunda, ela possa exercer sobre ele a justa vingança.

Com um stratagem, ajudada pelo ancião Alfernau, Arlança consegue realizar o seu intento; mas, durante a viagem de regresso por mar, rebenta uma violenta tempestade no decurso da qual Floriano tem ocasião de mostrar o seu valor. A mulher sente nascer em si o amor pelo belo cavaleiro e de nada servem os conselhos de Alfernau: embora consciente da sua deformidade, declara-lhe os seus sentimentos <sup>45</sup>.

A cena possui uma densidade psicológica notável, considerando outrossim o relativo esquematismo dos caracteres das personagens que povoam a narrativa cavaleiresca. No âmbito quinhentista, com efeito, é raríssimo que se considere uma mulher não bela em condições de viver um amor sublime e que se quebre, deste modo, o binómio Amor-Beleza que é, como se tem visto, uma constante deste tipo de romances.

Entre as personagens masculinas, se existe ainda o Palmeirim, protótipo do perfeito cavaleiro, encontramos a seu lado Albaizar, filho do sultão de Babilónia, figura contraditória que, embora assumindo em si algumas das virtudes cavaleirescas, sabe também comportar-se de maneira desleal, roubando de noite o escudo com a efigie do rosto de Miraguarda.

Trata-se, todavia de um mouro, de uma pessoa portanto «diferente», tal como Arlança. Singularmente, salientam-se mais a respeito destes do que em relação aos outros as tentativas de análise psicológica: tudo o que era estranho à norma permitia evidentemente ao escritor uma margem maior de liberdade expressiva e

descritiva. É um pouco, no fundo, o que sucede com personagens também socialmente diferentes em alguns romances cortesões medievais: conotadas, por vezes, até fisicamente em sentido negativo, gozam também duma caracterização psicológica muitas vezes mais cuidada que a do tipo cortês a que se contrapõem.

Existe no *D. Quixote* de Cervantes um capítulo de notável interesse em que se narra como o cura e o barbeiro, a fim de salvarem o engenhoso *hidalgo* da perniciosa influência dos romances de cavalaria, decidem deitar fogo à sua biblioteca. Entre outros livros os dois encontram o *Palmeirim de Inglaterra*, que é salvo da fogueira por duas razões: «la una, porque él por si es muy bueno; y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal. Todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonísimas y de grande artificio; las razones, cortesanas y claras, que guardan y miran el decoro del que habla, con mucha propiedad y entendimiento»<sup>46</sup>.

Trata-se de um juízo curioso — considerada também a aversão clara de Cervantes pela narrativa cavaleiresca tradicional — não compartilhado certamente pela crítica posterior, que se mostrou bem mais exigente que o escritor castelhano. Entre os estudiosos modernos, Manuel Rodrigues Lapa, por exemplo, censura no romance o exceder da medida no traçado, quer das personagens quer das situações<sup>47</sup>, enquanto António José Saraiva e Óscar Lopes o comparam aos filmes em 24 partes e às aventuras dos super-homens<sup>48</sup>.

São opiniões seguramente autorizadas, mas que não podem impedir, todavia, que se insinue no leitor atento a suspeita da existência, no *Palmeirim*, de uma tentativa de distanciamento crítico do mundo imaginoso

dos romances de cavalaria. Os trechos autobiográficos, pelo que de pessoal e de quotidiano introduzem no tecido narrativo, poderiam ser considerados, no fundo, um indício de tal atitude.

A esta luz se justificariam também os aspectos fantásticos forçados. Só carregando nas tintas, actuando no seu interior para tornar ainda mais inverosímil a atmosfera do romance, se podia tentar derrubar as traves-mestras que sustentavam a ideologia cavaleiresca.

Na carta de Melun, como se viu, Francisco de Moraes evidencia uma felicíssima veia irónica. Não se poderá supor que ela presida em parte, também, à composição do *Palmeirim*? Tal hipótese permitiria ver o romance numa nova perspectiva, revalorizando o juízo de Cervantes, que poderia ter nele intuído exactamente um modelo do seu *Quijote*, justificando a opinião de uma especialista espanhola que definiu num ensaio o romance de Francisco de Moraes, como «voz de desengano e rebelião contra a idealização do *Amadis de Gaula*»<sup>49</sup>.

Devemos ficar, infelizmente, ao nível das conjecturas, já que a hipótese duma meta-leitura, mostrando-se embora digna de ser aprofundada, não recebeu ainda apoios textuais ou extra-textuais válidos.

Importa assim sublinhar os méritos formais de um romance que, como já assinalava Cervantes, foi composto num estilo limpidíssimo, revelando, na construção da frase, claros influxos de origem clássica e italiana.

JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS  
E O MEMORIAL DAS PROEZAS  
DA SEGUNDA TÁVOLA REDONDA

Em 1567 é impresso em Coimbra, «em casa de João de Barrera», o *Memorial das proezas da segunda Távola Redonda*, dedicado ao «muito alto e muito poderoso Rei dom Sebastião».

Sobre o autor, Jorge Ferreira de Vasconcelos, possuímos apenas poucas e, na sua maioria, incertas notícias, a começar pelo lugar de nascimento que alguns propõem ser Montemor-o-Velho, outros Coimbra e outros ainda Lisboa, enquanto que para a data foi indicado, não se sabe com que bases, o ano de 1527. É certo, todavia, que o escritor foi *moço de câmara* do Infante D. Duarte até à morte deste, ocorrida em 1540, e que entrou depois ao serviço do príncipe D. João, filho do rei D. João III e herdeiro do trono.

Do Prólogo do *Memorial* deduz-se que ele ficou ligado ao ambiente da corte, mesmo depois da morte do seu protector ocorrida em 1554. Devia ocupar, além disso, o cargo de escrivão do Tesouro Real e da Casa da Índia. No que respeita à data da morte, não se tem ainda a certeza se foi em 1584 ou se em 1585<sup>50</sup>.

De Jorge Ferreira de Vasconcelos, além do *Memorial*, chegaram-nos também três comédias (*Eufrosina*, *Ulissipo* e *Aulegrafia*), enquanto a *Biblioteca Lusitana* lhe atribui outras obras hoje perdidas. Entre essas, um romance de cavalaria intitulado *Triunfos de Sagramor* dedicado ao Príncipe D. João — impresso em 1554 e registado também na bibliografia de Anselmo<sup>51</sup> —, se bem que a maioria dos especialistas concorde hoje

em considerar que estes *Triunfos* mais não são do que a primeira redacção do *Memorial*, à qual se teriam depois juntado os últimos capítulos, dedicados ao torneio de Xabregas e à morte do Príncipe D. João, e, naturalmente, o prólogo com que o livro vinha dedicado ao novo rei D. Sebastião, filho de D. João.

O *Memorial* pode considerar-se, no seu conjunto, o ponto de chegada da evolução do romance de cavalaria português, quer no que se refere à estrutura quer pelas suas integrantes ideológicas e estético-literárias. Outros livros, com efeito, virão à luz em Portugal depois deste, mas tratar-se-á, nas mais das vezes, de obras desprovidas das conotações originais que tinham distinguido a narrativa cavaleiresca neste país.

A obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos deve, pelo contrário, ser colocada na linha de desenvolvimento que do *Clarimundo*, através da experiência literária do *Palmeirim de Inglaterra*, teria conduzido ao nascimento do *epos* nacional. É bom recordar, de facto, que entre a data de publicação do *Memorial* e a dos *Lusíadas* decorrem somente cinco anos; e que entre as duas obras, embora tão distantes entre si, quer pelas intenções quer pelos efeitos artísticos, não se pode deixar de encontrar, como veremos, ideais estéticos e interesses históricos comuns.

Com efeito, se pela matéria o *Memorial* é ainda largamente devedor da tradição medieval, quanto à forma e às intenções participa, ainda que de maneira superficial, dos novos tempos: «respira» como afirma Massaud Moisés, «os ares quinhentistas»<sup>52</sup>.

Nele são levadas às últimas consequências, por exemplo, a particular concepção do protagonista como

*primus inter pares*, que tínhamos visto ser característica da narrativa cavaleiresca, de tal modo que o romance, excluindo talvez a personagem de D. Lucidardos, não apresenta, no fundo, uma figura destacada: a começar pelo título, o *Memorial* não procura propor um modelo do óptimo cavaleiro, mas criar apenas uma atmosfera heróico-amorosa de que todas as personagens participam.

Neste sentido, a escolha da matéria arturiana podia considerar-se obrigatória dada a simbologia ligada à Távola Redonda; mas, ao mesmo tempo, Jorge Ferreira de Vasconcelos apercebeu-se da impossibilidade de reportar-se directamente àquele mundo mítico de base estritamente medieval, cujos componentes alegóricos e éticos se adaptavam mal à expressão da ideologia quinhentista tardia da corte portuguesa. Imagina, por conseguinte — querendo quase marcar a distância —, uma segunda tábola redonda presidida pelo rei Sagramor, sucessor de Artur, em que participam cavaleiros que são, na sua maioria, filhos de heróis-personagens dos romances de Chrétien de Troyes.

O *Memorial* narra a sua gesta, as suas aventuras sentimentais e os gloriosos feitos de armas, situados, todavia, num cenário que tende a tornar-se, em relação aos romances precedentes, sempre mais estilizado: dele parecem quase ausentes todas as formas de movimento ou de vida. Mais do que no *Clarimundo*, a parte dedicada às questões propriamente cavaleirescas acaba por ser apenas um quadro, isto é, um momento preparatório que introduz o acontecimento-função, constituído no *Memorial* pelo torneio de Xabregas.

Trata-se, neste caso, de um facto real, de uma justa travada durante o reinado de D. João III (5 de Agosto de 1552) na qual tomara parte também o Príncipe D. João que, de resto, fora armado cavaleiro naquela ocasião.

Também aqui, como no *Clarimundo*, somos advertidos logo no prólogo de que este é o verdadeiro objectivo da composição do romance: mitificar, através do torneio de Xabregas, D. João — e com ele a monarquia e a nobreza portuguesas. Semelhante ao utilizado por João de Barros é também aqui o mecanismo que serve para introduzir o acontecimento: é a maga Merlinda que faz o rei Sagamor assistir ao torneio graças aos seus maravilhosos poderes, depois de ter exaltado a beleza do Tejo e dos lugares que são o cenário — real, também neste caso — da acção<sup>53</sup>.

Como conclusão lógica da história, o capítulo final (Do remate destes males) mostra-se, pelo contrário, pleno de tristeza: aí se anuncia a morte prematura de D. João e as *Charites* são chamadas a entoar para ele uma triste elegia fúnebre.

Quer neste episódio quer, mais em geral, por todo o romance encontram-se disseminadas figuras mitológicas e citações clássicas, como se, exclusivamente por esta via, Jorge Ferreira de Vasconcelos pensasse poder chegar a dar do romance de cavalaria uma versão profundamente renovada, dir-se-ia renascentista.

Todavia, não conseguiu insuflar vida, mesmo valendo-se duma perspectiva poética mais ampla, a uma matéria tão sedimentada como esta, de tal modo que o romance — devido também às intenções épicas e apologéticas demasiado evidentes que lhe estão na base — resulta no fim gravemente desequilibrado do ponto

de vista formal: é uma ostentação de erudição, desordenada e frequentemente enfadonha a que não corresponde uma análoga renovação dos conteúdos.

O intento inicial, como justamente Massaud Moisés põe em relevo <sup>54</sup>, era o de colocar no mesmo plano mitologia e cavalaria cortês, ou melhor, fazer da cavalaria um novo mito que se aproximasse da história até quase com ela se confundir <sup>55</sup>. A relação entre crónica e lenda poderia parecer, neste sentido, semelhante à que informa os *Lusíadas*; mas, enquanto Camões tem sempre bem nítida a distinção entre mito clássico e realidade epicizada, no romance de Jorge Ferreira de Vasconcelos os dois planos tendem a fundir-se por intermédio do espírito de cavalaria. Quer dizer: D. João não é apenas a transposição simbólica de Alexandre Magno ou de Júlio César — entendidos como mito —, é também a reencarnação de D. Lucidardos, ou seja, do ideal heróico-cavaleiresco.

É significativo, nesta perspectiva, que para exaltar os destinos da monarquia portuguesa fosse escolhido como facto histórico justamente o torneio de Xabregas: quando a corte de D. João III se veste com as roupagens da cavalaria medieval não se passa nada de épico ou susceptível de o ser; apenas se tenta recriar, com fins ideológico-propagandísticos, comportamentos que ela entende serem ainda distintivos do seu corpo social. A empresa de Vasco da Gama afasta-se desta ficção cavaleiresca tanto quanto no plano literário os *Lusíadas* o fazem em relação ao *Memorial*.

Através desta confusão tendenciosa entre realidade e literatura passa também a paradoxal tentativa de Jorge Ferreira de Vasconcelos de utilizar o aparato cavaleiresco com fins didácticos. «Nam cuida», escreve

no prólogo do *Memorial*, «que aja algum tam pertinaz e inimigo da rezão, que negue a valia dos feitos heroicos e o preço dividido à boa memoria. A qual sempre fortificou e produzio novos imperios»<sup>56</sup>. Deste modo, ligando a *rezão* à tradição, se explicitam as intenções exemplares da obra. Não se trata mais, porém, de uma simples função ético-social, como no *Amadis* e talvez no *Palmeirim*, pois aqui a perspectiva é alargada até à expansão e reforço do poder. Acrescenta-se, com efeito, mais adiante: «Como per si a sciencia seja uma cousa singular, a que Juvenal chama vencedora da fortuna, Aristóteles nenhum genero dela estima ser mais excelente que a que ensina a fazer um bom Principe»<sup>57</sup>

É assim individualizada a tarefa primária que o autor atribui à sua obra, e que acaba por sobrepor-se e confundir-se com o objectivo puramente apologético: fazer *um bom Principe*, ou seja, elaborar um manual de ciência política munido duma exemplificação histórica.

É possível, neste sentido, uma comparação esquemática com o *Principe* de Maquiavel, dado à estampa cerca de cinquenta anos antes do *Memorial* e que se propunha explicitamente realizar os mesmos objectivos.

As diferenças de contexto histórico-cultural dão lugar, evidentemente, a duas concepções políticas opostas: o florentino, consciente da crise irreversível das autonomias cidadinas, visa a formação de um poder estável e independente, como remédio contra a «fortuna» e as fraquezas do espírito humano, não se esquivando para atingir esse fim, a um pragmatismo por vezes desconcertante; o português vive à sombra de uma corte que se exalta a si própria, sem saber ou querer reconhecer os sinais de um declínio irreversível e, pelo

contrário, desejosa duma afirmação militar que lhe permitisse estabelecer novamente o seu domínio sobre as praças norte-africanas.

Os próprios modelos que os dois escritores propõem são eloquentes pela sua incompatibilidade recíproca: de um lado, César Bórgia, o cínico e oportunista duque de Valentinois, que «conquistou o Estado com a fortuna do pai e com ela o perdeu»; do outro, o cavaleiro cortês, fruto simbólico do feudalismo, artificialmente conservado com vida pela fantasia quinhentista.

O desfasamento que existe entre o *Príncipe* e o *Memorial* a nível ideológico e político é o mesmo que tínhamos assinalado, no plano das intenções épicas, entre esta última obra e os *Lusíadas*. Jorge Ferreira de Vasconcelos não soube, em ambos os casos, ou não quis, distinguir entre dado fantástico e dado real, acabando por confundir arbitrariamente os dois planos e assumir como factos históricos as gestas heróicas de cavaleiros imaginários.

Mau grado este simplismo tendencial, entre os preceitos dirigidos a D. Sebastião, postos como conclusão dos vários capítulos, é talvez possível encontrar ainda algumas tentativas sinceras de adequar o exercício do poder a normas mais de acordo com os tempos. «O ser rei e sustener estado», afirma-se por exemplo, «consiste no Amor dos subditos que lhe sustentam»<sup>58</sup>; não obstante a genericidade da frase, nela se pode detectar a intenção de fazer derivar a autoridade de um consenso mais amplo, ainda que, no fundo a sua validade, como a de outras exortações semelhantes, tenha que ser, em concreto, medida em função do conceito do poder a que se liga e que acompanha: tudo é

deixado, de facto, à boa vontade do rei, apresentado como ponto de encontro entre a história e o mito.

Outro sinal dos tempos, quer em sentido positivo quer negativo, pode ser considerado o tratamento particular que é reservado no *Memorial* às personagens de fé muçulmana. Tanto no *Clarimundo* como no *Palmeirim* encontramos mouros que são exaltadas pelas suas virtudes ou pelas suas qualidades. A diferença de fé chega, em qualquer caso, a ser considerada não influente no juízo moral que o autor dá da personagem (João de Barros, referindo-se ao rei Fibar, escreve por exemplo que «inda que fosse mouro, era um mancebo de boas manhas e conversação, cavaleiro dos melhores daquela terra, amator da verdade»<sup>59</sup>), quase como se tratasse de um defeito físico que, embora não permitindo quase nunca a apresentação do *mouro* como perfeita encarnação do espírito cavaleiresco, concede-lhe, todavia, a possibilidade de desenvolver a alto nível as suas virtudes cortesias.

No *Memorial* a perspectiva alarga-se, até se tornar relevante o número de heróis não cristãos elogiados pelo seu valor e de damas muçulmanas celebradas pela sua beleza, honestidade e elevação de sentimentos. Em alguns casos até se agita, entre linhas, uma referência à problemática religiosa, parecendo a diferença de fé ser considerada, por vezes, do alto de um relativismo ético de clara matriz humanista. Trata-se, no fundo, da mesma disposição que, em matéria religiosa, se detecta em Camões, acrescentada à possibilidade, para Jorge Ferreira de Vasconcelos, de fazer participar as próprias personagens naquele clima de aparente igualdade que se constitui em redor do espírito de cavalaria.

Valendo-se mesmo deste expediente, Ariosto conseguiu anular todas as diferenças de raça ou de religião. No *Orlando Furioso* personagens mouras e cristãs vivem totalmente imersas numa atmosfera fantástica na qual, quando se anota uma distinção, ela surge para sublinhar ironicamente a superior capacidade de irmanação do ideal cavaleiresco (recordem-se, a este propósito, os célebres versos: «Oh gran bontà de'cavalieri antiqui/Eran rivali, eran di fè diversi,/e si sentian degli aspri colpi iniqui/per tutta la persona anco dolersi,/e pur per selve oscure e calli obliqui/insiene van senza sospetto aversi» <sup>60</sup>). Mas o *Furioso* nasce em circunstâncias totalmente outras, e com motivações diferentes do *Memorial*: enquanto ali está ausente qualquer preocupação moralista ou doutrinária contingente, aqui encontramos-nos diante do espírito de cruzada, não devendo esquecer-se que quando Jorge Ferreira de Vasconcelos compôs o seu romance se vivia ainda sob a regência do Cardeal D. Henrique o qual, para além de ser arcebispo de Lisboa, desempenhava também o cargo de Inquisidor-mor. É natural, portanto, que qualquer abertura em matéria religiosa fosse vista com suspeita e que, em consequência disso, nunca se chegue a pôr em dúvida no *Memorial* a superioridade da fé cristã: o ideal humanístico pode permitir, na verdade, que a religião maometana seja emparelhada com a greco-latina, mas não consegue evitar que Jorge Ferreira de Vasconcelos marque a ambas com o carimbo do epíteto de «dannadas openiões» <sup>61</sup>.

Em tais circunstâncias, o aspecto que adquire tipicamente relevo no romance é o amoroso. «Novela amatória», é como a define Massaud Moisés, detendo-se depois na análise dos elementos novos que entram,

neste sentido, na composição das personagens — sobretudo das femininas — e dos seus comportamentos em relação à problemática sentimental.

No *Memorial*, em geral, o processo de construção da personagem não se afasta muito do que é usual nos romances de cavalaria, permanecendo essencialmente externo, mais denotativo que conotativo. Existem, todavia, figuras que gozam de uma mais atenta análise de caracteres: uma vez mais, como no *Palmeirim*, tratar-se-á de personagens não canónicas, desligadas, portanto, dos valores constitutivos da ideologia cavaleiresca. Recordamos, por exemplo, Ifranasa, a dama quinquagenária que se enamora de Doristão, chegando a disputá-lo à filha Massília e, ao lado desta, Floresinda, a jovem amoral, que passa sem escrúpulo de uma aventura erótica para outra.

Podem pensar-se — e isso justifica-se em parte — que estas figuras foram introduzidas no romance com o único objectivo de dilatar a dialéctica amorosa, simples antíteses, no tocante aos caracteres, de personagens como Celidônia, «expressão típica da heroína de cavalaria»<sup>62</sup>; mas, para além da função, importa sublinhar a presença de um certo gosto realista no traçado de algumas personagens que, sendo embora uma das principais características do Jorge Ferreira de Vasconcelos comediógrafo, encontra no *Memorial* apenas ocasiões marginais para se manifestar.

O escritor, entregue a uma tarefa precisa (a de exaltar a monarquia e a nobreza portuguesas através do torneio de Xabregas) e ao mesmo tempo tolhido por vínculos materiais e ideológicos, não conseguiu, evidentemente, criar uma dimensão poética e literária adequada, acabando por compor uma obra que, sob o

artifício humanístico-renascentista, não chega a esconder a sua matriz medieval. Pode em todo o caso concluir-se que ele não fez senão fornecer, em boa medida, o produto literário que lhe fora encomendado, ornamentando-o com toda a perícia formal de que era capaz. Era nisso que todo um ambiente social procurava ainda reconhecer-se.

Não admira que D. Sebastião, formado nesta escola, tenha depois conduzido o seu povo ao desastre de Alcácer-Quibir: assim, numa batalha que, contrariamente ao que acontecia nos romances de cavalaria, se concluiu a favor dos infiéis, declinavam as ilusões de um corpo social que tinha acreditado poder utilizar, para fins expansionistas ou genericamente ideológicos, um ideal originário de um contexto sociocultural demasiado distante no tempo.

*AS CONTINUAÇÕES DO PALMEIRIM,  
DECADÊNCIA DA NARRATIVA  
CAVALEIRESCA*

O grande favor do público de que gozaram os romances de cavalaria durante todo o século XVI não deve fazer supor, no que se refere à Península Ibérica, que à difusão deste género narrativo se não interpôs nenhum obstáculo. Pelo contrário: encontrou, quase desde o seu aparecimento, aberta hostilidade de grande parte da *intelligentsia* clerical, a que se associaram alguns humanistas fiéis aos princípios da verosimilhança em arte.

Frequentes e ilustres foram as vozes que se levantaram contra o hábito de tais leituras; e se a quantidade e a qualidade das críticas não podem considerar-se notáveis até cerca de meados do século XVI, a partir de então o número dos opositores torna-se tão relevante que a censura da narrativa cavaleiresca acaba por transformar-se numa espécie de *topos* para toda a literatura eclesiástica e moralizante

Quer Henry Thomas, no seu livro sobre os romances de cavalaria espanhóis e portugueses <sup>63</sup>, quer Edward Glaser, num artigo de recente publicação <sup>64</sup>, forneceram uma ampla documentação sobre esta atitude.

Num exame atento dos muitos exemplos por eles referidos, pode todavia notar-se como a tomada de posição dos meios clericais, longe de ser unívoca e indiferenciada como poderia parecer à primeira vista, foi, pelo contrário, bastante diversificada. Glaser chega a distinguir, com efeito, as críticas genéricas, que tomam posição contra toda a produção não explicitamente moralística, das específicas, que se viram contra o carácter gratuito e desencaminhador da narrativa cavaleiresca; no episódio do *D. Quixote*, por exemplo, em que a biblioteca do *hidalgo* é passada a pente fino, poder-se-ia reconhecer, em sua opinião, exactamente o eco de uma orientação bem determinada da censura eclesiástica peninsular a respeito daquele género narrativo.

Dito isto, deve todavia chamar-se a atenção para o facto de não ser possível estabelecer-se uma relação directa entre a presumível crise dos romances de cavalaria na segunda metade do século XVI e o aumento das críticas por parte do elemento clerical.

Paradoxalmente, poder-se-ia sustentar que não existe sintoma mais preciso do favor gozado pelos romances cavaleirescos do que a frequência das reprovações que contra eles se levantam. De resto, é também verdade que não temos notícia de intervenções inquisitoriais que proibissem, de maneira explícita, a sua difusão. O único a ser posto no índice foi, significativamente, a *Caballería celestial*, obra do castelhano Hierónimo de San Pedro, em que se procurava conciliar o ideal cavaleiresco com a ética cristã.<sup>65</sup>

Segundo esta perspectiva, podemos perguntar se é lícito falar de uma crise do romance de cavalaria na segunda metade do século XVI, como fazem muitos especialistas e, no caso da existência dessa crise, quais as suas causas reais.

O problema mostra-se, na realidade, bastante complexo, já que se, na verdade, o número de novos romances diminuí sensivelmente para o fim da centúria, não é menos certo que se continuam a imprimir os da primeira metade do século, de modo especial os clássicos, como o *Amadis de Gaula* e os *Palmeirins*. E, ultrapassando os limites do século, ver-se-á como tal situação se perpetua depois no período seiscentista, e até no setecentista, ainda que a frequência das reedições se vá tornando, com o tempo, menos importante. Em compensação, os valores tradicionais do romance de cavalaria continuam a animar, neste período, uma produção literária que, embora perdendo naturalmente o contacto com as motivações ideológico-culturais dos arquétipos, e adaptando-se, ainda que lentamente, ao espírito dos novos tempos, decalca daqueles modelos temáticos e mecanismos compositivos.

Este tipo de narrativa, agora definitivamente privado de qualquer conotação elitista e favorecido na sua difusão pelo impetuoso desenvolvimento da imprensa, vai alimentar — poder-se-ia perfeitamente sustentar que é dele, em certo sentido, o protótipo — o filão da literatura dita popular ou de consumo, em que o mito cavaleiresco se deteriora perdendo todo o carácter de necessidade pedagógica e esvaziando-se de todas as suas componentes simbólicas.

É sintomático que esta decadência do mito seja acompanhada por um aumento da componente fantástica e, no polo oposto, por uma presença sempre maior do elemento familiar e quotidiano. Vendo bem, com efeito, só por esta via seria possível chegar a uma degenerescência do espírito da cavalaria: isto é, alargando enormemente os termos da dialéctica realidade-fantasia entre os quais ele se situava.

A crise do romance de cavalaria pode ser entendida, portanto, apenas neste sentido, como crise ideológica e funcional, como perda progressiva daquele halo mítico — e, em alguns casos, místico — que envolvia a figura do herói. Para além disso, este género narrativo estava destinado a sobreviver, sob várias formas, até aos nossos dias: os romances de capa e espada, os *western*, todos aqueles livros que comportam, em definitivo, uma contraposição nítida entre o Bem e o Mal, e bem assim personagens invencíveis dotadas de coragem, lealdade e elevação de sentimentos são, no fundo, os seus descendentes directos.

Quanto a Portugal, factores de ordem histórico-social conduziram, naturalmente, ao desaparecimento daquela função épica que, como vimos, era peculiar de romances como o *Clarimundo* e o *Memorial*.

Alcácer Quibir representa, neste sentido, uma viragem decisiva: o ideal cavaleiresco, que em Portugal, mais ainda do que em Castela, conservara as suas conotações medievais intimamente ligadas à ideologia monarca-nobiliárquica, perde nos campos de batalha do Norte de África qualquer resíduo de plausibilidade. O *epos*, construído sobre uma *Weltanschauung* fabulosa, desvanece-se em contacto com a realidade, pelo que todo um ambiente, toda uma sociedade modelada sobre estes valores, tem a necessidade de tomar laboriosamente consciência do anacronismo e artificiosidade desses mesmos valores.

Tratava-se, todavia, duma empresa difícil no plano literário, talvez incompatível em certos aspectos com o clima cultural que se respirava naquele momento: a primeira reacção da parte de muitos foi assim, em vez duma reconsideração do real, um salto para diante — desta vez consciente — no reino da utopia.

São muitos os sintomas de tal atitude (basta pensar no nascimento do mito sebastianista) que produz efeitos visíveis também no âmbito da narrativa de cunho cavaleiresco.

Perdida definitivamente a possibilidade de conjugar o espírito de cruzada com o cavaleiresco, nada mais resta aos autores portugueses que se dispõem a escrever novas obras deste género senão sublinhar a componente ético-exemplar, último alibi funcional de romances em que se vai tornando preponderante o elemento fantástico: duma forma não muito diferente da das fábulas, uma vez reconhecida a convencionalidade da parte narrativa, recorre-se às suas peculiaridades gnómicas.

Considere-se, à sua *Terceira e Quarta Parte do Palmeirim de Inglaterra*:

Se alguém ouver, porventura, com quem as cousas desta sorte estejam em mau foro, por não ser afeiçoado às que são fabulosas, folgaria que lhe lembrasse que o intento de quem as faz não é acreditar fabulas, que todos têm por essas, mas é, por meio delas, descobrir os caminhos por onde os merecimentos costumam alcançar-se; antes, assi como os espelhos (como Seneca dizia) se não inventaram para mais que para cada um, vendo-se neles aprender o decoro que lhe convinha, assi o fim principal de historias semelhantes e pôr diante de todos lustrosos exemplos de Príncipes e cavaleiros, para que nos sucessos de maos e viciosos enxerguem, os desse toque, o perigo de seus vícios e na bruteza deles se desafeiçoem; e, pelo contrario, nos bons e bem criados aprendam, os que o forem, os degraus gloriosos por onde se sobe ao mais perfeito e reconheção os postos onde as obras justas se abalizam <sup>66</sup>.

E, como se vê, uma resposta directa às acusações do sector clerical sobre a gratuitidade da narrativa cavaleiresca, mas também uma renúncia consciente a qualquer finalidade meta-literária que não seja a — aliás tópica — de propor modelos de comportamento válidos para todos.

O livro de Diogo Fernandes foi publicado pela primeira vez em 1587 <sup>67</sup>, a vinte anos do aparecimento do *Memorial*, separando-o deste último, porém, uma distância enorme em termos estéticos e histórico-culturais.

Enquanto o romance de Jorge Ferreira de Vasconcelos aspirava abertamente a tornar-se uma espécie de tratado de ciência política baseado na ética

cavaleiresca, para uso e consumo do bom Príncipe, na obra de Diogo Fernandes não se estabelecem limitações de qualquer tipo no que respeita ao *status* social dos leitores (diz-se claramente: *pôr diante de todos*), ao passo que a função didáctica e moralizante é considerada implícita e de fruição a nível pessoal: quer dizer, será o leitor que deverá espelhar-se nas vicissitudes narradas, tirando delas o ensinamento justo.

Desaparecem também, por outro lado, as finalidades apologéticas e «nacionais» que tinham informado o *Memorial*: a ficção cavaleiresca não é mais posta no mesmo plano da história porque a tarefa do narrador não é «acreditar fábulas que todos têm por essas»!

O prólogo de Fernandes representa, no seu todo, uma clara tomada de consciência dos limites funcionais de uma matéria que fora, até então, património ideal apenas de uma parte do corpo social a qual chegara até a fazer dela um meio de interpretação da realidade. Desse prólogo está ausente qualquer impedimento de natureza ideológica, podendo-se de resto discernir uma reivindicação do direito de todos a participar naquela grande saga de fantasia que deveria ser, de agora em diante, a narrativa cavaleiresca.

A operação de Diogo Fernandes deve ter-se revestido de êxito, tanto que logo em 1604 é dada à luz a segunda edição do seu livro. Tratando-se de um período considerado de crise para o romance de cavalaria, o sucesso da obra pode considerar-se notável.

Do autor da *Terceira e Quarta Parte do Palmeirim* não se conhece infelizmente nada, a não ser o nome e o provável lugar de nascimento: no frontispício do seu livro diz-se, com efeito, que era «vezinho de Lisboa». É

certo, todavia, que ele soube introduzir habilmente na sua obra todos aqueles elementos narrativos destinados a garantir o favor do público: paisagens e personagens exóticas, figuras mitológicas, encantamentos e, naturalmente, vicissitudes amorosas de todos os tipos. Neste clima imaginoso, até o *topos* da corte de Constantinopla acaba por perder as intenções anti-muçulmanas de que fora carregado nos anteriores romances cavaleirescos portugueses, para se converter num enquadramento fantástico da acção.

Não faltam, além disso, os excertos pastoris que adquirem, de resto, um relevo nitidamente superior ao que tinham nos livros anteriores: estava-se no período de maior aceitação da literatura bucólica na Península Ibérica e isso bastava para justificar semelhantes extravasamentos de género.<sup>68</sup>

Os modelos de Diogo Fernandes, como ele próprio declara, não são mais o *Amadis de Gaula* ou os seus continuadores, mas sim — o que é significativo — Ariosto e Tasso.<sup>69</sup> Dos dois grandes autores italianos (do primeiro, sobretudo) escolhe, em definitivo, os impulsos estético-culturais, sem todavia conseguir deles repetir, nem em parte, os méritos artísticos e literários. A razão de tal facto deve ser procurada, não apenas numa evidente inferioridade poética, mas também na incapacidade do escritor português para atingir, não obstante as intenções proclamadas no prólogo, aquela superior indiferença em relação à matéria narrada que lhe teria permitido aproximar-se do espírito profundamente renascentista que animava os grandes poemas cavaleirescos italianos. Fernandes continua, pelo contrário, prisioneiro da estrutura tradicional do romance de cavalaria, sem nunca conseguir reelaborar

os materiais da narração — que permanecem, apesar de tudo, tipicamente medievais — numa perspectiva unitária ou finalizante.

A falta de uma preocupação épica, por outras palavras, se permite a livre expansão da fantasia, não encontra todavia sucedâneos funcionais que possibilitem ao romance apresentar-se como qualquer coisa de encerrado em si; deste modo, acentua-se o carácter desnecessário da aventura que, como se viu, fora o elemento que dera origem aos ciclos de cavalaria.

Como de costume, é o próprio autor a sugerir a possibilidade de uma ulterior dilatação da narração que é, efectivamente, realizada pela *Quinta e Sexta Parte do Palmeirim de Inglaterra*, composta por Baltasar Gonçalves Lobato e publicada em Lisboa no ano de 1602.

Nada sabemos dele, como já acontecera com Diogo Fernandes, a não ser o nome e o provável lugar de nascimento: no seu caso, Tavira.

Para dizer a verdade, não adianta conhecer muito mais sobre este autor, cuja biografia não poderia servir para nos esclarecer sobre as determinantes culturais do romance, tão convencional que acaba por exigir paradoxalmente o anonimato.

Pondo em prática o expediente que alguns especialistas, transferindo para o plano da análise da narrativa a terminologia retórica, denominaram *amplificatio*, Baltasar Gonçalves Lobato conseguiu alinhar um romance que cresce, poder-se-ia dizer, sobre si próprio, fermentando até perder qualquer conotação narrativa de tipo tradicional.

O seu herói, D. Clarisol de Bretanha, filho de D. Duardos II e neto do Palmeirim de Inglaterra, combate com todos os mais famosos cavaleiros da Antiguidade e

até com algumas divindades mitológicas como Marte e as Fúrias (em conformidade, também, com a tendência para emparelhar o mundo cavaleiresco com o clássico, peculiar do *Memorial*, como se viu), saindo sempre vencedor. Nesta corrida afanosa para a superação dos modelos, a gesta cavaleiresca decai progressivamente para o nível episódico perdendo todo o carácter funcional.

A *Quinta e Sexta Parte* do *Palmeirim* pode considerar-se conseqüentemente, e não apenas no plano cronológico, como o ponto final da degradação do ideal cavaleiresco, de matriz medieval, em Portugal.

Por outro lado, é também possível verificar no livro uma certa tendência para o conceptismo e a hipóstase dos motivos narrativos tradicionais, o que pode fazer supor uma sua participação nas orientações estético-literárias do gosto barroco nascente; tratar-se-ia, neste caso, de uma nova prova da «adaptabilidade» do romance de cavalaria aos ambientes culturais epocais, aspecto donde derivará, como se disse, a possibilidade para a nobreza cavaleiresca de sobreviver a si mesma, ligando os seus destinos, no plano literário, aos da narrativa de cunho popular ou popularesco.

#### OUTROS ROMANCES DE CAVALARIA DEIXADOS MANUSCRITOS

A enorme fortuna de que gozaram os romances de cavalaria em Portugal é testemunhada só de maneira parcial pelos títulos até aqui mencionados. Poder-se-ia antes afirmar — utilizando uma metáfora fácil — que

eles não representam senão o cimo de um *iceberg* cuja parte submersa é talvez superior, pelas dimensões, à parte visível.

A par das obras impressas, devem ser recordadas as muitas que ficaram manuscritas de que não é possível, infelizmente, avaliar em pleno nem a quantidade numérica, nem tão-pouco a validade literária. Poucos e insatisfatórios são, de resto, os estudos críticos que se lhes referem, afigurando-se também impossível, no plano individual, a realização dum levantamento completo de todos os testemunhos existentes nas várias bibliotecas portuguesas.

Dado o pouco espaço de que dispomos limitar-nos-emos, pois, a seguir as investigações bibliográficas realizadas por Massaud Moisés <sup>70</sup>, assinalando alguns títulos e fornecendo indicações sucintas sobre as suas possíveis autorias.

Um primeiro grupo de obras é constituído pelas continuações manuscritas do *Palmeirim de Inglaterra*.

Diogo Fernandes, no prólogo do seu romance, afirma ter decidido publicar a continuação do livro de Francisco de Moraes depois de muitas incertezas e «alimpando» o texto por ele já composto. Pode deduzir-se que a *Terceira Parte* deve ter circulado manuscrita num primeiro tempo e só depois terá sido impressa, em 1587.

Com efeito, existem muitos códices de uma obra cujo título varia também em notável medida (desde a *Vida de Primaleão, Emperador de Constantinopla* até à *Cronica do invicto D. Duardos de Bretanha*): trata-se, na realidade, do mesmo romance intitulado de maneira diferente, no qual se contam as aventuras de Palmeirim e dos seus descendentes, retomando a narração a partir do ponto onde fora interrompida por Francisco de Moraes.

Pode-se identificar nesta obra a redacção manuscrita da *Terceira Parte do Palmeirim de Inglaterra*? Por um confronto, ainda que sumário, das duas obras e considerando, para mais, que Diogo Fernandes afirma ter simplesmente limpo a sua primitiva compilação, deveremos excluir tal hipótese: o único ponto de contacto entre elas é constituído pelo facto de serem ambas continuações do mesmo romance. As poucas semelhanças verificáveis, no plano temático, limitam-se, com efeito, apenas à parte inicial, enquanto no prosseguimento da narrativa os dois livros diferem também em notável medida.

De resto, a *Vida de Primaleão* (ou *Cronica de D. Duardos*) deve ser considerada como o primeiro elemento duma trilogia que compreende a *Segunda Parte da Cronica do Príncipe dom Duardos* e que é concluída pela *Terceira Parte* da mesma *Crónica* <sup>71</sup> (de ambos estes romances existem mais manuscritos).

Não é difícil formular a hipótese de que as três obras sejam de um único autor, mau grado todas elas apresentarem a mesma falsa atribuição de paternidade a um imaginário «chronista inglês», Henrique Frusto, enquanto a tradução em português teria sido realizada nada menos que por Gomes Eanes de Zurara.

Atribuir a um escritor estrangeiro — melhor ainda se a um historiador — a paternidade da obra, reservando-se apenas o título de tradutor, pode considerar-se um *topos* muito em uso entre os autores de romances de cavalaria: João de Barros falava por exemplo, para o seu *Clarimundo*, de uma antiga crónica húngara, enquanto Francisco de Moraes citava entre as suas numerosas quanto fantásticas fontes exactamente o historiador inglês Henrique Frusto. Este costume de

fazer derivar as aventuras cavaleirescas de falsas relações históricas pode considerar-se, na realidade, um mecanismo convencional que servia para alimentar e ilustrar através de uma *auctoritas* a aparência de objectividade — de que já falámos — criada em volta do texto de cavalaria pela relação particular instaurada entre o narrador e o público. Nenhum dos leitores do tempo devia ignorar, de resto, a identidade do verdadeiro autor do romance.

Na trilogia de D. Duardos, todavia, também o nome do presumível tradutor é manifestamente falso: Gomes Eanes de Zurara, escolhido evidentemente pela sua fama de cronista para conferir um maior prestígio histórico à obra, morreu na realidade em 1473 ou 1474, muitos anos antes, por conseguinte, da aparição do *Palmeirin de Olivia* (1511) que, como se viu, deu início ao ciclo dos *Palmeirins*.

A indicação de um falso tradutor, por detrás do qual se ocultava normalmente o verdadeiro autor, para além de uma fonte imaginária da narração, pode considerar-se uma novidade no âmbito da narrativa portuguesa de inspiração cavaleiresca que, todavia, nos impede de conhecer com segurança a paternidade dos três romances que Massaud Moisés denomina, de forma abreviada, *Primaleão*, *D. Duardos I* e *D. Duardos II*.

O estudioso brasileiro avança cautelosamente a hipótese de que o autor possa ser o próprio Francisco de Moraes.<sup>72</sup> Tal proposta pode ser, todavia, facilmente rejeitada, bastando apenas considerar que, no caso de o próprio artífice do *Palmeirim* ter efectivamente composto uma continuação do seu livro, bem dificilmente Diogo Fernandes teria pensado rivalizar com tal precedente, reescrevendo-o por sua vez, *ex-novo*, e fazendo imprimir

uma sua redacção. Nem é pensável que ele não tivesse conhecimento de tal obra, visto que do número notável de manuscritos existentes se pode deduzir que ela gozou de uma discreta difusão.

Fidelino de Figueiredo <sup>73</sup>, aceitando uma indicação contida na *Biblioteca Lusitana*, tinha proposto, por seu turno, como autor da trilogia, D. Gonçalo Coutinho, um nobre português morto em 1634. Como suporte da sua hipótese, cita uma carta de D. Vasco Luís da Gama, datada de 12 de Setembro de 1649, na qual se encontra escrito: «me acabarão [*os copistas ao seu serviço*] dois livros de cavallarias de D. Gonçalo Coutinho e eu já tinha o primeiro». <sup>74</sup> A tese parece bastante verosímil, considerando também que as três obras deveriam ter sido compostas no inícios do século XVII (não se possuem, com efeito, manuscritos anteriores a essa época), período em que pode ser colocada a actividade literária de D. Gonçalo Coutinho. <sup>75</sup> O problema necessita, todavia, de uma análise bem mais atenta do que a que foi possível empreender nestas poucas linhas.

Além das continuações directas do *Palmeirim de Inglaterra*, conserva-se manuscrita uma outra obra dividida em quatro partes, também ela intitulada de vários modos: *Cronica do Imperador Beliandro*, ou *Cronica de D. Belindo* ou ainda, *História Grega*. <sup>76</sup> Na realidade, são narradas neste romance as aventuras de D. Beliandro, imperador da Grécia, de seu filho D. Belliflor e de D. Belindo, príncipe lendário de Portugal, enamorado de Beliandra, filha do imperador. A única circunstância digna de nota é, exactamente, a presença no romance de uma personagem portuguesa, de um príncipe de nome fantástico que, casando com Beliandra, acabará por subir ao trono da Grécia, dando-nos assim, em

definitivo, a medida precisa das transformações operadas na narrativa cavaleiresca portuguesa a partir de obras como o *Memorial* e o *Clarimundo*. Nesta última, em particular, exaltava-se a dinastia de Aviz através de uma personagem imaginária, acabando por ligar, com fins épicos, fantasia e história. A figura de D. Belindo, pelo contrário, não desempenha essa função: ele é um cavaleiro como os outros, que vive e actua num mundo absolutamente irreal. O seu destino resolve-se neste âmbito fantástico, fora de quaisquer considerações históricas ou épicas, podendo suspeitar-se, através dele, que o autor tenha querido lisonjear o orgulho nacional.

De qualquer modo, quer a personagem de D. Beliandro quer a de D. Belindo aparecem também na *Quinta e Sexta Parte do Palmeirim*, de Baltasar Gonçalves Lobato; não são, assim, produto exclusivo da fantasia do autor da *História Grega*, antes fazem parte da tradição cavaleiresca ligada ao ciclo dos *Palmeirins*.

No que se refere à autoria da obra, foi proposto por diversos autores atribuí-la a D. Leonor Coutinho, condessa da Vidigueira, que viveu entre o fim do século XVI e a primeira parte do século seguinte.

São numerosos os testemunhos a este respeito: tanto Barbosa Machado, na sua *Biblioteca Lusitana*<sup>77</sup>, como D. António Caetano de Sousa, na *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*<sup>78</sup>, atribuem-lhe um romance com o título de *D. Belindo*. O mesmo filho de D. Leonor, D. Vasco Luís da Gama, na já citada carta de 1649, escreve que os livros de cavalaria de D. Gonçalo «sendo muita bons, não chegam aos de minha mãe».

Não deve de forma alguma causar-nos admiração que uma dama tenha podido compor uma obra de assunto cavaleiresco: as mulheres, com efeito, como se

depreende de vários testemunhos, eram leitoras entusiastas dos romances do género, estando mesmo atribuído a uma escritora um dos primeiros e mais importantes romances de cavalaria do século XVI: o espanhol *Palmerín de Olivia*.

Para uma mais decisiva atribuição da *História Grega* a D. Leonor Coutinho obsta, todavia, uma indicação que se encontra no *Hospital das Letras*, o curioso panorama histórico-literário da literatura portuguesa escrito por D. Francisco Manuel de Melo cerca de meados do século XVII, no qual, falando de D. Francisco de Portugal, 3.º conde do Vimioso, o escritor lisboeta lhe atribui, entre outras obras «hum famoso livro de cavallarias que ainda hoje se guarda com o nome de *Dom Belindo*». <sup>79</sup> Por fim, deverá recordar-se o facto de no frontispício de um manuscrito do século XVII conservado em Utreque, contendo uma parte da *História Grega*, se encontrar a seguinte indicação: «Autor desta obra D. Fran.<sup>co</sup> Manoel.» <sup>80</sup>

Não tomando muito em consideração esta última atribuição (a grafia é, com efeito, de mão tardia e mesmo querendo identificar *D. Fran.<sup>co</sup> Manoel* com o autor do *Hospital das Letras* poder-se-ia perguntar o porquê de ele mais tarde preferir atribuir a outro o seu livro), resta contudo a incerteza sobre a real paternidade da obra, que pode, em todo o caso, ser situada cronologicamente, por razões linguísticas e pela datação dos manuscritos em que foi transmitida, à volta do final do século XVI, inícios do século seguinte.

Também neste caso devemos aguardar, pois, por novas e decisivas provas documentais.

Entre os romances de cavalaria que ficaram manuscritos e conservados em bibliotecas portuguesas

dever-se-á, por último, citar a *Cronica do Principe Agesilau e da Rainha Sidônia*.

Conhece-se até hoje um único testemunho dessa obra: um códice miscelâneo do século XVII, propriedade da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Infelizmente, a letra com que tal obra foi transcrita torna-lhe a leitura bastante difícil. Parece significativo, todavia, que na intitulação se diga que ela contém «muitos exemplos favolosos utilíssimos à Poesia». <sup>81</sup>

## II / A NARRATIVA BUCÓLICA

Quando se tratou da evolução do romance de cavalaria português aludiu-se também à importância progressiva que nele vai assumindo o elemento pastoril ou bucólico.

Uma semelhança mistura entre dois géneros de aparência tão distante não deve na realidade causar admiração, dado que na base de ambos pode ser detectada uma motivação estética comum que consiste na tendência para a hipostatização do sentimento, no fazer, por outras palavras, do impulso erótico idealizado o centro motor da narração.

Quer-se com isto significar que a concepção platonizante do amor, que tanta importância assume na cultura ibérica do século XVI — ainda que em relação dialéctica com o amor carnal —, pode considerar-se um dos elementos principais tanto da literatura cavaleiresca quanto da bucólica (como, e com maior razão, da literatura sentimental). Isto não implica, evidentemente, uma plena identidade entre os dois géneros no plano ideológico ou no poético; nas origens, pelo menos, o ideal heróico-cavaleiresco transforma *ipso facto* o impulso erótico numa aspiração à *aventure*, enquanto no mundo bucólico tal noção, com tudo o que ela comporta (crescimento espiritual e, portanto, forma, ainda que ontológica, do devir), é desconhecida. Todavia, também é verdade que, quanto mais se perde no romance de cavalaria quinhentista o sentido finalizante da *aventure* e, particularmente no âmbito português, se extinguem todas as intencionalidades épicas ou apologéticas, tanto mais o elemento bucólico vai nele ganhando relevo.

Viu-se, de facto, como o feito de armas — assumido neste caso na sua acepção restritiva de verificação do valor de um cavaleiro — se vai tornando sempre mais repetitivo, mais igual a si mesmo nos diversos romances, até esgotar, nos epígonos, a sua função dinâmica. A aventura cavaleiresca transforma-se pois, em consequência da sua progressiva estilização, num drama estático de predominante inspiração sentimental.

Paralelamente a esta evolução, os excertos bucólicos, que de início eram introduzidos em oposição dialéctica à acção cavaleiresca, vão assumindo uma função integrativa: o cavaleiro perfeito, nas expressões quinhentistas tardias do romance de cavalaria, *deve*, por

outras palavras, vestir os panos do pastor sob a armadura e empunhar o báculo ao lado da lança.

Ligar o declínio do espírito cavaleiresco de matriz medieval com o despontar do gosto bucólico não significa, todavia, a simples verificação da contiguidade ou da relativa sobreposição a nível literário dos dois fenómenos, mas também detectar, no plano histórico-cultural, as suas motivações comuns. Parte das razões que causaram o desaparecimento gradual — ou antes, a evolução — do primeiro, podem na verdade ser invocadas, pelo menos no âmbito português, para justificar a afirmação do segundo (a perda da independência nacional, o fim do espírito de cruzada e de todo o tipo de ideologia expansionista, etc.), como semelhantes, de resto, podem ser julgadas as componentes ideológicas e sociais que estão na base das duas formas literárias. Sintetizando: elas podem, na verdade, considerar-se expressões sucessivas do mesmo ambiente sócio-cultural, sendo a aristocracia, considerada aqui esquematicamente como camada social indistinta.

Ao mito do cavaleiro, por outras palavras, substitui-se, na cultura dominante, o mito bucólico, tão convencional como o primeiro mas mais adequado ao espírito dos tempos, com o seu aparato doutrinário e conceptual, com o seu alegorismo amaneirado, que preludia o preciosismo barroco. A progressiva popularização do género cavaleiresco fará, neste sentido, com que o género perca todo o contacto com a narrativa bucólica que, pelo contrário, manterá por longo tempo a matriz *latu sensu* nobiliárquica.

Na origem de cada convenção pode-se detectar, naturalmente, uma precisa motivação cultural. Assim, a

propósito do gosto bucólico no Portugal quinhentista, pode ser recordada a polémica anti-urbana que anima alguns *autos* de Gil Vicente e inspira, entre outras, a poesia de Sá de Miranda, António Ferreira e, mais em geral, dos poetas de formação humanista e italianizante. Nestes autores a atitude bucólica, por muito que para ela contribuam reminiscências literárias de origem clássica, está longe de ser exclusivamente livresca, provocando, em qualquer caso, consequências até de comportamento (recorde-se, por exemplo, como Sá de Miranda abandonou clamorosamente o ambiente da corte para se retirar para o campo), encontrando ainda uma precisa justificação no contexto histórico e ideológico nacional (a polémica anti-cortesã significava, de facto, também uma oposição à política expansionista e aos danos morais e materiais que dela derivavam).

Só mais tarde, com o aparecimento em 1559 da *Diana* de Jorge de Montemor — que, embora sendo português, preferiu escrever a obra em castelhano —, tais motivações tendem a transformar-se em pretextos. Poder-se-ia talvez afirmar que é com este livro que, paradoxalmente, as cortes renascentistas se apropriam, esvaziando-o dos seus conteúdos ideológicos originários, de um género poético de matriz popular e que de qualquer modo tinha sido durante muito tempo entendido numa função anti-cortesã (ainda que isto não implique evidentemente, para as épocas anteriores, uma nítida contraposição ao nível ideológico e social entre estilo cortesão e estilo pastoril).

A obra de Jorge de Montemor (em castelhano Montemayor) gozou, em todo o caso, de um favor imediato e certamente não limitado apenas ao quadro ibérico: depois de duas reimpressões num curto espaço

de tempo (1560 e 1561), já em 1564 se podem encontrar continuações em castelhano; por outro lado, e ainda no século XVI, são impressas obras como a *Galatea* (1585), de Cervantes, a *Arcadia*, de Sidney (1590) ou o homónimo romance castelhano de Lope de Vega (1598), que se ressentem claramente do influxo, tanto formal como temático, da *Diana*.

O conceptismo e o alegorismo do ambiente pastoril têm, todavia, um precedente ainda mais remoto na *Arcadia* do italiano Jacopo Sannazzaro, editada entre 1502 e 1504.

Em Itália, a tradição bucólica pode-se fazer remontar, na realidade, a algumas composições poéticas de Petrarca ou, mais precisamente, a obras como o *Ninfaletto d'Ameto* (1341-1342) e o *Ninfaletto Fiesolano* (1344-1346) de Giovanni Boccaccio; mas é, certamente, com o livro de Sannazzaro que o romance pastoril adquire a estrutura e os conteúdos que serão depois peculiares no género até ao final do século XVII. Também na área ibérica a tradição bucólica pode contar com precedentes literários que remontam ao período medieval (basta recordar aqui os *villancicos* ou algumas composições líricas galego-portuguesas, de modo particular as *pastorelas*). Mas é seguramente no século XVI que o gosto pastoril, conjugado com os módulos poéticos de derivação italiana e/ou clássica, encontra delimitações estéticas e ideológicas mais precisas e ocasiões mais frequentes para se manifestar.

No que se refere a Portugal, depois de termos recordado a produção poética de um Sá de Miranda, ou de um António Ferreira, e os autos pastoris de Gil Vicente (ligados, estes últimos, à experiência do castelhano Juan del Encina), mencionaremos ainda as

éclogas de Bernardim Ribeiro, informadas de um bucolismo de cunho clássico que, através de Boccaccio, se até a modelos ainda mais remotos como Virgílio e seus continuadores. Sempre a Bernardim Ribeiro se pode atribuir, no âmbito português, a primeira manifestação não versificada de gosto bucólico: com efeito, é na *Menina e Moça* que uma história de ambiente pastoril, como a de Binmarder e Aónia, encontra pela primeira vez uma expressão em prosa.<sup>82</sup>

Pelo seu aparato simbólico e alegórico pode esta obra ser aproximada de uma outra composição quinhentista em língua portuguesa, a *Consolação às tribulações de Israel*, do escritor hebreu, emigrado em Itália, Samuel Usque, irmão de Abraão, que, não por acaso, é o primeiro editor da *Menina e Moça*.<sup>83</sup> A *Consolação* compõe-se de três diálogos entre outros tantos pastores e tem como assunto a descrição das peregrinações e dos sofrimentos do povo hebraico. O quadro bucólico pode considerar-se neste caso menos desnecessário do que em outras obras do mesmo género, mergulhando as suas raízes num pastoralismo de base bíblica que indica, já por si, o carácter profundamente religioso da simbologia utilizada por Samuel Usque. O aparato metafórico e alegórico tende, neste sentido, a assumir uma função sinceramente doutrinal, fora de todas as convenções literárias ou de maneira. É por isso que a obra de Samuel Usque pode ser considerada um *unicum* na literatura portuguesa, para além de se situar bastante fora, dada também a sua estrutura geral, dos limites impostos a um estudo sobre a narrativa bucólica do século XVI.

De uma outra composição convirá aqui fazer referência, embora não se trate, também neste caso, de

uma obra propriamente narrativa: *Saudades da Terra*, escrita por Gaspar Frutuoso nos últimos anos do século XVI <sup>84</sup>, numa curiosa combinação de prosa e de versos, que se ressentem, desde o título, do influxo da obra de Bernardim Ribeiro (sabe-se, com efeito, que na edição eborense de 1557, esta última fora denominada *Saudades*). O enquadramento inicial é constituído por um diálogo entre a Verdade e a Fama, que se desenvolve num ambiente genericamente pastoril e que recorda de perto o encontro fantástico da «Menina e moça» com a «dona do tempo antigo».

Também no livro de Gaspar Frutuoso, depois de uma prolixa disputa sobre os dois conceitos ali personificados, a narração toma início através de uma relação dialógica. A Fama e a Verdade alternam-se, com efeito, no contar de episódios históricos e/ou fantásticos referentes, por exemplo, à descoberta das Canárias, dos Açores e da Madeira: entre outras, relatam-se também as tristes aventuras dos esposos ingleses Roberto Machim e Ana d'Arfet, lendários descobridores desta última ilha. Trata-se do mais longo e interessante trecho narrativo das *Saudades*, de inspiração predominantemente sentimental. Gaspar Frutuoso deve ter ido buscar o tema ao *Tratado dos diversos e desvairados caminhos*, impresso em 1563, do escritor António Gaivão que, por seu lado, tinha aproveitado, com toda a probabilidade, uma *Relação* quatrocentista escrita sobre o assunto por Francisco Alcoforado, escudeiro do Infante D. Henrique <sup>85</sup>.

À parte esta e outras breves passagens, *Saudades da Terra* não apresenta, todavia, como se referiu, um carácter propriamente narrativo, aproximando-se mais

de um *pamphlet* histórico-alegórico que de um romance, ainda que entendido em sentido lato.

No campo da narrativa portuguesa, o único livro que, no século XVI, pode ser aproximado dos modelos já tornados clássicos do romance bucólico, como a *Arcadia* de Sannazzarro ou a *Diana* de Jorge de Montemor, é ainda a *Lusitânia Transformada* de Fernão Alvares do Oriente.

FERNÃO ALVARES DO ORIENTE  
E A LUSITÂNIA TRANSFORMADA

Da vida de Fernão Alvares, chamado «do Oriente» por ter permanecido durante longo tempo nas colónias orientais do Império português, muito se conhece graças às pacientes investigações documentais de António Cirurgião, que conseguiu inclusivamente rectificar as datas de nascimento e morte do escritor: teria ele nascido, com efeito, em 1530, e não em 1540 como antes se sustentava, morrendo entre 1600 e 1607, e não entre 1595 e 1599 <sup>86</sup>. De família nobre, participou em várias operações bélicas, quer no Oriente quer no Norte de África, tendo tomado parte também na batalha de Alcácer-Quibir, de que foi um dos poucos sobreviventes. Desempenhou, além disso, vários cargos oficiais de certo relevo, caindo depois em desgraça perante Filipe II de Portugal.

A sua obra principal foi publicada, talvez postumamente, em 1607, mas deve ter sido escrita, com toda a probabilidade, diversos anos antes, de qualquer modo antes do fim do século XVI <sup>87</sup>.

A *Lusitânia Transformada* liga-se, pelas suas intenções e pelos seus conteúdos ideológicos, ao espírito que animava os primeiros representantes quinhentistas do pastoralismo português. Ela surge, com efeito, totalmente embebida de finalidades éticas, propondo-se, no seu complexo, como um tratado didáctico-alegórico sobre a decadência dos valores religiosos, culturais e políticos nacionais.

Dada a sua estrutura, torna-se extremamente difícil resumir os seus conteúdos num espaço reduzido: falta-lhe, na verdade, um entrecho definido ou uma acção verdadeira e própria, pelo que a obra nos aparece mais como resultado de uma justaposição de segmentos narrativos do que como sequência coerente de episódios (também no caso da *Lusitânia Transformada* a definição de «romance» pode, pois, ser entendida apenas num sentido tendencial). Consta, todavia, de três livros e, segundo os modelos clássicos do género bucólico, está subdividida em capítulos, ou *Prosas*, divididos por *intermezzi* líricos. As partes em prosa servem quase sempre de suporte — dir-se-ia também de justificação — às outras em verso, que por sua vez podem assumir as formas de monólogo ou de diálogo. Aqui são tratados, de modo explícito ou metafórico, assuntos de natureza vária entre os quais muitos relacionados, segundo a tradição bucólica, com a problemática morosa ou genericamente sentimental (a prioridade da amizade sobre o amor, a infidelidade da mulher, o valor do casamento, etc.); mas, a par destes, adquirem relevo questões de ordem social ou política (a corrupção das cortes, os abusos dos poderosos, a sede de riqueza, etc.), religiosa (a falta de empenho na fé, sobretudo entre as

altas hierarquias eclesiásticas) e cultural (a decadência da poesia portuguesa e das actividades artísticas em geral).

A temática relativamente usual (alguns dos assuntos tratados podem, com efeito, considerar-se tópicos, se não da literatura bucólica em particular, certamente que da moralística) e o recurso à alegoria, não impediram Fernão Álvares do Oriente de se empenhar num discurso muito concreto e articulado sobre a decadência dos valores e dos costumes portugueses. O carácter distintivo da *Lusitânia Transformada* pode talvez ser considerado exactamente na tentativa que representa de superação do aparato alegórico tradicional com a intenção de traçar, para além da metáfora, um quadro alusivo dos factos, situações e personagens reais. Por outras palavras: a situação bucólica apresenta-se resgatada no plano histórico, passando a visar um empenho social e político nacional. Citemos, a título de exemplo, a imagem, demasiado explícita até, do *Monstro fero* de que alguns pastores falam, e que teria ido de Portugal para o Oriente para semear, naquelas regiões não contaminadas, a morte e a destruição<sup>88</sup>.

A presença de um aparato ideológico de sustentação não leva Fernão Álvares do Oriente, como se vê, a modificar em profundidade a estrutura clássica do romance bucólico que se conserva, de resto, nas suas partes constitutivas primárias, mas impele-o, certamente, a delimitar entre margens funcionais as figuras tradicionais. Para esclarecer melhor este ponto diremos, por exemplo, que se as personagens principais continuam a ser pastores e ninfas, são porém agora chamadas a simbolizar, à maneira bernardiniana, pessoas reais (Sireno é, por exemplo, Jorge de Montemor,

Alcido e Limiano representam Diogo Bernardes, enquanto Almeno é a personificação de Camões) numa relação constante — historicamente determinada — entre os níveis estrutural e superestrutural de que existem bem poucos casos idênticos na produção literária circunstante.

Esta dialéctica entre alegoria e realidade produz, para além de outros aspectos, efeitos também relacionados com o cenário da acção: efectivamente, a narração é colocada numa paisagem que, se por um lado é descrita como real e, sobretudo, portuguesa (fala-se da região em que confluem os rios Nabão e Zêzere), resulta, por outro lado, amplamente idealizada segundo os cânones da tradição bucólica. Além disso, existem também na *Lusitânia Transformada* anotações paisagísticas originais, devido a uma espécie de relativismo do ambiente, sensível sobretudo em relação aos factos e situações orientais: é o caso, por exemplo, da *História da Árvore Triste*<sup>89</sup> ou do Príncipe de Arima e da Princesa Dinabella<sup>90</sup>, narradas por alguns pastores e situadas numa paisagem oriental conotada com acerto, tanto do ponto de vista da vegetação como no da descrição dos costumes.

Pelo que toca aos modelos, permanece sensível, como é evidente, o influxo da *Diana* e, ainda mais, o da *Aradia* de Sannazzarro. Mas o que adquire tipicamente relevo é o alto magistério formal e poético de Camões: Fernão Álvares do Oriente não o indica apenas como exemplo a seguir para resgatar a arte portuguesa da situação de degradação em que se encontra, mas esforça-se também por imitá-lo em todas as partes líricas da obra, chegando a parafrasear e copiar expressões e versos inteiros.

Do ponto de vista técnico, os *intermezzi* poéticos da *Lusitânia Transformada* denotam, por outro lado, uma perícia métrica e versificatória não comum: aqui são introduzidos, pela primeira vez no âmbito português, versos esdrúxulos de derivação italiana ao lado dos quais surgem ainda revivificadas formas versificatórias de origem peninsular como o soneto retrógado, o plurilingue, os versos plurimembros, as *auto-rimas*, etc.

É, provavelmente, essa habilidade métrica, não coincidente todavia com uma igual variedade de inspiração, que leva Francisco Manuel de Melo, no já citado *Hospital das Letras*, a definir como «estrepitosa» a Musa de Fernão Álvares do Oriente. E, precisando o seu próprio juízo, acrescenta o crítico seiscentista: «Já li esse Indiático, e me pareceo como pedra durissima, como são os [*sic*, por *as*] da sua terra, não com menos quilates na dureza do que elas costumão trazer na fermozura»<sup>91</sup>. Na opinião do escritor entram, talvez, elementos de juízo extra-literários, sendo porém de qualquer modo inegável que a sua acusação de «dureza» acerta no alvo, tanto que pode ser, ainda hoje, plenamente compartilhada.

O próprio moralismo que percorre a obra, conjugado com o desejo do autor de desenvolver nela toda a sua capacidade técnico-formal, cria na *Lusitânia Transformada* algumas tensões muitas vezes não resolvidas, vazios poéticos que não podem ser certamente colmatados através dos processos estilísticos.

Em tal perspectiva, o modelo camoniano pode simplesmente considerar-se uma indicação de tendência, enquanto o maneirismo da obra, assinalado por António

Cirurgião, acaba por diluir-se num pedagogismo moralístico desprovido de zonas de sombra.

Aproveitando a disponibilidade da tradição bucólica para múltiplas leituras, Fernão Álvares do Oriente quer proceder à mesma operação de funcionalização da matéria para fins nacionais que antes dele fora já tentada por João de Barros e Jorge Ferreira de Vasconcelos com o romance de cavalaria. Infelizmente, foi incapaz de encontrar uma fórmula média entre as exigências literárias e as meta-literárias: o resultado é uma obra de empenhamento seguro, tanto no plano histórico-cultural como no moral, mas que não consegue, todavia, encontrar uma resposta adequada ao nível artístico que não seja a da repetição cansativa de fórmulas e motivos já consolidados ou, no pólo oposto, a de uma estéril pesquisa de variantes formais que preludiam, neste sentido, o preciosismo barroco.

### III / O CONTO

«Parmi les formes littéraires, la plus fluide, la plus élastique, la plus simple aussi, c'est certainement le conte» <sup>92</sup>. Esta citação linear, extraída de um recente, cuidado e volumoso estudo sobre a novela espanhola medieval, pode talvez, por contraste, dar uma medida das dificuldades que se deparam a quem queira tentar apresentar num espaço reduzido as questões relativas ao nascimento e difusão do *conto* no âmbito ibérico.

Só para indicar a vastidão e complexidade dos problemas propostos, pode recordar-se, com efeito, que não é de modo algum suficiente a reconstituição, ainda que de maneira adequada, do caminho, literário ou não, seguido por cada um dos temas novelísticos para poder afirmar-se cumprido o objectivo referido já que, como complemento desta pesquisa, se apresenta na realidade a árdua questão do resultado formal dos materiais narrativos assim individualizados nos diversos âmbitos culturais.

Quer ao nível da escolha temática quer do registo estilístico, actuam pois factores de diversa natureza, sobretudo de contingência histórica ou cultural, que

impedem em muitos casos uma consideração acrítica e generalizante da literatura novelística que não tenha em consideração, por exemplo, a variedade notável de realizações poéticas que esta forma narrativa tem apresentado desde sempre.

A fluidez, a elasticidade do *conto* na época medieval — derivada em boa parte da complementaridade entre as tradições escrita e oral neste período — fazem, por outras palavras, com que uma das primeiras tarefas do investigador seja, paradoxalmente, a de individualizar o seu campo de investigação, dada ainda a ineficácia de uma delimitação nítida entre os vários géneros literários nas épocas remotas.

Detendo-nos num dos sectores da narrativa por nós já examinado, poderíamos, por exemplo, perguntar se não seria possível definir, funcionalmente, como «novelas» muitos dos capítulos dos romances de cavalaria, cuja autonomia é sublinhada frequentemente, para além do mais, por uma lição moral inserida no seu encerramento. Foi por nós recordada em várias ocasiões a «decomponibilidade» do romance cavaleiresco; ora esta propriedade poderia ser reexaminada numa óptica particular, isto é, como consequência de uma acumulação de temas e motivos novelísticos de diversa natureza unidos por um denominador comum narrativo (visto que, por outro lado, contos de fundo cavaleiresco podem ser encontrados em muitas colecções de novelas, tanto na época medieval como na renascentista).

Toda esta vasta problemática inerente à estrutura do *conto* e às suas realizações literárias no âmbito medieval excede necessariamente os limites impostos ao presente estudo, que procura apenas tomar em

consideração alguns dos aspectos e das questões relacionadas com a tradição novelística portuguesa na Idade Média e só com o objectivo de conferir uma profundidade histórica ao estudo da única e verdadeira colecção de contos impressa em Portugal no século XVI: os *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, de Gonçalo Fernandes Trancoso.

Em relação à Península Ibérica, como de resto em todas as regiões de língua e cultura românicas, pode esquematicamente afirmar-se que a novela breve ou *conto* herda a sua estrutura de base, ao nível literário, da tradição exemplar médio-latina. São notáveis, neste âmbito, os contributos temáticos e estilísticos da novelística popular, ao mesmo tempo que assume uma particular importância, dados os contactos com a cultura árabe da Península, o influxo da novelística oriental <sup>93</sup>.

A confluência destes elementos conduziu, na época medieval, a um notável florescimento de colectâneas de contos em língua castelhana, de que não é possível, infelizmente, apresentar equivalência, nem quantitativa nem qualitativa, em âmbito português (ainda que se deva sempre ter presente a já assinalada complementaridade das duas culturas até aos inícios do século XVI).

Excluindo os romances de cavalaria (que não é possível, todavia, considerar *in toto* como compilações de contos, sobretudo no caso de obras como o *Clarimundo* e o *Memorial*, que desfrutam duma função específica) e a possibilidade de uma leitura numa perspectiva novelística de algumas *cantigas d'escarnho e maldizer* da lírica galego-portuguesa, podem, de facto, recordar-se nesta área linguística apenas alguns *exempla* incluídos em obras de natureza doutrinária ou religiosa como *Os*

*Milagres de Santiago*, o *Conto de Amaro* ou sobretudo, o *Orto do Esposo*. Ao lado destes devem mencionar-se os raros excertos narrativos das várias crónicas medievais e dos *Nobiliários*.

Trata-se, na sua maior parte, de breves contos com estrutura narrativa relativamente elementar, cuja originalidade se fica muitas vezes ao nível verbal; seria até mais lícito falar de anedotas lineares do que de contos, em que são postas em evidência frases proverbiais, ditos notáveis e jogos de palavras, sem excessivas preocupações de entrecho ou de estilo.

Da prosa exemplar retêm estas narrações, na generalidade, a função gnómica que pode ser considerada, na realidade, como uma constante justificativa do género novelístico até ao século XVII inclusive. Naturalmente, em muitos autores de narrativas curtas, a uma afirmação preliminar sobre a utilidade moral das suas composições, acrescentam-se depois, na práxis narrativa propriamente dita, episódios e situações que nada têm a ver com a ética tradicional, pelo menos com a de cunho cristão. Pode invocar-se, como exemplo ilustre, o de Boccaccio que, a propósito das narrativas contidas no *Decameron*, escreve no Proémio: «As damas, que as lerem, poderão encontrar prazer nas coisas agradáveis que nelas se contam e, ao mesmo tempo, receber útil conselho». À luz duma leitura da colectânea, informada por uma ética decididamente profana, tais palavras poderiam até assumir um conotação irónica precisa.

De qualquer modo, sem querer ainda sair do âmbito da narrativa exemplar, pode recordar-se como na *Disciplina Clericalis* (uma das primeiras colecções de narrativas deste género, composta pelo aragonês Pedro

Alfonso cerca de 1110) — que, tanto quanto indica o título, se propõe exactamente instruir, por meio de breves contos, os clérigos — surgem episódios de natureza claramente licenciosa, pelo menos aos olhos do leitor moderno.

Deve recordar-se, a este propósito, como o conceito de moralidade sofreu, no decurso dos séculos, uma evolução por vezes desconcertante (pelo que ainda mais criticáveis se tornam, nesta perspectiva, as posições apriorísticas de alguns estudiosos oitocentistas que subordinaram o seu juízo sobre as várias narrativas à correcção moral das mesmas) mas também transparece com clareza que alguns autores medievais tinham a nítida consciência de transgredir certas normas cuja validade era, também então, universalmente aceite.

Daqui nasce a necessidade, para os escritores, de encobrir a presença de narrativas de conteúdo licencioso com uma declaração preliminar sobre a função moral das suas composições. Derivada da narrativa exemplar, esta afirmação acaba por se tornar um lugar comum nas colectâneas seguintes a ponto de se encontrar, como bem demonstrou Walter Pabst num estudo recente <sup>94</sup>, em quase todas as obras novelísticas quer do período medieval quer do renascentista.

Em muitos autores, de resto, o recurso ao *topos* pode também justificar-se com o desejo de conferir dignidade ética — e, por reflexo, literária — a um género considerado menor por tradição, quer pelos conteúdos quer pelo nível estilístico, como se não pode excluir que fosse sincera a aspiração de alguns a escrever uma obra útil. Em regra, todavia, as intenções globais dos autores, não podendo considerar-se genericamente imorais,

prescindiam por certo largamente das proclamadas finalidades educativas.

Estas considerações sobre a função gnómica do género novelístico assumem — é bom antecipá-lo — um relevo particular em relação aos *Contos* de Trancoso, por longo tempo considerados uma simples série de «moralidades» religiosas e que, como veremos, seguem, pelo contrário, cânones éticos não perfeitamente alinhados com as normas pós-tridentinas.

Na Península Ibérica, com efeito, o rigorismo que tinha dado origem ao alibi funcional há pouco recordado foi, na realidade, bem mais sensível que em outras partes: o receio de que as novelas licenciosas pudessem minar os fundamentos morais da sociedade, pondo em perigo toda uma série de valores ideológicos e religiosos, leva as autoridades civis e eclesiásticas a criar obstáculos de todo o tipo à circulação de obras consideradas imorais.

É exemplar, neste sentido, o modo como é introduzida na Península a novelística de Boccaccio.

A iniciativa partiu de um escritor catalão, Bernat Metge, que cerca de 1388 traduziu na sua língua a novela décima da décima jornada do *Decameron*, mais conhecida como a *Storia di Griselda*, utilizando todavia não já o texto de Boccaccio mas sim uma tradução latina feita por Petrarca, intitulando a sua versão *História de las bellas virtuts*<sup>95</sup>.

Veremos como a *Griselda* virá a aparecer também noutras colectâneas ibéricas; por agora basta-nos sublinhar o facto de que a primeira aproximação peninsular da novelística italiana se efectua por uma via indirecta e seguramente incompleta: uma retradução de um dos pouquíssimos contos do *Decameron* utilizável

para fins moralísticos, obra, para mais, de um catalão, isto é, de um representante de uma cultura historicamente à margem do mundo ibérico, ligada — também do ponto de vista dos seus componentes sociais — mais a modelos trans-pirenaicos do que hispânicos.

É talvez este um dos motivos por que se teve de esperar até para além de meados do século XVI para ver surgir a primeira compilação espanhola de novelas curtas ou contos que reproduzisse expressamente, no espírito e nas formas, os exemplos italianos: referimo-nos ao *Patrañuelo* de Juan Timoneda (autor, repare-se bem, que embora escrevendo em castelhano era na realidade valenciano, de cultura, portanto, ainda uma vez mais, catalã), publicado em 1567.

A introdução — poder-se-ia dizer semi-clandestina — do *Decameron* na Península Ibérica acontece, pois, com a condição de que se excluíssem as narrativas tidas como licenciosas, ao mesmo tempo que se assiste também a algumas tentativas de fazer passar Boccaccio por um autor moral (é significativo, neste sentido, o título da tradução de Metge que privilegia o aspecto exemplar da *Griselda* <sup>96</sup>).

A pressão por parte da censura eclesiástica agudiza-se naturalmente mais tarde, depois do Concílio de Trento (1545-1563) e, sobretudo, depois da introdução da Santa Inquisição (em Portugal, com plenos poderes, só em 1547); mas já antes destes acontecimentos o poder clerical, secundado pelo secular, conseguira limitar fortemente a composição e/ou a circulação de narrativas que estivessem em desacordo com a moral tradicional.

É claro, todavia — e isso viu-se a propósito da narrativa cavaleiresca que encontrou a oposição, pelo menos formal, de muitos autores eclesiásticos — que se realmente tivessem existido, a nível social e político, as condições para uma assunção plena por parte da cultura peninsular dos valores ligados à novelística de matriz italiana, toda a censura clerical teria resultado, de facto, ineficaz.

Com efeito, podem ser esquematicamente considerados dois factos históricos que tornaram possível o surto e a divulgação da novelística de Boccaccio: a formação de uma forte classe média e, relacionada com esta, uma relativa liberdade de expressão devida ao desenvolvimento das autonomias comunais.

Em Portugal, e mais geralmente em toda a Península Ibérica, estes dois elementos nunca se verificaram ou, pelo menos, nunca ao mesmo tempo <sup>97</sup>. Basta recorrer, com efeito, a documentados estudos históricos relativos ao quadro ibérico para ter a confirmação de que, nos séculos XV e XVI, a um incremento poderoso do espírito mercantil, não correspondeu senão em parte o desenvolvimento e a afirmação de uma classe burguesa.

A situação portuguesa é, neste sentido, exemplar. A monarquia e a nobreza tomaram para si a responsabilidade da gestão dos tráficos comerciais, permitindo apenas em circunstâncias excepcionais a participação dos representantes do terceiro estado; e, ainda neste caso, quando altos funcionários, burocratas ou verdadeiros comerciantes conseguiram obter posições económicas de prestígio, acabavam, *ipso facto*, integrados na classe nobiliárquica: «a realidade é o mercador-

cavaleiro e o cavaleiro-mercador, o fidalgo comerciante e o negociante enobrecido, não sendo por isso fácil a existência de uma burguesia autónoma, com seus valores próprios»<sup>98</sup>.

A formação falhada de uma mentalidade burguesa produz, naturalmente, uma série de consequências, quer no plano económico quer no cultural. A nobreza, com efeito, está muito longe de qualquer ideia de investimento produtivo ou de capitalização do dinheiro; os proventos do comércio são muitas vezes gastos na aquisição de propriedades fundiárias ou, no pólo oposto, de bens sumptuários (em boa parte de importação), com o resultado de uma sempre maior dependência económica da terra (desenvolvimento dos latifúndios) e uma consequente estagnação na formação de uma camada urbana produtiva.

A sociedade portuguesa conserva, assim, ainda por boa parte do século XVI, uma estrutura rigidamente vertical, com uma classe dirigente constituída, na sua grande maioria, por uma nobreza parasitária e concentradora.

Monarquia, aristocracia e alto clero conseguiram, deste modo, manter inalterado o seu poder, impondo, além disso, os seus valores culturais aos grupos sociais inferiores, graças também a uma classe de literatos-funcionários que, confundindo-se nos seus graus mais elevados com o grupo nobiliárquico, serviu sempre de instrumento fiel para a difusão da ideologia dominante<sup>99</sup>.

Vimos como todos estes factores contribuíram para o sucesso e manutenção do ideal de cavalaria no século XVI português; deve agora sublinhar-se como

conseguiram também manter afastada ou desnaturar a ideologia mercantil burguesa, de que a novelística italiana de cunho boccaciano é portadora.

A literatura ibérica, por falta de motivações sociais — visto que não existia um público que se reconhecesse totalmente nos valores portugueses — devia sentir a novela italiana como uma expressão cultural estranha à sua tradição, não obstante esta incluir, como se viu, formas de narrativa breve que derivaram das mesmas matrizes literárias daquela. Mas tratava-se de dois estádios evolutivos demasiado distantes — ainda que confrontáveis entre si — para que fosse possível reagrupá-los sob uma única denominação.

O primeiro a tentar, no âmbito português, uma classificação das formas narrativas breves, Francisco Rodrigues Lobo, deve ter tomado em conta tal situação.

Nos diálogos X e XI da sua obra *Corte na aldeia e noites de inverno*, ele estabelece uma nítida distinção entre os *contos* (que «não consistem em mais que dizer com breves e boas palavras uma cousa sucedida graciosamente»<sup>100</sup>) e as *histórias* (ou seja, as novelas de tipo italiano, «com boa descrição das 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»<sup>101</sup>).

O autor dá ainda uma exemplificação bastante ampla dos dois géneros (narram-se duas *histórias* no diálogo X e diversos *contos* no seguinte), não faltando sequer uma delimitação estético-literária, que se ressentia, todavia, de uma provável leitura do *Cortesão* de Baltasar Castiglione<sup>102</sup>.

A preferência do escritor português vai toda ela, evidentemente, para os *contos*, de que tenta também uma

minuciosa classificação, distinguindo entre os *graciosos* e os de *sutileza*, por sua vez subdivididos em várias subclasses, entrando depois numa longa dissertação (acompanhada de exemplos) sobre os *ditos*, breves anedotas com base em frases cheias de «entendimento, de graça ou de malícia»<sup>103</sup>.

A atitude de Rodrigues Lobo em relação às novelas breves italianas ilustra com clareza o que temos vindo a dizer a propósito da estranheza da cultura peninsular perante os valores típicos desta forma narrativa, enquanto as suas teorizações estéticas parecem ter uma correspondência precisa — logo desde o título — com o único e verdadeiro livro de contos português do período quinhentista: os *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, de Gonçalo Fernandes Trancoso.

GONÇALO FERNANDES TRANCOSO  
E OS *CONTOS E HISTÓRIAS*  
*DE PROVEITO E EXEMPLO*

Em Maio de 1575, «em casa de António Gonçalves», acaba-se de imprimir «a primeira parte das Histórias & Contos de proveito & exemplo». Era seu autor Gonçalo Fernandes, chamado Trancoso talvez por causa do nome da povoação da Beira Alta que, com toda a probabilidade, foi seu berço. A data do nascimento deve situar-se entre 1515 e 1520.

Sabemos muito pouco da sua vida: foi provavelmente preceptor em Lisboa, mas ocupou-se também de astronomia (já que a única outra obra que dele nos resta é uma *Regra para aprender a tirar pela mão as*

*festas mudáveis*, publicada em Lisboa no ano de 1570) e, como se depreende de algumas referências contidas na sua obra maior, devia saber de leis e de processos judiciários.

Outras notícias biográficas se podem respigar do prólogo dos *Contos*, contido na edição de 1575 e reproduzido nas edições seguintes. Nele, dirigindo-se à rainha D. Catarina, avó de D. Sebastião, a quem dedica o livro, expõe as razões da sua composição, narrando como, residindo na capital em 1569, sofreu duramente as consequências da chamada *Peste grande* que naquele ano se abatera sobre a cidade; por este motivo perdera a mulher, uma filha de 24 anos, um filho estudante e um jovem neto. Para encontrar conforto para tantos lutos dispôs-se, como ele próprio diz, a escrever aquelas narrativas.

As tristes ocorrências pessoais são narradas num tom dorido, mas o leitor não pode, todavia, deixar de encontrar referências literárias precisas nesta descrição. Também Boccaccio, com efeito, tinha utilizado como acontecimento enquadrante do *Decameron* a peste que havia enlutado a cidade de Florença em 1348 (neste caso, tratava-se de um grupo de jovens que, deixando a cidade para fugir ao contágio, decidira passar o tempo contando histórias). A diferença entre os dois resulta, apesar disso, evidente, já que, enquanto no escritor de Certaldo o acontecimento doloroso entra na narração conferindo-lhe coerência e encontrando, neste sentido, uma precisa justificação literária e funcional, em Gonçalo Fernandes Trancoso a peste é vista apenas subjectivamente, como elemento extra-textual que o impeliu, a ele autor, a escrever a obra. O eco de

Boccaccio, se existe, aparece notavelmente enfraquecido.

A morte de Trancoso pode ser situada em data anterior a 1585, visto que no privilégio real que acompanha a edição dos *Contos* daquele ano, e que traz a data de 10 de Janeiro de 1585, se fala de Gonçalo (erroneamente denominado Gregório) como de pessoa já falecida.

A obra deve ter desfrutado de um sucesso imediato, continuando depois a encontrar leitores, ultrapassados já os meados do século XVIII: do ano do seu aparecimento até 1746 contam-se, entre as edições parciais e completas, 16 reimpressões<sup>104</sup>. Um sucesso, como se vê, bastante vasto e duradouro que pode ser, em certa medida, posto em relação com a natureza original da colectânea de Trancoso: tratava-se, efectivamente, do primeiro verdadeiro livro de contos português, tendo sido, além disso, durante muito tempo também o único.

A novidade da obra, todavia, não basta só por si para justificar tão grande número de reimpressões, antes levanta interrogações acerca das razões por que um livro de tão largo êxito não tivesse encontrado continuadores, ficando assim durante tanto tempo como um *unicum* na literatura portuguesa. A resposta não pode deixar de ser amplamente articulada, prevendo uma consideração — ainda que necessariamente sumária — dos elementos estruturais e superestruturais das narrativas.

Deve recordar-se, antes de mais, o carácter compósito da obra de Trancoso. Logo no título, como se disse, ela parece uma exemplificação antecipada das teorias de Rodrigues Lobo: por um lado os *contos*, as novelas breves, as anedotas, os ditos “graciosos” e

“agudos”; por outro, as *histórias*, que testemunham o adequamento do escritor português a módulos narrativos de origem italiana.

Verificando a composição das três partes que formam o livro de Trancoso e que sabemos terem sido escritas em períodos distintos e sucessivos, ver-se-á como a uma inicial preponderância dos *contos* sucede um progressivo interesse pelas *histórias*, quase como se o autor tivesse compreendido apenas num segundo momento as possibilidades expressivas que a «novela» oferece.

Parece assistir-se de resto, neste sentido, a um nivelamento tendencial das duas formas literárias que atingem o ponto de máxima compatibilidade na parte final da colectânea: aqui, o autor conseguiu nalguns casos adaptar a *história* ao espírito e à função do *conto* exemplar, ao mesmo tempo que tentou conferir a este último os caracteres distintivos daquela.

Para este fim, Trancoso teve de realizar, naturalmente, escolhas temáticas precisas, pondo de parte todas as novelas de tipo italiano cujas conotações ideológicas e morais se adaptavam mal às da sua colectânea; por outro lado, no que respeita aos *contos*, a sua intenção de confrontá-los com as *histórias* apenas pode ser entendida como hipótese, tomando como base elementos contextuais considerados significativos.

Basta considerar, para demonstrar o que se tem vindo a dizer, duas novelas incluídas na terceira parte dos *Contos*.

Examinemos em primeiro lugar o *conto* IV que «trata como dois mancebos se quiseram em extremo grau e como um deles, por guardar amizade, se viu em

grandes necessidades e como foi guardado do outro amigo»<sup>105</sup>.

A maioria dos especialistas concorda em aceitar que esta narrativa foi extraída da oitava da décima jornada do *Decamerom*, em que se narram os casos de Gisippo e de Tito Quinzio Fulvo e a acção se desenrola na antiga Roma e Atenas<sup>106</sup>. A novela de Boccaccio pode, na realidade, considerar-se um arquétipo longínquo, enquanto o antecedente directo de Trancoso é, com efeito, a *Patraña XXII* de Juan Timoneda, em que os dois amigos assumem os nomes de Federico e de Urbino e a história se desenrola entre Roma e Bolonha.

Na obra portuguesa, pelo contrário, os dois protagonistas, embora mantendo nomes de origem latina como Fabrício e Cornélio, encontram-se primeiramente em Coimbra e depois em Lisboa. Este é um primeiro elemento significativo: somos assim levados a acreditar que o autor tenha querido tornar o exemplo deste modo mais familiar ao leitor português (note-se, com efeito, como no modelo espanhol a acção era ainda situada em Itália), na tentativa de lhe atribuir uma maior validade ética.

Mas há mais: embora se trate de uma narrativa por certo não licenciosa, existe todavia uma situação ligeiramente escabrosa em que um amigo se substitui ao outro desposando a noiva e consumando, em vez dele, o casamento.

No *Decameron* tal episódio oferece a Boccaccio ocasião para mostrar plenamente a sua arte combinatória, contando como Tito, depois da cerimónia nupcial, se substituiu a Gisippo no leito, onde o matrimónio é repetido com as fórmulas de uso («quando chegou ao leito tomou a jovem entre os

braços e, quase como de brincadeira, perguntou-lhe tranquilamente se queria ser sua mulher. Ela, julgando que era Gisippo, respondeu-lhe que sim: ele colocou-lhe então um belo e rico anel no dedo dizendo: — E eu quero ser teu marido —») e como depois de consumado manteve o engano por mais dias.

Em Trancoso, como já no seu modelo espanhol, a substituição entre os dois acontece, inverosimilmente, antes do casamento oficial e o engano é desvendado na manhã seguinte às núpcias: retira-se à história todo o aspecto escabroso, de tal modo que se limita ao mínimo não só a descrição mas também as alusões às relações sexuais — de resto perfeitamente legítimas — entre os dois esposos.

Com tais expedientes narrativos, a *história* acaba naturalmente por assumir as dimensões morais e funcionais do *conto* exemplar.

Representante deste último género é, seguramente, o *conto* X da terceira parte, que conclui a série, e em que se narra o caso de um ourives português<sup>107</sup>. O entrecho é magro e a história tem um interesse mínimo do ponto de vista dos conteúdos, mas o lugar onde a acção se passa é Florença: parece quase que Trancoso pretendeu, dando um tal enquadramento ao seu conto, construir uma *novella* em que se conjugassem explicitamente os dois elementos constitutivos da sua composição narrativa: o português ou indígena, e o de derivação italiana.

Também a extracção social da personagem principal parece, neste sentido, significativa: trata-se de um artesão, de um representante, por conseguinte, do terceiro estado, de cuja ideologia se tinham feito portavozes grande parte dos novelistas italianos.

A tentativa — se a nossa hipótese corresponde à verdade — é feita, decerto, dum forma grosseira, mas de qualquer modo digna de nota.

O carácter compósito dos contos de Trancoso não se limita naturalmente a esta equiparação tendencial entre formas narrativas de diferentes origens, mas deriva também da variedade das fontes a que Trancoso recorreu.

No que se refere às fontes literárias, pode afirmar-se que o escritor utilizou em boa parte modelos espanhóis, só raramente chegando a tomar contacto com textos de outra área linguística.

Vimos, por exemplo, como o *conto* IV da terceira parte foi extraído directamente de Timoneda (quase que se poderia considerá-lo uma tradução livre do texto espanhol); devemos agora acrescentar que a *História de Giselda*, que na colectânea portuguesa vem logo a seguir aquele (é, com efeito, o conto V da terceira parte), não deriva sequer directamente de Boccaccio mas é traduzida, desta vez de maneira quase literal, do *Patrañuelo* (trata-se da *Patraña* II que tem o seguinte “argumento”: *Por su bondad, Griselda / fué marquesa; obedescía / lo quel marido quería, / con paciencia no fingida*).

Alargando a perspectiva às novelas de origem não italiana pode-se verosimilmente supor que, medeados através de modelos espanhóis, tenham entrado na obra de Trancoso também temas e motivos tirados da novelística oriental ou medio-latina, ainda que seja bastante difícil, em muitos casos, individualizar os antecedentes directos <sup>108</sup>. Também aqui nos encontramos, de algum modo, diante de um problema cuja resolução deve ser infelizmente transferida para um lugar mais adequado.

Ao lado dos de derivação escrita existem na colectânea, todavia, numerosos contos de origem e/ou ambiente popular, para os quais pode ser considerada a hipótese de uma tradição de tipo oral. Além das indicações — de resto para rever amplamente — de Teófilo Braga <sup>109</sup>, pudemos já verificar, por exemplo, as notáveis semelhanças entre o *canto* II da segunda parte e um conto tradicional do Algarve <sup>110</sup>.

A vastidão e variedade das fontes (que, é bom repeti-lo, não é possível analisar aqui de maneira satisfatória) podem também levar a uma consideração sumária sobre os possíveis destinatários dos *Contos*, vista também a dificuldade de identificação numa forte classe média, como em França ou em Itália, do fruidor privilegiado desta forma narrativa.

Pode talvez afirmar-se a este propósito — chegando a uma fácil conclusão —, que Trancoso conseguiu não descontentar nenhum dos grupos sociais do seu tempo: não por certo o clero, dada a presença constante na obra de uma função moral ou religiosa; nem a nobreza ou a monarquia, já que a sua ideologia não é, nem sequer remotamente, posta em causa pela obra, na qual figuram até numerosos contos de ambiente cortesão; nem, finalmente, o terceiro estado, visto ser também possível detectar em algumas novelas uma afirmação parcial dos seus valores constitutivos.

Tal disponibilidade da obra para múltiplas leituras veio, naturalmente, a reduzir-se com o andar do tempo (também por causa de uma sua provável e progressiva utilização por um só nível social, o médio), acabando por se privilegiar apenas o aspecto didáctico-doutrinário. Com efeito, a partir de 1710, os *Contos* são expressamente publicados em função catequística e

como código de comportamentos cristãos, tanto que são acrescentados com um apêndice intitulado *Polícia e urbanidade cristã*.

Na realidade, a ética que informa a obra de Trancoso pode também ser aproximada intencionalmente da cristã, mas não pode, decerto, identificar-se com ela (nem devem ser, neste sentido, valorizadas as numerosas expressões pias que povoam a colectânea). Com efeito, os *Contos* inspiram-se num maniqueísmo moral que encontra na religião um simples suporte externo, uma espécie de *autoritas* que justifica uma moral essencialmente prática, terrena.

Para demonstrá-lo é suficiente um exame sumário das personagens e das situações que se encontram no livro de Trancoso: enquanto a rapariga virtuosa casa com um jovem nobre e rico (Parte I, *conto III*), a filha desobediente e preguiçosa não só não encontra marido, mas acha até por ser morta pela própria mãe (Parte I, *conto II*); o camponês honesto adquire grandes riquezas (Parte I, *conto XIII*), enquanto o administrador desonesto perde os seus bens (Parte II, *conto VIII*), etc. O Bem, como se deduz, contém já em si o próprio prémio, como o Mal (ou o não-Bem) o próprio castigo, tratando-se num e noutro caso de prémios e castigos imediatos, materiais.

Estamos, como se vê, muito longe do relativismo ético de Boccaccio — cujas categorias morais são notavelmente mais elásticas, chegando a admitir a possibilidade de que o mau possa ser premiado e vice-versa («Boccaccio», sintetiza João Palma Ferreira<sup>111</sup>, «extrai o exemplo de uma contradição, ao passo que Trancoso apenas propõe a contradição, sendo incapaz de ir mais além».) E, todavia, também no caso de

Trancoso se deverá falar de uma moral imanentista, ligada mas não subordinada à de matriz clerical (pós-tridentina).

O escritor português, no seu simplicismo, tenta apresentar modelos de comportamento válidos para todos, porquanto adaptáveis quer à moral popular, baseada na proverbialidade, quer à nobiliárquica e do alto-clero, fundamentada na autoridade, quer ainda à burguesa, dados o concretismo e a «remuneratividade» dos seus princípios. O universo ético dos *Contos* é, por outras palavras, um universo sem gradações; mas é exactamente neste esquematismo que podemos talvez detectar um dos factores principais do seu êxito e, em certo sentido, também a razão da sua irrepetibilidade.

As duas primeiras partes da obra deviam, com efeito, ter sido já completadas cerca de 1570, numa época, pois, que pode considerar-se de passagem e também de crise — de alguns valores constituídos — para Portugal. Daquele período, os *Contos* testemunham, pode supor-se, o *ethos* profundo, deixando-nos, por contraste, a imagem de um mundo cheio de certezas, escorado, no plano moral, no princípio, materialíssimo, do *do ut des*.

A união ibérica, com tudo o que dela derivou, e o progressivo fortalecimento da Inquisição vieram reduzir notavelmente as margens interpretativas de uma concepção ética que adornava as recompensas e os castigos de roupagens tão acessíveis e humanas; assim como no romance de cavalaria houve necessidade de refugiar-se na utopia, renunciando à funcionalização da matéria lendária, também no campo da literatura moralística deviam avantajarem-se as argumentações puramente místico-religiosas que colocavam num plano

metafísico as respostas do agir humano, afastando a possibilidade de uma leitura da ética cristã numa óptica terrena.

Explica-se assim a sucessiva utilização dos *Contos* para fins exclusivamente catequísticos e esclarecem-se, ao mesmo tempo, as razões pelas quais os continuadores de Trancoso apenas poderão ser autores de extracção eclesiástica.<sup>112</sup> Depois de um breve parêntese, a novelística portuguesa, carregada de funções pedagógico-exemplares e fortemente limitada no plano das escolhas temáticas e expressivas, voltará a ser — e assim permanecerá por muito tempo — património exclusivo da cultura clerical.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Vol. I, Lisboa, 1967, p. 14.
- <sup>2</sup> A. J. Saraiva e Ó. Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 8.<sup>a</sup> ed., Porto 1975, pp. 241-52.
- <sup>3</sup> *Ibidem*, p. 880.
- <sup>4</sup> Cf. Werner Krauss, *Novela - Novelle - Roman*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», LX (1940), pp. 16-28 (em particular a p. 19); Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, 1972, p. 185. Veja-se ainda Karl Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid, 1973, pp. 11-12.
- <sup>5</sup> Cf. W. Pabst, *op. cit.*, pp. 296-297.
- <sup>6</sup> Sobre as questões referentes à relação *conto-história* no Portugal dos séculos XVI e XVII, ver *infra*.
- <sup>7</sup> Cf. W. Krauss, *art. cit.*, pp. 25-28.
- <sup>8</sup> Cf. Karl Vossler, *Formas poéticas de los pueblos románicos*, Buenos Aires, 1960, pp. 309-313.
- <sup>9</sup> A *História Trágico-Marítima* foi excluída do presente volume devido à sua natureza mais cronística que narrativa. Será, de resto, objecto de outro volume desta colecção.

<sup>10</sup> Cf. Massaud Moisés, *A novela de cavalaria no quinhentismo português*. O «Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda» de Jorge Ferreira de Vasconcelos, São Paulo, «Boletim da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras», n.º 218, 1957 (*Literatura Portuguesa*, n.º 13), p. 18.

<sup>11</sup> G. Tavani, *Il problema della poesia lirica nel Duecento letterario ispanico*, in *Poesia nel Duecento nella Penisola Iberica*, Roma, 1969, pp. 9-50.

<sup>12</sup> Dos problemas relacionados com a narrativa medieval portuguesa se ocupará Luciano Rossi num volume desta colecção a publicar proximadamente; evitaremos, por isso, alongar-nos no exame de tais textos.

<sup>13</sup> Cf. Massaud Moisés, *op. cit.*, p. 40. Ver, além disso, para posteriores testemunhos sobre as atitudes cavaleirescas em Portugal, Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa, Época Medieval*, 8.ª ed., Coimbra, 1973, pp. 250-54 e Martín de Riquer, *Cavalleria fra realtà e letteratura nel quattrocento*, Bari, 1970, pp. 9-10.

<sup>14</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. I, Turim, 1956, p. 148.

<sup>15</sup> Devido ao carácter forçosamente esquemático deste estudo podemos aludir aqui, apenas, às prosificações quatrocentistas das *chansons de geste* realizadas no âmbito francês (em particular na Borgonha), nas quais se procura recriar o antigo espírito cortês em função das novas cruzadas. Deve ainda assinalar-se como estas obras são muitas vezes revistas numa perspectiva declaradamente irónica.

<sup>16</sup> Sobre es relações do *Amadís* com anteriores obras em língua francesa, cf. G. S. Williams, *The Amadís Question*, in «Revue Hispanique», XXI (1909), pp. 1-167.

<sup>17</sup> Cf. A. Rodríguez-Moñino, A. Millares Carlo, R. Lapesa, *El primer manuscrito del Amadís de Gaula*, in «Boletín de la Real Academia Española», XXXVI (1956), pp. 199-225.

<sup>18</sup> Para uma mais completa análise dos problemas inerentes às querelas, sobre o *Amadís de Gaula*, e para os aditamentos bibliográficos relativos ao assunto, remetemos o leitor para M. Rodrigues Lapa, *op. cit.*, pp. 245-58 e 268.

<sup>19</sup> Cf. A. J. Saraiva e Ó. Lopes, *op. cit.*, pp. 96-97.

<sup>20</sup> Estes dados foram tirados de Henry Thomas, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge, 1920, p. 147, nota 1.

<sup>21</sup> Cf. Martín de Riquier, *op. cit.* Recorde-se, além disso, que um torneio de cavalaria (o que se realizou em Xabregas, nos arredores de Lisboa, em 5 de Agosto de 1552) será descrito por Jorge Ferreira de Vasconcelos no seu *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (para o qual cf. *infra*).

<sup>22</sup> Henry Thomas (*op. cit.*, p. 169) cita, a tal propósito, o romance de Hierónimo de San Pedro, *Caballería Celestial de la Rosa Fragante*, escrito em 1554. Outras obras são recordadas por Edward Glaser, *Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI e XVII*, in «Anuario de Estudios Medievales», III (1966), pp. 396-410. Cf. também M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Santander, 1943, vol. I, pp. 447-53.

<sup>23</sup> Aceita-se, neste caso, a definição de *fábula* dada por V. Shklovsky e B. Tomashewsky, ou seja: «o conjunto dos acontecimentos na sua recíproca conexão interna». Cf. Ignazio Ambrozio, *Ideologia e tecniche letterarie*, Roma, 1971, pp. 104-105.

<sup>24</sup> Entre os motivos ou unidades narrativas mínimas podem ser recordados o do arrebatamento do herói ou, de algum modo, do seu afastamento dos pais logo depois do nascimento; o do casamento secreto, objecto também de um cuidadoso estudo por parte de Justina Ruiz de Conde, (*El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, 1948); e o da oposição entre amor sublime e amor carnal apresentado como contraste dialéctico entre o protagonista e o irmão (teremos, deste modo, os pares Amadis/Galaor, Clarimundo/Dinarte, Palmeirim/Floriano), etc.

<sup>25</sup> B. Tomashewsky entende por *Siuget* «a distribuição artisticamente construída dos acontecimentos». Cf. Ignazio Ambrozio, *op. e loc. cit.*

<sup>26</sup> Para uma dissertação mais ampla sobre os processos narrativos no romance de cavalaria, cf. Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballerescas*, Madrid, 1973, pp. 119-53.

<sup>27</sup> Manuel Severim de Faria, *Vida de João de Barros*, publicada em J. de B., *Clarimundo*, com prefácio e notas do prof. Marques Braga, vol. I, Lisboa, 1953, pp. 13-59.

<sup>28</sup> *Documentos Inéditos sobre João de Barros*, Lisboa, 1917.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 17.

<sup>30</sup> João de Barros, *Clarimundo*, ed. cit., vol. I, p. 2.

<sup>31</sup> Cf. João Gaspar Simões, *História do romance português*, vol. I, *ob. cit.*, p. 45.

<sup>32</sup> *Clarimundo*, ed. cit., vol. III, pp. 90-111.

<sup>33</sup> *Ibidem*, vol. I, pp. 10-12. Não se deve esquecer que o título completo do romance — *Crónica do*

*Imperador Clarimundo donde os reis de Portugal descendem* — indicava já claramente a sua função épico-apologética.

<sup>34</sup> *Clarimundo*, ed. cit., vol. I, p. 7.

<sup>35</sup> O autor do *Amadís de Gaula* dará à estampa, com efeito, no ano de 1510, um romance intitulado *Las sergas de Esplandián*.

<sup>36</sup> Dele fazem parte, além do *Esplandián*, *Florisando* (1.<sup>a</sup> ed., 1510), *Lisuarte de Grecia* (1.<sup>a</sup> ed., 1514), *Amadís de Grecia* (1.<sup>a</sup> ed., 1530) e muitos outros romances, todos em castelhano.

<sup>37</sup> Para uma informação mais ampla sobre tal polémica e para aditamentos bibliográficos mais precisos remetemos o leitor para o artigo de Eugenio Asensio, *El Palmeirim de Inglaterra. Conjeturas y certezas*, in «Garcia de Orta», número especial, Lisboa, 1972, pp. 127-33 (Edição comemorativa do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*). (Reeditado em E. A., *Estúdios portugueses*, Paris, 1974, pp. 445-53.)

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 132.

<sup>39</sup> A carta foi publicada por Teófilo de Braga em *Questões de litteratura e arte portugueza*, Lisboa, s. d. [1881], pp. 253-56. Pode-se encontrá-la também em *As gavetas da Torre do Tombo*, I (gavs. I-II), Lisboa, 1960, pp. 744-47.

<sup>40</sup> É o próprio Francisco de Moraes que nos fala deste infeliz episódio da sua vida num opúsculo com o título *Desculpa de uns seus amores que teve em Paris com a donzella de Torsi*, publicado postumamente em 1624, e depois inserido em apêndice à edição de 1786 do *Palmeirim*.

<sup>41</sup> Não consideramos, no âmbito de tal discurso, as expressões epigónicas do romance de cavalaria em que se observa, justamente, uma

intromissão maciça de elementos reais e quotidianos, correspondente, todavia, a uma progressiva popularização do género cavaleiresco. Não é este certamente o caso dos três romances portugueses, em que a relação entre dado real e dado fantástico se submete a intenções expressivas precisas (épicas, no *Clarimundo* e no *Memorial*, de carácter autobiográfico-sentimental no *Palmeirim*).

<sup>42</sup> Sobre o tema da corte de Constantinopla e sobre as suas implicações anti-muçulmanas, cf. L. Stegagno L. Picchio, *Fortuna iberica di um topos letterario: la corte di Costantinopoli dal Cligés al Palmerín de Olivia*, in *Studi sul Palmerín de Olivia*, III (Saggi e Ricerche), Pisa, 1966, pp. 99-136 (em particular as pp. 113-16).

<sup>43</sup> Florendos é, com efeito, protagonista de um episódio bucólico: quando Miraguarda lhe interditou o uso das armas durante um ano, depois de ter sido batido em duelo por Palmeirim, refugia-se nos bosques onde encontra o príncipe Floramão; juntos, vestidos de pastores, procuram esquecer, consolando-se um ao outro, as suas tristes experiências sentimentais. Cf. *Palmeirim de Inglaterra*, Lisboa, 1786, vol. III, pp. 412-18 (cap. LXI).

<sup>44</sup> Cf. João Gaspar Simões, *História do Romance Português*, cit., vol. I, pp. 49-50.

<sup>45</sup> Ver *infra*, documentos da antologia.

<sup>46</sup> Miguel de Cervantes Saavedra; *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, nueva ed. critica dispuesta por F. Rodriguez Morín, vol. I, Madrid, 1947, pp. 199-202.

<sup>47</sup> Cf. o *Prólogo* à antologia do *Palmeirim de Inglaterra*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, 1960, p. XIV.

<sup>48</sup> A. J. Saraiva e Ó. Lopes, *op. cit.*, p. 414.

- <sup>49</sup> Justina Ruiz de Conde, *op. cit.*, p. 237.
- <sup>50</sup> Cf. Massaud Moisés, *op. cit.*, pp. 13-14.
- <sup>51</sup> A. J. Anselmo, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa, 1926, n.º 62.
- <sup>52</sup> *Op. cit.*, p. 21.
- <sup>53</sup> Cf. *infra*, documentos antológicos.
- <sup>54</sup> *Op. cit.*, p. 31.
- <sup>55</sup> Não só Castor e Pólux são definidos, com efeito, como «especiais cavaleiros» (Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Memorial das proezas da segunda tábola redonda*, Lisboa, 1867, p. 130), como ainda são chamados a fazer parte do séquito de Diana, além das Ninfas, personagens reais como Rui Teles da Silva ou Diogo Lopes de Sequeira (*Ibidem*, p. 348).
- <sup>56</sup> *Memorial*, ed. cit., p. VI.
- <sup>57</sup> *Ibidem*, p. VII.
- <sup>58</sup> *Ibidem*, p. 323.
- <sup>59</sup> *Clarimundo*, ed. cit., vol. III, p. 113.
- <sup>60</sup> *Orlando Furioso*, canto I, estrofe 22:

Oh, grã bondade dos cavaleiros antigos!  
 Eram rivais, eram de fés diferentes,  
 dos ásperos e iníquos golpes sentiam

por toda a pessoa também doer-se,  
 mas por bosques escuros e vias escusas  
 juntos vão sem suspeitas mútuas.

- <sup>61</sup> *Memorial*, ed. cit., p. 89.
- <sup>62</sup> Massaud Moisés, *op. cit.*, p. 120.
- <sup>63</sup> *Op. cit.*, pp. 162-79.
- <sup>64</sup> Edward Glaser, *Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI e XVII*, cit.

<sup>65</sup> Cf. Henry Thomas, *op. cit.*, p. 169. O título completo é *Caballería celestial de la Rosa Fragrante* (cf. *supra*, n.º 17).

<sup>66</sup> *Terceira parte da Chronica de Palmeirim de Inglaterra, na qual se tratam as grandes cauallarias de seu filbo o Principe Dom Duardos segundo... composto por Diogo Fernandes*, Lisboa, 1587, fól. I r.

<sup>67</sup> A «Quarta Parte» do *Palmeirim de Inglaterra*, do mesmo autor, é impressa, sempre em Lisboa, mas num outro editor, ainda em 1587.

<sup>68</sup> Na «Quarta parte» (ed. de 1587, cap. XV, fol. 26) encontramos um longo inserto bucólico cujo protagonista é o príncipe Floramão; a mesma personagem, por conseguinte, que aparece com Florendos no episódio de fundo pastoril do *Palmeirim de Inglaterra* (cf. *supra*, n.º 38).

<sup>69</sup> Cf. «Terceira Parte», ed. de 1587, fol. I r.

<sup>70</sup> Massaud Moisés, *A novela de cavalaria portuguesa. (Acheva bibliográfica)*, in «Revista de História» (São Paulo), VIII (1957), 29, pp. 47-52. Remetemos também para este artigo o leitor interessado nas indicações sobre as cotas dos vários códices nas bibliotecas portuguesas.

<sup>71</sup> A «Terceira parte» chegou-nos mutilada na parte final de todos os testemunhos.

<sup>72</sup> Massaud Moisés, *A novela de cavalaria portuguesa*, cit., p. 49. O especialista brasileiro sublinha ainda como o *D. Duardos I* e a «Terceira parte» de Diogo Fernandes (na ed. de 1587) apresentam o mesmo número de capítulo (86): daqui poder-se-ia deduzir que o primeiro não é mais do que o antecedente manuscrito do segundo. Deve todavia salientar-se como, na realidade, a «Terceira parte» pode ser posta em relação

apenas com o *Primaleão*, enquanto este último é a continuação directa do *Palmeirim de Inglaterra*, ao passo que o *D. Duardos I* não é, por sua vez, senão a continuação do *Primaleão*.

<sup>73</sup> Em *História da literatura clássica (2.ª época, 1580-1756)*, 2.ª ed. revista, Lisboa, 1931, p. 29.

<sup>74</sup> Cf. Ramos Coelho, *O primeiro Marquez de Nizã (notícias)*, in «Archivo Histórico Portuguez», I (1903), pp. 68-69.

<sup>75</sup> Para mais notícias sobre D. Gonçalo, ver Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, t. II, Lisboa, 1747, pp. 392-93.

<sup>76</sup> Para abreviar, damos preferência aqui a este último título.

<sup>77</sup> *Op. cit.*, t. III, Lisboa, 1752, pp. 11-12. Para uma sucinta biografia de D. Leonor Coutinho, remetemos também para Barbosa Machado.

<sup>78</sup> Tomo X, Lisboa, 1953, p. 336.

<sup>79</sup> Francisco Manuel de Melo, *Apólogos dialogais*, ed. por Mathias Pereyra da Sylva, Lisboa, 1721, pp. 382-83. B. N. Teensma (*Nótula sobre alguns manuscritos da Crónica do Imperador Beliandro e da História da Grécia*, in «Boletim Internacional de Bibliografia luso-brasileira», IV (1963), p. 114), cita, para defender a paternidade do conde de Vimioso, uma sua carta datada de 22 de Junho de 1624 em que se encontra escrito: «Pediranseme de Palacio... os capítulos em que seguimos D. Belianes; estou mandandoos tresladar e detremino de lhe acrescentar alguns naqueles muros de cristal.» O investigador, todavia, não se dá conta de que neste passo se fala com clareza — diz-se também «tresladar» — do *Belianis de Grecia*, romance de cavalaria castelhano

(em quatro partes: I e II, 1547; III e IV, 1579), que nada tem a ver com a *Crónica de D. Belindo*.

<sup>80</sup> Cf. B. N. Teensma, *op. cit.*, pp. 110 e 112. Noutros códices vem indicado ainda como autor um desconhecido Cornélio Faquião; trata-se, com toda a probabilidade, da costumada falsa atribuição a um historiador de nome fantástico.

<sup>81</sup> De outros romances de cavalaria que andaram perdidos tem-se notícia através da *Bibliotheca Lusitana*. Citaremos entre eles: a *Argonautica da Cavalleria na qual se tratão as façanhas e aventuras de Lesmundo de Grecia. Dedicado a D. Francisca de Aragão, Condessa de Villa-Nova de Ficalho*, em dois volumes, atribuído por Barbosa Machado a Tristão Gomes de Castro (morto em 1611), e as *Aventuras do Gigante Dominiscaldo*, de Álvaro da Silveira (morto em 1623). Cf., respectivamente, *B. L.*, t. I, Lisboa, 1741, p. 114 e t. III, Lisboa, 1752, p. 764.

<sup>82</sup> Como já se referiu, não é possível proceder aqui a uma análise desenvolvida da obra de Bernardim Ribeiro por esta mesma vir a ser objecto específico de outro volume da presente colecção.

<sup>83</sup> A *Consolação*, como o livro de Bernardim Ribeiro, foi impressa em Ferrara em 1553 (*Menina e Moça*, 1.<sup>a</sup> ed., 1554.)

<sup>84</sup> Para uma bibliografia crítica e para um elenco das várias edições da obra veja-se A. J. Saraiva e Ó. Lopes, *op. cit.*, p. 323.

<sup>85</sup> No século XVII este episódio será novamente retomado por Francisco Manuel de Melo que dele fará objecto do sua *Epanáfora Amorosa*.

<sup>86</sup> Cf. A. Cirurgião, *Fernão Álvares do Oriente e a sua Lusitânia Transformada*. Conclusão da tese de doutoramento Ph. D. defendida (e aprovada) na

Universidade de Wisconsin, Madison, Wisconsin (em 29 de Maio de 1970), in «Diário de Notícias», 16-7-1970, pp. 17-18, e 23-7-1970, p. 17.

<sup>87</sup> Baseando-me em tal hipótese optei pelo estudo da obra de Fernão Álvares do Oriente no presente trabalho, do qual excluí os três romances bucólicos de Francisco Rodrigues Lobo (*Primavera*, *Pastor peregrino* e *Desenganado*): tratando-se de uma trilogia, ter-me-ia sido impossível analisar só o primeiro romance, que é de 1601, sem depois tomar em consideração os outros dois, publicados respectivamente em 1608 e 1614, nitidamente fora dos limites cronológicos impostos pelo presente volume.

<sup>88</sup> Cf. *Lusitânia Transformada. Composta por Fernão d'Alvares do Oriente Dirigida ao illustrissimo e mui excellente senhor D. Miguel de Menezes, Marquez de Villa Real, etc.*, 2.<sup>a</sup> ed. (Revista com hum indice por hum Socio da Academia Real da Sciencia de Lisboa [P. Joaquim de Foyos]), Lisboa, 1781, Livro II, Prosa V, pp. 209-15.

<sup>89</sup> *Ibidem*, Livro II, Prosa IV, pp. 184-209.

<sup>90</sup> *Idem, ibidem*, Prosa X, pp. 273-302.

<sup>91</sup> Francisco Manuel de Melo, *Apólogos Dialogais*, ed. cit., p. 390.

<sup>92</sup> Rameline E. Marsan, *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII-XV Siècles)*, Paris, 1974, p. 9.

<sup>93</sup> É obrigatório, para todos os problemas inerentes à narrativa medieval portuguesa, a consulta do volume a ela dedicado que proximamente se publicará nesta colecção.

<sup>94</sup> *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Heidelberg, 1967 (Trad. espanhola: *La novela corta en la*

teoría y en la creación literaria. *Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, 1972.)

<sup>95</sup> Cf. Giuseppe Tavani, *La Griseldis del Petrarca e la Griselda di Bernat Metge*, in *Studi in onore di Ettore Paratore*, em curso de publicação.

<sup>96</sup> Cf. Prefácio de João Palma Ferreira à sua ed. dos *Contos e Histórias de Proveito & Exemplo*, de Gonçalo Fernandes Trancoso, Lisboa, 1974, pp. XXIX-XXX.

<sup>97</sup> Cf. Walter Pabst, *La novela corta...*, cit., p. 195: «la libertad italiana ...esta libertad de la expresión novelística no se daría jamás en España».

<sup>98</sup> Vitorino Magalhães Godinho, *Estrutura da antiga sociedade portuguesa*, 2.<sup>a</sup> ed., [Lisboa], s. d. [1975], p. 103.

<sup>99</sup> Cf. *Ibidem*, p. 102.

<sup>100</sup> Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na aldeia e noites de Inverno*, pref. e notas de A. Lopes Vieira, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, 1959, p. 214.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>102</sup> Cf. Walter Pabst, *La novela corta...*, cit., pp. 198-201.

<sup>103</sup> Francisco Rodrigues Lobo, *op. cit.*, p. 222.

<sup>104</sup> Cf. Agostinho de Campos, *Trancoso*, «*Histórias de proveito e exemplo*», 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, 1923, pp. 50-54; João Palma Ferreira, *op. cit.*, pp. XLI-XLIII.

<sup>105</sup> Gonçalo Fernandes Trancoso, *Contos e histórias de proveito e exemplo*, ed. de João Palma Ferreira, cit., pp. 254-71.

<sup>106</sup> Cf. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, vol. III, Santander, 1943, p. 147; G. C. Rossi, *Il Boccaccio nelle letterature in Portoghese*, in «*Studi sul Boccaccio*», VIII (1974), pp. 294-97.

<sup>107</sup> Gonçalo Fernandes Trancoso, *Contos...*, ed. cit., pp. 354-57.

<sup>108</sup> Quanto às fontes literárias dos *Contos*, para uma análise mais aprofundada, podem ver-se sobretudo as obras citadas de M. Menéndez Pelayo (pp. 138-50), G. C. Rossi (pp.288-302), A. de Campos (pp. XLIII-XLVIII) e João Palma Ferreira, (pp. XXV-XLVIII e *passim*).

<sup>109</sup> *Contos tradicionais do povo português*, vol. II, Porto, s. d., pp. 230-33.

<sup>110</sup> Cf. Francisco Xavier de Ataíde Oliveira, *Contos tradicionais de Algarve*, vol. I, Tavira, 1900. O conto está também reproduzido nos *Contos populares portugueses*, selecção e prefácio de M. Viegas Guerreiro, Lisboa, 1955, pp. 331-34.

<sup>111</sup> João Palma Ferreira, *op. cit.*, p. LXII.

<sup>112</sup> A primeira colectânea de narrativas breves a seguir aos *Contos* de Trancoso pode ser considerada, com efeito, a *Nova Floresta ou Silva de Vários Apotegmas* (1706-28), do padre Manuel Bernardes, se bem que contenha sobretudo, como diz o título, mais ditos e sentenças ilustres do que *novelle*, e seja, para além do mais, de intenções declaradamente religiosas. Ainda menos se pode comparar a uma colectânea de novelas a *Silva Moral e Histórica*, publicada pelo padre João da Fonseca em 1696.

## DOCUMENTÁRIO ANTOLÓGICO

### 1) A NARRATIVA CAVALEIRESCA

#### *CLARIMUNDO E FANIMOR EM PORTUGAL*

Clarimundo, depois que agradeceu a vontade que os moradores de Sintra mostravam de seu serviço, despediu-os com muito gasalhado, fazendo-lhes outros tantos oferecimentos enquanto ali estivesse. E partidos eles, falou com Fanimor, dizendo que ele desejava muito, pelo amor que tinha àquela terra, ir ao castelo de Torres Vedras ver-se com o irmão de Morbanfo, por lhe dizerem aqueles moradores de Sintra ser homem mui cruel, e destruidor da terra, e que não o achando ali, era necessário chegar a uma cidade, que chamam Coimbra, porque soubera também deles, que era ido lá a fazer uma presa de donzelas em umas bodas.

— Senhor Clarimundo, disse Fanimor, não sem causa tendes amor a esta terra, pois tanta parte as vossas

cousas nela hão-de ter. E posto que para vós seja pequena glória vencer esse irmão de Morbanfo, não se pode tão facilmente como cuidais, outra honra vos está nela guardada de maior louvor. Tomais o que vos Deus quer dar, e o mais deixai para quem ele na vontade tem criado, contentai-vos em vos escolher para princípio de tão grande cousa. E por saberdes quanta mercê vos faz, além das que tendes vistas, é necessário encomendar-vos a Ele, dando-lhe graças por tamanhos benefícios; porque com sua ajuda eu vos direi hoje alguma parte de quantas cousas serão feitas nesta terra, entre todas a de maior perfeição, assim na vontade de Deus, como no uso dos homens. E para cousas tão altas, como vos são prometidas, e que do consistório da Sacra Trindade vêm forjadas, cumpre despedirdes de vós todas as lembranças e cuidado, que vos podem turvar o juízo, e terdes uma consciência mui casta e limpa para as ouvir. E começarei a contar das obras de vosso neto até onde Deus quiser; porque da maior parte das de vossos filhos, antes que deste mundo partais, sereis testemunha delas; e por este lugar não ser conveniente para o que quero dizer, vamos a outro mais contemplativo.

(João de Barros, *Crónica do Imperador Clarimundo donde os Reis de Portugal descendem*, Lisboa, 1953, vol. III, pp. 90-91.)

ARLANÇA DECLARA O SEU AMOR A  
FLORIANO

Nisto se gastou o dia e, chegada a noite, pareceu que a tormenta afloxava algum tanto, com que os marinheiros começaram tomar esforço. O Cavaleiro do Salvage se recolheu à câmara d'Arlança, e, sentado junto dela, vendo-a vencida do medo lhe disse:

— Senhora, não temais tão pequenos desastres; deixai esse temor para quem se vir vencido de vossas mostras, qu'este terá que sentir e recear. Se o tempo té agora com seus ameaços vos tirou do vosso natural, lá vos ficarão outros espaços mais largos, com que vingueis destes dias com outros dias de vosso contentamento. A tormenta é menos, e cada vez será menos; por isso, senhora, perdi o receo, limpai essas lágrimas, que não são esses olhos tais que os devais agravar co'elas; lança-las outrem por vós, isto me parece justo; chorardes vós, por nenhũa cousa o posso consentir.

A todas estas palavras Arlança não tirava os olhos dele, e inda que conhecesse de si que sua fermosura não era merecedora delas, folgava co' aqueles enganos, que é natural de mulheres. E vendo-o tão gentil home e o desejo com que lhe buscava descanso, lembrando-lhe juntamente, co'isto o engano que co'ele usara, o fim pera que o fizera, não teve aqui tanta força a morte de seus irmãos, que não virasse o ódio em amor. E o Cavaleiro do Salvage o sentiu, assi na maneira do olhar e no confranger-se, como em outros accidentes, de que Alfernau ia desesperado, que lhe pareceu que sua negociação se desfazia de todo.

Passada a noite, veo a manhã, clara, alegre; a tormenta de todo desfeita; o piloto reconheceu a terra, e disse que estava na costa de Espanha, de que Alfernau ficou muito descontente. Descobrimo mais o dia, se

acharam à vista da cidade de Málega, que naquele tempo era de mouros. O Cavaleiro do Salvage, tomando Arlança pela mão, a tirou fora da câmara, levando-a sobre os castelos de popa por lhe mostrar terra. Ali sentados lhe pediu que lhe dissesse a razão por que o embarcara naquele navio sem o ele saber, e como o trouvera tantos dias fora de seu acordo, que té li, pola mão descontentar, lho não perguntara.

— Senhor, — disse ela — pois minha ventura quis que de inimiga me tornasse ao contrario, dir-vos-ei a verdade do que perguntais, já que o amor me chegou a tal estado, que mo não deixa encobrir.

Então lhe contou quem era, com o mais que passava des o primeiro dia té aquele.

— Por certo, senhora, — respondeu o do Salvage — mal merecia esse galardão a vontade que em mi sentia pero vos servir; agora a hei por muito melhor empregada, pois, depois de correr tamanho perigo, tive a vossa de minha parte, pera serdes em conhecimento do que me deveis e vos mereço. Porém, ainda que isto assi seja, já agora não sei quam descansado poderei dormir o sono, levando aqui Alfernau, que de tão longe e com tais enganos me veo buscar, e vossos cavaleiros, que são mandados por ele. Que esperarei se não que, estando à sua obediência, trabalhem por me chegar à morte pera descanso de vossa mãe? O que vos peço é que me deis licença que me arme e determine de todos o que for minha vontade; e no que toca a vós, confiai que, em quanto m'a vida durar, serei em conhecimento do que vos devo, pera vo-lo pagar e servir no que mais a vossa honra e gosto tocar.

— Senhor, — disse ela — quando vos eu descobri a verdade destes enganos, já não foi senão com

determinação de estar a toda vossa ordenança; por isso peço-vos que vos lembre que co'isto perco minha mãe, meu património, e sobretudo poder-se dizer por mi que vendi o sangue de meus irmãos, pondo a vontade no matador deles, e que porventura terá a sua em outra parte.

— Minha senhora, — disse o do Salvage — não cuideis que nesta jornada perdestes nada; nem perder vossa mãe se pode chamar perda, que suas obras o merecem. O património que vos ficou de vosso pai, vos não tirará ninguém; que, se eu viver, esse e outros maiores espero que vos fiquem; e porque o tempo será disto testemunha, não o quero mais afirmar.

(Francisco de Moraes, *Palmeirim de Inglaterra*, Lisboa, 1960, pp. 61-63.)

#### EXALTAÇÃO DOS CAVALEIROS PORTUGUESES

Parte de discrição e dote de juyzo claro he de nada conceber admiração, por ter ho entendimento exercitado em saber e ouvir estranhas novidades. Daqui procede não poer duvida nas maravilhosas obras de cavalaria atras notadas de dom Lucidardos, por ser cousa tam natural e tam tratada de Portugueses, de cujos passados ouvimos e sabemos de certeza outras de não menos preço, e dos presentes temos vistas vantajadas. Porque nam se nega aos Lusitanos, des ho tempo dos Romanos, que fizeram memoria dos feytos heroycos,

hum abalisado e raro grau de cavalaria. E em tempo del Rey dom João de boa memoria sabemos que seus vassallos, no cerco de Guimarães, se nomeavam por cavaleiros da tavola redonda e elle por el rey Artur. E de sua corte mandou treze cavaleiros Portuguezes a Londres, que se desafiaram em campo çarrado com outros tantos Ingrezes nobres e esforçados, por respeyto das damas do Duque Dalencastro. E de Santarem sayram tres cavaleiros andantes a buscar aventuras per Espanha gaynhando muyta honra; e em nossos tempos foram outros a Itália, Ingraterra e França, em que se abalisaram como, gentis soldados, vindo dahi a capitães não menos que os antigos. Per maneira que a experiencia nos ensina que com os nossos podemos não maravilharnos dos alheyos, e testificado com hum torneio que a sabia Merlindia quis fazer vente a el rey Sagamor e toda sua corte per dous fins: ho primeyro porque não se fiasse da sua prospera fortuna, vendo quam falsa se mostrou pera com a prospera Lusitania, e a segunda pera que visse que viriam inda tempos que acanhassem os seus, e foy agoatlhe a soberba openião que tinham. Correo pois a cousa desta maneira. Passados dois dias da saude de dom Lucidardos, estando el rey vendo correr moytas alimarias bravas, ussos, liões, etc., os quaes corriam ao modo antigo que em Roma se usava, em hum pateo de hum quarto de legoa redondo, de huma cerca muy alta ao rededor, toda de varandas; no principio do qual passatempo, de improviso se fez no ar huma çerração de huma nuve tam escura que abateu toda a claridade, ficando todos como cegos sem se verem nem saberem atinar onde estavam, sómente ouviram huma voz alta e

bem pronunciada, que podia ser ouvida e entendida geralmente, dizendo:

— Famoso e invencivel rey da Gram Bretanha e França, a sabia Merlinda vossa servidor, vos faz saber que como nunca perde cuydado e desejo do vos servir; e nisso se desvela contino, por suas artes tem alcançado que contra vos se move huma das tres partes da Espherica Machina, e a semente do falso Propheta da abominavel Seyta faz conjuraçam em vosso despeyto, incitada e provocada de vossos naturaes immigos; do que vos avisa, por que vos nam possa a fortuna acometer descuydado. Ca se della vos nam descuydardes, e a prosperidade não acalmar vosso tam belicoso exercicio, escamel dos espiritos nobres, tudo se dobrará em gloria vossa, tão altamente que daqui a longos annos seja vosso nome celebrado, vossas famosas vitorias louvadas e a cronica de vossos heroycos feytos apresentada a hum muyto esclarecido Principe em cuja idade a cavalaria terá não menos preço, antes mais que nesta vossa. O que a sabia ora determina fazer-vos vente em hum torneio que então se fará, e agora vereis de presente, porque entendais que se podia esperar de taes principios, se a fortuna que vos espreyta os não invejara; e o que agora vereis se efectuará pontualmente daqui a grandes tempos na belicosa Lusitania, per hum dos mais excelentes principes que pode natureza formar, e socederá nesta maneyra que vos direy —.

(Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Memorial das proezas da Segunda Távola Redonda*, Lisboa 1867 pp. 324-325.)

## 2) A NARRATIVA BUCÓLICA

### *IL «MONSTRO FERRO»*

Sendo a hora passada já da cea que com gosto se concluiu, a pratica se ateou entre nos, preza na isca da occasião, que entre todos andava mais comum então na terra, a qual era a que vos cantarei.

Da parte occidental da vossa Hespanha foi ter naquelle tempo ao nosso Oriente hum monstro fero, que a todos os que a idade antiga vio no mundo fazia ventagem na crueldade e na bruteza, sendo naquella tão excessivo, e nesta tão disforme, que nos trazia de contino assombrados a imaginação, que só em lhe escapar traziamos occupada, posto que tudo o mais tivesse a forte da capa que lançou ao touro, quem com outra diligencia se não pode salvar. Foi este Polifemo, que era no officio tambem pastor (segundo alguns querem dizer) progenie nal nacida de hum feio ajuntamento, que ouve nestes nossos dias infelices entre Mercurio vil e a vil Filaucia, parto desditoso de que ao mundo nacêrão tantos infortunios; infortunios, que sendo no mundo dignamente sentidos, nunca nelle acabarão de ser chorados dignamente. Deste cruel açoute da nossa idade com voz sumida fallavamos como amigos, entre os quaes tudo assegurou a confiança, de que tinha já cada hum bastantissima experiencia: e d'alma mostravamos huns aos outros o sentimento, que se devia ao nosso estado tão lamentavel; quando por remate nos disse o bom Ribeiro: — Não me parece justo que gastemos tão mal tempo tão ditoso, esquecidos da

musica, que he a parte principal da boa conversação. E porque vos não tire tambem do proposito em que estais da vossa pratica, não nos divertindo delle, cantemos alguma que diga com o que temos dito, tomando para isso por motivo aquella sentença, de nós ouvida tantas vezes e outras tantas vezes repetida, que diz:

*Mais obriga a rezão do que o costume.*

E já pode ser, que servindo-nos de passatempo ao presente a lembrança, que huns aos outros fizemos cantando, ao diante nos sirva tambem de refrigerio nas adversidades que padecemos, excitadas desta fera horrenda, que o ceo deo à terra para flagello dos mortaes. Porque já vedes que se o soffrimento se arroja com a carga dos trabalhos que a vida misera padece, he ajudado humas vezes da rezão que os despreza, e outras do costume que os facilita para os poder sobrelevar. E se culpas nossas, do costume em nosso damno sustentadas são a causa destes infortunios, na mesma sentença achamos o remedio della. — Antes, — disse Arbello, — sou de parecer, que cada hum retrate nos versos que cantar, as condições do infelice monstro, causa total de nossas lagrimas, entregando à divina poesia essa empreza, que o saberá fazer, como pintura que fallando mostra o verdadeiro original: e desta sorte ficará servindo essa nossa occupação ou de aviso que divirta de perigo tão certo a quem ainda delle não tem noticia, ou de vingança aos tristes que já em si o tem experimentado; porque tambem se veja que se inventou a poesia palma e louro por premio de triumphadores, pode tambem dar aos vicios o castigo que merecem. — Pois a minha opinião he, — repliquei eu, — que n'huma e n'outra cousa nos occupemos agora; pois para huma e outra temos o tempo largo, e todos tres inclinação e

gosto de o empregarmos tão bem —. Approvarão o presuposto os companheiros, e para o pôr em effeito tomou Ribeiro o seu rabil, Arbello e eu as citharas, e deixando o aposento em que estavamos, nos sahimos a hum fresco prado, rodeado todo de silvestres arvoredos. O silencio da noite alumiada escassamente com o resplendor da lũa, o apartamento do bosque solitario, e o soido com que hum vento brando meneava os ramos, fazião o lugar tão saudoso, que não podia deixar da offerecer ao pensamento saudades, que allí achavão em tudo accomodada occasião.

(Fernão Álvares do Oriente, *Lusitânia transformada*, Lisboa 1781, pp. 210-13.)

### 3) O CONTO

#### UMA DAMA DESCARADA

*Que as mulheres honradas e virtuosas devem ser caladas. Trata de uma que falou sem tempo e da resposta que lhe deram*

A mulher honrada, ainda que o seja, lhe é necessário ser calada e todas as discretas o confessarão. E, se alguma tem por gentileza ser muito cortesã e zombadeira, eu não lho gabo e creio que lhe nasce de confiada de si mesma, e que sua honra e virtude lhe basta. Digo que se engana, e dou de conselho às que o

quiserem aceitar, que folguem de ser caladas e não falem muito, ainda que sejam discretas, galantes e saibam bem assentar sua razão. E quem não quiser este conselho, as portas de sua boca lhe ficam abertas. Fale o que lhe parecer, que assim faço eu, que lhe digo o que me não pergunta e, porventura, lhe pesara de o ouvir. Porém, lembro-lhe que o néscio calado por sábio é contado, e é dito de um Filósofo que não há néscio que saiba calar. E, se estivera calada uma mulher que eu vi, não me dera ocasião a contar o que ouvi; e encomendei-o à memória por me parecer resposta breve e graciosa, ainda que dali ficou a senhora corrida. É o caso: Iam dois mancebos passando pelas ruas da Lherena (que é uma vila em Castela), por partes desviadas da praça donde, por ser dia de festa, estavam mulheres assentadas às portas, folgando. E eles foram vistos delas, de longe, e parece que umas com outras já entre si zombavam deles, porque, quando chegaram em direito delas, uma disse alto contra as outras:

— Vós vedes que narizes que têm. Certo que estes chegaram ao repartir.

Porém, com ela acabando de pronunciar a última palavra, disse um deles contra ela:

— E vós não chegastes quando davam a vergonha, porque se a tivéreis, estivéreis calada.

Disto se injuriou ela muito e, entrando-se em casa, onde estava o marido, lhe fez grande queixume, dizendo que aquele lhe chamara desavergonhada. O qual quis saber a verdade, que as vizinhas lhe disseram e, quando entendeu como passara, dentro, em sua casa, discretamente lhe pôs as mãos e não teve de ver com os que passavam seu caminho, pelo que afirmo que é bom

o rifão que diz: A mulher honrada sempre deve ser calada.

E algumas mestras de moças, que são discretas, usam de manha polas ensinar bem, dando-lhe búzios formosos que levem na boca, quando se vão para casa, dizendo-lhes que lhes faz os dentes alvos e cheirar bem o bafo, que os não tirem da boca até casa. E às vezes lhes dizem que qual lhe achar um alfinete na rua, que lhe dará três novos por ele. Que lho busquem com os olhos no chão quando se forem, porque o achado é bom para ela. O qual fazem, por que as moças não falem, nem alcem os olhos do chão quando forem pola rua e se ensinem a não tomar brio de ver e ser vistas, que a mim me parece muito bem.

(Gonçalo Fernandes Trancoso, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, Lisboa 1974, pp. 81-83.)

#### A HISTORIA DE GRISELDA

*Que ainda que nos vejamos em grandes estados, não nos ensoberçamos; antes tenhamos os olhos onde nascemos para merecer depois a vir a ser grandes senhores, como aconteceu a esta Marquesa de que é o conto seguinte*

(...) Com tão excelente mulher vivia o Marquês em suas terras, em muita paz e sossego, e de todos era tido por prudentíssimo porque, debaixo de tanta pobreza, havia conhecido tão sublimada virtude. E não cuideis que esta nobre senhora somente entende nos exercícios e governo de sua casa senão também que,

estando o Marquês, seu marido, ausente, atalhava e declarava públicos casos e pacificava as discórdias que se ofereciam, com prudência e recto juízo, que todos diziam que Deus Nosso Senhor lhe havia dado tal senhora por sua infinita misericórdia e rogavam a Deus lhe desse fruto de bênção.

Dali a poucos dias pariu uma filha em extremo formosa, do qual parto levou o Marquês e seus vassallos estranho contentamento. E a Marquesa a quis criar a seus peitos para dar a entender o amor que tinha a suas coisas. O qual [Marquês], por provar sua constância, ordenou uma coisa estranha, de maravilhar, e não digna de louvor: que mandou a sua ama que era mui sagaz e cautelosa e de quem ele se fiava em extremo, que tomasse uma menina que havia trazido do hospital, falecida daquela hora e, estando a Marquesa dormindo, de noite, na sua cama, lhe tomasse sua filha e lhe pusesse aquela morta, com os próprios vestidos que a sua tinha.

Feito tudo isto com a maior sagacidade e estúcia possível, a Marquesa, acordando e achando ao seu lado a criança morta, cuidando ser sua filha, começou a gritar, chamando por Nossa Senhora, que a socorresse. O Marquês, que já estava sobreaviso, acudiu muito apressado e meio despido, aos gritos da Marquesa e a astuta ama que também, com grandes clamores, ajudava a lamentar o desastrado caso.

O Marquês, mostrando-se muito espantado do que havia acontecido, mandou que tirassem dos braços da Marquesa a criança, por aplacar sua paixão e que se desse logo ordem de se enterrar. O que se fez com toda a cerimónia real. E ele esteve recolhido em seu aposento por espaço de alguns dias em os quais ordenou a um

criado seu; mui familiar, secretário de suas coisas, que o mais secretamente que pudesse levasse sua filha a el-Rei de Polónia, mui familiar amigo seu, para que a criasse em toda a sorte de bons e virtuosos costumes e sobretudo a tivesse tão secreta que ninguém soubesse cuja filha era. E, dali a quatro ou cinco dias, determinou o Marquês de visitar a Marquesa a qual achou encerrada, mui triste, em seu aposento. E, entrando, mandou que todos se saíssem fora e ele, ficando só com a Marquesa, lhe começou a dizer o seguinte:

— Não creio, formosa Grisélia, que a presente prosperidade vos faça descuidar do que antes fostes e a maneira que viestes para minha casa e da maneira que vos eu tomei por mulher. E, na verdade, eu vos hei amado e estou de vós bem satisfeito, senão depois que vossa única filha achastes morta, meus vassallos estão de vós mal contentes e lhe[s] parece coisa áspera ter por senhora uma mulher baixa, de rústica geração. E eu, como desejo de os ter contentes e em paz, queria que vos tornásseis para casa de vosso pai.

Acabado que a Marquesa ouviu isto, nenhum sinal de turbação mostrou em seu honestíssimo rosto; antes, com gentil semblante, lhe respondeu:

— Sois meu senhor e marido e podeis fazer de mim o que quiserdes e o que vos bem parecer, porque vos afirmo que não há aí coisa nenhuma que vos não agrade que a mim me não contente. Isto é o que firmei no meio do meu coração quando vos dei a palavra de ser vossa mulher, em casa de meu pai.

Considerando o Marquês o ânimo e profundíssima humildade de tal mulher, sem conhecer nela mudamento nenhum do que dantes era, senão uma

rara prudência capaz de grande merecimento, atalhou a prática, dizendo:

— Baste por agora isto. Ponha-se silêncio neste negócio, até ver se meus vassallos me tornam a importunar.

E com isto se despediu.

Com esta dissimulação passaram doze anos, no cabo dos quais, a Marquesa se achou prenhe e pariu um filho, o qual foi um singular contentamento, assim para a Marquesa como para o Marquês e todos os seus vassallos.

Ao fim de dois anos, sendo já o Infante desmamado, ordenou o Marquês, por lhe dar outro sobressalto maior e provar sua paciência e constância, que, se fosse a Marquesa com ele à caça de monte, folgaria em extremo. Ela, mui contente e festejada, se vestiu mui ricamente, como para tais festas era necessário, qual convinha a seu estado, não deixando a seu filho, como aquela que, em extremo grau, o queria e amava. E chegados que foram ao monte, mandou o Marquês que o jantar (à causa da grande calma que fazia) se fizesse junto de uma fonte sombria e deleitosa. E, determinando de sair à caça com seus monteiros, encarregou muito a seu secretário que trabalhasse quanto possível fosse por furtar à Marquesa o filho que sempre trazia consigo. E, vista a presente, o levasse a e1-Rei de Polónia, porque o criasse secretamente com a filha que lhe tinha mandado. E, para maior dissimulação, mandou o Marquês ao seu secretário, logo diante da Marquesa, que fosse à cidade, a despachar certos negócios importantes.

Pois, como o Marquês fosse saído à caça e a Marquesa se pusesse logo a dormir debaixo de uns

floridos ramos que ali estavam, juntamente com seu filho, a quem nunca apartava de si, adonde ficou logo dormida e o menino não, mas antes, alevantando-se de a par da mãe, se alongou algum espaço a brincar com umas pedrinhas que ali achou.

Nisto, o secretário que não dormia nem estava descuidado, vendo que ninguém o podia ver, apanhou o nosso menino e o levou onde o Marquês lhe tinha mandado.

Quando a Marquesa despertou, perguntando pelo menino a algumas mulheres e escudeiros que aí estavam, e não lhe dando razão dele, cuidando que alguma fera o houvesse comido ou feito algum dano, os extremos que fazia eram tão grandes que dava lástima.

Chegando a Marquês e dando-lhe parte da perda de seu filho, foi tão grande o pesar que fingiu ter que não quis comer nem beber senão logo se partiu para a cidade e a Marquesa também se pôs em caminho com suas donas e donzelas, que era lástima ouvir o grande choro e pranto que faziam. E logo toda a cidade se vestiu de dó como era razão por tão desastrada perda, como se havia causado.

O Marquês, passados alguns dias, veio visitar a Marquesa e lhe disse:

— Senhora minha, grande desdita foi em haver-vos tomado por mulher pois, por vossa culpa, hei perdido dois sucessores e herdeiros de meu estado com que eu e meus vassalos estávamos mui contentes. E, vendo eles a baixeza de vossa linhagem e a negligência que tivestes de guardar meus filhos, sou importunado deles que vos mande para casa de vosso pai, e me case com uma donzela que dizem que é filha de el-Rei de Polónia, dotada não somente de formosura, mas de

outras infinitas virtudes. Portanto, é necessário que, despida de vossos vestidos reais, conforme a vossa natureza, vos vades para casa de vosso pai, sem por isso vos mostrardes menos contente do que éreis, sendo minha mulher.

A isto respondeu e nobre Marquesa:

— Sempre eu entendi, senhor meu, que, entre vossa grandeza e meu pouco merecer, não havia proporção nenhuma, não me achando merecedora de ser vossa mulher. E tanto que nesta casa e paço onde me vós fizestes senhora, Deus me é testemunha, que em meus pensamentos sempre me tive por indigna de tal estado a Deus Nosso Senhor, dou muitas graças do tempo que, em vossa companhia, hei vivido com tanta honra que sobrepuja em extremo grau a meu pouco merecimento. E, em o demais aparelhada, estou a servir, como obediente escrava, a vossa desejada esposa, se for necessário, a qual gozeis por muitos anos e bons.

O Marquês, como não cansado de a experimentar em diversas coisas, lhe disse:

— Já que, formosa Grisélia, vos ofereceis para servir minha esposa, eu quero que fiquéis em casa a dardes ordem ao recebimento e banquetes que se oferecerem, porque entendo que melhor que todos fareis estas coisas com boa diligência e boa graça.

Ela foi mui contente e ficou em casa feita criada e despenseira e nisto, com sua muita prudência, cuidava que tinha alcançado muito.

Neste tempo que isto passava, mandou o Marquês a seu secretário, de quem muito se fiava, com cartas escritas de sua mão, acompanhado de muitos cavaleiros, pedindo a el-Rei de Polónia lhe mandasse a filha que lhe tinha mandado. Recebidas as cartas, era tão

grande amizade e amor que el-Rei tinha ao Marquês que determinou de os acompanhar e vir-se com eles e, assinado dia certo, tomou seu caminho acompanhado de seus vassallos, levando consigo a Donzela que em extremo era formosa, a qual ia ornada de riquíssimas jóias e levava consigo o Infante, seu irmão. E chegando em poucos dias em presença do Marquês, do qual dele e de seus vassallos foram recebidos em seu nobre Paço, e a Donzela e o Infante agasalhados no aposento que soía ser da Marquesa, a qual, em figura de servidora de casa, chegou a dar os parabéns à noiva e fingida desposada; e depois recebia a todos que com ela vinham, os estrangeiros em ver extremo maravilhados. Era de ver o especial cuidado que tinha de servir e festejar a nova desposada, sem se poder fartar de louvá-la de formosa e avisada.

Determinados de se assentarem a comer, estado todos com grande contentamento assentados, revirou-se o Marquês para sua Grisélia, meio rindo. Em presença de todos lhe disse.

— Que vos parece, Grisélia, esta minha esposada, não é muito formosa e graciosa?

— Sim, por certo, senhor — disse ela —, e não cuido que se ache em todo o mundo outra que mais o seja. Porém, falando agora com mais liberdade, digo e aviso-vos que se vossa mulher há-de ser, que lhe não deis a gostar aqueles descontentamentos e desgostos que destes à vossa passada mulher, porque como é moça e criada em mimo e regalo, não os poderá sofrer, nem dissimular, como a outra os passava.

O Marquês, vendo a generosidade com que isto dizia e considerando aquela grande constância de mulher tantas vezes e tão fortemente tentada da

paciência, com justíssima causa teve compaixão dela e, não podendo mais dissimular, acabando de comer a fez vir sentar a par de si, dizendo:

—Oh, minha nobre e amada mulher, grandemente me é clara e notória vossa lealdade. Não cuido haver homem debaixo do céu que tantas experiências de amor de sua mulher haja visto, como eu.

Dizendo isto, com entranhável amor a foi abraçar, tornando-lhe a dizer:

— Vós sois, senhora, minha mulher. Nunca outra tive, nem tenho, nem terei e esta que vós cuidais que é minha esposa é vossa filha, a qual fingidamente fiz que a tivésseis por morta. É este Infante vosso filho. É o qual por diversas vezes cuidastes ter perdido no monte. Alegrai-vos com vossa boa ventura, pois juntamente cobrais tudo e perdoai-me os desgostos que vos tenho dado, pois foram para mais fineza de vossa honra e gosto meu.

Ouvindo isto, a nobre Marquesa, de prazer, quase perdia o sentido e com um soberano gozo de ver seus filhos, que tantas vezes tivera por mortos, saía fora de seu juízo, querendo ir-se para eles, desfeita toda em lágrimas. Não se pôde escusar do os abraçar muitas vezes. Vendo isto, as damas e senhoras que ali estavam, todas à porfia, com muito gosto e prazer, a despiram de seus pobres vestidos e lhe vestiram os seus acostumados. Composta e ornada de ricas e preciosas jóias, foi para todos aqueles cavaleiros e damas uma grande alegria esta reconciliação da Marquesa Grisélia. E sendo divulgado isto ao povo, se fizeram grandes luminárias e festas por cobrarem a Marquesa e filhos que já por mortos tinham. E com isto viveram, depois, marido e mulher largos anos, com muita paz e

concordia, sempre em serviço de nosso Senhor. E depois de sua morte, deixaram filhos que depois lhe[s] sucederem no Marquesado.

(Gonçalo Fernandes Trancosos, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, Lisboa, 1974, pp. 279-87.)

## BIBLIOGRAFIA

*(A acrescentar aos títulos citados nas Notas)*

- MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, ed. por Enrique Sánchez Reyes, Santander 1943, (vol. I, pp. 293-466; vol. II, pp. 185-346; vol. III, pp. 136-52).
- HENRY THOMAS, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry. The Revival of the Romance of Chivalry in the Spanish Peninsula and its Extension and Influence abroad*, Cambridge 1920 (trad. esp.: *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid 1952.)
- PEDRO BOHIGAS BALAGUER, *La novela caballescra, sentimental y de aventuras*, in *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. II, Barcelona 1951, pp. 189-236.
- JOÃO GASPAR SIMÕES, *História do Romance Português*, vol. I, Lisboa 1967.

- FIDELINO DE FIGUEIREDO, *História da literatura clássica (2.ª Época, 1580-1756)*, 3.ª ed. rev., São Paulo 1946.
- Idem, *A Épica Portuguesa na Século XVI*, 6.ª ed., São Paulo 1950.
- TEÓFILO BRAGA, *Questões de litteratura portugueza*, Lisboa s.d. [1881].
- Idem, *Contos tradicionaes do povo portuguez*, 2.ª ed., 2 vols, Lisboa 1914-1915.
- MASSAUD MOISÉS, *A novela de cavalaria no quinhetismo português*. O «Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda» de Jorge Ferreira de Vasconcelos, São Paulo, «Boletim da Fac. de Filosofia, Ciências e Letras» n.º 218, 1957 (*Literatura portuguesa* n.º 13).
- Idem, *A novela de cavalaria portuguêsá (Achega bibliográfica)*, in «Revista de História» (São Paulo), VIII (1957) 29, pp. 47-52.
- JUSTINA RUIZ DE CONDE, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid 1948.
- ARMANDO DURÁN, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballerisca*, Madrid 1973.
- WOLF GOERTZ, *Strukturelle und thematische Untersuchungen zum Palmeirim de Inglaterra*, Lisboa 1968.
- EUGENIO ASENSIO, *El Palmeirim de Inglaterra. Conjeturas y certezas*, in «Garcia de Orta», número especial, Lisboa 1972, pp. 127-33 (reproduzido em E. A., *Estúdios Portugueses*, Paris 1974, pp. 445-53.)
- ANTÓNIO CIRURGIÃO, *Fernão Álvares do Oriente e a sua Lusitânia Transformada*, Conclusão da tese de doutoramento Ph. D. (defendida e aprovada) na

- Universidade de Wisconsin, Madison, Wisconsin (em 29 de Maio de 1970), in «Diário de Notícias», 16-7-1970, pp. 17-18; 23-7-1970, p. 17.
- Idem, *Será Camões a Personagem Urbano da Lusitânia Transformada*, in «Garcia de Orta», número especial, Lisboa 1972, pp. 165-81.
- WALTER PABST, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen* (trad. esp.: *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinómia en las literaturas románicas*, Madrid 1972.)
- AGOSTINHO DE CAMPOS, *Trancoso, «Histórias de proveito e exemplo»*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa 1923.
- JOÃO PALMA FERREIRA, *Prefácio à edição dos Contos e Histórias de proveito e exemplo de Gonçalo Fernandes Trancoso*, Lisboa 1974.