

ANABELA BRITO CORREIA DE FREITAS MIMOSO

A NOVELA BREVE PORTUGUESA DO SÉCULO XVII

**FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO 2005**

ANABELA BRITO CORREIA DE FREITAS MIMOSO

A NOVELA BREVE PORTUGUESA DO SÉCULO XVII

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

PORTO 2005

Dissertação de Doutoramento
apresentada à **Faculdade de**
Letras da Universidade de Porto

NOTA PRÉVIA

Este trabalho foi realizado sob a orientação da Professora Doutora **Maria de Lurdes Correia Fernandes**.

Foi graças à sua indispensável e prestimosa colaboração, à sua disponibilidade, ao seu exemplo e saber que pude levar a cabo esta tarefa. Foi na sua amizade e dedicação que encontrei o incentivo para vencer as dificuldades que sempre se levantam a quem estuda.

Por isso lhe estou profundamente agradecida.

ADVERTÊNCIA

Todas as transcrições do texto do *corpus* em análise são feitas em itálico para se diferenciarem das outras citações. O texto foi actualizado no que diz respeito à ortografia e pontuação. Mantivemos, contudo, os vocábulos que, por terem uma fonética diferente da actual, não encontram correspondência na língua. Resolvemos manter também as oscilações entre as formas *ũa* e *uma* (logo também entre *algũa* e *alguma*) e entre *pera* e *para*, já que esta oscilação é testemunha de um período de transição na língua que não quisemos deixar de registar.

INTRODUÇÃO

Os estudos de História da Literatura portuguesa do século XVII, levados a cabo pela crítica literária dos finais do século XIX e grande parte do século XX, não lhe foram particularmente favoráveis¹. Contudo, graças ao paciente trabalho de alguns académicos envolvidos nestas últimas décadas², é possível hoje termos uma panorâmica mais justa sobre a ficção portuguesa do período vulgarmente conhecido por “Barroco”.

Apesar de terem tido uma grande divulgação no século XVII, serão talvez as novelas os textos que menos interesse têm despertado (se exceptuarmos as pastoris que estão recentemente a ser objecto de estudo e de publicação³). A fortuna que esses textos tiveram então é um motivo suficientemente forte para nos debruçarmos sobre eles, dando assim seguimento ao trabalho que, como dissertação de mestrado, realizámos há alguns anos sobre os *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso. De facto, tentaremos estabelecer pontes entre os *Contos* e as novelas, mas tentaremos também perceber a relação entre a fortuna que os *Contos* conheceram no século XVI e a fortuna obtida pelas novelas no século XVII.

Obviamente que a primeira questão que se levanta prende-se com o aparecimento do termo “novela”, mas também com a definição e a evolução do próprio conceito que, raramente, é definido por si, mas sim em relação ao conto e ao romance.

Por uma questão metodológica só consideraremos as novelas redigidas em português, excluindo, portanto, não só as novelas escritas em castelhano por nados em

¹ Referimo-nos a trabalhos como os de Forjaz de Sampaio, Fidelino de Figueiredo, Hernâni Cidade, Óscar Lopes e António José Saraiva.

² Muito embora correndo o risco de não sermos exaustivos, não podemos deixar de salientar nomes como os de José Adriano Freitas de Carvalho, Maria Lucília Gonçalves Pires, Ana Hatherly e Maria de Lurdes Correia Fernandes.

³ Basta lembrar o excelente estudo de Roberto MULINACCI, *Do Palimpsesto ao Texto – a Novela Pastoril Portuguesa*, Lisboa, Ed. Colibri, 1999 ou de António CIRURGIÃO, *Novas Leituras de Clássicos Portugueses*, Lisboa, Ed. Colibri, 1997, mas também a edição de obras como *A Preciosa* de Sórora Maria do Céu, a *Lusitânia Transformada* de Fernão Álvaro do Oriente ou a *Paciência Constante* de Manuel Quintano de Vasconcelos, bem como a tradução dessa obra inaugural da pastoril: a *Diana* de Jorge de Montemor.

Portugal, como Alonso Alcalá e Herrera, mas também as novelas de autores espanhóis redigidas em castelhano e publicadas em Portugal por essa altura, como Mateo Alemán. Entendemos que estas obras pertencem à literatura espanhola e não à portuguesa.

Perante a mostra que, mesmo assim, se nos oferece, optaremos por considerar apenas as novelas que, sendo *exemplares*, muito embora não constituam um subgénero a que possamos, univocamente, chamar *novelas exemplares*, apresentem características estruturais, temáticas e formais semelhantes. Para as enquadrarmos num subgénero novelesco, teremos de ter em conta qual será o conceito que o século XVII tem de *exemplaridade*. Pretendemos ainda avaliar que marcas terá ela deixado nesses textos.

Nesse *corpus* não incluiremos as novelas sujeitas a marco, como “Os Irmãos Penitentes”, se bem que esta também esteja subintitulada de “Novela Exemplar”, pois faz parte do *Serão Político, Abuso Emendado* de Félix da Castanheira Turacem, isto é, de Frei Lucas de Santa Catarina, para que haja homogeneidade nos textos analisados.

Essa homogeneidade leva-nos a considerar como objecto de estudo duas obras muito semelhantes: as *Novelas Exemplares* de Gaspar Pires de Rebelo (1650) e as *Doze Novelas* de Gerardo Escobar (1674). O problema que imediatamente se levanta será o do enquadramento destas novelas num subgénero específico, a que chamaremos novelas breves ou curtas, designação esta mais comum à crítica espanhola, mas perfeitamente aceitável para estas duas novelas, conforme mostraremos. No entanto, conscientes de que há diferenças de forma e de conteúdo entre cinco das novelas de Pires de Rebelo e uma outra – a quinta novela – tentaremos também admitir a existência de dois tipos de novelas breves: as cortesãs e as picarescas ou, mais precisamente, de tipo picaresco, que analisaremos também.

Mesmo tendo em conta que anteriormente já tinha sido estudada outra obra de Pires de Rebelo (*A Constante Florinda*) e uma das suas novelas (“O Desgraciado Amante”), não achamos que esse seja motivo suficiente para não encetarmos o seu estudo, porque nos restam ainda mais cinco novelas por estudar e porque a abordagem feita ao “Desgraciado Amante” não parece esgotar o assunto. Obviamente que teremos na devida consideração os elementos já estudados, acrescentar-lhe-emos outros, confrontá-los-emos, seguiremos outros rumos. Teremos também de entrar na discussão da existência ou não de uma novela portuguesa genuinamente picaresca.

Do mesmo modo, a existência de uma dissertação de mestrado em Literatura sobre as novelas de Escobar, bem como sobre a outra obra de ficção deste autor (*Cristaes da'Alma*) não obsta ao nosso trabalho. De facto, a nossa abordagem será diferente, já que será feita mais na vertente da História Cultural e da Literatura Comparada.

O estudo conjunto e comparativo das duas obras novelescas por nós escolhidas será também a oportunidade para se fazer um estudo global da novela breve portuguesa que não está feito.

Mas para analisarmos os textos das novelas por nós seleccionadas obviamente que teremos de recorrer à leitura das novelas castelhanas congéneres. Tentaremos assim perceber, numa primeira análise, a rede de relações que se estabelecem entre o nosso *corpus* e os textos canónicos das novelas breves castelhanas, uma vez que, sendo as “nossas” novelas posteriores às castelhanas, poder-se-ão apresentar como um ponto de encontro dos recursos retóricos, das ideias e dos valores veiculados por estas. Torna-se assim necessário traçar as semelhanças e diferenças entre as novelas breves espanholas e estas que agora estudamos.

A afirmação de Fernando R. de la Flor de que «las producciones simbólicas del arte y los discursos del Barroco hispano llevan en sí mismos los gérmenes de su desautorización, las semillas de su *desconstrucción*, y los elementos mismos de su desengaño, mostrándose intencionalmente en un *trompe-l'oeil*, y revelando, con suma destreza persuasiva y retórica, la estructura fatal de una *illusio*, sobre la qual al fin todo se funda»⁴ também se aplica ao estudo das novelas portuguesas? Serão as novelas breves portuguesas simples cópia das congéneres espanholas? Tentaremos também na nossa dissertação dar resposta a esta pergunta.

Todavia teremos ainda de confrontar as nossas novelas com os livros de cavalarias, as novelas sentimentais, as bizantinas, as de pastores, as novelas com marco ou sem ele escritas na mesma época ou em épocas próximas, mas também com outras obras suas contemporâneas, sejam textos dramáticos, sejam poéticos.

Porém, e porque estamos a fazer um estudo que se insere também no âmbito da História Cultural, teremos de confrontar estes textos com outros não propriamente literários mas sobretudo doutrinários que se debruçam, nomeadamente, sobre a

⁴ Fernando R. DE LA FLOR, *Barroco. Presentación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Catedra, 2002, p. 22 (sublinhados do autor).

história da família: a posição da mulher na família, o amor, o casamento, as festas. Tentaremos então mostrar as relações de complementaridade (ou oposição) entre os textos ficcionais e os textos normativos. Procuraremos perceber se entre as representações das práticas fornecidas pelos textos novelescos e as prescrições normativas, doutrinárias, morais e pedagógicas haverá um diferendo ou, pelo contrário, uma complementaridade, servindo, portanto, os textos literários, no primeiro caso, como contraponto aos textos doutrinários - quer mostrando a realidade, quer propondo outro modelo -, no segundo caso, servindo de reforço a esses textos doutrinários, herdeiros, por sua vez, das ideias tridentinas.

Tanto os textos que veiculam doutrinas culturais e sociais como os textos poéticos, narrativos ou dramáticos serão escolhidos atendendo à rede de relações que estabelecem com as obras agora em estudo: uns porque são formalmente semelhantes, outros porque abordam os mesmos temas ou temas relacionados, tendo sempre em vista que «Para *vivir* un libro hay que *sentir* otros libros que hablan de él, los libros siempre hablan de otros libros – como la literatura siempre encierra a la propia literatura»⁵.

Como, felizmente, nas últimas décadas têm florescido os estudos sobre o pensamento barroco também em Portugal, a tarefa de confrontar os nossos textos com os textos doutrinários ou outros textos ficcionais estará simplificada⁶. Pretendemos assim contribuir para o aprofundamento do conhecimento de uma época que foi tão mal amada. Procuraremos perceber, através dos textos, como se vivia, como se amava então. Mas para percebermos a relevância dos textos em estudo teremos também de

⁵ Victor INFANTES, “De *Officinas y Polyantheas*: Los Diccionarios secretos del Siglo de Oro”, *Homenaje a Eugénio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, p. 243.

⁶ Lembremos aqui o exemplar estudo de Maria de Lurdes Correia FERNANDES, *Espelhos, Cartas e Guias de Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica – 1450-1700*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1995, mas também, e mais recentemente ainda, trabalhos conjuntos, como o volume III – *Maneirismo e Barroco da História Crítica da Literatura Portuguesa* (direcção de Carlos Reis), Lisboa, Ed. Verbo, 2001 da autoria de José Adriano Freitas de Carvalho e de Maria Lucília Gonçalves Pires, bem como, no caso do pensamento filosófico, a *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. II, *Renascimento e Contra-Reforma* (dir. de Pedro Calafate), Lisboa, Círculo de Leitores, 2002 e, para o pensamento religioso, a *História Religiosa de Portugal* (direcção de Carlos Moreira Azevedo), Lisboa, Círculo de Leitores, 2001 e o *Dicionário de História Religiosa de Portugal* (direcção de Carlos Moreira Azevedo), Lisboa, Círculo de Leitores, 2001.

tentar saber a quem eram esses textos destinados, quais as intenções dos autores e, finalmente, quem realmente os leria. Estas respostas encontrá-las-emos, não nos textos, mas nos seus paratextos que têm sido sistematicamente silenciados no nosso país, salvo uma ou outra honrosa excepção que assinalaremos devidamente.

Tendo ainda em conta que há um interregno de, pelo menos, vinte e quatro anos entre as duas obras em análise, necessariamente que teremos também de considerar as semelhanças e diferenças entre elas, procurando pistas que nos expliquem uma evolução (ou involução) do subgénero.

Necessariamente que não poderemos deixar de enquadrar as novelas no contexto da obra destes autores, pelo que teremos também de referir a restante produção de Pires de Rebelo e de Escobar.

Dado que, maioritariamente, as personagens principais das novelas por nós estudadas são jovens donzelas e cavaleiros há, desde logo, problemas específicos, como são o enamoramento, o encontro dos dois membros do jovem par, o tipo de comunicação estabelecida entre eles, o consentimento ou, pelo contrário, a imposição dos pais, quase sempre do pai e, finalmente, as bodas. Fundamentalmente as novelas por nós escolhidas remetem-nos para um grupo social: a nobreza. Este facto poder-nos-ia limitar o nosso juízo sobre a época se não houvesse a inclusão de uma novela de tipo picaresco em Pires de Rebelo. Ela vem-nos possibilitar o confronto entre as ideias e as práticas sociais levadas a cabo pela nobreza e as vivenciadas pelo “povo”.

Mas não esqueceremos que as novelas, para além de veicularem uma certa ideologia - a do autor, a do grupo social em que ele se insere ou pretende inserir, a da época da sua criação -, também é um texto literário, pelo que teremos, necessariamente, de incluir o estudo das categorias da narrativa. O conhecimento das acções será crucial para a compreensão dos obstáculos que o par casadoiro tinha de enfrentar então: preconceitos, preocupação paterna, intervenção de forças adversas, como o interesse de outras personagens, ou o azar da fortuna... O estudo destas categorias mostrar-nos-á ainda uma interessante galeria de personagens que, para além dos pares enamorados e famílias, inclui ainda os criados/as e terceiros, isto é, mensageiros de recados e cartas.

Tentaremos perceber como é que os nossos textos dão conta de dois mitos que costumamos atribuir ao “Barroco”, ou seja, a preocupação pela passagem inexorável do tempo e a apresentação do mar como metáfora da vida. Mas estas categorias de espaço e de tempo permitir-nos-ão conhecer ainda os espaços geográficos reais ou

literários em que decorre a acção, bem como a época em que têm lugar, incluindo os reinados e as guerras aí referidos.

Como seria de esperar da análise de um texto literário teremos também de considerar os elementos que o tornam precisamente literário, nomeadamente os processos retóricos, afinal, recorrentes na época em que eles se inserem: desde logo a metáfora, mas também o recurso a máximas, provérbios e exemplos que se constituem ainda como precioso testemunho da cultura da época. Mais uma vez a existência de dois tipos de novelas rebelianas (as cortesãs e a de tipo picaresco) possibilita-nos o acesso a dois tipos de cultura: a dos nobres e a do “povo”, esta veiculada por Peralvilho.

A riqueza destas novelas não ficará por aqui, porquanto elas incluem também variadas cartas que, no caso de Pires de Rebelo, e para além do seu interesse na economia da narrativa, poderão ainda ser analisados na perspectiva de constituírem então um manual de referência para a escrita de cartas de amor.

Mas mesmo as novelas de Escobar sendo mais pobres do ponto de vista literário e ideológico, apresentam a novidade de incluir composições poéticas de tipo e qualidade diversa que, para além do seu valor como testemunho literário, valem ainda como manancial retórico de *topos* recorrentes também nas narrativas. Por isso, interessa-nos, sobretudo, procurar estas marcas nas novelas da época, mas interessa-nos ainda mais confirmar ou, pelo contrário, repudiar as ideias que se têm vindo a construir sobre o Barroco.

Para sistematizar a abordagem dos assuntos problematizados, dividiremos o nosso trabalho em quatro partes: uma primeira parte onde abordaremos a génese do género novelesco (evolução, delimitação e alguns dos seus subgéneros), a que chamaremos: Uma questão de nomenclatura. Numa segunda parte abordaremos o estudo da vida e da obra de cada um dos autores por nós escolhidos. Optaremos por dividi-la em capítulos: o I Capítulo será sobre Gaspar Pires de Rebelo, respeitando a ordem cronológica. Nele abordaremos a sua Vida e Obra. Teremos de estudar a obra rebeliana no seu Paratexto e no seu Texto. Procuraremos estabelecer também relações possíveis com outros textos no que respeita às Acções (Temas e Estruturas), mas também não esqueceremos os Propósitos; Ditos, Provérbios (presentes, sobretudo, numa das novelas) e Sentenças, bem como as Cartas que abundam em todas estas narrativas. Não podemos deixar de analisar as Personagens que fazem parte dessas narrativas (Donzelas, Cavaleiros e Outras Personagens). Restar-nos-á ainda abordar

outras categorias da narrativa: Tempo e Espaço. Finalmente e, dado que a temática destas novelas é amatória, pretendemos estudar também a forma como o Amor é vivido pelas personagens e como estas entendem o Casamento. Terminaremos o capítulo com o enquadramento do quotidiano das personagens na Festa. Estes últimos três temas fazem parte daquilo a que chamaremos Coordenadas do mundo social.

Segue-se então o II Capítulo sobre a Vida e Obra de Gerardo Escobar. Esta abordagem à obra de Escobar terá de ser ligeiramente diferente da que levaremos a cabo para Pires de Rebelo, porque o texto fornece perspectivas diferentes: primeiro manter-se-á o estudo dos Temas e Estruturas, seguir-se-ão os Propósitos. Depois os Ditos, Máximas. Como estas narrativas não incluem pícaros, logo, aí não se destacam os provérbios e expressões populares. No entanto, encontramos numa das novelas outro tipo de composições, as Empresas, que não queremos perder a oportunidade de referenciar. Seguem-se as Cartas, mas agora também a Poesia que esta obra oferece como novidade em relação à anterior. Depois analisaremos as Personagens, seguidas das Coordenadas do mundo social: Amor, Casamento e Festa.

Por fim, numa Terceira Parte, faremos a comparação entre as duas obras, pelo que a intitularemos: *Das Novelas Exemplares às Doze Novelas*.

São estas, em traços gerais, as linhas de força do nosso trabalho. Se ele contribuir para um melhor conhecimento de um período tão mal amado, pois tão pouco conhecido, ou conhecido de uma maneira tão estereotipadas, essa será a nossa recompensa, mas também o estímulo para futuros estudos no âmbito ainda do “Barroco”.

Complexo e contraditório, o Barroco desdobra-se no jogo do claro/escuro, da aparência/realidade, do sagrado e do profano, do nobre e do pícaro... e é esse jogo que resulta de sobremaneira sedutor. Claro que o Barroco está escondido atrás de várias máscaras, mas «Sob a máscara a sinceridade. São as máscaras que habitualmente “dizem as verdades”»⁷. Sob a máscara o homem não perde a sua humanidade: torna-se ainda mais humano e é em busca dessa humanidade que iniciaremos agora o nosso estudo.

⁷ Eugénio D’ORS, *O Barroco*, Lisboa, Vega, 1990, p. 20.

PRIMEIRA PARTE

UMA QUESTÃO DE TERMINOLOGIA

1. Conto e Novela

Há vinte séculos que se criam obras a que chamamos literárias, mas a moderna ideia de literatura mal chega a ter dois séculos de existência.

Jonathan Culler

Se é difícil definir consensualmente a Literatura, mais difícil será, necessariamente, definir modos e géneros. Claro que qualquer terminologia adoptada resulta sempre artificial, por isso, qualquer que ela seja, raramente é pacífica. No entanto, e por uma questão metodológica, teremos de começar por fazer uma distinção que nos parece necessária. Retomando, por exemplo, Vítor Aguiar e Silva¹ ou Carlos Reis², distinguiremos entre modos e géneros: falaremos sempre aqui da narrativa como um modo e de conto e novela como géneros desse modo.

Díficeis de definir, os modos foram, por exemplo, entendidos por Maria do Carmo Castelo Branco como «categorias abstractas, universais literários desprovidos de vínculos históricos rígidos»³, o que é muito vago.

Globalmente, aquilo que caracteriza o modo narrativo é o facto de existir um *narrador* que organiza a intriga ou, como diria Aristóteles, referindo-se à diferença entre epopeia e tragédia: «com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objectos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas»⁴.

¹ Vítor Aguiar e SILVA, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Liv. Almedina, 1988, capítulo 4.

² Carlos REIS e Ana Cristina LOPES, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Liv. Almedina, 1987.

Mais recente e versando o mesmo tema, é a seguinte obra de Carlos REIS, *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Liv. Almedina, 2001, sobretudo o capítulo IV.

³ Maria do Carmo Castelo BRANCO, “Género”, *Dicionário de Metalinguagens da Didáctica*, Porto, Porto Editora, 2001, p. 181.

⁴ ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa, IN-CM, 2000, p. 106.

O narrador é assim, talvez, o elemento mais seguro de distinção entre o narrativo, onde o narrador dá voz a mais do que uma personagem, embora a filtre, acentue, atenua, critique; o texto dramático, em que as personagens se fazem ouvir directamente; e o lírico, em que há uma ligação íntima entre o autor e o sujeito enunciador do discurso. No entanto, pode haver mais do que um narrador e vários pontos de vista, não podendo estabelecer-se um padrão para todos os géneros que pertencem a este modo. Também as personagens e as acções podem ter tratamentos diferentes. Quer isto dizer que o modo narrativo «tiene diversas formas de manifestarse por relación a la categoría “narrador”, o por relación a cualquiera de sus unidades sintácticas: personajes, acciones, tiempos y espacios y además puede hacer de cualquiera de ellas la “dominante” de un texto y articular desde ese centro todas las demás»⁵.

Estas são características comuns a todos os géneros que se englobam no modo narrativo - conto, novela, romance, epopeia – que, por sua vez, podem admitir subgéneros «em função da específica relevância que no seu código – assim diferenciado em subcódigos – assumem determinados factores semântico-pragmáticos e estilístico-formais»⁶.

Antes de, mais adiante, procedermos ao enquadramento das narrativas de Pires de Rebelo no respectivo género, teremos de começar por explicar o que se entende por género⁷. Assim, poderemos dizer que «un género se define como un conjunto de

⁵ M^a del Carmen BOBES NAVES, *La Novela*, Madrid, Ed. Síntesis, p. 13.

⁶ Vítor Aguiar e SILVA, *Teoria da Literatura*, ed. cit., p. 399.

⁷ No dizer de M. do Carmo Castelo Branco, a definição de género é um velho problema que «tem vindo a ser discutido desde Platão (Livro III da *República*), Aristóteles (*Poética*) e Horácio (*Epístola aos Pisões*), percorreu a teoria medieval e renascentista e continuou a ser sistematicamente reflectido até meados do século XVIII, através das Poéticas neoclássicas – procurando responder não só a problemas de divisão, como de caracterização e mesmo de hierarquização» - Maria do Carmo Castelo BRANCO, “Género”, *Dicionário de Metalinguagens da Didáctica*, ed. cit., p. 204. Ou seja: os géneros são «categorias historicamente situadas e apreendidas por via empírica», - *ibidem*, p. 181.

Recordamos que a *Poética* de Aristóteles era conhecida dos eruditos italianos desde o início de séc. XVI e que «el proceso de unir sus principios a los del *Ars Poética* de Horacio se había completado ya hacia 1555» - Edward RILEY, *Teoria de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966, p. 17.

Seria, pois, através de Itália que teriam chegado à Península esses conhecimentos, talvez através de Pinciano, mas também de Tasso, Piccolomini, Cinthio, etc. Cervantes que estivera em Itália entre 1569 e 1575 beneficiara do ambiente cultural que aí se vivia, pois a Itália era o local onde «las discusiones literárias se hallaban en plena efervescência», ob. cit., p. 31.

expectativas y de moldes más o menos flexibles»⁸, tanto em relação ao autor como em relação ao leitor, porque são «condicionados e orientados pela dinâmica intrínseca do próprio sistema literário e pelas correlações deste sistema com outros sistemas semióticos e com a globalidade do sistema social»⁹ ou, dito de outra maneira, o género é «a conjugação de várias propriedades do discurso literário, consideradas importantes para as obras onde as encontramos»¹⁰.

No entanto, não nos devemos esquecer de que o «Renascimento é uma época de experiências no domínio dos géneros. No limiar do classicismo institui-se uma hierarquia rígida, e a noção de género adquire mais importância do que o estilo»¹¹, pelo que se, por um lado, é mais fácil enquadrar uma obra num determinado género, também é verdade que é mais difícil descobrir diferenças individuais em cada uma das obras do mesmo género. Considerar o autor e a obra como figuras singulares mais importantes que o género é uma realidade que só virá a ser considerada no Romantismo.

Este facto acabou por, a partir da segunda metade do século XVIII, fazer com que a aceitação dos géneros clássicos fosse posta em causa, levando a que se prefira hoje falar de transtextualidade¹². Mesmo assim, teremos de aceitar como válidas as designações que têm vindo a ser utilizadas pela crítica, pelos autores e pelos leitores, isto é, a classificação ternária que advém de Platão, precisamente da *República*¹³, sob pena de tornarmos o nosso discurso ininteligível.

Difícil é a tarefa de distinguir os géneros entre si, nomeadamente os dois que mais nos interessam¹⁴ - o conto e a novela - já que se «es muy dudoso el parentesco genérico entre cuento y novela: también es muy problemática la definición de cuento, la cual puede abarcar desde la simple anécdota hasta el refrán, desde el cuento

⁸ Ana RUEDA, *Cartas sin lacrar – la novela epistolar en la España Ilustrada, 1789-1840*, Madrid, Iberoamericana, 2001, p. 28.

⁹ Vítor Aguiar e SILVA, *Teoria da Literatura*, ed. cit., p. 391.

¹⁰ Tzvetan TODOROV, *Poética*, Lisboa, Teorema, 1973, p. 90.

¹¹ Eleazar MELETINSKY, “Sociedade, Culturas e Facto Literário”, *Teoria Literária*, Lisboa, Pub. D. Quixote, 1995, p. 37.

¹² Transtextualidade ou «transcendance textuelle du texte» é «tout ce qui met en relation manifeste ou secrète avec d’autres textes» - Gérard GENETTE, *Le Palimpsestes*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, p. 7.

¹³ PLATÃO, *A República*, Lisboa, Europa-América, 1975, Livro III.

¹⁴ Por razões óbvias, a épica e o romance ficam de fora do nosso campo de estudo.

folklórico hasta el chiste jocoso, etcétera»¹⁵. No entanto, se bem que ambas as categorias narrativas possam até abordar temas afins, a maneira como o fazem parece ser substancialmente diferente: o conto resiste às influências de outros géneros, enquanto que a novela tem tendência a abrir-se a múltiplas influências. E embora o conto tenha algumas características comuns às novelas, diferencia-se destas pelas condicionantes que a sua brevidade impõe: o conto é a representação de um acontecimento e não pode, nem pretende, analisar o mundo interior ou exterior das personagens, pelo que tem mais vivacidade, tensão e ritmo.

Definida, quase sempre, pela sua extensão e, por isso, situado entre o conto e o romance, a novela é também, muitas vezes, confundida com esses outros géneros, sendo quase impossível escapar à comparação entre os três quando se tenta uma definição. Não admira, pois, que os conceitos de conto, novela e romance sejam afectados por uma certa «fluidez semântica», para usar um termo importado de Carlos Reis¹⁶.

É o que acontece quando aquele crítico afirma que na novela há «uma espécie de concentração temática, sem divergências por áreas semânticas paralelas ou adjacentes, podendo essa concentração ser reforçada por uma estrutura repetitiva; assim a **novela** acaba por se distinguir da tendência para a minuciosa elaboração própria do **romance** e, por outro lado, da propensão bastante mais restritiva, em todos os aspectos que afecta o **conto**»¹⁷. Definição que não deixa de ser ambígua, pois, conforme mostra Maria do Carmo Bobes Naves, o termo, muito embora goze «de una mayor libertad formal... su estructura dista mucho de estar consolidada»¹⁸.

Assim, a definição que melhor parece retratar as novelas de Seiscentos é a que atende ao critério etimológico. Ou seja, no dizer de Carlos Reis: «relacionada com o adjectivo **novus**, **-a**, **-um**, a **novela** é, em princípio, o que é novo, o que traz notícia de eventos desconhecidos, mesmo surpreendentes e complicados por desenvolvimentos sinuosos»¹⁹.

¹⁵ Juan IGNACIO FERRERAS, *La novela en el siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987, p. 71.

¹⁶ Carlos REIS e Ana Cristina LOPES, *Dicionário de Narratologia*, ed. cit., p. 294.

¹⁷ *Ibidem*, p. 295 (sublinhado do autor).

¹⁸ M^a del Carmen BOBES NAVES, *La Novela*, ed. cit., p. 7. Encontramos no primeiro capítulo desta obra uma síntese sobre as definições propostas para este género.

¹⁹ Carlos Reis, ob. cit., p. 295 (sublinhado do autor).

Era assim através da narração de intrigas inusitadas que se cativavam os leitores para os predispor para aprenderem os seus ensinamentos, ou seja, como refere no Prólogo das *Novelas Exemplares* o «particular amigo» de Pires de Rebelo, as novelas «*ao mesmo tempo que deleitam os entendimentos com os enredos, com as sentenças e com as palavras bem colocadas, também atraem as vontades com o exemplo que delas se tira*»²⁰.

Dadas as dificuldades de definição, talvez mais acentuadas ainda nos séculos XVI e XVII, pois só a partir desta altura é que os géneros tendem a separar-se uns dos outros, entende-se, assim, que *contos* e *novelas* não sejam os únicos termos utilizados para qualificar os textos narrativos.

Aliás, a palavra *conto* (de *computu-*: cálculo, conto) que «vem para o português visivelmente por via francesa, da qual conserva a conotação de ficção... Não parece ter tido uma integração fácil na língua, que durante muito tempo lhe prefere história, verdadeira ou inventada», conforme defende Teresa Amado²¹.

Também a designação de novela demorou a impor-se nas línguas peninsulares. Ora, como mesmo antes do seu aparecimento já havia narrativas de razoável extensão a que não era possível chamar contos, recorria-se a outros termos, como “livro” e também “história” para as designar: «*Libro* et parfois *historia* qualifient le plus souvent un récit long, tel le roman de chevalerie»²². Por seu lado, Timoneda (1567), autor que escreve narrativas de média extensão de influência italiana, que não são propriamente contos, mas «relatos novelesco, aunque muy sintetizados»²³, designa-as, não por novelas, mas por *patrañas*²⁴, embora não desconheça o termo «novella»²⁵.

²⁰ Gaspar PIRES DE REBELO, *Novelas Exemplares*, Lisboa, António Alvarez, 1650, “Prólogo aos Leitores”.

²¹ Teresa AMADO, “Os géneros e o trabalho textual”, *O Género do Texto Medieval*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1997, p. 16.

²² Jean-Michel LASPÉRAS, *La Nouvelle en Espagne au Siècle d’ Or*, Montpellier, Ed. du Castillet, 1987, p. 161.

²³ J. IGNACIO FERRERAS, ob. cit., p. 72.

²⁴ Na “Epístola al amantíssimo lector” regista Timoneda: «patraña no es outra cosa sino una fingida traza, tan lindamente amplificada e compuesta que parece que trae alguna apariencia de verdad. Y assi, semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana rondalles e la toscana novellas» - Juan TIMONEDA, *El Patrañuelo* (ed. de Pilar Cuartero Sancho), Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 54.

Mas, mesmo mais de cinquenta anos depois, Céspedes y Meneses também não emprega o termo, optando por chamar ao conjunto das suas novelas curtas *Historias peregrinas y ejemplares* (1623). A língua castelhana mas, mais ainda, a portuguesa resistiram largas décadas a este novo vocábulo.

Por outro lado, durante os dez anos em que foi proibida a impressão de novelas em Espanha (de 1625 a 1635), elas continuaram a ser impressas, recorrendo-se a outras designações²⁶, como: fábula, livros, histórias... (bem como à sua impressão fora do reino, sobretudo em Aragão) e isso não afectou a sua estrutura, nem a sua temática nem sequer a forma. E mesmo fora desse período, houve autores que preferiram outros termos. Assim, por exemplo, Maria de Zayas utiliza, no interior das suas *Novelas Amoras*²⁷ (1637) o termo “maravillas”²⁸ e a *Parte Segunda del Sarao y Entretenimiento* (1647) leva, como subtítulo, *Desengaños Amorosos*²⁹.

O problema da terminologia não se esgota aqui, tanto mais que as novelas englobam elementos de outros géneros, mesmo não narrativos, como cartas e poemas,

Lembremos que Boccaccio não se compromete com a designação que dá às suas narrativas: «io intendo di raccontare cento novelle, o favole, o parabole, o istorie che dire le vogliamo» - G. BOCCACCIO, *Il Decameron*, Bari-Palermo, Gius Laterza y Fili, 1963, “Proemio”, p. 5.

²⁵ A diferença entre conto, história e novela já foi por nós estudado em anterior trabalho: Anabela MIMOSO, “Contos e Histórias de Proveito e Exemplo de Gonçalo Fernandes Trancoso – Um Livro Exemplar”, in *Linguas e Literaturas*, Revista da Faculdade de Letras do Porto, Porto, FLUP, 1998, vol. XV.

²⁶ Isabel COLÓN CALDERÓN regista a impressão de catorze novas colecções de novelas, nesse período – *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ed. del Laberinto, 2001, p. 10.

²⁷ María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas Amoras y ejemplares* (ed. de Julián Olivares), Madrid, Catedra, 2000.

²⁸ Termo que «corresponde perfectamente a la estética de la época; con el Barroco se da cada vez más importancia a la *admiratio*: la obra literaria ha de admirar, asombrar; en fin maravillar al lector mediante la complicación de forma y de contenido» - Julián OLIVARES, “Introducción” a Maria de Zayas, *Novelas amoras y ejemplares*, Madrid, Catedra, 2000, p. 51.

A própria autora justifica a alteração do nome na sua “Introducción” às *Novelas amoras y ejemplares* ao pôr na boca de Laura a responsabilidade de chamar “maravillas” às novelas que pediu a Lisis e a Matilde que contassem, «que con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de **novelas, título tão enfadoso que ya en todas las partes lo aborrecen**» - Maria de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amoras y ejemplares*, ed. cit, p. 168 (sublinhados nossos), provando o quanto em 1637, em Espanha, o termo, apesar de ter tido uma vida curta, já estaria esgotado.

²⁹ María de ZAYAS Y SOTOMAYOR *Desengaños Amorosos* (ed. de Alicia Yllera), Madrid, Catedra, 1993.

tornando-se assim um ponto de encontro de várias influências, o que não é de admirar, porque «el sentido común y la experiencia indican que las obras de la imaginación se nutren de lo vivido por quien las crea. Pero se nutren también de otras obras de imaginación, de tradiciones milenarias, de arquetipos universales y también de oscuras fuentes oníricas»³⁰ ou, como diz Genette, «toutes les ouvres sont hypertextuelles»³¹.

Poderemos então dizer a novela curta é um ponto de chegada de outras novelas, mas também de outros géneros e subgéneros não narrativos, como cartas e poemas³².

No entanto, teremos sempre, no entanto, de ter em conta as ressalvas atrás expostas ao usarmos a terminologia aqui apontada.

³⁰ Félix MARTÍNEZ-BONATI, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. XIII- XIV.

³¹ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, ed. cit., p. 16. Recordemos que Genette considera hipertexto «tout texte dérivé d'un texte antérieur» - ibidem, p. 14

³² Poderemos convocar aqui o testemunho do Cónego do *Quijote* (I, 47), quando “define” o que seria a novela ideal que ele tentou escrever, já que ele pode dar-nos uma importante definição de novela, a do próprio Cervantes. Edward C. Riley resumiu assim esses preceitos:

«1. Un amplio campo para describir:

- a) una variedad de sucesos excepcionales,
- b) un héroe ejemplar,
- c) acontecimientos trágicos y alegres (cambios de fortuna),
- d) una variedad de caracteres,
- e) una variedad temática que represente distintas ramas de saber,
- f) una variedad de cualidades y situaciones humanas ejemplares.

2. Con:

- a) un estilo agradable,
- b) una invención ingeniosa,
- c) verosimilitud.

3. Y con el fin de:

a) alcanzar la perfección en una obra en que los distintos matices se presenten unificados,

b) deleitar y enseñar.

4. Ofrece también la posibilidad de incluir:

a) rasgos de los cuatro géneros literarios mayores,

b) las mejores cualidades de la poesía y de la oratoria» - Edward C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966, p. 91.

2- Da Exemplaridade do Conto às “novelas exemplares”

Apesar de, na esteira de Menéndez Pelayo, ser costume considerar que conto e novela têm origens diferentes, os dois géneros têm, obviamente, muitos traços de união: «l’illusione di un rapporto genético e nello stesso tempo oppositivo tra *exemplum* e novella, ereditata dalle vecchie ricerche sulle fonti della narrativa medievale, affiora non di rado negli sudi sull’origine della novella... È il sistematico confronto con le pie rilevanti forme del racconto breve (fabliau e nova, vida e *exemplum*, leggenda e miracolo e lai) a definire l’originalità della novella decameroniana, che nasce da quelle radici narrative, ma le rinnova manifestandone le potenzialità estetiche»¹.

O conto teve o seu maior sucesso na Idade Média (sécs. XII a XIV). Nesta fase, os contos não passavam de pequenos *exempla*, utilizados na parenética ou em livros de índole moral ou religiosa, como o *Orto do Esposo*, para sublinhar e demonstrar certas ideias através daquilo que se chamava a *comparatio per similitudinem*. Assim, o *exemplum* pode ser entendido como narrativa oral que contém uma doutrina e um proveito moral. Logo, propõe um caminho a seguir, ao mesmo tempo que sanciona o caminho tomado. Ele aparece em textos medievais «em discursos de registo muito diferente: encontra-se em textos hagiográficos, em crónicas, no *Livro da Ensinança*»².

A definição que W. Kayser faz do conto adequa-se, perfeitamente, a esta característica.: «O que lhe dá unidade é, primeiramente, como diz o nome, o seu carácter de ser contado ou poder ser contado. A prática habitual de poder enquadrar o próprio conto noutra narrativa indica que pode ser lido ou ouvido “numa assentada”»³.

Os contos poderão ter tido uma tripla origem, conforme pretende Laspéras: «La première, d’Aristote au haut Moyen Age, est imprégnée de culture gréco-latine; la deuxième, de Pierre Aphonse au XIV siècle, reprend les thèmes de la précédente et fait siens les contes de la tradition orientale du *Pachatranta* ou du *Syntipas*. La

¹ Carlo DELCORNO, *Exemplum e letteratura – tra medioevo e rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 12.

² Teresa AMADO, “Os géneros e o trabalho textual”, *O Género do Texto Medieval*, ed. cit., p. 14.

³ Wolfgang KAYSER, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Coimbra, Arménio Amado Ed., 1970, vol. II, p. 272.

troisième, enfin, moderne, voit la thématique et les structures narratives de l'*exemplum* et de la nouvelle se recouper, cependant que la littérature parénétiqúe et anagógica cède place à un genre plus enclin à divertir qu'à instruire»⁴.

Na realidade, o exemplo funciona como a «conversão de conceitos abstractos em imagens visíveis e palpáveis que têm eco na experiência concreta do público»⁵. Na prática, o exemplo capta também a atenção do leitor ou do ouvinte através da *amplificatio*⁶: a sua redundância torna-o mais claro e acessível ao público a que se destina. A sua legitimação assenta na *auctoritas*, ou seja, na garantia da fonte.

A situação modifica-se, a partir do século XIV, porque o *exemplum* «devient, d'une part, la partie accessoire du recueil, alors que la moralisation qui y fait suite représente l'essentiel: son propos est alors strictement religieux et moral»⁷ (a esta fase pertence *El conde Lucanor*), mas «d'autre part, il est des recueils où, sous le moraliste, perce le conteur dans le but d'intéresser et de divertir auditeurs et lecteurs. Les compilateurs qui faisaient leurs les écrits des philosophes antiques et des Pères de l'Eglise ont cédé la place à des conteurs dont les sources étaient les œuvres contemporains tels Boccace, Pogge ou Loudovico Guicciardini»⁸. Ou seja, «la secolarizzazione dell'*exemplum* è l'effectto inevitabile della maturità artistica raggiunta dalla narrativa laica, e si manifesta in forme plateali nella pratica dei mestirieranti del pulpito, i quali non si stancano di imbadir favole ai fideli»⁹.

Estamos chegados a duas vertentes diferentes - uma que pretende essencialmente moralizar e outra que visa, preferencialmente, o divertimento: «Alla

⁴ Jean Minchel LASPÉRAS, *La Nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Montpellier, Ed. du Castillet, 1987, p. 115.

María de Jesús Lacarra, ontrariando a opinião de S. Battaglia que qualifica a *Retórica* de Aristóteles de « historia oficial del ejemplo », afiança : « Aristóteles no fue el primero en emplear el ejemplo pero sí en registrarlo en un manual, al igual que más adelante hará Quintiliano » - María de JESÚS LACARRA, *Cuentística Medieval en España : los origenes*, Zaragoza, Univ. de Zaragoza, 1979, p. 43.

⁵ Ana Paiva MORAIS, "Alguns Aspectos da Retórica do Exemplo", *O Género do Texto Medieval*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1997, p. 234.

⁶ Entendida como um « processo de dilação horizontal do discurso » e não um « acréscimo de informação » - Margarida MADUREIRA, "Género e Significação segundo o *Orto do Esposo*", *O Género do Texto Medieval*, ed. cit., p. 254.

⁷ Jean Michel LASPÉRAS, *La Nouvelle en Espagne*, ed. cit., p. 119.

⁸ J.M. LASPÉRAS, ob. cit., p. 119.

⁹ Carlo DELCORNO, *Exemplum e letteratura*, ed. cit., p. 11.

prospettiva univoca, subordinata ad una cornice morale predeterminata, ai procedimenti tipizzanti dell'*exemplum*, si contrappongono l'ambiguità problematica del *Decameron*, la sua arte complessa che definisce e approfondisce situazioni e personaggi»¹⁰.

Claro que esta dupla vertente interfere tanto na escolha dos temas, como no seu tratamento, e até, por exemplo, na identificação das personagens: os primeiros apresentam vagamente como personagens «un muy buen mancebo... casado com una muger»¹¹, «un mio amigo et yo»¹², ou seja, são personagens simples, sem nome, e os segundos individualizam-nas¹³, ao mesmo tempo que a sentença ou moral se torna num mero artifício retórico, quase um lugar-comum.

Seria desta segunda via que teriam surgido as colecções das «novellas» italianas que, entre nós, circularam sob o nome de «histórias». Destas, por sua vez, terá derivado a novela curta peninsular¹⁴. Aliás, se recordarmos os exemplos de que Rodrigues Lobo se serviu para ilustrar a diferença entre conto e história, verificamos, facilmente, estas características. Assim, o conto começa: «Dizem que era um rei. Vem este rei casou por amores com a filha de um seu vassalo». Ora, uma das histórias apresentadas, por sua vez, reza deste modo: «Manfredo, mancebo bem nascido, a quem em gentileza e discrição ficavam muito inferiores todos os da sua idade, na casa do emperador Constantino Terceiro, cujo cortesão era, teve tanta ventura nos olhos de Eurice...»¹⁵.

¹⁰ Carlo DELCORNIO, *Exemplum e letteratura*, ed. cit., p. 12-13.

¹¹ Don JUAN MANUEL, *El conde Lucanor* (ed. de María Jesús Lacarra), Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 193 (Ejemplo XLII).

¹² *Ibidem*, p. 163 (Exemplo XXXI).

¹³ As personagens são, então, mencionadas pelo nome, por exemplo, «Andreuccio di Pietro» - Conto V do 2º dia de: BOCCACCIO, *Il Decameron*, Bari, Palermo, Gius Laterza y Fili, 1963.

¹⁴ «El desarrollo del género ha de vincularse con la “novella” italiana, que influyo en el surgimiento de la novela cortesana. Y en ese proceso fue fundamental la aparición de traducciones» - Isabel COLÓN CALDERÓN, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ed. del Laberinto, 2001, p. 21.

Também Zimic estudou aprofundadamente a dívida de Cervantes à novela italiana, nomeadamente a *Bandello*: Stanislav ZIMIC, *Las “Novelas Ejemplares” de Cervantes*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1996. Conclui este autor: «La novela cortesana es, pues, típica expresión literaria de la sociedad de Filipe III, en que, principalmente, encuentra su inspiración» - ob. cit., p. 306.

Claro que a este facto não será estranha a passagem de Cervantes por Itália, conforme já referimos.

¹⁵ Francisco Rodrigues LOBO, *Corte na Aldeia* (ed. de José Adriano Freitas de Carvalho), Lisboa, Presença, 1992, pp. 209 e 205.

Se uma das características do conto é a sua brevidade, esta opõe-se à maior dimensão da «novella» ou história. O conto seria breve, porque a brevidade facilita uma leitura unívoca, a assimilação do princípio que se defende, a memorização da situação retratada, enquanto que a novela, inscrita num determinado contexto, obedeceria ao princípio da verosimilhança, usando propositadamente recursos retóricos diversos, recorrendo a saltos no tempo (prolepses, analepses...), admitindo narrativas encaixadas, visando levar o leitor à leitura pretendida através de mais complexos caminhos que deveriam surpreender pela sua raridade e variedade, pois, conforme o nome indica, novela implicaria «nouveau, récit nouveau...», alors que l'*exemplum* ne cesse d'en référer a la sphère des événements révolus»¹⁶. Se a moral a extrair do conto é reiterada e manipulada, na novela ela é, sobretudo, consequência das técnicas de persuasão utilizadas e que radicam nos ornamentos retóricos que visam deleitar (metáforas, comparações, citações...).

Verificamos, facilmente, este princípio, quando lemos a 3ª Parte dos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, onde predominam as «histórias», ou seja, a tradução de «novellas», feita, provavelmente, via Timoneda¹⁷. De facto, a moral, tão sublinhada e reforçada nas outras duas partes, está quase ausente desta. Aliás, ficaria-se a dever a Gonçalo Fernandes Trancoso o mérito de ter recolhido no século XVI (1575) ditos, contos e histórias quer de proveniência oral, quer literária, isto é, muitas delas via Timoneda (a terceira parte dos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* contém traduções de várias das suas *patrañas*). Contudo, em Portugal, já encontrávamos *exempla* no *Orto do Esposo*, bem como aquilo a que Massaud Moisés chamou «formas embrionárias do conto»¹⁸, por exemplo, nos *Nobiliários*. Mas teremos de esperar pelo século XVII para vermos teorizada a distinção entre conto e história ou «novella». Seria então Rodrigues Lobo na *Corte na Aldeia* (Diálogos X e

¹⁶ LASPÉRAS, ob. cit., p. 149. Antes (p. 141) afirmara também: «*Esemplo* – ou *esempio* – propose un contenu idéologique... *Novela* s'applique non point exclusivement à un contenu sémantique, puisque l'*exemplum* peut y accéder lui aussi, mais à son *mode d'énonciation*, étant entendu que l'expression renvoie alternativement à l'une des deux grandes catégories platoniciennes et aristotéliennes: dire – raconter – montrer, et que son existence reposant sur l'interdépendance entre rhétorique et idéologie, elle peut se définir comme une rhétorique de l'idéologie».

¹⁷ Opinião defendida por Cesarina DONATI, *Trancoso, Traduttore di Timoneda*, Roma, Bulzoni, 1983.

¹⁸ Massaud MOISÉS, *O Conto Português*, S. Paulo, Cultrix, 1975, p.11.

XI) quem levaria a cargo essa tarefa. Claro que, conforme vimos mais acima, as histórias identificam-se com as «novellas» da tradição italiana.

Mas a brevidade do conto implicaria também uma maior simplicidade de linguagem. Feliciano, na *Corte na Aldeia*, explicava a Leonardo que achava que a história dos amores de Arelano e Adelásia era «comprida, sendo a matéria breve»: «Essa diferença me parece que se deve fazer dos contos às histórias, que elas pedem mais palavras que eles, e dão maior lugar ao ornamento e concerto das razões, levando-as de maneira que vão afeiçoando o desejo dos ouvintes e os contos não querem tanto de retórica, porque o principal em que consistem é a graça do que fala e na que tem de ser a cousa que se conta»¹⁹.

Em relação à terminologia, o termo “novela” é relativamente tardio na Península Ibérica. Importado de Itália, apesar de já se encontrar documentado em Espanha no século XV e em Portugal na centúria seguinte²⁰, só vem a conhecer sucesso no século XVII. Foi devido, sobretudo, ao êxito das *Novelas Exemplares* de Cervantes (1613) que se vulgarizou e que viria a ser o mais versátil e o mais popular género literário desse século²¹. No dizer de Julián Olivares «Cervantes assimila y desarrolla las *novelle* de los escritores italianos que seguieron la pauta establecida por el *Decameron* de Boccaccio, cuyos imitadores se extendieron por toda Europa». Ora, segundo o mesmo autor, o que as diferenciava é que «las cervantinas tienen mayor extensión e incorporan elementos de otros géneros, como las novelas de aventuras, bizantinas y picarescas»²². Critério de distinção muito pragmático, sem dúvida.

Mas juntar novela ao conceito de exemplar parece ser um fenómeno tipicamente peninsular, inovação cervantina. Marcará o triunfo da imprensa, como notou E. Riley: «Lo distintivo de finales del siglo XVI y comienzos del XVII fue una peculiar toma de conciencia respecto a la influencia y el poder de persuasión que la

¹⁹ Rodrigues LOBO, *Corte na Aldeia*, ed. cit., p. 204.

²⁰ Anabela MIMOSO, “Contos e Histórias de Proveito e Exemplo de Gonçalo Fernandes Trancoso – Um Livro Exemplar”, art. cit., p. 302.

²¹ Contudo, não terá feito imediatamente escola após a publicação das *Novelas Ejemplares*, pois, «antes de 1620 son pocas las novelas cortas que se han publicado» - Isabel COLÓN CALDERÓN, ob. cit., p. 22.

²² Julián OLIVARES, “Introducción” a Maria de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. cit., p. 33.

literatura podía ejercer en un público que no se reducía ya a unos cuantos cortesanos y eruditos»²³.

O título escolhido por Cervantes para as suas novelas traz-nos também equívocos, já que vem, assim, cortar com a tradição peninsular que associava a exemplaridade ao conto, pois é este que se filia na linha dos *exempla* medievais.

Cervantes ter-se-á apercebido desta dificuldade e, por isso, é ele próprio que tenta resolver o problema no «Prologo al lector»: «Heles dado o nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algun ejemplo provechoso»²⁴. O problema da exemplaridade teria sido, pois, detectado pelo próprio Cervantes que fugia assim à dificuldade de demonstrar a «exemplaridade» das suas novelas: «y se no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí»²⁵. Deixava, assim, ao leitor o papel de extrair delas a lição que a sua «inteligencia, erudición, imaginación y sensibilidad... es capaz para la búsqueda de la “salida”», como escreve Zimic²⁶. Mais adiante no Prólogo, Cervantes reitera ainda: «Una cosa me atreveré a decirte, que si por alguno modo alcanzara que la lección de estas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí, que sacarlas en público»²⁷. Esta característica é também notada pelos censores: «juzgo que la verdadera eutropelia está en estas *Novelas*, porque entretienen con su novedad, enseñan con sus ejemplos a huir vicios y seguir virtudes», no dizer do censor Fr. Juan Bautista ou, no dizer de Salas Barbadillo, a obra é um: «honestísimo entretenimiento... singular en la invención y copioso en el lenguaje, que con lo uno y lo otro enseña y admira»²⁸. Que a exemplaridade não era,

²³ Edward C. RILEY, *La teoría de la novela en Cervantes*, ed. cit., p. 159

²⁴ Miguel de CERVANTES, *Novelas Ejemplares* (ed. de Florencio Sevilla Arroyo e Antonio Rey Hazas), Madrid, Espasa Calpe, 1982, Prologo, vol I, p. 74.

Também no “Parecer de um Amigo ao Autor” do *Serão Politico*, quase um século depois, se defende a mesma ideia: «Não há história tão seca que deixe de se colher alguma doutrina, nem se achará nela acção menos concertada que não entre como repreendida» - Felix da Castanheira TURACEM, *Serão Politico*, Lisboa, na of. de Valentim da Costa Deslandes, 1704.

²⁵ Miguel de CERVANTES, *Novelas Ejemplares*, ed. cit., “Prólogo”.

²⁶ Stanislav ZIMIC, *Las “Novelas Ejemplares” de Cervantes*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1996, p. XXX.

²⁷ Miguel de CERVANTES, *Novelas Ejemplares*, ed. cit., “Prólogo”.

²⁸ Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. cit., excertos das «aprobacións», pp. 67 e 68.

mesmo na época, evidente, prova-o a crítica à pretensa exemplaridade das *Novelas* de Cervantes feita por Lope de Vega no Prólogo de *Las Fortuna de Diana*, quando refere «en España... también hay libros de novelas, dellas traducidas de las italianas, y dellas propias en que no faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello, pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos»²⁹.

É, no entanto, difícil perceber qual era, ou deveria ser, a «lição» a tirar, quer do conjunto das novelas, quer de cada uma delas, pois, ao contrário do que é comum na literatura exemplar, quer medieval quer posterior (estamos a lembrar-nos, por exemplo, de obras como o *Orto do Esposo* e os *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso), a moral não é explicitada no próprio texto (a não ser como breve apontamento em algumas, como *La española inglesa* e em *El celoso extremeño*). De facto, «si le titre du recueil et le prologue affirment l'exemplarité des nouvelles, le narrateur n'intervient pas dans le texte pour la mettre en évidence»³⁰. Assim, enquanto os contos e ditos (mas já menos as histórias) de Trancoso se tornavam acessíveis a um vasto público, as novelas destinaram-se a uma elite que as deveria “decifrar” e que, portanto, deveria possuir meios para o fazer.

Jean-Michel Laspèras chega a uma interessante e pertinente explicação para a exemplaridade das novelas cervantinas que se poderá aplicar à novela breve por nós estudada. Começando pelos temas versados, conclui aquele autor: «La etiqueta de los personajes, su pertenencia a un grupo, a su pasado, a sus ideales han demostrado que el género ha sido escrito para y por la aristocracia»³¹. Depois analisa a ideologia e conclui que «la novela corta se impone como expresión de una casta que, consciente de la decadencia que acecha a algunos de los suyos, busca en su pasado glorificado colectivamente, en sus raíces y en la creación de personajes que, con tintes

²⁹Lope de VEGA, *Novelas a Marcia Leonarda* (ed. de Antonio Carreño), Madrid, Catedra, 2002, p. 106. Claro que esta apreciação crítica não é isenta, dada a contenda entre Vega e Cervantes, mas, em todo o caso, prova que as *Novelas Ejemplares* são passíveis de receber esta crítica.

³⁰ Anne-Marie QUINT, “Conto, história, novela – d’un mot à l’autre”, in *Les voies du conte dans l’espace lusophone* (dir. de Anne-Marie Quint), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 21

³¹ Jean-Michel LASPÈRAS, “La Ejemplaridad de la Novela Corta”, *HCLE, Siglos de Oro: Barroco. Primero Suplemento* (dir. de Aurora Egido), Barcelona, Ed. Crítica, 1992, p. 294.

idealizados, ilustran el concepto de nobleza, las razones de su propia conservación y regeneración», ou seja, «La ejemplaridad de la novela está dirigida, en consecuencia, a un grupo»³². Em contraste, mas com a mesma função, introduzem-se novelas de tipo picaresco que mostram a actuação dos não-nobres.

É verdade que o conceito de exemplaridade varia com o tempo, com o espaço, com o grupo que o define³³. No entanto, não podemos esquecer que a

³² Art. cit., p. 297 e 299, respectivamente.

³³ O próprio texto pode incluir, explicitamente, mais do que uma moral. É o que poderemos verificar, num texto do século XVII (1697) sobejamente conhecido de Charles Perrault, Por exemplo, o conto da “Gata Borralheira “, quer dizer, *Cendrillon*, termina assim:

MORALITÉ

La beauté pour le sexe est un rare trésor,
De l’admirer jamais on ne lasse ;
Mais ce qu’on nomme bonne grâce
Est sans prix et vaut mieux encore.

C’est ce qu’a Cendrillon fit avoir sa Marraine,
En la dressant, en l’instruisant,
Tant et si bien qu’elle en fit une Reine :
(Ca ainsi sur ce Conte on va moralisant.)

Belle, ce don vaut mieux que d’être bien coiffées,
Pour engager un cœur, pour en venir à bout,
La bonne grâce est le vrai don des Fées ;
Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout.

AUTRE MORALITÉ :

C’est sans doute un grand avantage,
D’avoir de l’esprit, du courage,
De la naissance, du bon sens,
Et d’autres semblables talents,
Qu’on reçoit du Ciel en partage;
Mais vous aurez beau les avoir,
Pour votre avancement ce seront choses vaines,
Si vous n’avez, pour les faire vouloir,

«exemplaridade» fazia parte da literatura, pois esta era entendida, na linha horaciana do “deleitar aproveitando”, como útil, didáctica, exemplar, moralizadora. Esta concepção ter-se-á acentuado devido à influência tridentina, sentida, sobretudo, durante o século XVII. Ora, chamar “exemplares” às novelas, reiterando assim uma das suas características intrínsecas, era, também, uma forma de captar as boas graças da censura e do público. Claro que isto só por si não chega para justificar a declarada exemplaridade da obra, pois, se ela não obedecesse minimamente ao anunciado, não resistiria a uma leitura mais atenta. No entanto, M^a Lucília G. Pires defende que «as chamadas “novelas exemplares”, apresentadas sempre como passatempo honesto e deleitoso, não estão geralmente, apesar da sua designação, vinculadas à função retórico do *exemplum*, e o carácter edificante que parece anunciar-se com tal designação está com frequência ausente»³⁴.

Parece-nos, pois, evidente que estamos perante um conceito de exemplaridade diferente do medieval, já que se pretende pôr em evidência a qualidade do texto, a sua verosimilhança, a sua verdade poética.

É, pois, claro que essa mensagem não é imediata. Como vimos, é o próprio Cervantes que chama a atenção para o facto de o leitor ter de estar implicado na decifração do texto, daí a frase: «si bien lo miras». Na realidade, bem se pode dizer que «el género de una obra no es meramente una estructura objetiva (que se esconde en la presencia singular de la obra), sino a la vez un tipo de juego, una especie (entre

Ou des parraines ou des marraines.

Charles PERRAULT, *Contes*, Paris Gallimard, 1981

A primeira ilação que Perrault tira, pode dizer-se que é uma moral positiva, aconselha um comportamento louvável, revelando uma visão optimista da vida. No entanto, a segunda moralidade é pessimista e revela uma visão amarga da vida, dado que as qualidades, por si só, nada valem, se não houver uma ajuda de uma entidade superior (parraine ou marraine).

³⁴ Maria Lucília Gonçalves PIRES, “Acerca duma novela barroca “Os Irmãos Penitentes” de Frei Lucas de Santa Catarina”, *Xadrez de Palavras. Estudos de Literatura Barroca*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1996, p. 148. Curiosamente, na novela de frei Lucas de Santa Catarina não é isso que se verifica, conforme esta estudiosa notou, já que ela tem uma intenção moralizadora notória.

outras, intuitivamente distintas) de actividad, a que se entrega el lector cuando disfruta de su lectura»³⁵.

A leitura da obra resultaria, assim, num honesto exercício de que se ganhava um verdadeiro proveito, já que as novelas se tornavam exemplares na medida em que, ao identificar-se com o protagonista, os/as leitores/as as tomavam como *ejemplo* ou modelo de vida. Mas eram também uma forma de preencher a sua necessidade de evasão que a proibição, por parte dos vários *Índices*, dos livros de cavalarias e de pastores deixara órfã.

Claro que foi um longo caminho que Cervantes percorreu, pois «Cervantes recogió en herencia todo el quehacer novelesco del siglo anterior, y poseía, sin duda, un conocimiento bastante amplio de la novelística italiana», no dizer de Ignacio Ferreras³⁶.

Contudo, quando Cervantes afirma: «yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas, ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa»³⁷, não omite que a sua obra é o produto de uma longa tradição da qual ela é, talvez, o exemplar mais perfeito, e também o primeiro a ser publicado em castelhano³⁸.

³⁵ Félix MARTÍNEZ-BONATI, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 121.

³⁶ Juan IGNACIO FERRERAS, *La novela en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1987, p. 37.

De facto, a forma de Cervantes moralizar é feita, muitas vezes, à maneira italiana, sobretudo bandeliana, ou seja, pela negativa – é assim em relação, por exemplo, a “El celoso estremeño” em que se condena a força da autoridade paterna que realiza um casamento entre uma menina e um velho, mas também o velho que, ao realizar esse casamento desajustado, não logra a sua felicidade nem sossego por um momento.

³⁷ Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. cit., “Prólogo al lector”, p. 75.

³⁸ Conforme, bem notou Edward Riley, o autor não deixou de confessar também a sua dívida a Caporali para a elaboração do seu *Parnaso*, nem a Heliodoro, em relação ao *Persiles*, se bem que realçando a excelência desta obra sobre a *Historia Etiópica* - Edward C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, ed. cit., p. 109.

É óbvio que o conto não desapareceu com a introdução na Península da novela de origem italiana, antes coexistiram³⁹, dado que há uma continuidade entre estes dois géneros e mesmo uma interpenetração, até porque, como defende Ignacio Ferreras, «muchos novelistas, empezando por Cervantes, incorporan cuentos folklóricos o no, en el cuerpo de sus obras, pero nunca de la estructura de un cuento podemos asegurar que haya surgido una estructura novelesca»⁴⁰.

Assim, encontramos vários autores que continuariam nos sécs. XVII e XVIII a cultivar o conto, (algumas vezes sob a forma de dito ou apotegma na linha dos *Ditos Portugueses Dignos de Memoria* que vinha do século XVI⁴¹): Francisco Soares Toscano, *Paralelo de Príncipes* (1623), Francisco Saraiva de Sousa, *Báculo Pastoral* (1624), Pe. Manuel Bernardes, *Nova Floresta* (1706-1728)⁴², Pedro Supico de Moraes, *Colecção Política de Apotegmas ou Ditos Agudos e Graciosos* (1719), Manuel Guilherme, *Conselheiro Fiel* (1728), Soror Maria do Céu, *Aves Ilustradas* (1738), João Baptista de Castro, *Hora de Recreio* (1742-3).

Conforme veremos, mais adiante, também P. R. incorporou, sobretudo no texto do “Desgracidado Amante”, alguns desses contos tradicionais que faziam parte de colecções como *La Floresta Española*. Assim, parece ter havido uma verdadeira atracção entre conto e novela e não uma oposição ou absorção⁴³. Claro que a inclusão de elementos da cultura popular nas novelas (a que poderíamos, talvez, chamar, retomando a expressão de Maravall, literatura de massas), não é para admirar já que é

³⁹ No entanto, vários autores registam «un inarrestabile declínio del racconto edificante verso l’ideologia e il gusto e le tecniche della novella» - Carlo DELCORNIO, *Exemplum e Letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 11.

⁴⁰ Juan IGNACIO FERRERAS, *La novela en el siglo XVI*, ed. cit., p. 72.

Curiosamente, José Adriano Freitas de Carvalho, em nota ao conto que Solino contou no Diálogo X, reparou que este «poderia bem aproximar-se, quanto a linguagem e modo, do conto que diz Sancho à mesa dos duques» - *Corte na Aldeia*, ed. cit., nota 8, p. 210.

⁴¹ *Ditos Portugueses Dignos de Memoria* (comentário e notas de J. Hermano Saraiva), Lisboa, Publicações Europa-América, s.d.

⁴² Manuel BERNARDES, *Nova Floresta*, (ed. de J. Pereira de Sampaio), Porto, Lello & Irmão, s.d.. O autor parte de apotegmas para reflectir sobre os seus ensinamentos, ou exemplifica com contos ou histórias os seus princípios. Apesar de algumas dessas «histórias» terem uma extensão razoável (como a de Diocleciano- vol. I, pp. 69-86), o termo mais usado na obra é o de caso ou história.

⁴³ Veja-se a este propósito LASPÉRAS, ob. cit., sobretudo o capítulo “De l’exemplum vers la nouvelle?”.

sabido que «Não há cultura erudita, nem cultura digna desse nome, que não retome, embora sem o saber, uma imensa herança popular», conforme escreve Régine Robin⁴⁴.

⁴⁴ Régine ROBIN, “Extensão e Incerteza da Noção de Literatura”, *Teoria Literária*, Lisboa, Pub. D. Quixote, 1997, p. 62.

3 – A Novela Breve

E se não é possível maior precisão na definição de conto e de novela, também não é tarefa fácil a de saber qual o subgénero a que pertencem as novelas de Pires de Rebelo. Tarefa ingrata, tanto mais que ela ficou a cargo dos críticos modernos, dado que «durante el siglo XVI y comienzos del XVII no hubo teorías de la novela en su sentido estricto... la prosa novelística, a diferencia de la poesía y el teatro, no llegó a merecer un tratado particular y propio»¹. É sobretudo nos paratextos das obras então publicadas que recolhemos as informações que nos permitem saber o que pensavam os autores dos géneros ou subgéneros que cultivavam. Ora, segundo Pires de Rebelo, ou o amigo que terá promovido a publicação das *Novelas* ou, em última análise, o seu editor, elas serão «novelas exemplares». Recorrendo-se a este título, que é nitidamente uma cópia do de Cervantes, visar-se-ia, certamente, aproveitar o êxito da obra homónima.

Contudo, já vimos que esta exemplaridade deve ser entendida de maneira diferente da exemplaridade medieval. Claro que o preceito horaciano que proclamava que toda a literatura tinha uma função “exemplar” (pela positiva ou pela negativa), ao mesmo tempo que divertia² continua a ser respeitado. Mas a exemplaridade das novelas é-lhe conferida pelo mimetismo e não pela *auctoritas*: «toda novela tiene una dimensión mimética y, por lo tanto, un significado referencial, que de ordinario descansa en la tipicidad de los acontecimientos y personas ficticios»³. Essa dimensão mimética dá-lhe uma das suas características mais procuradas pelos ficcionistas: a verosimilhança⁴. A importância da verosimilhança dos factos narrados tem a ver com a impressão que ela causa no leitor ou ouvinte, já que a arte também deve ser uma

¹ Edward RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966, pp. 15 e 16.

² HORÁCIO, *Arte Poética*, (ed. bilingue de R.M. Rosado Fernandes), Lisboa, Ed. Inquérito, 2001, p. 94: «aut prodesse, aut delectare».

³ Félix MARTÍNEZ-BONATI, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. XII.

⁴ «Verosímil es un acontecimiento imaginado cuando resulta analíticamente con lo posible, lo probable y lo necesario, según la noción que el espectador entiende del mundo presentado por la obra» - Félix MARTÍNEZ-BONATI, *El Quijote y la poética de la novela*, ed. cit., p. 10

imitatio vitae, permitindo, assim, que se cumpra a função exemplar da novela⁵. Ou seja, é com o exemplo dos outros que se aprende. Claro que por *imitatio vitae* não se deve entender que estamos perante um conceito de realismo “avant la lettre”, pois o que se visa não é mostrar a vida como é, mas como deveria ser. Como diria L. Rosales, em relação a Cervantes: «Ante todo lo que busca Cervantes al elegir la trama de sus obras no es la ejemplaridad de los sucesos, ni aun su valor documental, sino más bien su carácter insólito y sorprendente. Así dice Ginés de Pasamonte a don Quijote, hablando de la historia de su vida que tiene escrita con sus pulgares: “Lo que sé decir a voacé es que trata de verdades, y son verdades tan lindas y tan donosas que no puede haber mentiras que se le igualen”»⁶.

Definida assim, toda a novela será exemplar, pelo que o adjectivo não caracteriza nenhum tipo de novela em especial⁷. Para evitar confusões, chamaremos «novelas curtas»⁸ ou breves quer às de Pires de Rebelo, quer às de Gerardo Escobar, distinguindo-as de novelas como *Alívio de Tristes*, *Consolação de Queixosos*⁹, de

⁵ Assim, no Prólogo das novelas rebelianas, aconselha-se, por exemplo, a que a donzela «deixe muito embora recrear o entendimento, contanto que aprenda daquelas, que sendo combatidas, foram na resistência uma penha dura e de outras que padecendo o naufrágio do amor souberam salvar sua honra em a tábua da prudência» - Gaspar PIRES DE REBELO, *Novelas Exemplares*, ed. cit., “Prólogo aos Leitores”.

⁶ Luís ROSALES, *Estúdios sobre el Barroco*, Madrid, Ed. Trotta, 1997, p. 615.

⁷ A recente *História Crítica da Literatura da Literatura Portuguesa* (dir. de Carlos Reis), Lisboa, Ed. Verbo, 2001, no seu vol. III, *Maneirismo e Barroco*, da responsabilidade de Maria Lucília Gonçalves Pires e José Adriano Freitas de Carvalho, agrupa sob a designação de «novelas exemplares», para além das novelas de Pires de Rebelo e das *Doze Novelas* de Gerardo Escobar (1674), obras tão diferentes como, o *Alívio de Tristes*, *Consolação de Queixosos* de Mateus Ribeiro (1648) e as *Obras do Fradinho da Mão Furada* (de autor anónimo e de data incerta), dando-se como justificação que a inclusão destas novelas sob a mesma designação obedece a um «critério de natureza funcional: estas obras reivindicam uma função exemplar» -ob. cit., p. 345.

É um critério que resulta resvaladiço e conduz a grandes dificuldades quando se pretende encetar o estudo dos textos das novelas. Não seguiremos aqui esta classificação, pois a selecção de novelas que fizemos atende, numa primeira análise, sobretudo, à semelhança da extensão. Reservaremos, pois, o adjectivo “exemplar” para o título e não para indicar o subgénero a que pertencem as narrativas incluídas nas obras com essa designação.

⁸ Este termo é mais comum na crítica espanhola que na portuguesa.

⁹ Esta obra talvez possa ser considerada uma «novela de peregrinação», dado que as suas personagens, para esquecer ou para se reabilitarem do passado, fogem do convívio com os seus pares, deambulam por montes e vales, isolam-se em agrestes fragas – Mateus RIBEIRO, *Alívio de Tristes*, *Consolação de*

grande extensão, mas também das *Obras do Fradinho da Mão Furada*¹⁰, de menor dimensão, mas, mesmo assim, mais extensas do que as narrativas incluídas nas *Novelas Exemplares* e nas *Doze Novelas*.

No entanto, ao contrário do que se possa pensar, não é tanto a extensão que determina esta designação, mas a sua «velocidad narrativa»¹¹ que impede que se façam longas digressões.

Contudo, o critério para a adopção desta terminologia é, também, de natureza estrutural e temática.

Quanto à estrutura interna, poderemos ainda classificar a novela breve como uma novela aberta, na medida em que coloca o «universo novelesco y protagonista novelesco en relación conflictiva, pero con el consiguiente distanciamiento o espacio entre los dos como para permitir el libre juego de las relaciones»¹². Nas novelas de Pires de Rebelo, o conflito centra-se, geralmente, no impedimento que a diferença de estatuto nobiliárquico (ou meramente económico, como é o caso da novela quinta) constitui para o enlace dos dois amantes protagonistas e na luta travada pelos dois jovens para ultrapassar esse impedimento. Já nas de Escobar o conflito reside nas traças que outras personagens, igualmente jovens e enamoradas, urdem, visando separar os amantes.

Na novela breve, o universo novelesco nunca é determinante, apresentando-se quase sempre esbatido e, por isso mesmo, permitindo ao protagonista uma grande liberdade de movimentos e a consumação dos seus objectivos. É assim que a vontade dos pais da donzela (nas novelas rebelianas) ou as traças empreendidas por outras jovens visando separar os amantes (nas novelas de Escobar) não logram triunfar, já

Queixosos, Lisboa, *Alívio dos Tristes e Consolaçam dos Queixosos*, Lisboa, of. Ferreiriana (?), 1737, 6 Partes.

¹⁰ Esta poderá ser uma novela também classificada como de características picarescas. Sobre este assunto, veja-se Palma FERREIRA, *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, ICALP, 1981 ou Ulla TRULLEMAN, *Huellas de la picaresca en Portugal*, Madrid, Insula, 1968

¹¹ Termo utilizado por Juan IGNACIO FERRERAS, *La novela en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1987, p. 37.

¹² Juan IGNACIO FERRERAS, *La novela en el siglo XVII*, ed. cit., p. 36.

Este autor entende que novela é «la historia problemática de un individuo o protagonista, y un universo» e que novela aberta é «aquella que posee reglas internas flexibles y susceptibles de cierta variación»- Juan IGNACIO FERRERAS, ob. cit., p. 14, sublinhado do autor.

que, quer pela ascensão social do jovem (ex.: par Florisbelo/ Leonarda em “A Namorada Fingida”), quer pela vontade própria da donzela (ex.: par Loriandro/Marcelinda em “Os Enganos Mais Ditosos”), quer pela firmeza do amante (em todas as de Escobar) a novela termina sempre na união dos dois. E se a Novela Quinta não acaba em final feliz isso deve-se a uma decisão do protagonista, mostrando assim ser diferente das restantes personagens das outras novelas. No fundo, Peralvilho é plebeu, logo anti-social. Estamos perante uma visão preconceituosa, uma visão de “classe”, uma visão aristocrática.

Do ponto de vista temático, estas novelas desenvolvem-se em torno da temática amorosa, pelo que poderíamos optar, também, pela designação de «novelas amatórias»¹³, não fora este termo ser usado frequentemente como sinónimo de «novelas sentimentais» e referir-se às novelas, na linha da *Fiametta*, principalmente do século XV, cujo tema era a procura de um ideal de amor inalcançável, pelo que terminavam em morte¹⁴.

Não obstante, estas novelas incorporam, ainda, elementos de outros tipos de narrativas, como: viagem, naufrágios e cativos, importados da novela bizantina ou das narrativas de viagens, bem como o começo *in media res*. Não é raro encontramos também elementos dos livros de pastores e até dos de cavalarias, conforme veremos, mais adiante.

Atendendo ao lugar em que se passa a acção, por vezes, pode aparecer o termo «novela cortesã» (que «no se refiere exclusivamente a acciones que se desarrollen en

¹³ Termo usado, por ejemplo, por IGNACIO FERRERAS, *La novela en el siglo XVI*, ed. cit.

Como também se poderá ler noutra obra «El amor constituye siempre el nudo; el suspense se basa en ver si, y cuándo, los amantes alcanzan la dicha. El arte del escritor consiste en amontonar dificultades siempre nuevas o introducir casualidades inesperadas» - Wolfram KRÜMER y Peter N. DUNN, “Los esquemas de la novela corta y la obra de Castillo Solórzano”, *Historia y crítica de la literatura española* (al cuidado de Francisco Rico), Barcelona, Ed. Crítica, 1983, p. 518.

¹⁴No entanto, não podemos esquecer que «a partir de los temas y solamente de los temas novelescos, nunca podríamos encontrar una tendencia, ya que, por ejemplo, con una historia de amor es posible escribir una novela sentimental, bizantina, satírica, etc., pero no ocurre lo mismo si logramos definir o encontrar lo que llamamos estructura interna de un tipo de novela, esto es, *la serie de reglas o convenciones que rigen y determinan la organización entera del texto novelesco.*» - Juan Ignacio FERRERAS, *La novela en el siglo XVI*, ed. cit., p. 13

la Corte, sino también en otras ciudades, y también,... en ambientes pastoriles»¹⁵) associado ao de novela breve, quer como sinónimo, quer para o delimitar¹⁶. Este termo visava substituir outro então corrente: o de novela de costumes, termo ainda menos adequado aos temas realmente abordados por essas obras.

Ora, nas colecções de novelas curtas coexistem novelas que apresentam características distintas. Assim, poderemos encontrar, a par de novelas de aventuras amorosas vividas, quase sempre, por nobres, outras personificadas por gente de baixa condição, em que a intriga amorosa coabita com a luta pela subsistência. Teremos de ter, no entanto, em conta que «Los planteamientos, escenarios y héroes de las novela cortas son fantásticos o idealistas, en escasa relación con la realidad, y solo en una medida mucho menor se dan relatos picarescos y satíricos»¹⁷.

Utilizaremos, neste trabalho, à falta de melhor termo, a designação de novela cortesã como delimitação da novela curta ou breve. A este grupo pertencem cinco das novelas rebelianas, bem como as doze novelas de Gerardo Escobar, dado que as suas personagens se movem em ambiente cortesão ou, pelo menos, vivem nas grandes cidades peninsulares e pertencem à alta nobreza.

¹⁵ Isabel COLÓN CALDERÓN, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ed. del Laberinto, 2001, p. 13-14.

¹⁶ A novela cortesã tinha sido assim definida por I. Colón Calderón: «La novela cortesana es un tipo de narración corta en la que se suele desarrollar una intriga de carácter amoroso y donde la ciudad desempeña un importante papel.» - Isabel COLÓN CALDERÓN, *La novela corta en el siglo XVII*, ed. cit., p. 13. Apesar de ter dado esta definição, a autora usa-o como sinónimo de novela curta, se bem que reconheça que é um termo mais restrito. Do ponto de vista temático a assimilação está correcta, embora a localização da acção não seja, geralmente, muito importante no desenvolvimento da intriga. A mesma autora afirma ainda que este tipo de novela nasceu em Espanha no século XVII.

Já Pedro Ruiz Pérez fala dela nestes termos: «la presencia de la corte como realidad histórica y factor operante en el desarrollo de la literatura del siglo XVII puede encontrar como paradigma reconocido el modelo de la llamada “novela cortesana”, síntesis de los principios y valores – morales, argumentales, estéticos y discursivos – de una comunicación literaria (escritura y lectura) en la corte y acerca de su realidad» - Pedro RUIZ PÉREZ, “La corte como espacio discursivo”, *Edad de Oro*, XVII, 1998, p. 200.

O termo deve-se, contudo, a Amezáa, conforme elucida Alicia Yllera que, contudo, comenta: «denominación que, además de no ser totalmente exacta, tiene el inconveniente de desvincular el género de las corrientes análogas, en otros países europeos» - Alicia YLLERA, “Introducción” a María de Zayas, *Desengaños Amorosos*, Madrid, Catedra, 1993, p. 25-6.

¹⁷ Wolfram KRÜMER y Peter N. DUNN, art. cit, p. 517.

4- Uma Novela Impar

Em relação a Gerardo Escobar o problema da terminologia apresenta-se mais simples, pois a breve história biográfica de Leandro, incluída na Novela IX - “Da Desconfiança discreta” – não é, nem pretendia ser picaresco, na medida em que Leandro não é um pícaro típico. A sua inclusão apresenta-se como um *fait divers* que, tanto para o leitor como para as personagens que o escutam com interesse, resulta num momento de pausa na narrativa principal, permite a inclusão de poemas jocosos, mas não resulta num momento de divertimento. É que os actos levados a cabo por Leandro acabam por ser perigosos para terceiros, não devendo, pois, ser risíveis.

No entanto, em relação à novela quinta rebeliana - “O Desgraciado Amante» - embora a sua acção se localize predominantemente em cidades, as personagens pertencem a estratos sociais pouco favorecidos e merecem um tratamento diferente por parte do autor. Assim, Peralvilho, o protagonista, ri-se de si próprio e da sua família, conforme se pode depreender logo do início da sua autobiografia¹: «*Meus pais eram de bom sangue, porque em certa dissenção que houve entre eles um dia, remetendo o feito às unhas, houve alguma efusão e vi que um e outro era vermelho*»². A história da sua vida serve para divertir o seu interlocutor privilegiado, mas também os leitores, e mostra-nos a visão da vida de alguém que não pertence ao grupo da nobreza, isto é, aos virtuosos. Logo, não é de esperar que a vida de Peralvilho seja um modelo a seguir, mas sim a evitar, nem que ele aja pautado pelos valores que regem a actuação das personagens que protagonizam as restantes novelas. Segundo esta

¹ Esta dicotomía verificada nas novelas parece justificar a seguinte afirmação: «de la *Poética* (Capítulo XV, 145 4b) cabe extraer todavía un tercer criterio para dilucidar la problemática de nociones como la de realismo: el ya insinuado, al comenzar estas consideraciones, de la distinción entre artistas que pintan a las personas mejor o peor de lo que son, o tal como son. Podemos llamar a esta categoría la del *carácter de la abstracción*, o el *principio de estilización*. No se trata aquí de la clase de personas representadas (heroicos semidioses, hombres como nosotros, criaturas subhumanas), sino de la dirección en que opera la abstracción figurativa que las representa: hacia arriba (dirección que podemos llamar “idealizante”), hacia abajo (“caricaturizante”) o nivelada con la experiencia (“objetiva”)» - Félix MARTÍNEZ-BONATI, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 11.

² “O Desgraciado Amante”, p. 119.

perspectiva, poderemos dizer que as cinco novelas “cortesãs” de P. R. apresentam uma visão, a que poderemos chamar idealizada, das personagens e dos seus sentimentos, e que a quinta, porém, terá um carácter lúdico e cómico.

Ora, pelo nascimento, pela educação que teve, pelos exemplos que a família lhe deu e pela vida que leva, Peralvilho aparece-nos retratado como um pícaro³. Os pícaros têm como propósito a subsistência imediata, a obtenção de riqueza ou a ascensão social. Para isso, mudam de terra, mentem, usurpam identidades, abandonam a família, vivem de expedientes, embora, nem por isso se sintam atraídos pelo trabalho que não os fará ficar ricos, pelo que «sin embargo, para evitar el trabajo pasan las mayores miserías»⁴. Isto não impede que vários deles tivessem tido ofícios: Guzmán, Estebanillo, Teresa... Mas também podiam servir um amo, talvez quem sabe, casar com a criada da sua ama ou com a filha da ama. No entanto, a relação do criado com o amo pode ser conflituosa. É assim com Lázaro ou com Guzmán. Mas a ruindade dos amos, a falta de pagamento justifica a falta de fidelidade dos criados. Não admira, pois, que os pícaros sejam seres insatisfeitos por natureza, já que não logram atingir os seus objectivos⁵.

Porém, como «por mucho madrugar no amanece más temprano, ni el mucho trabajar enriquece siempre»⁶, em alternativa, e nos intervalos entre um amo e outro, o pícaro finge defeitos físicos, enfermidades para mendigar. De amo para amo, de terra para terra, rouba, engana, foge, mas também sofre a dor física, a fome, a perseguição do poder estabelecido, sem nunca se preocupar com as aparências (verdadeira antítese

³ Este termo aparece em meados do séc. XVI, mas só nos finais desse século e no século seguinte é que o pícaro aparece como figura literária. De qualquer maneira, o termo não figura ainda no *Lazarillo de Tormes*, mas Tomé Pinheiro da Veiga na sua *Fastigimia* (escrita por volta de 1605) emprega-o várias vezes, bem como o verbo «picardiar». O termo deveria estar consagrado em 1613, pois Cervantes usou-o várias vezes em «La ilustre fregona».

⁴ VALBUENA PRAT, *La novela picaresca*, ed.cit., p. 15

⁵ Justina orgulha-se de ser pícaro «de ocho costados, y no como otros que son pícaros... que al menor repiquete de broquel se meten a ganapanes. Una gente que en no hallando a quien servir, cátele pícaro, y puesto en el oficio, vive forzado y anda triste contra toda a orden de picardía» - López de ÚBEDA, *La pícaro Justina*, ed. de Valbuena Prat, p. 731.

⁶ H. de LUNA, *Segunda Parte de Lazarillo de Tormes*, ed. de Valbuena Prat, p. 140.

do escudeiro, amo de Lázaro, conforme notou M. Bataillon⁷), nem com a “moral” comumente aceite⁸.

Contudo, «este embriagador filtro del “haz lo que quieras”»⁹ seduzia, incluso, os jovens «hijos de buenos padres»¹⁰ que procuravam a liberdade, assumindo-se, assim, a picardia como uma filosofia de vida, embora, geralmente, a família do pícaro seja marcada quer pela infâmia, quer pela insinuação da falta de limpeza de sangue (como em *La pícaro Justina*), quer pelo roubo, como no *Lazarillo*. É o próprio pícaro que, no início da sua autobiografia, assume, de uma forma mais ou menos directa, esta sua condição. Assim faz Peralvilho, mal começa a história da sua vida.

Peralvilho é filho de um aguadeiro que «*veio de saber esgotar fontes, a querer vaziar bolsas*» e de uma «*tecedeira e tão piedosa que de suas entranhas tirava as meadas com que urdia*»¹¹. Com a prisão do pai e o exílio da mãe, ele e as irmãs fugiram para Sevilha, a capital do vagabundismo. Aos exemplos pouco edificantes que os pais lhe transmitiram vieram juntar-se os dados pela irmã Celestina (que não só

⁷ M. BATAILLON, *Pícaros y picaresca*, ed. cit., p. 179.

⁸ A sua figura parece ser suficientemente importante para suscitar estas palavras a J. A. Maravall: «en alguna medida la sociedad barroca española no hubiera sido como fue, si la novela no hubiera introducido entre sus personajes la novedad del pícaro y sus semejantes» - José Antonio MARAVALL, ob. cit., p. 10. Talvez seja dar uma importância exagerada à Literatura, mas esta frase espelha bem a importância que a picaresca assume para os estudiosos da Literatura castelhana.

⁹ M. BATAILLON, ob. cit., p. 176.

¹⁰ Mateo LUJÁN, *Guzmán de Alfarache* in *La novela picaresca española*, (ed. de Valbuena Prat), Madrid, Aguilar, 1956, p. 599.

También Carriazo e Avendaño de “La ilustre fregona” haveriam de trocar a sua vida de estudantes pela aventura). «Trece años, o poco más, tendría Carriazo cuando, llevado de una inclinación *picaresca*, sin forzarle a ello algún mal tratamiento que sus padres le hiciesen, solo por su gusto y antojo, se desgarró, como dicen los muchachos, de casa de sus padres, y se fue por ése mundo adelante, tan contento de la vida libre, que en la mitad de las incomodidades y miserias que trae consigo no echaba menos la abundancia de la casa de su padre, ni el andar a pie le cansaba, ni el frío le ofendía, ni el calor le enfadaba. Para él todos los tiempos del año le eran dulce y templada primavera; tan bien dormía en parvas como en colchones; con tanto gusto se soterraba en un pajar de un mesón como si acostara entre dos sábanos de holanda. Finalmente, él salió tan bien con el asunto de *pícaro*, que pudiera leer catedra en la facultad al famoso de Alfarache» - Miguel de CERVANTES, *Novelas Ejemplares*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, vol. II, p. 399.

¹¹ “O Desgraciado Amante”, p. 120.

roubou o namorado à irmã, como não hesitou em matá-la)¹². Não admira, pois, que Peralvilho se tenha tornado, também ele mentiroso, dissimulador, desde logo em relação à sobrinha do seu primeiro amo, enganando-a a ela e aos dois pretendentes. Das confusões ocasionadas, de facto, não se veio a arrepender. Mas também «un pícaro suele ser un auténtico sinvergüenza que es engañado, pero el paga de la misma moneda siempre que le es posible... En un pícaro hay venganza ante un descalabro y no hay arrepentimiento ante una debilidad propia... los pícaros... ponen a prueba su autodestrucción o su salvación, los pícaros arrastran con ellos, si pueden, los demás»¹³. Assim, quando encontrou o seu segundo amo, o escudeiro, sentiu-se enganado por ele, mas vingou-se, quando lhe tirou da mão a metade do ovo e a comeu, justificando-se assim: «no concerto que fez comigo me prometeu que se comesse um ovo a metade seria minha»¹⁴. Das mentiras que contou à filha deste escudeiro, do roubo de identidade que fez a um soldado, estes saíram prejudicados e sofreram consequências, sem que Peralvilho tivesse mostrado qualquer preocupação com a sua sorte.

Pensamos que poderemos considerar esta novela também «um escrito de perda» como Maria Alzira Seixo chamou à *História Trágico-Marítima*, na medida em que também ela se integra «numa sensibilidade barroca do desengano, da ilusão, da miragem da fortuna»¹⁵. Peralvilho parte, e de cada vez que está quase a conseguir os seus objectivos (a casar com Luísa ou a viver desafogadamente) deita tudo a perder devido às mentiras de que se servira para conseguir o novo emprego. Até mesmo quando tentou viver honestamente (muito embora mendigando como veterano da guerra) acabou por ser castigado pela rapariga que ele rejeitara. À beira de conseguir tudo, tudo perde, tal um náufrago dessas naus de torna viagem carregadas de ouros, especiarias e de sonhos.

¹² Fazendo jus ao seu nome, a irmã de Peralvilho foi também uma pícara, embora tenha um desempenho curto. A influência da família foi, de acordo com a tradição picaresca, definitiva na formação do jovem Peralvilho.

¹³ Santos ALONSO, “Introdución” a Baltasar Gracián, *El Criticón*, Madrid, Catedra, 1996, p. 31 a 32.

¹⁴ “O Desgraciado Amante”, p. 151.

¹⁵ Maria Alzira SEIXO, “O idílio e o trenó. Modos narrativos e enunciativos na literatura portuguesa de viagens”, *Poética da Viagem na Literatura*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1998, p. 48.

Porém, Peralvilho não é um ressabiado, nem um arrependido. Antes pelo contrário, ri-se de si mesmo, acha-se cheio de espírito, diverte-se com os seus malabarismos verbais, ou seja, além de cómico é também um pícaro.

Ora, seja qual for a definição que se queira fazer da novela picaresca, parece-nos claro que ela pressupõe a figura do pícaro¹⁶.

Mas bastará a presença de um pícaro para se ter uma novela picaresca?

A vasta bibliografia que se tem vindo a publicar sobre a novela picaresca complica de sobremaneira qualquer tentativa que se faça, no sentido de caracterizar este tipo de novelas. No entanto, seja qual for a definição que dela se queira fazer, poderemos considerar como um dado adquirido que este tipo de novela teve o seu aparecimento em Espanha, vindo suplantar o êxito que a novela de cavalaria tivera. Parece pacífico considerá-la como um fenómeno tipicamente espanhol¹⁷, pelo menos na sua génese, uma vez que o empobrecimento da Espanha, a emigração para a América, o abandono dos campos, as guerras internas e da Flandres, a Contra-reforma tinham vindo a criar condições propícias ao «parasitismo y la holgazanería» (como lembra Valbuena Prat¹⁸), ou seja, para a vagabundagem. Contudo, não há consenso em relação à definição e delimitação do que é realmente a novela picaresca. Esta concepção parece indiciar que «La novela picaresca es, para algunos críticos, un como sermón novelístico o una crítica de la sociedad»¹⁹. No entanto, talvez não sejam estes os critérios mais seguros para a identificação deste subgénero narrativo, já que, lembra Tierno Galvan, «es difícil encontrar una obra de la época, editada en España, en la que el texto, en la dedicatoria, en la censura o en el prólogo, no aparezca el lugar común teológico moral que sirve de orientación y punto de partida»²⁰. Por isso, damos

¹⁶ Curiosamente, P.R. nunca assume para o seu pícaro o nome de Peralvilho de Córdova, como paródia aos nomes dos nobres, à semelhança do Lázaro de Tormes ou de Guzmán de Alfarache. O seu comprometimento com a nobreza parece ser demasiado sério para o fazer.

¹⁷ «La creencia de que la novela picaresca surgió en España porque en esa época España era el país en el que concurrían las condiciones sociales más adecuadas para la aparición de delincuentes en gran escala» é uma hipótese geralmente aceite - Alexander PARKER, *Los pícaros en la literatura*, Madrid, Gredos, 1971, p. 43.

¹⁸ Angel VALBUENA PRATT, *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1956, p.14.

¹⁹ Alán FRANCIS, *Picaresca, decadência, historia*, Madrid, Gredos, 1978, p. 7.

²⁰ Enrique TIERNO GALVAN, *Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Madrid, Tecnos, 1974, p. 18.

razão a Alán Francis, quando afirma «lo que salta a la vista es una honda disparidad de posiciones ante las novelas particulares y ante el género todo»²¹.

De facto, torna-se bastante difícil definir o que é novela picaresca, já que sob esta designação encontramos obras tão diferentes como o *Lazarillo de Tormes*, o *Guzmán de Alfarache*, *La pícaro Justina*, *El Buscón* ou *El Diablo Cojuelo*...

Numa breve síntese, poderemos começar por referir a posição de Valbuena Prat (1956) que perfilha uma visão bem abrangente, englobando, dentro da picaresca obras como o *Lazarillo* anónimo, o *Lazarillo* de H. de Luna, o *Guzmán*, o *Guzmán* apócrifo, a *Pícaro Justina*, *La Hija de la Celestina*, *La vida de Marcos de Obregón*, *La vida del Buscón*, *La desordenada codicia*, *El donado hablador Alonso*, *La niña de los embustes Teresa de Manzanares*, *Aventuras del bachiller Trapaza*²², *La Garduña de Sevilla*, “El castigo de la miséria”, o *Diabo Cojuelo*, *La vida de D. Gregório Guadaña*, *Estebanillo González*, *Periquillo el de las Gallineras e Vida de Torres Villarroel*. Ou seja, inclui obras publicadas entre 1554 e 1742-58 e entre as quais encontramos também novelas curtas como “El castigo de la miséria” incluídos nas *Novelas Amorasas y Ejemplares* de D. Maria de Zayas, “Rinconete y Cortadillo”, “La ilustre Fregona” e, sobretudo, o “Coloquio de los perros”. Contudo, V. Prat distingue três fases neste conjunto de obras: uma primeira que engloba o *Lazarillo*, *La hija de la Celestina*, *El Buscón* e o *Estebanillo* e a *Vida de don Gregório de Guadaña*, isto é, «una picaresca sin sermones morales, aunque en algún momento no falte la lamentación del personaje, un mínimo lección de desengaño o desilusión»²³. Numa segunda fase, engloba as obras que apresentam «la perfecta fusión de ética y picaresca»²⁴, isto é, obras como o *Guzman*, *El donado hablador*, *El criticón*, embora reconheça que essa fusão é feita de maneira diferente nessas obras. A terceira fase «representa la mera mezcla de lo moral y lo picaresco»²⁵: *La pícaro Justina*, *Marcos de Obregón*.

²¹ Alán FRANCIS, ob. cit., p. 7.

²² No entanto, Jacques Joset não considera esta uma obra picaresca, mas sim «una novela de aventuras de un personaje apicarado con miras a la defensa de la aristocracia» - Jacques JOSET, “Introducción” a Castillo Solórzano, *Aventuras del Bachiller Trapaza*, Madrid, Catedra, 1986, p. 40.

²³ *La novela picaresca española* (ed. de Valbuena Prat), p. 26.

²⁴ *Ibidem*, p. 27..

²⁵ *Ibidem*, p. 29.

Perfilhando uma visão mais selectiva, encontramos Alexander A. Parker (original inglês de 1967, embora a tradução castelhana seja de 1971). Depois de reconhecer que «"la picaresca" es un término demasiado impreciso»²⁶, diz este autor: «dentro de lo que yo llamo novela picaresca, en España creo la alcanza sólo *Guzmán de Alfarache* [1ª parte 1599, 2ª 1604] y *Vida del buscón* [publicada em 1626]»²⁷. A intenção destas duas obras, segundo A. Parker, seria a satisfação das «exigências de la Contrarreforma», pois não aparecem «como sátira o parodia sino como alternativa deliberada»²⁸. O *Lazarillo* (1554), estaria, pois, fora desta classificação, sendo considerada por este autor, como uma novela precursora do género²⁹. O *Guzmán* «primera novela picaresca extensa y primera novela realista larga de la literatura europea»³⁰, marcaria, segundo esse autor, a intenção doutrinal que se expressaria pelas longas digressões de carácter didáctico que contém, cumprindo, assim, as exigências da Contra-reforma, apresentando-se como uma alternativa de vida, pois o pícaro, «ladrón, criminal o galeote»³¹, consegue regenerar-se no fim da narrativa. O *Buscón*, evitando, contudo, os sermões, apresenta apenas as trapaças do pícaro, tornando-se, assim, uma obra mais leve e mais divertida, mas não deixa de cumprir os mesmos objectivos, dado «que se trata de una novela de gran verdad humana donde encontramos uno estudio psicológico del delincuente que supone uno enorme avance sobre su época»³². Segundo este ponto de vista, *La Pícaro Justina* (1605) seria já uma sátira ao *Guzmán* e o início da decadência da picaresca, pois aparece como «una burla frívola»³³.

²⁶ Alexander PARKER, *Los pícaros en la literatura*, Madrid, Gredos, 1971, p. 17.

²⁷ Alexander A. PARKER, ob. cit., p. 27. Quanto ao *Guzmán*, este autor considerar-o como «la primera novela picaresca extensa y la primera novela realista larga de la literatura europea», ob. cit., p. 59. O *Buscón*, embora seja uma obra humorística, verdadeiramente engenhosa, considera este estudioso que não é uma paródia, antes uma abordagem séria, isto é, profunda, empenhada, dos problemas. Una literatura "verdadera" como pedia la Contrarreforma» - ob. cit., p. 60.

²⁸ *Ibidem*, p. 60.

²⁹ *Ibidem*, p. 39.

³⁰ *Ibidem*, p. 59.

³¹ *Ibidem*, p. 59.

³² *Ibidem*, p. 110.

³³ *Ibidem*, pp. 72 e 96. Da leitura da gravura "A nave da vida" que figura na portada da primeira edição de *La Pícaro Justina*, infere Parker que já Úbeda considerava que o *Lazarillo* não era um pícaro, pois não está dentro da mesma embarcação que *Guzmán* e *Justina*.

Já Tierno Galvan (1974) engloba sob a designação de picaresca cinco obras: *El Lazarillo*, *El Guzmán de Alfarache*, *La Pícaro Justina*, *La Vida del Buscón* e *La Vida del Estebanillo González*. Segundo o seu ponto de vista, apenas estas obras cumprem «con dignidad y claridad los requisitos que suelen atribuirse al género picaresco»³⁴. Dentro de esses requisitos, salienta «la presencia inmediata del proletariado como clase»³⁵. Sendo assim, «la amoralidad social incluida como la característica que da autenticidad al argumento en forma autobiográfica»³⁶ possibilitaria, então, a definição deste subgénero. A picaresca aparece como a «novela del proletariado barroco»³⁷.

Por sua vez, Alán Francis (1978) estende a designação de picaresca a um leque mais vasto de obras: «dividimos el desarrollo del género en una primera oleada de obras iniciadoras, por razones de calidad estética, cronología e innovación del empleo de la pícaro: *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, *El Buscón*, *Marcos de Obregón*, *La pícaro Justina*»³⁸. As outras obras do género pertencerão à fase da decadência ou aos chamados «novelistas problemáticos»³⁹. A inclusão do *Lazarillo* neste grupo deve-se ao facto de o *Guzmán* ser «un modelo aprendido en el *Lazarillo*, pero desarrollando y ensanchando muchísimo más las digresiones y críticas del libro anónimo bajo el influjo de la literatura didáctica y ascética del tiempo»⁴⁰. O autor, depois de uma síntese das diferentes posições, em relação à picaresca, dos vários críticos que o antecederam, traça o que, segundo ele, poderá definir o género: o

³⁴ TIERNO GALVAN, *Sobre la novela picaresca*, ed. cit., p. 15.

³⁵ *Ibidem*, p. 16.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Alán FRANCIS, *Picaresca, decadência, historia*, ed. cit., p. 41. O estudo empreendido por este autor foi feito em torno de três grandes temas: honra, religiosidade e sociedade. Numa segunda fase, o autor engloba obras da chamada pseudo-picaresca ou picaresca decadente, como: o *Guzmán* apócrifo, *La desordenda codicia de los bienes ajenos*, *Gragorio Guadaña*, o *Lazarillo* de Luna e o *Estebanillo González*. Parker considera *Marcos de Obregón* tem «más novela de aventuras que de picaresca» - A. PARKER, ob. cit, p. 100. Segundo este mesmo autor o *Estebanillo González* será o pólo oposto da picaresca que mostra a «frívola insensibilidad del hombre hacia su propia degradación», em vez de procurar a sua salvação, que é o que caracteriza a picaresca, propriamente dita - A. PARKER, ob. cit, p. 127.

³⁹ Alán FRANCIS, ob. cit, p. 150 e seguintes.

⁴⁰ Alán FRANCIS, ob. cit, p. 100.

predomínio temático das ideias de honra, a crítica a certas formas de religiosidade, a apresentação de comportamentos negativos que visão mostrar o caminho do bem e, finalmente, a inclusão de elementos “realistas”.

Será, talvez, J.A. Maravall (1986) quem mais profundamente se preocupou com a explicação para o aparecimento da picaresca. A estrutura económico-social da sociedade tradicional, até meados do século XVI, apoiar-se-ia num conceito de pobreza como uma lei natural, prevista nos Evangelhos: aos ricos competiria ajudar os pobres e assim estaria garantida a estabilidade social. Ora, «en la “época del primero capitalismo”, al producirse el auge de la estimación social de la riqueza – por mucho que sigan las protestas de los moralistas – y concomitantemente el envilecimiento y repulsa de la condición de pobre, es el momento precisamente en que se produce la literatura picaresca. Y así es como desde el comienzo, Lazarillo es pobre y lo son Pablos, Alonso, Justina, Marcos de Obregón, Teresa de Manzanares, Rufina, Trapaza, etc.»⁴¹. Sendo assim, os pícaros buscam aquilo que não lhes é dado, isto é, meios de subsistência, riqueza. Segundo esta perspectiva, são picarescas aquelas novelas cujos heróis são pobres. No entanto, não devemos esquecer que muitas das novelas picarescas têm, efectivamente, uma intenção moralizadora⁴².

Poderíamos citar mais autores, mas tanto as explicações religiosas (Parker) e as económicas (Maravall e Tierno Galvan) na realidade não são antagónicas, antes se complementam e aceitam a picaresca como um fenómeno tipicamente espanhol, já que na Espanha da época «existían tensiones económicas y religiosas y que estas podían quedar reflejadas en la literatura»⁴³. Claro que há grande diversidade não só nas características atribuídas ao pícaro, como também na própria concepção da narrativa (oscilando entre uma narrativa jocosa, de compreensão imediata, que se limita a “listar” uma sucessão de aventuras “realistas”, i. e., verosímeis, como o

⁴¹ J.A. MARAVALL, ob. cit., p. 37. Na página seguinte, Maravall sente necessidade de relativizar o conceito de pobreza.

⁴² «Por un lado, vemos interpretarse la evidente nota ética de muchas de estas novelas como ejemplos negativos para mostrar el auténtico camino del bien. Por otro lado, se ha percibido en la picaresca un afán de crítica de los abusos de ciertas formas de la religiosidad de la época que refleja movimientos disidentes y hasta posibles conflictos sociales» - Alán FRANCIS, *Picaresca, decadencia, historia*, ed. cit., p. 76.

⁴³ Alexander PARKER, ob. cit., p. 49. Esta mesma ideia da literatura como reflexo da sociedade é defendida por J.A. Maravall: «la literatura... no es retrato, mas sí testimonio en el que se refleja una imagen mental de la sociedad» - ob. cit., p. 13.

Estebanillo ou o *Lazarillo*, ou fantásticas, veja-se *El Buscón*, ou também moralizadora, como o *Guzmán*). Já em 1956, Valbuena Prat reconhecia que «no puede reducirse todo el género a una demasiada estricta unidad, que daría una impresión del mismo demasiado unilateral»⁴⁴.

A tarefa de definir a novela picaresca é, pois, bem difícil, dado que «La abundante proliferación de novelas picarescas hace difícil determinar cuáles sean los caracteres fundamentales del género de manera que se puedan aplicar a todas sus manifestaciones. La crítica moderna ha venido considerando dos características como esenciales: la estructura autobiográfica y la forma episódica»⁴⁵.

Segundo este critério, bem mais abrangente, a novela quinta seria efectivamente uma novela picaresca. Ora, apesar de parecer ser um facto assente que este tipo de novela fez o seu aparecimento em Espanha, dadas as condições religiosas, económicas e sociais deste país, não nos parece que ela possa ser considerada exclusiva da cultura castelhana, pois se balizarmos, por defeito, a “vigência” da picaresca entre 1599 (*Guzmán*) e 1646 (*Estebanillo*)⁴⁶ e pensarmos que nessa altura Portugal estava sujeito, juntamente com a Espanha, a uma monarquia dual, parece-nos razoável afirmar que, em termos, pelo menos, temporais, é possível a influência da cultura do país vizinho na nossa cultura. Assim, se a novela picaresca tinha sucesso em Espanha, seria possível e normal a existência da picaresca na nossa literatura.

Também não será descabido pensar que se situação religiosa e económica nos dois países era razoavelmente semelhante, a vida cultural não apresentaria muitas diferenças - basta lembrar que a 2ª edição do *Guzmán* apareceu, pela primeira vez, em Lisboa, e que autores como D. Francisco Manuel de Melo e o próprio Escobar escreveram em castelhano e publicaram em Espanha muita da sua produção (obras como, por exemplo, *El Fénix de Africa* e *Las guerras de la Cataluña* e de António

⁴⁴ *La novela picaresca*, ed. cit., p. 31.

⁴⁵ Jesús HELÍ HERNÁNDEZ, *Antecedentes Italianos de la Novela Picaresca Española. Aspectos Literarios y Lingüísticos*, Madrid, ed. José Porrúa Turanzas, 1982, pp. 1-2.

⁴⁶ Tivemos como referências estas duas obras por serem aquelas que reúnem mais consenso em relação à sua inclusão como picarescas. No entanto, por exemplo, Valbuena Prat alarga este período, iniciando-o com o *Lazarillo* e terminando-o com Torres Villarroel (a *Vida de Torres Villarroel, escrita por el mismo* - 1742/1758 - é «la última gran novela picaresca en la Península» - p. 79), embora afirme que o *Periquillo el de las galiñeras* é já a decadência do género, pois «Francisco Santos denota, al final del XVII, la liquidación de la picaresca» - V. PRAT, *La novela picaresca española*, ed. cit., p. 77.

Escobar *El Heroe Portugues*). Por outro lado, é claro que se se escrevia em castelhano também se lia em castelhano, pelo que nos parece pacífico perceber que não seria invulgar autores e leitores portugueses conhecerem a literatura espanhola, nomeadamente novelas picarescas. Teremos então de concluir que é provável, se não possível, a existência de picaresca em Portugal, tal como o poderá ser noutros países⁴⁷.

Não será, também, pelo facto de a novela de P. R. ser uma novela curta que não pode ser integrada dentro das novelas picarescas, pelo menos era o que pensava Valbuena Prat quando afirmava: «la picaresca penetra en las narraciones cortas, donde suele predominar lo cortesano, ya original y español, ya más corrientemente de imitación de las colecciones italianas»⁴⁸ e que citava como exemplos de picaresca “La ilustre fregona”, “Rinconete y Cortadillo”, bem como “El coloquio de los perros”⁴⁹ e ainda a novela de D. María de Zayas “El castigo de la miseria”⁵⁰.

⁴⁷ O gosto por este subgénero leva à existência em Inglaterra, Alemanha e França de inúmeras traduções das várias novelas picarescas publicadas em Espanha. Este gosto terá levado a “imitações”, mais ou menos populares, como é o caso, em França, do *Gil Blas*, da autoria de Alain René, Le Sage (1668-1741), obra escrita em francês, embora a sua acção se passe em Espanha, e que teve seis edições em 1715, três em 1724 e três em 1735. Contudo, isto não significa que se tenha conseguido produzir novelas, realmente, picarescas fora de Espanha (a não ser obras como *El Signo Pitagorico* que são publicadas fora de Espanha, mas fazem parte da literatura espanhola já que estão escritas nessa língua). Curiosamente, *Gil Blas* é considerado, por exemplo, por H. Sieber, como novela anti-picaresca – Henry SIEBER, *The Picaresque*, Suffolk, Methuen & Co Ltd., 1977, p. 50.

Lembremos, a título de curiosidade, que esta obra viria a ser traduzida para Português por Bocage, em 1797, tradução que teria um razoável sucesso no século XIX – A.A. Gonçalves RODRIGUES, *A Tradução em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1992, vol. I.

⁴⁸ Valbuena PRAT, *La novela picaresca española*, ed. cit., p. 71.

⁴⁹ Claro que nem todos os críticos concordam com esta classificação de V. Prat. Zimic resume as várias posições assumidas pela crítica, a propósito de uma delas: «Con referencia específica a *Rinconete y Cortadillo* se afirma que es novela picaresca; que no lo es en absoluto; que sólo es en parte; que sólo “roza motivos picarescos”; que «es una novela de pícaros, que se encuentra a enorme lejanía de la novela picaresca»; que representa “una picaresca diversa [...], en que los elementos picarescos adquieren una forma personalísima [...] que supera una visión unilateral [...], cuadro de género picaresco». – Stanislav ZIMIC, *Las “Novelas Ejemplares” de Cervantes*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1996, p. 85.

⁵⁰ V. Prat considera esta novela: «un caso típico de la picaresca, aunque no sea de las mejores obras que brotaron de la pluma de la grande intuitiva» - V. PRAT, *La novela picaresca española*, ed. cit., p. 72.

Ora, na realidade, não podemos perder de vista que as novelas curtas, sendo abertas, dificilmente apresentam características uniformes, pois são um ponto de confluência quer de outros subgéneros novelescos (pastoris, de cavalarias, bizantinas, picarescas) quer de outros géneros (cartas, poemas), pelo que, pelo menos, a incursão no mundo dos pícaros não nos deve surpreender.

Em relação à posição dos críticos portugueses sobre a existência de picaresca em Portugal, autores como Alberto Xavier, Fidelino de Figueiredo, Óscar Lopes e Hernâni Cidade não deram muita atenção ao assunto e limitaram-se a atribuir, a uma ou outra obra, que menosprezaram sempre, características picarescas, posição esta também defendida por Ulla M. Trullemans⁵¹, que afirma que a picaresca é um «fenómeno castizo de la literatura española»⁵². Posteriormente Palma Ferreira (1981) veio defender uma posição diferente: «existem, naturalmente, novelas picarescas escritas por autores portugueses no século XVII. Foram obras que, no entanto, por motivos vários se mantiveram na sombra»⁵³. Esta divergência em relação a Ulla Trullemans explicar-se-ia, segundo este autor, pelo facto de Gaspar Pires de Rebelo

⁵¹ «Una de las características por las que se suele distinguir la literatura portuguesa de la española es la ausencia que presenta aquella del género de la novela picaresca» - Ulla M. TRULLEMANS, *Huellas de la picaresca en Portugal*, Madrid, Insula, 1968, p. 7.

⁵² *Ibidem*, p. 13. Filia-a nas sátiras medievais, enriquecidas, sobretudo com o contributo do *Corbacho* do Arcipreste de Talavera e do *Libro del buen Amor* do arcipreste de Hita. A *Celestina* viria acrescentar a novidade de «la forma de presentear el tema: la novela autobiográfica» (p. 16). Este autor reconhece que as cantigas de escárnio e maldizer galaico-portuguesas apresentam características comuns ao pícaro e que alguns desses temas persistem em Gil Vicente. Reconhece também que houve uma influência da literatura do país vizinho no nosso país, favorecida pelo bilinguismo que cultivávamos então, mas esses não foram, no entender deste autor, motivos suficientemente capazes de gerar novelas picarescas no nosso país. Depois de passar em revisão obras como a *Comédia Eufrosina*, a *Peregrinação*, a *Terceira Parte do Guzmán de Alfarache* do Marquês de Montebelo, os *Relógios Falantes* e o *Escritório do Avarento* de D. Francisco Manuel de Melo, as *Obras do Diabinho da Mão Furada*, a *Arte de Furtar*, reconhece alguns vestígios variados do pícaro na nossa literatura, mas sem que isso signifique que tenha havido qualquer novela genuinamente picaresca em Portugal. As causas apontadas para essa ausência são as já referidas por Teófilo Braga, Fidelino de Figueiredo e Hernâni Cidade, respectivamente, a ausência de ambiente social propício, o gosto por temas do imaginário (sobretudo o amor e a nostalgia) e o gosto pela exaltação do heroísmo. Portanto, são causas de ordem, que poderemos chamar, cultural que determinam a ausência entre nós desse tipo de novelas. Não que isso seja pejorativo, porque estaria assim marcado o carácter singular da literatura portuguesa, não obstante a dualidade política dentro da época considerada.

⁵³ João da Palma FERREIRA, *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, ICLP, 1981, p. 41.

não parecer ser do conhecimento de Ulla Trulemans, bem como pelo facto de ter escamoteado que António Henrique Gomes era português⁵⁴ e por ter dado pouca atenção à obra do Marquês de Montebelo⁵⁵. Ou seja, Palma Ferreira considera, pois, o “Desgraciado Amante” como uma novela picaresca.

⁵⁴ Em relação a António Henrique Gomes ou Antonio Enriquez Gómez é bastante discutível se o podemos considerar um autor português, já que, se bem que tenha nascido em Portugal, como converso que era, foi obrigado a emigrar para Espanha, para França e Holanda e foi em castelhano que escreveu *El siglo pitagórico y vida de D. Gregório Guadaña*. De facto, *La vida de Gregório Guadaña* (uma das transmigrações em que se divide *El siglo pitagórico*) aparece considerada como novela picaresca por vários autores espanhóis, mas como sendo obra espanhola. Recorde-se que a obra foi publicada em Ruan em 1644, por isso, o autor também poderia, igualmente, ser considerada francês. Alán Francis integra-a entre as obras dos “novelistas problemáticos”, ou seja, autores emigrados que elegem temas de injustiça social da época para abordarem nas suas obras, mas dá-o como «descendente de conversos portugueses» - Alán FRANCIS, *Picaresca, decadencia, historia*, ed. cit., p. 166, nota 20.

Por seu turno, Valbuena Prat inclui-o na «especial corriente de picaresca francesa» - *La novela picaresca española*, ed. cit., p. 113-4 - e dá-o como de família portuguesa, mas nascido em Segóvia – p. 73.

A ele se refere D. Francisco Manuel de Melo no *Hospital das Letras*, entre outros autores de picaresca, como Velez de Guevara, Castillo Solorzano – D. Francisco Manuel de MELO, *Hospital das Letras*, Lisboa, Ed. Íbis, s.d..

Barbosa Machado dá-o como nascido em Portugal e inclui uma lista de outras obras que terá escrito também, entre as quais uma relação, em verso, da embaixada de D. Francisco Manuel de Melo e António Coelho de Carvalho a Luís XII, composta em castelhano, mas posteriormente traduzida para a nossa língua – B. MACHADO, *Biblioteca Lusitana*, Lisboa, Bertrand Ld^a, 1943, vol. I.

Inocêncio Francisco da Silva dá-o também como nascido em Portugal e educado em Espanha, autor da *Academias morales de las musas* e do *Signo pitagórico* - Inocêncio Francisco da SILVA, *Dicionário Bibliográfico Português*, (fac-símile da edição da Imprensa Nacional de 1858), Lisboa, IN-CM, Vol. I.

⁵⁵ *A Terceira Parte de Guzmán de Alfarache*, obra da autoria de Félix Machado da Silva Castro e Vasconcelos, Marquês de Montebelo, talvez redigida em 1650, segundo Palma Ferreira, mas que ficou inédita até 1927, altura em que Gerhard Moldenhauer a dá a conhecer. O texto foi publicado pelo investigador alemão na *Revue Hispanique*, tomo LXIX, 1927. Esta obra, cuja acção se passa largamente em Lisboa, inclui contos da tradição popular, anedotas e lendas, marcando um desvio em relação ao *Guzmán* de Mateo Alemán, pelo facto de esta ser uma obra de “reabilitação”, marcada pela peregrinação do ex-galeote a Santiago de Compostela e pelo pessimismo: Guzmán acaba por se tornar eremita, pois a vida para ele não tem concerto. «Obra de picaria» chama-lhe Palma Ferreira, é marcada pela melancolia e pelo saudosismo bem português. Recordemos que já em 1626 aparecera uma terceira parte do *Guzmán*, na Alemanha, da autoria de Martin Freudenhold (Harry SIEBER, *The Picaresque*, Norwich, Methuen & Co Ltd, 1977, p.41), pelo que este gosto pela picaresca espanhola parece ser um fenómeno cultural comum a vários países europeus que a adaptaram às suas respectivas culturas.

Artur H. Gonçalves, que em tese de mestrado estudou especificamente a novela quinta de Pires de Rebelo, vai mais longe na sua análise. Não considera a *Arte de Furtar*, nem a *Terceira Parte do Guzmán de Alfarache* como novelas picarescas e afirma que «o *desgraciado amante* não só se desenrola como ainda se manterá, na íntegra dentro dos parâmetros do género, podendo ser considerada, como veremos, uma novela pícaro canónica»⁵⁶. Mais à frente explicará porquê: «Estruturalmente, as novelas picarescas constituir-se-ão como relatos encadeados dos principais episódios da vida do seu protagonista narrador, verificando-se, nalgumas delas, o encaixe de outras narrativas, não necessariamente pícaras, alternando com composições em verso, pequenas anedotas, curtos exemplos de cariz moralizador, fábulas e provérbios»⁵⁷ e ainda: «O espírito do novo género basear-se-á sempre na crítica ao conceito tão arreigadamente ibérico da Honra, através de uma sátira divertida e cerrada à sociedade coetânea, civil e religiosa»⁵⁸.

A verificar-se esta última característica, a novela seria efectivamente picaresca. Mas, de facto, não há nesta novela a crítica ao conceito da Honra, nem qualquer crítica social: o padre, o estalajadeiro e a filha, o comediante... não são criticados, nem sequer se pode dizer que sejam tipos sociais (embora, em relação ao fidalgo, haja reminiscências do fidalgo pelintra vicentino). E muito menos há qualquer alusão religiosa.

Essa alusão implicaria a existência de uma outra característica que alguns críticos têm acrescentado às outras duas que já apontámos: as digressões morais que sublinham os diferentes episódios e retardam a acção. Por isso mesmo, o *Lazarillo* é

P. Ferreira ainda vê a presença do pícaro em outras obras como na *Arte de Furtar*, na *Vida de um estudante pobre* (1761) de autoria provável de Diogo Camacho, no *Piolho Viajante* (1802), mas estas já estão fora da época que temos vindo a tratar, tal como acontece com José Daniel Rodrigues da Costa, António José da Silva ou com as *Memórias de João Coradinho* de Almeida Garrett. Poderemos acrescentar a essa lista, pensamos nós, *As Obras do Diabinho da Mão Furada*, presumivelmente atribuídas a António José da Silva (1705-1739). Claro que estando a *Terceira Parte do Guzmán de Alfarache* redigida em castelhano, tal como de resto, *El siglo pitagórico*, estas obras não se podem (ou não se devem) enquadrar na literatura portuguesa, embora possam ser obras de autores portugueses.

⁵⁶ Artur Henrique Gonçalves RIBEIRO, *Uma Novela Pícaro Portuguesa: o Desgraciado Amante, de Gaspar Pires de Rebelo*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, tese de mestrado em Literatura e Cultura Portuguesa (texto policopiado), 1994, p. lxxv.

⁵⁷ Artur H. GONÇALVES, *Uma Novela Pícaro Portuguesa*, ed. cit., p. lxxxv.

⁵⁸ *Ibidem*, p. lxxx.

excluído dessa classificação e o *Guzmán* é considerado, pela maioria dos autores já mencionados, o exemplo acabado da novela picaresca. Ora, em Peralvilho não há efectivamente digressões de ordem moral, nem tão pouco ele conta a sua vida para se mostrar arrependido dela, para manifestar o desejo de mudar de vida tão só para alegrar o fidalgo e os seus amigos.

Não há, porque também não há maldade em Peralvilho (a única personagem deliberadamente malévola é Celestina, sua irmã), não há violência da sua parte (embora ele tivesse sido alvo de violência por parte da filha do estalajadeiro, portanto, por conflitos amorosos) e, apesar dos seus infortúnios familiares, a sua vida melhorava a cada tentativa que fazia, sobretudo enquanto servia. Os amos não eram maus, e apesar da escassez da casa do fidalgo nunca passou fome, mas a sua ânsia de ascensão social levava-o sempre à mentira. Daí a sua falta de sucesso. As suas “vinganças” eram sempre ingénuas: trocar os recados à sobrinha do cura, comer o jantar do fidalgo, fugir ao casamento que iria reparar a “honra” da filha do comediante, deixando a sua “honra” individual manchada. Ele não sofre, pois, opressão, nem injustiça, consegue até sobreviver decente e “honestamente”, quando era, por exemplo, moço do cego; por isso, o seu conflito com o mundo parece ser mais de causa psicológica (podemos dizer que Peralvilho é um inadaptado) e social. Não há, pois, uma visão pessimista ou amarga do mundo, até porque, mesmo recusando um final feliz (o casamento proposto pelo seu interlocutor), há esperança para ele quando vai para as Índias. A sua partida surge, assim, como uma opção do protagonista – a de continuar a ser pícaro – e não como uma necessidade. No entanto, poderemos também entender esta partida como o reflexo da sua inquietação, da sua inadaptação à vida, mas ainda como um desejo de mudança, primeiro de lugar, depois, talvez, de situação.

Na verdade, não há, no “Desgraciado Amante”, uma crítica à sociedade, mas a alguns comportamentos particulares. Talvez este facto se possa dever à assumpção da inutilidade de lutar para a alterar⁵⁹, pelo que P.R. pode ter desistido de a tentar reformar, o que revelaria o seu pessimismo em relação à natureza humana, sobretudo às camadas populares, preferindo rir-se dela, apresentando como modelo o

⁵⁹ De modo idêntico procede D. Francisco Manuel de Melo em *A Visita das Fontes*, pois, como diria a Fonte Velha a Apolo: «já não havemos de mudar o mundo, por mais que o acusemos» - D. Francisco Manuel de MELO, *Apólogos Dialogais*, vol. I, *Os Relógios Falantes, A Visita das Fontes* (ed. de Pedro Serra), Coimbra, Angelus Novus, 1996, p. 122.

comportamento dos nobres. E lembrando Graça A. Rodrigues «A literatura do riso é, efectivamente, a expressão mais humana da produção literária barroca». Facto que não é novo na Literatura, pois já «Para Aristóteles o cómico baseava-se no ridículo provocado pela “deformidade”, mas para que essa deformidade fosse cómica tornava-se necessário que não provocasse dor nem aborrecimento»⁶⁰. Ora, as “deformidades” de Peralvilho não são grosseiras nem chocantes, antes atrevidas, picantes, inesperadas, cómicas, portanto.

Se o autor insiste no *topos* da visão amarga de um mundo corrupto, impossível de mudar, porque Peralvilho recusa o casamento, logo a estabilidade, a mudança de vida, a conformação com a sociedade, o que o distancia das personagens masculinas das restantes novelas rebelianas, porque o “mal” está no sangue, ao mesmo tempo, porém, há a libertação dessa ideia pelo refúgio na crença de que o bem também está no sangue, embora, sobretudo, no dos nobres⁶¹.

Teremos de concluir, pois, que a novela picaresca parece ser um caso tipicamente espanhol, embora fora de Espanha surjam algumas novelas de aventuras “picarescas” «made to conform to the peculiar satiric, social and historical contexts of each country»⁶², o que quer dizer que entre as picarescas propriamente ditas e as suas imitações em França, Inglaterra, Alemanha e Portugal há, pois, diferenças que não autorizarão a filiar novelas como *Simplicissimus*, o *Gil Blas*, *Moll Flanders* e o “Desgraciado Amante” no grupo das picarescas.

A novela de P. R. aparece como uma tentativa para amenizar o tom idealista e sério das outras novelas, para oferecer variedade e novidade, sem preocupações de denúncia social. Esta preocupação pela variedade e novidade tem em vista causar a curiosidade e a admiração do leitor. «Para gratificar la apetencia insaciable de este, la imaginación y la ingeniosidad de los novillieri debían agudizarse más y más en su afanosa búsqueda de lo novedoso, sorprendente, maravilloso, etc»⁶³. No fundo,

⁶⁰ Graça Almeida RODRIGUES, *Literatura e Sociedade na Obra de Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740)*, Lisboa, IN-CM, 1983, p. 72 e 73.

⁶¹ D. Francisco acreditava que a salvação estaria no campo (*Relógios Falantes*) ou na educação (*Visita das Fontes*) – confronte-se com a “Introdução” de Pedro SERRA a D. Francisco Manuel de MELO, *Apólogos Dialogais*, vol. I, ed. cit., p. XLVI.

⁶² Harry SIEBER, *The Picaresque*, ed. cit., p. 59.

⁶³ Stanislav ZIMIC, *Las “Novelas Ejemplares” de Cervantes*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1996, p. 323.

funciona como o *contrafactum*, na medida em que o sentido mais comum - o cortesão - é substituído por outro menos usual – o cómico, o burlesco⁶⁴.

Funciona também como uma janela debruçada para o popular, um pouco como o efeito da *ventanilla* no quadro “Jesús en casa de Marta y María” de Velázquez que serve para integrar a cena sagrada num *bodegón*, ou seja, numa natureza morta que representa o quotidiano, o vulgar. A este diálogo entre distintos planos poder-se-ia aplicar as seguintes palavras de Fernando R. de la Flor: «las producciones simbólicas del arte y los discursos del Barroco hispano llevan en sí mismos los gérmenes de su desautorización, las semillas de su *desconstrucción*, y los elementos mismos de su desengaño, mostrándose intencionalmente en un *trompe-d’oeil*, y revelando, con su destreza persuasiva y retórica, la estructura fatal de una *illusio*, sobre la que al fin todo se funda»⁶⁵.

Mas não podemos esquecer que o Barroco é também a época em que, nas artes plásticas, a fealdade, o rústico, o popular têm um papel importante: basta lembrar quadros como «O triunfo de Baco» ou os retratos dos vários *bufones* de Velázquez, para que se justifique plenamente a inclusão desta novela no seio das outras cortesãs tão diferentes. Para além disso, Pires de Rebelo parece querer reproduzir o efeito produzido pela inclusão da boba no quadro “Las Meninas”: as aias e a infanta Margarida parecem mais belas, mais gentis ainda, quando comparadas com a fealdade e a grosseria da boba. Do mesmo modo, os nobres parecem-nos mais gentis, mais bizarros, mais galhardos quando comparados com Peralvilho. O próprio fidalgo que o recebe e folga com a sua narrativa contrasta com a rudeza do pícaro. Ou é Peralvilho que nos parece mais rústico, mais soez, em comparação com o fidalgo que o acolhe ou com os fidalgos das outras narrativas?

Ora, o interesse pelo particular, pelo real, pelo humilde, talvez em busca do insólito, do diferente, é uma novidade no século XVII e também uma das características da novela cervantina, conforme testemunha Luis Rosales, e cremos que bem se pode aplicar à novela rebeliana: «en la novela del Renacimiento la vida cotidiana carece de interés – esto es, carece de valor estético – porque lo cotidiano se identifica o se confunde con lo vulgar. Lo que acaece todos los días no tiene rango

⁶⁴ De facto, a ideia de *contrafactum* aplica-se, geralmente, a uma obra literária cujo seu sentido comum profano foi substituído por um outro sagrado. No entanto, o princípio é idêntico.

⁶⁵ Fernando R. DE LA FLOR, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Catedra, 2002, p. 22.

artístico. Los personajes no pueden ser humildes, han de ser principales; los ambientes aristocráticos y refinados. Estos eran los tiempos. Aun en el mundo propio de las *Novelas Ejemplares*, los casos amorosos novelados, antes de ser reales o ejemplares (creo oportuno advertir, de pasada, que nunca son ejemplares en el sentido estricto de esta palabra), deben ser interesantes o sorprendentes. Ante todo y sobre todo, lo que busca Cervantes al elegir la trama de sus obras no es la ejemplaridad de los sucesos, ni aun su valor documental, sino más bien su carácter insólito y sorprendente»⁶⁶. Insólita e surpreendente é a vida de Peralvilho.

Este piscar de olhos ao real, ao humilde afectaria mesmo a poesia: «Cuando se analizan las formas, géneros y temas de la lírica barroca, precedentes de la tradición renacentista, sorprende aún más la violencia de la irrupción de lo real, humano y afectivo, que queda incluso subrayado con la palabra vulgar e iliteraria que contrasta con la construcción e imágenes de origen culto»⁶⁷.

Pensamos que se pode alargar esta mesma ideia à novela curta: por um lado o nobre, o belo, o harmonioso (novelas cortesãs), por outro, o feio, o ridículo, o pobre, o trapaceiro (novelas ao gosto picaresco). Não são, propriamente, as «deformaciones monstruosas», típicas da poesia satírico-burlesca e da picaresca, de que Emílio Orozco fala⁶⁸, mas sim «lo irreductiblemente humano»⁶⁹ como chama Luis Rosales às cenas que encontrou nos quadros de Velázquez.

Para concluir, parece-nos que não devemos afirmar que estamos perante uma novela picaresca, apesar da sua acção se passar em Espanha, de o protagonista ser espanhol e da maioria dos provérbios e contos serem de origem castelhana ou escritos nesta língua. Claro que não podemos deixar de registrar que estas são, também, etiquetas, perfeitamente discutíveis, tal como refere Alán Francis, quando afirma «lo que salta a la vista es una honda disparidad de posiciones ante las novelas particulares y ante el género todo»⁷⁰. Sendo assim, em vez de nos perdermos numa discussão pouco profícua como a de atribuir uma etiqueta a esta novela, preferimos seguir o conselho que Zimic deu, a propósito de “*Rinconete y Cortadillo*”: «Más lógica y prometedora sería así la consideración de *Rinconete y Cortadillo* en sus relaciones

⁶⁶ Luís ROSALES, *Estúdios sobre el Barroco*, Madrid, Ed. Trotta, 1997, p. 615.

⁶⁷ Emílio OROZCO DÍAZ, *Manierismo y barroco*, Salamanca, Anaya, 1970, p. 36.

⁶⁸ Emílio OROZCO DÍAZ, ob. cit., p. 43.

⁶⁹ Luís ROSALES, *Estúdios sobre el Barroco*, Madrid, Ed. Trotta, 1997, p. 515.

⁷⁰ Alán FRANCIS, *Picaresca, decadência, historia*, Madrid, Gredos, 1978, p. 7.

específicas con obras consideradas tradicionalmente como “picarescas”, para destacar, en cada caso, semejanzas, diferencias, nuevas funciones del préstamo»⁷¹, o que faremos mais adiante, em outro capítulo.

Sem pretendemos abalar terminologias, mais ou menos consensuais e, apesar do hibridismo do género, assentamos em que as quatro primeiras e a última das *Novelas Ejemplares* são cortesãs e a quinta é, pois, de influência picaresca.

⁷¹ Stanislav ZIMIC, *Las “Novelas Ejemplares” de Cervantes*, ed. cit., p. 84.

SEGUNDA PARTE

AS NOVELAS EXEMPLARES E AS DOZE NOVELAS

CAPÍTULO I

GASPAR PIRES DE REBELO E AS *NOVELAS EXEMPLARES*

1. Vida e Obra

VIDA

São os bibliógrafos João Franco Barreto¹, Diogo Barbosa Machado² e Inocêncio Silva³ que fornecem alguns dados sobre a vida de Gaspar Pires Rebelo, mas na realidade não acrescentam nada às informações que são veiculadas pela folha de rosto das edições mais antigas dos *Infortúnios*: «Infortúnios/ Trágicos/ da Constante/ Florinda/ autor o licenciado Gaspar/ Pirez de Rebelo/ Freire professo da Ordem militar do glo/rioso Apóstolo Santiago de Espada, Sacerdote teólogo/ & Pregador Prior de Castro Verde, e natural da/ Vila de Aljustrel, do Campo de Ourique». Ou

¹ Servindo-nos da leitura feita por Artur H. Gonçalves, a partir de um exemplar oriundo da Biblioteca Nacional, constituído por manuscritos fotocopiados do original da Casa dos Duques de Cadaval, registamos aqui as notas do verbete referente a Gaspar Pires de Rebelo na *Biblioteca Lusitana. Autores Portugueses* de João Franco Barreto: «Gaspar Pires de Rebelo natural da Vila de Aljustrel do Campo de Ourique, freire professo da Ordem militar de Santiago e prior de Castro Verde, teólogo e regador, escreveu um livro que intitulou *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*, divididos em duas partes, a primeira foi oferecida a Luís Correia, Abade de Lordelo, e impressos da segunda vez em Lisboa por António Álvares, ano de 1633, é 8º, e a segunda parte a João Rodrigues de Sousa, em a mesma oficina, ano de 1635, em 8º, quæsi fez mais outra a que chamam *Novelas Exemplares*, que é a terceira parte, dedicada a João Nunes da Cunha, em Lisboa, por António Álvares, ano 1650, em 8º», in Artur Henrique Moreira GONÇALVES, “*Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*” de *Gaspar Pires Rebelo- Uma Novela de Amor e Aventuras Perigosas*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa dos séculos XVII e XVIII, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, Setembro de 2000, vol. II. Aquele «quæsi fez» poderá significar que não chegou a concluir a obra, pois esta teve de ser publicada por outrem. Resta saber se Franco Barreto tirou esta informação da folha de rosto das *Novelas* ou se teve acesso a outra qualquer informação que hoje desconhecemos.

Pires de Rebelo é um dos muitos autores que contribui para que T. Braga tivesse dito a respeito de Inocêncio da Silva: «O seu Dicionário deveria chamar-se o *Flos Sanctorum*» - Andrée ROCHA, *A Epistolografia em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1985, p. 385.

² Diogo Barbosa MACHADO, *Biblioteca Lusitana*, Lisboa, Bertand (Irmãos), Ld., 1933, tomo II. O autor é bastante lacónico e as indicações que dá são mesmo as mais reduzidas. Praticamente limita-se a apontar as edições das obras de Pires de Rebelo, de acordo com o quadro que a seguir inserimos.

³ SILVA, Francisco Inocêncio da, *Dicionário Bibliográfico Português*, Lisboa, IN, 1987, tomo III, p. 134. Refere apenas a sua qualidade de freire de Santiago, de prior de Castro Verde e natural de Aljustrel e o facto de se ignorar a data de nascimento e morte.

seja, Pires de Rebelo, natural de Aljustrel, era licenciado, teólogo, logo, licenciado em Teologia, pregador e escritor, frade professo na Ordem de Santiago e Espada (pelo que gozava de privilégios e isenções especiais⁴), prior da Igreja Paroquial de N^a Sr.^a da Conceição, igreja matriz de Castro Verde. Artur H. Gonçalves, na sua dissertação de doutoramento, pressupõe que Pires de Rebelo terá tirado este curso em Évora, apesar de este não referir Universidade alentejana na sua obra de ficção e se desconhecerem dados que confirmem esta hipótese. Em relação à sua vida eclesiástica há muita documentação que vem comprovar que foi prior das igrejas de Entradas, Garvão, Castro Verde e Aldeia Galega, que obteve «Benefício de Curado» das Igrejas Matrizes da Vila de Ourique e de Aldeia Galega, recebedor das obras da Igreja Matriz da Castro Verde⁵.

A documentação reunida por Artur H. Ribeiro Gonçalves, sobre os desempenhos eclesiásticos de Gaspar Pires de Rebelo, leva este estudioso a pensar que P. de Rebelo terá nascido antes de 21 de Julho de 1585, pois é designado como “Clérigo de Missa” em 21 de Julho de 1610, cargo que só poderia desempenhar, se tivesse pelo menos 25 anos. Baseado no “Prólogo” das *Novelas Exemplares* concluiu que ele já teria morrido quando esta obra foi publicada em 1650 (talvez até antes de 1648, data das licenças da obra) uma vez que o prólogo é da autoria de «hũ particular amigo do Autor». Teria então 65 anos de idade. De qualquer maneira nunca teria falecido antes de 1635, data da publicação do seu *Tesouro de Pensamentos*. Contudo, Palma Ferreira é mais taxativo e afirma que «morreu depois de 1684, como facilmente

⁴ «A Ordem de Santiago tinha sede em Palmela e senhoreava terras na zona litoral do Alentejo...», ora, «Entre as instituições eclesiásticas, as ordens militares ocupam um lugar especial, quanto aos seus privilégios jurisdicionais...», conforme nos esclarece António Manuel HESPANHA, *As Vésperas do Leviathan – Instituições e poder Político em Portugal - séc. XVII*, Coimbra, Liv. Almedina, 1994, pp., respectivamente, 340 e 399.

José Antonio Maravall também chama a atenção para a importância da concessão do hábito desta Ordem que implicava a distinção de quem o recebia, dado que exigia pertença à fidalguia até à quarta geração (Regra de Santiago de 1653) e que afastava os afectados por impureza étnica ou por vileza mecânica – José António MARAVALL, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1989, p. 101- 103.

⁵ Artur H. Gonçalves transcreve treze documentos em que recolheu os dados relativos à vida eclesiástica de G. Pires Rebelo, no vol. II da sua dissertação. É de notar que esta documentação abrange apenas o período entre 1610 e 1625.

se retira do prólogo da 3ª edição das *Novelas Exemplares*»⁶. Ora, de facto esta edição das novelas, a terceira ou quarta, apresenta a repetição do Prólogo da primeira edição, o que em si nada significa, se esse Prólogo for da autoria de «um particular amigo». No entanto, a observação que Artur Ribeiro faz, a propósito dos Prólogos das restantes obras de Pires Rebelo, parece-nos bem pertinente. De facto, as restantes obras deste autor têm o Prólogo assinado por ele. Este prólogo é repetido pelas edições seguintes. Assim, conclui: «só se conhecem “Prólogos” redigidos por Gaspar Pires de Rebelo referentes a edições anteriores a 1635, o que poderá significar já ter falecido em datas próximas a este ano»⁷. No entanto, não é rigorosamente necessário redigir-se novo Prólogo para cada edição.

A única certeza que temos é que em 1632 era Prior em Castro Verde, conforme consta na licença de Dom Diogo Lobo para o *Thesouro*: «Damos licença ao Licenciado Gaspar Pirez, freire do nosso bairro e prior da nossa Igreja»⁸ e ainda em 1634 estava vivo, data que figura na Dedicatória assinada pelo próprio autor (mais precisamente em 25 de Fevereiro).

Quanto ao facto de o Prólogo das *Novelas* se dever a um amigo do autor e essa ser, portanto, uma obra póstuma, teremos de nos questionar se o Prólogo é uma criação da ficção e, portanto, o «amigo do Autor», que o subscrive, possa ser, na realidade, o próprio autor, hipótese que poderá ser possível, pois, apesar de *As Novelas Exemplares* terem tido uma boa aceitação do público, como a maioria das novelas do “Barroco”, a recepção de *A Constante Florinda* entre a *intelligenza* da época, não foi muito lisonjeira, uma vez que nem Manuel Faria e Sousa na sua *Epítome de las Historias Portuguesas* (1628), nem António de Sousa e Macedo nas *Flores de España, Excelências de Portugal* (1631), nem D. Francisco Manuel de Melo quer nas *Cartas Familiares* (que viriam a ser editadas só em 1664), quer no *Hospital das Letras* (1657) se lhe referem. Aliás, tal como Artur Henrique Gonçalves também constatou, é o próprio Gaspar Pires Rebelo a queixar-se, no Prólogo do *Thesouro*, do parecer menos favorável a que os *Infortúnios* foram votados, quando se

⁶ João da Palma FERREIRA, *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, ICLP, 1981, p. 77.

⁷ Artur Henrique Ribeiro GONÇALVES, *Uma Novela Pícaro Portuguesa: “O Desgraciado Amante” de Gaspar Pires de Rebelo*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Estudos Portugueses, 1994 (dissertação de mestrado – policopiada), p. xiii.

⁸ Gaspar Pires de REBELO, *Thesouro de pensamentos concionativos*, em Lisboa, por Antonio Alvarez, 1635, Licenças.

refere a algumas «ruins lingoas», talvez responsáveis por esse menosprezo, o que, aliás, também é apanágio das obras congéneres deste período, que se destinam, fundamentalmente, ao grande público, ao «vulgo».

Ao aceitar como verdadeira a declaração inicial do Prólogo, Artur H. Gonçalves poderá ter caído naquilo que Anne Cayuela denuncia assim: «Bien des critiques sont tombés dans le piège d'une identification totale entre l'auteur du prologue et l'écrivain historique, tirant du prologue des informations biographiques en leur accordant autant de crédits qu'à d'autres types de documents plus fiables historiquement (documents d'archives, lettres, etc.).»⁹ Mas se não se pode adiantar como marco para o final da sua vida a data de 1648, também não é possível qualquer outra data posterior.

Apesar de Diogo Barbosa Machado o ter considerado «Pregador insigne e não menos Poeta vulgar», na realidade só se lhe conhecem três obras: *Os Infortúnios Trágicos da Constante Florinda* (1625), *Thesouro de Pensamentos Concionativos* (1635) e *Novelas Exemplares* (1650) e inseridas na primeira destas, umas pequenas composições poéticas, o que não faz dele propriamente um insigne poeta. Contudo, não sabemos se a fama de “insigne poeta” resulta da circulação manuscrita dos seus poemas, prática muito comum no século XVII¹⁰.

⁹ Anne CAYUELA, *Le Paratexte au siècle d'or – Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII siècle*, Genève, Librairie Droz, 1996, p. 162.

¹⁰ Veja-se a este propósito: Vítor Aguiar e SILVA, *Maneirismo e Barroco na Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.

OBRA

Transcrevemos em seguida, sobre a forma de quadros sinópticos, as edições que podemos hoje referenciar de duas das três obras de Gaspar Pires Rebelo:

Infortúnios Trágicos da Constante Florinda – 1ª Parte

EDIÇÃO	BARBOSA MACHADO	INOCÊNCIO DA SILVA	JOÃO FRANCO BARRETO	LOCALIZAÇÃO
1625	*	*	*	?
1633	*		*	Braga, Cambridge, Madrid
1665	*	*		Madrid
1672	*	*		BN Lisboa
1702	*	*	*	Braga, Madrid
1707		*		Chicago, Évora, Lisboa, Porto

Infortúnios Trágicos da Constante Florinda – 2ª Parte

EDIÇÃO	BARBOSA MACHADO	INOCÊNCIO DA SILVA	JOÃO FRANCO BARRETO	LOCALIZAÇÃO
1633	*	*		?
1635			*	Braga, Cambridge
1671	*	*		?
1708			*	?
1721				Madrid

Infortúnios Trágicos da Constante Florinda – Partes I e II

EDIÇÃO	BARBOSA MACHADO	INOCÊNCIO DA SILVA	JOÃO FRANCO BARRETO	LOCALIZAÇÃO
1684	*	*		?
1685				Madrid
				Londres – British Museum Lib.
1761 ¹		*		Coimbra, Lisboa (BN e B da Ajuda)

Infortúnios Trágicos da Constante Florinda – A obra terá tido uma edição príncipes datada de 1625, a primeira parte, e de 1633, a segunda. No entanto, Artur Gonçalves, que estudou a obra, explica: «As fontes de que dispomos e os exemplares existentes não nos permitem confirmar com segurança todas as edições referidas desta obra de Gaspar Pires de Rebelo»². Pires de Rebelo faz alarde do sucesso desta obra no “Prólogo aos Leitores” da segunda parte. Diz ele: «Quanto ao que tive em fazer a primeira parte, foi só por curiosidade e para dar alívio ao entendimento que o molesta muito a lição contínua da ciência... e foi tão bem recebido que em dous anos se gastou a impressão toda e ao terceiro se tornara a imprimir se não fora a falta que havia de papel» E mais adiante: «Esta segunda me foi pedida com muita instância, não me quis escusar, ainda que tinha razões para o fazer». As razões talvez fossem as críticas de outros sectores, como se infere do Prólogo do *Thesouro*.

Também no Prólogo das *Novelas*, da autoria de «um particular amigo do Autor», se alude ao êxito das duas partes da *Constante Florinda*, visível em «o aplauso com que as receberam e na pressa com que as gastaram». Não seria para

¹ Artur Henrique Gonçalves, atribui-lhe a data de 1763, data esta que, aliás, não figura em qualquer lugar da obra, nem na primeira parte, nem na segunda.

² Arur Henrique R. GONÇALVES, *Uma Novela Pícaro Portuguesa: “O Desgraciado Amante” de Gaspar Pires de Rebelo*, ed. cit., p. xix.

admirar, já que nas *Novelas* a referência à obra anterior serve de apresentação ao autor e substitui os títulos habitualmente nomeados.

Thesouro de Pensamentos Concionativos Sobre A Explicação Dos Mistérios Sagrados, & Cerimónias Sanctas do Sanctissimo Sacrafício Da Missa, & Significação Das Vestiduras Sacerdotais, com que ele se celebra, ordenada em forma de Diálogo a hum Sacerdote, & Seu Ministro, Lisboa, por António Álvares, 1635, 4º.

O livro é dedicado: «Ao Illustrissimo, e reverendissimo Senhor Dom Diogo Lobo, Prior Mor do Convento, e Ordem do Glorioso Apostolo Sanctiago, em este Reino de Portugal».

As licenças desta obra são particularmente interessantes, já que contêm observações sobre o conteúdo e valor dela. Assim, diz Frei Diogo: «Vi este livro que contém e explicação dos Mistérios Sagrados e cerimónias sacerdotais do sacrificio da Missa e significação das vestiduras sacerdotais e me pareceu muito bem, e as cousas delle bem trazidas e estudadas e por isto digno da licença que pede para ser impresso». No fim das licenças habituais o próprio D. Diogo exprime a sua aprovação: «Damos licença ao licenciado Gaspar Pirez, freire do nosso bairro e prior da nossa igreja... Por nos parecer douto e muito útil, assi pera todos os Parrachos, como para os mais de Palmela. Neste nosso convento de Sactiago, 1632».

A Dedicatória é escrita segundo a forma habitual: o escritor apresenta-se com humildade, comparando-se com um pintor ou um escultor, faz citações em latim, glorifica o seu patrono, a começar pelo nome (é lobo, mas lobo significa *quasi leo*), da ascendência dos barões de Alvito e dos Coitinhos, por sua vez descendentes da casa de Marialva.

O Prólogo é endereçado ao «humaníssimo leitor»: «A duas cousas (humaníssimo Leitor) deve ter em atenção o que escreve: Ûa que a matéria seja grave, pera que a obra se estime. Outra que seja sua, que escreva do que sabe e professa pera que não se lhe estranhe passar a faculdade ou arte alheia». Características que, obviamente, esta obra respeita. Mas esta não era a primeira vez que Pires de Rebelo publicava uma obra:

«Duas piquenas obras vos ofereci já minhas, bem é verdade que a não direi eu ao parecer de muitos, porém é cousa tão chegada a fonte que eles dão por mãe destes dous piquenos, mas aprazíveis e deleitosos rios, que bem lhes posso chamar minhas. Ûa das faltas que a elas se puseram os que costumam de levantar-se assi com

vitupério alheio... foi que nem a matéria é grave, nem própria da minha profissão, esta não quero eu negar. A primeira nem a confesso, nem tão pouco a quero defender. Aos afeiçoados a deixo – julguem como lhes parecer. Agora ofereço esta em a qual se verá o que em as outras se não achou, ao parecer do que disso as notaram». Referia-se, pois às duas partes da *Constante Florinda* e às críticas que lhe teriam sido feitas por ter publicado uma obra de ficção e de carácter profano. Por este Prólogo se poderá confirmar que, à data, as duas partes da obra de ficção já teriam sido publicadas, apesar de não se conhecer a suposta edição da Parte I (1625) e Parte II (1633). No entanto, o autor não diz taxativamente que as publicou, a obra poderá ter circulado manuscrita (como acontecia na altura a muitas obras, algumas das quais só seriam impressas em tempos recentes, como aconteceu com a *Terceira Parte do Guzmán de Alfarache* do Marquês de Montebelo), e ter sido alvo de uma relativa divulgação.

De qualquer das maneiras, o *Thesouro* seria, aos olhos do seu autor, uma espécie de obra de reconciliação com o público mais crítico, mas também de prova das suas potencialidades como autor “sério”.

Embora escrito sobre a forma de diálogo, a obra não deve ter conhecido muito êxito, atendendo a que só se conhece uma edição e dela nos restam vários exemplares que podemos encontrar nas Bibliotecas Municipais de Braga, Porto, Elvas, Leiria, na Biblioteca Nacional de Lisboa e na da Academia das Ciências, bem como em Chicago. No entanto, Inocêncio da Silva refere-se-lhe a ele como um «livro pouco vulgar de que só existe um exemplar na Livraria de Jesus»³.

³ SILVA, Inocêncio, *Dicionário Bibliográfico*, ed. cit., *ibidem*.

Novelas Exemplares

EDIÇÃO	BARBOSA MACHADO	INOCÊNCIO SILVA	JOÃO FRANCO BARETO	PALMA FERREIRA	LOCALIZAÇÃO
1649 (1-3); 1650 (4-6) ⁴	*	*	*	*	B.P.M. do PORTO; B. A. Vaticana
1669					NOVA IORQUE
1670	*	*		*	?
1684	*	*		*	ÉVORA, BN LISBOA, BN FRANÇA
1700	*	*			BN MADRID, BN FRANÇA
1701					MADRID
1712		*			?
1722					BN LISBOA, LONDRES (British Lib.)
1742					WASHINGTON (Library of Congress); BN FRANÇA
1761		*			ÉVORA, LISBOA (Bib. da Ajuda)
1847 (edição avulsa)					LISBOA, PORTO

A primeira edição é do impressor António Alvarez, Lisboa, 1650 e dela a Biblioteca Pública Municipal do Porto conserva um exemplar de 8º, bem como a Biblioteca Apostólica Vaticana, conforme catálogo *on-line*. Esta edição será descrita pormenorizadamente adiante.

A segunda edição é de Manuel Dias, Coimbra, 1669. Dela haverá um exemplar em Nova Iorque em The Hispanic Society of America cuja existência não conseguimos confirmar.

⁴ Neste exemplar incluem-se, na folha de rosto, as licenças «necessárias», datadas de 1650 e a seguir incluem-se as três primeiras novelas. No fim da terceira novela (p. 335) e antes da Novela Quarta aparece a indicação: «Com todas as licenças necessárias. / Em Lisboa. / Por António Alvarez Im/pressor Delrei N.S./ Ano de 1649», o que levou Artur H. Gonçalves a concluir que terá havido duas edições das novelas: uma, das três primeiras novelas, em 1649 e outra das últimas três novelas em 1650, conforme veremos adiante.

Em relação à existência de uma terceira edição, referenciada como de António Craesebeck de Mello, Lisboa, 1670, em 8º também não encontramos quaisquer vestígios nas várias bibliotecas cujos ficheiros pesquisámos.

A quarta, ou terceira conhecida, é da oficina de Domingos Carneiro, Lisboa, 1684. Dela se conservam dois exemplares: um na Biblioteca Nacional de Lisboa e outro na B. Arquivo Distrital de Évora. Há também um exemplar na Biblioteca de Madrid. A Biblioteca Nacional de França tem também um exemplar desta edição, em fotocópia, segundo informação do catálogo *on line*.

Trata-se de um 8º com 346 páginas (embora, por lapso, na última página figure o número 344). O texto está distribuído em duas colunas, embora as cartas estejam bem destacadas a uma coluna e em itálico. Inclui o Prólogo da 1ª edição e termina com *Laus Deo*.

Há uma outra edição em 1700, da oficina de Bernardo da Costa Carvalho, Lisboa, da qual há dois exemplares: um na B. N. de Madrid e outro na de Paris. É um 8º de 524 páginas.

A sexta edição, conservada também na B. de Madrid, é da oficina de Miguel Deslandes, Lisboa, 1701.

A sétima edição será a de Lisboa Ocidental, da oficina de António Pedrozo Galvão e data de 1722, conservada na B.N. de Lisboa, mas também na British Library, em Londres, segundo consta do catálogo *on line*. É um 8º de 525 páginas, taxado de 300 reis e inclui o “Prólogo aos leitores, por um particular amigo do autor”. As cartas estão destacadas do corpo do texto, em itálico. A numeração da página é seguida, embora no final da terceira novela (pág. 260) haja uma figura que representa uma jarra de flores a indicar final de parte, embora sem qualquer indicação desse facto. A quarta novela inicia-se imediatamente na página 261. Termina com *Finis. Laus Deo*.

A edição que Inocêncio Francisco da Silva cita como datada de 1712, deve ser engano no segundo 1, pois não se conhece qualquer exemplar dessa edição e a descrição corresponde à de 1722.

Há uma outra edição, desta feita da oficina dos Herdeiros de António Pedrozo Galvão, datada de 1742 que se encontra na Library of Congress, em Washington D.C.. É um 8º de 525 páginas. Também na Biblioteca Nacional de França há uma exemplar desta edição, referenciado no catálogo *on line*.

Da nona edição, feita em Lisboa, na oficina de Francisco Borges de Sousa, em 1761, há vários exemplares, nomeadamente na B. de Évora e na Biblioteca da Ajuda.

Seria esta a última vez que as novelas conheceriam edição completa. Era precisamente desta edição que Inocêncio F. da Silva indicava possuir um exemplar de 8º, com 575 páginas, que formaria um todo com a *Constante Florinda*⁵.

Em 1847 foram feitas edições avulsas de cada uma das novelas em Lisboa, na Typografia de Mathias José Marques da Silva⁶. Desta edição conservam-se exemplares na B. M. de Porto e na B.N. de Lisboa. Esta edição única no século XIX é sintomática da progressiva perda de interesse por este género de obras. Nesta altura, o público que lhe permanecia fiel era marcadamente pouco exigente e, provavelmente, economicamente pouco favorecido. A acompanhar cada uma das novelas vem a indicação do local de venda: «*Que se vendem na Loja do Livreiro e Imprensa de Mathias José Marques da Silva, na Rua do Ouro, nº 5, em Lisboa*» e mais abaixo a nota publicitária: «*Na mesma loja há hum grande sortimento de Livros em branco, preços cómodos*». Estas indicações vêm acrescentadas de um catálogo dos livros que aí se vendem e que engloba catecismos, cartilhas, gramáticas, farsas, aventuras e muitas «histórias», como são designadas as obras como a Princesa Magalona, a Imperatriz Porcina, a Donzela Teodora, o Marquez de Mantua..., tão ao gosto da época. Curiosa é a nota «N.B.» que precede o catálogo e que informa: «Além dos livros abaixo mencionados, na mesma Loja se achão outros muito em sortimento, e se apromptão quaesquer encomendas, tanto para o Reino, como para fora». Notável documento para a História do Livro⁷.

⁵ No entanto, a referência a um exemplar das obras de Pires Rebelo que tinha em sua posse, reveste-se de particular interesse, pelo que transcrevemos aqui o passo: «O exemplar que possuo da última edição (1761) em três volumes custou-me 480 reis. Creio, porém, que outros têm sido vendidos por 800 reis ou talvez mais». Parece que a edição de 1761 das *Novelas* e da *Constante Florinda* (em dois tomos) poderiam realmente formar um todo, visto serem ambas as obras do mesmo impressor e de terem o mesmo formato, embora não obrigatoriamente. Que era obra procurada ainda ou que, pelo menos, havia pouca oferta dela, parece óbvio, pois antes Inocêncio tinha referido, em relação à segunda obra, que a edição «é hoje muito pouco vulgar», o que aliás, se vê pelo aumento de preço.

⁶ Há uma indicação de Inocêncio que se refere, provavelmente, a esta edição: «As seis novelas que este livro compreende, têm sido também, por vezes, impressas em separada já no presente século.», pois desse século não se conhece outra.

⁷ Artur ANSELMO, *Estudos de História do Livro*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997, inclui Mathias José Marques da Silva entre os «editores, livreiros e tipógrafos mais activos» na época romântica – p. 127.

Terá havido uma continuação da novela “O Disgraciado Amante”, no século XVIII, por Mateus Silva Cabral: *Segunda Parte da Novella Intitulada O Amante Desgraçado, e a Vida de Peralvilho de Córdova*. Inocêncio desconhece se a obra foi publicada, porque Barbosa Machado, que dá a informação, não esclarece.

Desta síntese, podemos concluir que:

À parte alguns possíveis erros cometidos pelos bibliófilos citados (como, por exemplo, a edição de 1712 das *Novelas* citada por Inocêncio Silva que deverá ser a de 1722), podemos concluir que ambas as obras de ficção obtiveram um êxito considerável nos séculos XVII e XVIII. Assim, os *Infortúnios* tiveram, no séc. XVII, nove edições (quatro da primeira parte, três da segunda e duas das duas partes em conjunto e no séc. XVIII seis (duas da primeira parte, duas da segunda e duas conjuntas), num total de quinze edições. Em relação à terceira parte, isto é, às novelas houve um total de dez edições, assim distribuídas: quatro no século XVII, cinco no séc. XVIII e uma no séc. XIX⁸.

⁸ O facto desta parte não ter nada a ver com as outras duas, porque pertence a outro subgénero narrativo, não será de estranhar, dado que era um recurso possível no século XVII. Como exemplo deste procedimento referimos aqui Cosme Gómez de Tejada que, em 1673, publicou *Entendimiento y Verdad, Amantes Filosóficos – Segunda Parte de León Prodigioso*, embora esta obra não tenha nada a ver com a primeira (*León Prodigioso*), publicada em 1665, a não ser na forma, dado que ambas são “novelas bizantinas”. Esta seria uma forma de aproveitar o êxito da primeira novela. – ver Javier GONZÁLEZ ROVIRA, *La Novela Bizantina en la Edad de Oro*, Madrid, Ed. Gredos, 1996, p. 373.

2. O Paratexto (edição de 1650)

FRONTISPÍCIO

Como em muitas outras obras do século XVII, a folha de rosto das *Novelas Exemplares* é rica em informações. Por isso, não é de admirar que nela encontremos algumas referências ao autor. Tal como Anne Cayuela explica, o nome do autor «il est toujours précédé par le titre, et d'autre part, il est toujours introduit par une formule»¹. Assim apresentam-se, na primeira edição das *Novelas* (1650) as seguintes indicações: «NOVELAS/ EXEMPLARES./ TERCEIRA PARTE./ COMPOSTAS PELO AVTOR/ das duas partes da Constante Florinda./ O LICENCIADO GASPAR/ Pirez de Rebelo./» Ou seja, não só ficamos a saber o nome do autor, segundo a fórmula: «compostas pelo autor», uma das quatro fórmulas possíveis para o efeito², como o seu título académico: «licenciado». Como estas fórmulas não estão na primeira pessoa, poder-se-á inferir que poderão ser informações veiculadas por outrem, provavelmente, pelo impressor que terá redigido o frontispício, embora não tenhamos a certeza deste facto, pois a fórmula utilizada pode muito bem ser estereotipada. A utilização da terceira pessoa será também uma forma de referenciar o autor de um texto que ele compôs, mas que não editou, mas isso só viremos a saber no «Prólogo aos Leitores/ por hum particular amigo do Autor».

Por outro lado, temos a referência à obra anterior do mesmo autor, *A Constante Florinda*, de que esta seria a terceira parte, o que é uma maneira de aproveitar o êxito, mas também de despertar a curiosidade do leitor, como sucedia em outras obras da época.³ Aliás, e contrariamente ao que era comum na época, o nome do autor não torna a ser nomeado na obra (a não ser nas licenças), pelo que o

¹ Anne CAYUELA, *Le Paratexte au Siècle d'Or*, Genève, Lib. Droz S.A., 1996, p.139. O *corpus* considerado por esta autora referia-se à literatura espanhola de ficção, mas, pode aplicar-se, também, à portuguesa.

² Segundo a mesma autora, são quatro as formas de inserção do nome do autor: precedido pela preposição de ou por; pelo uso do substantivo (o autor ou seu autor); por uma forma verbal no presente ou no Pretérito Perfeito (escreveu-a, compô-la) e ainda por uma forma passiva (composto por, escrito por) - Anne CAYUELA, *Le paratexte*, ed. cit., p. 140.

³ Anne CAYUELA, ob. cit., especialmente no capítulo II-5 da Primeira Parte.

frontispício toma uma particular importância para a identificação do autor, pelo que diz e pelo que omite. Efectivamente, nas *Novelas* não são dadas indicações sobre a origem geográfica do autor, profissão ou função, contrariando o que era muito comum em obras do século que estamos a tratar, incluindo as outras do próprio autor (*Constante Florinda* e *Thesouro de pensamentos*).

Várias hipóteses se podem levantar para explicar esse facto: primeiramente, porque a obra é póstuma e outras indicações sobre o autor seriam pouco relevantes; depois, para “esconder”/esquecer a sua origem eclesiástica, dado tratar-se de uma obra profana mais apreciada pelo «vulgo» do que pelos letrados e, finalmente, porque o autor era suficientemente conhecido e dispensaria outras apresentações.

Na realidade, as duas primeiras hipóteses esbarram com a indicação de que é o «autor das duas partes da *Constante Florinda*», pelo que teremos de concluir que essa indicação era suficiente para o reconhecimento do autor. Ora, como sabemos, não era muito pacífica, na época, a aceitação das novelas, dado o seu carácter mais de divertimento, pois, como se afirma em recente obra, «deparamos com juízos críticos, condenando a frivolidade destes textos e até mesmo a sua imoralidade»⁴. Daí a necessidade de os autores destas obras, ou alguém por eles, acentuarem «em textos preambulares ou em juízos emitidos ao longo da obra, a sua dimensão moralizadora»⁵,

⁴ Maria Lucília Gonçalves PIRES e José Adriano CARVALHO, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Verbo, 2001, p. 347.

Maxime Chevallier, através do levantamento das bibliotecas de várias personagens da época, concluía, também, que os “intelectuais” mostravam: «falta de interés por la cultura, y más particularmente por los libros de entretenimiento» - Maxime CHEVALIER,, *Lectura y libros en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Ed. Turner, 1976, p. 24.

Esta perspectiva terá levado a que no *Serão Político* Félix Castanheira Turacem, ou seja, de Frei Lucas de Santa Catarina assumisse o carácter de entretenimento dessa obra: «não escrevo a ensinar, escrevo a divertir» - Feliz Castanheira TURACEM, *Serão Político, Abuso Emendado*, “Ao Leitor”, Lisboa, na of. de Valentim da Costa Deslandes, 1704. Mais adiante, no “Parecer de um amigo ao Autor”, se dirá: «Que o argumento do livro sejam Novelas, não sei que seja razão para desmerecer, porque nos contratos de entendimento e gosto nem tudo hão-de ser diamantes, também hão-de entrar vidros... Há livros de estudar e livros de ler. Porque há-de ficar defraudado o oficial que não cursou as escolas daquela delícia em que naturalmente se divertem as ideias. Não será mais sesudo ler uma novela que jogar a bola? Se se inventaram os jogos para divertimento honesto, porque se não estimaram as novelas por divertimento?» - *ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 348.

como veremos mais adiante. Por isso, não pomos de parte a ideia de que não haveria interesse em revelar (ou reiterar) o estado eclesiástico de Pires de Rebelo, que se era muito compatível com o espírito exemplar, não o seria tanto com, o carácter recreativo de uma obra que teria como destinatário um público predominantemente feminino, o que é apanágio das novelas⁶. O facto de essas indicações constarem da obra ficcional anterior, sem que isso constituísse qualquer problema, dever-se-á, talvez, aos condicionalismos da época. À data da publicação da *Constante Florinda* (1625/1633) tinham sido suspensas em Espanha as licenças para impressão de novelas (1625-1634). Para escapar a esta proibição optou-se por omitir no frontispício a indicação do género da obra, ou seja, que se tratava de uma novela. Pensamos que, como Portugal era parte de uma monarquia dual, aquela suspensão também se deve ter estendido ao nosso país. Claro que não se deixaram de publicar novelas, só que os seus autores serviram-se de vários subterfúgios para escaparem a esta proibição. Uma delas foi a de evitar a designação de *novela*, outra foi a de dar às narrativas um cunho mais moral e exemplar, outra ainda, a opção pelas histórias de aventuras, ou seja, pelas novelas bizantinas que «jouirent des faveurs de la censure»⁷. Sendo assim, a *Constante Florinda* era uma obra, tal como as suas congéneres, que servia de modelo de conduta e doutrina e, por isso, mais de acordo com o estado eclesiástico do seu autor.

Porém, a omissão do estado do autor não é único, pois vários autores da época esconderam a sua condição de religiosos; os casos mais conhecidos serão, talvez, o de Lope de Vega e Baltasar Gracián .

A nomeação do género da obra - «Novelas» - revela-se de particular importância nos meados do século XVII, época em que em Portugal não era tão comum como em Espanha a designação de novela. Com o adjectivo que as pretende caracterizar - «exemplares» -, percebemos a razão da escolha deste título remático: o aproveitamento do sucesso das novelas homónimas de Miguel de Cervantes, recurso corrente no século XVII, em que: «Plus un titre se raproche d'un livre célèbre, plus le livre est susceptible d'avoir du succès»⁸. Mas o facto de estas novelas serem acompanhadas do adjectivo «exemplares» vem, por um lado, mostrar-nos o pretenso

⁶ Anne CAYUELA, ob. cit., especialmente o Capítulo III da 1ª Parte: «Acheteurs et Lecteurs».

⁷ Anne CAYUELA, *Le Paratexte*, ed. cit., p. 45.

⁸ Anne CAYUELA, *Le Paratexte*, ed., cit., p. 264.

carácter moralizador da obra e, por outro, orientar a sua leitura e dar-lhe uma vertente de exemplaridade superior à de entretenimento. O título da obra de Pires de Rebelo poderá revelar, também, o conhecimento das novelas homónimas de Cervantes, já que foi com ele que pela primeira vez se usou no frontispício a designação de «novelas exemplares», para definir a forma e o conteúdo da obra. A literatura novelesca seiscentista peninsular usou frequentemente esta designação em título ou subtítulo⁹.

Ainda na folha de rosto encontramos o nome do destinatário da Dedicatória: neste caso D. João Nunes da Cunha, cujo nome é logo seguido do seu estatuto social: «Gentilhomem do Príncipe». Esta indicação servirá para mostrar o prestígio e dignidade do seu destinatário, mas é também uma forma de o lisonjear e agradecer o patrocínio, conforme constata Diogo Ramada Curto: «o mecenas objectiva a sua ostentação pela protecção que dá às artes e às letras, visível, por exemplo, nas dedicatórias que lhe são destinadas»¹⁰.

Temos, pois, na parte superior da página «la relación fundamental que domina toda la actividad literaria hasta mediados del siglo XVIII: la que vincula un autor, ya constituido como tal, al protector de quien espera apoyo y gratificaciones»¹¹.

Segue-se a data – «anno de 1650» - dividida a meio pela marca do impressor. As últimas indicações são naturalmente o local da publicação (Lisboa), o nome do impressor (António Alvarez, naturalmente, o filho, pois o pai morrera em 1623¹²) e a

⁹ Anne, CAYUELA, ob. cit., p. 253 regista todos os casos em que o termo «novela» foi associado a «exemplares».

¹⁰ Diogo Ramada CURTO, *O Discurso Político em Portugal (1600-1650)*, Lisboa, Projecto U.A., 1988, p. 92.

¹¹ Afirmação de Roger CHARTIER, *El orden de los libros*, Barcelona, ed. Gedisa, 1994, p. 56, a propósito da descrição da portada da edição príncipes do *Quijote*. Convém referir, no entanto, conforme este autor notou que, no caso da obra cervantina, o espaço ocupado por estes elementos é muito menor, pois o restante espaço é ocupado, maioritariamente, pela marca do impressor (Juan de la Cuesta). Parece, pois, à primeira vista, que, nas *Novelas*, é dada mais importância a estas indicações, já que ocupam mais espaço, a menos que seja uma mera opção estética.

¹² Para mais informações sobre este impressor, ver, por exemplo, Venâncio DESLANDES, *Documentos para a História da Tipografia Portuguesa nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, IN-CM, 1987 (reprodução em fac-símile do exemplar com data de 1888 da Biblioteca da IN-CM), pp. 195-199 e 228. Também Diogo Ramada Curto se refere a esta família de impressores e avança com datas para o desempenho da actividade de cada um deles: 1586-1619 para o pai e 1621-1654 para o filho – Diogo Ramada CURTO, *O Discurso Político em Portugal*, ed. cit., p.105.

indicação de que possui de todas as licenças. Estas indicações estão parcialmente destruídas, devido ao mau estado do exemplar por nós consultado.

A parte inferior da página é dedicada ao impressor e às indicações próprias do regime de publicação, expresso na fórmula: «com todas as licenças necessárias».

JOÃO NUNES DA CUNHA

A obra é então dedicada a D. João Nunes da Cunha que aí é referido como gentil-homem do príncipe (D Teodósio¹³), cargo para o qual foi nomeado em 1649¹⁴. Terá sido também governador de sua casa, conselheiro de guerra e depois de estado de D. Afonso VI e do regente D. Pedro, gentil-homem de sua câmara, deputado da Junta dos três Estados, primeiro conde de S. Vicente, governador da cidade de Évora e depois da praça de Setúbal, 30º vice-rei da Índia em 1666¹⁵, senhor de Gestaçõ e Panóias e dos Morgados de Refoios e Coutadinha, de Castelejo, S. Romão de Herdal e de Santa Maria de Bousela, comendador da Ordem de Cristo¹⁶. Dele sabe-se ainda que «Por ordem da Rainha Regente começou a escrever a *Vida do Príncipe D. Teodósio*, e para esta obra terá juntado vários documentos dos quaes se aproveitou o Pe. Manuel Luiz, da Companhia de Jesus, para a vida do mesmo Príncipe que compoz na língua latina»¹⁷.

João Nunes da Cunha é também o autor de um *Panegírico ao sereníssimo rei D. João IV, o restaurador lusitano* e da *Epitome da vida e acções de D. Pedro entre os reis de Castela, o primeiro deste nome*. Inocêncio da Silva informa-nos que o

¹³ Recordemos que o primogénito de D. João IV viria a morrer prematuramente em 1653, com dezanove anos, deixando, assim a sucessão ao trono aberta a seu irmão Afonso VI.

¹⁴ É D. António Caetano de Sousa que nos dá a seguinte informação: «o príncipe nomeou para gentis-homens da Câmara, D. João Nunes da Cunha, Governador de Armas e Deputado da Junta dos Três Estados» - D. António Caetano de SOUSA, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Coimbra, Atlântica, 1949, tomo VII, p. 244.

¹⁵ Informações recolhidas em nota à carta 258, em: Maria da Conceição Morais SARMENTO, na sua edição de D. Francisco Manuel de Melo, *Cartas Familiares*, Lisboa, IN-CM, 1981.

¹⁶ Barbosa MACHADO, *Biblioteca Lusitana*, Lisboa, 1931, vol. II.

¹⁷ Edgar PRESTAGE, *D. Francisco Manuel de Melo – Esboço Biographico*, (reprodução facsimilada da edição de 1914), Lisboa, Fenda Ed., 1996, p. 319.

Panegírico e a *Epítome* «costumam andar enquadrados juntos em um só volume»¹⁸. Para além das obras já referidas, escreveu ainda *Lisboa Conquistada* (poema heróico de doze cantos), *Vida de Job*, *Memórias da Vida de Mathias de Albuquerque*, *Nobiliário das Famílias de Portugal* e um *Tratado de Fortificação*¹⁹. A sua importância não fica por aqui, pois ele próprio foi poeta e sócio da Academia dos Generosos²⁰.

Que era figura grada na época não nos restam dúvidas, pois com ele se corresponderia o Pr. António Vieira, apesar de João Lúcio de Azevedo não ter transcrito nenhuma dessas cartas, nos três volumes de cartas que coordenou, mas na correspondência para outras figuras da época abundam as referências a João Nunes da Cunha. São ao todo vinte e quatro cartas onde ele é referido. A maioria é dirigida ao marquês de Gouveia, entre 1662 e 1665, a D. Teodósio de Melo (1665), ao Duque de Cadaval (1665) e a Duarte Ribeiro de Macedo (1670-74). Aparece referido como um amigo a quem são tecidos elogios e referidos os fastos mais importantes da sua vida pública: o seu louvor por serviços prestados no Norte do país durante as guerras da Restauração²¹; a sua nomeação para vice-rei (1665); a sua morte na Índia (1668) e a autoria do panegírico. Muitas das referências são feitas postumamente, o que revela uma grande consideração do Pr. António Vieira pelo vice-rei²².

São elucidativas as palavras que Barbosa Machado disse a seu respeito: «Foi ornado de juízo perspicaz, sublime compreensão e natural génio para a Poesia, que

¹⁸ Inocêncio Francisco da SILVA, *Dicionário Bibliográfico*, IN-CM, 1987, vol. III.

¹⁹ Segundo, ainda, Barbosa MACHADO, ob. cit., vol. II.

²⁰ Participou nas sessões de 1660 a 1662. A partir de 1663 já não aparece o seu nome nas sessões. Sobre a Academia dos Generosos e sobre a presença de João Nunes da Cunha nas suas sessões, veja-se: Edgar PRESTAGE, *D. Francisco Manuel de Melo – Esboço Biográfico*, reedição da edição de 1914, Lisboa, Fenda, 1996, pp. 300-306. A Academia dos Generosos foi fundada por D. António Álvares da Cunha em 1647. Depois de um interregno viria a ser reactivada em 1685 por D. Luís da Cunha. A ela pertenceu, também, D. Francisco Manuel de Melo. Lembremos que as academias eram a forma de os escritores «sin aceso a una casa noble o sin conexiones cortesanas» tinham para «legitimar su arte y mejorar su estado ingressando a aquellas academias que eximían a quienes ya habían publicado de la carta de nobleza o del padrinazgo usualmente requerido para entrar de socio» - Anne J. CRUZ, “Las Academias: literatura y poder en un espacio cortesano”, *Edad de Oro*, XVII, 1998, p. 51.

²¹ Estas notícias sobre o seu desempenho militar nas lutas da Restauração vieram a público no *Mercurio Portuguez com as novas da guerra entre Portugal e Castela, começa no principio do anno de 1663*, Lisboa, na oficina de Henrique Valente de Oliveira (Biblioteca Municipal do Porto).

²² António VIEIRA, *Cartas*, (coord. De João Lúcio de Azevedo), Lisboa, IN-CM, 1970, 3 vols.

cultivou com felicidade e não menos de elegante locução aprendida dos melhores oradores e cronistas, por cujos dotes mereceu distintos aplausos em a famosa Academia dos Generosos na qual foi Lente e Colega»²³.

Também, D. Francisco Manuel de Melo se lhe refere numa carta a António Luís de Azevedo e a ele dedicou *El Fenis de África* onde o caracteriza como «cavallero mozo, cortesano, y galante»²⁴. No *Hospital das Letras*²⁵, coloca-o a par de Diogo do Couto, Garcia de Resende, Fr. Bernardo de Brito, etc. e no soneto 53 da «Tuba de Calíope»²⁶ também se refere a ele. Na já célebre “Carta ao Dr. Manuel Temudo da Fonseca”, D. Francisco Manuel de Melo diz acerca da *Epítome da vida de Dom Pedro o Cruel de Castela* que é obra que «sendo pequena faz competência a todos os grandes livros»²⁷.

A sua carreira de armas foi precocemente terminada em 1668, ano em que morre em Goa, com 48 anos de idade.

Foi este o patrono que Pires Rebelo escolheu para as suas *Novelas*, figura satélite da casa de Bragança, mas distinta nas armas e nas letras.

LICENÇAS

Há toda uma página consagrada às licenças, como é habitual em obras do séc. XVII. Curiosamente elas fornecem-nos algumas informações, que complicam mais do que esclarecem Como todas as obras publicadas depois de 1576, traz as licenças do

²³ Barbosa MACHADO, ob. cit., vol. II.

²⁴ D. Francisco Manuel de MELO, *El Fenis de Africa/ Agustino Aurélio, o Bispo hipponense*, em Lisboa, por Paulo Craesebeck, 1648, fol. 4 (obra, ao que parece de assinalável êxito imediato, dado que terá vendido 300 exemplares, no dia da sua estreia – André ROCHA, *A Epistolografia em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1985, p. 386, indicação que deve ter sido recolhida em Edgar PRESTAGE, *D. Francisco Manuel de Melo*, ed. cit., p. 231).

²⁵ D. Francisco Manuel de MELO, *Hospital das Letras*, Lisboa, Íbis, s.d., p. 134

²⁶ Soneto que Barbosa Machado transcreve na sua *Biblioteca Lusitana*.

²⁷ D. Francisco Manuel de MELO, *Cartas Familiares* (ed. de Rodrigues Lapa), Lisboa, Liv. Sá da Costa Ed. 1942, p. 234. Também Pinheiro da Veiga na sua *Fastigimia* se referirá a ele, ao tratar de uns reposteiros que o Condestable e o próprio D. João Nunes da Cunha tinham mandado reproduzir – p. 255.

«*Conselho Geral do Santo Ofício*», do Ordinário e do Desembargo do Paço, com a indicação de que a obra não contém «*cousa algũa contra nossa S. Fé ou bons costumes*» e por isso se pode imprimir. Fórmula lacónica esta, contrastante com a riqueza de informações dada pelas licenças das suas congéneres castelhanas e mesmo com as obras de carácter moral e religioso publicadas em Portugal, incluindo o *Thesouro*, que incluem apreciações críticas relevantes. As *Novelas* incluem ainda a obrigatoriedade de «*depois de impressas*» voltarem à Mesa, ao Conselho e ao Ordinário, pois «*sem isso, não correrão*» e depois a confirmação de que estão «*conforme o original*». As últimas licenças (as de confirmação) são só parcialmente visíveis devido ao mau estado do exemplar por nós consultado, e não é possível saber, por exemplo, de quanto foi taxado.

Ora, na primeira destas licenças, assinada por M. Fr. Fernando de Meneses, se informa que foram vistas «*as seis Novelas compostas pelo licenciado Pirez de Rebelo*» (sublinhado nosso). Esta licença vem datada de 1648. Aliás, as três primeiras declarações estão datadas de 1648 (entre 7 de Julho e 7 de Agosto). No entanto, as segundas licenças, a do Ordinário (assinada pelo Bispo de Targa²⁸) e a do desembargo do Paço²⁹, com indicação para a publicação, datam, respectivamente, de Janeiro e de Fevereiro de 1650. Até aqui nada de extraordinário, pois o muito trabalho que estas entidades tinham poderá justificar os dois anos que medeiam entre as primeiras e as restantes aprovações.

Conforme se pode verificar, o percurso das obras na censura era longo, pois cada uma delas passava por diversas mãos. No caso presente, pelo menos dez pessoas

²⁸ O bispo de Targa será D. Francisco Sottomayor que «foi por onze anos o único bispo que houve em Portugal e suas conquistas, tendo sobrevivido a todos os outros. Nos trinta e três anos que exercitou as funções episcopais, diz-se que ordenou mais de 20000 sacerdotes» - Edgar PRESTAGE, *D. Francisco Manuel de Melo*, ed. cit., p. 336 (nota 1).

Este mesmo bispo terá verificado a obra de: Gonçalo Fernandes TRANCOSO, *Contos e Historias de Proveito e Exemplo*, em Lisboa, por António Alvarez, 1646. Esta situação terá durado até 1669, altura em que já aparecem nomeados alguns bispos (como o de Goa, por exemplo), segundo o *Dicionário de História Religiosa de Portugal* (dir. de Carlos Moreira Azevedo), Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, vol. II, “Episcopológico”.

²⁹ Esta assinada por um Andrade. Será Diogo Paiva de Andrade ou Andrada (1576-1660) sobrinho de Diogo Paiva de Andrada, coimbrão teólogo (1528-1575) e filho de Francisco de Andrada, autor de *Primeiro Cerco de Diu*, autor de *O Casamento Perfeito* e do poema épico *Chauleida?* Pelas datas bem pode ser.

diferentes contactaram com esta obra. Mas quando o livro voltava, depois de impresso, para confirmação, voltava às mesmas mãos que já o tinham visto. Nas *Novelas* há, pelo menos, catorze assinaturas, o que confirma a morosidade deste percurso.

Contudo, se por um lado se declara que foram vistas as «seis novelas», pelo Santo Ofício (ou seja, foram todas vistas ao mesmo tempo, em 48); por outro, no final das três primeiras novelas, há o colófon datado de 1649 com a indicação: «*com todas as aprovações necessárias*». Logo de seguida começa a novela quatro com nova paginação. Este facto terá levado Artur Henrique Gonçalves, na sua dissertação, a concluir pela existência de uma impressão das três primeiras novelas datada de 1649. Ora, esta impressão não poderia ter ainda a confirmação do Ordinário nem a do Paço, pois, como vimos, esta só foi concedida em 1650. Como esta “primeira parte” está englobada no mesmo volume da “segunda parte”, uma explicação que se nos afigura plausível é a de ter o impressor “adiantado serviço”, enquanto não saíam as restantes aprovações e de ter começado a imprimir. Aliás, as autorizações para impressão datam de Janeiro e Fevereiro de 1650, tal como as declarações que confirmam que «está conforme o original» (talvez datadas de Maio desse mesmo ano), pelo que só haveria uns escassos meses para imprimir. Estando uma parte já impressa, seria possível ter tudo pronto em pouco tempo para voltar à Inquisição, ao Ordinário e ao Paço ainda no ano de 1650.

DEDICATÓRIA

A Dedicatória corresponde, geralmente, ao discurso do autor que, assim, procura apoio financeiro ou publicitário, junto de um patrono (ou mecenas), devido aos elevados custos da impressão, sobretudo aos encargos com o papel, uma vez que «A produção literária para o mercado livreiro não era ainda então um modo de vida. O escritor procurava apoiar-se no emprego público ou na sinecura palaciana; e a sua produção literária tinha em vista não apenas o público, mas o protector de quem

dependia»³⁰. O problema que se levanta nesta Dedicatória é o de saber, antes de tudo, quem a subscreve, se o autor (Pires de Rebelo), se o seu «particular amigo» que redige o Prólogo, seja ele verdadeiro ou produto da ficção, uma vez que este não está assinado. Poderemos duvidar se alguém que se intitula apenas amigo do autor se dirija a um «*Gentilhomem do Príncipe*», sem se identificar devidamente, pelo menos em qualquer momento do paratexto. Talvez possamos pressupor que a Dedicatória é do punho do próprio autor das *Novelas* e, por isso, não está assinada, embora esse facto devesse ser assinalado, para a distinguir do Prólogo, que é assinado pelo tal amigo do autor. Ou, então, talvez tenha sido redigida pelo autor do Prólogo, o que é perfeitamente normal, mas deveria ser assinada por este. De qualquer modo, não se esclarece nenhuma destas dúvidas, pelo que talvez se possa supor que o autor do Prólogo tanto pode ser o mesmo da Dedicatória e, conseqüente, o próprio Pires de Rebelo, como realmente o seu “particular amigo”.

Nem o facto de D. João Nunes da Cunha ter sido nomeado “gentilhomem” apenas em 1649 nos ajuda a esclarecer a dúvida sobre a autoria deste texto. Artur Gonçalves emite o seguinte juízo: «Neste sentido parece-nos óbvio que a indicação do cargo terá sido acrescentada ao texto anteriormente redigido por Gaspar Pires de Rebelo, explicando assim a ausência, no corpo da dedicatória, de referência à nomeação do mecenas»³¹. Mas não terá sido por esse cargo que João Nunes da Cunha

³⁰ António José SARAIVA, *História da Cultura em Portugal – Renascimento e Contra-Reforma*, Lisboa, Gradiva, 2000, p. 152.

Castillo Solórzano refere-se a esta necessidade de mecenato nas *Aventuras del bachiller Trapaza*, quando, no capítulo XVI, um estudante, Benito Díaz de Talamanca, enganado pela liberalidade do pícaro, lhe dedica, os seus *Los males intencionados destes tiempos*. Sem saber quais as obrigações que contraía para com o autor, Trapaza, ouve D. Álvaro que lhe explica: «debe el escogido estimar el haber puesto en primero lugar que a otros y juntamente agradecer com dádivas aquel particular cuidado que tuvo com él». Não sabemos se o pícaro terá cumprido o papel que dele se esperava, mas provavelmente não terão cumprido com Solórzano, já que o mesmo D. Álvaro acrescenta: «hablo desto con experiencia, pues de un escritor sé que después de haber acabado un libro con no poco desvelo y cuidado suyo, revolviendo papeles y escudriñando autores, le dirigió a una ciudad de las insignes de España, y cuando pienso que su trabajo tendría estimaciones y agradecimiento, le fue admitido; mas lo que resulto fue poco conocimiento de la obra y menos logro de su estudio» (em nota refere J. Joset que terá sido esse o destino da obra *Sagrario de Valencia*, dedicada «A la muy noble, leal y coronada ciudad de Valencia». – Alonso de Castillo SOLÓRZANO, *Aventuras del bachiller Trapaza*, ed. de Jacques Joset, Madrid, Catedra, 1986, p. 286-7.

³¹ Artur Henrique GONÇALVES, *Uma Novela Pícaro Portuguesa*, ed. cit, p. xliv.

foi escolhido para mecenas da obra? Por outro lado, será lícito duvidar que a Dedicatória seja da autoria de Pires de Rebelo, pois para que se verifique este pressuposto, ela teria sido redigida numa altura em que o autor não pensaria em publicar as suas novelas, o que não é muito crível, uma vez que no Prólogo o “amigo” do autor nos deixa com a ideia de que estas novelas andariam perdidas entre uns papéis.

Mais lógico será pensar que a Dedicatória é do punho do «particular amigo» do autor, pois se as licenças datam de 1648, nessa altura, segundo Artur Gonçalves, Pires de Rebelo, supostamente, já teria falecido, facto que justificaria a publicação da sua obra pelo amigo. Aliás, o próprio Artur H. Gonçalves, na sua tese de doutoramento avança com a hipótese de Pires de Rebelo ter falecido antes de 1648, data das primeiras licenças.

O que não nos parece muito provável, não sendo impossível, é que o amigo ou o impressor tivessem acrescentado, à última da hora, no frontispício o novo título de João Nunes da Cunha, inferindo isso do facto de na Dedicatória essa nomeação não ter sido referida por Pires de Rebelo, até porque os outros títulos deste senhor também não são aí referidos. Portanto, ou a Dedicatória é do amigo e em 1649 Pires de Rebelo já não se encontrava entre os vivos ou é do próprio e, nesse caso, ele estaria vivo em 1649 e escrevera a Dedicatória, o Prólogo e a indicação do novo cargo do seu mecenas também.

Esta dúvida, pelo menos, é um jogo que começou na época. A obra, a vida e morte do autor continuam a ser um jogo de aparências tão ao gosto barroco, seguindo as vicissitudes das personagens das novelas.

Escrita em estilo pomposo e artificial, também ao gosto da época, funciona como texto autónomo, sem qualquer referência ao conteúdo da obra ou ao seu autor. Este texto cumpre perfeitamente os preceitos dos seus congéneres «com o seu destinatário individual – a ilustre personagem a quem a obra é oferecida, o seu discurso “figurado” (em que a hipérbole ocupa lugar de destaque), os seus tópicos de exaltação do destinatário (a genealogia, as qualidades, etc.)»³². Ora, parece que esta

³² Lucília G. PIRES, “Prólogo e Antiprólogo na Época Barroca”, *Para a História das Ideias Literárias em Portugal*, Lisboa, INIC, 1980, p. 47.

atitude laudatória é «mais do que uma atitude política, um ideal estético que se compraz na expressão do grandioso»³³, o que é também típico do Barroco.

Poder-se-á perguntar o porquê da escolha de D. João Nunes da Cunha para mecenas. Na realidade, estava-se em pleno período da Restauração e «a casa de Bragança, detendo agora a Coroa, pretende chefiar um movimento de propaganda, destinado a legitimar a nova situação política e, por isso, protege considerável número de escritores, ao mesmo tempo que se encarrega da difusão das suas obras; mas, simultaneamente, assiste-se a uma pulverização de dedicatórias, provavelmente destinadas ao reconhecimento social de novos nomes, sobretudo das que detêm altos cargos estatais (civis e militares)»³⁴. Está assim explicada a protecção deste nobre de nascimento que, menos de duas décadas depois desta publicação, seria nomeado para um vice-reinado. O esforço económico que fizera então acabaria por recompensá-lo.

A Dedicatória começa por um momento que «projecta no passado o bom funcionamento do mecenato»³⁵: «*sempre as confianças novas acharão desculpa em as mercês antigas*». Segue-se-lhe a desculpa para o autor se pôr sob a sua protecção: «*se as executou um peito generoso, e as recebeu um ânimo previsto, é força que hum proceda como empenhado, e o outro pague como agradecido; que continuar com empenho em o benefício, é pensão de nobreza, e reconhecer com o cuidado o recebido é foro de cortesia. Com tão seguras razões abonado, quem me poderá condenar por atrevido?*»³⁶.

Logo de seguida, é elogiada a genealogia de João Nunes da Cunha que engloba «*dezoito heróis*» que espalharam os seus feitos pelo mundo, pois «*apenas tem Portugal parte, que não fosse banhada pelo seu sangue*». Mas a sua casa está ligada às mais ilustres de Castela, uma vez que «*apenas tem Castela casa que se não levantasse destas grandiosas ruínas*». Depois fala-se dos feitos no Oriente de um dos seus antepassados - D. Nuno da Cunha - que excedem os dos Cipiões e os dos Camilos. Ora, D. Nuno da Cunha fora governador da Índia no reinado de D. João III. Combateu os Mongóis e enfrentou a armada turca de Solimão Pachá. O seu governo

³³ Maria Lucília PIRES, José Adriano CARVALHO, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Verbo, 2001, p. 69.

³⁴ Diogo Ramada CURTO, *O Discurso Político*, ed. cit., p. 93-4.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Gaspar Pires de REBELO, *Novelas Exemplares*, em Lisboa, por António Alvarez, 1650, “Dedicatória”.

de 10 anos «conseguiu tanto pelas qualidades de energia, como pelos exemplos duma honradez inconcussa, manter em respeito os inimigos dos Portugueses em todos os mares do Oriente, e firmar ou alargar o nosso domínio pela construção das fortalezas de Diu, Chalé e Cangranor»³⁷. Não admira, pois, que com tão impressionante biografia tenha sido evocada esta figura histórica. Esta referência ao Oriente funciona como uma premonição para o facto de D. João Nunes da Cunha vir a ser vice-rei da Índia.

Seguem-se as qualidades que João Nunes da Cunha, apesar de «*tão poucos anos*» já demonstra: «*capacidade tanta, prudência tão rara, pessoa tão composta, condição tão benigna, juízo tão claro, entendimento tão alto, engenho tão vivo, falar tão discreto ... e em várias línguas e lições ocupado*», mas também qualidades guerreiras. Acaba por confessar as razões da escolha desta personalidade: «*Não cuido logo que andei pouco atinado em a boa eleição que tenho feito em tão ilustre pessoa para o amparo desta pequena obra, porque conhecida sua nobreza e virtude. Os bem intencionados sentirão, que nem em uã pode haver engano, nem com a outra compadecer lisonja; os advertidos cairão em que não deixa de pagar o que deve, quem faz aquilo que pode; os discretos, vendo-a defendida, experimentarão as obrigações dos honrados e os zoilos, ficando cegos à vista de tantos raios, chorarão confusos seus atrevimentos*»³⁸.

Neste excerto há uma referência explícita aos possíveis destinatários da obra: os bem-intencionados, os advertidos, os discretos e os zoilos. Assim, ela dirigir-se-á a um vasto público, na sua maioria, de bem intencionados, mas onde não faltam também os invejosos (os zoilos³⁹), talvez as «ruins línguas» que censuraram anteriormente Pires de Rebelo.

³⁷ *História de Portugal* (dir. de Damião Peres e Eleutério Cerdeira), Barcelos, Portucalense Ed., 1932, vol. IV, p. 68.

³⁸ Gaspar Pires de REBELO, *Novelas Exemplares*, ed. cit., “Dedicatória”.

³⁹ Este nome comum deriva de Zoilo, o injusto crítico de Homero, conhecido pelo apodo de «o chicote de Homero», conforme se pode ler em Horácio, *Arte Poética*, (ed. bilingue de R.M. Rosado Fernandes, Lisboa, Ed. Inquérito, nota da pág. 98).

Muitos autores da época se referem aos zoilos nos seus textos, pelo que acabou por ser um lugar comum (como Fernão Álvares do ORIENTE, *Lusitânia Transformada* - ed. de António Cirurgião -, Lisboa, IN-CM, 1985, p. 120: «estava só com toda a sua perfeição, quando um esquadrão de Bávios e Zoilos, que lhe ficavam aos pés, com muitos tiros pretendiam danificá-la [à estátua de Camões]») ou nos paratextos. Fora das novelas, Pinheiro da Veiga não os esqueceu: «Não me canso com os Momos,

Termina a Dedicatória com desejos de larga e feliz vida ao seu destinatário.

PRÓLOGO

Conforme já referimos, o «*Prólogo aos leitores*» das *Novelas Exemplares* é alógrafo e atribuído a «*um particular amigo do autor*» que as terá encontrado «*entre uns papéis*»⁴⁰. Não há dúvida de que poderemos dizer que se trata de um texto «a fase posterior» como lhe chama Laurenti⁴¹. O facto de ele ser assumido por um prologuista que não se intitula autor da obra permite que ele não cumpra a regra geral da maioria dos prólogos que consiste em introduzir «o livro apenas pedindo a benevolência do leitor-cortesão para um Autor frequentemente valorizado em função do respeito absoluto das *normas* de criação ou de um valor ambiguamente localizado entre o *literário* e o *humano* e entendido como o humilde assumir do “baixo estilo”. A modéstia (falsa ou não) é, desta forma, outra constante dos prefácios da época»⁴².

Dado que o prólogo é já de si um subgénero literário, teremos de o analisar com certa profundidade⁴³. Este não apresenta a riqueza de alguns dos prólogos das

Zoilos e Xenophontes, e o semelhantes gorgulho das searas alheias» - Tomé Pinheiro da VEIGA, *Fastigimia* (reprodução fac-símile da ed. de 1911 da BPMP), Lisboa, IN-CM, 1988, p. 8. Também em Félix Castanheira TURACEM, *Serão Político, Abuso Emendado*, “A Fernão Sardinha de Sá, Arcediago de Fonte Arcada”, Lisboa, na of. de Valentim da Costa Deslandes, 1704, se fala na «mordacidade do zoilo». Etc.. É, pois, um lugar comum da época a referência aos zoilos.

⁴⁰ Também no *Serão Político* de Frei Lucas de Santa Catarina o prólogo (neste caso chama-se *Parecer*) é atribuído a «um amigo» se faz a apologia das novelas pelo seu carácter lúdico.

As *Novelas Amorosas y Ejemplares* de Maria de Zayas são também acompanhadas por um “Prólogo de un desapasionado”, da autoria de Castillo Solórzano, embora se trate de um segundo prólogo (Maria de ZAYAS, *Novelas Amorosas y Ejemplares* (ed. de Julián Olivares), Madrid, Catedra, 2000, p. 44. Será uma prática, se não comum, pelo menos, não inédita.

⁴¹ Joseph L. LAURENTI, *Los prólogos en las novelas picarescas españolas*, Valência, Castalia, 1971, p. 24.

⁴² Maria Lúcia LEPECKI, “Sobre algumas formas da Modernidade em textos prefaciais portugueses de 1550-1650”, *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal*, Lisboa, INIC, 1980, p. 8.

frequentemente dada a um texto, geralmente curto, escrito pelo autor da obra e independente desta, e que tem como função apresentar ao leitor o texto a que serve de introdução» - Lucília Gonçalves PIRES, “Prólogo e Antiprólogo na Época Barroca”, *Para a História das Ideias Literárias em Portugal*,

novelas picarescas, 4por exemplo, mas, ainda assim, foi redigido para facilitar a leitura da obra, para estabelecer uma ponte entre o autor e o leitor, e contém importantes dados.

O declarado autor do prólogo não sendo o do texto, pode assumir-se como admirador do autor, logo transformar «a função introdutória numa modalidade encomiástica»⁴⁴, libertando-o da obrigatoriedade da modéstia e da subserviência perante o leitor. Ora, o facto de os leitores da *Constante Florinda* a terem recebido com muito aplauso e a terem devorado rapidamente, justifica plenamente a desobrigação que este “amigo” levou a cabo, conforme nos explica. Informa primeiramente que a obra foi escrita por P. R. somente depois de «*instâncias de amigos e rogos de curiosos*»⁴⁵. Cumprindo o seu papel de “publicitário” das novelas, continua a dizer que as tem «*em bom conceito*» e que «*os bem entendidos*» muito terão a aproveitar com elas, pois «*ao mesmo tempo que deleitam, também ensinam, que é o essencial de toda a história e o alvo aonde tirou sempre o intento do Autor, assim nestas como em as passadas, as quais deleitam os entendimentos com os enredos, com as sentenças e com as palavras bem colocadas, também atraem as vontades com os exemplos que delas se tira, se é que quem as ler as quiser aproveitar*»⁴⁶.

ed. cit., p. 34, então não há dúvida que este, por ser alógrafo, é mesmo uma excepção, logo a pedir uma explicação.

⁴⁴ Lucília Gonçalves PIRES, art. cit., p. 36.

⁴⁵ Lugar-comum dos prólogos da época, que levaria Frei Lucas de Santa Catarina a comentar: «como se os partos do entendimento não pudessem sair a luz sem comadre» - Félix da Castanheira TURACEM, *Serão Político*, “Ao Leitor”, ed. cit.

⁴⁶ Gaspar Pires de REBELO, *Novelas Exemplares*, ed. cit., “Prólogo”.

Na verdade, apesar de ser apresentado como obra de “um particular amigo do autor”, o autor não confesso deste trabalho sabia o que estava a fazer, pois este prólogo não difere muito de outros prólogos da época, como por exemplo o de Cervantes no *Quijote*: «Procurad también que leyendo vuestra historia, el malancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave, no lo deprecie, ni el prudente deje de alabarla» - Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (ed. de L.A. Murillo), Madrid, Castalia, 1978, vol. I, p. 58.

Os destinatários deste prólogo, curiosamente, não assumem a categoria de segunda pessoa (*tu* ou *vós*), mas a de terceira⁴⁷ e, ao contrário da Dedicatória, são limitados aos bem entendidos «*Ao juízo dos quais remeto estas seis novelas*»⁴⁸ (indicador de que o Prólogo é de autoria diferente ou apenas concordância lógica com a sua pretensa autoria?) e que a intenção declarada é de *deleitar* através de «*enredos com as sentenças e as palavras bem colocadas*». Parece que se, por um lado, só estes poderão apreciar estas qualidades da obra, por outro, talvez possamos afirmar que não se pretende uma leitura muito aprofundada da obra que pressuporia a utilização do verbo *agradar*, em vez de *deleitar*. Pode também dar-se o caso que não se julgasse a obra propiciadora de um nível de leitura mais profundo por convicção ou por modéstia⁴⁹. Mais à frente usa-se o verbo *recrear* («*recrear o entendimento*») com a mesma intenção. De qualquer maneira, nunca se põe em causa a compreensão da exemplaridade («*quando não de tudo basta ser do necessário*»), pois isso depende, sobretudo, da vontade do leitor («*se é que quem as ler se quiser aproveitar*»). Contudo, o facto de os destinatários serem os bem entendidos, dispensa muitas explicações, conforme se refere: «*E isto basta, pois não são necessários muitos encarecimentos pera dar satisfação aos bem entendidos*», pelo que a selecção dos

⁴⁷ O que faz com que os vocativos tão comuns nestes textos estejam ausentes. Esta característica retira ao prólogo a sua função de diálogo próximo com o leitor.

⁴⁸ Já fizemos referência ao peso que os «*rogos de curiosos*» tiveram, alegadamente, na consecução desta obra. Poderemos também considerar outro epíteto dos leitores de Rebelo. Para se perceber a implicação desta designação leia-se a seguinte frase de Herrero Massari: «Lo que se escribe como explicitamente “literário” se adueña de la función de servir de entretenimiento y ocio de sus lectores; títulos como los de “curioso lector”, “desocupado lector” u “ocioso lector” empiezan a ser habituales en los prólogos renascentistas y barrocos» - José M. HERRERO MASSARI, *Los libros de viajes*, ed. cit., p. 31.

⁴⁹ O Prólogo do *Lazarillo de Tormes*, por exemplo, pressupõe estes dois níveis de leitura: «podría ser que alguno que las lea, halle algo que le agrade, a los que no ahondaren tanto los deleite» - *Lazarillo de Tormes* (ed. de Francisco Rico), Madrid, Catedra, 1997, p. 4. Também Claude Allaigre salienta esta diferença entre os dois verbos em artigo publicado no *Bulletin Hispanique*: «Au vulgaire multiple et superficiel (*los que no ahondaren*) s’oppose un éventuel lecteur qui, par le jeu d’opposition, se définit par sa rareté (*alguno*) et sa perspicacité puisque le contraire de *lea* est ici *no ahondaren*, ce que implique pour *leer* tant lecture que leçon conformément à la donné étymologique.» - Claude ALLAIGRE, “«Me mostró gerigonza»: une clef de la leçon de Lazare”, *Homage a Maxime Chevalier*, *Bulletin Hispanique*, tomo 92, nº 1, 1990, p.6.

verbos pode não ser relevante para o grau de profundidade que se quer para a leitura da obra.

Estamos perante um exemplo clássico de Prólogo, pois é aqui que o “autor”, ou alguém em seu nome, se dirige aos futuros leitores, leitores estes seleccionados - os bem entendidos - ou seja, os discretos, ou prudentes, como é mais comum aparecer nos textos seiscentistas. É evidente que os verbos estão no futuro - aprovarão, aprenderão - mas há outras formas que assumem uma função apelativa: «*tire-se o exemplo.. ocupe-se a casta donzela... eles leiam estes enredos*». Estas formas mostram-nos um autor distante e autoritário em relação aos leitores com quem não parece muito preocupado. Se ele é o autor das novelas e da Dedicatória, o discurso que usa é bem diferente do usado nestes textos.

É também este o local em que se declara a intenção da obra: deleitar e ensinar, pois «*como diz Plínio, o mais moço, não há livro do qual o leitor não tenha de que tirar proveito e, quando não for de tudo, basta ser do necessário*»⁵⁰.

A intenção é claramente moralizadora, segundo o preceito horaciano de «deleitar aproveitando»⁵¹, e é ainda reforçada com o exemplo da abelha (tirado de Plínio «*o mais antigo*») que retira das flores só o que lhe for necessário «*ao seu mantimento*». Mas para o caso de haver dúvidas, o autor deste texto vai mais directo ao assunto e convida «*a casta donzela*» a tomar exemplo «*daquelas que sendo combatidas foram na resistência uma penha dura e de outras que padecendo o naufrágio de amor, souberam salvar sua honra em a tábua da prudência, por se não verem andar soçobrando sobre as águas da falsidade, que fazem alguns amantes. E eles leiam estes enredos e, achando pasto para os entendimentos, aprenderão dos que em seus amores forem atrevidos, como nunca em eles tiveram bons sucessos e dos*

⁵⁰ Estas referências a Plínio são uma constante na obra de Frei Gaspar Pires de Rebelo, já a partir da *Constante Florinda*. É o autor mais citado no extenso “Índice das Fábulas e mais Histórias” que encerra a *Constante Florinda*. Talvez estas referências pudessem ser usadas como argumento para atribuímos este prólogo a Pires de Rebelo, se Plínio não fosse, de facto, um dos autores predilectos do século. Do mesmo modo, a metáfora da abelha torna-se um lugar comum da época, como símbolo do trabalho poético.

⁵¹ HORÁCIO, *Arte Poética*, (ed. bilingue de R.M. Rosado Fernandes), Lisboa, Ed. Inquérito, 2001, p. 94: «Aut prodesse aut delectare poetae/ aut simul iucunda et idónea dicere vitae».

que foram modestos e moderados, com quantas prosperidades viram o fim a seus desejos»⁵².

É agora clara a lição a tirar destas novelas: a resistência e a prudência que as donzelas devem opor aos seus amantes para não perderem a honra, a moderação que os galãs devem *exibir* para verem cimentados os seus desejos. Esta preocupação em declarar a “exemplaridade” das novelas poderá prender-se com a concessão de licenças para a sua impressão, dado a desconfiança que as obras de ficção suscitavam: «los peligros de la ficción corren parejos a las alegaciones de los moralistas en su contra, que son varias: la ficción da mal ejemplo; la ficción favorece el disfrute de experiencias ajenas, emociones que el lector no se atrevería a confesar en vida, lo que influye negativamente en su carácter; la ficción falsifica la realidad; la ficción socava la autoridad de la verdad»⁵³. Talvez possa funcionar ainda como que um “guia de leitura”, destinada a suprir as necessidades de quem fazia uma leitura silenciosa, portanto individual, que começa a ser mais vulgar no século XVII⁵⁴.

As *Novelas* são, assim, dirigidas explicitamente ao público feminino, mas também ao masculino, pois este poderá aprender a agir com os erros dos protagonistas das narrativas, respeitando a honra das suas damas. Se bem que pela sua vertente “exemplar” se possa considerar dentro daquilo que se poderá chamar “livros femininos” ou “libros de mujeres” que, tal como Pedro Cátedra entende, engloba «libros de oraciones, los libros religiosos y de espiritualidad sensible e independiente, menos que la mística, aunque también una cierta ficción literaria»⁵⁵. Mas que o seu autor (ou alguém por ele) não o destinava exclusivamente ao público feminino é a sua

⁵² Gaspar Pires de REBELO, *Novelas Exemplares*, ed. cit., “Prólogo”.

⁵³ José Manuel HERRERO MASSARI, *Los libros de viajes*, ed. cit., p. 44.

⁵⁴ *História da Vida Privada* (dir. de Philippe Ariès e de Georges Duby), Lisboa, Ed. Afrontamento, 1990, p. 126.

⁵⁵ Pedro CÁTEDRA, “‘Bibliotecas’ y libros ‘de mujeres’ en el siglo XVI”, em *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, Porto, FLUP, 2003, p. 24.

Desta “ficção literaria” fariam parte obras como os *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso, conforme podemos inferir da temática versada, da inclusão de uma carta do autor a «ã senhora» e da Dedicatória a D. Catarina (ed. de 1575). Ora, o facto de as *Novelas* privilegiarem a presença da mulher, registarem a presença de mais cartas femininas que masculinas e pretenderem ser “exemplares” será um indício da sua inclusão nas leituras femininas.

(ou do seu “particular amigo”) declaração explícita, bem como a opção tomada por fazer a Dedicatória a uma personalidade masculina⁵⁶.

Devido à «escassez, em Portugal, de inventários e catálogos publicados (ou estudados) de bibliotecas privadas do século XVII, ao contrário do que sucede em Espanha»⁵⁷ torna-se difícil saber quem eram efectivamente os leitores das *Novelas*. No entanto, a presença de uma determinada obra numa biblioteca não significa que o seu dono a tivesse lido. Do mesmo modo, a ausência de uma obra numa determinada biblioteca não significa que esta não tenha sido lida pelo seu proprietário, pois temos de contar com os empréstimos, os livros perdidos, oferecidos ou vendidos e ainda com a leitura em voz alta feita em círculos domésticos ou sociais⁵⁸. No dizer de Maxime Chevallier «Una novela se pide emprestada, un libro de estudio se compra y se guarda»⁵⁹. Teremos, também, «que tener en cuenta que los libros más manejados y utilizados son los primeros en gastarse y desaparecer de los estantes», ou que «Puede que éstos fueran libros tan comunes y amnejados que ni siquiera merecieron mención en el inventario»⁶⁰. O facto é que nos inventários das bibliotecas espanholas e de algumas portuguesas já estudadas são escassas as referências a obras de

⁵⁶ Afinal quem será o público das obras de ficção? «Los que compran estos libros son letrados y, sobre todo, caballeros e hidalgos, aunque una porción de éstos no demuestra afición a las actividades intelectuales», conforme explica Noël SALOMON y Maxime CHEVALIER, “Creación y público”, *Historia y crítica de la literatura española* (ao cuidado de Francisco Rico), Barcelona, Ed. Crítica, 1983, p. 85.

⁵⁷ Maria de Lurdes Correia FERNANDES, “Uma biblioteca ibérica?”, *Leituras – Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, S. 3, n.os 9-10, Outubro de 2001, p. 126.

⁵⁸ D. Francisco Manuel de Melo também refere o hábito desta leitura e as consequências nefastas que as novelas causam nas leitoras. Conta ele na *Carta de Guia de Casados* um caso que presenciou: ao querer pernoitar numa pousada de Espanha, nem a hóspeda nem as filhas lhe prestaram serviço, pois ouviam ler uma novela. Quando passado algum tempo voltou ao lugar soube que cada uma das raparigas tinham fugido «com seu mancebo do lugar, como boas aprendizas da doutrina que tão bem estudaram» - D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados* (ed. de Maria de Lurdes Correia Fernandes), Porto, Campo das Letras, 2003, p. 99.

⁵⁹ Maxime CHEVALLIER, *Lectura y lectores en la España del siglos XVI y XVII*, Madrid, Ed. Turner, 1976, p. 43.

⁶⁰ J. Trevor DADSON, *Libros, Lectores y Lecturas*, Madrid, Ed. Arco/Libros S.L., 1998, pp. 54 e 60, respectivamente.

entretenimento⁶¹. A ausência destes livros poderá ainda prender-se com o facto de «los libros de tamaño reducido, es decir los libros de actualidad – novelas (con

⁶¹Maxime Chevallier chama a atenção para o caso do Inca Gracilazo que, embora tenha declarado ter lido novelas de cavalaria, nenhuma destas obras figura no inventário da sua biblioteca: Maxime CHEVALLIER, *Lectura y lectores en la España del siglos XVI y XVII*, Madrid, Ed. Turner, 1976, p. 44. Também Bartolomé Benassar verificou que nas 45 bibliotecas de Valhadolid que estudou só duas é que incluíam livros de cavalaria, quando eles eram moda e quando as imprensas da cidade tinham publicado 13 novelas, duas das quais eram da autoria de uma cidadã local (D. Beatriz Bernal) – Bartolomé BENASSAR, “Lectura y Literatura”, *HCLE, Siglo de Oro: Barroco, Primero Suplemento*, Barcelona, ED. Crítica, 1992, p. 72.

Também, por exemplo, os inventários publicados por Rita MARQUILHAS, *A Faculdade das Letras – leitura e escrita em Portugal no século XVII*, Lisboa, INCM, 2000, acusam uma fraca existência de narrativas e, particularmente, de novelas. Concretizando: em relação ao bispado de Lamego esta autora encontrou em 99 proprietários, num total de 1125 volumes, apenas 6% de obras designadas por «literatura», e dentre elas só figuram três novelas: um *Lazarillo*, um *Don Quixote della Mancha*, uma primeira parte de *Guzman de Alfarache*. A explicação, contudo, poderá residir no facto dos proprietários se terem separado deles para evitar as perseguições do Santo Ofício. Também em relação às bibliotecas portuguesas veja-se ainda a obra de Maria de Lurdes Correia FERNANDES, *A biblioteca de Jorge Cardoso (†1669), autor do “Agiológico Lusitano*, Porto, FLUP, 2000 e o artigo “Uma biblioteca ibérica?”, *Leituras*, Revista da Biblioteca Nacional, Lisboa, nº 9-10, Outº de 2001 - Outº. de 2002. Entre as 1222 obras impressas só 5,2 %, isto é 64, são obras ditas de “literatura (prosa e poesia, alguma devota)” (p. 18), mas não se encontra nenhuma novela, o que não é de admirar, dado que se trata de uma «biblioteca selecta», constituída, essencialmente, por obras de carácter hagiográfico.

Também Edward BAKER, *La Biblioteca de don Quijote*, Madrid, Marcial Pons, 1997, acusa uma fraca presença de livros de entretenimento, sobretudo de novelas de cavalarias, nas bibliotecas do séc. XVII que estudou.

Do mesmo modo, nos inventários que Trevor J. Dadson (J. Trevor DADSON, *Libros, Lectores y Lecturas*, Madrid, Ed. Arco, Libros, S.L., 1998) estudou, são escassos os livros de entretenimento. Por exemplo, na biblioteca de Alonso de Barros, num total de 151 livros só cinco eram desse género. Mas o Capítulo 2 – “Las Obras de Fray Luís de Granada en las bibliotecas particulares españolas” da obra de Dadson, vem-nos mostrar também que da obra de fray Luís de Granada que foi, nos séculos XVI-XVII, aquilo a que Whinnom chamou um *best-seller*, pois só o *Libro de Oración* conheceu cem edições entre 1554 e 1679, há uma escassa representação nas 57 bibliotecas que o autor estudou. Parece, pois, que os livros muito lidos são os menos representados, em detrimento dos livros de jurisprudência e religião. Corroborando esta ideia, poderemos citar Tierno Galvan que, partindo de um estudo de Manuel Fernández Alvarez, afirma que «los libros de religión y entretenimiento, por este orden, van a la cabeza de los demás libros, al menos en las ciudades indicativas, Valladolid y Sevilla» - Enrique TIERNO GALVAN, *Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Madrid, Ed. Tecnos, 1974, p. 75. Este autor acrescenta ainda números impressionantes dos livros impressos nas principais cidades espanholas nos

excepción de las novelas de caballerías), obras poeticas – se reunen en paquetes cuyo contenido no se indica en forma pormenorizada»⁶².

Todavía é um facto que ««the interests of the translators, printers or reading public clearly lay primarily in moral, philosophical, scientific, and historical works... Despite the success of a limited number of imaginative Works, Gonden-Age printing in Spanish is dominated by prose non-fiction, by devocional, moralizing and historical Works»⁶³. Whinnom fornece-nos alguns números interessantes: à cabeça da lista dos “best-sellers” do Siglo de Oro em Espanha figura a obra de devoção de Fray Luís de Granada que, entre 1554 e 1679 teve mais de cem edições, quase o dobro da *Celestina*, a obra de ficção de maior sucesso na mesma época. Sendo assim, não é de admirar que não seja muito frequentes contabilizar-se na bibliotecas de letrados obras de ficção, mais ao gosto do «vulgo», apesar dos esforços que nos Paratextos (título, prólogos, dedicatórias) se faziam no sentido de atestar a intenção moral das obras.

Assim, se bem que não possamos afirmar com segurança quem eram os leitores de Pires Rebelo, poderemos aceitar que seria sobretudo o público feminino, tendo em conta dados como as advertências constantes dos moralistas em relação à frivolidade e lascívia das novelas, sobretudo pastoris e de cavalaria, às destinatárias das dedicatórias, às referências explícitas dos paratextos ou do próprio texto⁶⁴. No

finais de quinhentos e inícios de seiscentos. Os dados que Isabel Testón Nuñez nos dá para as bibliotecas estremenhas dos séculos XVII e XVIII, quer do clero, quer da nobreza, quer da burocracia, mostram-nos claramente o seu «carácter utilitário» destas -, Isabel TESTÓN NUÑEZ, “Los Libros de los Estremefios en la Edad Moderna”, *Bulletin Hispanique*, T.99, 1997, nº 1, p. 273.

Ver também Anne CAYUELA, ob. cit., «Chapitre III» que apresenta em quadros sinópticos uma relação entre o total de livros existentes nas bibliotecas e o número de livros de ficção em prosa que cada uma dessas bibliotecas contém – pp. 89-96.

⁶²Maxime CHEVALLIER, *Lectura y lectores en la España del siglos XVI y XVII*, ed. cit., p. 42.

⁶³ Keith WHINNOM, “The problem of the «best-seller» in Spanish Gonden-Age literature”, *BHS*, LVII, 1980, p. 194.

⁶⁴ Anne CAYUELA, ob. cit., pp 101-108.

Mesmo tendo em conta que «los inventarios de bibliotecas de mujeres, arrojan, hasta ahora, una proporción de menor prosa de ficción que los de los hombres, y ninguna novela cortesana» - Isabel COLÓN CALDERÓN, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ed. del Laberinto, 2001, p. 48. Claro que teremos de ter em conta o facto de poucas mulheres terem biblioteca. Não deixaremos, contudo, de assinalar a advertência que esta autora faz, um pouco mais adiante: «La idea, pues, de las mujeres como lectoras privilegiadas de novelas cortas debe ser manejada com cuidado» *ibidem*, p. 49.

entanto, pajens, criados, soldados, jovens, artesãos eram também leitores ou ouvintes⁶⁵ das leituras das novelas seiscentistas. Se tivermos em conta que os possuidores de bibliotecas eram quase sempre nobres, membros do clero ou de profissões ligadas às leis e à administração pública, facilmente percebemos porque não encontramos nas suas bibliotecas literatura de entretenimento: «La alternativa ocio-negocio en las lecturas. La opción dominante en las bibliotecas catalanas parece ser claramente la segunda»⁶⁶.

Se bem que a frase seguinte do Prólogo pareça ser indiciadora de que o emissor da frase e o autor da obra são distintos: «*Aos que o Autor teve de acertar se deve ter respeito sem algum juízo, pois sempre merecem muito*» (sublinhado nosso), quando a seguir confessa: «*É quando esta obra logre bons acertos, não estimarei pouco, pois há razões que obrigam a mostrar-me interessado*»⁶⁷, as dúvidas persistem. Que “razões” serão essas? Se fosse a amizade ou a gratidão pelo Autor poderia confessá-lo abertamente, ou pelo menos seria mais lógico se o fizesse. Se, por outro lado, o “autor” da obra for o próprio sujeito da enunciação será mais fácil perceber a razão pela qual ele estaria interessado em «lograr bons acertos», uma vez que se trata de uma obra «exemplar».

Outra pergunta nos parece pertinente: porque razão não é assinado o Prólogo? Haveria alguma razão particular para não ser assinado? É que ao revelar o seu nome, este autor poderia estar a imortalizar-se. Não o fez por modéstia numa época em que a exposição ao público era tão desejável?

Assim, este Prólogo parece-nos de particular interesse, porque é bem típico do gosto pelo enigmático e pelo disfarce do Barroco e porque poderá esconder a intenção do autor de escapar às críticas dos seus contemporâneos, por ter ousado fazer uma

Por *libro de mujeres* entende Pedro Cátedra um volume «que tiene unas características materiales y de contenido específicas, libro normalmente pequeño, siempre en lengua romance, com contenidos poço variados, que incluyen los libros de oraciones, los libros religiosos y de espiritualidad sensible e independiente, menos que la mística, aunque también una cierta ficción literaria y manuales especializados en variedades o miscelâneas» - Pedro CÁTEDRA, “«Bibliotecas» y libros «de mujeres» en el siglo XVI”, *Península*, nº 0, Porto, FLUP, 2003, p. 24.

⁶⁵ Pelo que qualquer obra desta época tinha sempre mais leitores do que o número de exemplares produzidos e vendidos, já que a leitura continuava a fazer-se colectivamente.

⁶⁶ Ricardo GARCÍA CÁRCEL, “La posesión del libro en la Cataluña del Anciano Régimen”, *Bulletin Hispanique*, t.99, 1997, nº 1, p.150.

⁶⁷ Gaspar Pires de REBELO, *Novelas Exemplares*, ed. cit., “Prólogo”.

obra “menor”, pois se dirige ao grande público. Mas é também uma forma de fazer publicidade da obra sem que isso ofenda a sua modéstia, uma forma de *captatio benevolentiae*⁶⁸. Mas se por acaso o prólogo é mesmo da autoria do tal «amigo», então isso é também um caso típico da época, pois não é caso virgem os prólogos serem da autoria de outros que não os autores da obra (outros talvez até mais hábeis para o feito), como é o caso do prólogo das *Auroras de Diana* redigido por Pedro Díez Navarro e não por Pedro de Castro y Anaya, seu autor⁶⁹ ou o “Prólogo de un desapasionado” que antecede as *Novelas Amorosas y Ejemplares* de Maria de Zayas de presumível autoria de Castillo Solórzano, segundo Julián Olivares⁷⁰.

Teremos, de qualquer das maneiras, um intermediário (real fictício?) entre o autor e o leitor, com a missão de seduzir este para a leitura e de a guiar, evitando desvios de atenção do propósito enunciado. Mas, à boa maneira seiscentista, temos também duas vozes: o “eu” do Prólogo que, curiosamente, anuncia a obra como sendo de outro, e os “autores” das várias novelas que, como veremos, ainda encerram em si vários “eus”, num jogo claro de espelhos, em sintonia com as obras de Velazquez: «Las Filanderas» e «Las Niñas», conforme vimos atrás.

“EM LOUVOR DA OBRA”

Fazendo ainda parte do paratexto e imediatamente antes de começar a «Novela Primeira», encontramos um «Soneto em louvor desta obra» e uma «Décima. De hum amigo em louvor do Autor, e de suas obras», ambos escritos em castelhano. A primeira questão que se levanta é a de perceber que sentido fará, numa obra escrita em português, incluir louvores a ela e ao seu autor noutra língua, sobretudo se pensarmos

⁶⁸ Recordamos que o tópico da falsa modéstia nos prólogos é uma constante na retórica medieval e clássica (ver sobre o assunto José M. HERRERO MASSARI, *Los libros de viajes de los siglos XVI y XVII en España y Portugal: lecturas y lectores*, Madrid, F, Universitaria Española, 1999, sobretudo, p. 24

⁶⁹ Anne CAYUELA, *Le Paratexte*, ed. cit., p. 236.

⁷⁰ Maria de ZAYAS, *Novelas amorosas y ejemplares* (ed. de Julián Olivares), Madrid, Catedra, 2000, “Introducción”, p. 44.

que estamos em pleno período das guerras da Restauração e, portanto, marcado por um maior sentimento de nacionalismo.

O uso do castelhano pelos escritores portugueses é um lugar comum desde finais do século XV, lembremo-nos de Gil Vicente e Camões, por exemplo, que tantas obras produziram nessa língua, uma vez que a corte portuguesa era bilingue. Esta tendência intensificou-se, naturalmente, no período filipino. Aliás, é curioso verificar que as «duas comédias feitas por autores portugueses para festejar a Restauração sejam escritas em castelhano»⁷¹, bem como as sátiras anti-espanholas que correram, pela mesma época, em folhetos de cordel⁷². Claro que se tem de entender que «Verdadeira língua de civilização, o castelhano penetrou os mais diversos níveis culturais»⁷³ em Portugal e não só, pois tal como Ramada Curto refere, o castelhano,

⁷¹ Diogo Ramada CURTO, *O Discurso Político em Portugal (1600-1650)*, ed. cit., p. 15.

Também Edgar Prestage lembrava que «o uso do Castelhana predominava entre as classes cultas do tempo dos Philippes e que o próprio Restaurador redigiu a sua *Defensa de la Musica Moderna* nesta língua», até porque, como mais adiante explica o mesmo autor, «na primeira metade do século XVII, Madrid era o verdadeiro centro artístico e literário da Europa, sendo a Corte uma antecipação da do Grande Monarca, Luís XIV». - Edgar PRESTAGE, *D. Francisco Manuel de Melo – Esboço Biographico*, reedição da edição de 1914, Lisboa, Ed. Fenda, 1996, p. 57 e p. 59, respectivamente.

Mais valiosa ainda é a informação de que pela *Fenis de Africa*, redigida em castelhano pelo próprio D. Francisco Manuel de Melo, «estudavam a língua Castelhana no Collegio romano os alumnos destinados ás missões de Hespanha» - *ibidem*, p. 231. Veja-se também sobre este assunto o capítulo V – “Castelhanismo” de Ricardo JORGE, *Francisco Rodrigues Lobo – Esboço Biográfico e Crítico* (reedição facsimilada da ed. de 1920), Lisboa, Fenda, 1996, especialmente p. 140. Por outro lado, «o espírito de apostolado com que, por exemplo, António Ferreira e Francisco Rodrigues Lobo cultivaram a língua materna constitui uma verdadeira excepção» - António CIRURGIÃO, *Novas Leituras dos Clássicos Portugueses*, Lisboa, Ed. Colibri, 1997, p. 56, nota 14.

⁷² Diz Maria Cruz Garcia de Enterría, estudiosa deste tipo de obras: «También es curioso ver como, a pesar de ser obras violentamente satíricas y con ataques continuados a España, su ejército y sus gobernantes, los autores emplean el verso e idioma castelhano con soltura y lo mezclan tranquilamente con el portugués. pero aqui es preciso recordar también que la lengua española fue, durante siglos casi, no solo oficial, sino también la lengua literaria de muchos autores portuguese» - Maria Cruz GARCIA DE ENTERRÍA, *Sociedad y poesia de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973, p.303.

⁷³ Diogo Ramada CURTO, ob. cit., p. 15.

Poderemos verificar também que na biblioteca cardosiana existiam 38,9% de livros em língua espanhola contra 12,2% em língua portuguesa. A abundância de obras naquela língua, no dizer de M. Lurdes Correia Fernandes, confirma «a presença que tinham tanto no *Agiolégio Lusitano*, como, em geral, na cultura portuguesa do séc. XVI e XVII». - Maria de Lurdes Correia FERNANDES, *A*

juntamente com o italiano «foram as línguas aprendidas pelo pai de Montaigne»⁷⁴. Esta hegemonia da língua castelhana não se fazia, pois, sentir só no nosso país, nem era novidade, pois Juan de Valdés registava, por intermédio de Márcio: «ya en Itália assí entre damas como entre cavalleros se tiene por gentileza y galanía saber hablar castellano»⁷⁵.

É evidente que a consciência de que o castelhano era uma língua de maior prestígio, como diríamos hoje, ou seja, com mais potenciais leitores, não impedia de algumas vozes se levantarem em louvor do uso da nossa língua, como é o caso de João Pinto Ribeiro⁷⁶.

É, contudo, difícil de perceber por que razão, estando a obra escrita em Português, os poemas laudatórias estão em castelhano. Duas hipóteses se nos afiguram igualmente prováveis. Primeiro, o(s) autor(es) desses poemas poderão ser castelhanos ou simples cultivadores dessa língua. Depois, a necessidade de se fazer o elogio numa língua mais divulgada poderá nascer do facto de se querer dar mais projecção à obra e ao seu autor.

Feita esta reflexão preliminar, tentaremos, agora, explicar os textos. O soneto não tem qualquer indicação sobre a sua autoria, enquanto que a décima adianta que foi feita por «*hum amigo*». A quem atribuir a autoria destes textos? Problema de difícil solução, pois o que parece que podemos concluir é que ou nenhum destes autores era suficientemente famoso para que se justificasse a nomeação do seu nome, vindo, assim, acrescentar uma mais-valia à obra, mas também projectar ainda mais o seu próprio nome. Claro que não será crível supor que fosse por excesso de modéstia que ambos os autores se tivessem escudado no anonimato, até porque isto não faria sentido em textos que pretendem ser “certificados de qualidade” da obra, nem esta actuação estaria em sintonia com a exuberância e a teatralidade que caracteriza a

Biblioteca de Jorge Cardoso, ed. cit., p. 17. Aliás, a atracção pela língua de outro povo cultural ou economicamente mais desenvolvido não foi exclusivo da época nem do nosso país. Em 1646, Castillo Solórzano criticava a influência francesa que se fazia sentir em Espanha: «dona Brianda... debajo tría un guardainfante, uso que derivo del reino de Francia y está ya tan valido y acostumbrado en toda España que solo falta hablar la lengua francesa y llamar a las mujeres madamas para ser del todo francesas» - Castillo SOLÓRZANO, *Aventuras del bachiller Trapaza* (ed. de Jacques Joret), Madrid, Catedra, 1986, p. 194-5.

⁷⁴ Diogo Ramada CURTO, ob. ci., p. 15..

⁷⁵ Juan VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, Barcelona, Planeta, 1986, p. 5.

⁷⁶ Diogo Ramada CURTO, *O Discurso Político em Portugal*, ed. cit., p. 15.

época. Poderemos especular se a décima é da autoria do «particular amigo» que promoveu a publicação da obra, se é que esse amigo existiu, talvez tivesse alguma razão para esconder a sua identidade, já que também se recusou a revelá-la no Prólogo, e assim compreende-se a ausência de qualquer menção à autoria deste poema. Se é também o autor do soneto, embora nada nos indique isso, mas talvez não seja descabido supô-lo, e talvez o próprio texto contenha indícios dessa dupla autoria⁷⁷, está explicada essa omissão. Outras hipóteses poderão ser a do soneto ser da própria autoria de Pires de Rebelo e a décima do enigmático amigo, ou de um ou dois amigos pouco conhecidos no meio literário. Estamos, assim, novamente, perante um jogo de máscaras, um enigma tipicamente barroco⁷⁸.

É, no entanto, visível, sobretudo no soneto, uma certo tom de intimidade entre o seu autor e o destinatário (o autor das *Novelas*). Primeiro há o tratamento por tu: «*tu pluma*», «*de tu mal vencido*», etc.⁷⁹. Depois há o pressuposto de que se conhece os sentimentos do outro: «*Quando el amor diverte a tu sentido/ Y antes pareces de tu mal vencido/ Que de sus sin razones agraviado*». A impressão geral que se colhe do texto é de tristeza, desilusão - «*No diverte la quexa tu cuidado,/ Ni impide tus razones el olvido./ Que mal puedes sentir lo que no ha sido/ Ni dexar de llorar lo que às cantado*» - e, sobretudo, fica a pairar no ar um certo enigma - «*El alma en tu poder está perplexa/ Pues conociendo la mentira, ignora,/ Si tendra la verdad mas fundamento*». Não aparece, pois, qualquer elogio da obra, tão só a comparação entre

⁷⁷ Note-se que o soneto começa assim: «*Buela tu pluma...*» e que o terceiro verso da décima praticamente glosa essa expressão: «*...Ni pluma que más bolasse*», facto que por si só não nos autoriza a atribuímos a autoria de ambos os poemas ao mesmo autor, dado que o autor da décima poderia ter conhecido o soneto e, portanto honrá-lo, referindo-se a ele, mas pode ser um bom argumento a favor da ideia exposta.

⁷⁸ Prática que deveria ser comum na época, segundo podemos depreender das palavras de Pinheiro da Veiga no “Proemio de Guevara”: «Por que na pragmática das cortezas e carapuças de rebuço, com os títulos de Cartas, esqueceu o Autor de prohibir os proemios dos livros, me foi forçado, como aos mais peccadores, andar aos fiéis de Deus e buscar algum amigo letrado... para que fizesse hum Proemio que eu pusesse em meu nome, e compor hum soneto meu, para o pôr em nome alheio (como todos fazem); com esta traça trago á luz o meu Proemio adoptivo» - Tomé Pinheiro da VEIGA, *Fastigímia*, ed. cit., “Proemio”.

⁷⁹ Ou será por ser um texto redigido em castelhano que aparece esta forma de tratamento, alvo da censura de D. Francisco Manuel de Melo: «O tu é castelhano; e por mais que o achem carinhoso, como lá dizem, é palavra muito de praça»: D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados* (ed. de Maria de Lurdes Correia Fernandes), Porto, Campo das Letras, 2003, p. 132.

a vida real do escritor e as vidas ficcionadas das suas personagens, donde ressalta o valor moral da vida daquele, prenúncio da exemplaridade que a sua obra reflectirá.

Já na décima é bem visível o elogio do autor: «*deste nuevo Apolo.../ Pues tan altamente escribe*». Claro que o elogio justifica plenamente o facto de a composição poética ser atribuída a um amigo. Claro que tão grande artista tinha de produzir uma obra ímpar, pois «*No ay de uno, al outro polo/ Prosa que tanto brillasse*». Mas o texto, embora também enigmático, poderá ser a comprovação do voluntário apagamento do autor das *Novelas*, uma vez que a décima termina dizendo: «*Y aunque más se prive/ deste aplauso merecido,/ Quanto está más escondido/ A más honra se apercibe*». Elogia-se assim a modéstia do autor, mas também poderemos ler neste passo a referência à decisão de não publicação da obra, o que a teria levado a ser publicada por outrem (na realidade ou na ficção).

3. O Texto

A primeira edição das *Novelas Ejemplares* ou Terceira Parte da *Constante Florinda* é um in 8º, constituído por seis narrativas breves, divididas, por sua vez, em duas partes, cada uma com três novelas, conforme já referenciámos quando estudámos o paratexto. A primeira parte engloba “As Desgraças Venturosas”, novela de 120 páginas, “Os Enganos Mais Ditosos”, com 98 páginas e “Os Gémeos de Sevilha” com 117 páginas, num total de 335 páginas. Na segunda parte, a Novela Quarta ou “A Custosa Experiência” recomeça na página 1 e continua até à pág. 114. “O Desgraciado Amante” tem um total de 112 páginas e, finalmente, “A Namorada Fingida” tem 137 páginas. O total desta segunda parte é de 344 páginas. Deste modo, há uma relativa homogeneidade na extensão das novelas e das partes que constituem a obra no seu todo.

Comparando com as *Novelas Ejemplares* de Cervantes (num total de doze novelas, número mágico, por excelência¹), com as *Historias Peregrinas y Ejemplares* de Céspedes y Meneses, também em número de seis (embora o autor tivesse prometido no Prólogo de *El Español Gerardo*² escrever doze novelas), com as *Novelas Amorasas y Ejemplares* (dez, ao todo) ou com os *Desengaños Amorosos* (também dez novelas) de María de Zayas y Sotomayor, as de Pires de Rebelo são mais extensas, em parte, porque cada uma delas inclui, ainda, várias cartas trocadas entre algumas das personagens, geralmente, os pares amorosos. Contudo, ao escolher o número seis para o total das suas narrativas, não deixa de obter um número mágico, já que é duas vezes a perfeição, ou seja, o três e, portanto, símbolo da «ambivalência e do equilíbrio», por isso «igual à alma humana»³.

Estruturalmente, aproximam-se mais das de Cervantes, por não terem *cornice* ou marco⁴, forma utilizada no *Decameron* e utilizada, também, por Lope de Vega

¹ Florencio SEVILLA e Antonio REY HAZAS in “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, Vol. I, p. 40.

² Yves-René FONQUERNE, “Introducción” a Gonzalo Céspedes y Meneses, *Historias Peregrinas y Ejemplares*, Madrid, Clásicos Castalia, 1969, p.38.

³ Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario e Símbolos*, Lisboa, D. Quixote, 2000.

⁴ O que, segundo Alice Goicochea, é pouco vulgar, já que: «Después de las *Ejemplares* de Cervantes, publicadas sin marco estructurador – como corresponde a una visión manierista del arte – pocas

(*Novelas a Márcia Leonarda*) e por D. Maria de Zayas. Diferem também das de Céspedes y Meneses, pois não são iniciadas por um texto que prepare a sua apresentação, uma forma de criar unidade ao conjunto das novelas: no primeiro caso, trata-se de uma carta que procura atestar a veracidade do que se vai narrar, no segundo, trata-se do panegírico da cidade onde decorre a acção da narrativa. As novelas de Pires Rebelo são, pois, estruturalmente, independentes entre si.

Poder-se-á perguntar por que razão as *Novelas* foram denominadas de «Terceira Parte». O seu prólogo é omissivo em relação a este assunto e os da *Constante Florinda* (1ª e 2ª partes) também não nos esclarecem. No entanto, talvez possamos explicar aquela designação pelo desejo, de quem assim as intitulou, de alcançar a perfeição. Citando Séneca, «quando disse que se mostrara a natureza muito imperfeita, quando não criara as cousas várias... E conclui dizendo que a cousa perfeita consiste em muitas várias»⁵, Pires Rebelo, no Prólogo de *A Constante Florinda*, explica, assim, porque escreveu um livro de recreação, uma vez que não pode haver só livros «de cousas espirituais» e porque incluiu nele «mais algumas histórias extravagantes metidas em o enredo da que contém o livro»⁶. Foi, portanto, em nome da variedade que se encaixaram algumas «histórias» na *Constante Florinda*. Entreter com a variedade é o princípio que leva as novelas a recorrerem às narrativas intercaladas, processo utilizado desde a *Historia Etiópica*⁷, mas também à *Diana*⁸, ao *Quijote*⁹, uma vez que ele «refleja el gusto renascen-

colecciones se presentan sin el» -, Alice GOICOCHEA, “Introducción” a María de Zayas, *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*, Madrid, Ed. Castalia, 1989, p. 26-7.

⁵ Gaspar Pires REBELO, *Infortunios Trágicos da Constante Florinda*, Lisboa, na oficina de Francisco Borges de Sousa, 1761, Prólogo.

⁶ *Ibidem*.

⁷ A propósito da intercalação de narrativas na novela bizantina, afirma Javier Rovira: «Otro de los rasgos estructurales de la novela clásica que puede haber incidido en la narrativa de manera generalizada es el de la construcción de la novela a partir de la fábula principal a la que se agregan una serie de episodios, estructura básica de la épica según la perspectiva aristotelica» - Javier GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina en la edad de oro*, Madrid, Gredos, 1996, p. 90.

Mas a variedade não é específica das novelas: B. Gracián respeitou-a, por exemplo, no seu *Discreto*, ao utilizar a carta, a elegia, o discurso académico, o apólogo, o diálogo, o emblema, a fábula... na defesa dos seus pontos de vista.

⁸ A propósito desta obra diz Asunción Rallo: «la acción en presente se interrumpe para incluir historias distintas que crean un entramado nuevo» - Asunción RALLO, “Introducción” a Jorge Montemayor, *La*

tista de la variedad – “per tropo variar natura è bella”», segundo o célebre verso de Aquilano¹⁰.

Este mesmo princípio pode, cremos, aplicar-se às *Novelas*: em vez de se criar uma unidade na acção que, na *Constante Florinda*, é a busca por parte de cada um dos amantes do seu respectivo par, há tantas situações quantas as novelas. Dado que tanto Arnaldo como Florinda tinham morrido no final da segunda parte, Pires Rebelo não podia continuar a história de ambos, por isso, recorreu à utilização de vários pares para empreenderem aventuras amorosas, em busca do puro amor. No fundo, tudo se passa como se os amantes se deparassem com novas situações com as quais se têm de confrontar para alcançar o amor. Por sua vez, as *Novelas* incluem também narrativas encaixadas para lhes dar mais variedade, mas sem que isso afecte a sua unidade, uma vez que todas elas têm também um ponto comum: a união dos enamorados. Segue-se, assim, «una firme noción aristotélica de que todo lo que forma parte del texto literario debe ser por completo pertinente tanto para “el sentido” como para “la forma” y, en definitiva para la verosimilitud de la obra»¹¹. Sendo assim, tanto a primeira parte como a segunda da *Constante Florinda* e todas as narrativas encaixadas nesta obra, como as *Novelas*, perseguem o mesmo tema: a busca do sentimento amoroso, a sua vivência e a consumação do amor no matrimónio. Cumpre-se assim o preceito de Baltasar Gracián: «La uniformidad limita, la variedad dilata, y tanto más sublime cuanto más nobles entidades multiplica»¹². Por outro lado, não podemos descurar o facto de a primeira e a segunda partes possuírem uma exemplaridade comum, o que pode ser também um fio condutor e unificador das duas obras.

O narrador funciona como unidade e como variedade: geralmente heterodiegético, às vezes assume a voz das personagens, em monólogos ou sob a forma autobiográfica (“Desgraciado Amante”).

Diana, Madrid, Catedra, 1999, p. 88. Refere-se, naturalmente, às histórias de Selvagia, Felismena, Belisa, Sireno, Diana.

⁹ Sobre as narrativas intercaladas no *Quijote*, consulte-se a obra de Stanislav ZIMIC, *Los cuentos y novelas del “Quijote”*, Madrid, Universidad de Navarra, 1998.

¹⁰ Citado, por ejemplo, por Stanislav ZIMIC, ob.cit., p. 20.

¹¹ Stanislav ZIMIC, ob. cit, p. 20.

¹² Baltasar GRACIÁN, *Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza*, (ed. de Emilio Blanco), Madrid, Catedra, 1998, p. 142.

Para tentar demonstrar a unidade e variedade que se verifica nas seis novelas breves que constituem a obra em análise, começamos por apresentar os seus temas e estrutura

TEMAS E ESTRUTURA

“As Desgraças Venturosas”

A acção principal da primeira novela situa-se em Lisboa, num tempo preciso: o do cerco e subsequente conquista da cidade levada a cabo pelo nosso primeiro rei, com o auxílio dos cruzados. Sisnando, soldado português, intrigado com os lamentos de um jovem soldado e impressionado com a sua aparência, encontra-se com Raulino, nobre inglês - um dos cruzados, portanto. Este conta-lhe a sua história que é a história dos seus amores, primeiro com Claudiana e depois com Lizarda. Por amizade, renunciara ao amor da primeira donzela, pois que ela era também requestada pelo amigo Dom Gerardino, apesar de este não se ter mostrado digno daquele gesto. Poderemos, talvez, ver aqui uma variante do tema dos “dois amigos”¹. Gerardino duvidou da franqueza do gesto e acabou por recusar a donzela. Desgostoso com a ingratidão, Raulino afastou-se e acabou por conhecer Lizarda por quem se enamorou. Esta, por o amar tanto também, aceitou segui-lo para Lisboa, disfarçada de soldado. Fora esse o soldado que Sisnando ouvira lamentar-se e ficou, assim, explicada a atracção que sentira por ele. Este tema da donzela travestida que parte por amor encontramos-lo, também, já na *Diana*, na história de Felismena (Livro II)², mas é um

¹ Timoneda no *Patrañuelo* e Gonçalo Fernandes Trancoso em *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* tinham também glosado este motivo que vinha já do *Decameron* (VII do 10º Dia), respectivamente: Patraña Veintidós «Por Urbino, Frederico/ com Antónia no caso;/ y a causa de esto llogó/ a ser pobre, después rico» - Juan TIMONEDA, *El Patrañuelo* (ed. de Mª Pilar Cuartero Sancho), Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. p. 248-257 e Conto Quarto da 3ª Parte que «Trata como dous mancebos se quiseram em extremo grau e como um deles, por guardar sua amizade, se viu em grandes necessidades e como foi agradecido do amigo» - Gonçalo Fernandes TRANCOSO, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, na of. de Simão Lopes, Lisboa, 1595, fol. 11 r..

² Jorge MONTEMAYOR, *La Diana* (ed. de Asunción Rallo), Madrid, Catedra, 1999. Terá sido essa, também, a fonte de inspiração de Rodrigues Lobo. Segundo Ricardo Jorge, Montemor terá seguido Bandello que terá fornecido também a mesma sugestão a Shakespeare (*The two gentleman of Verona*) – Ricardo JORGE, *Francisco Rodrigues Lobo – Estudo Biográfico e Crítico*, (reedição facsimilada da primeira edição de 1920), Lisboa, Fenda Ed., 1999, p. 234.

recurso que a novela bizantina não desconhece. O travestimento resulta numa forma de igualar homens e mulheres na beleza física e, neste caso, também em desenvoltura.

Entretanto, Raulino conhecera em Lisboa uma portuguesa – Laureana – de quem se tinha enamorado e debatia-se entre o dever de fidelidade para com Lizarda que comprometera a sua honra para vir com ele e o amor crescente que sentia pela bela portuguesa. Lizarda acaba por descobrir a traição de Raulino e dá o seu amor a Sisnando.

D. Raimundo, pai de D. Raulino, resolve ir a Lisboa para esclarecer a situação vivida pelo filho e Lizarda que ele supunha ainda juntos. Revela que ambos são irmãos e conta como se vira forçado a deixar Lizarda, que, afinal se chamava Policena, ao cuidado de uma tia, depois da morte da mãe e na sequência de um seu segundo casamento. Para Raulino esta revelação deixava-o a contento, porquanto já não se punha o problema da sua dívida para com Lizarda. Esta é que não beneficia da vinda do pai, porque, enquanto que Raulino obtém licença para se casar com Laureana e ficar em Portugal, depois de recompensado por D. Afonso Henriques, a irmã tinha de ir para Inglaterra para ser a herdeira da casa de seu pai. Sisnando também sofre com esta resolução e, quando a armada do duque parte, nela parte ele também, clandestinamente. Durante a viagem surge uma oportunidade de mostrar a sua bravura e espírito de sacrifício ao salvar Policena e o pai das garras dos piratas³. Sem saber a quem agradecer, D. Raimundo promete dar o que o seu salvador lhe pedir. Claro que Sisnando pede-lhe a mão de Policena, embora acabe por admitir contentar-se com o vê-la em público. Já em Inglaterra, ao ver o valente soldado, Policena reconhece nele Sisnando e acabam ambos casados. A novela termina, assim, num final feliz fazendo jus ao título, ou seja, as desgraças acabaram por trazer ventura. Esta antítese é mais uma forma de se veicular o gosto barroco pelos jogos de aparência/realidade que vimos manifestar-se, também, na identidade de Lizarda.

Estruturalmente a novela começara, assim, *in media res* com um narrador heterodiegético, mas inclui ainda dois narradores autodiegéticos: Raulino e D.

³ Estamos perante um tópico recorrente da novela bizantina, mas a que a novela breve não deixa de atender: tenha-se em atenção “El amante liberal” de Cervantes, quando Leonisa é raptada por corsários turcos. O facto de este assalto se ter dado no final da novela rebeliana, torna-o mais pobre em peripécias, pois não chega a haver rapto, mas necessário a um desfecho feliz, já que permite verificar o heroísmo do cavaleiro português, nobilitá-lo aos olhos do pai de Policena e permitir, assim, a união desta com Sisnando.

Raimundo, pai deste. O primeiro conta os seus amores com Claudiana e depois com Lizarda e, quase no fim, é D. Raimundo quem conta a sua história, constituindo-se, assim, dois momentos de *mise-en-abîme* que são como que autobiográficos, contribuindo para a verosimilhança das narrativas. A primeira desta tem como função esclarecer a curiosidade de Sisnando a respeito de Lizarda e a segunda a de possibilitar a união de Raulino com Lauriana, sem que haja ofensa para a honra de Lizarda, bem como a união de Lizarda com Sisnando.

Impõem-se, pois, várias analepses que correspondem às intervenções dos narradores autodiegéticos. A intervenção deste tipo de narrador permite-nos, também, aceder a outros pontos de vista. Mas a troca de cartas entre as várias personagens são ainda outro meio de nos dar outros pontos de vista, a dos próprios heróis da narrativa, criando também variedade e suscitando a piedade do leitor.

Género híbrido, por excelência, não admira que nesta novela se fundam alguns motivos, numa *contaminatio* de vários subgéneros: o da fuga da donzela disfarçada em trajos masculinos, que é um processo já conhecido das novelas pastoris desde a *Diana*, vindo já da bizantina; a viagem marítima e subsequente ataque dos mouros, processo tão comum às novelas bizantinas⁴; o do cavaleiro embuçado a defender gloriosamente a vida e honra de Policena, processo importado dos livros de cavalarias e que se pode associar ao facto do seu par (Lizarda/Policena) também ter uma falsa identidade, processo este comum nas novelas bizantinas⁵, bem como a anagnórisis⁶ final e o reencontro dos dois amantes, num entrelaçamento de influências que

⁴ «El escenario marítimo aparece como uno de los marcos idóneos para la acumulación de peripecias», conforme nos afiança Rovira, o que vem já da tradição da *Odisseia* – J. GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina*, ed. cit., p. 136. A função da viagem é definida nestes termos: «podemos relacionar el viaje de las narraciones bizantinas, por tanto, com el viaje iniciático arquetípico en el que los protagonistas son puestos a prueba a partir de su enfrentamiento com obstáculos diversos y sucesivos encuentros que sirven como contrapunto (positivo o negativo) de sus propias existências», ob. cit., p. 152.

No caso da novela rebeliana, é Sisnando que tem de pôr à prova a sua coragem para merecer a sua amada. O ataque dos mouros insere-se no gosto pelas aventuras que «funcionan sobre todo como pruebas para demostrar las virtudes de los héroes» - ob. cit., p. 135. Para além de “El amante liberal”, já referido, também “La española inglesa” de Cervantes recorre a este tópicos da novela bizantina.

⁵ G. ROVIRA, ob. cit., p. 123-4.

⁶ Lembremos que a anagnórisis (ou reconhecimento) bem como a peripetia (inversão das coisas em sentido contrário) eram, segundo Aristóteles (*Poética*), os meios mais seguros de agradar.

contribuem para dar à obra variedade e novidade. Lizarda faz ainda lembrar a “Donzela que vai à Guerra”⁷, na medida em que parte incógnita e nunca ninguém suspeitaria da sua condição feminina, não fosse a intuição de Sisnando, confirmada pela confissão de Raulino. No entanto, ao contrário da heroína do *Romanceiro*, o móbil do seu disfarce não foi a guerra em si, mas o amor. Poderemos também encontrar, na época histórica escolhida para localizar esta novela, o gosto pelo exótico que é transmitido pela luta entre cristãos e mouros situada num tempo bem distante. Esta é, talvez, a novela que mais influências tem da novela bizantina. Podemos ainda encontrar vestígios de outras *novellas*, histórias ou novelas breves, pois encontramos o motivo dos «dois amigos» do conto intercalado de Raulino, Gerardino e Claudiana. Tal como no conto trancosano, Raulino sacrificou o seu amor pelo amigo, mas, nesta novela, porém, foi um gesto debalde, pois o amigo não confiou neste gesto. Como veremos adiante, este é um motivo de muitos contos e novelas de tempos anteriores.

“Os Enganos Mais Ditosos”

Nos campos de Monserrate⁸, local da quinta dos pais de Marcelinda, Loriandro, que andava à caça, fere, sem querer, Marcelinda e, ao aproximar-se dela

⁷ «Sete anos andei na guerra/ E fiz de filho varão./ Ninguém me conheceu nunca/ Senão o meu capitão;/ Conheceu-me pelos olhos,/ Que por outra coisa não» - Almeida GARRET, *Romanceiro*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997, p. 263.

⁸ É curioso notar que a acção da “Novela Primeira” das *Novelas Amorasas y Ejemplares* de D. Maria de Zayas se localiza também, em Monserrat: «Entre las ásperas peñas de Monserrat...». Fábio explica a um zagal que encontra aí: «yo soy un caballero natural de Madrid; vine a negocios importantes a Barcelona, y como les di fin y era fuerza volver a mi patria, no quise ponerlo en ejecución hasta ver el milagroso templo de Monserrat. Visítele devoto y quise piadoso ver las ermitas que hay en esta montaña.» - María ZAYAS, *Novelas Amorasas y Ejemplares* (ed. de Julián Olivares), Madrid, Catedra, 2000, p. 173 e 178. Esta novela começa com uma sugestão pastoril, já que Jacinto, aliás, Jacinta aí guardava ovelhas. No entanto, Monserrat, nesta novela, não é um *locus amenus*, antes um local de reclusão para Jacinta, desolado e infestado de bandoleiros, «morada sola por la casta Diana o para alguna desesperada criatura» (*ibidem*, p. 86). A sugestão pastoril da novela é muito fugaz, pois não só o local é inóspito como o zagal é um falso pastor, duplamente falso, pois está travestido. Duplo disfarce, portanto.

A visão diferente que Pires Rebelo tem do mesmo lugar poderá indiciar que talvez seja a visão idealizada de quem não o conhece. Ou então será outro trecho de Monserrat, já que em nenhum passo

para a socorrer, fica completamente enamorado. Dá-lhe uma banda para proteger o ferimento. Marcelinda é retratada envolta «*numa densa nuvem de um sendal branco*»⁹, símbolo da pureza de quem estava tão senhora da sua «*liberdade e tão livre de amor até este tempo*»¹⁰. De regresso a casa, Marcelinda, com medo do pai, pede à amiga Tabiana que devolva a banda ao mancebo, para que esta não possa ser descoberta pelo pai. Por engano, a banda, que também era branca e com pontas de prata (Tabiana é também o primeiro amor de Cardenio), vai cair às mãos de Cardenio que se enamora da jovem que lha atira. Como estavam ambas vestidas de verde «*por ser cor de campo*»¹¹, mas também da esperança, e eram ambas muito belas, as duas foram confundidas pelo moço enamorado. Este engano acaba por ser desfeito por uma tia de Loriandro que, por acaso, acolhe Marcelinda na sua casa, em Barcelona, para ver a procissão. Inicia-se o namoro entre os dois jovens. Quando o pai descobre uma carta do amante obriga a filha a recolher-se à quinta e faz constar que ela morreu para desespero dela e de Loriandro. No casamento de Cardenio, Marcelinda consegue aparecer embuçada, dá-se a conhecer a Loriandro que anuncia o casamento de ambos, o que não tem a aprovação do pai de Marcelinda. No entanto, este acaba por aceitar a união já que reconhece ao noivo qualidades que o tornam merecedor da filha. E, de facto, não se veio a arrepender, pois Loriandro esteve à altura das circunstâncias. Este e Cardenio foram sempre amigos gozando uma felicidade originada afinal nos “enganos mais ditosos”.

Nesta novela, o narrador heterodiegético mantém-se ao longo de toda a narrativa. Esta tem uma construção linear, intercortada aqui e além por várias cartas trocadas entre Loriandro e Marcelinda. O segundo par de namorados é perfeitamente secundarizado e a sua função é a de justificar o engano inicial e o sofrimento escusado de Marcelinda e Loriandro, fruto da incerteza e do ciúme. Logo no início, a novela sofre a influência das novelas de pastores. Primeiramente em termos de localização da acção - trata-se de um bosque, junto a uma fonte, local onde se conhecem os dois

da novela se fala no «milagroso templo», embora se refira que uma criada de Marcelinda que, entretanto adoecera e morrera, fora enterrada na «*Igreja de Monserrate*» (p. 213). Será a referência ao conhecido templo?

⁹ “Os Enganos Mais Ditosos”, p. 124.

¹⁰ “Os Enganos Mais Ditosos”, p. 152.

¹¹ “Os Enganos Mais Ditosos”, p. 150. Trata-se de um segundo elemento de confusão de identidade das duas donzelas.

protagonistas. O local é «*um fragoso sítio entre Barcelona e Moserrate... em o seio de um ameno bosque, émulo dos mais deleitosos do mundo*», bafejado pela «*suavidade das cheirosas flores, da frescura das frondosas árvores, do soído das cristalinas fontes*»¹² - um *locus amenus*, perfeito, local do idílio e da felicidade. A cena é de caça, mas o jovem caçador acaba por perder a cerva e ficar preso de amores por uma formosa ninfa. Por outro lado, a influência das novelas pastoris faz-se ainda sentir na censura à vida na corte, sobretudo à lisonja: «*E vós senhora (disse ele [isto é, Loriandro]) bem dais a entender que me tendes por muito da corte e versado em o paço, pois essa fruta é a que lá passa, ou para melhor dizer, a que lá dura, pois todo o ano se conserva; e com ser isto assi, também lá conhecemos que todo o lisonjeiar é ofender, pois se diz com a boca o contrário do que o entendimento julga*»¹³. No entanto, a maior parte da acção passa-se na casa de Rosamunda ou na dos pais de Marcelinda em Barcelona. O aparecimento de Marcelinda nas bodas de Cardenio disfarçada de montanhesa¹⁴ revela, além do gosto pelo disfarce, o gosto cortesão pela vida pastoril. Numa altura em que o género pastoril já estava em decadência¹⁵, cada vez se dilui mais o bucólico no ambiente urbano, pelo que esta novela é bem o exemplo do rumo que o pastoril tomou.

“Os Gémeos de Sevilha”

¹² “Os Enganos Mais Ditosos”, p. 121.

¹³ “Os Enganos Mais Ditosos”, p. 126.

¹⁴ Será que Pires Rebelo utilizou o epíteto de “montanhesa” para significar que a donzela era de família antiga, tal como M. Bataillon explica, a propósito da designação que a pícara Justina exhibe? Cf. M. BATAILLON, *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1969, pp. 192-193? Apesar de nada no texto nos remeter para esta ideia, não deixa de ser curiosa esta insistência neste disfarce das donzelas.

¹⁵ Lembramos que a última novela englobável, segundo Roberto Mulinacci, nesta designação, os *Campos Elísios* de João Nunes Freire, fora publicada em 1626, e que os *Desmayos de Mayo em Sombras do Mondego* de Diogo Ferreira de Figueiroa, embora date de 1635, cinco anos apenas antes da publicação das Novelas, é já uma «degenerescência do género bucólico» - Roberto MULINACCI, *Do Palimpsesto ao Texto – A Novela Pastoril Portuguesa*, Lisboa, Ed. Colibri, 1999, p. 24.

Tierno Galvan explica a atracção pela vida rural como uma tentativa de «concentración de la propiedad» nas mãos da nobreza e da burguesia comercial, ansiosos de possuir bens de raiz – Enrique TIERNO GALVAN, *Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Madrid, Ed. Tecnos, 1974, pp. 84-85.

Flora e Filénio são gémeos, topos que tem uma longa tradição literária. Filhos bastardos foram criados por um velho, em Sevilha. Desejosos de conhecer a capital, partem para ver as festas que aí se realizam. Flora disfarça-se de rapaz para correr menos riscos.

O acaso separa-os durante o percurso e Filénio tem de se disfarçar com roupas femininas. São ambos admitidos ao serviço de casas diferentes, mas o disfarce traz-lhes novos dissabores: Felisbela, a filha dos senhores da casa onde está Floriano, isto é, Flora, enamora-se dela, pensando tratar-se, de facto, de Floriano. Esta está enamorado de Lucidoro, irmão de Felisbela, sem que o possa revelar. Felisbela para forçar Floriano a casar-se com ela, finge que dá à luz um filho dele. Floriano é preso pelo pai da donzela. Quando Lucidoro se propõe matá-lo descobre na figura adormecida no leito a bela donzela que Flora era¹⁶. Naturalmente que casa com ela e o problema da irmã é resolvido com a aparecimento providencial de Filénio que casa com Felisbela. A existência de um irmão gémeo, em tudo semelhante a Flora, só que masculino, explica a atracção de Felisbela para com Flora. Floriano tinha acabado por ir servir D. Cecília disfarçado de Feliandra¹⁷. Ora, o filho desta senhora, enamorado da suposta criada, fizera constar que a tinha desonrado e queria casar com ela. D. Cecília tinha ido à corte para requerer uma pensão e hospedara-se em casa dos amos da verdadeira Flora. O velho aio que, entretanto andava à procura dos seus meninos, acaba por ser também acolhido pelos pais de Felisbela e Lucidoro, conta a sua odisseia em busca dos dois irmãos e acaba por os descobrir. A novela termina, pois, com um fim feliz para todos.

¹⁶ O motivo da mulher surpreendida no leito pelo seu amante vem já das *Metamorfosis* de Ovídio e foi várias vezes utilizado por Boccaccio (nota 127 de Pilar Gómez BEDATE a Giovanni Boccaccio, *La elegia de doña Fiameta/ Corbacho*, Barcelona, Planeta, 1989. No capítulo V da *Fiameta* encontramos um exemplo da utilização deste mesmo motivo – ed. cit, p. 70.

¹⁷ D. Cecília trata Feliandra como uma filha. Este motivo poderá ser de influência cervantina, pois em “El licenciado Vidriera” Tomás Rodaja era considerado como companheiro de seus amos: - Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares* (ed. de Florêncio Sevilla Arroyo e António Rey Hazas), Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 302.

O mesmo motivo aparece em Castillo Solórzano, quando Hernando propõe a Vargas que o trate por companheiro: « ya no quiero que de hoy en adelante seas mi creado sino mi compañero» - Alonso CASTILLO SOLÓRZANO, *Aventuras del Bachiller Trapaza* (ed. de Jacques Joret), Madrid, Catedra, 1986, p. 92. Castillo Solórzano tira partido desta promoção do criado para a usar nas novelas de tipo picaresco, jogando com a igualdade social de amos e criados.

Começando com narrador heterodiegético, assim se mantém mesmo quando os irmãos se separam durante a fuga. A narrativa continua depois com o mesmo tipo de narrador, centrando-se apenas em Flora que, mais tarde, depois de descoberta a sua identidade por Lucidoro, tem de explicar essa assumpção de outra identidade. E só quando a narrativa vai bastante adiantada é que sabemos o que aconteceu a Filénio, o que contribui para manter o interesse pelo desfecho da narrativa. Assim, o narrador heterodiegético é substituído por Flora e, um pouco mais à frente, por Filénio que conta também as suas desditas, desde que se separara da irmã. Dona Cecília, ama de Filénio, e o aio Leopoldo também tomarão a palavra para contarem a sua versão dos acontecimentos. Floriano e Felisbela trocam correspondência entre si e Floriano responde-lhe sem dar a conhecer a sua verdadeira identidade.

Ambos os jovens se disfarçam com roupas próprias de outro sexo - processo, como vemos, muito do gosto de P.R. que o usara, também, na *Constante Florinda* -, fogem de casa, desencontram-se, passam dois anos sem saberem um do outro. Outros motivos utilizados, de importação da novela clássica são o rapto (não de nenhuma das personagens centrais, mas com implicações no afastamento de ambos os irmãos)¹⁸, e a anagnórisis final dos dois irmãos. No entanto, ao contrário das novelas bizantinas, os fugitivos travestidos são irmãos verdadeiros e não amantes.

Nesta terceira novela, o jogo das falsas identidades é levado às últimas consequências, facto permitido pelas semelhanças entre os dois irmãos. É evidente que as possibilidades narrativas que as pareenças dos gémeos propiciam não foram inventadas por Pires Rebelo, pois, já no Libro Primero da *Diana* este processo é utilizado, se bem que as pareenças exploradas sejam a de dois primos e não de irmãos¹⁹. Também no Canto IX de *El Cróton* se tira partido da confusão de

¹⁸ Tópico de influência da novela bizantina, também ele usado por Cervantes no seu *Persiles*: é Auristela que é raptada pelos corsários – Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (ed. de Carlos Romero Muñoz), Madrid, Catedra, 1997, p. 127.

¹⁹ Jorge MONTEMAYOR, *Diana* (ed. de Asunción Rallo), Madrid, Catedra, 1999.

António Torquemada, no seu *Jardín de flores curiosas*, conta vários casos «notables» de gémeos idênticos. Um dos casos «maravillosos» é o de duas gémeas e de um gémeo, tão parecidos que eram capazes de enganar os próprios pais, já que ele «parecese tanto con ella que, viniendo a vernos y a holgarse con nosotros la Pasqua pasada, un día trocaron él y aquella hermana suya los vestidos y nos traxeron todo el día a mí y a su padre burlados» - António TORQUEMADA, *Jardín de flores curiosas*, in *Obras Completas*, Madrid, Turner, 1994, vol. I, p. 521.

identidades de dois gémeos - Júlio e Julieta - e da questão dos amores homossexuais²⁰, muito embora este motivo tenha, também, por sua vez, sido importado, entre outras obras, do canto XXV de *Orlando Furioso* de Ariosto²¹. Mas estas não são as únicas diferenças. Na obra de Montemayor, Isménia, em vestes femininas, faz-se passar por Alânio travestido. Induz, assim, Selvágia a enamorar-se dela, julgando que se tratava de facto de Alânio. É uma atitude maldosa da parte de Isménia e perfeitamente inocente da parte de Selvágia. Em Villalón, Melisa enamora-se de Julieta, pensando tratar-se de um cavaleiro andante, mas persiste nesse amor, mesmo depois de saber que, afinal, o cavaleiro é a filha do duque de Bravante. O irmão, Júlio, vai tirar partido dessa situação ao entrar num jogo perverso, assumindo uma dupla identidade, pois finge que é a anterior donzela que, seduzida pelo amor de Melisa, pedira a uma avó sua, espécie de maga ou ninfa, que a transformasse em homem para que o amor de ambos se consumasse. Ora, em Pires Rebelo tudo se passa dentro do limite do razoável, uma vez que o amor experimentado é por uma pessoa, supostamente, do sexo oposto²². A confusão estabelecida é fruto, portanto, de um

Recordemos que o travesti feminino é recorrente na nossa literatura tradicional e de que o masculino, mais ainda de que o feminino é comum na mitologia greco-romana (Dionísio, Aquiles, Teseu) – Luísa ANTUNES, “Em Busca da Voz do *Travesti* Feminino no Conto Tradicional”, *E.L.O.*, 3, 1997.

Também na *Vida de Eufrosina, filha de Panúcio* ela se disfarça de eunuco para poder recolher-se a um convento – Luciano ROSSI, *A literatura novelística na Idade Média portuguesa*, Lisboa, ICP, 1979, p. 84.

²⁰ Cristóbal VILLALÓN, *El Cróton* (ed. de Asunción Rallo), Madrid, Catedra, 1982, pp. 240-260.

²¹ Cristóbal VILLALÓN, *El Cróton*, ed. cit., nota 17 da p. 248.

²² Convém não ignorar também os amores de Selvágia e Isménia e de Célia e Felismena na *Diana* de Montemaior (Libro segundo). Não deixa, contudo, de haver no ar, pelo menos uma sugestão de lesbianismo.

A propósito, lembramos que apesar de «os manuais de confessores não prestarem grande atenção aos fenómenos de lesbianismo» eles existiram, havendo «processos de homossexualidade feminina conhecidos em Lisboa (1517) e Pombal (1551), sendo estes casos julgados pela justiça secular» - Abel Ernesto Barbosa BARROS, *Entrada de Sebastião de Mattos de Noronha no Norte do país – 1618*, Porto, FLUP, 1999 (dissertação de mestrado em História Moderna – policopiada). Há, no entanto, relatos de mais casos, nomeadamente os oito casos relacionados com uma certa Ana de Lima, todas elas casadas com maridos ligados ao mar, conforme se pode ler, no capítulo 12 da mesma tese. Aliás, a nossa Inquisição era bastante branda, em relação a outras, quanto aos crimes sexuais, reprimindo apenas a sodomia perfeita – *ibidem*, p. 196. Também em *Maria de Zayas* encontramos o motivo da homossexualidade feminina em “La burlada Amintia” e em “Amar sólo por vencer” chega-se mesmo a

engano e não do desejo maldoso ou de um comportamento desviante. O motivo foi transformado por P. Rebelo em mais um jogo de aparência/realidade.

Mais curioso ainda, é o facto de um dos motivos do conto tradicional (Aarne-Thompson, 884 A) que corre, numa das suas variantes, com o título de “A Afilhada”, ser o da rapariguinha, afilhada de um santo, que é levada por este na adolescência, travestida no nome e no traje, para um palácio como criada/o. Aí é assediado pela rainha que, ao ver-se rejeitada, o acusa de assédio. É condenado à morte, mas ao invocar o nome do padrinho e ao realizar as tarefas que lhe são impostas, acaba por desmascarar a rainha que é morta, casando ela com o rei²³.

Não nos parece que seja de desprezar esta fonte registada por muitas Antologias de contos tradicionais portugueses (são, pelo menos treze variantes registadas por Luísa Antunes), mas que será também um registo de um ritual de casamento e de iniciação feminina. Também a cultura grega registava o travestimento masculino como ritual de iniciação masculina. Por sua vez o motivo da gravidez fingida já tinha sido utilizado por Ovidio, conforme Lope de Vega explica em “Las Fortunas de Diana”: «Pero pienso que el artificio, en que Ovidio fue tan célebre poeta, obligó a Dido a fingir que quedaba preñada de Eneas para obligarle a verla; cosa que no solo fingen las mujeres, pero los mismos partos»²⁴. Sendo assim, as fontes de Rebelo poderão ser aqui a popular e a erudita.

A cena em que Luciodoro surpreende o falso Floriano a dormir e se sente rendido perante a beleza de Flora tem ecos do capítulo 247 de *A Demanda do Santo Graal*. Aí Percival encontra também «ũa donzela mui fermosa que dormia»²⁵. A perturbação de ambos os jovens perante a beleza feminina é semelhante, embora o desfecho seja diferente, pois a jovem encontrada por Percival era o demónio que o estava a tentar.

defender o amor entre mulheres, como expressão do amor puro – Alicia YLLERA, “Introducción” a *María de Zayas, Desengaños Amorosos*, Madrid, Catedra, 1993, p. 47, nota 118.

²³ Este motivo foi estudado por Luísa ANTUNES no artigo citado.

²⁴ Lope de VEGA, *Novelas a Márcia Leonarda* (ed. de António Carreño), Madrid, Catedra, 2002, p. 142.

²⁵ *A Demanda do Santo Graal* (ed. de Irene Freire Nunes), Lisboa, IN-CM, 1995, p. 200.

A SEGUNDA PARTE das *Novelas* começa com “ **A Custosa Experiência**”

D. António, na sua quinta, junto a Mondego, sofre de amores por D. Arnalda que se ausentara sem dar qualquer satisfação. Salva um jovem de se afogar e recolhe-o em casa. Pouco tempo depois recebe uma carta de alguém que se diz chamar Felizarda e se identifica como sendo o náufrago que ele salvara. Pede-lhe também que a vá ver a Lisboa.

Embora não muito convencido, D. António parte. Ao dirigir-se a casa de Felizarda, encontra na rua um mancebo que, por ciúmes, matara um jovem inocente e ferira a esposa. Ajuda-o a fugir para a Índia. Depois deste encontro, D. António conhece Felizarda, a suposta autora da carta, encontra-se várias vezes com ela e acabam ambos enamorados. Quando se comprometem, D. Antónia aparece e conta toda o seu drama: fora ela o náufrago, mas para experimentar o amor de D. António engendrara aquela «traça» e pedira a Felizarda, sua prima, que se fizesse passar pela pessoa salva, enquanto ela escondida assiste aos encontros entre a prima e o amante. Quando descobre que aquela experiência lhe tinha sido funesta, assume as culpas, afasta-se e morre de desgosto, tal como o seu pai.

A Novela Quarta será, talvez, a que varia mais em relação às restantes, na medida em que, em vez de dois pares amorosos, temos um triângulo amoroso: Arnalda ama D. António, mas perde-o, por sua própria causa, pois pôs à prova o amor dele²⁶. Como é evidente, uma das donzelas teria de perder o amor do cavaleiro. Mas, dado que a acção começa *in media res*, só temos conhecimento desta trama, quase no fim da novela e pela boca da própria Arnalda que, conhecedora da intimidade que foi nascendo entre D. António e Felizarda, não consegue continuar escondida, no momento em que ouve D. António a dar a sua palavra de esposo a Felizarda. Obtém-se, assim, o efeito de surpresa que justifica a designação de «*caso peregrino*» ou

²⁶ O tema dos dois amigos transformado em triângulo amoroso encontra-se também na história de Alberto e Arnao, no “Nono Canto” de *El Cróton*, se bem que esta seja uma história menos edificante do que a rebeliana: Beatriz, casada, com Arnao, quer a todo o custo obter o amor de Alberto que tudo faz para resistir a Beatriz. Descoberta pelo marido, esta morre de vergonha – VILLALÓN, *El Cróton*, ed. cit..

«*cousa rara*»²⁷ dada a esta narrativa intercalada, peregrino ou raro devido ao esquisito do caso que não à sua novidade, pois o mesmo tema que vinha já da *Disciplina Clericalis*, segundo Bernard Dabord²⁸, fora retomado pelo *Cavaleiro Zifar* (c. 1300), pelo *Conde Lucanor* (c. 1330)²⁹ e por Clemente Sánchez Vercial, no *Libro de los Ejemplos por ABC*³⁰ e já tinha sido tratado na narrativa “El Curioso Impertinente”, interpolada no *Quijote* de 1605³¹. A provável influência fez-se, sobretudo, em termos de aproveitamento do *topos* da desconfiança, ou melhor, da insegurança, em relação ao amor. No entanto, os meios usados para o desenvolver foram diferentes e os efeitos que daí advieram foram suavizados por P.R.. Este pareceu dar ouvidos ao comentário do cura cervantino, no final da narrativa: «Bien - dijo el cura – me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto es verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio que quiera hacer tan **costosa experiencia** como Anselmo. **Si este caso se pusiera entre un galán y una dama**, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible»³². Assim, a narrativa aligeira-se, uma vez que a experiência é levada a cabo por uma donzela, não resultando, pois em adultério. Abandona-se também o *topos* da inconstância ou infidelidade femininas, na medida em que é o homem que acaba por esquecer o seu

²⁷ “A Custosa Experiência”, p. 74.

²⁸ «Il nous faut, ..., remonter jusqu’au prototype. Nous le trouvons dans la *Disciplina Clericalis*, du juif converti Pierre Alphonse, médecin aragonais. La *Disciplina Clericalis* écrite en latin est au fond le premier recueil européen de contes (1106). Le thème de l’amitié est présent dans les deux premières narrations» - Bernard DABORD, « *Le curieux impertinent* de Cervantès et ces racines thématiques », *Tricentenaire Charles Perrault, Les grands contes du XVII siècle et sa fortune littéraire*, Paris, In Press Ed., 1998, p. 186.

²⁹ Don Juan MANUEL, *El Conde Lucanor* (ed. de María Jesús Lacarra), Madrid, Espasa Calpe, 1990, exemplo nº XLVIII, “De lo que contesçió a uno que provava sus amigos), p. 220-225.

³⁰ *Libro de los ejemplos por ABC* (ed. crítica de John Esten Sèller), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960. Há, pelo menos, dois *exempla* que abordam o tema: o 17 (El que verdaderamente ama de su amigo fia el alma) e o 19 (El verdadero amigo a ala muerte se ofresce por salvar a su amigo).

³¹ Parece que esta novela intercalada terá sido publicada como obra anónima, num folheto de cordel em português, segundo notícia João da Palma FERREIRA, *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, ICPL, 1971, p. 51.

³² Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (ed. de Luis Andrés Murillo), Madrid, Clásicos Castalia, 1978, vol. I, p. 446 (sublinhados nossos). De notar que o título da novela rebeliana parece importado do texto cervantino.

amor. Por outro lado, ainda segundo o cura cervantino, esta versão parece ser mais verosímil.

Assim, P. R. abandona o tradicional motivo «dos dois amigos» ao atribuir a experiência a uma donzela enamorada que se serve da prima como cúmplice. Deste modo, a narrativa quebra, definitivamente com os «prejuicios antifeministas multisseculares, fomentados... por la literatura medieval y renascentista, alarmada y complacida a la vez en sus descripciones de la ingénita debilidad, corruptibilidad y tammería femininas»³³ que, segundo Zimic, terão sido o móbil de Anselmo, na narrativa cervantina³⁴.

A motivação para o comportamento de Arnalda ela própria o confessa ao perplexo D. António: «queria fazer experiência de vosso amor»³⁵. Para isso pediu à prima que fingisse que fora ela que naufragara e fora salva pelo mancebo. Apesar de ter passado um mês, depois de D. António ter recebido a carta de Felizarda a pedir a sua presença em Lisboa sem que ele aparecesse, isso não a satisfêz, pois «entendi que estáveis seguro em meu amor e que vos não querieis empenhar com outro. Quis, contudo, segurar-me por mais algum tempo»³⁶. De facto, D. António veio a Lisboa e, então, Arnalda concertou com a prima que se encontrasse com D. António no jardim da casa, estando ela presente aos encontros que se sucederam: «ouvi as mais palavras que dizíeis, estando escondida. E ainda que este fingimento me custava muito, vivia, contudo, tão segura na confiança que tinha feito de Felizarda que me recreava com o que ouvia»³⁷.

Como explicar esta insegurança, motivadora de um comportamento tão pouco conforme as regras do decoro exigido a uma donzela? Arnalda tinha sido alvo, durante dois anos, do assédio de um tio que escondera que a mulher morrera e a levava para as Astúrias «pera que melhor efetuasse seu intento e queria haver

³³ Stanislav ZIMIC, *Los cuentos y las novelas del "Quijote"*, Madrid, Univ. de Navarra, 1998, p. 68.

³⁴ Anselmo também não tinha as mulheres em muito boa conta, pelo menos é o que demonstra com as frequentes censuras a Lotário e com a lembrança dos versos: «Es de vidrio la mujer;/ pero no se ha de probar/ si se puede o no quebrar», ou ainda «mira, amigo, que la mujer es animal imperfecto, y que no se le han de poner embaraços donde tropiece y caiga, sino quitárseles y despejalle el camino de cualquier inconveniente, para que sin pesadumbre corra ligera a alcanzar la perfección que le falta, que consiste en ser virtuosa» - Miguel de Cervantes, *El Quijote*, ed. cit., respectivamente, p. 409 e 408.

³⁵ «A Custosa Experiência», p. 80.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ «A Custosa Experiência», p. 81.

*despensão de Roma pera casar»*³⁸ com ela, afastando-a, assim, da companhia de seu amado. Se bem que Arnalda não o reconheça como causa directa da sua desconfiança, este incidente foi suficientemente marcante, até porque foi seguido de fuga e naufrágio. A fortuna haveria de fazer com que fosse precisamente D. António que a iria salvar do naufrágio, mas Arnalda não pareceu perceber este sinal como auspicioso para os seus amores, pois escondeu do jovem a sua identidade.

As consequências do acto perpetrado por Arnalda são muito menos trágicas do que na novela cervantina. Desde logo, porque, dos implicados nesta trama, só ela morre, permitindo, assim, a felicidade de D. António e de Felizarda. Este facto tem, obviamente relação com a preferência de P.R. por personagens não casadas: o único “pecado” que está em cheque é a quebra da palavra que o seu amante lhe dera, não o adultério, como no caso de Camila e Anselmo, o casal da novela cervantina. Claro que perante um erro tão grave, verificado em “El Curioso Impertinente”, teria de haver um castigo proporcional: a morte de Anselmo, o recolhimento de Camila a um convento onde professaria depois de saber que Lotário fora morto numa batalha. Camila pouco sobreviveria, pois, mal soube o que acontecera, «hizo profesión y acabo en breves días la vida, a rigorosas manos de tristezas y melancolias»³⁹, ou seja, nenhum dos três poderia sobreviver a tão grave culpa. Ora, em “A Custosa Experiência”, Arnalda acaba por admitir o casamento entre a prima e o ex-amante: «dai a mão de esposo a Felizarda e goze ela do que só eu merecia e em vosso desposório sirvam de testemunhas minhas lágrimas»⁴⁰, apesar da mágoa que sente: «acompanhem-vos meus suspiros, mas não vos assistam meus olhos, porque uns serão pregoeiros de vossos enganos e os outros, tendo-vos por árbitros, vos deixarão objectos da minha ira, a qual não quero que se renove pera que não incite o abrasado Etna de meu peito e, exalando vulcões de fogo, a puros raios vos deixe consumidos, porque vos quero vivos pera vos reconhecerem por falsos»⁴¹. Arnalda não deixa, contudo, de acusar «a falsa prima»⁴² e «o falso e túbio namorado»⁴³ de traidores.

³⁸ “A Custosa Experiência”, p. 76.

³⁹ Miguel de Cervantes, *El Quijote*, ed. cit., p. 446.

⁴⁰ “A Custosa Experiência”, p. 83.

⁴¹ “A Custosa Experiência”, p. 83.

⁴² “A Custosa Experiência”, p. 78.

⁴³ “A Custosa Experiência”, p. 75.

Embora, na novela rebeliana, só a autora da trama saia realmente magoada, todos admitem as suas culpas, não achando Arnalda que as deva assumir por inteiro, nem ser a única a expiá-las: «*não queira que a mim se impute a maior parte da culpa*» e «*quanto à culpa que me podeis pôr de haver feito esta experiência, nem a vós pode livrar da falsidade, nem a mim deve escusar da morte que tanto como isto me há-de custar*»⁴⁴. A reacção de Felizarda e de D. António, quando Arnalda apareceu aos dois, denota bem os sentimentos de culpa de ambos: ela desmaiou, ele ficou «*tão suspenso e enleado que sempre fizera o mesmo se se não ajudara de seu valeroso ânimo*»⁴⁵. Quando terminou o seu relato «*deu princípio a tantas lágrimas a queixosa Arnalda que, não só Felizarda lhe fez companhia, mas até D. António com ser tão animoso não pôde deter as suas*»⁴⁶. Também a retirada de Arnalda deixou «*ambos tão enleados e confusos*» que só pôde ser indício de reconhecimento de culpa.

Nas circunstâncias criadas, é natural que Arnalda não tenha procedido com a insistência que Anselmo usou para convencer Lotário a seduzir a mulher – bastou a ausência prolongada de Arnalda e a ocasião criada pelos encontros preparados por ela própria para que D. António se enamorasse de Felizarda e esta dele. Felizarda explica que «*no princípio esse fora o seu intento de fazer experiência com D. António, como tinham tratado; mas depois que o comunicara de tão perto e vira a rara gentileza e mais perfeições de que era dotado, que fizera o mesmo que ela tinha feito, pois o amor, quando usava de seus poderios, não deixava ter respeito a obrigações... Semelhantes a estas eram as razões que dava D. António também em sua defesa... e dizia que só por não ser notado de pouco cortesão e por entreter cuidados em sua ausência, obedecera à carta de Felizarda, mas depois que vira sua fermosura, sua discricção e mais perfeições da natureza e ser tão ilustre como era e haver tanto tempo que não tivera mais novas suas que de todo se rendera a seu amor e ele o fizera chegar ao termo que vira. E que antes ele tinha muita razão pera se queixar da experiência que em ele quis fazer, pois é certo que quem deseja o amor experimentado, não o julga por seguro*»⁴⁷. De facto, a resistência do amante e da prima foram muito diminutas, mas, também, da parte de Arnalda não tinha havido qualquer sinal de que continuava a amar D. António. Assim, Arnalda revela-se apenas

⁴⁴ “A Custosa Experiência”, p. 83.

⁴⁵ “A Custosa Experiência”, p. 74.

⁴⁶ “A Custosa Experiência”, p. 83.

⁴⁷ “A Custosa Experiência”, p. 84-5.

como a vítima desta infeliz trama. É também evidente que a beleza exterior e interior de Felizarda e de D. António os atraiu irresistivelmente um para o outro, o que funciona como uma desculpa. Por isso, o mancebo não deixa de censurar a atitude de Arnalda, o que faz dela a principal responsável pelo que aconteceu. Este facto obriga-a a libertar o par então formado para a felicidade. Em conversa a sós com Felizarda, D. António mostra a sua perplexidade perante os recentes acontecimentos: *«não sei de quem forma maior queixa, se de vós, pois sabendo que me queria outra aceitaste esta empresa, pois ainda que o conseguira o haveres-me vencido nem pera vós era triunfo, nem pera Arnalda gosto. Não fora triunfo, pois era alcançado com engano, não lhe déreis gosto, pois qual pudera ela ter vendo-me tão pouco firme. E quando eu o fora, falando convosco só para passar o tempo, nem vós ficáveis com muito crédito, nem seu amor para comigo mais abonado. De Arnalda, pois fez em mim esta experiência sabendo quanto lhe eu queria e não se dar a conhecer quando a tive em minha casa, pois de todo me deixava obrigado com tão grande fineza como tinha feito»*⁴⁸. É Felizarda a mais realista, ou a mais desprendida, pois, perante a angústia e indecisão do mancebo, *«já me parece impossível achar remédio»*, invectiva-o a agir: *«ou vós haveis de ser meu esposo ou me há-de custar a vida e se, entretanto, a não quereis ver arriscada, ponhamos em efeito o que tínhamos concertado, pois já não temos impedimento»*⁴⁹. Não restam dúvidas que Felizarda é bem mais activa que o jovem e não hesita em lhe fazer um ultimato, perante a sua hesitação: *«por lha [à pena] não dardes a ela a quereis dar a mim»*, o que tem o condão de chamá-lo à realidade, pois *«como sua [de Arnalda] curiosidade foi tão demasiada, já o amor que vos tenho tem grande desculpa»*⁵⁰. No entanto, ainda pede licença para escrever uma carta a Arnalda para se encontrarem e ele lhe pedir desculpa, com uma mentira piedosa: dizer que não tinha dado a mão de esposo à prima. Reagindo como mulher experiente (ou sensata), Felizarda lembra-lhe que esta medida poderá activar a chama que Arnalda ainda alimenta por ele. No entanto, não lhe nega esse direito, apesar de lhe pedir que a informe se algo correr mal para ela, para que ponha fim à desgraça com a morte. D. António confirmou a sua palavra. De facto, enviou a carta a Arnalda, mas esta rasgou-a. Recolhidos os bocados por uma criada de Felizarda que se encontrava no local para

⁴⁸ “A Custosa Experiência”, p. 86.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ “A Custosa Experiência”, p. 87.

saber da saúde da prima, é reconstituída pela donzela que assim mostra também a pouca confiança que tem no seu amante. A dúvida assalta-a, bem como o receio de perder D. António. O narrador aproveita para mostrar os estragos que os ciúmes podem fazer ao amor: «*Tão cego é o amor e tão lincos são os ciúmes que um lhe não deixou ver que Arnalda não lera a carta de D. António pela qual razão não podia sortir efeito. E os outros lhe davam mais vista do que devia ter, pois julgara que ele lhe faltara no que prometera. E tanto insistiu o amor com a cegueira e os ciúmes lhe apuraram a vista que a fizeram arriscada a não ter desculpa, tendo respeito ao ser tão discreta, pois ele lhe tinha pedido licença para escrever e relatado as palavras que lhe havia de propor*»⁵¹. Apesar destas palavras, não parece haver condenação desta actuação, pois o desfecho é favorável a Felizarda.

Será por acaso que P. R. deu à beneficiária desta trama este nome? Não nos parece, até porque o processo de nomear as heroínas pelas características apresentadas na novela foi também usado por Cervantes nas suas *Novelas Ejemplares*: Preciosa e Constanza, heroínas, respectivamente de “La gitanilla” e de “La ilustre fregona”, já que «según lo indican los nombres de las doncellas – Preciosa, Constanza –, sus historias presentan transformaciones del tema de la búsqueda y del motivo del tesoro escondido»⁵².

Não poderemos deixar de perguntar se a ausência da figura materna não terá criado um vazio afectivo, uma falta de modelo de identificação que terá exposto Arnalda à sedução do padrinho e à subsequente falta de confiança nas boas intenções de D. António. Esta é uma situação frequentemente relatada na literatura da época e comum a várias heroínas das novelas de D. Maria de Zayas, entre as quais Jacinta de “Aventurarse perdiendo”.

Talvez esta seja a menos “exemplar” das seis novelas, pois tudo se passa como se no amor tudo fosse legítimo, excepto o arriscar submetê-lo à experimentação. É até permitido um certo jogo: Arnalda tenta despertar os ciúmes da prima, ao ouvir o recado que D. António lhe enviava, ao recusar-se a falar com ele. Arrepende-se-ia desta atitude, mas impossibilitada de voltar atrás, recorreu às lágrimas para exorcizar a sua dor. O solilóquio que enceta junto ao Mondego é um retrato “romântico” do seu

⁵¹ “A Custosa Experiência”, p. 91.

⁵² Peter N. DUNN, “Las *Novelas Ejemplares*”, *Suma Cervantina* (ed. de J.B. Avalle-Arce e E.C. Riley), London, Tamesis, 1973, p. 91.

sofrimento, um apelo à natureza para partilhar do seu sofrimento: «*Agora podem sair os suspiros de meu afligido peito, para que convidem os ares vizinhos a terem lástima de meus sentimentos*»⁵³, mas é, também, um reconhecimento da sua culpa e a aceitação do seu estado: «*sobretudo, de mim própria me queixo, pois fui causa de meu tormento, fiando-me do mesmo engano. E pois fui tão pouco advertida que quis fazer experiência tão escusada, seja à minha custa e viva sempre chorando esta mágoa e padecendo a pena de outra merecer o bem que eu pudera gozar*»⁵⁴.

Que a condenação da falta de confiança na pessoa amada é o cerne desta “estória” parece-nos evidente no passo seguinte, pois novamente se volta a desenvolver este tema, agora em relação a Felizarda. Esta escreve ao seu amado censurando-o pela atitude que tivera para com Arnalda, o que deixa o mancebo magoado e o leva a querer desistir do casamento e a voltar aos estudos. Para o divertirem, os amigos levam-no a ver uma nau que viera da Índia. Aí encontra (outro caso de causar admiração) o pai de Felizarda que, impressionado com o que ouvira acerca do jovem, lhe dá a mão da filha em casamento. Com medo de perder o seu amado, Felizarda resolve escrever-lhe a pedir desculpa pelo seu comportamento e mostra-lhe a carta de despedida que Arnalda lhe escrevera e em que assumia todas as culpas pela situação criada dando-lhe o seu aval à união com D. António. Esta carta foi decisiva na resolução de D. António, libertando-o de qualquer escrúpulo que ainda tivesse. A aprovação do pai de Felizarda seria uma bênção a este casamento, mostrando, assim, que ambos estavam certos e que o erro fora de Arnalda.

Claro que a ausência da mãe de Arnalda viera expô-la a vicissitudes que seriam a causa próxima da sua desventura, mas viera também criar um vazio afectivo e falta de confiança que a moveriam a querer experimentar o amor de D. António. Ora este tema, já tinha também sido abordado por Maria de Zayas, numa novela cujo título evoca também esta de P.R.: “Aventurarse perdiendo”⁵⁵. Em relação a esta mesma novela, Julián Olivares justifica o seu desenlace pela rivalidade entre Jacinta e Adriana, reflexo da rivalidade entre Lisis e Lisarda, a narradora daquela novela, pois a «*solidariedad femenina es imposible*»⁵⁶ numa sociedade em que o casamento é o

⁵³ “A Custosa Experiência”, p. 95.

⁵⁴ “A Custosa Experiência”, p. 96.

⁵⁵ Maria de ZAYAS, *Novelas amorosas y ejemplares* (ed. de Julián Olivares), Madrid, Catedra, 2000.

⁵⁶ Julián OLIVARES, “Introducción” a Maria de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. cit., p. 66.

principal objectivo da mulher. Pensamos que este mesmo raciocínio se poderá aplicar a Arnalda e Felizarda.

Nesta novela há, também, um depois do casamento, pois nela se diz expressamente que o céu «*permitiu que tivessem filhos, pera que os gostos fossem mais perfeitos*»⁵⁷, o que parece ser mais uma forma de o narrador nos dar a entender o quanto Arnalda errara, por isso sofrera a morte e fizera o próprio pai perecer também, já que não conseguiu resistir ao sofrimento da filha (tornando-se, assim, uma vítima inocente do comportamento imprevidente da donzela). Parece-nos também possível inferir outra conclusão: dos erros de uns nasce a felicidade de outros, pelo menos no amor, por isso o casal foi muito feliz e teve filhos.

Para nos proporcionar uma visão mais profunda sobre os sentimentos das personagens, várias cartas são trocadas entre os três, embora nem todas sejam “reais”. Assim, D. António troca cartas com Felizarda, mas a primeira carta que recebeu em nome dela era de facto de Arnalda que assumira a identidade da prima. O gosto pelo disfarce mantém-se, pois, na correspondência.

Mas não temos só o ponto de vista destas três personagens. Quando D. António chegou a Lisboa em busca de Felizarda, encontrou um jovem que estava prestes a suicidar-se que lhe contou a sua história de ciúmes infundados. Aparentemente este episódio parece nada ter a ver com a vida dos amantes. É, no entanto, um reforço da condenação que o autor faz à desconfiança, ao ciúme, causador de mortes e sofrimento. Ora, encontrámos no *Casamento Perfeito*, precisamente num capítulo dedicado aos malefícios do ciúme (VII), o relato de um caso idêntico, extraído das «Crónicas antigas»: trata-se de um esforçado senhor castelhano casado com uma filha do rei de Leão que, ao regressar da guerra, vira uma mulher que lhe pareceu a Infanta, a fugir do jardim em direcção ao quarto. Matou o jovem que com ela estava e pôs-se em perseguição do vulto. Chegou, assim, ao quarto onde encontrou na cama a infanta e começou a dar-lhe estocadas. Nessa altura, saiu uma dama debaixo da cama que lhe confessou que era ela que se disfarçava de Infanta para se ir encontrar com um seu namorado no jardim e que, perante a morte deste, fugira, cheia de medo para se proteger junto da infanta. Esta surpreendida no seu sono, nem tivera tempo para se defender. Arrependido, não teve tempo para se desculpar, pois a infanta

⁵⁷ “A Custosa Experiência”, p. 114.

estava morta das feridas que ele lhe infligira⁵⁸. Pensamos que esta bem poderá ter sido a inspiração de Rebelo, mas, mais uma vez, as consequências foram menos graves, já que a mulher sobrevivera ao ataque do ciumento marido e este pudera redimir-se.

Este episódio tem ainda outra função, pois, quando D. António se encontra com o pai de Felizarda, este conta-lhe que o desejara conhecer pelas boas informações que recebera a seu respeito, vindas de um moço a quem D. António socorrera. O moço tinha contado ao pai de Felizarda como fora salvo. O ancião sentiu então uma profunda admiração por aquele desconhecido e, mal o conheceu, não hesitou em oferecer-lhe a mão da filha, “legitimando-se”, assim, o amor dos dois jovens.

Outro episódio que, aparentemente, parece inócuo é o encontro de D. António, quando se dirigia a casa de Felizarda, com uma donzela. Ao ver a aflição desta, oferece-lhe os seus préstimos. A donzela conta-lhe então a causa da sua fuga de casa: um casamento contra sua vontade a que o pai a queria forçar. Este encontro atrasou D. António que teve de guiar a donzela a casa do seu amante, impedindo-o de se encontrar com Felizarda que já se tinha recolhido, devido ao adiantado da hora, despertando nela os ciúmes. A narrativa da donzela não se justifica com este facto, porque era desnecessária, bastaria relatar o encontro que não a sua história. Poderá ter como justificação a apresentação do cavalheirismo de D. António, embora um pouco redundante, pois já o conhecíamos de anterior encontro (com o jovem ciumento). A outra finalidade que poderá ter será a de mostrar o perigo que representa um casamento contrariado. Numa perspectiva global das seis novelas justifica-se a introdução deste episódio, mas o momento em que ele foi inserido não nos parece o mais adequado, até porque nunca mais se fala desta donzela.

Contámos, pois, três narrativas encaixadas o que poderá significar, segundo a perspectiva de P. R., maior perfeição, já que apresenta mais variedade. A maior parte da acção passa-se então em Lisboa, mas as margens bucólicas do Mondego ouviram também as queixas de D. António e de Arnalda.

⁵⁸ Diogo Paiva de ANDRADA, *O Casamento Perfeito* (ed. de Fidelino de Figueiredo), Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1982: o episódio vem contado nas pp. 42-44.

“O Desgraciado Amante”

A acção começa com Peralvilho em Mérida. Aí conhece um fidalgo que passava o tempo em festas e que se dispõe a ouvir a sua história⁵⁹. Apresenta-se como filho de pais pouco escrupulosos que teve de fugir de Sevilha, de casa de uma irmã que, para ficar com o amante da outra irmã, matara esta. De amo para amo e de cidade para cidade (todas dentro da Península, maioritariamente situadas em Espanha, mas também lhe acontece ter vindo para Lisboa com uma companhia de teatro), acaba sempre por se envolver em casos amorosos, saindo-se mal deles, já que a sua inclinação pelas donzelas (ou delas por ele) é sempre interesseira.

Uma vez, porém, o desfecho dos acontecimentos foi diferente: foi com o dono da companhia de teatro que se queria servir dele para lavar a honra da filha. Desta vez, é Peralvilho que foge para não ter de remediar o que outro fizera.

Apesar de bem acolhido pelo senhor, seu interlocutor, acabou por recuar prender-se, pois este arranjava-lhe casamento. A decisão em não se casar talvez se possa interpretar pelo convencimento de que «a sua vida só teria verdadeiramente sentido se se baseasse na eleição da mais completa liberdade pessoal, pelo que o casamento seria um estorvo para a sua cabal consecução»⁶⁰. Mas é também e, sobretudo, uma demonstração da sua marginalidade, pois o casamento é uma responsabilidade social. Ao preferir ser «antes amante desgraciado do que marido pontudo» Peralvilho evita também a sorte que Lázaro de Tormes teve.

Assim, parte à aventura, desta vez com destino às Índias de Castela. De Castela, obviamente porque ele era castelhano, mas para as Índias porque «Las Índias,

⁵⁹ Curiosamente, o facto de a vida de Peralvilho ser contada oralmente ao fidalgo e não ser “escrita”, à primeira vista, parece prejudicar a verosimilhança, pois nunca é referida a forma como o primeiro narrador, o da novela que serve de moldura à vida de Peralvilho, dela tomou conhecimento e a pôs por escrito. No entanto, as novelas de Maria de Zayas “Aventurarse perdiendo” e “Al fin se paga tudo” utilizam o mesmo processo: Maria de ZAYAS, *Novelas amorosas y ejemplares* (ed. de Julián Olivares), Madrid, Catedra, 2000.

⁶⁰ Artur H. GONÇALVES, *Uma Novela Pícaro Portuguesa*, ed. cit., p. cxxv.

refugio y amparo de los desamparados de España, Iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores, añazaga general de mujeres librés, engaño común de muchos y remedio particular de pocos»⁶¹.

O final é, portanto, aberto: anuncia-se um naufrágio, mas não se sabe se ele escapou. Talvez a intenção do autor seja a mesma que ressaltam das últimas palavras de Pablos, El Buscón, ao seu destinatário (ou destinatária, como crê I. Arellano): «Y fueme peor, como VMD. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres»⁶², num exercício de intertextualidade, bem ao gosto da época.

Comparando o “Desgracitado Amante” com outras das suas congéneres, verificamos que a obra mais próxima dela talvez tenha sido o *Lazarillo*. Pires de Rebelo desvinculou-a, «no entanto, da intenção crítica.... sublinhando as situações cómicas e grotescas em torno de uma intriga amorosa (a do amante ridículo, com tanta tradição na farsa e com presença activa no teatro do século XVII), ingrediente determinante na novela de Pires Rebelo e particularidade que a distingue das suas congéneres castelhanas», segundo as palavras de Palma Ferreira⁶³.

Concretizando essas semelhanças, verificamos que também os progenitores de Lázaro eram pouco honestos e, por isso, foram castigados pela justiça. Segundo José María Micó esta genealogia do pícaro «evoca a las claras el simbolismo del pecado original»⁶⁴, um ferrete de que dificilmente alguém se poderia libertar, numa sociedade fechada como a do século XVII.

Desfeitas as respectivas famílias, ambos os pícaros têm de sair de casa e fazer pela vida. Ambos foram moços de cegos, se bem que com fortunas diferentes: Lázaro é maltratado pelo amo cego, Peralvilho foge com a mulher do cego e, assim, estraga a vida regalada que levava. Ambos foram moços de clérigos, mas enquanto Lázaro é forçado pela fome a roubar o amo, Peralvilho perde o emprego, porque queria agradar ao mesmo tempo à sobrinha e à criada do cura e, como não o conseguiu, as duas

⁶¹ Fernando R. DE LA FLOR, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Catedra, 2002, p. 38.

⁶² Francisco de QUEVEDO, *Historia de la vida del Buscón* (ed. de Ignacio Arellano), Madrid, Espasa Calpe, 1997, p. 237.

⁶³ Palma FERREIRA, *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, ICALP, 1981, p. 81.

⁶⁴ José María MICÓ, “Introducción” a Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Catedra, 1992, p. 51.

acusaram-no de roubar as oferendas. Também foram ambos criados de escudeiros pobres, mas Lázaro não lucrou nada com o novo emprego, enquanto Peralvilho esteve a ponto de casar com a filha do amo, não fora o facto de ter falseado a sua identificação e ter sido descoberto a tempo. Ambos aprendem com a experiência a ser desconfiados e roubam e mentem para sobreviver. Os seus castigos são, sobretudo, corporais e deixam marcas bem notórias no rosto deles.

Vimos, então, que há alguns pontos de contacto nas aventuras vividas pelos dois pícaros. Mas também há paralelismos de construção das duas obras, já que ambas dispensam divagações de índole moral e, muito embora, o anónimo autor tenha escolhido a carta para contar a vida de Lázaro - a narração faz-se a pedido de um destinatário identificado como «Vuestra Merced» - Peralvilho também conta a sua vida a um fidalgo, também não identificado e também a pedido deste, embora o faça oralmente. Finalmente, as duas novelas apresentam uma construção linear (sucessão de acontecimentos).

Mas não admira que haja reminiscências da vida de Lázaro nesta novela rebeliana, já que, como introdutora do género, a novela do Lazarillo ressurge, episodicamente, em muitas outras picarescas.

No entanto, as motivações dos dois pícaros são bem diferentes: Lázaro procura a satisfação de uma necessidade vital (a sua própria sobrevivência), Peralvilho busca constantemente fazer um casamento vantajoso e deita a perder a vida regalada que temporariamente consegue estabelecer por causa de uns olhos bonitos. Também aquilo que ambos aprenderam da vida é bem diferente: Lázaro aprendera a dissimular, por isso finge ignorar que a mulher era amante do arcipreste, em nome de uma vida pacata. Peralvilho, pelo contrário, recusara o casamento com a filha do comediante, alegando que «*antes amante desgraciado que marido pontudo*»⁶⁵, defendendo, assim, a sua “honra”. No final da novela, é um céptico em relação à vida: acaba por desconfiar que alguma coisa lhe vá correr bem e recusa a oferta de um bom casamento (a que ele sempre aspirara), talvez porque, quando agira dentro da conformidade, vivendo honestamente do seu ofício de soldado e recusando a atenção de Aldonça, perdera tudo, fora maltratado e preso. Realiza assim o provérbio «gato escaldado da água fria tem medo», o que não deixa de ter um efeito de uma certa

77 “O Desgraciado Amante”, p. 207.

comicidade, sobretudo se pensarmos que ele que viveu em função de arranjar um casamento vantajoso não o quis realizar quando estava prestes a consegui-lo.

Segundo ainda Palma Ferreira, haveria também semelhanças entre o “Desgraciado Amante” e as *Aventuras del Bachiller Trapaza*, sobretudo na geografia da acção, na genealogia, bem como em algumas aventuras⁶⁶, baseando-se, talvez, na afirmação de Valbuena Prat: «del *Bachiller Trapaza* parece derivar la principal narración picaresca de Portugal: *La Vida de Peralvilho de Córdoba*», atribuída, depois, em nota a Da Silva Cabral⁶⁷. Esta ideia parece-nos sem fundamento. Em primeiro lugar, porque a obra referida de Solórzano é narrada em terceira pessoa e a vida de Peralvilho é narrada pelo próprio, embora numa narrativa encaixada. Também em relação à genealogia de Trapaza há diferenças que nos parecem fundamentais. Trapaza nascera em Zamarramala (Segóvia), filho de Pedro de la Trampa, artesão de confiança em casa de um rico mercador que o fez seu capataz. A mãe, Olalla Tramoya, por sua vez filha de Pascual Tramoya, lavrador de sangue limpo, embora de pouca fazenda, vendia natas em Zamarramala e acabou por engravidar de Pedro que assim se viu obrigado a casar com ela, o que só fez, à hora da morte. Ou seja, tirando o facto de «tramoya» poder ter conotações eróticas⁶⁸ que poderão aproximar a mãe de Trapaza da mãe de Peralvilho (que era tecedeira⁶⁹), os progenitores de Trapaza tinham ocupações honestas. Entre Trapaza e Peralvilho não há nada em comum a não ser o facto de o narrador jogar também com o nome deles. Aliás, Trapaza foi educado pelo avô com algum desvelo, pois o fez ensinar as primeiras letras, e o mandou continuar a aprender gramática com os Jesuítas. E Trapaza acabou por ir “estudar” para Salamanca, donde o apelido “bachiller”. Ora, e embora a instrução de Peralvilho nunca seja referida no texto, os estudos de gramática e muito menos os universitários não estariam ao seu alcance, embora soubesse as primeiras letras já que escrevia

⁶⁶ Palma Ferreira, ob. cit., p. 84.

⁶⁷Valbuena PRAT, ob. cit., p. 33. Este autor, erradamente, atribui a novela a Silva Cabral, erro cometido também por Ulla Trullemans. Este erro parece provir de Teófilo Braga e é repetido, também, por Jacques Joret, na “Introducción” à sua edição do *Bachiller Trapaza*, p. 42. Este Silva Cabral, de primeiro nome Mateus, será o provável continuador de uma Segunda Parte da Vida do Peralvilho de Córdoba (possibilidade prevista pelo autor da primeira), mas que é hoje desconhecida e, portanto, impossível de ser a ela que Valbuena Prat se refira.

⁶⁸ CASTILLO SOLÓRZANO, *Aventuras del Bachiller Trapaza*, (ed. de Jacques Joret), Madrid, Catedra, 1986, pp. 61-62, nota 17.

⁶⁹ Como veremos mais adiante, tecedeira será o equivalente a parteira, alcoviteira ou proxeneta.

cartas a uma das suas amadas. A sua cultura, como veremos adiante, noutra capítulo, era sobretudo oral, feita “na escola da vida”.

Em relação à geografia da acção, ela não difere em nada da habitual no mundo picaresco literário: Trapaza nasce em Segóvia (onde não consta que Peralvilho tenha estado), passa a Salamanca (a pátria da picaresca estudantil), que Peralvilho também não visitou, finalmente Sevilha e Madrid. O facto de Peralvilho ter estado nestas duas cidades não pode ser tomado como uma influência directa, pois estes são locais de passagem obrigatória para qualquer pícaro. Sevilha é o cenário da maioria das novelas de tipo picaresco, pois era a capital do comércio marítimo, do vagabundismo, uma espécie de terra das oportunidades, uma vez que era a porta aberta para a Flandres e para o Novo Mundo onde se ia ganhar bens e fama, ou apenas fugir de alguma perseguição⁷⁰. Ora o desgraçado amante, no início da novela está em Mérida⁷¹, onde conta a um fidalgo a sua vida. O pícaro nascera em Córdova. Depois da morte dos pais, parte daí com as irmãs para Sevilha, em busca de boa vida que o anonimato propiciado por uma grande cidade poderá garantir. Segue-se Carmona⁷², São Lucar de Alpechim, Madrid que, por ser a corte, se tornava local de passagem quase obrigatória de heróis, pícaros ou cortesãos, Lisboa⁷³, Badajoz e, finalmente, Sevilha, donde parte para as Índias de Castela⁷⁴.

⁷⁰ Ou como dirá Alonso: «Sevilla, madre de tantos extranjeros y archivo de las riquezas del mundo» - J. ALCALÁ YÁÑEZ, *El donado hablador*, ed. de Valbuena Prat, p. 1237.

⁷¹ Que Palma Ferreira não regista, pois transcreve como “merecida”, na leitura que propõe desta novela - João da Palma FERREIRA, *Novelistas e Contistas Portugueses dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, IN-CM, 1981, p. 119.

⁷² No capítulo III, da obra homónima, D. Gregório Guadaña, na viagem de Sevilha a Madrid, encontra-se em Carmona, com um grupo de viajantes. Curiosamente o texto alude também aos «canos de Carmona» (- António ENRÍQUEZ GÓMEZ, *Vida de Don Gregório Guadaña*, ed. de Valbuena Prat, p. 1687), célebre pelos seus «canos que levam tanta água ao real tanque de Sevilha» - “O Desgraçado Amante”, p. 157.

⁷³ Portugal também fazia parte da rota dos pícaros, por exemplo, Estebanillo e Alonso passaram por cá e também *La Vida de Torres de Villarroel* se passa em terras de Espanha e Portugal – ed. de Valbuena Prat, pp. 1919-2020. Lembremos que M. Alemán celebrará Lisboa noutra obra sua: *San Antón de Pádua*.

⁷⁴ Não admira que as cidades constituam uma atracção para os pícaros, já que, conforme salienta Domínguez Ortíz «La riqueza acumuladas en las ciudades atraían a gran número de mendigos, vagabundos, minusválidos y asociales. Estas masas suscitaban a la vez la caridad y los recelos de los ciudadanos; abundaban las limosnas, los hospicios y hospitales, y también los cárceles y los médios de

A viagem domina assim toda a novela, pois, no fundo, Peralvilho, depois de ter feito a sua *peregrinatio* pela terra, prepara-se para a viagem maior – a travessia do oceano. Ora, desde os tempos medievais, a literatura, alguma literatura, «acentuará o carácter escatológico da viagem, não apenas enquanto passagem de curta extensão de outra viagem maior, dilatadamente alargada, a da eventual entrada do ser na duração absoluta da eternidade»⁷⁵. Naturalmente que a viagem marítima, a verdadeira viagem, segundo Alzira Seixo, representa a vida humana, com os seus escolhos, incertezas, mas também com as suas expectativas de mudança e de prazer. A água pode ser também a prefiguração da água baptismal que limpa das máculas todas, purificando o pícaro, mas também libertando-o e possibilitando-lhe a redenção. Por isso, o final da vida de Peralvilho ficou em aberto. Anuncia-se um naufrágio mas, como não sabemos se o pícaro se salvou ou não, poderemos pensar que a sua salvação eterna ficou adiada, pois talvez seja digno de obter redenção ou não.

Não cremos que, apesar de tudo, Pires de Rebelo nos queira realmente propor a continuação da narrativa, mas sim a decifração de um enigma, o que está conforme o gosto barroco: poderá Peralvilho regenerar-se? Sairá ele purificado pelo banho santo?

Também os dois protagonistas são bem diferentes, pois Trapaza é um estudante burlão e jogador que se quer fazer passar por fidalgo. Às vezes, consegue posição e bens de fortuna, mas acaba por perdê-los. Peralvilho é apenas ora um mendigo, ora um «ganapán», alvo da má sorte e do seu comportamento reincidente. Nem fisicamente têm semelhanças: Peralvilho tem a cara marcada por várias cicatrizes, tal como Lazarillo, mas Trapaza era de «gentil disposición... y de apacible agrado»⁷⁶. De facto, só na falta de sorte que ambos têm em relação às damas se pode falar em semelhanças. E se D. Tomé, o amo de Trapaza, tem algumas parecenças com o escudeiro amo de Peralvilho, não devemos sobrevalorizar este facto, pois o fidalgo pobre pretensioso é um lugar comum na literatura da época e mesmo anterior (veja-se, por exemplo, Gil Vicente, *Quem tem farelos?*).

represión» - António DOMÍNGUEZ ORTIZ, “La sociedad española del siglo XVII”, *Historia y crítica de la literatura española* (ao cuidado de Francisco Rico), Barcelona, Ed. Crítica, 1983, p. 59.

Claro que a razão do destino de Peralvilho serem as Índias de Castela prende-se com o facto deste pícaro ser castelhano e de essa ser uma terra de oportunidades que o anonimato favorecia.

⁷⁵ Maria Alzira SEIXO, *Poéticas da Viagem na Literatura*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1998, p. 12.

⁷⁶ A. Castillo SOLÓRZANO, *Aventuras del bachiller Trapaza*, ed. cit., p. 229.

Com idêntica justificação, poderemos procurar influências de outras novelas. Assim, entre os muitos amos que teve, Peralvilho serviu um autor de uma companhia de comediantes durante a sua ida para Lisboa⁷⁷. Também *Alonso, mozo de muchos amos*, entre os muitos que teve, contou com um autor que lhe propôs: «soy autor de una compañía de amigos que traigo conmigo en la representación, y se gusta, podrá servirme para tener cuenta en el vestuario con la ropa y vestidos de la comedia»⁷⁸. Alonso foi então instruído sobre a função que teria e que era escrever todos os dias «los carteles, ir a la una guardar la porta... y después acudir al vestuario a tener cuenta con los cofres y ropa que había de servir en la comedia»⁷⁹. Peralvilho foi industriado pelo autor e chegou a tomar «alguns papéis de gracioso*», usufruindo de

⁷⁷ Sobre a presença de companhias de comediantes em Portugal leia-se o seguinte excerto: «O teatro castelhano, levantado ao máximo pelo milagre genial dum Lope da Vega, que o radicou no costume público, havia-se introduzido triunfantemente em Lisboa, onde as companhias ambulantes representavam nos famosos *páteos das comédias*» - Ricardo JORGE, *Francisco Rodrigues Lobo – Esboço Biográfico e Crítico* (reedição facsimilada da ed. de 1920), Lisboa, Fenda, 1996, p. 123.

Sobre os pátios, ou “corrales”, veja-se o capítulo “Corral de Comedias”, *HCLE, Siglo de Oro: Barroco. Primero Suplemento*, Barcelona, Ed. Crítica, 1992, p. 147-158 e também Othón ARRÓNIZ, *Teatro y escenarios del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1977. Segundo este último autor, «las primeras [comédias] puestas en escena de carácter profesional, serían de 1570 adelante, años en que se consolidan los teatros permanentes» - ob. cit., p. 160.

⁷⁸ J. ALCALÁ YÁÑEZ, *El donado hablador*, ed. de Valbuena Prat, p. 1259.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 1260.

* O gracioso é uma figura interessante do teatro da época. A sua missão era a de servir de mediador entre o espectador e o espectáculo, representando o público no palco, fazendo observações do senso comum, criando momentos simpáticos e divertidos, podendo também contar pequenos contos exemplares. Era geralmente um criado glutão, ambicioso, misógino, covarde, que casava com a criada da dama, assumindo esta também, muitas vezes, uma função idêntica.

Batín de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega poderá ser apontado como exemplo do gracioso – Fernando LÁZARO CARRETER, “La figura del gracioso”, *HCLE, Siglo de Oro: Barroco. Primero Suplemento*, Barcelona, Ed. Crítica, 1992, p. 159-165.

Mas também Tirso de Molina usou esta figura: Caramanchel em *Don Gil de las Calzas Verdes* poderá ser considerado um gracioso, pois Caramanchel «Es muy propenso a decir frases hechas y refranes, enteros o acomodados y cuentecillos tradicionales» - Alonso ZAMORA VICENTE, “Introducción” a Tirso de Molina, *Don Gil de las Calzas Verdes*, Madrid, Castalia, 1990, p. 50.

Pensamos que, sobretudo na primeira parte desta novela, quando Peralvilho comenta as acções do seu primeiro amo, assume esse papel de gracioso.

soldo «seis reales cada dia»⁸⁰. Esta pausa nos seus infortúnios foi quebrada, quando descobriu que o autor o queria casar com a filha para limpar a honra desta⁸¹. Alonso foi também bem tratado, mas teve de fugir, pois, por inadvertência, o autor matou um espectador que queria entrar sem pagar. Os episódios terminam assim de maneira diferente, mas o motivo é o mesmo, modificado por P.R., de acordo com o fio condutor que elegera para a sua novela - as aventuras casadoiras de Peralvilho.

O outro motivo que é recorrente nas novelas picarescas ou de influência picaresca é o da pobreza. «La miseria no tiene aspectos favorables que compensan sus males. Afecta, incluso, a la condición misma del humano. No es simplemente que sea penoso el estado de pobreza, es que la condición de pobre reduce y degrada la condición humana»⁸². Assim, Peralvilho vê-se a braços com o problema da sua subsistência. Com a morte do pai e a deportação da mãe, Peralvilho e as irmãs têm de se socorrer de expedientes para sobreviver. O dinheiro é, por isso, um tópico habitual neste tipo de novelas. Para resolver o problema da falta dele, uma das vias é o casamento por dinheiro. Partilhando o mesmo desejo de tantos outros pícaros, Peralvilho tem sede de nobreza e riqueza. Para isso recorre à mentira, fazendo-se passar por um rico herdeiro, à espera do regresso do pai das Índias (mais uma vez aparecem as Índias como a terra das oportunidades). Esperava com este estratagema ser bem tratado, mas sobretudo poder casar com a filha do seu amo que, se bem que apenas filha natural, sempre era filha de um fidalgo, muito embora ele não fosse rico.

José F. Montesinos apresenta-nos, muito apropriadamente, o gracioso como figura de contraste com a do herói ou galã: «La contrafigura del donaire es el heróe, y el héroe es la nobleza» - José F. MONTESINOS, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Ed. Anaya, 1969, p. 23. No fundo, Peralvilho funciona, tanto na vida “real”, como na sua vida de actor, como elemento de contraste com o herói, com o nobre.

⁸⁰ “O Desgraciado Amante”, p. 200.

Seria pouco, atendendo aos dados que Othón Arróniz nos dá para uma época próxima. Diz este estudioso do teatro espanhol auriano: «tengamos en cuenta que por la misma época [isto é, 1653], un actor ganaba unos 20 reales diarios» - Othón ARRÓNIZ, *Teatro y escenarios del siglo de oro*, ed. cit., p. 204.

⁸¹ Será este passo revelador de que Pires de Rebelo partilharia a opinião de vários moralistas que criam que a vida dos comediantes era dissoluta e promíscua, o que terá levado a Companhia de Jesus a proibir os jovens de assistir aos espectáculos nos corrales? Algumas destas apreciações podem ser lidas na obra de Othón Arróniz já citada, pp. 42-53.

⁸² J.A. MARAVALL, *La literatura picaresca*, ed. cit., p. 67.

Outra das vias para a sobrevivência podia ser a esmola. A habilidade de Peralvilho para fingir chagas, mutilações, doenças para mendigar era um lugar comum na literatura da época. O pícaro rebaixa-se a pedir e o negócio até nem lhe corre nada mal. Disfarçado de soldado ferido, parece ter aprendido o truque com o velho cordovês que ensinara Guzmán «a fingir lepra, hacer llagas, hinchar una pierna, tullir un brazo, teñir el color del rostro, alterar todo el cuerpo y otros primores curiosos del arte»⁸³.

Por culpa do destino ou por culpa própria, Peralvilho, como Guzmán, sofre vários percalços: Guzmán foi “atacado”, gratuitamente, de uma janela com o conteúdo de uma vasilha de água a ferver e o pícaro de P.R. com águas sujas. Mas este episódio tem mais parecenças com um passo dos *Romances a la vida escolástica* de Francisco Rodrigues Lobo do que com a obra do autor espanhol. O herói do leiriense é um pícaro estudantil de Coimbra, vítima também ele das suas veleidades de conquistador, pois, ao cantar a uma «fregona» que limpava uma varanda, apanha com uma baldada de urina enviada pela ama⁸⁴. O paralelismo é evidente, já que é, também, a filha de uma estalajadeira que, despeitada por Peralvilho não a ter requestado na devida altura, lhe atira com água suja da janela.

Cansado de tanto infortúnio, no final da primeira parte, também Guzmán, tal como Peralvilho, foge para as Índias para «ver si mudando mundo y tierra mejoraría mi suerte»⁸⁵. Por isso ser um reflexo da sociedade castelhana do século XVII, podemos encontrá-lo noutras novelas ainda: *Alonso, mozo de muchos amos* ou *El donado hablador* faz também a sua jornada para as Índias.

O motivo secundário, embora, do enamoramento de Celestina pelo amante da irmã aparece, embora ligeiramente diferente, na novela “El jardín engañoso” de Maria de Zayas⁸⁶. Nesta novela há dois pares, dois irmãos e duas irmãs, mas ambas as irmãs gostam do mesmo jovem. A falsidade de uma delas leva a que um irmão mate o outro, fugindo de seguida. Desta forma são os irmãos que vivem a rivalidade, mas esta é a visão feminina de Maria de Zayas, pelo que não é de admirar que, se P.R importou

⁸³ Mateo ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, (ed. de José María Miró), Madrid, Catedra, 1992, vol. I, p. 398.

⁸⁴ Esta referência foi colhida em Ricardo Jorge que transcreve, ainda, o poema cantado pelo estudante – Ricardo JORGE, *Francisco Rodrigues Lobo*, ed. cit., p. 35.

⁸⁵ Mateo ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, ed. cit., p. 237.

⁸⁶ Maria de ZAYAS, *Novela amorosas y ejemplares*, ed. cit..

este motivo desta novela, se acaso a leu, o tivesse adaptado à sua visão de homem que o levaria a atribuir a uma mulher a morte da irmã só para poder ficar com o noivo desta.

Mas há motivos recorrentes das novelas picarescas que não figuram na de P. R., nomeadamente, a defesa da honra pessoal que foi um dos temas mais importantes abordados pela picaresca, sobretudo no *Guzmán*, em que se torna como que uma verdadeira obsessão, segundo Alan Francis⁸⁷. A honra de Peralvilho não passa por provar a limpeza do seu sangue, mas sim em recusar um casamento que se destinava a satisfazer a honra da filha do comediante que dormira com um português, conforme já vimos. Também não há na novela rebeliana, qualquer preocupação com qualquer problema de índole religiosa e, pelo pouco que conhecemos da vida de Pires de Rebelo, este não seria converso, uma vez que era, lembremos, freire professo da Ordem de Santiago e que essa qualidade obrigaria a fazer prova de limpeza de sangue⁸⁸, embora houvesse muitas maneiras de contornar essa exigência. De qualquer modo, não há marcas da polémica anti-judaica na novela em análise - não há nem poderia haver, que a censura não deixaria -, apesar das profissões dos pais de Peralvilho serem, ele, aguadeiro e, ela, tecedeira⁸⁹, portanto ligadas ao artesanato urbano. Aliás, nem sequer há anti-clericalismo, pois, apesar de Peralvilho ter servido um cura e o ter acusado de não ter «*mãos rotas*»⁹⁰, a verdade é que o pícaro lhe roubava o dinheiro das ofertas e, mesmo assim, nunca foi sujeito a maus-tratos (ao contrário do que fazia o cura de Moqueda, amo de Lázaro). Devemos salientar que nunca Peralvilho foi maltratado por qualquer amo, antes pelo contrário, ele é que acabava por servir mal cada um dos seus amos.

⁸⁷ Alán FRANCIS, ob.cit, p. 48.

⁸⁸ Francisco BETHENCOURT, “Rejeições e Polémicas”, *História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 54.

Michel Cavillac analisa, detalhadamente, a coincidência de que «la mayoría de los autores de novelas picarescas tal vez procedan de familias *conversas*. Ello resulta verosímil por lo que respecta al Anónimo de 1554 y al doctor Jerónimo de Alcalá, probable por lo que concierne a Alemán y López de Ubeda; indiscutible en lo que concierne a Enríquez Gómez» - Michel CAVILLAC, *Pícaros y mercaderes en el Guzmán*, Granada, Univ. de Granada, 1994, p. 39-40.

⁸⁹ Michel Cavillac classifica o artesanato, o comércio e a medicina ocupações «a las que tradicionalmente se dedicaban los conversos» - Michel CAVILLAC, ob. cit., p. 38. Lembremos que eram as profissões dos pais de Lázaro, Guzmán e de D. Gregório Guadufia.

⁹⁰ “O Desgraciado Amante”, p.136.

Outra diferença que podemos apontar é que Peralvilho nem sempre se move em cidades. Ora, se a cidade é «la auténtica pátria del pícaro», porque «crisol de la economía de mercado», como pretende M. Cavillac⁹¹ e a análise das novelas picarescas comprova, então a novela rebeliana afasta-se dessas, pois Peralvilho tanto anda em cidades como em lugares referenciados apenas pela distância em léguas às cidades principais de Sevilha e Madrid⁹².

Estes factos poderão ser um entrave à inclusão desta novela no grupo das picarescas, bem como a ausência de divagações didáctico-morais, de arrependimento e de verdadeira crítica social, pois apenas encontramos comentários jocosos do próprio pícaro.

O insucesso de Peralvilho surge como uma forma de “preconceito aristocrático” que P. Rebelo assume em defesa do imobilismo vertical, ou seja, de um grupo social para outro (muito embora, como veremos, admita a ascensão horizontal, ou seja, dentro da própria nobreza, mercê de serviços militares prestados ao rei) no que não se distingue dos outros autores de obras picarescas⁹³. Pires de Rebelo faz, assim, eco de uma sociedade que só aceitava como critério de ascensão social a riqueza, o auxílio do nobre na guerra ou a preparação académica para desempenho de cargos públicos⁹⁴. Mas nem que os critérios fossem os do trabalho ou do mérito pessoal⁹⁵, nunca Peralvilho se poderia elevar à riqueza e à glória exactamente pela sua falta de lisura, pois Peralvilho é um falso herdeiro rico, um falso mendigo, um falso soldado que não poderá, nem merecerá, assim, ascender socialmente.

Pela leitura que podemos fazer, P. Rebelo, defende que só o nobre é capaz de ter elevados sentimentos e comportamentos exemplares que o tornam digno de atingir o ideal do perfeccionismo. É evidente que esta tese só se torna clara quando confrontamos a leitura desta novela com as restantes cinco, cujos protagonistas

⁹¹ M. CAVILLAC, *Pícaros y mercaderes*, ed. cit., p. 38.

⁹² Serviu o cura num lugar a algumas léguas de Sevilha e o cego perto de Aranguez.

⁹³ Também, por exemplo, Pablos no libro III, está preste a casar com uma donzela, quando é desmascarado pelo antigo amo - Francisco QUEVEDO, *Historia de la vida del buscón* (ed. de Ignacio Arellano), Madrid, Espasa Calpe, 1997.

⁹⁴ José António MARAVALL, *Poder, honor y elites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1989, p.184.

⁹⁵ Posição defendida, por exemplo, em várias narrativas de Gonçalo Fernandes TRANCOSO, *Contos e História Exemplares*, Lisboa, António Gonçalves, 1575.

pertencem à nobreza. Aliás, se fizermos um exercício de análise mais profunda, de facto, esta novela tem como personagem central um fidalgo, pois é um fidalgo cansado da vida que acolhe Peralvilho e, por divertimento, se prontifica a ouvir a sua história. Assim, a vida de Peralvilho é uma narrativa encaixada, logo secundária. Forma engenhosa de manter a unidade temática e formal das seis novelas, utilizando também aquilo que faltava nas outras e que é um dos *topos* da literatura da época: o riso. Mas o riso obtido à custa do povo, do pobre, do abandonado da sorte, não do honrado fidalgo, capaz unicamente de nobres feitos e de nobres sentimentos.

Face ao exposto, parece-nos que Pires Rebelo se esforçou por fazer uma novela ao gosto picaresco, a começar pelo título “Desgraciado Amante” e pelo nome da personagem, já que ambos são castelhanos⁹⁶, mas também, por muitos dos provérbios serem “escritos”/ditos nessa língua. A concepção desta novela segue o esquema habitual da picaresca: genealogia e infância, peregrinação ao serviço dos vários amos, usurpação de identidade, castigos parciais, fracasso final, num percurso cíclico que termina na fuga. Explora-se a procedência infame do protagonista (que nasceu em berço espanhol – em Córdova), logo a marca da hereditariedade na determinação do carácter, mas também a influência da educação o mundo da marginalidade, sobretudo da mendicidade (de cegos e ex-soldados feridos). A forma de expressão adoptada é a autobiografia, não sob a forma de epístola, como o *Lazarillo* ou o *Buscón*, mas de narração oral que permite a interferência do interlocutor pressuposto («V. Merced» ou a «Señora» a quem Pablos se dirige), mas “real”, porque fisicamente presente ao lado de Peralvilho. Este artifício obriga à intervenção de um outro narrador, heterodiegético que medeia e possibilita a narrativa encaixada. Claro que aqui se levanta o problema da “verdade” da vida de Peralvilho, pois ele é uma personagem criada por um narrador e não um “autor” que escreve a sua

⁹⁶ «Peralvilho – s.m. (do cast. *Peralvillo*, antr.). O m.q. *peralta* – *Grande Dicionario da Língua Portuguesa* (coord. de José Pedro Machado), Lisboa, Amigos do Livro Ed., 1981, tomo VIII. Por *peralta* entende o mesmo dicionário: «indivíduo afectado nos modos ou trajes; janota; peralvilho» - *ibidem*. A palavra remete-nos, pois para o campo semântico de burla, da máscara, da sedução. O termo corresponde, assim, ao faceira que Frei Lucas de Santa Catarina satiriza no seu *Anatómico Jocosso*, (ed. de Graça Almeida Rodrigues, Lisboa, IN-CM, 1983). Mas Peralvilho é também topónimo, conforme Artur Gonçalves registou na sua tese de mestrado, já que é referenciado no *Quijote* (localidade próximo de Ciudad Real), bem como em *El Diablo Cojuelo*. Como topónimo adquiriu uma conotação negativa já que era um local de castigo de malfeitores.

O nome Peralvilho poderá ainda convocar o de outros pícaros, como Lazarillo e Estebanillo.

própria vida, como Lázaro, Pablo ou como Estebanillo. Daqui resulta, ainda com mais propriedade do que no *Lazarillo*, no *Buscón*, no *Estebanillo*, que «la autobiografía – ilusión de realismo – acaba por resolverse en pseudoautobiografía – realidad de ficción.»⁹⁷. Mas a inclusão de um interlocutor para Peralvilho possibilita, também, um diálogo com dois registos de níveis de linguagem: um oral, cheia de ditos, rifões e de expressões populares, e outro mais culto e formado em citações livrescas, conforme veremos adiante. Para dar um ar de mais “autenticidade” à sua novela é que Pires Rebelo adopta expressões e rifões castelhanos.

Daqui não resulta que haja uma imitação propositada de qualquer novela picaresca específica. No entanto, há a presença de muitos tópicos de outras novelas do género. Se tivermos em conta que as novelas chamadas picarescas ou de pícaros são todas muito diferentes entre si, mesmo quando continuação de outras já existentes (à excepção da segunda parte do *Guzmán*, mas a da autoria do próprio Mateo Alemán), não nos chocaria considerar o “Desgraciado Amante” uma novela picaresca (seguramente não na acepção de A. Parker⁹⁸), de pícaros ou, pelo menos, de inspiração picaresca. Artur H. Gonçalves chama-lhe «a única novela pícaro genuinamente produzida pela literatura portuguesa» e avança que ela «será ainda uma das últimas representantes da série»⁹⁹.

Mais consensual é o facto de se poder considerar Peralvilho um pícaro, pelo menos é assim que o seu autor o vê, pois uma vez Peralvilho é acusado de «pícaro embusteiro»¹⁰⁰ e outra de «pícaro aleivoso»¹⁰¹. Se confrontarmos esta com as outras cinco novelas do mesmo autor, verificamos, tal como Jacques Joset fez em relação a Castillo Solórzano, que «el *happy end* es cuestión de clase social»¹⁰². As cinco novelas “cortesãs” terminam no casamento dos pares amantes, Peralvilho, porém, despreza o casamento vantajoso que o fidalgo, seu interlocutor, lhe estava disposto a dar e foge. Tudo se passa como se «en el régimen de estratificación fundado en el doble juego de exclusión para los de abajo y privilegiada reserva para los de arriba,

⁹⁷ Ángel ESTÉVEZ MOLINERO, “La poética picaresca”, *B. H.*, ob. cit., p. 318.

⁹⁸ Alexander PARKER, *Los pícaros en la literatura*, Madrid, Ed. Gredos, 1971

⁹⁹ Artur H. GONÇALVES, *Uma Novela Pícaro Portuguesa*, ed. cit., p. clxxvii.

¹⁰⁰ “O Desgraciado Amante”, p. 186.

¹⁰¹ “O Desgraciado Amante”, p. 193.

¹⁰² Jacques JOSET, “Introducción” a Alonzo de Castillo Solórzano, *Aventuras del Bachiller Trapaza*, ed. cit., p. 24.

respecto de qualidades estimadas superiores, se juzga que los individuos de las capas inferiores no pueden sentir más que atracción sexual brutal, más no amor, propio sólo para los altos»¹⁰³. Na verdade, não há qualquer sofrimento passional, provocado pela fuga do pícaro.

E se bem que se apele à continuação desta narrativa, depois do naufrágio anunciado, avança-se que ele não se emendou e que continuou «*a fazer das suas*»¹⁰⁴, ou seja, o pícaro não tem emenda. Por isso, parece-nos acertada a seguinte afirmação de Palma Ferreira: «na sua forma mais remota, a caminhar já para a radicalização em personagem literária, o *pícaro* opor-se-ia ao *cortesão*»¹⁰⁵, já que nos parece ser esta a intenção de Pires Rebelo ao apresentar Peralvilho. Ao procurar escrever uma novela ao gosto picaresco, Pires Rebelo tinha em mente mostrar o oposto do verdadeiro cortesão, pelo menos, em questões amorosas. Já não tem inteiramente razão P. Ferreira, quando afirma que a intriga amatória é: «ingrediente determinante da novela de Pires Rebelo e particularidade que a distingue das suas congéneres castelhanas»¹⁰⁶. A afirmação é verdadeira em relação às outras cinco novelas que não a esta. Peralvilho nunca amou realmente, o seu interesse pelas várias figuras femininas é meramente interesseiro e sempre passageiro. Nunca sofre por deixá-las, antes até se

¹⁰³ J.A. MARAVALL, *La novela picaresca desde la Historia social*, Madrid, Taurus, 1986, p. 207. Por isso mesmo, não pensamos que se possa ver nesta novela, como Palma Ferreira pretendeu (*Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, ed. cit., p. 83), a crítica «à característica tão divulgada dos portugueses do século XVII, tidos por amantes impenitentes», pois Peralvilho que não é português nunca amou realmente nenhuma das moças com quem se relacionou, apesar de se sentir atraído pela filha do escudeiro, pela mulher do cura e pela filha do comediante, há, não obstante uma busca de um bom casamento, busca infrutífera que o leva a assumir-se como um «desgraciado amante». Mas dessa atracção não ficou mágoa nem saudade quando teve de partir. É verdade que aparece na novela a figura de um português que não só acompanha Amarilis, a filha do comediante, à sua pousada, como ataca a golpes de espada o nosso Peralvilho que visava impedir-lhe a intenção. O comentário de Peralvilho, se bem que lacónico, é elucidativo do carácter impetuoso e sobranceiro do fidalgo português: «*a não ser português (como depois soube, e grande fidalgo) entendera que não podia ser senão algum demónio*». Mas Peralvilho, que é castelhano e não português, repetimos, não mostra bravatas, salvo nessa ocasião, não chora de amor, não implora favores, pelo contrário, foi a mulher do cego que lhe propôs a fuga e, finalmente, quando tinha aprendido a lição, faz-se até rogado em aceitar as atenções de Aldonça (demora que lhe foi extremamente penosa, pois valeu-lhe toda a espécie de humilhações).

¹⁰⁴ “O Desgraciado Amante”, p. 227.

¹⁰⁵ Palma FERREIRA, *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, ed. cit. p. 12.

¹⁰⁶ Palma FERREIRA, *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, ed. cit., p. 81.

afasta voluntariamente de uma delas ao perceber que o querem usar para lavar a sua honra. Nem nenhuma destas donzelas o ama (nem a ele nem a outro, pois a aventura da filha do comediante com o português não é um acto de amor, é isso mesmo, uma aventura) e a filha natural do fidalgo que só se interessou por ele, por o julgar rico, também não sofre por ele ter fugido, mas por ter sido enganada¹⁰⁷.

Não devemos esquecer, também, que esta novela tem ainda uma outra função que é satisfazer o princípio da variedade e do divertimento, dentro do conjunto da obra. Difere das outras novelas, pela origem social do protagonista, pelo carácter autobiográfico, pelas sucessivas aventuras galanteadoras vividas por Peralvilho.

Finalmente, se quisermos considerar o “Desgraciado Amante” uma novela picaresca “plena”¹⁰⁸, teremos de a considerar, então, como fazendo parte do grupo de obras que Alán Francis apelidou de pseudo-picaresca, como *La hija de Celestina* que «no hacen preguntas, no plantean problemas ni se desvían de los valores vigentes de la época»¹⁰⁹ ou das novelas de aventuras de uma personagem apicarada.

É de referir também que Artur Gonçalves lhe atribui um carácter nacionalista, baseando-se em algumas afirmações contidas no texto. Baseia-se então na referência a Santo António como sendo de Lisboa, à crítica feita à falta de Misericórdias e de misericórdia em Espanha, à crítica feita aos espanhóis - como a honra deles é fácil de contentar, até porque o próprio Peralvilho é espanhol -, finalmente à exaltação da valentia do português. De facto, estas reflexões não nos parecem nada consistentes, pois se se fala em Santo António de Lisboa é para dizer apenas que a oração «começa *Santo António de Lisboa*»¹¹⁰, não nos parece, pois intencional; se se compara o português ao próprio diabo, isso não deve ser sobrevalorizado, pois sabemos que Peralvilho não é propriamente um exemplo de valentia. Há efectivamente crítica à falta de Misericórdias, mas isso é um facto que, aliás, nem sequer obstou a que o pícaro tivesse assistência, pois não lhe faltaram esmolas nem misericórdia quando se

¹⁰⁷ É bem evidente este comportamento, quando o herói conta a sua saída da casa do escudeiro: «deitaram-me em corpo pela escada abaixo, sem dar fé se Luíza se ria ou chorava» - “O Desgraciado Amante”, p. 172.

¹⁰⁸ De tantas novelas do género, «la única obra que no suscita duda alguna, a efectos de inclusión [na novela picaresca], es el *Guzman de Alfarache*»¹⁰⁸ - Alán FRANCIS, *Picaresca - Decadência, Historia*, Madrid, Ed. Gredos, 1978, p. 125.

¹⁰⁹ Alán FRANCIS, ob. cit., p. 125.

¹¹⁰ “O Desgraciado Amante”, p. 134.

disfarçou de soldado. Só por si este caso não nos parece uma marca de nacionalismo do autor. Quanto à facilidade com que o autor quer limpar a honra da filha casando-o com um pícaro, pode ser efectivamente uma crítica ao carácter espanhol. Contudo, não devemos encarar como uma crítica ao carácter espanhol a figura de Peralvilho por ser espanhol, pois também o são a maioria das personagens das novelas cortesãs de Pires de Rebelo.

Em relação ao facto de o mesmo autor atribuir a elaboração desta narrativa a data anterior a 1640, porque aí não vem referida essa importante data, não nos parece sintomática, pois só na primeira novela, por imperativos que se prendem com a economia da acção é que é referido um caso histórico (a conquista de Lisboa), não sendo nunca referidos outros factos históricos concretos nas outras novelas.

Esta novela tem uma estrutura circular, embora se desenrole numa sucessão linear de acontecimentos. A estrutura circular deve-se ao facto de ter dois narradores: um extra e heterodiegético que tem como função apresentar o ouvinte, o narrador e o local onde se irá desenrolar a acção, e que aparece no início e no fim da narrativa e de vez, em quando, durante a narração de Peralvilho, com função meramente fática e outro autodiegético – é Peralvilho que conta a sua história ao fidalgo. Este jogo duplo entre oralidade e escrita, jogo de disfarces, tipicamente barroco, permite-nos marcar a diferença entre esta e as restantes cinco novelas que têm um carácter mais literário e cortesão, permite-nos ainda entender esta narrativa como “realista” e percebermos a vida de Peralvilho, não só através da narrativa de viva voz que ele faz, mas também através dos seus próprios comentários¹¹¹. Poderemos encontrar aquilo que se costuma designar por «leitor implícito», pois o leitor participa no diálogo através do fidalgo a quem o pícaro conta a sua vida.

Este processo substitui a forma epistolar adoptada no *Lazarillo* e na *Historia de la vida del Buscón* ou a conversa directa com o leitor, usada em *Guzmán de Alfarache* ou, por exemplo, em *La vida y hechos de Estebanillo González*, mas não é inédita, já que também J. Alcalá Yáñez no *Donado hablador*¹¹² a ela recorreu. Deste

¹¹¹ Esta circunstância é assinalada em “El casamiento engañoso”: «-No se holgará vuesa merced, señor Peralta, de ver escritas en un coloquio las cosas que estos perros hablaron?», ao que Peralta responde: «-...de muy buena gana oiré esse colóquio», ou seja, lerei. – Miguel de Cervantes, “El casamiento engañoso”, *Novelas Ejemplares*, ed. cit., vol. II, p. 557.

¹¹² Alonso conta a sua vida ao vigário do convento a que se acolheu. Veja-se a edição de Valbuena Prat, já aqui citada, especialmente a página 1200, onde começa a autobiografia de Alonso.

modo, a personagem fictícia do “senhor” torna-se o ouvinte da narrativa do pícaro, exercendo o papel de leitor real, emprestando, assim, à novela uma ilusão de realidade. Por sua vez, a narrativa de Peralvilho toma o carácter de uma autobiografia. O ponto de vista é predominantemente o do protagonista, mas uma carta de Luísa, embora breve, vem-nos acrescentar mais um ponto de vista. No entanto, ao contrário das outras, é uma narrativa aberta, fazendo mesmo o autor um convite a quem quiser contar as aventuras seguintes de Peralvilho, dando até pistas para o que se terá passado: o herói, ou melhor, o anti-herói, sofreu um naufrágio, o que é comum a muitas novelas picarescas ou apicaradas.

“A Namorada Fingida”

A acção começa em Toledo¹¹³: numa paisagem bucólica («à sombra de uns crescidos choupos que ali brotara a terra... e o lugar por este respeito era aprazível e deleitoso»¹¹⁴ que ficava junto «à cerca de um jardim de um grande senhor»¹¹⁵, Florisbelo conta a Isménio como fora vítima das artimanhas da irmã Eugénia. Esta, para ver o seu amante livre do compromisso que tinha com Nisea, convence o irmão de que esta está interessada nele. Claro que Nisea descobre a verdade e apressa-se a casar com o homem que ama. A irmã é castigada pelo pai e metida num convento.

Nos passeios pelas redondezas da sua casa, Florisbelo conhece Leonarda e, para se tornar digno dela, vai para a Flandres combater.

No regresso, na corte onde recebeu a comenda de Santiago¹¹⁶, salva a honra de uma donzela, enfrentando D. Fernando filho do poderoso marquês de Povar. Este fica impressionado com o cavalheirismo de Florisbelo e não só dota a jovem para ela

¹¹³ Toledo tornou-se um privilegiado espaço literário em prosa e em poesia. Basta lembrar D. Maria de Zayas, Cervantes, Céspedes y Meneses, já para não falar no *Lazarillo*.

¹¹⁴ “A Namorada Fingida”, p. 230.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ A posse do hábito de Santiago (ou outro), funcionando como que uma garantia da honradez e coragem de quem o usava, era um tópico recorrente no séc. XVII. D. Juan de “La Gitanilla” ostenta-o também. A comenda era, geralmente, concedida a um nobre ou, pelo menos a um detentor de uma profissão liberal: médicos ou advogados. As dificuldades que Velásquez teve para usar o hábito de Santiago concedido por Filipe IV poderão ser a prova de que não era nada fácil a sua obtenção.

poder ingressar num convento, conforme o seu desejo, como também dá ao jovem a mão de sua irmã. Preocupado com este incidente, Florisbelo descobre que, afinal a irmã de D. Fernando é a sua querida Leonarda que se fizera passar por uma dama de Isbela, quando, afinal, era a própria Isbela. Claro que casaram os dois e foram muito felizes.

Esta novela introduz, logo no início, uma narrativa encaixada: Florisbelo conta ao amigo a traça de que a irmã se servira para o casar com Nisea. Dela fazem ainda parte duas cartas, trocadas entre Nisea e Florisbelo. Quando Florisbelo se enamora de Leonarda, também esta lhe enviará uma carta. Multiplicam-se, pois, os pontos de vista.

O facto de Leonarda ser superior, em nobreza, a Florisbelo, obriga-o a ir para a Flandres servir o rei para a merecer (talvez se possa ver aqui a influência das novelas de cavalaria). Mais adiante voltará a haver outra narrativa encaixada: Cardénia conta a Florisbelo a sua história. O esquema desta novela é, pois, semelhante ao da primeira. O título diz bem do jogo de fingimentos, visível em vários passos.

Há uma leve sugestão de bucolismo (do período da decadência da novela pastoril), correspondente às queixas de Florisbelo (não queixas amorosas, mas de decepção em relação à irmã). Curiosamente, P. Rebelo aproveita este último texto para inserir nele um debate, na linha do *Cortigiano* ou da *Corte na Aldeia*, sobre a educação feminina. Florisbelo, magoado com o procedimento da irmã, tece alguns comentários mais “rígidos” em relação aos cuidados a ter na educação da mulher que Isménio, por não ter sofrido o mesmo, se apressa a suavizar. Para o efeito recorre a um exemplo retirado de Plutarco.

O encontro entre Florisbelo e Cardénia adormecida é em tudo semelhante ao de Luciodoro e Flora (em “Os Gémeos de Sevilha”), na medida em que é também um momento de sugestão erótica. A repetição deste motivo mostra bem o gosto que P.R. tinha por este episódio, talvez inspirado em *A Demanda*¹¹⁷.

¹¹⁷ Confrontem-se os passos das duas novelas com a *Demanda*: «E depois se catou gram peça pola maravilha que houve de sua beldade, afastou-se um pouco afora, assi todo espantado, ca bem semelhou a ele que se todas as beldades que foram as mulheres pecadoras fossem assuadas em uã, nom seria tam fremosa como esta era» - *A Demanda*, ed. cit., p. 200.

Luciodoro «*constrangido do efeito que em seu coração fazia tão peregrina beleza... ficou tão absorto e descuidado que lhe caiu da mão o agudo ferro e com o estrondo fugiu o sono e saiu o dia, abrindo-se os parpados da aurora*» – “Os Gémeos de Sevilha” – p. 287

Verificamos, assim, que, em termos de temática, todas as novelas, incluindo “O Desgraciado Amante”, se desenrolam tendo como núcleo o enamoramento e o amor, geralmente de dois casais, e os obstáculos que se levantam à união de ambos. Este veio temático contribui para dar unidade à obra. No entanto, a Novela Quinta funciona como se esta novela fosse uma «parodia del género caballeresco y del amor cortés o como sátira social». Talvez até mesmo possamos encontrar nela «las fuerzas regeneradoras del Carnaval»¹¹⁸. Ou, se quisermos seguir a distinção que Peter Dunn faz, a propósito das novelas cervantinas, podemos dizer que, enquanto a quinta novela diz respeito à ordem mais baixa da Natureza - «material corporal, instutivo» que «tiende a ser captado artisticamente, como es lógico, en términos realistas y en estilo “bajo”», as restantes dizem respeito à ordem mais alta - «(el reino de la gracia, de la razón y de la ley) el que conduce a la armonía y al amor»¹¹⁹.

Todos os protagonistas se conhecem e enamoram durante a narrativa (à exceção de D. António e Arnalda, cujos amores só conhecemos em analepse e de Claudiana, que só aparece na narrativa de Raulino, e deste e Lizarda). A acção tem como motor a luta que o par trava até vencer os obstáculos que se levantam à consumação da sua união. Assim, Sisnando ama Lizarda, mas o dever da amizade para com Raulino leva-o a dominar esse amor. Raulino, por seu lado, debate-se entre o dever de respeitar a honra de Lizarda, comprometida com a sua vinda para Lisboa, e o seu amor por Laureana. Os ciúmes que várias das personagens (Lizarda, Raulino, Felizarda) sentem são também entraves, bem como a desconfiança ou insegurança de Arnalda. Claro que a desigualdade social também pode ter um papel negativo na união do par de enamorados: Sisnando e Florisbelo sofreram-na, mas só por pouco tempo, pois apressaram-se a superá-la com os serviços prestados pela força das suas armas. Outro óbice foi a confusão de identidades que Felisbela e Lucidoro estabeleceram, mas também aquela acabou por se desvanecer, permitindo assim a

Florisbelo viu um «leito medianamente ornado, mas soberanamente engrandecido, pois lhe dava lustre um animado planeta que sobre a esfera de uma cama estava posto. E ainda que tinha os raios impedidos com os ensaios de morte, campeava tanto sua beleza que dava novas influências à vida» - “A Namorada Fingida”, p. 311.

¹¹⁸ Carmen R. RABELL, “La Confesión en Jerigonza del *Lazarillo de Tormes*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. LXXIII, January 1996, p. 28.

¹¹⁹ Peter DUNN, “Las *Novelas Ejemplares*”, artigo cit., p. 92.

felicidade destes e dos seus respectivos pares. Finalmente, a oposição paterna, no caso de Policena e de Marcelinda foi também vencida pelas virtudes de Sisnando e Loriandro.

Geralmente a sequência de acontecimento processa-se do seguinte modo: enamoramento → luta contra os obstáculos → casamento. No entanto, na *Novela Quarta* não se verifica esta sequência, na medida em que há um triângulo amoroso. Contudo, a acção desenrola-se também em três momentos: num primeiro momento, contado em analepse, Arnalda e D. António vivem felizes. Segue-se um momento em que Arnalda se faz passar por Felizarda e junta esta com o seu amado. Num terceiro momento regressa para reivindicar o seu amor que acaba por perder. Só Arnalda não obtém a felicidade, porque usou «*uma experiência escusada*» para pôr à prova a constância do amor do seu amado pelo que a experiência lhe saiu custosa.

Em P. R. os amores são sempre correspondidos (exceptuando o caso de Girardino na *Novela Primeira*, mas como personagem secundária que é, não se deverá valorizar este “desvio”) e têm um desenlace feliz, pois terminam em casamento desejado por ambos os amantes, como, aliás, é apanágio da novela breve, de tipo amoroso, excepção feita às de Maria de Zayas, pois de todas as suas novelas: só duas terminam em matrimónio e as outras terminam em morte, ou na ida para um convento. O primeiro encontro dos dois jovens é suficiente para desencadear o amor que é sempre imediato e recíproco, já que é fruto da beleza de ambos e que a beleza exterior é apenas um reflexo das virtudes da alma.

Os obstáculos que se levantam aos amantes nunca são trágicos, nem dramáticos, podendo sempre ser superados. Mesmo em “*O Desgraciado Amante*”, em que não há a concretização da união entre Peralvilho e qualquer uma das moças que ele conheceu, não se verifica uma visão amarga da vida, como é comum nas novelas picarescas. Na realidade, Peralvilho nunca se enamorou de nenhuma delas, nem elas dele, tudo se passa no plano da conveniência. Daí que a união esteja condenada desde o princípio, pois só o amor pode justificar que duas pessoas se consorciem. A exemplaridade desta novela vem, assim, complementar a exemplaridade das restantes. No entanto, poderemos perguntar se o facto de ela ter como protagonistas personagens do povo, e as outras só nobres, poderá querer significar que Pires de Rebelo entende o amor como um sentimento capaz de ser experimentado apenas pelos nobres, apesar de os comportamentos dos nobres serem bastas vezes parodiados nesta novela, sobretudo a proósis do fidalgo pelintra, amo de Peralvilho.

Nas novelas de P.R. homem e mulher estão em pé de igualdade, não só em relação aos sentimentos, pois a pureza e a firmeza dos sentimentos não é apanágio de nenhum dos sexos, mas também em relação aos esforços que cada um dos amantes está disposto a fazer por amor. Os defeitos comumente atribuídos tradicionalmente pela literatura moralista às mulheres: inconstância, vaidade, artifício... não se aplicam a estas jovens. A igualdade de acção e de sentimentos em ambos os sexos é tanto mais de admirar quando praticamente todas as outras novelas da época, tanto portuguesas como espanholas, exploram a imperfeição do amor feminino (à excepção de D. Maria de Zayas que se mostra particularmente atenta ao sofrimento e às injustiças de que as mulheres são vítimas), bem como os textos doutrinários, embora com menos convicção do que na centúria anterior.

Se bem que a *Carta de Guia de Casados* (1650) veicule «uma perspectiva exclusivamente masculina nos critérios (ou na selecção) dos conselhos relativos ao comportamento conjugal e familiar» que o género e o destinatário - um amigo - retoricamente tentam justificar, conforme concluiu Maria de Lurdes Correia Fernandes na Introdução à recente edição da obra de Francisco Manuel de Melo¹²⁰, ainda assim vale a pena transcrever um pequeno excerto, já que mostra a opinião de um quase contemporâneo de Pires de Rebelo: «Nos cuidados, e empregos dos homens não se metam as mulheres, fiadas em que também têm como nós entendimentos»¹²¹.

No entanto, Diogo Paiva de Andrada no *Casamento Perfeito* (1630), esta sim, uma obra doutrinária, embora reconheça que a mulher se for «letrada ou retórica» pode, muito bem, fazer perigar a sua relação com o marido, pois, ao repreendê-lo por ter feito ou dito algo de errado, pode ofendê-lo, reconhecendo assim a capacidade de julgamento, de conhecimento e crítica por parte das mulheres, ainda assim recomenda-lhes que «possam admoestar a seus maridos, contanto que seja com brandura, **submissão** e suavidade, espreitando os tempos convenientes, e conjunções acomodadas»¹²².

Ora, nem sequer na *Novela Quinta* a mulher é subvalorizada, apesar das suas artimanhas para conseguir os seus objectivos (reparar a honra, adquirir riqueza), pois

¹²⁰ D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados* (ed. de Maria de Lurdes Correia Fernandes), Porto, Campo das Letras, Introdução, p. 17.

¹²¹ D. Francisco Manuel MELO, *Carta de Guia de Casados*, ed. cit., p. 95.

¹²² Diogo Paiva de ANDRADA, *O Casamento Perfeito* (ed. de Fidelino de Figueiredo), Lisboa, Livraria Sá da Costa Ed, 1963, p. 171 (sublinhado nosso).

a crítica que lhe é feita insere-se num plano mais vasto - o grupo social no qual ela se insere – estendendo-se, assim, à família, pois os pais (ou só o pai ou só a mãe) são as principais forças interesseiras que visam aproximar as jovens de um pretendente rico (ou julgado rico).

Por outro lado, podemos também afirmar que Pires Rebelo é um defensor da necessidade de haver igualdade de sangue e de fortuna para que o casamento se possa realizar, no que não se afasta de outros autores da época, nomeadamente dos moralistas¹²³. Assim, nas cinco novelas, todas as personagens, embora sejam da mais alta nobreza, compreendem que é preciso lutar até se igualem para que o casamento possa ter lugar, se acontecer o jovem não ter o mesmo estatuto da sua amada. Esta igualdade torna-se necessária para a aprovação do casamento pelos pais e também para que o casamento possa resultar na felicidade do casal. Assim, Florisbelo vai para a Flandres ganhar «honra e glória» e superar a inferioridade que o separava da donzela amada. Sisnando ganha a sua Lizarda salvando-a a ela e ao pai dos piratas, num feito arrojado que mostrou bem a nobreza do seu carácter e a sua valentia. As donzelas, porém, não têm a mesma sorte. D. Arnalda, embora nobre, não tinha dote, pelo que um tio se oferece para a levar consigo para a Galiza onde tenta seduzi-la. Obrigada a fugir, salva apenas algumas das jóias que levava. Cardénia, órfã e sem meios de subsistência, é “vendida” pela madrastra a D. Fernando. Se não há em qualquer uma das novelas nenhum jovem que não se acabe por tornar digno da mão da mais nobre donzela, mesmo que seja inferior em riqueza ou em nobreza, o contrário não é, pois, verdadeiro. Em relação à Novela Quinta, não há concretização de qualquer uma das aspirações de Peralvilho ou das donzelas que ele encontra. Este facto poderá indiciar o desprezo pelo vulgo que, não só nunca poderá modificar a sua baixa condição, como também, por mais esforços que façam (Peralvilho fugira de casa para não ser acusado de cúmplice da irmã), nunca fazem os adequados à mudança de posição (Peralvilho mente na esperança de ser considerado um bom partido).

Nas novelas de Cervantes, as jovens heroínas, regra geral, manifestam-se particularmente activas: Preciosa, “La Gitanilla”, toma a liberdade de propor a Andrés que siga os ciganos durante dois anos para se casar com ele; Teodósia de “Las dos

¹²³ Bastará citar o título do capítulo II de *O Casamento Perfeito*: - “Que sejam os casados de igual qualidade”, ed. cit., p. 4-10, já que Andrada nele refere a vasta tradição de defensores desta opinião.

doncellas” traveste-se para procurar Marco António; na mesma novela, Leocádia traveste-se, também para fugir de casa; Cornélia, da novela homónima, finge-se doente para ir para casa de uma prima, escondendo assim a sua gravidez¹²⁴. Também em D. Maria de Zayas as figuras femininas não hesitam em fugir e em disfarçar-se para seguirem os seus amados: foi assim, por exemplo, Jacinta, heroína da “Novela primeira”¹²⁵. Mas em P.R. esta actuação é uma constante, porque é feita não em desespero de causa, mas para que as donzelas possam concretizar a felicidade sonhada, ou seja, acompanhar o amante (Novela Primeira); obter o amor, chegando mesmo a pôr a sua honra em cheque (“Os Gémeos de Sevilha”); vingar-se (se bem que só na aparência tenha havido traição - Novela Primeira); experimentar a constância do amante (“A Custosa Experiência”) ou para fugir do assédio de um tio mal-intencionado (“A Custosa Experiência”)...

Pode-se dizer que as novelas de Pires de Rebelo são optimistas e glorificam o amor puro que vence todas as contrariedades que se lhe deparam. Em todas as novelas todos os protagonistas agem em função do amor e, embora Eugénia tenha agido em prejuízo de terceiros, não o fez de má-fé, mas tão só para conseguir o amor que tanto desejava, embora, mesmo assim tivesse sido castigada. Não há, pois, tragédias: violações (como em “La furza de la sangre” de Cervantes), nem seduções, seguidas de abandono (como em “La señora Cornélia” de Cervantes ou “Aventurarse Perdiendo” de D. Maria de Zayas), feitiços (“La fuerza del amor” de Maria de Zayas), fratricídios (“El jardin enañoso”, também de Maria de Zayas)...

Só a Novela Quinta foge um pouco à tendência geral, na medida em que é uma novela de influência picaresca, enquanto as outras se poderão chamar “cortesãs” ou, melhor, novelas breves de tipo amoroso. Nela não há amores correspondidos, pois, de facto, nenhuma das personagens ama, tão só desejam uma união lucrativa, já que as personagens são, genericamente, oriundas de baixos estratos da população e o protagonista é um pícaro, filho de um aguadeiro e de uma tecedeira, pouco honestos. No entanto, ao contrário da tendência geral das novelas picarescas que relatam os infortúnios de um moço em busca de um bom amo, nesta, a causa da deambulação e dos infortúnios de Peralvilho não é imputada aos amos, mas aos amores. Estes amores, umas vezes interesseiros, outras sinceros, outras ainda, repudiados, obrigam

¹²⁴ Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares* (ed. de Florêncio Sevilla Arroyo e de António Rey Hazas), Madrid, Espasa Calpe, 1994, 2 vols.

¹²⁵ María de ZAYAS, *Novelas Amorosas y Ejemplares*, ed. cit., especialmente p. 179.

Peralvilho a fugir de terra em terra, das moças com quem se relaciona e das consequências dos seus embustes. Por isso mesmo e, como é natural nas novelas deste tipo, enquanto que nas outras novelas a acção tem maioritariamente lugar numa cidade só, nesta, desenrola-se em várias cidades da Península.

Novelas de temática essencialmente urbana, embora, como vimos, com algumas esporádicas ressonâncias pastoris, não são, contudo, muito ricas em descrições das actividades dos nobres, mormente no que diz respeito às festas, aventuras guerreiras ou sociais. Encontramos, contudo, alguns episódios cavalheirescos: na Novela Primeira a preparação para um duelo que não se chega a realizar, a luta de Sisnando contra os piratas e, na Novela Quarta, D. António salva uma dama e um mancebo fugitivos.

PROPÓSITOS

Talvez se possa começar por afirmar, recorrendo às palavras de Julián Olivares, que «Las novelas dan la ilusión de realidad a sus lectores; realidad que además se recalca por insistir sus autores en la veracidad de los relatos»¹, donde resulta a união entre «lo admirable y lo verosímil»².

A ideia de admiração foi assumida e valorizada por Maria de Zayas que chamou às suas novelas *maravillas*, evitando, assim também, a designação consagrada de um género que estava em decadência, quando ela publicou a sua obra. Também Cervantes não deixa de sublinhar a originalidade e o efeito de surpresa das

¹ Julián OLIVARES in “Introducción” à edição das *Novelas Amorosas y Ejemplares* de Maria de Zayas já aqui citada, p. 35.

D. Maria de Zayas chamava a atenção do leitor para a verdade do que ia relatar que a levava a omitir ou a alterar nomes. Podemos citar a primeira novela de cada uma das suas obras, a título de ejemplo: «Tiene consigo a doña Guiomar, porque murió su madre, y antes de su muerte la pidió que la amparase hasta casarse, de quien supo esta historia para que la pusiese en este libro por maravilla, que lo es, y **suceso tan verdadero**, porque a no ser los nombres de todos supuestos, fueran mucho conocidos, pues viven todos, sólo don Félix que pagó la deuda a la muerte en lo mejor de su vida» - *Novelas Amorosas y Ejemplares*, ed. cit., p. 210 ou «Era dueña de la casa en que vivíamos una señora viuda muy principal e medianamente rica que tenía un hijo ... llamado don Manuel; no quiero decir su apellido, que mejor es callarle, pues no supo darle lo que merecía», contava D. Isabel, no “Desengaño Primeiro”, dos *Desengaños Amorosos* (ed. de Alicia Yllera), Madrid, Catedra, 2000, p. 130.

Sobre a questão realidade/ficção veja-se, também José Manuel HERRERO MASSARI, *Los libros de viajes de los siglos XVI y XVII en España y Portugal: lecturas y lectores*, Madrid, F. Universitaria Española, 1999, especialmente p. 21.

Lembremos também que esta é a questão que está na base do *Quijote*, bem como da anedota que D. Francisco de Portugal conta, a propósito do *Amadis*: «Veio um cavalheiro de alta importância para casa. Achou a sua mulher, filhos e criadas chorando. Sobressaltou-se, e perguntando-lhes muito angustiado se algum filho ou parente lhes tinha morrido. Responderam eles, afogados em lágrimas, que não.

-Pois então, porque chorais?

-Senhor, morreu Amadis! – disseram-lhe» - D. Francisco de PORTUGAL, *Arte de Galantaria*, Porto, Domingos Barreira, 1943, p. 126.

² Florencio Sevilla Arroyo e Antonio Rey Hazas, “Introducción” à edição de Miguel de CERVANTES, *Novelas Ejemplares*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 23.

suas narrativas. Desta maneira o cativo, quando acaba de contar a sua história, qualifica-a como «agradable y peregrina»³, os episódios da Sierra Morena passados com D. Quixote são designados por «extrañas cosas»⁴.

O mesmo poderemos dizer em relação às *Novelas* de Pires de Pires Rebelo, sem que, no entanto, este autor se preocupe em convencer, explicitamente, os leitores da “veracidade” dos factos narrados, até porque, como já vimos, não as enquadró num marco que a atestasse. No entanto, há, ao longo das narrativas, alguns indícios que sugerem, sobretudo, a pretensa “historicidade” das personagens, mas também dos lugares e do tempo.

Assim, na *Novela Primeira*, além do tempo ser perfeitamente identificado - cerco e conquista de Lisboa -, Sisnando é uma figura perfeitamente verosímil. Ele era: «um cavaleiro português, dos que tinham menor idade, mas dos mais ilustres e valerosos que el-rei D. Afonso tinha em seus exércitos e o que mais dera a conhecer sua força aos mouros... Chamava-se ele D. Sisnando e era ainda parente do conde Sisnando que tinha sido cônsul em as terras de entre Douro e Mondego»⁵. Sisnando aí conhece Raulino que era sobrinho do duque da Borgonha, «general de toda esta armada»⁶ e filho de Dom Raimundo, «irmão do duque da Borgonha»⁷ e da «senhora Sigismunda, tão ilustre em sangue que ainda era aparentada com a real casa inglesa»⁸. Personagens históricas, portanto, suficientemente distantes no tempo para que se pudesse especular sobre elas.

Mas também a *Novela Segunda* apresenta-nos uma donzela perfeitamente credível: Marcelinda era filha de Dom Alberto de Cordona e «aparentada com os melhores da Catalunha, pois os Cordona descendem do antigo duque de Soma e por parte da mãe, dos de Marle, que floresceram muito em a era de 1517»⁹. Claro que

³ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (ed. de Luis Andrés Murillo), Madrid, Clásicos Castalia, 1978, p. 513.

⁴ *Ibidem*, cap. XXV, p. 299.

⁵ “As Desgraças Venturosas”, p. 4.

⁶ “As Desgraças Venturosas”, p. 10.

⁷ “As Desgraças Venturosas”, p. 94.

⁸ “As Desgraças Venturosas”, p. 96.

⁹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 171. Tratar-se-á dos senhores de Cardona, importante povoado medieval, situado na Catalunha? Estes só viriam a perder importância, já no séc. XVI, quando os seus senhores resolveram trocar a sua residência por Barcelona, talvez pouco depois dos acontecimentos que o texto refere.

estamos sempre e ainda em presença de representantes da mais alta nobreza, facto que contribui, também, para causar espanto e para maravilhar.

Em “Os Gémeos de Sevilha”, a acção é localizada no tempo – começa em 1527, altura em que se realizaram em Madrid os festejos em honra do novo príncipe. Ficamos também com uma insinuação: a apresentação dos pais dos gémeos é mantida em grande segredo, até ao final da narrativa. O velho aio que os criara nunca revelara quem lhos entregara, nem que lhe enviava dinheiro para o sustentar. Confessou apenas ao conde que acolhera Flora que, ela e o irmão, eram «*filhos de um senhor grande deste reino e dos que neles gozam de maior título que tem seu estado e faz contínua assistência em Andaluzia. E ainda que por espúrios era a mãe de tal qualidade que podiam ser naturais quanto ao que tocava de sua parte, se da outra dele não houvesse defeito forçoso... Tiveram o ensino e foram tratados como a razão pedia que assi o ordenava o duque (que era isto o seu título)*» e a mãe «*hũa dama cuja fermosura era celebrada em toda a Sevilha, a qual morreu logo, pouco depois do parto*»¹⁰. Claro que esta meia-revelação ainda provoca mais suspenso na acção e

Segundo informa Pedro Cátedra: «La primera edición del *Arpa de David*, de Benito Villa estaba dedicada al duque y duquesa de Cardona» (1ª metade do séc. XVI). Já a edição zaragozana de 1552 do *Despertador del Alma* «se dedica a doña Blanca de Colona Calvillo y de Cardona, la toledana del mismo año tiene como destinatária doña Juana de Cardona.» - Pedro M. CÁTEDRA, “‘Bibliotecas’ y libros ‘de mujeres’ en el siglo XVI”, em *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, Porto, FLUP, nº 0, 2003, p. 25-6.

Por outro lado, a *Microcosmia y Gobierno Universal del Hombre Christiano* de Marco António de Camos, editada em Barcelona em 1592, é dedicada a Don António de Cardona, duque de Sessa e Soma, embaixador de Espanha em Roma» - Maria de Lurdes Correia FERNANDES, *Espelhos, Cartas e Guias – Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica – 1450-1700*, Porto, Inst. de Cultura Portuguesa, 1995, p. 240.

Pinheiro da Veiga fala num «D. Joseph de Cardona, menino da Raynha, de 20 anos, aragonês e filho de um grande senhor», contando uma anedota que se terá passado com esse senhor – Tomé Pinheiro da VEIGA, *Fastigimia*, ed. cit, p. 352.

A importancia desta casa passou também para a ficção. Assim, Trapaza faz-se passar por um membro desta ilustre família: «Soy un caballero español – dijo el – de la más ilustre familia de Cataluña y mi nombre es don Hugo de Cordona.

- Oído he ese apellido – dijo ella.

- Es el más conocido y estimado de España – dijo el -, de cuya casa hay algunos títulos, y yo soy hijo segundo de uno.» - Alonso de CASTILLO SOLÓRZANO, *Aventuras del bachiller Trapaza*, ed. cit..

¹⁰ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 323-4. Técnica, como vimos acima, já usada por Maria de Zayas.

contribui para o pressuposto de que se é necessário esconder a identidade do duque, é porque ele é uma figura real e tornava-se imperioso defender o seu bom nome e o da mãe de seu filho.

Em “A Custosa Experiência”, não só é identificada a morada de Felizarda, em Lisboa, «em um bairro que por alto se celebra, as janelas com grades, as janelosias verdes»¹¹, como também o nome do pai dela, D. Lourenço da Cunha¹², da mãe, D. Maria de Mendonça e da tia, D. Luísa de Mendonça¹³, que depois da morte da irmã assumira a educação de Felizarda. São, portanto, elementos que procuram criar a verosimilhança necessária para que a exemplaridade se torne eficaz.

Na Novela Sexta são apresentados os nomes das principais figuras: Florisbelo era filho de D. Luís de Córdova, descendente «daquele ilustre varão, D. António de Córdova que, depois de gastarem muitos anos em serviço da coroa, por cujo respeito fora tão querido e premiado del-rei Filipe II com sua mulher Policena, em tão piedosas obras despenderam suas riquezas, de que se dá claro testemunho um religioso convento que edificaram pera os filhos do Seráfico Francisco, 1500 passos distante de Toledo»¹⁴. Leonarda, ou antes, Isbela, era filha de D. Fernando, marquês

¹¹ “A Custosa Experiência”, p. 44.

Curiosamente, em relação a este bairro lisboeta, António Bernat Vistarini, chama atenção para o facto de ele ser, no século XVII, uma zona muito violenta onde, inclusive, D. Francisco Manuel de Melo terá tido, em 1632, uma luta com um castelhano que terá deixado o autor português ferido – António Bernat VISITARINI, *Francisco Manuel de Melo (1608§1666) – Textos y contextos del Barroco peninsular*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1992, p. 54. É estranho que D. Lourenço da Cunha e D. Maria de Mendonça aí morassem, sendo tão nobres, mas por outro lado, os encontros que D. António teve, e já referidos anteriormente, poderiam ter como explicação o facto de esse ser um bairro cheio de vida e onde aconteciam muitos encontros estranhos o que contribuiria para dar verosimilhança à acção.

¹² Homenagem à família de D. João da Cunha, até porque este senhor tem de ir à Índia «onde tinha ãa herança que me ficara de certo parente muito chegado» - “A Custosa Experiência”, p. 103?

¹³ Talvez seja alusão a uma das famílias Mendonça, célebre na época: a de André Furtado de Mendonça (1558-1610), famoso capitão da Índia do tempo do vice-rei Rui Lourenço de Távora ou a de Jerónimo de Mendonça que foi mestre de campo no Alentejo, depois da Revolução de 1640. Só mais tarde (ou seja, depois da publicação da obra em estudo) este se envolveria numa conjura a favor de Afonso VI, seria condenado à morte e perdoado por D. Pedro II – *Dicionário de História de Portugal* (direcção de Joel Serrão), Lisboa, Iniciativas Ed., 1971, vol. III.

¹⁴ “A Namorada Fingida”, p. 229.

Pinheiro da Veiga refere-se a um Gonsalo de Córdova que terá estado presente no «passeo do Sancti Spiritus» em Valladolid, em 1605, aquando das comemorações do nascimento de Filipe, futuro Filipe

de Povar¹⁵, ambos residentes em Toledo. Parecem-nos, portanto que estas pistas, semeadas aqui e além são reveladoras, não propriamente do propósito de P.R. em nos

IV, fazendo parte de uma lista que o autor intitula de «Outros Senhores» - Tomé Pinheiro da VEIGA, *Fastigimia* (reprodução da ed. fac-símile de 1911 da BPMP), Lisboa, IN-CM, 1988, p. 92.

Um outro Gonzalo Fernández de Córdoba, conhecido por El Gran Capitán, irmão do duque de Sessa, foi uma personagem mítica da literatura da época, pelos seus feitos e também pelos seus ditos, embora mais antigo que a anterior (pois lutou em Barleta em 1503) lembrado, entre outros, por Melchor de Santa Cruz e B. Gracián – Baltasar GRACIÁN, *El discreto* (ed. de Aurora Egido), Madrid, Alianza Ed., 1997, p. 185 e Melchor de SANTA CRUZ, *Floresta Española* (ed. de Maximiliano Cabañas), Madrid, Cátedra, 1996, p. 214 - 217 (183 a 190).

Também está representado no palácio de Felícia, no Livro III da *Diana* – Jorge de MONTEMOR, *Diana* (tradução de Nuno Júdice), Lisboa, Teorema, 2001, p. 163.

Com essa personagem se correspondeu Fray António de GUEVARA: carta nº 13, *Epístolas Familiares* (ed. de José Maria Cossío), Madrid, Aldus, S.A., 1950, vol. I, p. 91-99.

Córdoba era, pois, o nome da família dos duques de Sessa: Lope de Vega foi secretário de don Luís Fernández de Córdoba Cardona y Aragón, sexto duque de Sessa. Não admira o aproveitamento deste apelido tão conhecido e conceituado.

A atestar também a importância desta figura, Lope de Vega, na novela “La desdicha por la honra” também o nomeia, a propósito de uma das personagens (Felisardo) chegar a Nápoles, «ciudad que vuestra merced habrá oído encarecer por hermosura y riqueza y donde viven más españoles que en el resto de Italia, desde qu El Gran Capitán, don Gonzalo Fernández de Córdoba, echó de ella los franceses, adquirindo aquel famoso reino a la corona de Castilla» - Lope de VEGA, *Novelas a Márcia Leonarda*, Madrid, Catedra, 2002, p. 200.

¹⁵ O marquês de Povar era e é sobejamente conhecido, até porque no reinado de Filipe IV era vice-rei de Valência. Esta ilustre família ainda hoje faz notícia e, curiosamente o seu nome anda associado ao de Córdoba: Joaquin Fernandez de Córdoba y Hohenhole-Langenburg, filho de Gonzalo Alfonso Fernández de Córdoba y Larios, duque de Arion e da princesa Beatriz de Hohenhole – Langenburg aparece, ainda hoje, nas colunas sociais. Além disso, fazia parte da Academia del Conde, segundo informa Anne J. CRUZ, “Las Academias: literatura y poder en un espacio cortesano”, *Edad de Oro*, XVII, 1998, p. 55.

Note-se que Cervantes tinha já parodiado este gosto pela linhagem das personagens no seu *Quijote* de 1605: D. Quijote fala da sua amada :

«-El linaje, prosapia y alcurnia querríamos saber – replicó Vivaldo.

A lo cual respondió D. Quijote:

- No es de los antiguos Curcios, Gayos y Cipiones romanos, ni de los modernos Colonas y Ursinos, ni de los Moncadas y Requesones de Cataluña, ni menos de los Rebellas y Villanovas de Valencia, Palafoxes, Nuzas, Rocabertis, Corellas, Lunas, Aloganoes, Urreas, Foces y Gurreas de Aragón, Cerdas, Manriques, Mendonzas y Guzmanes de Castilla, Alencastros, Pallas y Meneses de Potogal...» -, Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Clásicos Castalia,

persuadir da “veracidade” dos factos narrados, mas de uma outra lógica que subjaz a todo o texto: não é necessário estar a todo o momento a certificar a verdade, porque é tudo verdadeiro (do ponto de vista da ficção), tanto assim que há datas, há lugares e há, sobretudo, personagens reais que atestam essa “verdade”.

Não nos admiramos por a *Novela Quinta* não apresentar dados concretos que permitam qualquer identificação de uma ou outra personagem, pois o facto de Peralvilho ser o narrador da sua história faz com que esta seja uma autobiografia, dando-lhe assim a ilusão de realidade. O seu ouvinte, o fidalgo, não é identificado, nem são os comparsas do pícaro, porque a quem realmente interessa conferir o estatuto de ser real é a Peralvilho. E este diz quem é, onde nasceu, o que sofreu,

1978, vol. I, p. 176. Por acaso, nenhum destes nomes faz parte do elenco de famílias ilustres a que P.R. recorreu, excepto o de Mendonça, mas para ser parodiado.

O próprio Peralvilho ri-se desta «mania da fidalguia», tópico recorrente na literatura de então, quando cada uma das irmãs: «*se engastou em um Dom e ficaram parecendo pedras falsas em ouro fino e a mais velha se intitulou Dona Felícia e a outra Dona Celestina e a mim não me deram nenhum Dom aprece, porque tinha que passar duelos aunque menores que los suyos.*» - “O Desgraciado Amante”, p. 123. Mais adiante, Peralvilho volta a abordar a «mania da fidalguia», quando fala do amo: «*o seu nome é D. Diogo de Mendonça, e não passar daqui, sendo de Espanha é cousa nova, que alguns há que trazem cinco e seis apelidos todos à reata*» - “O Desgraciado Amante”, p. 150.

Esta censura não é nova. Francisco de Monzón, explica assim a proliferação dos “dons”: «muchas mugeres, por seren hijas de hombres ricos y casadas con maridos que tengan grueso trato y hazienda, no tuviesen atrevimiento de osar, con grande sobervia, de mandar que sus criadas llamen don, de donde viene que todos los que las tratan, por lisongearlas, o por no afrentarlas, les llaman dona. De aquí nasce esta confusion que ay en España, con tantos dones que no se diferencian las nobles de las ricas». —, José Manuel Marques da SILVA, *O Livro Primeiro del “Espejo de la Princesa cristiana” de Francisco de Monzón*, dissertação de mestrado em História da Cultura Portuguesa, Porto, FLUP, 1997, vol. II, p. 113.

Também Pinheiro da Veiga se ri do mesmo facto: «E, na verdade, em Castella he a dissolução demaziada nesta parte, que dizia a outra que athe ao ar punham dom, chamando-lhe donayre: “y no ay mas liñages que tener, o no tener, como dezia El-Rey viejo, e los hidalgos son los que tienen algo, y quien tiene algo tiene don, hasta el algodón”» - Pinheiro da VEIGA, *Fastigimia*, ed. cit., p. 227. Ou então, o dito do Proemio: «não há auto sem loa, banquete sem antes, posta sem postilhão, Castelhana sem Dom e livro sem Proemio» - ob. cit., p. 6.

Grande filão constitui esta mania da fidalguia. Também Justina se ri dela: «Yo confieso que es este un tiempo en que el zapatero, porque tiene calidad, se llama Zapata, y el pastelero gordo, Godo; el que enriqueció, Enríquez, y el que es más rico, Manrique; el ladrón a quién lució lo que hurtó, Hurtado; el que adquirió hacienda con trampas y mentiras, Mendonza... quién goza dinero, Guzmán.» - López de ÚBEDA, *La pícaro Justina*, ed. de Valbuena Prat, p. 731.

fornecendo uma verdadeira ficha de identificação. Por isso está garantida a verdade da sua vida. Podemos, no entanto, interrogarmo-nos sobre o facto de a narração da vida de Peralvilho feita oralmente ao fidalgo, não constituir um motivo de inverosimilhança, na medida em que sem haver qualquer menção ao seu conhecimento por parte do narrador da narrativa que serve de moldura à vida do pícaro, esta figurar escrita. Quando Cervantes utilizou no “Coloquio de los perros” a narrativa do diálogo travado entre Cipión e Berganza, teve o cuidado de, pela boca do Alférez, anunciar que «casi por las mismas palabras que había oído lo escribí otro día, sin buscar colores retóricas para adornarlo, ni qué añadir ni quitar para hacerlo gustoso»¹⁶, tentando garantir assim a credibilidade da novela que se segue ao “Casamento Engañoso”.

No entanto a admiração está garantida e ser-nos-ia suscitada, ao longo das novelas, sobretudo através da combinação entre o acaso ou a fortuna e a acção do homem que concorrem para afastar ou aproximar os amantes um do outro. Até nos títulos das narrativas se pode ver este jogo de enganos e antíteses: “As Desgraças Venturosas”, “Os Enganos mais Ditosos”, “A Namorada Fingida”. Os outros títulos são menos evidentes para quem não tenha lido o texto, mas torna-se clara a intenção do autor, depois de se conhecer o enredo: “Os Gémeos de Sevilha”, “O Desgraciado Amante” e “A Custosa Experiência”. Verificamos, pois, a preferência de Pires Rebelo por títulos explícitos que funcionam como «une boucle programmatique que les unités du récit se chargeront de confirmer»¹⁷.

A busca pela admiração faz-se ainda de outros modos. Logo na Novela Primeira vários acontecimentos fortuitos se conjugam para que Raulino logre a felicidade junto de Lauriana: o encontro entre ambos foi obra do acaso, pouco previsível, num cenário de guerra, numa terra estranha para o nobre inglês. Mas o facto de Sisnando se ter enamorado de Lizarda, mesmo em fatos masculinos, contribuindo para o seu afastamento de Raulino é outro nó na teia de acontecimentos. O facto de Lizarda ser afinal irmã do inglês é outro dos acontecimentos pouco previsível, que o início da acção (a fuga de Lizarda, disfarçada de soldado, com

¹⁶ Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. cit., vol. II, p. 557.

¹⁷ Jean-Michel LASPÉRAS, *La Nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Publ. de la Recherche, 1987, p. 211.

Raulino para Lisboa) não faria prever, dado que o casamento de ambos seria a conclusão mais lógica, tendo em conta o que a donzela comprometia.

Na Novela Segunda, o próprio título - “Os Enganos Mais Ditosos” -, sugere a trama complicada da “estória”: dois jovens enamoram-se de duas donzelas que moram na mesma casa. Pensam ambos que estão enamorados da mesma dama, enquanto elas sofrem pelo desdém deles. O facto de Marcelinda ter ido ver a procissão para a casa da prima de Loriandro foi um mero acaso, já que nenhuma delas se conhecia. Também o facto de Loriandro não ter lido a carta de Marcelinda onde combinava o encontro de ambos e afinal tudo se ter resolvido, conforme o que fora sugerido pela donzela, foi também um golpe da fortuna.

Em “Os Gémeos de Sevilha” a separação dos dois irmãos deu-se devido a acontecimentos alheios à vontade de ambos e que, afinal, não os afectariam se não fosse a má interpretação que ambos dão aos casos: Flora pensa que o morto que segue no cavalo é o irmão, pois levava a roupa dele, por isso afastou-se sem averiguar a verdade. Por sua vez, Filénio, cansado de esperar pela irmã, partira e fora recolhido por uma dama que, por acaso, era parente do conde em cuja casa fora acolhida Flora. Inevitavelmente, os dois irmãos acabarão por se encontrar. O próprio facto de Luciodoro querer matar Flora, pensando que ela, ou antes ele (pois Flora assumira os trajes e o nome de Floriano) engravidara a irmã, mostrava-se digno de suscitar também a admiração dos leitores.

Em “A Custosa Experiência”, a admiração não é tanto devida à cadeia de acontecimentos inesperados, mas mais à “traça” que D. Arnalda armara para testar a constância do amor de D. António e que acaba por se virar contra ela, levando-a à morte.

O título da Novela Sexta contém já em si a ideia de fingimento: “A Namorada Fingida”. Florisbelo enamora-se de uma dama cuja verdadeira identidade desconhece, ao início. Por uma estranha coincidência, acaba por conhecer o irmão dela que, por reconhecimento, lhe oferece a mão da irmã, sem que Florisbelo saiba quem é. A felicidade nasce da concertação entre a satisfação do pai e do irmão de Leonarda por esta se ir casar com tão nobre mancebo e a satisfação dos dois jovens que assim vêem o seu amor aceite.

Quanto à Novela Quinta, a admiração deve-se ao infortúnio de Peralvilho e às perseguições de que é alvo, umas vezes por culpa sua, outras por infelicidade e suscitam ainda o riso. A humilhação, a degradação, a dor física e a má sorte constante

do pícaro, juntamente com as mentiras e trapaças que ele inventa unem-se nesta novela para espantar os leitores ou ouvintes. São, sobretudo, reflexo disso, os equívocos constantes com a sua identidade. Assim, quando assume ser um herdeiro rico e chamar-se Jacinto, acaba por ser desmascarado e perseguido, ficando em pior situação do que aquela em que estava anteriormente. Quando rouba a identidade do soldado e se faz passar por coxo, se bem que tenha despertado o interesse da família da moça, acaba por jogar contra ele, pois ela recusa-se a casar com um coxo. Forçado a revelar o embuste para tentar a sua sorte é escorraçado do lugar. A cada novo engano sai sempre pior do que estava anteriormente, recebendo, assim, o castigo para as suas trapaças.

Em oposição ao mundo harmonioso, elegante e galante dos nobres surge esta narrativa do mundo anárquico, sórdido e baixo dos soldados, dos vagabundos, dos pedintes, dos pícaros, contraste este tão típico do barroco.

Se bem que as novelas de P.R. não tenham merecido muitos elogios, nem mesmo por parte da crítica literária mais recente¹⁸, possuem, não obstante, algumas qualidades como a variedade de construção, a agudeza do dito, o vasto reportório de provérbios e sentenças e são também um ponto de encontro de diferentes influências. Aliás, num claro jogo de espelhos¹⁹, soando a auto-elogio de P. R., o fidalgo ouvinte da autobiografia de Peralvilho tece o seguinte comentário a essa narrativa: «*Assi foi (disse então o fidalgo) porque vos afirmo, em verdade, que há muitos dias que não tive tarde tão alegre; não respeito de festejar vossas desgraças, mas em razão de vos ver tão pouco sentido delas, como bem se viu no modo de referi-las, que a todos tivestes suspensos, e agora deixais obrigados.*

Assi é (responderam então os mais velhos) pois há tempos que não vimos homem tão engraçado, nem sucessos tão aprazíveis de ouvir, ainda que seriam

¹⁸ Na recente *História Crítica da Literatura Portuguesa* (dirig. por Carlos Reis), Lisboa, Ed. Verbo, 2001, vol. III, da autoria de Maria Cecília Gonçalves Pires e José Adriano de Carvalho, p. 346, afirma-se: «Observando o conjunto da produção narrativa de ficção em Portugal nos períodos maneirista e barroco, verifica-se que estamos perante um panorama bastante pobre e numa dependência estreita em relação a modelos espanhóis».

¹⁹ Veja-se o que Edward Riley diz sobre os jogos de espelhos aplicados ao *Quijote*, em Edward RILEY, *Teoria de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966, p. 345.

penosos ao padecer»²⁰. Torna-se clara aqui a intenção fundamental desta novela: a de divertir.

Mas, jogando com a admiração, com a variedade, ainda assim, não se afastou da verosimilhança, pelo que conseguiu conciliá-los, a tarefa mais difícil de obter em literatura. Conseguiu agradar ao “vulgo” e ao “discreto”, ao público feminino e ao masculino, evocados no Prológo.

Se o título foi uma colagem a Cervantes, de facto o modelo a imitar, como prescreve a teoria da imitação, foi o melhor. Mas, a sua *inventio* levou-o a usar temas diferentes, se bem que às vezes com algumas afinidades que aqui deixámos registadas. Também logrou encontrar a sua própria *dispositio*, não deixando, contudo, de pagar o seu tributo ao engenhoso, ao rebuscado, o que é também um dos requisitos do admirável.

Curiosamente, o próprio P.R. pronuncia-se sobre a arte de narrar, ao pôr na boca de Sisnando, logo na Novela Primeira, uma censura a Raulino que se perdia em divagações em vez de entrar directamente na história da sua vida: «*Levais tal estilo em vossas palavras (disse o capitão Sisnando) que me parece não alcançareis com ela o que pretendo, se não é que faz muito a caso relatar os princípios de vossa vida pera prosseguir a história com mais clareza*»²¹. Raulino concorda com esta observação e começa imediatamente a sua narrativa, a primeira encaixada desta novela. Foi uma forma de o narrador cortar o discurso erudito com que Raulino iniciara a sua história e não uma regra que ele fosse seguindo no decurso desta novela ou das outras, pois os circunlóquios eruditos, sobretudo no início das narrativas, são uma marca rebeliana.

Não nos parece que falte instrução e deleite a estas novelas, pelo que cumprem a função de toda a poesia, da prosa narrativa e do teatro.

²⁰ “O Desgraciado Amante”, p. 224-5.

²¹ “As Desgraças Venturosas”, pp. 10-11.

DITOS, PROVÉRBIOS E SENTENÇAS

A diferença entre os dois subtipos de novelas (a de temática amorosa cortesã e a de influência picaresca) faz-se também na utilização de uma linguagem diferente que contribui para a variedade, visando, portanto, a “perfeição” da obra. Nas novelas cortesãs encontramos, sobretudo sentenças (*quem tem amor grande tudo cuida que se lhe deve, o amor desconfiado nunca foi muito seguro ou quem deseja o amor experimentado não o julga por seguro*¹, etc), na novela de tipo picaresca abundam os provérbios. Baltasar Gracián dirá a propósito, no seu tratado sobre a agudeza: «Afecte la variedad en los ejemplos, ni todos Sacros, ni todos Profanos; unos graves, otros corrientes; ya por la hermosura, ya por la dulzura. Principalmente por la diversidad de gustos para quienes se sazonó. El Predicador estimará el substancial concepto de Ambrosio; el humanista, el picante de Marcial. Aquí hallará el Filósofo el prudente dicho de Séneca...»². Não sabemos se B. Gracián faria efectivamente parte das leituras do nosso autor, mas, neste capítulo, parece-nos que P. R. levou à letra aquela recomendação, se bem que B. Gracián seja «más inclinado al apotegma grave y sentencioso o agudo que a lá facecia, Gracián combina deleite con provecho y eleva a filosofia los viejos aforismos, dándoles un nuevo sentido»³. De qualquer das maneiras, faria parte da educação de um autor do século XVII, o conhecimento de todo um vasto património oral profusamente divulgado em várias obras publicadas já desde a centúria anterior e compilado em cartapácios ou “polianteas”⁴.

João de Barros explica assim a origem e a utilidade de provérbios e fábulas: «Vendo os antigos filósofos que zelaram o bem comum, quão rudos e frios os homens andavam... muitos buscaram artifício como perpetuamente lhe ficasse na memória

¹ “A Custosa Experiencia”, p. 83 e 84.

² Baltasar GRACIÁN, *Arte de ingenio*, ed. cit., “Al Lector”, p. 133.

³ Aurora EGIDO, “Introducción” a Baltasar Gracián, *El discreto*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 46.

⁴ Veja-se a propósito: Aurora EGIDO, “Introducción” a Baltasar Gracián, *El discreto*, Madrid, Alianza, 1997, p. 40-45.

Cervantes testemunha numa das suas *Novelas* esta prática. O Alférez registou num desses cartapácios o diálogo entre os dois cães – Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. cit., vol. II, pág. 558.

esta doutrina de bom viver. Donde alguns vieram inventar e compoer os antigos provérbios que são umas máximas de moral filosofia a que nós chamamos exemplos. Outros, como Esopo, querendo-se chegar a cousas materiais e familiares a nós, compuseram fábulas. Outros, ao modo de Homero e Apuleio, pintaram as duas partes da vida activa e contemplativa, em as ficções de suas obras»⁵.

Provérbios e fábulas, cada qual à sua maneira, surgem, assim, como «arte memorativa de bons costumes»⁶, testemunhos das virtudes e do virtuosismo da língua.

Ora, muita da erudição que perpassa pela literatura da época era fruto da persistente colecção em cadernos que figuram no “Coloquio de los perros” com o nome de *vademecum* ou em “El casamiento engañoso” com o nome de *cartapácios*⁷, cuidadosamente organizados que guardavam citações, ideias, provérbios, ditos, etc. e que eram um hábito praticado nas universidades, verdadeira fonte do saber enciclopédico humanista, propiciadora das Miscelâneas, Florestas, Sumas, etc., tão cultivadas no século XVII. Esta prática possibilitava o cultivo da variedade. Desse vasto património fazem parte o conto, ou melhor, o dito ou anedota, a máxima e o provérbio. Particularmente difícil é classificar todas as marcas do património cultural de que se faz arauto, quer o da tradição oral, quer da escrita, tanto mais que, na maioria dos casos, não há, da parte do autor, qualquer identificação da fonte utilizada ou da forma importada. Algumas vezes, não sabemos mesmo se se trata de uma sentença de algum sábio antigo ou do próprio discurso do autor, e isto é válido para qualquer uma das novelas. Esta dificuldade foi já apontada por Eugénio Ascensio: «Difícil es trazar la frontera entre el adagio grave, entre la sentencia autorizada y los vulgares refranes que dicen las viejas tras el fuego»⁸. Por outro lado, o autor procedeu, também, àquilo que Pilar Cuartero e Maxime Chevalier, na *Introducción de Buen Aviso y Portacuentos* chama «folclorización». Dizem estes estudiosos, a

⁵ João de BARROS, *Diálogo com dois filhos seus sobre preceitos morais em modo de jogo*, 1543 (ed. fac-similada), Lisboa, B.N., 1981, p. 3.

⁶ *Ibidem*, p. 4.

⁷ Miguel de CERVANTES, “El casamiento engañoso”, p. 558, “Coloquio de los perros”, p. 577, *Novelas Ejemplares*, ed. cit., II vol.

⁸ Eugenio ASCENSIO, “Introdução” à *Comédia Eufrosina*, Madrid, Bibl. Hispano-Lusitana, 1951, p. XXVI.

Veja-se também sobre este capítulo: Anabela MIMOSO, “*Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*” de Gonçalo Fernandes Trancoso, dissertação de mestrado em Cultura Portuguesa, Porto, FLUP, 1997, p. 90-95.

propósito de Timoneda: «En general se esfuerza por borrar el autor de un dicho, por transformar un dicho famoso y fechado en chiste anónimo e intemporal»⁹. Complicada, pois, é a tarefa de classificar qualquer um destes engenhos verbais de Pires Rebelo.

Aristóteles na sua *Retórica* (Livro II), já apresentava o exemplo como uma das formas de argumento. Diz ele: «Há duas espécies de exemplo: uma consiste em falar de factos anteriores, a outra em inventá-los o próprio orador. Nesta última, há que distinguir a parábola e as fábulas... Falar de factos passados consistiria, por exemplo, em alguém dizer que era preciso fazer preparativos contra o rei da Pérsia não permitindo que dominasse o Egipto»¹⁰. Ora, o recurso aos exemplos faz-se para dar um cunho de autenticidade ao texto, para confirmar o que se quer fazer acreditar.

Apesar de o exemplo, como método de veicular ensinamentos morais, ter decaído no século XVII em favor das máximas «basadas por lo general en la experiencia»¹¹, na realidade, encontramos-os na mesma, sobretudo na novela “O Desgraciado Amante”, o que, aliás, não é apanágio desta obra, mas prática comum a muitas das novelas do Barroco peninsular¹². Ora, se a Novela Quinta é maioritariamente narrada por Peralvilho, sendo ele um pícaro, não admira que recorra a uma linguagem rica em provérbios (muitos deles em castelhano, pois o nosso pícaro era cordovês), em pequenos contos, em termos populares, em jogos de palavras, tão do agrado de P. R. (e tão ao gosto da época) que este já os utilizara na *Constante Florinda*, no episódio do Certame Literário¹³ (Capítulos XI e XII), uma vez que «La

⁹ Pilar CUARTERO e Maxime CHEVALIER, “Introducción” a Joan Timoneda, *Buen aviso y portacuentos. El Sobremesa y alivio de caminantes*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 20.

¹⁰ ARISTÓTELES, *Retórica* (ed. de Manuel Alexandre et alli), Lisboa, IN-CM, 1998, p. 147.

¹¹ É pelo menos esta a opinião de Emilio BLANCO, “Introducción” a Baltasar Gracián, *Oráculo Manual y arte de Prudência*, Madrid, Catedra, 2000, p. 34.

¹² Esta situação é discutida no artigo de Gonzalo MARTINEZ CAMINO, “La novela corta del Barroco español y la formación de una subjetividad señorial”, *BHS*, LXXIII, 1996, pp. 33-47, especialmente nota 9.

¹³ Deste gosto pelos jogos de palavras que, de resto, é muito típico da época, deixou-nos Pinheiro da Veiga exemplos. Na noite de S. Pedro, Helena, uma jovem castellana, propõe aos homens de um grupo o seguinte: «yo armaré un juego, y és que, pues estoy entre três cruzados portugueses, me pedem todos, y el que mejor rezon deere de su dicho, se le haja un favor a medida de su boca... y el que peyor diere, embie por colacion». Os portugueses esforçam-se, então, por fazer trocadilhos com o nome da musa. Termina o jogo com a sentença dada a um dos homens e que revela bem o gosto e a agudeza de quem

bufoneria es un arte oral y mímico, esencialmente improvisatorio, circunstancial y dialéctico»¹⁴. Esta era uma forma de dar verosimilhança ao seu protagonista, conforme preconizava já Aristóteles: «Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das acções, importa procurar sempre a verosimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os actos de uma personagem de certo carácter devem justificar-se por sua verosimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de acção para acção»¹⁵ e que viria a ser retomado por Horácio e pelas poéticas medievais, renascentistas e barrocas.

Poder-se-ia, talvez, dizer a respeito desta novela, o mesmo que alguns críticos disseram em relação ao “Licenciado Vidriera”, ou seja, seria um pretexto para o autor mostrar a sua erudição em «apogemas, aforismos, sentencias, frases ingeniosas, chistes, etc.»¹⁶. Esta característica não é, certamente, inovadora, pois outras novelas, ou melhor *novellas* de inspiração bocaciana também recorrem a ela, como refere Camino: «Los libros de *novellas* tratan de simular una transmisión narrativa oral»¹⁷. Assim, Peralvilho reivindica, várias vezes ao longo do texto, a oralidade da sua cultura. Refere-se aos *cuentecillos*, às sentenças, às frases feitas e aos provérbios chamando-lhes, quase sempre «ditos» (pp. 123, 134, 136, 159, 169...) e outras vezes recorre às fórmulas: «o que o outro disse» (p.138), «sempre ouvi dizer» (p. 119, 211), «outros diziam» (p. 180), etc.. Mas P. R. sabe bem atribuir a cada interlocutor a sua linguagem específica, pois, se Peralvilho fala usando a sua cultura popular (fala, pois ele está a contar oralmente a sua vida), quando o fidalgo o interrompe, faz alarde da sua cultura erudita. Diz o fidalgo: «há muitos que tendo pouco de Cícero e muito menos de Quintiliano cuidam que sempre agradam em tudo o que contam e, às vezes, os ouvem por cortesia, porque lhes falta o sal da graça, mas vós tendes tanta no que dizeis que a todos contentais»¹⁸. É esta graça a responsável pelo agrado que a

falou e de quem ouviu: «condenado en colacion, porque se há salido del Breviário, y dexó los Evangelistas por los Poeta». O episódio termina com o desabafo do narrador: «e fomos ouvindo as suas picardias, dando ar, dias e horas como relógio destemperado» - Tomé Pinheiro da VEIGA, *Fastignia*, ed. cit., p. 197.

¹⁴ *La vida y hechos de Estabanillo González*, (ed. de Antonio Carrera y Jesús Antonio Cid), Madrid, Catedra, 1990, Introducción, p. CXL.

¹⁵ ARISTÓTELES, *Poética* (ed. de Eudoro de Sousa), Lisboa, IN-CM, 2000, cap. XV, p. 124.

¹⁶ Stanislav ZIMIC, *Las “Novelas Ejemplares” de Cervantes*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1996, p. 163.

¹⁷ Gonzalo MARTINEZ CAMINO, “La novela corta del Barroco español”, art. cit., p. 41.

¹⁸ “O Desgraciado Amante”, p. 121.

narrativa de Peralvilho produz no seu interlocutor e que, a narrativa que serve de moldura àquela, assinala devidamente: «*Muito gostou o fidalgo de o ouvir*»¹⁹.

Não é este o único conto em que poderemos encontrar aqueles recursos, mas é aquele em que mais o utiliza em quantidade e em variedade, permitindo-nos, assim, distingui-los. Como dissemos, os *cuentecillos* e provérbios são designados genericamente por «ditos», no entanto, às vezes deparamos com uma outra nomenclatura.

Assim, uma vez chama «*graceta*» (p.172) ao que não passa de uma brincadeira ou equívoco de linguagem: quando Peralvilho é despedido pelo fidalgo e sai corrido com os seus pertences enfiados num saco novo que «*havia em casa*», ainda assim, graceja, lembrando ao fidalgo que quando se concertaram este lhe dissera «*que tudo o que fizesse o não lançaria em saco roto e eu não trespassara o seu mandato, pois aquele saco era novo e não tinha nenhum buraco*»²⁰. Esta «graceta» não foi, porém, bem aceite pelo amo que lhe deu um par de pescoções e o espoliou dos seus bens.

Outro dos termos utilizados é, como já dissemos, o de «dito» que tanto serve para designar «ditos», propriamente ditos (como este: «*A este tempo me lembrou o outro que disse a quem lho perguntou por que não trazia armas de noite, que as escusava, pois lhe dera bons pés a natureza*»²¹), como provérbios e sentenças: «*acerca do cantar se estava por aquele dito: donde o clérigo canta de lá janta*»²², «*logo começaram a fazer verdadeiro o filósofo naquele dito em que afirma sempre seguir o efeito a pior parte de sua causa*»²³. Posto na boca de Peralvilho, este termo

É sintomático que no final do Capítulo XII da sua obra anterior, depois de realizadas as festas em que participaram os cinco letrados escolhidos para elas (um teólogo, um filósofo humanista, um latino «*prático em ditos sentenciosos*», Leandro «*escolhido por sentencioso*» e um espanhol «*muito dado a ditos graciosos*» e concluem que todos são merecedores do prémio: «*visto o dizer em todas as sortes, acordamos que, perfazendo com o sobejo de um a falta de outro, fique igual em os merecimentos com o sentencioso e, entre si com igualdade, podem repartir o prémio*» - Gaspar Pires de REBELO, *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*, Lisboa, na of. de Francisco Borges de Sousa, 1761, pp., respectivamente, 111 e 133.

¹⁹ “O Desgraciado Amante”, p. 118.

²⁰ « O Desgraciado Amante», p. 172.

²¹ “O Desgraciado Amante”, p. 133.

²² “O Desgraciado Amante”, p. 134.

²³ “O Desgraciado Amante”, p. 123.

parece aplicar-se, genericamente, à forma como ele fala, pois quando se refere a Anfrizia, diz que esta «*gostava de meus ditos, louvava meus serviços e não me via com maus olhos*»²⁴. Uma vez usa, também, o termo «rifão»: «*o velho rifão que diz: dai-lhe vestido, dar-vo-lo-ei garrido*»²⁵ e outra o de «verdade»: «*e quanto por mim digo: que quem malfadado foi em a cuna, sempre lhe dura. Esta verdade remeto aos sucessos de minha vida*»²⁶. Termo comum na época: «os rifões, Sr. N., sentenças são verdadeiras que a experiência, suma mestra das artes, pronunciou pelas bocas do povo»²⁷, como diria D. Francisco que tanto os gostava de usar.

Pires de Rebelo usou os ditos como mostra da sua erudição, mas, talvez ainda, como mostra ou recolha, para que, como disse Timoneda, «estando en conversación, y quieras decir algún cuentecillo, lo digas a propósito de lo que trataren»²⁸ e, talvez também como, por sua vez, escreveu o anónimo autor dos *Ditos Portugueses dignos de memória* (que faz ainda a distinção entre ditos e motes), para «se não perderem muitas cousas que, por serem ditas avisadamente, poderão, com o seu exemplo, aproveitar; e todas elas para que o tempo se possa sem encargo passar»²⁹.

O grupo mais fácil de identificar é o dos provérbios, pois muitos deles ainda hoje são comuns, se bem que alguns deles venham escritos, ou melhor, «ditos» em castelhano. «É sobretudo a partir do século XVI³⁰ que os provérbios³¹ surgem com relativa abundância na Literatura. Testemunhos avalizados pelas suas origens bíblicas ou clássicas, súpula do saber de “experiência feito”, a sua glosa era uma actividade

²⁴ “O Desgraciado Amante”, p. 136.

²⁵ “O Desgraciado Amante”, p. 118.

²⁶ “O Desgraciado Amante”, p. 132.

²⁷ D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados* (ed. de Maria de Lurdes Correia Fernandes), Porto, Campo das Letras, 2003, p. 65.

²⁸ Joan TIMONEDA, Joan ARAGONÉS, *Buen Aviso y Puertacuentos. El sobremesa y alivio de camanantes. Cuentos* (ed. de Pilar Cuartero y Maxime Chevalier), Madrid, Espasa Calpe, 1990, “Ep[istola al lector]” de “El sobremesa y alivio de caminantes”, p. 202.

²⁹ *Ditos Portuguese Dignos de Memória* (ed. de J. Hermano Saraiva), Lisboa, Europa-América, s.d., Prólogo aos leitores, p.13.

³⁰ Anteriormente não seria muito vulgar a sua utilização literária, pois, José Matoso encontrou apenas cinquenta provérbios em textos literários medievais - José MATOSO, *O essencial sobre os Provérbios Medievais Portugueses*, Lisboa, IN-CM, 1987, p. 6.

³¹ Utilizaremos aqui o termo provérbio no seu sentido mais lato, englobando sob esta designação sentenças bíblicas ou eruditas, bem como adágios ou rifões de origem popular.

humanista, por excelência³². Além da *auctoritas* que “os antigos” lhe conferiam, a utilização dos provérbios revela, também, a agudeza e o sentido lúdico, tão caros aos escritores da centúria seguinte, mas eles são, eminentemente, uma forma conservadora, logo, popular de expressão³³. Neste sentido, numa conversação, sobretudo quando os intervenientes são provenientes das camadas populares (criados, alcoviteiras, pícaros...), a sua utilização contribui para a verosimilhança³⁴.

Da importância do uso dos rifões são testemunhos as novelas picarescas ou de tipo picaresco³⁵. Não admira, pois, que tenha sido um dos pícaros, uma pícara, aliás, a dizer: «hasta agora a ningún refrán castellano se le há cogido en mentira: todos son boca de verdades: más vale la autoridad de uno destes, mayor dotrina encierra, que seis sabios de los desta edad»³⁶. Na realidade, «os provérbios não podiam deixar de seduzir os escritores pelas potencialidades que ofereciam para a moralização dos costumes. É que eles abordam aspectos fundamentais da vida, como o amor, a saúde, a idade, a pobreza, a riqueza, o trabalho; veiculam a opinião geral, comumente aceite...; reflectem uma experiência de vida validada pelo decorrer do tempo e a sua

³² Era assim que Juan de Valdés justificava o seu emprego: «aviendós de mostrar por un otro ejemplo lo que quiero decir, me parece sea más provechoso mostrárselo por estos refranes, porque oyéndolos los aprendáis, y porque más autoridad tiene un ejemplo de estos antiguos que un otro que yo podría componer» - Juan VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, (ed. de Francisco Marsá), Barcelona, Planeta, 1986, p. 37. Esta obra apresenta uma boa recolha do rifoneiro espanhol, pois incorpora «más de ciento setenta» rifões, segundo contabilizou Francisco Marsá na “Introducción”, p. XVIII.

³³ Daí que este gosto pelos rifões não seja unânime. Pinheiro da Veiga (1605), ao relatar a discussão de duas vizinhas de Valhadolid, comenta que elas tinham «um modo de fallar methaforico e de translações, e não vulgar, nem ordinário; em logar dos anexins e rifoens dos nossos sengos e velhos, ao modo da nossa Eufrosina, com que fazem alegre e aprazível a conversação» - Tomé Pinheiro da VEIGA, *Fastigimia* (reprodução fac-símile da ed. de 1911 da BPMP), Lisboa, IN-CM, 1988, p. 211.

³⁴ Anabela MIMOSO, “Para o estudo da paremiologia portuguesa - séculos XVI e XVII”, *Revista de Portugal*, nº 1, 2004, p. 32

³⁵ Sobre o significado e a evolução do termo *refram*, ou «*refrão* como hoje se pronuncia», veja-se: Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *A Saudade Portuguesa*, Aveiro, Estante Ed., 1990, p. 103: «o mesmo nome de *refram* chegou também a designar e designa, de 1500 em diante, de preferência, cantares sentenciosos: os verdadeiros adágios ou provérbios que na primitiva tinham tido o nome de verbos, palavras, exemplos», “cantares”, porque, conforme indica o termo tem acepção musical. E dá exemplos de dísticos, trísticos e quadras que correspondem a esta descrição. O provérbio que transcrevemos com o nº 10 confirma esta explicação de Carolina Michaëlis.

³⁶ Alonso J. de Salas BARBADILLO, *La hija de la Celestina*, ed. de Valbuena Prat, p. 911.

brevidade, aliteraões ou rimas internas tornam-nos facilmente memorizáveis»³⁷, pelo que são “exemplares”. Claro que no caso das novelas picarescas, como em toda a literatura de sátira e crítica social, a sua inclusão, na mesma linha de Gil Vicente, Jorge Ferreira de Vasconcelos, António Ribeiro Chiado, D. Francisco Manuel de Melo, visa suscitar o riso pelo inusitado das metáforas a que recorrem, pelas contradições que encerram.

Assim, no “Desgraciado Amante” encontramos os seguintes provérbios:

- 1- o sapato roto ou são, melhor é no pé que na mão (p. 117)³⁸
- 2- dai-lhe vestido, dar-vo-lo-ei garrido (p. 118)³⁹
- 3- do fueres hás como vieres (p. 119)⁴⁰
- 4- com qual te achares tal te afazes (p. 119)⁴¹
- 5- a ave foge da certã e dá em as brasas (p. 120)⁴²
- 6- o filho de rã não há mister ensinar a nadar nem o da gralha a galrear (p. 123)⁴³
- 7- a mulher e a mesa há-de ser sujigada (submetida): uma porque lhe não ressalte o pé, a outra para que não dê muito ao pé (p. 123)⁴⁴

³⁷ Anabela MIMOSO, “Para o estudo da paremiologia portuguesa”, art. cit., p. 32.

³⁸ Encontramos também este provérbio em, Francisco Manuel de MELO, *Feira de Anexins* (ed. de Francisco Inocêncio da Silva), Lisboa, Liv. A.M. Pereira, 1875, p. 114.

³⁹ Encontra-se este provérbio em castelhano «Dame vestido, darte he velido» ou «Damela vestida, dártela he veliida» em: HERNÁN NÚNEZ, *Refranes o provérbios en romance*, Madrid, Guillermo Blázquez Ed., 2001, 1º vol., nº 1788, p. 60.

⁴⁰ HERNÁN NÚNEZ, *Refranes*, ed. cit., nº 2301, p. 74, 1º vol.: «Do fueres, harás como vieres»; Também a versão «Per hu vas, como vires assi faz» já aparecia em Jorge Ferreira de VASCONCELOS, *Comedia Eufrosina* (ed. de Eugénio Asensio), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, p. 5.

⁴¹ Embora não refira outras obras anteriores em que se encontra este provérbio, subsistiu até hoje, pois é registado por José Pedro MACHADO, *O Grande Livro dos Provérbios*, Lisboa, Ed. Notícias, 1996, p. 146.

⁴² «A sardinha fugindo do fogo deu nas brasas» - J.F. VASCONCELOS, *Comedia Eufrosina*, ed. cit., p. 53.

⁴³ Vulgar: «Filho de peixe sabe nadar», bastamente registado.

⁴⁴ Correas regista duas variantes deste provérbio: la mesa i la mujer, suxeta. La muxer, komo la mesa, sinpre soxuzgada, i la boka komo la muleta, sinpre ensangrentada. – in Louis COMBET, *Recheches sur le “Refranero” castillan*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 393.

- 8- mais valem amigos na praça que dinheiro na arca (p 123)⁴⁵
- 9- ama a quien te no ama y responde a quien no te llama y andarás carrera vana (p. 125)⁴⁶
- 10- pues Maria hiló tome lo que gañó (p. 132)⁴⁷
- 11- cuando la mala ventura duerme ninguno la despierte (p. 132)⁴⁸
- 12- mal se poderá cobrir a cervã com o rabo que não tem (p. 132)
- 13- quem malfadado foi em a cuna sempre lhe dura (p. 132)
- 14- após os apedrejados pedras correm (p.133)⁴⁹
- 15- às vezes uma boa retirada se te conta por valentia (p. 133)
- 16- ao bom varão terras alheias, natural são (p. 133)⁵⁰
- 17- donde o clérigo canta de lá janta (p. 134)⁵¹

⁴⁵ Encontramo-lo em J.F. VASCONCELOS, *Comedia Eufrosina*, ed. cit., p. 50.

⁴⁶ HERNÁN NÚÑEZ, *Refranes*, ed. cit., nº 590, p. 26, 1º vol.: «Ama a quien no te ama, responde a quien no te llama, andarás carrera vana». Na *Eufrosina* a versão é semelhante: «Ama quem te ama, responde a quem te chama, andaras carreya vaam» - p. 108. Também em MACHADO, *O Grande Livro dos Provérbios*, ed. cit., p. 67, embora, obviamente, esteja em português.

Dizia Petrarca: «Provérbio “ama chi t’ama” è fatto antico» - PETRARCA, *Rimas* (ed. de Vasco da Graça Moura), Lisboa, Bertrand Ed., 2003, p. 310.

⁴⁷ Variante de «Pois Maria bailou, /tome o que ganhou», registado por Fernão LOPES, *Crónica de D. João I*, Porto, Civilização Ed., 1983, p. 338. Conforme é transcrito, seria uma canção, própria da época medieval, muito pouco edificante, por sinal, e posta na boca de Fernão Gonçalves, defensor de Portel, quando acabara de a perder em favor de Nuno Álvares Pereira. A canção era dirigida contra a própria mulher. Esta mesma canção encontra-se também registada por Mário Martins, no capítulo “O riso e a Sátira na Tropa” em: Mário MARTINS, *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de quatrocentos*, Lisboa, ICP, 1978, p.26.

Também se encontra em J.F. VASCONCELOS, *Comedia Eufrosina*, ed. cit., p. 44.

⁴⁸ HERNÁN NÚÑEZ, *Refranes*, ed. cit., 6418, p. 204, 1º vol.: «Quando la mala ventura se duerme, nadie la despierte». Também em José Pedro MACHADO, *Grande Livro dos Provérbios*, ed. cit., p. 455, na versão portuguesa.

⁴⁹ José Pedro MACHADO, *Grande Livro dos Provérbios*, ed. cit., p. 100 na variante: «Atrás do(s) apedrejado(s) correm as pedras».

⁵⁰ Encontramos na versão castelhana: «Al buen varón, tierras agenas su pátria le son» em HERNÁN NÚÑEZ, *Refranes*, ed. cit., nº433, p 22, 1º vol.

⁵¹ HERNÁN NÚÑEZ, *Refranes*, ed. cit., nº 2584, p. 84, 1º vol.. Fr.º Manuel de MELO, *Feira de Anexins*, ed. cit., p. 88: «Pois o clérigo donde canta, daí janta». Jorge Ferreira VASCONCELOS: «O abade donde canta, daí janta». Deveria ser muito comum este provérbio, pois encontramos-lo ainda em Juan VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, Barcelona, Planeta, 1986, p. 35, 44 e 93: «El abad de donde

- 18- no sirve de buen grado, quien a servir es forçado (p. 135)
- 19- ao preguiçoso manda-lo a horas de almoço (p. 135)
- 20- amas são como as cegonhas que tudo alimpam (p.135)
- 21- ladre-me el perro y no me muerda (p. 135)⁵²
- 22- melhor é o meu que o nosso (p. 137)⁵³
- 23- nem por muito madrugar amanhece mais depressa (p.143)
- 24- -Como te vai amador? – Cada vez pior. (p. 144)
- 25- mau marido e mau criado, melhor é perdido que achado (p. 147)
- 26- pão torrado não farta muchacho e se o farta mal pelo saco (p. 152)
- 27- tanto tienes tanto vales (p. 159)⁵⁴
- 28- De boa madeira, boa acha (p. 159)⁵⁵
- 29- a fome come e não dentes agudos (p. 164)
- 30- onde falta a mulher o doente há-de gemer (p. 164)
- 31- adô vas mal? A dô hay más (p. 164)⁵⁶
- 32- nunca por ter canas tañen campanas (p. 164)
- 33- o mal entra a braçadas e sai a polegadas (p. 164)
- 34- do mal o menos (p.164)
- 35- más vale pásaros en la mano que buitres volando (p. 164)⁵⁷
- 36- quem quiser comer depene-me (p. 171)⁵⁸

canta, de allí yanta». Na *Comedia Eufrosina* regista-se duas vezes a variante: «O abade donde canta dahí janta» - ed. cit., p. 41 e 61. Também em José Pedro MACHADO, *Grande Livro*, ed. cit., p. 408 «onde o frade canta, lá janta»

⁵² HERNÁN NÚÑEZ, *Refranes*, ed. cit., nº 3881, p. 125, vol. 1º. Também em: Jorge Ferreira de VASCONCELOS, *Comedia Eufrosina*, ed. cit., p. 53: «Ladre-me o cão e não me morda». E ainda em Francisco Manuel MELO, *Feira de Anexins*, ed. cit, p. 167 o encontramos na versão castelhana.

⁵³ José Pedro MACHADO, *Grande Livro*, ed. cit, p. 292.

⁵⁴ José Pedro MACHADO, *Grande Livro*, ed. cit., p. 574: «Tanto tendes, quanto vales».

⁵⁵ HERNÁN NÚÑEZ, regista-o da seguinte forma: «De buena casa, buena brasa» - *Refranes*, ed. cit., 1935, 1º vol, p. 64.

⁵⁶ HERNÁN NÚÑEZ, *Refranes*, ed. cit., nº 122, p. 13, vol. 1º: «Adónde vás, mal? – Adonde más ay». Também em José Pedro MACHADO, *Grande Livro*, ed. cit., p.86: «Aonde vais mal? Aonde (onde) há mais mal».

⁵⁷ HERNÁN NÚÑEZ, *Refranes*, ed. cit., nº 4533, p.145. «Mais vale hum pássaro na mão que dous que vam voando» - J.F. VASCONCELOS, *Comedia Eufrosina*, ed. cit., p. 52.

⁵⁸ José Pedro MACHADO, *Grande Livro*, ed cit., p. 519: «Quem quiser comer depene».

- 37- não quis ir logo com o baracinho, quando me rogavam com o porquinho (p. 172)⁵⁹
- 38- homem espancado sempre vive magoado (p. 173)
- 39- cabra manca não tem festa (p. 180)⁶⁰
- 40- onde há este bilhafre, está a caça duvidosa (p. 190)
- 41- o gato escaldado da água fria há medo (p. 191)⁶¹
- 42- quem se muda Deus ajuda (p. 192)⁶²
- 43- no hace tan pouco quien su mal pone a outro (p. 193)⁶³
- 44- não com quem nascas, senão com quem paces (p. 203)⁶⁴
- 45- antes amante desgraciado que marido pontudo (p.207)
- 46- uma peçonha mata outra (p. 207)
- 47- os que cospem para o ar sempre lhes cai no rosto (p.212)
- 48- depois de esmichado, untar-lhe o casco (p. 225) ⁶⁵
- 49- de aqueste dal, dal, yo me meresco el mal (p. 226)
- 50- quieres ver lo que sera, ve lo que fue (p. 226)⁶⁶
- 51- pelo passado se julga o futuro (p. 226)
- 52- de hora a hora Deus melhora (p. 226)⁶⁷
- 53- quien algo deve, no reposa como quiere (p. 226)⁶⁸

⁵⁹J.F.VASCONCELOS, *Comedia Eufrosina*, ed. cit., p. 266: «Quando te dão o porquinho, vai logo c' o baracinho». Também em Gil VICENTE, “Tragicomédia do Inverno e Verão”, *Compilaçam de totalas obras* (ed. de M^a Leonor Carvalhão Buescu), Lisboa, IN-CM, 1984, vol. II, p. 263.

⁶⁰ «Cabra coxa, no tenga siesta» - HERNÁN NÚÑEZ, *Refranes*, ed. cit., n^o 1333, p. 48, 1^o vol.

⁶¹ Jorge Ferreira VASCONCELOS, *Comédia Eufrosina*, ed. cit., p. 64. Também em HERNÁN NÚÑEZ, *Refranes*, ed. cit., 1^o vol., n^o 3359, p. 109: «Gato escaldado, del agua fria ha miedo».

⁶² José Pedro MACHADO, *Grande Livro*, ed. cit., p. 523: «Quem se muda Deus o ajuda».

⁶³ «No haze poco, quien su mal echa a outro» - HERNÁN NÚÑEZ, *Refranes*, ed. cit., n^o 5251, p. 167, vol. 1^o. Também em José Pedro MACHADO, *Grande Livro*, p. 323: «Não faz pouco quem sua culpa deita a outro».

⁶⁴ «Não com quem naces se nam com quem paces» - J. F. VASCONCELOS, *Comedia Eufrosina*, ed. cit., p. 109.

⁶⁵ José Pedro MACHADO, *Grande Livro*, p. 177: «Depois de escalavrado, untado o casco». Ligeiramente diferente é a versão de J. Ferreira de VASCONCELOS, *Comedia Eufrosina*, ed. cit. p. 60: «Si cabeça quebrada, untai-lhe o casco»

⁶⁶ J. P. MACHADO, *Grande Livro*, p. 537, na versão : «Queres ver o provir ? Olha o passado».

⁶⁷ *Ibidem*, p. 256.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 485, com a versão : «Quem deve não repousa».

É um impressionante rifoneiro, que dá uma média de um provérbio página sim página não. Deste uso não escapa a carta que ele escreve a Luísa que inclui três provérbios e muitas expressões populares.

A juntar a estes provérbios teríamos de acrescentar, ainda, mais alguns que encontramos aqui e além nas seis novelas, na fala de algumas personagens. Assim em “Desgraças Venturosas encontramos: *Sempre vence quem porfia*”⁶⁹,

Ora, dado que nas restantes novelas pouco uso se faz deste património, a não ser, esporadicamente, na fala de uma ou outra personagem, facilmente percebemos que o seu uso é propositado. Peralvilho, o herói (ou anti-herói?) não deixa de surpreender o seu interlocutor (e a nós leitores à distância de mais de três séculos) com o inesperado das suas conclusões e normas de vida. Alguns inscrevem-se, numa linha misógina que vinha de séculos anteriores: *A mulher e a mesa há-de ser sujigada* (submetida): *uma porque lhe não ressalte o pé, a outra para que não dê muito ao pé, Antes amante desgraçado que marido pontudo*, mesmo que isso entre em contradição com este outro em que há uma posição mais conformista em relação ao sexo feminino: *Pues Maria hiló, tome lo que gañó*, ou seja, se Maria trabalhou para um fim, é justo que o alcance. É possível, até, encontramos solidariedade para com a mulher-esposa: *Mau marido e mau criado, melhor é perdido que achado*. Mas é sobretudo pela sua visão “realista” mas, mesmo assim, optimista da vida, própria de quem aprendeu a tirar das experiências negativas o melhor partido, que este texto é “exemplar”: *Ama a quien te no ama y responde a quien no te llama y andarás carrera vana. Com qual te achares tal te afazes. Do fueres, harás como vires. Às vezes uma boa retirada se te conta por valentia. Ladre-me el perro y no me muerda. A fome come e não dentes agudos. Nem por muito madrugar amanhece mais depressa ...* É que, apesar destes provérbios pré-existirem, a sua selecção mostra uma forma pragmática de encarar a vida, às vezes, afastada da moral, cuja interpretação profunda, hoje nos poderá escapar, precisamente porque se visava provocar admiração, através da agudeza. Mas a opacidade do sentido é, ou pode ser, também propositada, pois cada adágio apresentaria uma multiplicidade de sentidos que visava suscitar, também, a cumplicidade e o riso.

Poderemos, finalmente, comparar a riqueza paremiológica desta novela com a *Comedia Eufrosina* ou com os *Apólogos Dialogais*. Quanto às novelas, a que mais se

⁶⁹ “Desgraças Venturosas”, p. 41.

assemelha a esta pelo uso não só de provérbios, mas também de jogos de palavras, talvez seja a *Pícara Justina*. É ela própria que confessa as virtudes “terapêuticas” dos provérbios: «Sabem como me consuelo? Con una carretada de refranes»⁷⁰.

Em relação ao conto, diz-nos Maxime Chevalier: «Certes le Siècle d’Or est une époque où les hommes cultivés, en Espagne et un Europe, connaissent tous la tradition oral du conte. Les plus illustres d’abord: Shakespeare, qui fait allusion à divers contes folkloriques dans plusieurs de ses pièces... Montaigne... Cervantès e Lope... et aussi Gongora»⁷¹. Chevallier tinha em mente o conto, propriamente dito, mas também aquilo a que ele chama o «*cuentecillo*» tradicional, na linha da *Floresta Española* de Melchor de Santa Cruz, ou seja, o dito ou apotegma.

Também Hélder Godinho refere a importância da introdução do conto no discurso oral: «Contar um conto, ou uma qualquer história, pode ter um efeito importante na vida das personagens que contam ou ouvem. Algumas obras... dão claro testemunho da importância, positiva ou negativa, do conto como “lugar” que vai determinar as relações das personagens consigo e com os outros»⁷². Ou seja, o conto estabelece ou ajuda a estabelecer a identidade de qualquer personagem. Neste caso concreto, Peralvilho delimita o mundo dos seus conhecimentos ao utilizar contos provenientes da sua experiência de vida, já que são oriundos da tradição popular.

Ora, Pires Rebelo não desconhece esse facto, pelo que não foi insensível a essas influências, já que ele dispunha de um vasto repertório de pequenos contos ou anedotas que constariam de sumas que circulariam na época, até porque os séculos XVI e XVII são particularmente ricos neste tipo de relatos que circulavam oralmente, mas também em cópias manuscritas. Testemunha disso é o manuscrito que J. Hermano Saraiva nos deu a conhecer com o título de *Ditos Portugueses* pronto para

⁷⁰ López de ÚBEDA, *La pícara Justina* (ed. de Valbuena Prat) in *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1956, p. 718. Compare-se, por exemplo, esta apreciação que Justina faz de um pretendente seu. «Llamábase Maximino de Umenos, y aun era menos de lo que parecía» com esta de Peralvilho sobre si próprio: «quanto ao fiel (tornei eu) sou como o da balança que pera onde lhe põem mais peso pera aí se inclina» - “O Desgraciado Amante”, p. 134.

⁷¹ Maxime CHEVALLIER, «Conte, Proverbe, Romance», *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, Ed. Bière, tomo 95, n° 1, 1993, p. 242.

⁷² Hélder GODINHO, “O Conto como Mediação”, *Em Louvor da Linguagem – Homenagem a Maria Leonor Carvalhão Buescu*, Lisboa, Ed. Colibri, 2003, p. 121.

impressão, com data provável situada entre 1575-1578, de autor desconhecido que contém 1480 anedotas de um vasto grupo de figuras da sociedade quinhentista⁷³. Dele houve cópias no século XVII e XVIII, atestando o apreço que se continuava a ter por este tipo de textos, o que não é de admirar, dado que estes contos «andavan de boca en boca y que todos los conocían»⁷⁴.

Em 1980, Christopher L. Lund, dava, também, a conhecer um manuscrito de 195 páginas oriundo da Biblioteca do Congresso dos E.U., originário do século XVII, talvez da autoria de um Távora (Rui Lourenço) e que reúne 127 anedotas, muitas delas biográficas de personalidades quinhentistas. Um dos interesses destas duas obras reside, essencialmente no facto de ambas ignorarem os exemplos clássicos e se referirem exclusivamente à realidade portuguesa, muitas vezes a personalidades nossas conhecidas (Camões, D. Francisco de Portugal, D. Catarina...).

Mas mais obras deste género chegaram mesmo a ser impressas, no século XVII e ainda no século XVIII (são exemplos: Francisco Soares Toscano, *Paralelos de Príncipes e Varões Ilustres* – 1632 - e Pedro José Supico de Moraes, *Colleçam Política de Apotegmas Memoráveis* - 1720), embora C. Lund diga que «não há realmente tradição formal de anedotas portuguesas»⁷⁵. Mas além destas anedotas, atribuídas a personalidades concretas, ainda se imprimiram outras obras com pequenos contos exemplares (Manuel Guilherme, *Conselheiro Fiel Com Máximas Espirituais* – 1727, João Baptista de Castro, *Recreação Proveitosa* – 1728; Soror Maria do Céu, *Aves Ilustradas* - 1738 há um vasto conjunto de anedotas que circulavam escritas em crónicas ou outras obras moralizadoras, além de muitas delas se terem perdido, por não terem tido oportunidade de serem impressas).

Pires de Rebelo não foi insensível à influência dos pequenos contos, talvez mais por via da *Floresta Espanhola* do que das colecções congéneres portuguesas, umas vez que esta estava impressa e tivera uma grande divulgação: desde 1574 até

⁷³ Referimo-nos, obviamente à obra *Ditos Portugueses Dignos de Memória* (comentários de José Hermano Saraiva), Lisboa, Europa-América, s.d.

⁷⁴ Maxime CHEVALLIER, *Cuentecillos tradicionales en la España del siglo de oro*, Madrid, Ed. Gredos, 1975, p. 14.

⁷⁵ Christopher LUND, *Anedotas Portuguesas e memórias da corte quinhentista – historias e ditos galantes que sucederã e deraõ no paço*, Coimbra, Liv. Almedina, 1980, p. 24.

1630 fora impressa 28 vezes⁷⁶. No entanto, não podemos esquecer que este livro é ele mesmo o produto do encontro de uma vasta tradição oral e escrita de ditos, apotegmas, contos, anedotas⁷⁷. Como esses textos são insertos na Novela Quinta - «O Desgraciado Amante» e o protagonista é espanhol, provavelmente a opção feita dever-se-á mais à necessidade de criar verosimilhança, se é que houve influência directa da obra de Melchor de Santa Cruz.

Encontrámos, assim, quatro *cuentillos*. O primeiro aparece integrado no discurso do narrador heterodiegético, logo no início da narrativa. Ao descrever-se Peralvilho, fala da sua espada «*A espada não trazia mortalha, nem sinal de morte alguma; antes cuidou se podia dizer dela o que de outra encareceu um mantieiro del-rei D. Manuel, ao qual mandando ele que em certo dia lhe desse a comer cousa que não tivesse sangue, lançou a mão à espada de um fidalgo que estava presente, dizendo: "desta pode Vossa Alteza comer que nem tem sangue, nem o tirou nunca"*»⁷⁸. Esta anedota, que tem o número 94 na colecção de Melchor Santa Cruz, aparece também inserida em *Anedotas Portuguesas*, com o número CXXVII e também nos *Ditos Portugueses* com o número 613, o que prova que era bem conhecida. Poder-se-ia dar o caso do seu conhecimento provir da tradição oral, sem que tenha havido qualquer influência de alguma dessas obras, uma vez que o texto não segue qualquer uma das versões⁷⁹. A anedota seguinte é muito mais breve, quase um apodo: «*é o que dizia o*

⁷⁶ Melchor de SANTA CRUZ, *Floresta Española*, (ed. de Maximiliano Cabañas), Madrid, Catedra, 1996, "Introducción", p.73, sucesso este que levaria Pilar CUESTA e Maxime CHEVALIER, a afirmar que «la *Floresta* es reportório de la agudeza española tan acepta en la Europa cortesana hasta mediados del siglo XVII» na "Introducción" a Joan Timoneda, *Buen aviso y portacuentos*, ed.cit., p. 34. Talvez esteja aí a resposta para o facto de P. R. não ter sofrido influência da obra de Timoneda.

Claro que não é inédito em textos da época o uso deste património. Também D. Francisco Manuel de Melo a ele recorreu nos *Apólogos Dialogais* e na *Carta de Guia de Casados*.

⁷⁷ Sobre as fontes da *Floresta Espanhola*, veja-se Maximiliano Cabañas, na sua "Introducción" à edição citada, pp. 48-72.

⁷⁸ "O Desgraciado Amante", p. 117.

⁷⁹ São estas as versões referidas: «El Rey don Manuel de Portugal mando a su mayordomo que para outro día siguiente le aparejesen de comer en una casa de placer en el campo y lo que diesen fuese cosa que no tuviese sangre, porque tenía devoción en tal día comer otros manjares. El mayordomo le suplicó le avisase su Alteza qué quería comer, porque el no sabía qué proveer fuera de aves o pescados. Un caballero que cerca del Rey estaba, sacando la espada de la vaina de otro caballero, dijo: Vuetra Alteza podrá comer desta espada, pues nunca sacó sangre, ni de suyo la tiene.» - Melchor de SANTA CRUZ, *Floresta Española*, ed. cit., p 175.

outro, perguntando-lhe que cousa era ser fidalgo, respondeu que viver um homem cinquenta léguas fora de seu natural»⁸⁰. Um pouco mais à frente surge o segundo dito: «A este tempo me lembrou o que o outro disse a quem lhe perguntou por que não trazia armas de noite, que as escusava pois lhe dera dous pés a natureza»⁸¹. Peralvilho, moço em casa de D. Diogo de Mendonça, desconfiou por este não lhe ter perguntado o nome e mostra o seu descontentamento «porque não sei se quer ser como o outro senhor a quem um amigo pediu emprestado um pouco de dinheiro, dando-lhe ele em um taleigo e saindo-se logo, tornou-o a chamar, dizendo: “Tornai-o a pôr aí que quem o não quis contar, não faz conta de o trazer.”»⁸².

«Custumava o mesmo Rey D. Joaõ o 3º em vespora de Saõ Joaõ naõ comer couza q̃ tocace sangue; perguntou a fulano da Silveira q̃ comeria naquelle dia; elle lhe respondeo, como V.A. a ponta da espada de fulano q̃ em sua vida [naõ] tocou sangue» - *Anedotas Portuguesas* (ed. de Christopher Lund), ed. cit., p. 202. «Perguntando el-rei (D. Manuel) a Gonçalo da Silva de que cousa comeria aquele dia que era de S. João Baptista, porque tomara por devoção não comer cousa que tocasse sangue, respondeu-lhe ele:

- Coma Vossa Alteza da espada de Fuão.

Isto respondeu porque aquele fidalgo nunca fora a África, o que os fidalgos daquele tempo tinham por quebra.» - *Ditos Dignos de Memória* (ed. de José Hermano de Saraiva), ed. cit., p. 220.

⁸⁰ “O Desgraciado Amante”, p.

122. Melchor de Santa Cruz regista: «Preciábase un forastero mucho de hidalgo. Y amohinándose un sastre con él, dijo el hidalgo: Vos sabéis qué cosa es hidalgo? Respondió el sastre: Ser de cincuenta leguas de aquí» - *Floresta Española*, ed. cit., p. 335, nº 454.

Este mesmo desprezo pelo escudeiro com pretensões a fidalgo vem já do *Lazarillo*. O amo de Lázaro também queria abandonar Valladolid por estar muito perto do local onde nascera e ir para Toledo onde havia menos fidalgos e onde podiam dar-lhe o seu “devido” valor. Veja-se o diálogo do escudeiro com Lázaro, no episódio homónimo – *Lazarillo de Tormes* (ed. de Francisco Rico), Madrid, Catedra, 1997, especialmente, pp. 99-106.

⁸¹ “O Desgraciado Amante”, p. 133.

Confronte-se com a versão: « Diciéndole a uno que por qué no traía armas de noche, respondió: Porque hay tan buenos hombres por los pies como por las manos». Melchor SANTA CRUZ, *Floresta Española*, ed. cit., p. 223, nº 205.

⁸² “O Desgraciado Amante”, p. 151.

A versão de Melchor é a seguinte: «Al mestrescuola de Toledo, fundador del Colégio de Sancta Catalina, vino uno a pedirle prestados cincuenta ducados. Mando sacar un talegón de reales, y dióselos. El que los pedía emprestados, tomólos de su mano, y echólos en un pañizuelo, sin más contallos. Viendo el maestrescuola que nos lis contaba, pidióle el pañizuelo con los dineros y volviólos a donde los había sacado, diciendo: “Quien no los cuenta, no los piensa pagar.”» - Melchor SANTA CRUZ, *Floresta Española*, ed. cit., p. 143, nº 36.

Como vimos, é difícil perceber qual a influência seguida, pois o texto não segue nenhuma das versões registadas, o que não é para admirar, pois trata-se da reconstituição de um discurso oral. O mais provável é, efectivamente, P. R. citar de memória.

Não será difícil perceber a razão pela qual é esta novela a mais permeável ao tradicional. A verdade é que é a única novela humorística inserida na obra, as suas personagens são sobretudo oriundos do povo, servindo de pretexto para aí se utilizar um riquíssimo património popular, ao que parece, tão caro a P. R. e que tem a ver, obviamente, com o culto barroco da «agudeza».

Mas os ditos utilizados nesta novela não se ficam por aqui. Esopo é também uma das suas fontes, o que não admira, pois as suas *Fábulas* tiveram um grande sucesso nos séculos XVII e XVIII, a avaliar pelo número de edições. É o próprio Peralvilho que confessa: «*e como outro cão de Esopo que deixou a presa certa pela que se representava e perdeu ambas, assi eu deixei Constança que me podia agraduar de esposo... e achei-me tanto atrás que... me fez descer ao grau de alcoviteiro*»⁸³.

Podemos dizer que a importância da inclusão destes “ditos” se prende com a agudeza de convocar, a propósito de um incidente, um exemplo imediatamente reconhecido pelos leitores, funcionando mais como apodo do que como conto, segundo a definição de Baltasar Gracián: «Son comúnmente los Apodos unas

⁸³ “O Desgraciado Amante”, p. 140. Trata-se da fábula “O Cão e a Sombra”: «Um cão que levava um naco de carne na boca, passava numa ponte sobre um rio, quando viu a sua sombra reflectida na água lá em baixo. Pensando que era outro cão que levava um segundo naco de carne, o insaciável do cão não resistiu a atirar-se à água para lhe roubar a carne. É claro que, em vez de lhe roubar o segundo naco de carne, perdeu o que tinha, que caiu ao fundo do rio.» - ESOPPO, *Fábulas*, Lisboa, Europa-América, s.d.. Recordamos que as fábulas de Esopo tiveram nove edições em Portugal, no século XVII, se bem que P. R. só poderá ter utilizado, por questões de datas, uma destas três: a de 1603, Manuel Lira, Évora, a 1611, Jorge Rodrigues, ou a de 1621, de António Alvarez que mais não serão que reimpressões da 1ª edição, uma vez que indicam que a tradução é de Manuel Mendes da Vidigueira, que é, ao que parece o próprio Manuel Lira, seu primeiro editor, conforme informações recolhidas em: A.A. Gonçalves RODRIGUES, *A Tradução em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1992, vol. I. Cervantes, no “Coloquio de los Perros”, também alude a uma fábula de Esopo – M. CERVANTES, *Novelas Ejemplares*, ed. cit., p. 575 (ver também nesta pág. o comentário feito em nota à fábula aludida na novela).

Para além do jogo de palavras, é curioso verificar que em *La vida y hechos de Estebanillo González* se encontra o verbo “desgraduar”: «y llegando a Oporto me desgradué de peregrino» - *La vida y hechos de Estebanillo González* (ed. de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid), Madrid, Catedra, 1990, p. 178.

semejanças breves y prontas: relâmpagos del ingenio, que en una palabra encierran mucha subtileza... y no son más que semejanzas breves a la ocasión». Como exemplo poderemos citar do próprio Gracián: «A la hermosura apodó la Reyna Católica doña Isabel “carta de recomendación»⁸⁴. Compare-se esta explicação com o passo em que, a propósito das suas irmãs terem deixado a sua Córdova natal e terem ido para Sevilha, conta Peralvilho: «*Tomaram casa, fizeram vestidos ao uso e usaram do privilégio de que gozam os que de sua pátria se ausentam, que é o que dizia o outro perguntando-lhe que cousa era ser fidalgo, respondeu que viver um homem cinquenta léguas fora de seu natural*»⁸⁵.

Poderemos incluir aqui também as expressões populares ou frases feitas que ajudam a dar pitoresco à narrativa: «*sem mais tir-te nem guar-te*»⁸⁶, «*dar a volta ao fiado*»⁸⁷, «*deitar em saco roto*»⁸⁸, «*a gente falando se entende*»⁸⁹ e muitas mais.

Mas a Novela Quinta está ainda repleta de exemplos de jogos de palavras, o que se compreende, pois «si hay algo próprio de la actividad bufónica es precisamente el jugar del vocablo, en sério y en bruma»⁹⁰. Logo no discurso do narrador, quando se descreve Peralvilho diz-se dele que o vestido «*era tal que, ainda que em seu princípio fosse negro, já podia ser forro*»⁹¹. Mais adiante, Peralvilho apresenta assim a sua família: «*Meu pai se chama Ianestrigado e melhor fora Ianestirado, porque... nasceu-lhe daqui o tirarem-lhe a alma do corpo por barço... Minha mãe tinha por nome Marianes e melhor lhe estivera Mariaragnes, pois era tecedeira e tão piedosa que das suas entranhas tirava as meadas com que urdia*»⁹² e a si próprio descreve-se

⁸⁴ Baltasar GRACIÁN, *Tratado de Agudeza*, ed. cit., p. 201.

⁸⁵ Ver nota 242.

⁸⁶ “O Desgraciado Amante”, p. 122.

⁸⁷ “O Desgraciado Amante”, p. 142.

⁸⁸ “O Desgraciado Amante”, p. 148.

⁸⁹ “O Desgraciado Amante”, p. 149.

⁹⁰ António CARREIRA y Jesus António CID, “Introducción” à sua edição de *La vida y hechos de Estabanillo González*, ed, cit, p. clvii.

⁹¹ “O Desgraciado Amante”, p. 116.

⁹² “O Desgraciado Amante”, p. 120. O nome e a profissão da mãe é uma clara alusão ao seu ofício de alcoviteira. Fiar e tecer tinham fortes conotações sexuais na época – confronte-se o artigo de Carmen R.RABELL, , “La Confesión de Jerigonza del *Lazarillo de Tormes*”, *Bulletin Hispanique*, LXXIII, 1996, p. 19 – 33, especialmente p. 24.

como: «era moço e tinha meus pontos e me faltavam ainda estes na cara»⁹³, referindo-se às suas muitas cicatrizes. Algumas vezes, obtém-se o efeito de eco: «não lhe estava a conto contarem muitos dias em Córdova»⁹⁴ ou «ele porque temeu que o prendesse a justiça e eu por ter receio que se fizessem de mim justiça»⁹⁵ ou «não me dei por achado do que não achava»⁹⁶, ou ainda «na casa não vejo balança, nem pesos, nem ainda cousa de peso»⁹⁷, outras vezes introduzem-se modificações humorísticas: «lancei-me a casa de Urbino a ver se o achava mais urbano»⁹⁸ ou «Aqui estou posto em ãa cama e não digo que é de galgo, porque a doença me não deixa ter galga»⁹⁹. Poderíamos continuar a citar exemplos até transformarmos este trabalho todo num tratado de curiosidades linguísticas seiscentistas¹⁰⁰.

Dos conhecimentos do autor faziam ainda parte **exemplos** tirados não da tradição popular, mas da tradição literária, concretamente de Plutarco, o que não é de admirar, dado que este se insere numa novela de tipo cortesão. Na última novela e a propósito dos cuidados a ter com a protecção das donzelas, Isménio conta: «*Mostrou um homem ao filósofo Teopompo certa cidade e perguntou-se-lhe se o agradavam as torres dela por serem de grande altura (como conta Plutarco). E ele respondeu, dizendo: se o intento foi pera defender homens, bem altas saem, mas se as fizeram pera guardar mulheres, baixas me parecem, mostrando nisto que ninguém se canse quando elas não quiserem ser as que devem*»¹⁰¹. Aliás, as cinco novelas ditas cortesãs incluídas nesta obra rebeliana recorrem também a formas orais de cultura, nomeadamente no discurso das próprias personagens. Assim, na Novela Sexta,

⁹³ “O Desgraciado Amante”, p. 136.

⁹⁴ “O Desgraciado Amante”, p. 122.

⁹⁵ “O Desgraciado Amante”, p. 131.

⁹⁶ “O Desgraciado Amante”, p. 14.

⁹⁷ “O Desgraciado Amante”, p. 149.

⁹⁸ “O Desgraciado Amante”, p. 144.

⁹⁹ “O Desgraciado Amante”, p. 164.

¹⁰⁰ Também os *Apólogos Dialogais* são um bom exemplo da utilização de jogos de palavras e expressões populares. Poderemos dar exemplos de cada. Diz o Relógio da Cidade: «nunca vereis menos cortesia que na corte» (p.7) ou «sólo Dios acierta a reglar con [regla] tuerta» (p. 7) e «fiz deles gato sapato» mais adiante, na mesma fala: «em meia hora de conversação, choviam horas sobre eles» (p. 16) - D. Francisco Manuel de MELO, *Apólogos Dialogais*, ed. cit., vol. I.

¹⁰¹ “A Namorada Fingida”, p. 232.

Florisbelo, desabafava para consigo: «*sempre ouvi dizer que a segunda enfermidade se sofria melhor, em respeito de estar já o corpo ensaiado*»¹⁰².

Tal como os provérbios, as **máximas** constituem «epítome de acertos de viver, pues lo es en lo sentencioso y lo conciso», conforme Baltasar Gracián escrevia em 1647, no seu «Al Lector» do *Oráculo manual y arte de prudência*. As máximas encontramos-las dispersas pelas seis novelas. Entendemos aqui que máxima é «uma sentença ou doutrina que nos serve de norma ou regra de procedimento nos nossos pensamentos e nas nossas acções»¹⁰³, pelo que, sob esta designação, podemos encontrar um vasto reportório, ao longo das seis novelas. A título de exemplo recorreremos à Novela Quarta: «*nunca o discreto recebe pesar, quando é rogado*»¹⁰⁴, «*Quem se não arrisca ao perigo, nunca se aventura a merecimento*»¹⁰⁵, «*ainda que em se vingar receba gosto o ofendido, é contudo acção que desacredita o peito generoso*»¹⁰⁶, «*a quem vos falar verdade, haveis de dar vida*»¹⁰⁷, «*quem dá o sustento tem obrigação de dar o ensino*»¹⁰⁸ ou à Novela Sexta: «*maior é o mal que se nota que o que se dissimula*»¹⁰⁹, e assim sucessivamente, na mesma cadência e em todas as novelas, incluindo na quinta: «*Ninguém tente a ventura, porque a sentirá esquiva, nem pretenda melhoria sem favor da natureza*»¹¹⁰ ou «*a diligência é mãe da boa ventura*»¹¹¹.

A acrescentar a estes processos poderemos, ainda, referir a descrição caricatural, logo exagerada, das personagens. Assim, diz-se de Peralvilho: «*As mangas trazia tão perdidas que em as buscar eram as diligências escusadas... a*

¹⁰² «A Namorada Fingida», p. 254.

¹⁰³ *Grande Dicionário de Língua Portuguesa* (coord. De José Pedro Machado), Lisboa, Amigos do Livro, 1981, vol. VII.

¹⁰⁴ «A Custosa Experiência», p. 14.

¹⁰⁵ «A Custosa Experiência», p. 17, variante do provérbio: «Quem não arrisca, não petisca».

¹⁰⁶ «A Custosa Experiência», p. 26.

¹⁰⁷ «A Custosa Experiência», p. 38.

¹⁰⁸ «A Custosa Experiência», P. 41.

¹⁰⁹ «A Namorada Fingida», p. 251.

¹¹⁰ «O Desgraciado Amante», p. 132. Repare-se que esta sentença vem da boca do fidalgo e que Peralvilho lhe responde com provérbios já transcritos.

¹¹¹ «O Desgraciado Amante», p. 146.

camisa vinha rindo do verão... em as meias eram os pontos muitos e nos sapatos mui poucos»¹¹². O tom hiperbólico visa suscitar o riso do leitor, mais uma vez.

Claro que o uso e abuso deste tipo de linguagem pode ser alvo de crítica, como D. Quixote lembra a Sancho, nos conselhos que lhe dá para bem governar (II, 43)¹¹³, mas só quando inapropriado à situação, ou seja numa situação séria, mas será, precisamente esse abuso que irá provocar o riso do leitor, mas é também um requisito do decoro, já que cada personagem deve falar e actuar conforme convém ao seu estatuto social.

A intenção geral desta novela talvez seja, como diria Vicente Espinel, a de «ver se acertaría a escribir en prosa algo que aprovechase a mi república, deleitando y enseñando, siguiendo aquel consejo de mi maestro Horacio; porque han salido algunos libros de hombres doctísimos en letras y opinión que se abrazan tanto con sola la doctrina, que no dejan lugar donde pueda el ingenio alentarse y recibir gusto»¹¹⁴. E, a avaliar pelo número de edições, terá conseguido realizar as suas intenções.

¹¹² “O Desgraciado Amante”, p. 116-7.

Compare-se com este passo da Justina: «Era mi marido Lozano... alto de cuerpo, tanto que unas damas a quien pidió licencia para entrar a visitarlas se la dieron con que se hiciese un nudo antes de entrar» - LÓPEZ DE ÚBEDA, *La pícaro Justina*, ed. de Valbuena Prat, p. 878.

¹¹³ Miguel de CERVANTES, *El Quijote*, ed. cit., p.

¹¹⁴ Vicente ESPINEL, *Vida de Marcos de Obregón*, ed. de Valbuena Prat, p. 924.

AS CARTAS

A arte de escrever cartas vem já de há muitos séculos¹, uma vez que a sua escrita foi abundantemente cultivada pelos clássicos latinos (nomeadamente Túlio Cícero (*Ad Familiares*), mas também Séneca - entre as quais as *Cartas a Lucílio*² -, Plínio, Horácio - sobretudo a *Epistula ad Pisones* que haveria de ser conhecida por *Ars Poetica*³ - e Ovídio). Estas cartas são excelentes veículos de transmissão de usos e costumes da época em que foram escritas, mas também repositório de conhecimento filosófico e moral, expresso, por exemplo, sob a forma de «máximas, próprias ou alheias, cunhadas para o efeito ou extraídas da obra de filósofos»⁴.

Na Idade Média foram reguladas por várias *ars dictaminis*, nova corrente que vem dar à carta novo fôlego, desenvolvida na Abadia de Monte Cassino⁵. As *ars dictaminis* «fueron sustituidas progresivamente por manuales de composición de cartas, en los que se insiste, por un lado, en su capacidad de incluir narraciones familiares, pensamientos políticos, datos eruditos, reflexiones morales, etc., y, por otro, en la conveniencia de utilizar en ellas un estilo coloquial, cercano al habla común»⁶ - eram as *ars epistolandi*. Poderemos, no entanto, dizer que «el género

¹ Mas, obviamente, que o uso de cartas é bem mais antigo: «Lo más probable es que se usara, desde que se inventara la escritura, sobre todo para la comunicación comercial o para dar cuenta de situaciones personales de carácter grave», conforme defende Carlos MEGINO RODRÍGUEZ, “Un ejemplo de uso del género epistolar en el discurso filosófico: la carta séptima de Platón”, *La correspondencia en la Historia – Modelos y prácticas de la escritura epistolar* (ed. de Carlos Sáez y Antonio Castillo Gomes), Madrid, Calambur, 2002, p. 27.

² Lúcio Aneu SÉNECA, *Cartas a Lucílio* (trad. e introd. de J. A. Segurado e Campos), Lisboa, F.C.G., 1991.

³ HORÁCIO, *Arte Poética* (trad. e int. de Rosado Fernandes), edição bilingue - Lisboa, Ed. Inquérito, 1984.

⁴ J.A. Segurado e CAMPOS, “Introdução” a SÉNECA, *Cartas a Lucílio*, ed. cit., p. XVII.

A Carta Sétima de Platão é um bom exemplo deste tipo de cartas – veja-se o artigo de Carlos MEGINO RODRÍGUEZ, “Un ejemplo de uso del género epistolar en el discurso filosófico: la carta séptima de Platón”, *La correspondência en la Historia*, ed. cit., p. 27-40.

⁵ Os monjes seriam grandes cultivadores do género epistolar, talvez porque «en los monasterios no se habla, hay la ley del silencio y por eso se escribe» - Rita QUEIROZ, “Tres tratados medievales portugueses del texto *Castillo Peligroso*”, *La correspondencia en la Historia*, ed. cit., p. 68.

⁶ Francisco Javier MARTÍNEZ RUIZ, “La epístola poética en las preceptivas del Siglo de Oro”, Grupo P.A.S.O., *La epístola*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p. 425.

epistolar, como género literario, es característico del Renacimiento. Servía unas necesidades intelectuales semejantes a las que puede servir hoy el ensayo»⁷. Do século XVI espanhol, poderemos destacar António Torquemada que continuaria essa tradição, deixando-nos um *Manual de escribientes*⁸ que visava regular a escrita correcta de cartas, para o que também fornecia diversos modelos. No entanto, grande parte dos manuais práticos dos humanistas destinam-se a secretários, formando um *corpus* notável, já que há «más de veinte *Segretari* aparecidos en Itália antes de 1600, en la estela del *Segretari* de Francesco Sansovino en 1564»⁹. Este sucesso permite a Claudio Guillén afirmar que «la primera mitad del s. XVI acoge, de hecho, el éxito continuado o naciente de las epístolas grecolatinas, ahora reeditadas, los tratados teóricos, la carta humanística, los paradigmas horaciano y ovidiano, la epístola poética en diversas lenguas, las *lettere volgari* en Itália y la novela epistolar en España»¹⁰. Naturalmente que estes tratados se inserem num movimento de educação e refinamento dos gestos e costumes: «Integrados en el conjunto de las prácticas de la civilidad, cuyo producto más ejemplar fueron los diversos manuales destinados a enseñar las buenas maneras, los tratados epistolares y las cartas vinieron a contribuir a la constitución y expansión de la llamada civilización cortesana»¹¹. A importância que a correspondência epistolar tem, a partir do século XVI justifica que se possa considerar «l' Internet du XVIe siècle, mais une Internet personnalisée», nas felizes palavras de Margolin¹².

Os meados do século XVI seria, pois, a época em que mais cartas foram impressas em Espanha. Sintomaticamente, pela mesma altura, davam-se a conhecer vários manuais para ensinar a escrever cartas. Assim, em 1547 imprimiu-se mesmo

⁷ José Maria de COSSÍO, “Prólogo” a Fray António de Guevara, *Epístolas Familiares*, Madrid, Altus, S.A., 1950, p. X.

⁸ António de TORQUEMADA, *Obras Completas*, ed. cit. vol. I. Este *Manual* segue, conforme o autor afirma, «la doctrina de Aristóteles y la de Túlio... y, más copiosamente que todos, Fabio Quintiliano» - *ibidem*, p. 164.

⁹ Claudio GUILLÉN, “Para el estudio de la carta en el renacimiento”, in GRUPO P.A.S.O., *La epístola*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p. 103.

¹⁰ Claudio GUILLÉN, “Para el estudio de la carta en el renacimiento”, *La epístola*, ed. cit., p. 119.

¹¹ Antonio CASTILLO GÓMEZ, “Del tratado a la práctica. La escritura epistolar en los siglos XVI y XVII”, *La correspondencia en la Historia*, ed. cit., p. 89.

¹² Jean-Claude MARGOLIN, “Apologie pour l' Humanisme: de la globalisation à la sectorisation d'un concept socio-historique”, *Península*, n.º 1, 2004, p. 33.

uma obra sobre o *Estilo de Escribir Cartas Mensajeras* da autoria de Gaspar de Texeda e que será reeditada em 1549 e 1553. Este livro terá continuidade em 1549, 1551 e 1553 – *Segundo Libro de Cartas Mensajeras*. Em 1547, Juan de Yciar publica também o *Nuevo Estilo de Escribir Cartas Mensajeras*. António de Torquemada, em 1552 publicaria, conforme vimos, o *Manual de Escribientes*.

Com tão insignes teorizadores e praticantes, não admira que «sia collocata in un territorio di confine fra la letteratura e la scrittura appartenente al altre aree disciplinari»¹³, situada, portanto, algures «en los limites de lo que llamamos “literatura”»¹⁴, tanto mais que pode ser cultivada por qualquer pessoa ou pelo mais refinado escritor. Lembremos que o grande Lope de Vega foi secretário do sexto duque de Sessa¹⁵ e desempenharam também estas funções Juan de Mena e Vélez de Guevara, entre outros.

Durante todo o século XVI, mas sobretudo no século XVII, a carta foi ganhando flexibilidade temática e sofreu um grande desenvolvimento, impondo-se na esfera do privado. A este fenómeno não terá sido estranho o crescimento da alfabetização e a ausência prolongada de parte da população em guerras e na colonização das novas terras descobertas¹⁶. Testemunho da importância da correspondência privada é o conjunto das 61 cartas que D. Joana de Vasconcelos e Meneses, antiga condessa de Assumar, escreveu ao seu segundo marido, D. Diogo de Lima, entre 1642 e 1644¹⁷.

Da importância que a epistolografia teve na época barroca portuguesa, e mesmo mais tarde, são testemunho as inúmeras cartas escritas por figuras de vulto, como D. Vicente de Nogueira († 1654), D. Francisco Manuel de Melo († 1664), Frei António das Chagas († 1682), Pe. António Vieira († 1697), Pe. Bartolomeu do Quental († 1698) e, um pouco mais tarde, já no século XVIII, Alexandre de Gusmão

¹³ Nicola LONGO, *Letteratura e lettere*, Roma, Bulzoni Ed., 1999, p. 10.

¹⁴ Begoña LÓPEZ BUENO, “El canon epistolar y su variabilidad”, *La epístola*, ed. cit., p. 11.

¹⁵ Veja-se Nicolás MARIN, “Introducción” a Lope de Vega, *Cartas*, Madrid, Clásicos Castalia, 1985, p. 13 e segs.

¹⁶ Sobre este assunto veja-se o artigo de António CASTLLO GÓMEZ, “Del tratado a la práctica. La escritura en los siglos XVI y XVII”, *La correspondencia en la Historia*, ed. cit., p. 81.

¹⁷ Estas cartas foram recentemente estudadas por: Ana Lúcia Pinheiro de OLIVEIRA, *Cartas de Amor. Correspondência de D. Joana de Vasconcelos e Meneses para seu Marido D. Diogo Lima, 1642-1644, I – Estudo Introdutório; II – Edição de Texto* (Dissertação de Mestrado em História da Cultura Portuguesa – Época Moderna), Porto, 1997 (texto policopiado).

(† 1753)¹⁸. Encontramos cartas sobre os mais variados temas: preocupações espirituais, como são notórias com Fr. António das Chagas, preocupações sociais ou simples divertimento, como «as burlescas epístolas de Fr. Lucas de Santa Catarina ou a célebre missiva de Rodrigues Lobo a Josefa Vaca»¹⁹, literárias (como a conhecida carta de D. Francisco Manuel de Melo ao Dr. Temudo da Fonseca²⁰), e alguns mais. O século XVII «com o aperfeiçoamento gradual do instrumento de expressão, com a criação de um tipo de vida verdadeiramente cortesão, enformado agora por um ideal de formação completa, universal da pessoa – o ideal do «honnête homme», do homem de convívio e de gosto...- o género epistolar vai conhecer ampla fortuna nas literaturas europeias»²¹ e na portuguesa também.

As possibilidades que a carta oferece tornam-na ainda apta, também, para a teorização ou defesa de pontos de vista. Assim, B. Gracián incluía-a, em 1646, no seu *Discreto*. A primeira dirigida a Vincencio Juan de Lostosa é um pequeno tratado sobre o riso e as lágrimas, a segunda, dirigida ao Dr. Don Juan Orencio Lastanosa é

¹⁸ Recentemente foram editadas as cartas destes vultos das nossas letras: D. Francisco Manuel de MELO, *Cartas Familiares* (pref. e notas de Maria da Conceição Morais Sarmiento), Lisboa, IN-CM, 1981; Fr. António das CHAGAS, *Cartas Espirituais* (ed. de Isabel Morujão), Porto, Campo das Letras, 2000; P. António VIEIRA, *Cartas*, (coord. de João Lúcio de Azevedo), Lisboa, IN-CM, 1970, 2 vols.; Alexandre de GUSMÃO, *Cartas* (ed. de André C. Rocha), Lisboa, IN-CM, 1981, 3 vols.

¹⁹Andrée ROCHA, *A Epistolografia em Portugal*, ed. cit., p. 29. Mais adiante (p. 131) esta autora inclui o texto da carta de Rodrigues Lobo acima mencionada, tão diferente do cânone prescrito na sua *Corte na Aldeia* e das restantes treze cartas que deste autor se conhecem. Também Ricardo Jorge faz a transcrição da carta, na íntegra, mas duvida que ela seja, de facto, de Rodrigues Lobo, exactamente por se afastar dos seus preceitos – Ricardo JORGE, *Francisco Rodrigues Lobo – Estudo Biográfico e Crítico*, (reedição fac-similada da edição de 1920), Lisboa, Fenda Ed., 1999, capítulo IV, pp. 124-6. Francisco Rodrigues Lobo também nos deixou uma colecção epistolar: *Cartas dos Grandes do Mundo, de Papas, Emperadores, Reis, Respubs., Potentados e homens insignes, tiradas de diversos logares de autores graves, colhidas de vários arquivos, traduzidas de diferentes línguas*. Quanto às “cartas jocosas” de Frei Lucas de Santa Catarina, veja-se, por exemplo, a obra de Graça Almeida RODRIGUES, *Literatura e Sociedade na Obra de Frei Lucas de Santa Catarina*, Lisboa, IN-CM, 1983. Frei Lucas de Santa Catarina explica mesmo como devem ser essas cartas: «uma carta jocosa há-de ter gracejo por frontispício; logo a introdução divertida, por pátio, até passar à sala do assunto, em todo o ornato há-de ser jocoso», conforme se lê na introdução de Graça Almeida Rodrigues, p. 113.

²⁰ D. Francisco Manuel de MELO, *Cartas Familiares* (ed. de Rodrigues Lapa), Lisboa, Sá da Costa Ed., 1942, p. 220 e seguintes.

²¹ Ester de LEMOS, “Epistolografia”, *Dicionário de Literatura*, Porto, Liv. Figueirinha, 1978, vol. I, p.295-298.

sobre a Fortuna. A primeira não se afasta muito das normas prescritas para o género, a segunda, é um pouco diferente, pois tem uma estrutura alegórica. Ambas, no entanto, pretendem ser modelos de discrição e agudeza, exemplos da sua «teoría del laconismo, junto al tratado, pues ambos permitían brevedad, espontaneidad, énfasis y oscuridad», prescindindo, para isso, da *salutatio*, do exórdio e da *conclusio*²².

As cartas serviriam ao autor da *Guerra da Catalunha* para aliviar a sua reclusão, a fazer fé nas suas próprias palavras: «só nos primeiros seis anos de minha prisão, escrevi vinte e duas mil e seiscentas cartas. E que será hoje, sendo doze os de preso, seis os de desterrado e muitos os de desditoso?»²³. O género epistolar foi ainda o escolhido pelo mesmo autor para dar «alguns bons conselhos» a um amigo «que se casa» e lhe pede conselho – referimo-nos, obviamente, à *Carta de Guia de Casados*²⁴.

D. Francisco Manuel de Melo terá ainda redigido também uma *Arte de escrever cartas* de que, infelizmente, hoje não se conhece o rasto²⁵.

Rodrigues Lobo teorizaria, na sua *Corte na Aldeia*, mais precisamente nos Diálogo II e III - “Da polícia e estilo das cartas missivas” e “Da maneira de escrever e da diferença das cartas missivas” - sobre a maneira de escrever vários tipos de cartas que, aliás, não esquece de exemplificar. O texto visa dar resposta à dúvida levantada

²² Aurora EGIDO, “Introducción” a Baltasar Gracián, *El discreto*, Madrid, Alianza Ed., 1997, p. 119, nota 215.

²³ D. Francisco Manuel MELO, *Cartas Familiares*, ed. cit.: “Carta do Autor aos Leitores de suas Cartas”, p. 3. A preocupação pela conservação de epístolas com vista a torná-las modelos de escrita e testemunho de uma época está na base da publicação das *Cartas Familiares* de D. Francisco Manuel de Melo por sua própria iniciativa. A edição completa das cartas foi há alguns anos publicada por Maria da Conceição Morais Sarmiento, acrescentadas de outras que não figuravam na edição feita em vida do autor - D. Francisco Manuel de MELO, *Cartas Familiares* (ed. de Maria da Conceição Morais Sarmiento), Lisboa, IN-CM, 1981.

²⁴ D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados* (ed. de Maria de Lurdes Correia Fernandes), Porto, Campo das Letras, 2003, “Aos Leitores desta Carta”, p. 54.

²⁵ A ele se refere D. Francisco no *Hospital das Letras* (D. Francisco Manuel de MELO, *Hospital das Letras*, Amadora, Ed. Íbis, s.d., p. 97-98) quando enumera as obras que realizou, entre as quais as «seis centúrias» de cartas das *Epistolas Portuguesas*. Parece-nos, por isso, curiosa a pergunta registada em Maria Lucília PIRES e José Adriano de CARVALHO, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ed. verbo, 2001, p. 441: «poderá garantir-se que as *Cartas Familiares* não fossem até o apoio didáctico da sua projectada *Arte de escrever cartas*?».

por D. Júlio: «o que há-de ter ãa carta para ser cortesã e bem escrita»²⁶. Fica, pois, bem claro que é a carta cortesã que vai ser alvo de análise e não a humanística: desde o correcto preenchimento dos sobrescritos, disposição do texto, papel utilizado, armas e firma, géneros de cartas missivas e propriedades²⁷. Como este é um dos raros tratados portugueses que abordaram a arte de escrever cartas, na perspectiva do cortesão e não do secretário, teremos de recorrer a ele para esboçar algumas das regras a que uma boa carta devia obedecer. Como dos aspectos «exteriores» não temos menção especial na obra de Pires Rebelo, limitar-nos-emos a abordar as regras que deverão presidir à elaboração do texto propriamente dito, matéria de que o Diálogo III se ocupa. Depois de classificar os diferentes tipos de missivas, apresenta as partes em que, segundo os retóricos²⁸, elas se dividem – *saudação* inicial, *exórdio*, destinado a captar a atenção do destinatário, *narração* ou exposição dos motivos da escrita, *petição* ou favor que se solicita e *conclusão* ou despedida, devidamente adequada ao destinatário. Finalmente, as qualidades a que devem obedecer: clareza e brevidade. Na realidade, estas são as regras já apontadas pelos tratadistas anteriores que, aliás, são as regras já preconizadas pela retórica aristotélica, adaptadas à epistolografia. Estas cinco partes em que se divide a carta são uma aquisição que se

²⁶ Francisco Rodrigues LOBO, *Corte na Aldeia*, ed. cit., p. 73.

Também D. Francisco de Portugal dá alguns conselhos sobre a arte de escrever cartas, numa obra sobre galanteria: «Será a carta breve, e lhana, e ligeira: um ensejo para o mesmo enamorado libertar todo o seu caudal em o discreto. As razões e a letra sem borrões. De maneira nenhuma se irá ao de “guarde-me Deus a Vossa Mercê”; e a firma sem guardas...O coração trespassado por uma seta reserva-se para as de amores, onde todo o engenho é frade [sic]. Em a primeira e nas demais são as melhores as mais néscias. O sobrescrito – “À Senhora D. Fulana”» - D. Francisco de PORTUGAL, *Arte de Galantaria*, Porto, Domingos Barreiro, 1943, p. 125.

²⁷ A importância da correspondência no século XVII está bem patente na “conversação”. Não é raro encontramos nos textos literários frases que a ela nos remetem. Assim, em *Os Relógios Falantes*, diz o Relógio da Cidade: a agradável presença é como sobrescrito de boa letra, que mostra será a carta da própria mão». Responde o Relógio da Aldeia: «Também nesta pouquidade nos trapaceam os grandes: porque, de ordinário, a carta não é do mesmo pano que a amostra» - D. Francisco Manuel de MELO, *Apólogos Dialogais*, vol I, *Os Relógios Falantes, A Visita das Fontes* (ed. de Pedro Serra), Coimbra, Angelus Novus, 1996, p. 6.

²⁸ Lembremos, no entanto, a afirmação do próprio Rodrigues Lobo, por boca do Estudante, de que «nunca retóricos souberam escrever cartas se as sujeitaram às leis das orações» - Francisco Rodrigues LOBO, *Corte na Aldeia*, ed. cit., p. 92.

afasta das *ars dictaminis*, fortemente influenciadas por Cícero. Então elas eram apenas divididas em quatro partes.

O ponto que nos parece mais interessante diz respeito às regras práticas da escrita, a saber: «devemos escrever como praticamos, as palavras da carta hão-de ser vulgares, e não já populares [...]. Também se deve fugir ao termo esquisito de palavras alatinadas, ou acarretadas de outras línguas estranhas»²⁹. Esta regra é intuitiva, uma vez que é necessário usar-se a naturalidade num tipo de comunicação que só difere do diálogo por não ser feito em presença. Claro que se trata de uma suposta naturalidade, conseguida através «del ocultamiento del artificio»³⁰, o que é uma convenção própria do género. A extensão deve ser curta, «como corresponde a un escrito que se suele escribir de una vez, y la estructura del texto clara y simple, de modo que resulte lo más legible posible al destinatario»³¹.

Infelizmente, Rodrigues Lobo não chegou a abordar as cartas de desafio³² e as «amatórias ou namoradas»³³, e estas últimas são as que mais interessam à novela, mas o que ficou escrito sobre as cartas familiares, bem pode aplicar-se a estas, até porque, «la lettera è un' orazione che viene recitata in assenza del destinatário»³⁴. De resto, Adriano Freitas de Carvalho, em nota ao fim do “Diálogo III”, lembra que o próprio Rodrigues Lobo afinal fornece dois modelos das cartas de amor «honestamente

²⁹ *Ibidem*, p. 94.

³⁰ B. LÓPEZ BUENO, “El canon epistolar y su variabilidad”, *La epístola*, ed. cit., p. 12.

³¹ Carlos MEGINO RODRÍGUEZ, “Un ejemplo de uso del género epistolar en el discurso filosófico: la carta séptima de Platón”, *La correspondencia en la Historia*, ed. cit., p. 29.

³² Já no *Cárcel de Amor* se inclui uma carta de desafio, bem como a subsequente resposta. Sobre «las leyes del desafío, hay varios tratados españoles del siglo XV que explican no sólo cómo se había de llevar el duelo mismo sino cómo se había de escribir y contestar a los desafíos», conforme nos elucida Keith WHINNOM, in “Introducción” a Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor*, Madrid, Clásicos Castalia, 1991, p. 55-56.

³³ Rodrigues LOBO, *Corte na Aldeia*, ed. cit., p. 90. A explicação de Solino para esta omissão é de que «o senhor Leonardo já não joga com esse baralho». À parte o tom jocoso, é de notar, conforme Andréa Rocha registou, que os nossos «literatos deixaram-nos relativamente poucas cartas de amor», entendendo por estas «as cartas dirigidas à própria amada» - Andréa ROCHA, *A Epistolografia em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1985, p. 383. Esta circunstância não deve ser para admirar dado o carácter altamente privado deste tipo de correspondência. Assim, os exemplos deste tipo de cartas são-nos, geralmente, fornecidos pela ficção.

³⁴ Nicola LONGO, *Letteratura e lettere*, e. cit., p. 9.

exemplares» na “História do Capitão Português e Florisa”³⁵. A ausência das cartas amatórias é comum nos tratados sobre a forma de escrever cartas³⁶, mas facilmente se remediava com os modelos fornecidos pela ficção. Todas as indicações dadas por aquele autor têm em conta o comportamento do perfeito cortesão e vêm no seguimento das regras que Baltasar Castiglione propunha em *Il Cortegiano* (ou *El Cortesano* na tradução castelhana de Juan Boscán): «en el hablar y en el escribir es muy importante aviso al perfeto Cortesano huir como de pestilencia la afetación, que es una tacha que desbarata y destruye totalmente el lustre de la buena gracia»³⁷. Escrever e falar exigiam ao cortesão o mesmo cuidado e a mesma elegância e, no caso concreto da carta, a mesma “informalidade”.

No fundo, as regras que presidem à estruturação de uma carta devem respeitar «la medesima regole retoriche che definiscono una orazione (la lettera è un’ orazione che viene recitata in assenza del destinatario)»³⁸. É claro que o humanismo do século XVI, ao valorizar a amizade e a conversação cortesã, estimula a escrita de cartas e de regras sobre as formas de as escrever bem. Estão neste caso nomes como os de Erasmo e de Luís Vives.

Evidentemente que as cartas que são publicadas pelos seus autores, ou com o consentimento destes, não são de facto “reais”, na medida em que saem da esfera do privado, assumindo assim o papel de paradigma do género. Os seus autores submetem-nas, muitas vezes, a alterações várias (Ex.: os nomes dos destinatários ou de algumas personagens referidas ao longo do texto são substituídos por N), eliminam algumas partes, podem mesmo omitir cartas cujo conteúdo possa ser considerado melindroso, etc. Deste modo, há alguns pontos de contacto, sobretudo do ponto de

³⁵ Rodrigues LOBO, *Corte na Aldeia*, ed. cit., p. 104, nota 15.

³⁶ Veja-se a este propósito o artigo de María Carmen MARÍN PINA, “Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares”, *La recepción del texto literario*, Zagaroza, 1988, pp. 20 – 24, especialmente quando afirma: «Las cartas amorosas incluidas en los libros de caballerías españoles del siglo XVI sirvieron para confeccionar, o en su caso suplir, los manuales epistolares al uso que brindaban las socorridas falsillas amatorias junto a otras pautas de comportamiento también amoroso» (p. 24). Ora, pensamos nós que tendo-se escrito os últimos livros de cavalaria na segunda metade do séc. XVI, estando muitos deles no index, durante o séc. XVII, serão as novelas breves “exemplares” que virão cumprir essa mesma missão nesse período de tempo.

³⁷ Baltasar CASTIGLIONE, *El Cortesano*, (tradução de Juan Boscán), Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 45.

³⁸ Incola LONGO, *Letteratura e lettere*, Roma Bulzoni, 1999, p. 9.

vista formal, entre as cartas escritas e depois publicadas por um determinado autor e as cartas inseridas na ficção.

Contudo, a inclusão de cartas em textos narrativos não é de maneira nenhuma uma novidade de Pires Rebelo nem sequer da novela, porque elas ganharam, progressivamente, como vimos, foros de «convención narrativa»³⁹. Mas elas têm um importante papel na novela, sendo usadas como alternativa ao monólogo: «la carta ficcional pretende no serlo e imita así las convenciones de la correspondencia ordinaria»⁴⁰, funcionando «por la mera invocación de un “tú” inexistente y por la violación de las nociones de tiempo que se empleaban en escribir, enviar y recibir una carta»⁴¹. Claro que «la carta exige una respuesta, es una invitación para el establecimiento de la comunicación y, por tanto, constituye, como decían los antiguos, la primera parte del posible diálogo, el cual se completa con la réplica del primero destinatario»⁴².

Assim, a novela sentimental, italiana e espanhola, já a tinha utilizado há muito e até com mais relevo⁴³. A carta tornava-se assim um meio privilegiado para expressar o sentimento amoroso, mas também para narrar e para revelar os recortes psicológicos dos seus diferentes emissores, possibilitando uma narração polifónica, isto é, dando-nos vários pontos de vista. Ora, a novela sentimental fizera a sua aparição no século XIV, sob o signo da *Fiammetta* (1342-1343) de G. Boccaccio (1313-1375), cuja inspiração adviera, fundamentalmente, das *Heroídas* de Ovídio, conjunto de «epístolas elegíacas que el maestro latino habia imaginado escritas por mujeres

³⁹ Claudio GUILLÉN, “Para el estudio de la carta en el Renacimiento”, *La epístola*, ed. cit., p. 104.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 114.

Recordemos que Pires Rebelo também incluiu na *Constante Florinda* (I e II parte) muitas cartas – ao todo são mais de trinta.

⁴¹ Ana RUEDA, *Cartas sin lacrar*, ed. cit., p. 43.

⁴² Carlos MEGINO RODRÍGUEZ, “Un ejemplo de uso del género epistolar en el discurso filosófico: la Carta Séptima de Platón”, *La correspondencia en la Historia*, ed. cit, p. 35.

⁴³ O interessante artigo Anne-Marie QUINT, “Un étrange roman épistolaire: *Naceo e Amperidônia*”, *Le conte dans l'espace lusophone* (dir. de Anne-Marie Quint), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 63-73, apresenta aquilo que pode ser a única novela epistolar portuguesa conhecida «cependant l'auteur n'a pas effacé les parties narratives» (p. 73). O manuscrito desta obra foi descoberto por Eugenio Asencio e encontra-se, presentemente, na Biblioteca Nacional de Lisboa, nº 11 353.

abandonadas por famosos héroes»⁴⁴. A *Fiammetta* aparece como uma longa carta, uma elegia ou um pranto, sobre os sentimentos da protagonista, abandonada pelo seu amante Panfilio.

Seria, contudo, Aneas Sylvius (futuro Pio XII, eleito em 1458), que compusera na sua juventude a *Historia de Duobus Amantibus*, que se tornaria «un des premiers qui l'ait [à carta] appliqué au roman»⁴⁵. O sucesso de obras como *Arnalte y Lucenda* (1491), o *Carcel de Amor* (1492), *Grimalte y Gradissa* (1495), *Grisel y Mirabella* (1495) familiarizou os leitores com a leitura da correspondência trocada entre os amantes⁴⁶, possibilitando o aparecimento de uma novela assumidamente epistolar. É assim que podemos entender que «La primera novela epistolar, el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura (1548) no hace más que reducir una historia de amor a la correspondencia mutua entre los amantes. Así las cartas son, por tanto, réplicas»⁴⁷. Entre nós também estão representadas pela já citada novela *Naceo e Amperidônia*⁴⁸.

Mas a novela epistolar tinha também o condão de aparecer ao público «como historias de seres coetáneos insertos en un contexto social y cultural reconocible»⁴⁹, donde a sua verosimilhança. Ora esta verosimilhança fazia com que «la ficción de las cartas no pareciera ficción, sino correspondencia privada»⁵⁰.

Por outro lado, «mientras nos familiariza con lo maravilloso, lo fantástico y lo utópico, la novela epistolar canaliza la introspección, poniendo un muro de contención a los sentimientos desbordados o “pasiones”, pecado capital del siglo»⁵¹.

⁴⁴ Pilar Gómez BEDATE, “Introducción” a Giovanni Boccaccio, *La elegia de doña Fiammetta/Corbacho*, Barcelona, Ed. Planeta, 1989, p. XI.

⁴⁵ Gustave REYNIER, *Le Roman Sentimental avant l' Astrée*, Paris, Armand Collin, 1971, p. 34.

⁴⁶ As *Lettres Portugaises* (1669) também constituem um romance epistolar se não português, pelo menos inspirado num mito português. Veja-se o que sobre este assunto diz Andréa Rocha, na obra já aqui citada, p. 180.

⁴⁷ Claudio GUILLÉN, “Para el estudio de la carta en el Renacimiento”, *La epístola*, ed. cit., p. 124. Por novela epistolar deve-se entender «un relato ficticio en forma de cartas» - Ana RUEDA, *Cartas sin lacrar. La novela epistolar en la España Ilustrada, 1789-1840*, Madrid, Iberoamericana, 2001, p. 27.

⁴⁸ Veja-se o estudo de Aida SANTOS, “Da voz à perspectiva feminina na ficção sentimental em Português (séc. XVI)”, *Península*, n.º 1, 2004, pp. 149-159. Para se ter uma ideia da diferença do número de cartas, Aida Santos inventariou, nesta novela, vinte e sete cartas de Amperidônia e vinte e quatro de Naceo.

⁴⁹ Ana RUEDA, *cartas sin lacrar*, ed. cit., p. 30.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 31.

⁵¹ *Ibidem*, p. 41.

Mas a introdução de cartas nas novelas não ficou só pelas novelas sentimentais, se bem que o seu papel seja um pouco diferente noutros subgéneros onde ela se torna «uno entre vários procedimientos para manifestar la subjectividad, mientras que en la novela sentimental es prácticamente el único»⁵². É assim que a novela pastoril e os livros de cavalaria a ela recorreram, já que as obras literárias serviram, não raras vezes, de modelo para a escrita de cartas “familiares”, nomeadamente o *Amadis* «obra que serviria para formar um *Trésor... servant pour instruction de la noblesse de France à bien écrire lettres missives* (Paris 1559)»⁵³. Também a matéria da Bretanha incluía as cartas trocadas entre Tristão e Isolda. Claro que os moralistas não se cansavam de chamar a atenção para o perigo que constituíam a inclusão destas cartas que induziam as donzelas a reproduzi-las «por agrandar y complazer a los galanes que las servian y requerian y nunca sienten el engaño y vanidad del devaneo, hasta que perdiendo su honestidad, se hallan engañadas»⁵⁴. No entanto, elas não deixaram de figurar nas novelas de vária índole.

Se atrás referimos o *Amadis*, referiremos, agora, a *Diana*, como paradigma da novela pastoril. A inclusão de várias cartas nesta novela, em particular (de Diana a Sireno, de Selvagia a Ysmenia, de D. Felis a Felismena, de Felismena a D. Felis, de Célia a D. Felis, de Arsénio a Belisa...) ⁵⁵, ou noutras do mesmo subgénero não é de admirar, dado que «la pastoril puede entenderse en el ámbito cortesano como manual de elegancia, pues ofrece fórmulas de comportamiento y conversación»⁵⁶.

A novela picaresca também não desdenhou o seu uso, como é o exemplo paradigmático do *Lazarillo de Tormes* que reveste a forma de um a epístola a um

⁵² Asunción RALLO, “Introducción” a Jorge de Montemayor, *La Diana*, Madrid, Catedra, 1999, p.52.

⁵³ José Adriano de CARVALHO, nota 15 ao Diálogo III de Francisco Rodrigues LOBO, *Corte na Aldeia*, ed. cit., p. 104.

⁵⁴ Francisco de MONZÓN, *Livro Primeiro del “Espejo de la Princesa Christiana”* (ed. de José Manuel Marques da Silva, dissertação de mestrado em História da Cultura Portuguesa, Porto, Faculdade de Letras da Uiniverssidade do Porto), Porto, 1997, vol. II, p. 150.

⁵⁵ Recordemos que Jorge de Montemor é também autor de uma *Carta de los Trabajos de los Reyes*, «posiblemente mero ejercicio literario, como quiere Avalue-Arce, pero también otro elemento significativo del pensamiento de Montemayor. Datada de Ambers (1558?), representa un ejemplo más de su asunción cortesana: no sólo por la temática..., sino también por la misma forma epistolar, en la línea abierta por Antonio de Guevara» - Asunción RALLO, “Introducción” a Jorge de Montemayor, *La Diana*, Madrid, Catedra, 1999, p. 22.

⁵⁶ Asunción RALLO, *ibidem*, p. 32.

receptor enunciado como «Vuestra Merced»⁵⁷. Foi, portanto, na carta, género, cada vez, mais comum⁵⁸, que o anónimo autor do *Lazarillo* encontrou o meio de aliar o “realismo” com a “autobiografia”, na medida em que o seu autor se anuncia como real o que acarreta, portanto, que a ficção possa ser considerada como uma história, ou seja, como verdadeira. Na verdade, a carta, por um lado, prestava-se à confiança e à confissão, à reflexão pessoal, e é também, como disse Asunción Rallo, «expresión de lo novelesco y lo psicológico, su ya larga práctica en distintos géneros coincidía además con la costumbre cortesana»⁵⁹. Mas, por outro, serve às maravilhas os propósitos do autor anónimo: fornece o pretexto para a narração da vida de alguém tão banal, dá-nos o seu ponto de vista sobre aspectos da sociedade da época, e consegue o favor do público, pois conta a sua tragédia pessoal com um humor, às vezes amargo, às vezes pueril.

Não admira que ela também tenha o seu espaço nas novelas cortesãs, sem que isso as transforme em novelas epistolares. Encontramo-las, assim, na novela breve. O próprio Cervantes não despreza a sua inclusão nas *Novelas Ejemplares*, embora estas não sejam particularmente ricas em cartas. No entanto, em “La Española Inglesa”, apesar de só incluir uma curta carta, esta é decisiva para a narração, já que contém a revelação da morte de uma das personagens⁶⁰. Em “La ilustre fregona” incluem-se duas cartas: uma, também curta, de Carriazo e Avendaño para o aio a anunciar a sua ida para a Flandres, quando, na realidade, permaneciam em Espanha⁶¹ e um bilhete de Tomás em que se faz uma declaração de amor⁶². Obviamente, também o *Quijote*

⁵⁷ *Lazarillo de Tormes* (ed. de Francisco Rico), Madrid, Catedra, 1997, p. 12 (e outras). Segundo Ana Rueda, a concepção desta obra terá aberto as portas à novela epistolar do séc. XVIII – Ana RUEDA, *Cartas sin lacrar*, ed. cit., p. 59.

⁵⁸ Francisco Rico chama a atenção para *De le lettere di M. Pietro Aretino* publicadas em 1538 em Itália e que terão influenciado as *Epístolas Familiares* de Guevara como iniciadoras das «carte messagiere», umas falsas, outras verdadeiras que incluíam anedotas, contos...: Francisco RICO, “Introducción” a *Lazarillo de Tormes*, ed. cit., p. 68.

⁵⁹ Asunción RALLO, “Introducción” a Jorge de Montemayor, *La Diana*, ed. cit., p. 51.

⁶⁰ Miguel de CERVANTES, *Novelas Ejemplares* (ed. de Florêncio Sevilla Arroyo e de António Rey Hazas), Madrid, Espasa Calpe, 1994, vol. I, p. 290.

⁶¹ *Ibidem*, vol. II, p. 406.

⁶² *Ibidem*, p. 439. Bilhete: «papel pequeño doblado en formas diversas, con que recíprocamente se comunica la gente en cosas de poca consecuencia, y se evita la equivocación de los recados, tan común en los familiares» - *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1969.

haveria de incluir cartas e mesmo discussões sobre a sua elaboração, sobretudo sobre a «firma»⁶³. Curiosamente, as cartas de amor que aparecem nesta obra estão ainda associadas ao *Amadis*, pois não só D. Quixote imita a carta de Oriana, mas há também uma carta de Lucinda para Cardenio que será encontrada dentro desse livro⁶⁴.

A carta servirá também de marco para as novelas de Bandello e para as de Lope de Vega, criando estes autores, assim, destinatários privilegiados para suas obras, possibilitando um estilo mais coloquial em toda a narrativa. Aliás, é interessante verificar que as *Novelas a Márcia Leonarda* gozam de uma dupla condição: constituem uma correspondência com um destinatário específico (Márcia Leonarda), pelo que funcionam como marco narrativo, e ainda contém em si várias cartas, já que Lope de Vega as inclui também na “Prudente Venganza”, assumindo aqui o aspecto de um pseudo processo de cartas, conforme defende Pierre Heugas⁶⁵.

Na novela picaresca, poderemos recorrer ao testemunho de Castillo Solórzano que nas suas *Aventuras del bachiller Trapaza* inclui duas cartas, ou «papeles»: uma assinada por Lorenzo de Pernia e outra por Doña Dorotea⁶⁶.

Para além do seu «papel de equilibrar y dar mesura a los sentimientos»⁶⁷, a carta apresenta também potencialidades novelísticas, na medida em que permite a inclusão de pequenos contos no seu seio. É o podemos notar em algumas das epístolas de Fray Antonio de Guevara, quando inclui na carta a D. Iñigo Manrique a narração da lenda de Andronico e do leão⁶⁸ e, sobretudo, a “Notable Historia de las Tres

⁶³ «Nunca las cartas de Amadís se firman – respondió don Quijote.

-Está bien – respondió Sancho - ; pero la libranza forzosamente se ha de firmar, y ésa, si se traslada, dirán que la firma es falsa, y quedaréme sin pollinos.

- La libranza irá en lo mismo librito firmada; que en viéndola mi sobrina, no pondrá dificultad en cumplilla. Y en lo que toca a la carta de amores, pondrás por firma:”Vuestro hasta la muerte, el caballero de la Triste Figura”» - Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (ed. de Luis Andrés Murillo), Madrid, Clásicos Castalia, 1978, vol. I, p. 311.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 332.

⁶⁵ « Il a les apparences d’un *proceso de cartas* ... comme celui de Juan Segura, malgré le nombre réduit et la brièveté relative des lettres échangées» - Pierre HEUGAS, “Variation sur une nouvelle de Lope de Vega *La prudente venganza* », *Bulletin Hispanique*, T. 95, n° 1, p. 289.

⁶⁶ CASTILLO SOLÓRZANO, *Aventuras del bachiller Trapaza* (ed. de Jacques Joseph), Madrid, Catedra, 1986, p. 230-231.

⁶⁷ Ana RUEDA, *Cartas sin lacrar*, ed. cit., p. 41.

⁶⁸ Fray António de GUEVARA, *Epistolas Familiares*, ed. cit., vol. I, p. 170-182.

Enamoradas”⁶⁹ que constitui mesmo um corpo independente da carta em que está incluída.

Em suma, «La lettera *amorosa* ... produce una amistosa interferenza tra il genere lírico e il romanzo, quella *spirituale* si riferisce organicamente a una discorsività segnata da un’economia “confessionale” (in senso propriamente “tridentino”), mentre la *faceta* intreccia altre tradizioni, anch’esse codificate, sia dialogico-argumentative che narrative»⁷⁰.

Não admira, pois, que as *Novelas Exemplares* tenham utilizado profusamente as cartas, escritos ou papéis, termos que aí aparecem como sinónimos⁷¹, com evidente domínio do primeiro termo (cerca de cinquenta ocorrências, excluindo as cartas de resposta que figuram exactamente com o nome de *respuesta*, contra uma dezena para *papéis*, este termo usado, quase sempre, na acepção de suporte material, e sete para *escrito*)⁷².

Na realidade, encontramos um elevado número de cartas na obra de Pires Rebelo e, dado que as personagens das suas novelas são maioritariamente nobres, pelo menos no que respeita a cinco dessas novelas, as regras a seguir nas cartas inseridas nas narrativas não poderão ser diferentes das preconizadas por Rodrigues Lobo nos capítulos atrás referidos, de modo a criar modelos, mas também para se respeitar a verosimilhança.

⁶⁹ Esta incluída na carta a Don Enrique Enríquez, *Epístolas Familiares*, ed. cit., vol. I, p. 438 a 448.

⁷⁰ Amedeo QUONDAM, “Dal «formulario» al «formulario»: cento anni di libri di lettere”, in *Le “Carte Messagiere”*, (a cura di Amedeo Quondam), Roma, Bulzoni Ed., 1981, p. 89 (siblinhados do autor).

⁷¹ R. Lobo esclarece: «Os latinos puseram nome às cartas missivas *epístola*, do verbo grego que quer dizer *mandar* e *letras*, porque a carta consta delas. Os italianos deram singular e plural a este nome segundo. E na nossa língua, a que chamam limitada, não faltou nenhũa destas diferenças, antes houve maior perfeição, porque a ãas chamam *cartas mandadeiras*; às que tinham menos de papel, *escritos*; e às cartas de Itália *letras*, que são as de Roma e às de câmbio... De maneira que o nome de carta, quanto à sua origem, é geral e comum e, entre nós, particular das cartas missivas.» - F. Rodrigues LOBO, *Corte na Aldeia* (ed. de José Adriano de Carvalho), Lisboa, Ed. Presença, 1992, p. 75.

A. Torquemada fornece-nos também a sua opinião sobre a etimologia de epístola e carta, com algumas variantes, também – veja-se A. TORQUEMADA, *Obras Completas*, Madrid, Turner, 1994, vol. I, p. 121.

⁷² Também Rodrigues Lobo, prefere o termo carta, a outro qualquer - Francisco Rodrigues LOBO, *ibidem*, cap. II e III.

No entanto, nenhuma das novelas de P. R. é epistolar, ou seja, nenhuma delas é um *proceso*, antes pertencem ao grupo das novelas que usam a forma epistolar intercalada que, como Ana Rueda explicou, é «una forma dual que incrusta las cartas de los personajes en una narración en tercera o en primera persona»⁷³.

Contudo, em novelas curtas não é comum, pelo menos nas congêneres espanholas, a existência de tantas epístolas. Tomé Pinheiro da Veiga dá-nos, na sua *Fastigimia*, uma indicação interessante: «O que eu tenho averiguado he que escrevem ordinariamente melhor as Portuguezas que as Castelhanas; assim como sem comparação se avantajam as Castelhanas na agudeza dos ditos e presteza delles: e tudo está em exercitarem humas huma couza e outras outra»⁷⁴. Parece-nos pacífico que o autor não se está a referir a escritoras, pois àquela data a escrita de ficção no feminino em Portugal não tem, praticamente, qualquer visibilidade. Durante o século XVII, terá mesmo corrido a expressão «escribir a la portuguesa»⁷⁵, com referência a Mariana Alcoforado, atestando a importância e o reconhecimento da epistolografia no nosso país. Talvez possamos concluir que o autor se estará a referir à correspondência⁷⁶ e, nesse caso, estaria explicada a existência em novelas de temática amorosa e cortesã a existência de tantas cartas trocadas privilegiadamente entre os amantes, como testemunho de um hábito português, se bem que nem todas as protagonistas sejam portuguesas. Neste caso, teríamos de considerar um hábito das senhoras portuguesas que se terá sobreposto à ficção, uma vez que a maioria das

⁷³ Ana RUEDA, ob. cit., p. 48.

⁷⁴ Tomé Pinheiro da VEIGA, *Fastigimia*, (reprodução em fac-símile da ed. de 1911 da BPMP), Lisboa, IN-CM, 1988, p. 268. Aliás, esta é a segunda vez que este autor se refere, na mesma obra, a esta característica. Ao comentar um dito galante de uma senhora castelhana, conclui: «E raramente lhes dirão [às damas castelhanas] uma cousa que não respondam outra melhor; mas assim como têm bom pico, lhes falta a penna, porque não escrevem tão bem como as Portuguezas» - ob. cit., p. 33.

⁷⁵ «Desde el siglo XVII, “escribir a la portuguesa” quería decir, evocando a la célebre monja portuguesa Mariana Alcoforado, a la que se atribuyeron las *Cartas portuguesas*, dejarse llevar por la pasión, la irracionalidad y la desorden» - Ana RUEDA, *Cartas sin lacrar*, ed. cit., p. 41.

⁷⁶ Nesta propensão para a escrita por parte das mulheres portuguesas, talvez se possa incluir o conjunto de cartas que D. Joana Vasconcelos e Meneses escreveu a seu segundo marido entre 1642 e 1644 e que foram estudadas, conforme já referimos, por Ana Lúcia Pinheiro de OLIVEIRA, em: *Cartas de Amor: Correspondência de D. Joana de Vasconcelos e Meneses para seu marido D. Diogo de Lima, 1642-1644*, ed. cit..

protagonistas das novelas rebelianas são castelhanas, certamente com vista a agradar às leitoras.

O *corpus* das cartas das *Novelas Exemplares*, perfeitamente salientado do resto do texto⁷⁷, em itálico, na primeira edição (à exceção de um *escrito*), é constituído por uma trintena de cartas⁷⁸ a que não falta variedade quer na extensão – a mais curta só tem seis linhas, a mais extensa tem oitenta – quer nos assuntos. O próprio P. Rebelo as divide em cartas e escritos. As cartas são trocadas maioritariamente entre os enamorados. Neste caso, verifica-se um predomínio das cartas femininas sobre as masculinas, o que, aliás, parece ser regra já desde os livros de cavalaria (é Oriana que escreve a Amadis, mas não há qualquer carta de Amadis a Oriana)⁷⁹, numa relação de quinze femininas para sete masculinas. Este facto não é de admirar, pois, conforme Ana Rueda também notou, «el arte epistolar se ha etiquetado, por lo general, como una forma femenina»⁸⁰. Mas também há uma carta de desafio e a subsequente resposta (“As Desgraças Venturosas”) e há duas breves cartas que têm uma função que poderíamos chamar fática, ou de encaminhamento, pois servem para

⁷⁷ Respeitando a tradição de outros textos, como refere Maria Carmen Marín Pina: «as cartas de amor, separadas como cualquier otro texto intercalado del cuerpo de la narración, son recogidas con cierta independencia tipográfica por los editores en las tablas que acompañan a algunas de las ediciones... Referencias todas ellas encaminadas posiblemente a facilitar su rápida y pronta localización a todos aquellos lectores que buscaran en estos textos no sólo un relato caballeresco, sino también unos prácticos modelos epistolares» - María Carmen MARÍN PINA, “Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares”, *La recepción del texto literario*, Zaragoza, 1988, p. 12.

⁷⁸ Este impressionante número de cartas só é comparável a *Tirant lo Blanc* (1490) que apresenta o mesmo número, como nota Cláudio GUILLÉN, “Para el estudio de la carta en el Renacimiento”, *La epístola*, ed., cit., p. 104.

⁷⁹ «Las cartas amatorias que conforman el mencionado *corpus* aparecen intercambiadas entre personajes (emisores/receptores) de ambos sexos, con mayor presencia de epístolas femeninas de despecho y ruptura en las primeras novelas.» - María Carmen MARÍN PINA, “Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares”, ed. cit., p. 12-13.

Em Pires Rebelo não há cartas de “despecho” e só uma é de despedida, mas, tal como Cármen M. Pina mais adiante esclarece, também nos livros de cavalarias, as cartas apresentavam uma grande variedade de temas: «junto a estas cartas ilustrativas del celoso e impulsivo comportamiento amoroso femenino, en ocasiones tan criticado por los mismos autores de libros de caballerías, encontramos otras de contenido amoroso muy distinto... ofrecen un rico muestrario de confesiones amorosas caracterizadas por la ternura y el sentimiento más sincero» - *ibidem*, p. 14.

As de P. Rebelo enquadram-se mais nesta última temática, como veremos.

⁸⁰ Ana RUEDA, *Cartas sin lacrar*, ed. cit., p. 49.

enviar outras – Rosamunda manda a Marcelinda a carta do enamorado Loriandro e depois Marcelinda encaminha a resposta através da mesma Rosamunda (“Os Enganos mais Ditosos”).

Por *escrito* dever-se-á entender bilhete⁸¹, já que se trata de textos de seis linhas. Há um de casamento (“A Namorada Fingida”) e outro enviado pelo pai de Felisbela para um seu vedor, a pedir a prisão do portador do dito bilhete (“Os Gémeos de Sevilha”). Curiosamente, este escrito é o único que não tem qualquer destaque do restante texto (talvez por lapso da tipografia). Numa das vezes, utiliza-se a terminologia *papel*⁸²: “Papel de Leonarda a Florisbela” (“A Namorada Fingida”). Todavia, não se trata de um texto distinto dos anteriores, já que pelo tema e extensão mais não é do que uma carta. Também aparece o termo «regras» para designar a carta (“A Custosa Experiência”, nomeadamente, p. 107).

Trata-se, pois, maioritariamente de cartas de amor ou amatórias, como são designadas na *Corte na Aldeia*. Se bem que em *Il Cortegiano*, o Duque de Urbino defendesse que a carta é um recurso secundário no relacionamento amoroso, pois mais importa um gesto, um suspiro, a verdade é que elas abundam nas novelas rebelianas, como nas sentimentais, nas de cavalaria ou de pastores. Em prosa ou em verso, a carta de amor utiliza um léxico importado do género lírico, do petrarquismo, pois «la lettera è il macrosegno di una cultura dell’amore che certo viene da molto lontano»⁸³.

Contudo, encontramos em Pires de Rebelo os dois tipos de cartas de que fala Francisco Rico, baseando-se em Poliziano: Uma «“gravis et severa”; la otra “otiosa”,

⁸¹ Não parece haver grande preocupação por fazer a distinção entre os vários termos. Também em Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo*, ed. cit. p. 418, não se faz a distinção entre carta e bilhete. Assim, diz-se que Camila envia a Anselmo um bilhete. Ora, quando Anselmo o recebe é dito que recebeu uma carta.

⁸² «Papel» é um termo vasto que significa escritos, de uma maneira geral, conforme se pode ler numa carta de Soror Mariana das Estrelas a seu sobrinho, o Conde de Unhão, a propósito do interesse deste pela obra de Sórora Maria do Céu: «V. Ex.^a diz ao padre confeçor, estava dezejozo de ter algum papel da Madre Maria do Ceo, supus nam teria lido todos os seus livros, fiz com o livreiro me largesse esses, o que custou, por se lhe terem acabado, e nam quer ficar sem elles, e só pello emtereçe de lhe dar mais algum para o emprimir he que me vendeu essa fineza» - transcrito por Ana HATHERLY, “*A Preciosa*” de Sórora Maria do Céu, Lisboa, INIC, 1999, p. CXXIII.

⁸³ Amedeo QUONDAM, art. cit., p. 108.

salpimentada de bromas, com quantidade de provérbios, de estilo algo más llano que el diálogo»⁸⁴. As primeiras são as que os pares nobres trocam entre si, as segundas são as de Peralvilho. As de estilo grave correspondem às cartas incluídas em cinco das novelas, as “otiosas” as cartas da quinta novela.

A inclusão de cartas vem, também, pôr em cena outras personagens, já que é necessário providenciar o seu envio, dando assim origem ao aparecimento de diversas figuras que desempenham o papel de terceiros (que trataremos adiante, em local apropriado).

Em relação aos temas encontramos cartas que contém declarações de amor, como por exemplo a primeira carta que Raulino escreveu a Laureana (“As Desgraças Venturosas”) pedindo que o favoreça: *«despois que meus olhos viram um sujeito em cuja fábrica se quis esmerar a natureza pera dar a entender o quanto podia... E se nesta subida não encontrar algũa esquivança, entenderei que se lembrou dele minha ventura e ficarei certo que tem de mim grande cuidado, quando seja favorecido. E se ela a esta conta abrir as portas da alma, eu terei a entrada certa, e quando se não atrever, meu amor lhe dará força, se não vier em a resposta desta algum veneno que mate minha esperança»*⁸⁵.

Esta carta tem como resposta uma carta cautelosa que o próprio Raulino acha que *«nem me deixa favorecido nem me dá por desenganado»*⁸⁶. A carta termina assim: *«Portanto fique seu pensamento agradecido, ainda que não emparado, pois não é bem que esteja obrigado a sustentar quem poderá com facilidade descer a dar motivo a que se conheça por pouca sua firmeza e por muita minha desgraça. E se o combate de algum desengano mal julgado fizer cair o penedo do desejo de modo que mate a esperança de todo, não me culpem por homicida, mas saibam que lhe nasceu a morte de quem tanto arreceava, pois é poderoso um receio a fazer avaliar por certo o que se vende por duvidoso, etc.»*⁸⁷.

Na carta seguinte, Raulino queixa-se da indiferença e da ausência de Laureana: *«Como sempre, ando entregue a meu cuidado, não é muito que viesse achar em a natureza certo descuido, e é que fazendo a fermosura tão poderosa, lhe*

⁸⁴ Francisco RICO, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Ed. Seix Banl, S.A., 1976, p. 19.

⁸⁵ “As Desgraças Venturosas”, p. 36.

⁸⁶ “As Desgraças Venturosas”, p. 38.

⁸⁷ “As Desgraças Venturosas”, p. 38.

deixasse em propriedade o ser ingrata, pois rendendo com o poderio os corações, com a ingratidão não atenta os respeitos: porque os mais certos sinais por onde se pode vir em seu conhecimento são as crueldades que usa com quem se mostra rendido... E daqui nascem outros males que atormentam tanto como o querer-vos bem, pois em me apartando dela [da vista] de tal modo sou molestado de amor e de saudade que venho a desesperar do remédio, pois só está em vossa presença»⁸⁸.

Lauriana justifica a indiferença com que trata Raulino como sendo uma forma de conservar a sua boa fama, facto que é apanágio, como ela sustenta, da mulher portuguesa: «*O amor que me mostrais vos agradeço, dos serviços que me ofereceis vos escuso, pois um posso pagar com outro sem ser entendido, mas a eles ser-me-á necessário satisfazer com desempenhos que me sejam notados. E se o são de fáceis os estrangeiros, não costumam as damas portuguesas serem-no nestas matérias por serem muito perigosas e, não evitar perigos é dispor pera os erros e quem os não quer cometer mais deve de agradar. Ser agradável vossa pessoa a minha vista, já o tereis visto em as que tivemos, que o mais nem eu permitiria quando possível fora»⁸⁹.*

As cartas que se seguem não são de amor, mas de desafio: Raulino desafia Sisnando, pois pensou que este se aproveitara da confiança que lhe fizera para lhe arrebatara o amor de Lauriana. Queixa-se ele: «*não haveis guardado as leis da amigo verdadeiro, pois nunca foi lanço de boa amizade procurar a dama que outro pretende. Por isto vos desafio corpo a corpo e partiremos o sol à vista da clara lua pelas onze da noite seguinte e será detrás do jardim de Lauriana...»⁹⁰. A esta segue-se a resposta de Sisnando: «*Aceito o desafio, não como culpado, pois não sabe ser falso um peito generoso, senão porque espero descobrir em o vosso, com a ponta do duro ferro, se tendes dado ponto à fermosa Lizarda que falte a minha presença e me negue sua vista... Pelas dez da noite serei em essa tenda, pera que daí vamos ao posto determinado»⁹¹.**

A última carta de Lauriana é um pedido de desculpa pelo seu interesse pelo falso Cláudio, ao mesmo tempo que uma promessa de casamento: «*Se soubéreis (Capitão generoso) quanto me tem custado o ter-vos ofendido, entendo que vos*

⁸⁸ “As Desgraças Venturosas”, p. 47.

⁸⁹ “As Desgraças Venturosas”, p. 49.

⁹⁰ “As Desgraças Venturosas”, p. 60. Raulino bem podia falar assim, pois ele sacrificara a eleita do seu coração por consideração para com um amigo.

⁹¹ “As Desgraças Venturosas”, p. 61.

compadecereis de mim, tanto que nenhũa outra pena déreis a minha culpa, se o é deixar-me vencer de ãa beleza disfarçada em traje fingido que tanto vos rendeu sendo verdadeiro [...] e por isto vos faço prometimento de nunca aceitar outro esposo e que vos hei-de amar com tanto excesso que fique bem satisfeito meu erro passado. O mais vos direi de palavra, quando quiserdes com vossa vista aliviar minha pena»⁹².

A mais bela de todas as cartas inseridas nas *Novelas* é a carta de despedida de Policena (antiga Lizarda, como ela assina). Impedida pelo pai de casar com Sisnando, é levada por ele de volta a Inglaterra. Por isso, queixa-se: «*Já foi tempo em que achava ventura em minha desgraça, mas agora acho desgraça em minha ventura [...] Dizei-me, querida prenda, por quem vos mandarei lágrimas de meus olhos, suspiros de meu peito, ânsias de meus cuidados, inquietações de meus sentidos, moléstias de meus pensamentos?*». Termina, pedindo-lhe que: «*não vos dê pena a falta de lugar que já não há pera ver resposta, porque me dão pressa. E com isto ficai-vos a Deus que eu me vou constrangida a viver aonde me leva a força paternal. E se a que me fizer não for tão rigorosa que me impida de todo a liberdade, não duvideis que pareça a vossos olhos, quando em maior descuido estiverem vossos cuidados. Que quem não faz algũa fineza por gozar de quem ama, mostra que ou a vontade é vária ou a afeição duvidosa»⁹³.*

Não faltam também cartas a marcar encontros, como a de Felizarda a D. António (“A Custosa Experiência”). Embora a iniciativa seja da donzela, não podemos esquecer que Felizarda age a pedido que Arnalda, pelo que o seu gesto acaba por só, aparentemente, ser ousado.

Particularmente interessantes são as cartas inseridas na segunda novela (“Os Enganos Mais Ditosos”): às breves cartas de apresentação trocadas entre Rosamunda e Marcelinda já fizemos referência, mas as cinco restantes diferenciam-se de todas as outras cartas de amor, já que não se limitam a falar de sentimentos, antes narram acontecimentos fundamentais para a economia da narrativa. Sem assumirem o carácter de um *proceso*, algumas delas contêm importantes revelações em analepse. Assim, na primeira carta, que rivaliza em beleza, com a carta de despedida de Policena, Loriandro identifica-se como o dono da banda e apresenta as explicações dos equívocos que daí advieram: «*eu sou o que junto àquela fonte clara se atreveu a*

⁹² “As Desgraças Venturosas”, p. 78-79.

⁹³ “As Desgraças Venturosas”, p. 107-8.

subir com asas de cera ao sol de vossa fermosura. E depois se viu metido em o mar de um cuidado, sem nunca achar saída, se não agora que lhe mostrou a luz ãa tia sua [...]. Deixei-vos a banda e não trouxe a alma. Parti sem sentidos a buscar meus criados. Quis passar contemplando, achei-me acompanhado, retirei-me perdido, achei companheiro: e foi um fidalgo mancebo que veio dar comigo ao pé de uma árvore onde fazia conta de passar a noite pera saber de vós no seguinte dia. Dizendo-me quem era contou sua ventura e foi que, passando acaso por certo caminho que estava entre ãa quinta e um arvoredos, uma dama vestida de verde lhe lançou do alto a banda que trazia consigo, de cujo fermoso rosto ficou enamorado»⁹⁴. Nesta longa carta não faltam também as interrogações retóricas, importadas da carta de Oriana a Amadis: «Que fará quem experimentou no peito um inferno de tormentos, vendo-o convertido em paraíso de gostos?... Que fará quem livrou o coração das vivas chamas de um ciúme ao ombro de seu sofrimento, se não oferecê-lo em a ara de sua vontade?...»⁹⁵.

Marcelinda responde-lhe, confirmando também os seus sentimentos e contando a pressão a que o pai a sujeita: «E assi declaro em este apontamento como faço a meu querido Loriandro objecto de meus pensamentos, depósito de meus cuidados, guarda de meus sentidos [...] E pois em o naufrágio deste engano padecemos sem diferença a mesma fortuna, bem quisera que gozásemos igual ventura nesta bonança. Mas, ai, querido desta alma que sinto ainda grande mar por proa, porque temo que meu pai, D. Alberto, queira que à sua vontade tome estado, pois não tem outro filho e é altivo sobremodo»⁹⁶. Propõe, finalmente, a forma de comunicação: «Enfim, daqui escolhei o que vos parecer mais acertado. Contanto que se for pera deixar ao tempo não ande o cuidado divertido, se pera nos vermos em secreto, quando meu pai estiver dormindo, se pera mandar carta, seja a pessoa segura. E em o que tenho dito me achareis muito certa, pois me confesso rendida»⁹⁷. Não termina sem se lembrar da amiga: «Se acaso tiverdes notícia ou vos encontrardes com esse mancebo a quem se deu a banda e nos foi causa de tanta pena, dai-lhe conta do que há passado e fazei-vos seu amigo e sabeí dele a razão por que

⁹⁴ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 173-4.

⁹⁵ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 173.

⁹⁶ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 181.

⁹⁷ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 181-2.

não tornou mais àquelas partes que importa, e algum dia sabereis porque vos peço que façais esta diligência»⁹⁸.

Menos importante é a segunda carta de Loriandro, pois nela, ele apenas se queixa da “indiferença” da amada, jurando-lhe firmeza e pedindo-lhe que o favoreça com o seu olhar – é uma carta de declaração de amor.

Na carta seguinte, Marcelinda explica a razão para essa aparente indiferença e avisa-o que o pai já sabe do relacionamento de ambos e que lhe vai escolher um noivo: *«Saberei como em a noite que vos falei, estava meu pai acordado, e ainda que não viu algũa cousa, suspeitou, porque deu logo ordem pera que se pusessem as jenelosas que vistes quando passastes, deixando-me o coração trespassado, porque vos não vi a meu gosto. E não foi isto senão o notar ele o muito que eu mostrara, vendo-me na cidade e que viu passear a rua um mancebo fidalgo que lhe parecia na postura o que vira na caça. E me advertiu que não tratasse de escolher esposo, como já me tinha significado, pois não havia de ser outro se não o que ele buscasse, que sabia o que mais convinha a sua nobreza»⁹⁹.* Claro que esta tem como resposta uma veemente confirmação da determinação do moço fidalgo: *«pois com esta dificuldade não acho em o amor covardia, antes o sinto com maior firmeza».* Não deixa, contudo, de a aconselhar: *«Do mais aprovo sofrerdes como prudente e resistirdes como firme»¹⁰⁰.*

Muito importante é a sua última carta, já que dava nela conta da trama que o pai arranjara para a fazer passar por morta, fazendo assim com que Loriandro desistisse dela e casasse: *«deveis saber como em chegando todos a esta quinta, caiu enferma ãa criada nossa e a mais estimada. E no mesmo dia me encerrou meu pai em um aposento apartado, onde me não vê pessoa algũa mais que minha mãe e ãa dona de casa, por ele não ter janela. E divulgou que eu era enferma e a criada me assistia, mostrando-se sentido de minha enfermidade e pesaroso em me haver tornado a pôr em este bosque e isto pera melhor disfarçar seu intento. Logo fez que mandava buscar remédios e não foi se não a divulgar que eu estava no último da vida. E, ou fosse por indústria ou que a doença não desse mais lugar de se lhe acudir, em poucos dias acabou a sua. Fazendo grandes demonstrações de sentimento, e com ele, toda*

⁹⁸ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 182.

⁹⁹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 194.

¹⁰⁰ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 195.

sua casa, publicou que eu era morta e que tinha a criada presa, em pena de se haver mostrado descuidada em minha vigilância. E fiando só da dona a primeira mortalha, depois com todo o aparato e ostentação possível, acompanhado dos criados, mandou enterrar à Igreja de Monserrate, dizendo que pera as exéquias guardava o que agora não fazia por estar fora de Barcelona, aonde mandou um criado vestido de luto com cartas a alguns parentes e que a outros dissesse como eu morrera apressadamente e que já estava enterrada em Monserrate». Mas essa carta serve também para marcar com Loriandro a forma de se reencontrarem: «Veio nisto que ela [a dona que a guardava e que lhe era muito afeiçoada] me deu ordem pera fazer esta carta e vo-la manda por ãa aldeana da qual tem sabida a noite em que celebra Cardénio seu desposório e nela vos dou conta do que temos concertado, pera que sejais advertido: e é que um dia antemanhã nós havemos de sair ambas vestidas de montanhesas e desta maneira irmos assistir na festa em a qual não falteis de nenhum modo e o sinal mais fácil pera me conhecerdes será que em nenhum outro porei meus olhos e estarei cingida em um cendal verde com rendas de ouro»¹⁰¹.

Esta carta serve, ainda, de glosa ao título da novela: «*temo que este engano cause em vós algum efeito desgraçado, quando eu pretendo que seja o engano mais ditoso*»¹⁰². O desconhecimento do seu conteúdo (visto que, para se poupar ao sofrimento de uma suposta carta de despedida, Loriandro não a lera) leva ao sofrimento desnecessário do amante que crê a sua amada morta. Esta missiva funciona ao contrário das “cartas falsas”. Assim, em “Aventurarse perdiendo” das *Novelas amorosas y ejemplares*¹⁰³, o pai de Jacinta intercepta uma carta de D. Félix e substitui-a por uma falsa em que se dá a notícia da morte do seu amante, levando Jacinta a entrar num convento. Também na “Prudente venganza” a falsa carta que Laura recebe anunciando o casamento de seu amado Lisardo, leva-a a aceitar casar-se, por despeito. Ora, no caso da novela rebeliana, a carta era verdadeira, e contava a falsidade perpetrada pelo pai de Marcelinda, mas a falsidade prevaleceu até ao fim, porque Loriandro não a leu. Donde o seu sofrimento. Mas, como é apanágio destas novelas, o desfecho acabou por ser ditoso, já que todas as tramas foram descobertas a tempo.

¹⁰¹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 213-215.

¹⁰² “Os Enganos mais Ditosos”, p. 212-213.

¹⁰³ María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas Amorosas y ejemplares* (ed. de Julián Olivares), Madrid, Catedra, 2000, p. 173- 212.

Na novela terceira há apenas duas cartas de amor e o bilhete já anteriormente referido. Desesperada da indiferença de Floriano, Felisbela acaba por escrever-lhe a declarar-lhe o seu amor: «*E porque são já muitas as [tristezas] que padeço por vosso respeito, galhardo Floriano, contínuos os suspiros que dou em secreto, grande o desassossego que mostro em público, rigorosos os pensamentos que me atormentam, excessivos os cuidados que me molestam, contínuas as lágrimas que derramo e me têm custado muito as esquivanças que vejo, confesso que já não posso com tanto e assim venho dizer por letra e que vós não dais lugar a ser de palavra, cousa com que tanto me tendes lastimado a alma, porque não posso cuidar que não tenhais conhecido o que em mim tendes causado e de como vossa graça e gentileza me tem roubado a liberdade que tinha*»¹⁰⁴. Mas, a decidida donzela acaba também por lhe dar a conhecer a sua decisão: «*o que pretendo é que saibais o grande amor que vos tenho e que considereis bem o que vos afirmo, enquanto ou morre com o desprezo ou vive com o favor. E se os vossos me faltarem, correrá por vossa conta qualquer temeridade que cometa da qual não duvideis, porque estou resolvida a arriscar a fama ou a perder a vida a troco de satisfazer esta paixão amorosa, sabendo, contudo, que não há grandeza de amor que desculpe erros que deslustram a honra, ainda que em minha é menos culpada, pois meu desejo é passar do estado de senhora a ser esposa vossa*»¹⁰⁵.

A esta carta, Floriano responde com moderação: «*muito mais estranho notardes em mim as esquivanças, quando são nascidas do respeito que vos deve guardar quem nasceu pera vos servir e não pera vos merecer*»¹⁰⁶.

A “Custosa Experiência” inclui seis cartas: quatro de Felizarda para D. António, ambas de agradecimento. A primeira, agradecendo ao seu salvador: «*Dous meses há que me livrou da morte, quem hoje me fará mais duvidosa a vida, se assi como então se soube arriscar, se não quiser agora compadecer*», mas também propondo a sua identificação: «*sabei como a pessoa que livraste de tão grande perigo e trataste em vossa casa com tanto regalo era ãa donzela muito ilustre que é a que vos escreve estas regras e está vivendo de esperanças nesta cidade de Lisboa em casa de ãa tia sua, em o bairro que por alto se celebra*»¹⁰⁷.

¹⁰⁴ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 258.

¹⁰⁵ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 260.

¹⁰⁶ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 262.

¹⁰⁷ “A Custosa Experiência”, p. 13-14 (2ª parte).

A segunda carta foi escrita aquando da vinda dele a Lisboa: «*deferistes a minha carta com a pessoa, que o não esperava menos de ãa tão generosa, empenho a que é necessário a vida com muito cuidado. E pera me certificar se sou merecedora dos vossos, cedo darei traça com que nos vejamos*»¹⁰⁸.

A terceira para marcar, finalmente, o encontro: «*Esta noite que vem pelas duas depois de seu meado curso, vinde, sem falta, porque há razões que me obrigam a apontar esta hora*»¹⁰⁹.

Na quarta, queixa-se da pouca atenção que ele lhe dispensava perante os outros: «*tenho ouvido recados em segredo e experimentado descuidos em público*»¹¹⁰.

No entanto, só temos uma carta de D. António, em resposta à segunda carta de Felizarda e em que o jovem se põe à sua disposição: «*De mim podeis dispor a vosso gosto que já não o terei se não em cousas de vosso serviço*»¹¹¹. Finalmente, há ainda uma carta de Arnalda para Felizarda. Nela assume a culpa pela sua infelicidade e despede-se da prima, pois sabe a morte para breve: «*confesso que toda a culpa foi minha, pois fiz ãa experiência escusada, a qual se saiu tão custosa que me não posso escusar de a satisfazer com a vida, pois me estou vendo em os umbrais da morte*»¹¹².

Curiosamente esta novela refere uma carta importantíssima, mas cujo texto não nos é dado a conhecer directamente. Trata-se da carta que D. António escrevera a Arnalda e que viria a ser motivo de zanga entre ele e Felizarda. Nela D. António pedia perdão a Arnalda pelo «*que fizera em sua ausência*»¹¹³ e em que negava ter dado mão de esposo a Felizarda. Ora, esta carta foi rasgada em pedaços por Arnalda e embora reconstituída depois por Felizarda, esta não conseguiu decifrá-la totalmente, pelo que não poderia ser apresentado o seu texto sem faltar ao decoro. Assim só sabemos pelo narrador o seu conteúdo. Como verificamos, P. R. é muito cuidadoso no respeito pelas leis da verosimilhança.

A novela quinta tem apenas duas cartas: uma de Luísa a Peralvilho, queixando-se da sua ausência: «*Que fará quem vos viu pera se perder por vós e agora*

¹⁰⁸ “A Custosa Experiência”, p. 32.

¹⁰⁹ “A Custosa Experiência”, p. 68.

¹¹⁰ “A Custosa Experiência”, p. 98.

¹¹¹ “A Custosa Experiência”, p. 34.

¹¹² “A Custosa Experiência”, p. 110.

¹¹³ “A Custosa Experiência”, p. 89.

*vos não vê pera se recriar com vossa presença e mais sendo qual é a causa?»¹¹⁴ e a resposta a esta. Luísa lamenta a doença do amado, numa carta em que se nota o conhecimento da já citada carta de Oriana e a que não faltam as interrogações retóricas. Peralvilho agradece a preocupação. Esta carta de Peralvilho é um caso à parte no conjunto das cartas, porque é um repositório de provérbios, sentenças, mais ou menos vulgarizadas, e frases feitas, numa sobrecarga que a torna redundante e naturalmente cómica: «*Aqui estou posto em ãa cama e não digo que é de galgo, porque a doença me não deixa ter galga. E já sabeis que a fome come e não dentes agudos. Ainda aqui não entrarão médicos que meu amo me é tão afeiçoado que me deseja vivo. Demais que esta gente pera terem leves os pés, hão-lhe de pôr pesos nas mãos e nesta casa há só o pesar de não os haver. E como falta médico não vêm os ajudantes, se não a bem morrer, ao menos a mal viver, que vazar um as boticas pera prover o que outro tira das veias, fazem ficar a vida quando não acabada, de muito pouca dura. Os gemidos são muitos, porque onde falta a mulher o doente há-de gemer...*»¹¹⁵ E assim por diante, sempre deste mesmo tom.*

Finalmente a última novela inclui, além do escrito de casamento, que, por acaso, é falso, e três cartas. A primeira é de Florisbelo a Nisea, queixando-se por ela ter mandado notícias por terceiros (a própria irmã do jovem). É uma breve carta (de dez linhas), pois o jovem sente-se pouco lisonjeado com o facto de a carta ter sido enviada por interposta pessoa (a irmã de Florisbelo): «*Acho que foi grande baixa de confiança buscar terceira quem a natureza em tudo fez tão prima*». O jovem declara-se pouco interessado: «*eu saltarei de modo a que deixe a qualquer outro desimpedido o terreno*»¹¹⁶.

Em resposta a esta, a donzela mostra-se admirada do caso: «*Como em mim não conheço finezas de prima mal podia pretender de outrém ajudas de terceira, ainda que me fazia mui levantada a contra alta da fama*» e esclarece o que aconteceu: «*Tocou-se esta em conversação de damas por quem podia ocasionar suspeitas, que abonações de pessoas muito chegadas, podem ser havidas por suspeitosas. Remeti estas à experiência, achei mais do que ouvira, acertei então o cumprimento que me*

¹¹⁴ “O Desgraciado Amante”, p. 162.

¹¹⁵ “O Desgraciado Amante”, p. 164.

¹¹⁶ “A Namorada Fingida”, p. 236.

*tinham feito, que não lançar mão dele o necessitado, mais é de néscio que de comedido»*¹¹⁷

A última é de Leonarda para o jovem, é designada por «*papel*», e nela a jovem queixa-se da ausência do seu amado: «*crede, amado Florisbelo, que me tem custado tanto, sendo tão pouco o tempo destes dous dias que faltais a meus olhos que, se lhes não acudira com muita força, já tiveram dado em algũa fraqueza*». Leonarda aproveita, ainda, para marcar o local de encontro: «*Por vida vossa que me vejais cedo e será em ãa janela de grades grossas e apertadas que cai das casas do marquês pera o campo, junto àquela travessa escura que vai demandar à cerca do jardim, porque fica em um corredor baixo, aonde (sendo acaso vista) posso fingir que vou passando pera outra parte*»¹¹⁸.

Claro que o facto de se tratarem de novelas cortesãs, cujo tema fundamental é a defesa do amor de dois jovens contrariado pela família, a impossibilidade de os dois amantes estarem juntos cria ocasiões propícias à correspondência epistolar, substituindo-se, assim, ao diálogo. Uma vez, a culpa é do pai da donzela que impede o relacionamento com alguém de menos “qualidade” – é o que acontece com Marcelinda (“Os Enganos mais Ditosos”) e Leonarda (“A Namorada Fingida”), mas outras vezes é a jovem que não quer expor a sua honra – é o caso de Lauriana. Finalmente, também a distância geográfica pode constituir a motivação para a correspondência, tal como acontece com Policena, Felizarda, Arnalda e Luísa.

Em relação aos temas, as cartas inseridas nas *Novelas Exemplares* não se afastam das incluídas nas de cavalaria.

Também o estilo não se afasta muito das inseridas nas novelas de cavalaria, pois este é «en general demasiado retórico y artificioso»¹¹⁹, não cumprindo, assim, os preceitos humanistas que prescreviam que a carta não se afastasse muito da conversação o que seria normal na correspondência amorosa¹²⁰. Aliás, este tipo de

¹¹⁷ “A Namorada Fingida”, p. 237.

¹¹⁸ “A Namorada Fingida”, p. 274.

¹¹⁹ M^a Cármen MARÍN PINA, “Las cartas de amores caballescascas como modelos epistolares”, ed. cit., p. 15.

¹²⁰ «Sin embargo, la evidente e ineludible singularidad de la correspondencia amorosa como forma discursiva independiente fue reconocida incluso por los mismos manuales que la denostaban. Éstos admitían para la carta de amores un tratamiento especial, sustentado en una elaboración retórica particularmente ingeniosa a la que atribuían una mayor dificultad compositiva y, por tanto, una cierta

cartas foi muito do agrado do público feminino cortesão que tinha o ornato retórico como próprio da carta de amor¹²¹.

É o que acontece, geralmente, no início de algumas das cartas, a começar logo pela primeira carta de Raulino a Lauriana: «*Suposto haver sustentado, qual o atormentado Sísifo, o penedo do desejo ao ombro de meu sofrimento...*»¹²². A esta introdução responde Lauriana: «*Não duvido que a quem amor faz que se julgue por Sísifo atormentado, o faça parecer outro Júpiter transformado em seu desejo pera alcançar de Asterias o que pretendia, depois que deixava Latona desprezada, pois não é erro presumir o mal que pode ofender o crédito daquele que se julga por mais verdadeiro, mormente quando a causa não será tão poderosa, como lhe faz parecer o violento desejo que costuma sustentar, que sempre o que está oprimido dá dobrada matéria ao cuidado amoroso e faz crescer as asas ao pensamento pera voar ao alto do bem que procura sem receio de dar em alguma desgraça, muito ordinária em aquele que primeiro não considera o que executa...*»¹²³.

Particularmente interessantes são as interrogações retóricas que algumas delas inserem: «*Que fará quem experimentou o peito um inferno de tormentos, vendo-o convertido em paraíso de gostos se não pôr em ele a prenda que se julgou perdida pera se festejar ganhada? Que fará quem livrou o coração das vivas chamas de um ciúme...?*»¹²⁴ ou «*Quem não julgara que na instância demasiada se faz a alma duvidosa?*»¹²⁵ e ainda: «*Que fará quem vos viu pera se perder por vós e agora vos não vê pera se recrear com vossa presença e mais sendo qual é a causa?*»¹²⁶. Parece-nos ouvir ainda nelas um eco da segunda «Carta de Oriana a Amadis»: «*Si los grandes yerros que com enemistad se fazen, bueltos en humildad son dinos de ser perdonados, pues que será de aquellos que com gran sobra de amor se causaron?*»¹²⁷.

superioridad frente a los restantes paradigmas epistolares» - M^a Josefa NAVARRO GALA, «La eficacia ornamental en la carta de amores: la carta de Felides», *La correspondencia en la Historia*, ed. cit., p. 249.

¹²¹ Opinião sustentada por Navarro Gala no artigo já citado na nota anterior, p. 256.

¹²² «As Desgraças Venturosas», p. 36.

¹²³ «As Desgraças Venturosas», p. 37.

¹²⁴ «Carta de Loriandro pera Marcelinda» - «Os Enganos mais Ditosos», p. 173

¹²⁵ «Carta de Felizarda pera D. António» - «A Custosa Esperiência», p. 98.

¹²⁶ «Carta de Luísa pera Peralvilho» - «O Desgraciado Amante», p. 162.

¹²⁷ Garci RODRIGUEZ de MONTALVO, *Amadis de Gaula* (ed. de Juan Manuel Cacho Blecua), Madrid, Catedra, 1996, I vol., p. 744.

Claro que estas interrogações se inserem em cartas especialmente dramáticas, pois espelham o desespero do amante face à ausência do ser amado. Por isso, não é de admirar o tom pungente que almejam que lhes dá um carácter de sinceridade que a maioria das outras cartas, mais artificiosas, não têm. No entanto, em relação à carta de Luísa é particularmente interessante a inspiração na de Oriana, conforme vimos. De facto, se recordarmos que também Dom Quixote a ela recorreu¹²⁸, percebemos a importância das cartas inseridas no *Amadis* e o ponto de referência que elas constituem nas novelas de amor do século XVII, sejam obras sérias ou jocosas.

Verificamos, ainda, que as cartas incluídas nas *Novelas* não obedecem à tradicional divisão em cinco partes, como, de resto, a maioria das cartas seiscentistas, sobretudo as de amor¹²⁹. O mais normal é terem três partes. No entanto, as partes suprimidas não são sempre a *salutatio* e o *exordio*, como verificou Cármen Marín Pina, antes se verifica que não há uma estrutura constante nas diversas cartas incluídas no *corpus* em estudo. A estrutura destas cartas tem, pois, a ver com o seu teor.

Assim, a saudação está muitas vezes ausente, limitando-se, na maioria dos casos, a uma simples *adscriptio*¹³⁰ um sintagma composto por nome e adjetivo - «Capitão generoso» e «amado Raulino»¹³¹ ou «amado Sisnando»¹³² e mais adiante: «querida prenda»¹³³, «Senhora minha»¹³⁴, «Querido amante»¹³⁵, «galhardo Floriano»¹³⁶ ou «galharda Felisbela»¹³⁷, «generoso mancebo»¹³⁸, «amado

¹²⁸ Conforme esclarece Maria Cármen Marín Pina: «como modelo lo considero e imito don Quijote, sin duda alguna el más ávido lector y conocedor de libros de caballerías, y en concreto del *Amadis de Gaula*, fuente de inspiración de su conocida epístola amorosa a Dulcinea» - María Carmen Marín Pina, «Las cartas de amor caballescadas como modelos epistolares», ed. cit., p. 19.

¹²⁹ Veja-se sobretudo sobre este assunto o referido estudo de Cármen Marín Pina, especialmente a p. 15 e a nota 8.

¹³⁰ O mesmo verificou M^a Josefa Navarro Gala em relação à carta de Felides, no artigo já citado, p. 254.

¹³¹ «Carta de Lauriana pera o Capitão Raulino» - «As Desgraças Venturosas», p. 78.

¹³² «Carta em que Policena se despede do seu querido amante» - «As Desgraças Venturosas», p. 107.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ «Resposta de Marcelinda pera Rosamunda» - «Os Enganos mais Ditosos», p. 179.

¹³⁵ «Segunda carta de Marcelinda pera seu amante Loriandro» e «Carta de Marcelinda pera Loriandro» - «Os Enganos mais Ditosos», p. 193 e 212, respectivamente.

¹³⁶ «Carta de Felisbela pera Floriano» - «Os Gémeos de Sevilha», p. 258.

¹³⁷ «Resposta de Floriano pera Felisbela» - «Os Gémeos de Sevilha», p. 262.

¹³⁸ «Carta pera D. António» - «As Desgraças Venturosas», p. 13

Florisbelo»¹³⁹; pronome e nome próprio - «*meu Peralvilho*»¹⁴⁰; ou pronome, adjectivo e nome próprio - «*minha querida Luiza*»¹⁴¹; nome, nome e pronome: «*Prima e senhora minha*»¹⁴². A maioria das vezes, porém, é no corpo da carta que aparece esta saudação e não no seu início. Há saudação inicial apenas em dois dos casos aqui mencionados: «*Senhora minha*» e «*Querido amante*» e há também dois casos em que a saudação é repetida com variante, conforme foi visto nos exemplos dados.

Quanto ao exórdio também ele nem sempre aparece, o que não significa que esteja sempre ausente. Ele é bem patente nas cartas de desculpas ou de despedidas, como na carta de Policena: «*Crede, amado Sisnando, que se minha vida, rodeada de tantos combates, tem algum alívio que a sustente, é a certeza que levo de vosso conhecimento e que vos não faltará este nunca de minha firmeza: que se víreis estas entranhas em que está depositada, achareis que, se foram de cera em vos amar, que hão-de ser de bronze em se não esquecerem. Ai reparo da minha vida, que a julgo muito arriscada em vossa ausência, pois todo o bem lhe falta não tendo essa presença. Dizei-me, querida prenda, por quem vos mandarei lágrimas de meus olhos, suspiros de meu peito, ânsias de meus sentidos, moléstias de meus pensamentos?...*», etc.¹⁴³.

Outras vêm reduzidas a narração, o que não é o caso da correspondência trocada entre Marcelinda e Loriandro em que a narração corresponde à parte principal da missiva, mas, sim, sobretudo a carta de despedida de Policena (que é um longo lamento pela sua ausência).

Noutras está ausente qualquer petição. Assim, na primeira carta que Raulino envia a Lauriana mais de dez linhas são utilizadas para o exórdio, numa clara intenção de captar a benevolência da bela portuguesa. As restantes sete linhas são apenas a narração e uma breve conclusão decorrente do teor daquela: «*E se nesta subida não encontrar algũa esquivança, entenderei..., e ficarei certo.... E se ele a esta conta abrir as portas da alma, eu terei a entrada certa, e quando se não atrever, meu amor*

¹³⁹ «*Papel de Leonarda pera Florisbelo*» - “A Namorada Fingida”, p. 273.

¹⁴⁰ «*Carta de Luiza pera Peralvilho, estando enfermo*» - “O Desgraciado Amante”, p. 162.

¹⁴¹ «*Resposta de Peralvilho pera sua dama Luiza*» - “O Desgraciado Amante”, p. 163.

¹⁴² «*Carta de Arnalda a sua prima Felizarda*» - “A Custosa Experiência”, p. 110

¹⁴³ «*Carta em que Policena se despede de seu querido amante*» - “As Desgraças Venturosas”, p. 107.

lhe dará força, se não vier em a resposta desta algum veneno que mate minha esperança»¹⁴⁴. O pedido feito é apenas para que «*não me culpem por homicida*»¹⁴⁵.

Quanto à conclusão, também é muitas vezes omissa. No entanto, ela está presente na «*Segunda carta de Raulino pera Lauriana*»: «*E com isto não digo mais que ficar entretanto minha esperança em quanto lhe tarda vossa resposta*»¹⁴⁶ e na resposta a esta: «*Se isto não tem força pera animar vossa esperança culpai minha crueza sem receio de me dar pena que, pera eu ter desculpa, só meu intento basta*»¹⁴⁷. Também Felizarda termina a sua carta ao amante com um «*basta que estou escandalizada e não quero mais ocasionar pena*»¹⁴⁸ e Loriandro com um «*Fico esperando e entretanto e sempre vos guarde o Céu como desejo*»¹⁴⁹.

Também a carta de desafio e a sua resposta apresentam conclusão, necessária ao desfecho dos acontecimentos: «*sendo-me contrária [a sorte do duelo], ficarei isento de poder sentir, o que se sentira tanto me magoara, pois lastima muito a alma a ver gozar a outro a prenda que mais queria*»¹⁵⁰ e «*e lembro-vos que nunca se executou precipitado juízo que não causasse profundo arrependimento*»¹⁵¹.

No entanto, esta conclusão, quando existe, pode assumir um carácter muito breve, como: «*E Deus vos guarde, como desejo*»¹⁵² ou «*E com isto o Céu vos guarde, como quero*»¹⁵³.

Em relação à despedida, a carta pode encerrar laconicamente com o nome do remetente ou incluir uma ou outra variante: «*Muito vossa, Lauriana*», «*Muito vosso Loriandro*», «*Muito vossa Marcelinda*»..., «*A vossa Policena e antiga Lizarda*», «*A que mais vos ama, Marcelinda*», «*Deste vosso amante que sempre achareis firme, Loriandro*», «*O que passa a vida em vosso serviço como humilde criado, Floriano*» e ainda: «*Vossa prima, Arnalda*».

¹⁴⁴ «As Desgraças Venturosas», p. 36.

¹⁴⁵ «As Desgraças Venturosas», p. 38.

¹⁴⁶ «As Desgraças Venturosas», p. 48.

¹⁴⁷ «As Desgraças Venturosas», p. 49-50.

¹⁴⁸ «A Custosa Experiência», p. 98.

¹⁴⁹ «Os Enganos mais Ditosos», p. 175.

¹⁵⁰ «As Desgraças Venturosas», p. 60.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 61.

¹⁵² «Resposta de Marcelinda pera Rosamunda» - «Os Enganos mais Ditosos», p. 179.

¹⁵³ «Resposta de Marcelinda pera Loriandro» - «Os Enganos mais Ditosos», p. 182.

Curiosamente, as heroínas desta novelas quebram, por vezes, o protocolo que exigiria que fosse o amante o primeiro a escrever e são elas que tomam a iniciativa, o que não é novidade, pois também Oriana escreveu a Amadis e nunca este lhe escreveu. Este facto acontece logo na terceira novela, quando Felisbela, desgostosa com o desprezo de Floriano, toma a iniciativa de lhe declarar o amor que sente pelo suposto jovem (lembramos que se tratava de travestimento) e de o censurar pela indiferença com que a tratava. Aqui é fácil entender a subversão do código amoroso, até porque, na realidade, se trata de uma falsa subversão, na medida em que as correspondentes são, de facto, duas donzelas. Mas, na “Custosa Experiência”, é Felizarda que toma a iniciativa de escrever a D. António, uma primeira vez para ele a procurar em Lisboa e outra ainda para agradecer a sua vinda e marcar encontro. A explicação é óbvia: Felizarda escreve a rogo da prima que quer confirmar a firmeza do amor de D. António. Não se trata, pois, de uma iniciativa própria, o que poderá justificar a forma como o jovem recebeu o convite: «*Suspense deixou esta carta D. António, e admirado do novo sucesso, porém não pesaroso, porque nunca o discreto recebe pesar quando é rogado*»¹⁵⁴. Contudo, D. António considera que «*não estimar uma dama quando favorece, costuma ser lanço de ignorante*»¹⁵⁵ e não põe em causa as qualidades da donzela que, segundo infere da leitura da carta, considera “discreta”. Por isso, resolve partir.

Menos de admirar é a iniciativa que Luísa toma ao escrever a Peralvilho, pois este é um criado e ela a filha de seu amo, mas também, porque Peralvilho está doente e há uns tempos que não dava notícias.

Também na última novela é Leonarda que toma a iniciativa de escrever a Florisbela. A sua elevada posição social, a protecção a que o pai a submetia exigiam que fosse ela a escrever.

No entanto, nestas três novelas, a donzela quando escreve, já teve um ou mais encontros com o seu amado, o que faz com que, na prática, nunca tenham sido elas a despoletar a relação, apenas a pô-la em letra de forma¹⁵⁶.

¹⁵⁴ “A Custosa Experiência”, p. 14.

¹⁵⁵ “A Custosa Experiência”, P. 15-16.

¹⁵⁶ É exactamente o que se passa com Laura, a heroína de “La prudente venganza” das *Novelas a Márcia Leonarda* de Lope de Vega que escreve a Lisardo um “papel”, iniciando, assim, a correspondência entre ambos. Mas sobre a importância das epístolas trocadas entre este par, veja-se, o artigo de Pierre HEUGAS, “Variation sur une nouvelle de Lope de Vega *La Prudente Venganza*”,

Este *corpus* é ainda acompanhado por indicações tão preciosas como preenchimento do sobrescrito e de alguns costumes da época. Ora, se o «sobrescrito é ãa notícia vulgar da pessoa a quem se escreve e do lugar aonde lhe mandam a carta, exprimindo-se nele o nome e a dinidade por onde é mais conhecida, e do lugar aonde naquele tempo assiste... tudo isto com a brevidade necessária, porque o sobrescrito serve de notícia e não já de adulação»¹⁵⁷, P. R. cumpre à risca o preconizado no texto teórico de R. Lobo. Assim, conta: «*chegou à porta da sua quinta [de D. António] um homem de caminho com ãa carta, a qual lhe tinham dado em Lisboa, sabendo que vinha pera aquelas partes sem conhecer quem lha dera, pera o senhor daquela casa. E como o sobrescrito dizia “a D. António”, nomeando a quinta e o sítio, não ignorando ele o ser lanço de pouco advertido aceitar semelhantes cartas, abriu-a, contudo*»¹⁵⁸. Não obstante o sobrescrito vir preenchido com a necessária sobriedade, o facto de se desconhecer o remetente, talvez, aconselhasse a não o abrir.

São, de facto, escassas as referências aos aspectos exteriores da carta, mas ainda podemos encontrar nomeada a forma de selar a carta: «*Esta carta (continuou Raulino) dei eu ao meu quinteiro com alguns selos de prata pera que ele tivesse maior segredo e eu mais seguro o despacho*»¹⁵⁹. A ela também Rodrigues Lobo se refere: «As armas é a insígnia que cada um tem de sua nobreza, conforme o apelido com que se nomeia. E com o sinete delas sela as cartas de importância»¹⁶⁰, donde poderemos concluir a importância que Raulino dava à primeira carta que enviava à gentil portuguesa.

Claro que este número elevado de cartas incluídas nas novelas não autorizam a considerá-las como uma regular comunicação epistolar, todavia algumas delas adquirem, ainda assim, um importante papel na economia da narrativa, pelo que não podemos afirmar que esse papel seja «totalmente adicional y gratuito»¹⁶¹, como

Bulletin Hispanique, T. 95, 1993, nº 1, p. 283-293, sobretudo, quando, na pág. 289, afirma que ela é «d'une grande intensité. Il a des apparences d'un *proceso de cartas* ... comme celui de Juan Segura, malgré le nombre réduit et la brièveté relative des lettres échangées (trois de chaque côté)».

¹⁵⁷ LOBO, Francisco Rodrigues, *Corte na Aldeia*, ed. cit., p. 78.

¹⁵⁸ “A Custosa Experiência”, p. 12-13 (2ª parte).

¹⁵⁹ “As Desgraças Venturosas”, p. 39.

¹⁶⁰ Francisco Rodrigues LOBO, *Corte na Aldeia*, ed. cit., p. 83.

¹⁶¹ Mª Cármen M. PINA, ob. cit., p. 16.

Cármén Marín Pina verificou para o livro de cavalaria. No entanto, podemos afirmar também em relação à novela curta um outro facto que esta autora verificou em relação aos livros de cavalaria. Diz esta estudiosa que os autores deste último género tiram todo o partido possível do ponto de vista estilístico e estrutural, como por exemplo, a «conexión de personajes y escenarios distantes en el tiempo y espacio, juegos de asincronías temporales entre el tiempo de la emisión y el de la recepción, inserción de personajes secundarios (mensajeros, auxiliares), etc...»¹⁶². A primeira afirmação já foi por nós devidamente focada em relação a algumas das cartas, a segunda podemos verificá-la na última carta de Marcelinda para Loriandro. Mais à frente, em outro capítulo, referir-nos-emos aos mensageiros das cartas.

Para concluir, talvez não seja descabido pensar que Pires Rebelo visaria, com a inclusão de tantas cartas e de tão variados temas, ir ao encontro de um gosto, servir de modelo, criar uma espécie de «arte amatorio epistolar»¹⁶³, ao alcance de qualquer leitor, ou talvez mais precisamente de qualquer leitora¹⁶⁴, que facilmente as encontraria, sem necessitar de ler as narrativas, correndo, muito embora, o risco daquele «gentilhombre que escribió a una señora muy avisada una carta sacada de un libro que se llamaba *Cárcel de amor*, pareciéndole que no sabría de donde la habria sacado. Como ella la leyó en presencia de quien la habria traído, tornósela a dar diciendo: “Esta carta no viene a mi, sino a Laureola”»¹⁶⁵.

¹⁶² *Ibidem*, p. 16.

¹⁶³ Expressão de Cármén M. PINA que a emprega em relação às cartas incluídas nos livros de cavalaria – ob. cit., p. 16.

¹⁶⁴ Recorde-se o que foi dito no início do estudo da vida e obra de Pires Rebelo em relação aos destinatários destas novelas.

¹⁶⁵ Melchor de SANTA CRUZ, *Floresta española* (ed. Maximiliano Cabañas), Madrid, Catedra, 1996, p. 381.

4. As Personagens

A DONZELA

De entre as figuras femininas, a donzela tem uma particular importância nas *Novelas Exemplares*, porque em todas elas é o amor e o enamoramento o tema central, à volta do qual se desenvolvem as «traças» ou golpes do acaso que, ora os favorecem, ora os penalizam. Genericamente falando, encontramos tantas figuras femininas quantas as masculinas, uma vez que quase todas as novelas apresentam dois pares de enamorados. Por isso, a maioria das donzelas tem o seu correspondente masculino, à excepção de Arnalda (por ter posto à prova o amor de D. António – *Novela Quarta*) e de Eugénia, irmã de Florisbelo (*Novela Sexta* - por ter engendrado uma “traça” que prejudicou terceiros). Nesta mesma novela há um outro par que não chega a cumprir-se, pois, embora D. Fernando tente seduzir Cardénia não o consegue, uma vez que esta deseja apenas entrar num convento.

Para além do gosto pelo enredo cheio de enganos e desenganos, esta preferência pela jovem casadoira poderá dever-se também ao facto de a preparação para o casamento, a “escolha” de noivo serem momentos decisivos na vida de qualquer mulher e, por conseguinte, mais ricos do ponto de vista literário, já que possibilitam grandes equívocos. Não devemos ignorar, também, o facto de a educação dos jovens ter preocupado teólogos, moralistas, tratadistas, desde muito cedo. Aliás, preocupou também os pais e, sobretudo, as mães pois, desde o séc. IX que há um tratado de educação escrito por uma mulher, Dhuoda, para uso dos seus filhos¹.

É óbvio que a visão que P.R. tem da donzela não poderá ser muito diferente da visão que qualquer seu contemporâneo tem, uma vez que «los novelistas, hombres o mujeres, en sus actitudes para con las mujeres están condicionados por su sociedad y su cultura, y estos valores al mismo tiempo que las percepciones subjetivas del escritor se reflejarán en su representación de la mujer»². Sendo assim, torna-se

¹ Veja-se o artigo de Pierre RICHÉ, «L'éducation religieuse par les femmes dans le Haut Moyen Âge : le “Manuel” de Dhuoda », *La religion de ma mère* (dir. de Jean Delumeau), Paris, Ed. du Cerf, 1992, pp. 37-49.

² Mireya PEREZ-ERDELYI, *La pícara y la dama*, Miami, Ediciones Universal, 1979, p.8.

importante, do ponto de vista sociológico, histórico e literário, perceber qual é essa visão, apesar de termos de ter em conta que este tipo de obras visa, sobretudo, agradar ao público.

Ora, a literatura da época não era muito benevolente para com as mulheres. Em Portugal, sobressai uma obra como o *Jardim de Portugal* que faz, efectivamente, o elogio de muitas figuras femininas, mas todas elas tidas como excepcionais³, até porque «pera um homem ser bom basta-lhe bondade ordinária, mas a mulher é tão fraca que pera ser perfeita não lhe basta qualquer, senão perfeição grandíssima»⁴. Parece-nos muito acertada a observação de M. de Lurdes C. Fernandes ao atribuir a elaboração desta obra de Fr. Luís dos Anjos a uma tentativa de contrapor «ao gosto ou até à moda, na época, das “novelas exemplares” o das “histórias” ou “vidas exemplares” baseadas em casos reais que, provocando admiração, podiam e deviam também suscitar desejo de admiração»⁵. Daí a importância de Pires de Rebelo para o estudo da História no feminino, do ponto de vista da ficção, o das «novelas exemplares».

Desde logo, podemos registar que o atributo comum a todas as donzelas rebelianas é a beleza⁶ que desempenha o papel fundamental no desencadear do

³ M. de Lurdes Correia Fernandes chama a atenção para a especificidade desta obra: «Tal facto confere-lhe um lugar único no panorama da cultura portuguesa dos séculos XVI e XVII, já que, se algumas obras da mesma época e posteriores contemplaram “vidas” ou elogiaram diversas figuras femininas – lembro, por um lado, a já referida *Descrição de Portugal* (1610) de Duarte Nunes de Leão e as *Flores de Espanha, excelências de Portugal* (1631) de António de Sousa de Macedo e, por outro, diversas crónicas religiosas e recolhas hagiográficas, como o *Agiologio Lusitano* (3 vols., 1652, 1657, 1666) de Jorge Cardoso -, sempre ficaram diluídas em temáticas ou enquadramentos mais amplos que lhes diminuíram a visibilidade e a especialidade» - Maria de Lurdes Correia FERNANDES, “Introdução” a Fr. Luís dos Anjos, *Jardim de Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 18, nota 18. No entanto, recordamos que todas as obras mencionadas se referem a mulheres tidas como excepcionais, não à maioria das mulheres.

⁴ Fr. Luís dos ANJOS, *Jardim de Portugal* (ed. de M. de Lurdes Correia Fernandes), Porto, Campo das Letras, 1999, p. 216.

⁵ *Ibidem*, p. 20.

⁶ Como diria D. Francisco de Portugal: «É controvérsia de cegos pôr em dúvida os poderes da formosura» - D. Francisco de PORTUGAL, *Arte da Galantaria*, (tradução de Joaquim Ferreira), Porto, Ed. Domingos Barreira, 1943, p. 20.

sentimento amoroso⁷. Ora, «a beleza é Ideia, entidade puramente espiritual, desprovida de corpo e de matéria, de contornos e limites, una, simples e sem partes», pelo que facilmente se chega à conclusão de que «a beleza visível dos corpos não procede deles mesmos, mas daquela outra incorpórea que está neles e da qual participam», conforme sintetiza Adriana V. Serrão⁸.

Talvez por isso mesmo, não encontramos artificialismo na beleza destas moças, ao contrário do que verificou Mulinacci em relação às figuras femininas presentes na novela pastoril⁹. De facto, tirando a descrição pontual de algumas peças de vestuário, não há referência a qualquer artifício que pudesse aformoseá-las, antes pelo contrário, continuam belas, mesmo sob disfarce masculino.

Assim, na primeira novela da obra, precisamente «As Desgraças Venturosas». Raulino afeiçoara-se a Claudiana «*dama muito galharda, discreta e bastantemente fermosa*»¹⁰, mas, por amizade para com Dom Gerardino que também a requestava, resolveu afastar-se dela. Para a esquecer, cavalgava com os amigos. Num desses passeios, encontrou Lizarda que nos é descrita como «*uma donzela de tão rara fermosura e tão airosa em sua pessoa*», possuidora de belos «*cabelos de ouro*»¹¹. Descrição ao gosto petrarquista, convencional e imprecisa, de acordo com a ideia de que a beleza é mais do que o visível¹². No grupo das damas em que, pela primeira vez, Raulino a vira integrada, Lizarda parecia «*levar maiores ventagens em a fermosura, e*

⁷ Se bem que Paiva de Andrada diga: «que a mulher formosa é coisa cheia de suspeitas» - Diogo Paiva de ANDRADA, *Casamento Perfeito* (ed. de Fidelino de Figueiredo), Lisboa, Sá da Costa, 1982, p. 82

⁸ Adriana Veríssimo SERRÃO, “Ideias estéticas e doutrinas da arte nos séculos XVI e XVII”, *História do Pensamento Filosófico Português Reforme e Contra-Reforma*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 2002, p. 349.

⁹ Roberto MULINACCI, *Do Palimpsesto ao Texto*, ed. cit., especialmente, p. 142.

¹⁰ “As Desgraças Venturosas”, p. 14

¹¹ “As Desgraças Venturosas”, p. 21-22.

Confronte-se com o poema de Petrarca “Si è debile il filo a cui s’ attene”, onde, a certa altura se diz: «Le trecce d’òr devrien fare il sole/ d’invidia molta ir pleno» PETRARCA, *As Rimas* (trad. de Vasco da Graça Moura), Lisboa, Bertrand Ed., 2003, p. 140.

¹² Facto que valeu a Ricardo Jorge o seguinte comentário: «Da beleza feminina, noto que sabem estremar apenas *cabelos, olhos e boca*, uma espécie de trindade anatómica, tripeça de amor, idolatrada e cantada com todo o luxo de retórica e poesia» o que também se reflecte na poesia popular - Ricardo JORGE, *Francisco Rodrigues Lobo – Esboço biográfico e crítico*, (reedição facsimilada da edição de 1920), Lisboa, Fenda, 1996, p. 249.

estar mais ricamente vestida», atributos estes que a estavam «*abonando por maior senhora*»¹³. Depois de tirar informações sobre ela, vem a confirmar que é uma senhora «*muito ilustre, e afamada por sua fermosura e riqueza*». Novamente a insistência na beleza feminina, avalizadora de outras qualidades. Descrita como muito honesta, Lizarda não deixou, por causa disso, de corresponder ao amor de Raulino e de com ele estabelecer uma troca de cartas que durou dois anos. No contexto das Cruzadas, Raulino vê-se dividido entre a sua obrigação de obedecer ao pai e à sua condição de nobre e, portanto, de embarcar, e o seu amor por Lizarda que o instava a que ficasse. Por isso, propõe-lhe que parta com ele, por medo que o tio, com quem ela vivia, entretanto a casasse com outro. Assim, deu-lhe palavra que «*sempre a sustentaria*», mas ela primeiro recusou. Acabou por lhe mandar «um escrito», quase no momento de embarcarem, no qual declarava a sua intenção de partir, pois não suportaria tão longa ausência. Com auxílio de Austrânio, um amigo, raptaram-na da casa do tio e vestiram-na com roupa masculina, fazendo-a passar por sobrinho daquele. Chegaram a Lisboa, sem que ninguém os perseguisse, para auxiliarem D. Afonso Henriques na conquista daquela cidade aos mouros.

Aqui vivem na maior honestidade, ficando a donzela na tenda de Austrânio que a trata publicamente como seu sobrinho. Ora, quando, uma vez, Raulino passeava por um bosque viu uma portuguesa «*de tão peregrina fermosura*»¹⁴ que não pôde fazer outra coisa a não ser enamorar-se dela. Até porque ela era possuidora «*de um gesto grave, de um olhar modesto, de um repouso altivo, de um riso engraçado, de um desassossego quieto, de um despejo vergonhoso*»¹⁵. Esta figura feminina é assim descrita através da enumeração e do jogo de antíteses que não consegue disfarçar, embora, com menos rasgo, o retrato camoniano: «Um mover de olhos brando e piedoso, / Sem ver de quê; um riso brando e honesto,/ Quase forçado; um doce e humilde gesto, / De qualquer alegria duvidoso;/ Um despejo quieto e vergonhoso;/ Um repouso gravíssimo e modesto»¹⁶. Claro que a beleza da donzela, Lauriana, que

¹³ “As Desgraças Venturosas”, p. 22

¹⁴ “As Desgraças Venturosas”, p. 32.

¹⁵ “As Desgraças Venturosas”, p. 32.

¹⁶ Luís de Camões, *Lírica* (fixação do texto de Hernâni Cidade), Lisboa, Círculo de Leitores, 1980, p. 163. Sobre a comparação deste soneto camoniano com o soneto 159 de Petrarca, veja-se Helmut HATZFELD, *Estúdios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1966, p. 214-218.

assim se chamava, era indiciadora da sua nobreza, já que era filha «*de um dos ricos homens que então havia entre os Portugueses*»¹⁷, oriundo de Coimbra, que recebera de doação do rei aquela fazenda, abandonada pelos mouros.

As metáforas¹⁸ mais ou menos petrarquistas enfeitam o texto aqui e além, com particular insistência no tópico dos olhos. Este facto tem uma explicação: a visão é considerada como superior aos restantes órgãos dos sentidos, uma vez que são órgãos espirituais e não corpóreos¹⁹. Se o mundo visível é criado à imagem e semelhança do mundo divino, é pela contemplação da obra do «pintor do mundo», isto é Deus, que ascendemos a Ele (Diálogo III). Assim, os olhos, como diria Jorge de Montemor, «son el vehículo de la expresión amorosa»²⁰ e é através deles que se capta a beleza da amada. Aliás, «a tensão amorosa liga-se a uma complexa dinâmica que se processa entre os olhares», pois «a linguagem significativa dos olhos da beleza que prende e

Na Novela Sexta (“Os Gémeos de Sevilha”), P.R. citará um passo de *Os Lusíadas*, do episódio de Adamastor. Talvez, de facto, Camões fosse um ponto de referência para P.R.

¹⁷ “As Desgraçadas Venturosas”, p. 33.

¹⁸ Lembremos aqui que a metáfora ou *metaphéron* foi tratada por ARISTÓTELES na *Poética* (especialmente cap. XXI, p. 134 da ed. de Eudoro de Sousa, Lisboa, INCM, 2000) e na *Retórica* (especialmente o livro III – na edição de Manuel Alexandre Júnior, Lisboa, INCM, 1998, p.184-6), tornando-se assim a figura por excelência, já que confere brevidade, clareza e é menos vulgar. Ora, se tivermos em conta a importância que Aristóteles assume para o Barroco, muito mais do que para Petrarca, fácil é de percebermos como esta figura se torna recorrente em toda a Literatura deste período. E não seria só Aristóteles a exaltar a metáfora: «O próprio Damarsais, que no século XVII reduziu a metáfora à analogia, não deixou, apesar disso, de reconhecer o primado da metáfora sobre os outros tropos» - Américo Oliveira SANTOS, “Metáfora, Figurações e Fulgurações”, *Línguas e Literaturas*, Revista da Faculdade de Letras, Porto, FLUP, vol XV, 1998, pp.194-5.

¹⁹ Leão Hebreu no *Diálogo I*, distingue órgãos espirituais e órgão corpóreos, concluindo pela superioridade daqueles. Assim, as metáforas dos olhos têm um poder sugestivo muito forte, superior a outras metáforas. Veja-se, também sobre este assunto Ignacio NAVARRETE, *Los Huérfanos de Petrarca*, Madrid, Gredos, 1997, especialmente pp. 199-205 e que inclui a citação de um excerto das *Anotaciones* de Fernando Herrera sobre o primado das metáforas dos olhos. Este eco chega até à novela picaresca: «Dicen que la vista es el sentido más noble de los cinco corporales, y por esta causa los filósofos le dan muy epítetos. Y he oído que

Aristóteles dijo ser la vista la más noble creación del alma y la más fiel magia de las *ciencias*.; y Platón la llamó espejo del entendimiento; Séneca arcaduz de bienes; Cicerón...» etc. – López de ÚBEDA, *La pícara Justina*, ed. de Valbuena Prat, *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1956, p. 824.

²⁰ Jorge de MONTEMAYOR, *Los siete libros de La Diana* (ed. de Asunción Rallo), Madrid, Catedra, 1999, “Introducción”, p. 63.

arrebata – “*um mover de olhos brando e piedoso/ sem ver de quê*” – é indício dos movimentos da alma, e efeito da verdadeira beleza», conforme a explicação de Adriana V. Serrão²¹

No entanto a visão das coisas materiais implica a mediação da luz do Sol para se transformar em conhecimento. Daí a associação do Sol à beleza da mulher. Deste modo, «*a luz daquele sol fermoso*»²², que era a portuguesa, encadeava Raulino, pondo-o cego e subjugado por um novo amor, ele que «*se tinha sacrificado em a ara de sua [de Lauriana] beleza*»²³. Aqueles olhos «*a não poderem servir de sol, era por serem muito assombrados de dous arcos negros*»²⁴. As metáforas solares, parte do imaginário astrológico de Petrarca²⁵, estão, pois, bem vivas ainda no século XVII.

Raulino ficou, assim, «*vencido da fermosura de hũa certa Diana, ou melhor dizer Dictina, pois com tão amorosas redes andava caçando em aqueles bosques*»²⁶, metáforas que trazem uma certa reminiscência da novela pastoril, sobretudo da *Diana*, a fundadora do género.

Sisnando, valente soldado português, apaixonou-se, por sua vez, por Lisarda que ele primeiro vira em trajos masculinos. Ficara tocado pela sua beleza, mesmo antes de saber que se tratava de uma donzela. Este equívoco provocado pelo vestuário é um recurso tradicional, já usado «en los libros de calallería, poemas épicos y *novella italiana*»²⁷, mas não deixa, por isso, de ser revelador da força poderosa da beleza que «engendra amor... incluso entre personajes del mismo sexo»²⁸, pelo que nos parece evidente que estamos perante um conceito de amor espiritual, uma clara reminiscência

²¹ Adriana Veríssimo SERRÃO, “Ideias estéticas e doutrinas da arte nos séculos XVI e XVII”, *História do Pensamento Filosófico Português. Renascimento e Contra-Reforma*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 2002, p. 369.

²² “As Desgraças Venturosas”, p. 34. Como deixou Petrarca escrito: «Una donna pie bella assai che ‘l sole/ e pie luminosa» - PETRARCA, *Rimas*, ed. cit., p. 119.

²³ “As Desgraças Venturosas”, p. 39.

²⁴ “As Desgraças Venturosas”, p. 32.

Como diria D. Francisco de Portugal: «A melhor “arte poética” são uns olhos, e mais se eles são negros» - D. Francisco de PORTUGAL, *Arte de Galantaria*, ed. cit, p. 94.

²⁵ Como é também exemplo o soneto: «Mirando ‘l sol de’ begli occhi sereno» - PETRARCA, *As Rimas* (trad. de Vasco da Graça Moura), Lisboa, Bertrand Ed., 2003, p. 486.

²⁶ “As Desgraças Venturosas”, p. 31.

²⁷ Asunción RALLO, “Introducción” a Jorge de Montemayor, *La Diana*, ed. cit., p.65.

²⁸ *Ibidem*, p. 64.

do pensamento platónico. O encontro entre Sisnando e o falso soldado é-nos assim descrito, a partir da impressão que os olhos deste fingido soldado lhe causaram: «notou que eram tão poderosos que lhe levavam os seus rendidos e deixavam os sentidos tão enleados»²⁹. É como se houvesse nestas figuras travestidas uma certa glorificação da beleza andrógina, ou melhor, a beleza é aqui tomada no seu sentido geral, desconhecendo sexos, constituindo-se como uma força de atracção irresistível³⁰. Mais adiante, tenta-se explicar em que consistia «a mais rara fermosura» que Sisnando jamais vira, completando, assim, o retrato dela: «constava de duas encarnadas rosas que, por estarem ornando um campo de neve, tomavam confiança pera quererem afrontar o vermelho cravo, que ao pé de um pequeno monte estava disposto. Deixava-se bem conhecer a perfeição de tão engraçadas flores, porque lhes davam lustre os fermosos raios de dois safiros, senão era quando, por descuido, ficavam cobertas com uns fios de ouro»³¹. Flores e pedras preciosas, ou seja, beleza, fragilidade e raridade, para compor este retrato da «fermosa Lisarda», assim chamada em vários passos da novela ou a da «rara fermosura» e também «notavelmente fermosa», não se distinguindo de Lauriana, a não ser o próprio Sisnando que, embora a achasse «de rara fermosura» via que «não excedia nela a sua querida Lizarda, se

²⁹ “As Desgraças Venturosas”, p.9.

³⁰ Esta situação não é nova, pois, também em *La Diana*, Selvagia enamora-se de Isménia e Célia de Felismena. Este equívoco é explicado pelos disfarces de vestuário que as personagens se vêem obrigadas a usar. Mas também estes enamoramentos podem ser encarados como manifestações do amor neo-platónico, meramente espiritual, conforme veremos noutro capítulo dedicado ao Amor.

³¹ “As Desgraças Venturosas”, p. 44.

A propósito das metáforas das pedras preciosas e dos metais raros não resistimos à tentação de transcrever aqui uma passagem da novela cervantina “El licenciado Vidriera”: «Otra vez le preguntaron qué era la causa de que los poetas, por la mayor parte, eran pobres. Respondió que porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían en las manos, que era la de sus damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y lo que lloraban eran líquidas perlas» - Miguel de CERVANTES, *Novelas Ejemplares*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, vol. I, p. 317.

Também na *Corte na Aldeia* se faz eco do uso destas metáforas que caracterizam o «estilo e encarecimentos namorados» - Francisco Rodrigues LOBO, *Corte na Aldeia* (ed. de José Adriano de Carvalho), Lisboa, Ed. Presença, 1992, Diálogo V, especialmente pp. 127-132.

*bem os vestidos por serem mais próprios, pretendiam aboná-la de modo que ficasse ela de melhor partido»*³².

Dividido entre o amor que sentia pelo «*assombro de fermosura, portento de beleza*»³³ que era Lizarda, sobretudo depois de ela se ter vestido com roupas femininas, e o dever de amizade que o ligava a Raulino, Sisnando sofre em silêncio. Por sua vez, Raulino sofria, dividido entre o seu amor novo, Lauriana, dotada também de «*rara fermosura*», e o dever que o ligava a Lizarda.

Cheio de infundados ciúmes, julgando que Lauriana estava a ser assediada por um soldado, Raulino fere Lizarda com um punhal, abrindo no seu peito «*o duro ferro hũa porta, por onde saíram fermosos rubis a ornar hũa pura neve*»³⁴. Os rubis, como símbolo do sangue, vão tornar-se daqui em diante outra das metáforas recorrentes, sobretudo quando contrastam com a brancura da pele em que caem.

Na Novela Segunda, “Os Enganos mais Ditosos”, o herói, Loriandro, é surpreendido pela beleza de Marcelinda, sentada a recrear-se numa fonte, qual outra Ninfa, e assi «*parou suspenso, o que vendo a galharda dama, tirando a densa nuvem de hum cendal branco com que tinha tapado meio rosto, cheia a mina de pérolas que descobrira de um gracioso riso*»³⁵, trava conversa com o jovem. A sua «*beleza*» ou «*fermosura rara*» é enfatizada quando o jovem se ausenta: «*ao namorado Loriandro lhe pareciam em sua ausência mais e maiores as perfeições e graças da fermosa donzela. E com razão, porque em seu rosto tinha a natureza e não arte semeado folhas de rosa, como em campo de neve: os cabelos louros, os olhos além de fermosos, cintilando raios entre pequenos rubis e miúdas pérolas, um riso gracioso, o corpo bem feito, e no andar airoso, e sobretudo era muito discreta e no falar engraçada. Vestia de verde com guarnições de ouro e na cabeça um sombreiro branco e por trança ãa renda de prata, dele caía um cendal da mesma cor com que tapara o rosto. Enfim, esta era a galharda Marcelinda cuja fermosura divulgava a fama em toda a Barcelona*»³⁶.

O autor não faz a separação entre a beleza e as qualidades morais da mulher. Destacou a discrição, requisito essencial da senhora nobre, desde *Il Cortigiano*

³² “As Desgraças Venturosas”, p. 58.

³³ “As Desgraças Venturosas”, p.55.

³⁴ “As Desgraças Venturosas”, p. 68.

³⁵ “Os Enganos Mais Ditosos”, p. 124.

³⁶ “Os Enganos Mais Ditosos”, pp. 129-130.

(1534)³⁷. Mas, a donzela descrita prima pela graça, atributo que nem sempre foi bem aceite por todos os moralistas. D. Francisco Manuel de Melo conhecia bem os seus perigos: «De todas as graças das mulheres, a graça é a que tenho por mais perigosa; porque para se usar dela, necessita de menos aparelhos; sendo, a meu juízo, esta graça a mais perigosa desgraça»³⁸. Loriandro tão impressionado ficou que não cessava de pensar na «*mais rara beleza que vi em minha vida, dotada de tanta discrição e graça que me fez muita em me deixar vivo*»³⁹. Rosamunda, jovem tia de Loriandro, vai servir de intermediária entre ambos e descreve a «*galharda Marcelinda*» ou «*a fermosa dama*» como sendo de: «*rara fermosura e notavelmente discreta, muito ilustre e aparentada com os melhores fidalgos da Catalunha*»⁴⁰.

Mais tarde, Loriandro conhece Cardénio que, por sua vez, lhe fala da sua amada Tabiana e dos «*raios de luz de sua beleza*». Era ela «*ũa fermosura tão peregrina, uma graça tão rara, uma postura tão airosa, uma bizzarria tão alentada, um garbo tão atractivo, um olhar tão brioso, um ar tão engraçado, enfim um céu abreviado em tão pequena esfera*»⁴¹. Com esta descrição, não admira que o enamorado Loriandro tivesse pensado que Cardénio tinha sido favorecido pela sua Marcelinda – e daí o engano que, como teve um desfecho favorável a ambos, foi, afinal, um dos enganos mais ditosos.

A Novela Terceira, “Os Gémeos de Sevilha” levanta outro engano, desta vez entre um rapaz e uma rapariga, os dois gémeos «*ambos de tão peregrina beleza que, à sua vista, perdiam o crédito ainda os de maior fama. Serviram-lhe de esmalte a descrição e a graça*»⁴². Sendo assim, era natural que se confundissem ambos, tanto mais que se tiveram de travestir, primeiro Flora «*sendo nela a idade pouca e a*

³⁷ *IL Cortigiano* apresentava como modelo uma mulher «tan buena, prudente y bien criada, quanto graciosa, avisada y discreta», mas também adverte que «Por eso tiene necesidad de guardar una cierta medianía», o que é, transposto para o campo da beleza feminina, a tradução do ideal renascentista do equilíbrio, da justa proporção, da harmonia das formas – B. CASTIGLIONE, *El cortesano* (trad. de Juan de Bóscan), Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 87.

³⁸ D. Francisco Manuel MELO, *Carta de Guia de Casados* (ed. de Maria de Lurdes Correia Fernandes), Porto, Campo das Letras, 2003, p. 82.

³⁹ “Os Enganos Mais Ditosos”, p. 134.

⁴⁰ “Os Enganos Mais Ditosos”, p. 168.

⁴¹ “Os Enganos Mais Ditosos”, pp. 138 e 139.

⁴² “Os Gémeos de Sevilha”, p. 219.

fermosura muita»⁴³, para que não corresse perigo a sua honestidade, depois Filénio, para escapar de seus perseguidores. Não admira que novamente nesta novela se viessem a estabelecer mais enganar. Assim a «*galharda Felisbela*», moça «*em tanto extremo fermosa, cortesã e engraçada*»⁴⁴, ficou caída de amores por Flora, julgando tratar-se de um rapaz. Sofrendo, indevidamente, Felisbela, apesar de tudo, «*cada dia campeava mais sua beleza*»⁴⁵. Neste jogo de embustes, todos primavam pela beleza. Felisbela era «*aquela rara beleza, aquela fresca rosa, aquela tenra planta*»⁴⁶, «*tão galharda dama, tão fermosa e tão discreta*»⁴⁷; Flora, por sua vez, era dotada de um «*peregrino rosto*» de um «*colo de alabastro*»⁴⁸ que terminava «*em dous pequenos montes de brunida prata*»⁴⁹. Foram estes os indicadores que permitiram a Lucidoro perceber que estava perante a donzela e não perante o suposto Floriano, por quem ela se fazia passar. Foi isso que comunicou a seu pai, dizendo-lhe «*como não era homem senão hũa donzela tão honrada como fermosa da qual havia presunção de ser muito ilustre e como era dotada de tantas perfeições*»⁵⁰. Claro que as metáforas florais continuam a ser comuns, sobretudo quando se indica que Flora empalideceu, ou seja, quando ficou «*feita de hũa rosa encarnada hũa rosa branca*»⁵¹. Sendo assim as duas donzelas formavam «*dois portentos de beleza*»⁵², igualando assim a sua beleza à galhardia dos respectivos pares.

Na segunda parte da obra, na Novela Quarta, “A Custosa Experiência». D. António suspira, no início da narrativa, pela «*fermosura e descrição*» da sua amada Arnalda que se tinha ausentado. Em Lisboa, onde se tinha deslocado, pensando ir em busca da sua amada, encontrou um mancebo que casara com «*ũa donzela, por ser muito honesta, muito fermosa e muito bem dotada*»⁵³. Por viver junto a «*ũa senhora*

⁴³ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 221.

⁴⁴ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 237.

⁴⁵ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 247.

⁴⁶ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 267.

⁴⁷ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 283.

⁴⁸ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 286.

⁴⁹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 287.

⁵⁰ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 300.

⁵¹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 320.

⁵² “Os Gémeos de Sevilha”, p. 329.

⁵³ “A Custosa Experiência”, p.21(II).

de pouca idade, de tal fermosura e beleza»⁵⁴, que era cortejada por um jovem, pensou que este cortejava a sua esposa, matou o galã e feriu a mulher. D. António ajuda-o a fugir.

Mas em breve D. António conhece Felizarda, cujos olhos «*Não eram eles sós em abonar a beleza do seu rosto, nem o sol... pois também lhe faziam companhia o jasmim com o alvo de suas frentes, as rosas com o encarnado de suas faces, os cravos com o rubicundo de seus lábios, as pérolas com a compostura dos mais vizinhos, o ouro com a prezada cor de seus cabelos*»⁵⁵. Novamente o recurso ao gongorismo das metáforas florais, às pérolas e ao ouro, donde resultava «*ser em beleza um portento*»⁵⁶. Com algum encanto recorre à personificação para salientar a beleza dos olhos de Felizarda, ao referir a presença de uma luz que D. António condenou «*por atrevida em ostentar resplendores estando presentes os olhos de Felizarda*»⁵⁷ e se antes a julgara por «*estremada em beleza, agora a confirmou por tão peregrina*»⁵⁸.

Porém, D. António ainda haveria de socorrer uma «*galharda*» dama que lhe pedira ajuda na rua. Como não podia deixar de ser, ele viu que «*guiava hũa estrela que tão estremada era sua fermosura*»⁵⁹, mal a lua rompeu por entre as nuvens.

Condenada pela sua mórbida curiosidade, D. Arnalda morre e D. António casa com Felizarda que lhe pareceu, vestida de luto pela prima, «*tão fermosa e engraçada*» que justificava plenamente o seu amor⁶⁰.

Na Novela Sexta «A Namorada Fingida», o protagonista tem uma irmã – Eugénia. É o próprio irmão que a descreve: «*posso dizer, com certeza, que o menos dela é a fermosura, por ser muito engraçada, muito discreta e, sobretudo, muito sagaz e engenhosa*»⁶¹. Eugénia usa o irmão para realizar os seus fins e, por isso, tenta interessá-lo em Nisea, sua rival. O irmão descreve esta como «*ũa dama muito galharda... fermosa, discreta e de qualidade*»⁶². Ele, porém, estava interessado numa

⁵⁴ “A Custosa Experiência”, p. 25.

⁵⁵ “A Custosa Experiência”, p. 30.

⁵⁶ “A Custosa Experiência”, p. 30.

⁵⁷ “A Custosa Experiência”, p. 36.

⁵⁸ “A Custosa Experiência”, p. 38.

⁵⁹ “A Custosa Experiência”, p. 57.

⁶⁰ É evidente o aproveitamento do significado do nome, apesar de este ser um nome comum a personagens de outras novelas, por exemplo em “La desdita por la honra” de Lope de Vega.

⁶¹ “A Namorada Fingida”, p. 231.

⁶² “A Namorada Fingida”, p. 233-4.

vizinha - Leonarda. O encontro entre ambos é descrito assim: *«lançou ele os olhos e logo experimentou nova perturbação nos sentidos, por cuidar que o sol vinha nascendo, quando o chorava defunto em outro pensamento. E assi ficaram suspensos à vista dous resplendores na terra, de quem podia ter inveja o que discorria o céu, porque tal fermosura como a de hũa dama que a ela pareceram, por não admitir competidora, sempre desmentia poderes da natureza, se logo não mostrara quanto tinha de humana em as palavras que proferira»*⁶³. É assim exaltada a «rara fermosura» da «galharda dama» e o resplendor dos seus olhos *«tão radiantes em extremo que podiam servir de emulação ao claro Febo as setas que os defendiam e os sutis arcos que os acompanhavam com segurança podiam, em razão de fortaleza, apostar ventagens às armas de Cupido»* E a descrição desta beleza continua: *«O carão do rosto desmentia sua natural baixeza, por parecer de rosa. Os lábios de muito vermelhos pareciam afrontados, porque lhes encarregara a natureza a guarda de tão miúdas pérolas, sendo tão pequenos. Os cabelos de sua cabeça podiam emprestar raios ao mesmo dia. E, além disso, sendo tão discreta e airosa como experimentara. E tantas graças da natureza depositadas em idade tão pouca, que lhe pareceu seriam até dezoito anos os que havia vivido, que nem para isto lhe faltava um natural senhorio. O vestido que tinha era de cetim encarnado sobre seda branca com muitos golpes, e cada um deles rematava com troçal de ouro, cousa que o fazia sobre vistoso, muito engraçado»*⁶⁴. É talvez a descrição mais longa da donzela, contendo, para além disso, a menção ao seu vestuário. O próprio Florisbelo, de tão enamorado, confessa que aqueles *«assombros de fermosura»* lhe roubaram a alma e que *«essa beleza e essa graça»* o cativaram. Ama-se o que é belo, declara-se a sujeição à formosura. Ao longo da narrativa, Leonarda é referida como *«fermosa»*, *«galharda»*, *«assombro de beleza»* e senhora da *«mais rara fermosura»* várias vezes.

Mas Florisbelo encontra, por obra do acaso, uma dama adormecida num *«leito medianamente ornado, mas soberanamente engrandecido, pois lhe dava lustre um animado planeta que sobre a esfera de uma cama estava posto. E ainda que tinha os raios impedidos com os ensaios de morte, campeava tanto sua beleza que dava novas influências à vida»*⁶⁵. As metáforas astrais são também um recurso do gosto de Pires

⁶³ “A Namorada Fingida”, p. 248.

⁶⁴ “A Namorada Fingida”, p. 255.

⁶⁵ “A Namorada Fingida”, p. 311.

Rebello e misturam-se com as flores para realçar aquela beleza assim desmaiada. Eis senão quando «*não sei se por vingança despachou logo hũa pérola derretida, a qual ainda em o meio de cinco cândidas açucenas que pela nevada holanda tinha estendidas, fez com que espertassem os dormidos raios exalando ao mesmo tempo copiosas gotas pera animarem rosas sobressaídas de novo com aquele sobressalto. Algũas descomposições tinha causado o grosseiro Palinuro*⁶⁶. Mas como nelas o que se descobria era de neve pura, vinha a servir de maior gala»⁶⁷. Este encontro com a jovem adormecida está eivado de um certo erotismo que o autor não disfarça, apesar das metáforas, já bem longe da tradição trovadoresca em que «la femme y devient l'object d'un culte qui a pour effect la diviniser, en éloignant d'elle toute ombre de sensualité»⁶⁸. São, pois, os seios o exemplo máximo do erotismo e não, como nos livros de cavalaria, as extremidades corporais (pés e cabelos)⁶⁹. Já tínhamos também encontrado referências aos seios femininos na novela “Os Gémeos de Sevilha”, quando se descrevia Flora, no momento em que Luciodoro descobre a verdadeira identidade dela o que deixou o mancebo «*constrangido do efeito que em seu coração fazia tão peregrina beleza... ficou tão absorto e descuidado que lhe caiu da mão o agudo ferro e com o estrondo fugiu o sono e saiu o dia, abrindo-se os parpados da aurora. Lançou os penetrantes raios ao tempo que despedia do seu peito suspiros tão abrasados que podiam dar calor aos ares vizinhos*⁷⁰. Na continuação dessa cena, Luciodoro ouve a história que Flora lhe conta e, como «*quis lisonjear em a fermosa*

⁶⁶ De: Palinuro era o «piloto de Eneias que, dominado pelo sono, caiu ao mar com o leme e alcançou a nado a costa vizinha, onde os habitantes o trucidaram» *Dicionário Enciclopédico Lello Universal*, Porto, Lello & Irmão Ed., s.d., vol. II. Aqui tomado pelo próprio sono.

Também Cervantes a ele se refere na «agradable historia del mozo de mulas», na cantiga que o moço entoava: «Siguiendo voy a una estrella/ que desde lejos descubro,/ más bela y resplandesciente/ que cuantas vio Palinuro» - Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (ed. de Luís Andrés Murillo), Madrid, Clásicos Castalia, 1978, vol. I, p. 521.

⁶⁷ “A Namorada Fingida”, p. 312.

⁶⁸ José GUIDI, «De l'amour courtois a l'amour sacré» in *Images de la Femme dans la Littérature Italienne de la Renaissance* (org. de André Rochon), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980, p. 20.

⁶⁹ Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima e ALMEIDA, *Livros Portugueses de Cavalarias – Do Renascimento ao Maneirismo*, Dissertação de Doutoramento à Faculdade de letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, FLUL, 1998, cap. IV, “As Belas Formas Humanas”.

⁷⁰ “Os Gémeos de Sevilha”, pp.287-8.

Flora a graça com que falara e, porque em hum pequeno e partido cravo a sentiu derramada, intentou bebê-la para mitigar o fogo em que ardia. Acudiram as mãos próprias a defender o que não queriam estorvar e deram ocasião a outras pera não serem notadas de atrevidas, que talvez permite o amor brandura nas esquivanças. Não foram elas as que impediram o passo a seu desejo, senão ver (ainda que amante tão rendido) que intentar segundo atrevimento mais era acção de porfiado que lanço de discreto»⁷¹.

Esta sensualidade que torna a mulher bem real, já não uma deusa, serve para mostrar o contraste entre o desejo do moço e o cavalheirismo do seu comportamento para com a dama.

Voltando à Novela Sexta, respeitando a ordem que vínhamos a seguir, Florisbelo, refeito do seu encontro com a indefesa dama cuja honra salvara, ao regressar a casa, procurou o seu amor e encontrou «*a galharda Leonarda, sem companhia algũa e em tanto extremo fermosa que lhe parecia que o estava mais que nunca*»⁷². Como não podia deixar de ser, os dois amantes encontram no casamento a consumação de tanto amor. É evidente que, descritas assim, todas as damas se tornam dignas de inspirar grandes amores e, também, facilmente confundíveis facilitando, deste modo, as trocas de identidades que são o núcleo destas narrativas.

Torna-se particularmente importante uma discussão entre dois jovens – Florisbelo - e um amigo. Diz Florisbelo: «*Nunca me pareceu bem ser a donzela muito sábia, se não muito recolhida, nem prezar-se de fermosa, se não de ser modesta, nem de ser muito atrevida, se não muito composta. E os pais haviam de dar aos filhos grande ensino e pôr nas filhas todo o cuidado*». O amigo parece não estar muito de acordo com esta visão e contrapõe: «*Cousa é essa que eu não reprovoo, mas tenho por escusada, porque se as filhas são honestas e virtuosas, como há muitas, não é mister guardadas, porque não deixam de o ser cuidando que desconfiam delas: porque ter receios de ãa mulher, mormente se é generosa, é pô-la em véspera de culpada. E não o sendo, então nenhũa cousa monta o bom conselho, nem aproveita o cuidado, porque nem bastam guardas, nem o remedeiam clausuras, nem as reprimem cárceres, nem as defendem as mais altas torres*»⁷³. Logo de seguida apresenta um exemplo

⁷¹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 298.

⁷² “A Namorada Fingida”, p. 336.

⁷³ “A Namorada Fingida”, p. 231-2.

tirado de Plutarco que pretende mostrar que não há muralhas que defendam as mulheres se elas não quiserem ser defendidas. Esta réplica tem o condão de fazer com que Florisbelo contemporize e conclua que, na realidade a irmã não fizera nada que fosse indigno da sua nobreza, mas agira cega pelo amor, prejudicando-o a ele. Na realidade, P.R. faz eco de uma das questões debatidas na sua época.

Por ser uma novela ao gosto picaresca e as suas personagens serem predominantemente do povo, tratamos a Novela Quinta, “O Desgraciado Amante”, à parte, pois a caracterização das moças é, não raras vezes, diferente. Peralvilho, o herói, tinha duas irmãs: Celestina que, como o nome indica, era «*desenvolta em demasia*»⁷⁴ e «*muito atrevida... muito animosa*»⁷⁵ e Felícia, esta «*mais composta e de grande ferosura*»⁷⁶ e «*em seus amores muito acautelada... muito tímida*»⁷⁷. Ou seja, só se refere a beleza de Felícia por ela estar associada à imagem de atitudes moralmente aceitáveis, contrastando assim com a irmã que lhe virá a causar directamente a morte. Fazendo-se passar por Felícia, Celestina encontrava-se, à entrada de casa, com Alberto, fingindo-se muito enamorada dele, tanto que «*lhe deu palavra que lhe abriria hũa noite se ele lhe desse a sua de a gozar como esposo, porque de outro modo seria impossível conseguir o que o seu amor fazia desejar*»⁷⁸. Não chega Pires Rebelo ao ponto de identificar Celestina com a fealdade, talvez por galanteria para com o género feminino, mas a omissão de qualidades físicas fazem pressupor que elas não existam. Lembremos que é o irmão que as está a descrever, pelo que este meio serve também para percebermos, desde o início, a preferência do pícaro. Celestina é também a única figura feminina que P.R. censura por ter feito o namorado (da irmã, ainda, por cima) «*senhor absoluto de sua honra*», apesar de lhe ter ratificado «*a palavra que tinha dado de ser seu esposo*», desconhecendo o engano. Diz P. R. expressamente: «*Grande culpa foi esta se se há-de regular pela perda, pois a honra é jóia de mais porte que hũa mulher possui*»⁷⁹.

No entanto, nesta novela, há mais figuras femininas. Peralvilho começa a trabalhar como moço de cura. Este tinha «*hũa sobrinha de dezassete anos, pouco*

⁷⁴ “Desgraciado Amante”, p. 123.

⁷⁵ “Desgraciado Amante”, p. 125.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 123.

⁷⁷ “Desgraciado Amante”, p. 125

⁷⁸ “Desgraciado Amante”, p.127.

⁷⁹ “Desgraciado Amante”, p.128.

mais ou menos, trigueira de rosto, os olhos negros e de boas feições e hũa moça que servia em casa, pouco mais velha que eu e não era desafeiçoada»⁸⁰. Como ambas são do povo, não merecem ser comparadas com as donzelas dos outros contos, basta que não sejam feias. Gastam-se mais epítetos na ama do que na moça, como seria de esperar, pois assim deve ser para se respeitarem as hierarquias. A sobrinha, contudo, não tinha a beleza cândida das damas nobres, já que era morena e tinha olhos escuros.

Porém quando Peralvilho vai servir D. Diogo, a filha biológica deste é chamada de «*fermosa Luísa*», pois tinha um «*rosto tão fermoso e tão corado*» que fazia jus aos encómios com que a pintavam, o que não era de admirar, pois o pai era nobre e a mãe bem parecida. No entanto, não lhe são dispensados mais elogios, pois sendo filha do adultério de sua mãe, não convinha tratá-la como se ela fosse nobre de muitas partes.

Mais adiante, Peralvilho acolhe-se a casa de um estalajadeiro e é atendido pela filha deste, a «*galharda Catarina*»⁸¹. Diz ele: «*estava eu notando a beleza da rapariga e julguei que tinha os mais fermosos olhos que os meus tinham visto: pareciam duas tochas, quando estavam mais brilhantes com suas luzes, a boca pequena, o carão rosa, os cabelos louros e bem compostos; vestia hũa enágua verde e em mangas de camisa, e ela muito desenfadada e ainda muito moça*»⁸². Ou seja, a beleza de Catarina era relativa aos conhecimentos de Peralvilho e, porque do povo, e porque descrita pelo pícaro, não usufrui das preciosas metáforas usadas para caracterizar as donzelas das narrativas anteriores, recorrendo-se antes a elementos (comparação e adjectivos) perfeitamente vulgares.

Quando, a seguir, Peralvilho escapa da prisão, junta-se a uma companhia de comediantes, a convite do autor, por se «*sentir de todo rendido à fermosura e graça de hũa filha sua*»⁸³, senhora de uma «*rara beleza*», sentindo-se «*cada vez mais rendido à beleza da fermosa Amarilis que assi se chamava a galharda dama*»⁸⁴. Peralvilho está, de momento, perfeitamente encantado com ela. Por isso lhe declara como se tinha rendido à «*sua fermosura*», não se cansando de, ao longo do texto,

⁸⁰ “Desgraciado Amante”, p. 135.

⁸¹ *Ibidem*, p. 178.

⁸² *Ibidem*, pp. 178-179.

⁸³ “Desgraciado Amante”, p. 199.

⁸⁴ “Desgraciado Amante”, p.200.

tecer encómios à «*galharda*» rapariga, até que descobriu que ela o queria usar para reparar a sua honra, e resolveu fugir.

Disfarçado de soldado, conhece a filha de um vendeiro muito rico «*moça sobre fermosa, engraçada e palavra como hũa pega, e com seus olhos deitava peias e com seus donaires ferropéias e a mim me queria deitar esporas*»⁸⁵. Como se pode ver o comentário é algo jocoso, sobretudo se lhe acrescentarmos o passo seguinte: «*não lhe faltava ar dos pés até à cabeça, porque no corpo era airosa e tinha a cabeça vazia*»⁸⁶. Porque razão tece ele comentários tão irónicos sobre esta rapariga? Pires Rebelo recorre a este tipo de caracterização, porque Peralvilho não gostava da rapariga, apesar de ela ser «*ũa beleza procurada por muitos*»⁸⁷, embora ela «*bebesse por ele os ares*», conforme o pícaro afirma. Por outro lado, esta caracterização prepara o leitor para o desfecho terrível que a vingança da moça rejeitada engendrou. Daí até ao fim do texto, não haveria mais aventuras amorosas.

Podemos, pois, concluir que, dado o carácter específico deste texto que trata da vida de um «desgraciado amante», a abundância de casos amorosos e a superficialidade das ligações produzem retratos femininos mais variados e com algumas alternativas, nomeadamente o recurso ao cómico. É assim que P.R. realiza o ideal barroco da procura do único: «al Barroco le atrae el humano lo específico, lo individual único»⁸⁸. Em contrapartida, os caracteres são apenas esboçados e, portanto, pouco aprofundados, pelo que, poderemos afirmar que constituem um tipo – o da mulher interesseira. Este processo permite que a acção avance mais rapidamente, satisfazendo, assim, o gosto do público pela novidade e pela variedade.

Claro que à beleza feminina associam-se também qualidades morais, contrariamente a uma linha de pensamento que vinha da Idade Média «*qui faisait de la beauté feminine un instrument de perdition*»⁸⁹ e, apesar das recomendações de D.

⁸⁵ “Desgraciado Amante”, p. 207.

⁸⁶ “Desgraciado Amante”, p. 207.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Emilio OROZCO DÍAZ, *Manierismo y barroco*, Salamanca, Anaya, 1970, p. 52.

⁸⁹ José GUIDI, “De l’amour courtois à l’amour sacré”, ed. cit., p. 27.

Francisco de Portugal: «Sirva-se à fermosura, mas case-se com a virtuosa»⁹⁰. Aliás, a beleza foi sempre suspeita aos olhos dos moralistas que recomendavam, já no século XVII, que se procurasse para casar mulheres «que no exterior não passem as marcas nem de feias nem de fermosas», pois «a mulher formosa é coisa cheia de suspeitas» o que aliás não constitui grande problema, pois «a maior parte das mulheres têm uma certa mediocridade de parecer que está muito longe destes extremos»⁹¹. No entanto, D. Francisco Manuel de Melo alertaria para o facto de que «não faltou quem duvidasse se a fermosura se dava por prémio ou por castigo», pelo que preconizava: «desejo que da fermosura se use como da nobreza: folgue cada um de a ter, mas não que a mostre»⁹².

Obviamente que tanta beleza na narrativa rebeliana se torna um artifício literário: é mais um elemento que tem o efeito de surpreender, de deslumbrar o leitor. Mas não deixa de ser curiosa uma passagem da novela “A Namorada Fingida”. Florisbello não sabe quem é a formosa donzela que vira na casa do Marquês de Povar, se a própria filha, se uma criada, por isso dizia para consigo que: «*Se fosse criada, cousa que lhe parecia impossível, respeito da muita discrição e brio que havia mostrado, demais que tão peregrina fermosura não a devia pôr a natureza se não em pessoa que no sangue fosse a outras aventejada*»⁹³. Parece-nos bem clara a ideia do autor: beleza, discrição e brio são apanágios das donzelas nobres. Estamos, pois, distantes dos textos das duas centúrias anteriores que postulavam, como virtudes femininas: o pudor, a vergonha, o recato, o recolhimento, a mansidão, a obediência⁹⁴. Se todas estas donzelas defendem a sua virgindade como o seu mais precioso bem, a verdade é que nenhuma delas aguarda que os pais ou tios lhe escolham o noivo a quem se deverão submeter.

⁹⁰ D. Francisco PORTUGAL, *Arte de Galantaria*, (tradução de Joaquim Ferreira), Porto, Ed. Domingos Barreira, 1943, p. 25.

⁹¹ Diogo Paiva de ANDRADA, *Casamento Perfeito* (ed. de Fidelino de Figueiredo), Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1982, pp., respectivamente, 80, 82 e 93.

⁹² D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados* (ed. de Maria de Lurdes Correia Fernandes), Porto, Campo das Letras, 1999, p. 71.

⁹³ “A Namorada Fingida”, p. 259.

⁹⁴ Poderemos encontrar estes tópicos, por exemplo, em Luís Vives, *De institutione foeminae christiana* (1523), bem como nos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* de Trancoso.

Portanto, parte-se do pressuposto que à beleza física corresponderá a pureza de alma e a bondade, o que se enquadra perfeitamente no pensamento neo-platónico, visão também partilhada pelos livros de cavalarias. As outras qualidades da nobre donzela são, sobretudo, a discrição, a honestidade e a prudência, visíveis quer em actos de fala quer na correspondência⁹⁵.

É também com discrição que estas damas devem ser tratadas, pois, como o próprio narrador, já na segunda parte da obra, mais precisamente na Novela Quarta, “A Custosa Experiência”, confessa: «*com as mulheres, quando se prezam de damas, tanta força tem a discrição, como a gentileza*»⁹⁶. Que de facto nem todas o eram, sabemos-lo pela voz de Isménio que comenta com Florisbelo sobre Nisea, a propósito de uma carta que esta escrevera: «*ah, pesar de fortuna! Assim haviam de ser todas e não como algumas em que se dão mais mercês do que costumam dar os reis, ainda aos que lhe fazem mais serviços e outras com tanta senhoria que se não dão mais em Itália*»⁹⁷. Na verdade, este desabafo partiu de um engano do moço pois não se regista qualquer inferioridade de estatuto da donzela em relação ao seu jovem par, sendo-lhe, inclusive, permitida a galanteria, o que não é novidade, pois o próprio Bandello também recorrera a este expediente nas suas novelas, o que não deixa de ser uma forma de agradar ao público feminino, consumidor deste género de literatura⁹⁸.

Claro que há que ser prudente na demonstração dos seus sentimentos, ou conforme já Monzón aconselhava: «*será grande virtud y honestidad de una dama ser çahareña y escasa de mostrar amor en particular y, si viere que alguno la sirve com confiança de alcançar su amor sin casar com ella, deve de huyr del*»⁹⁹. Que estamos perante um artifício literário é bem claro. A submissão da mulher ao homem ainda era defendida em 1651, por D. Francisco Manuel de Melo, e continuaria a ser, como base para um bom casamento: «o marido tenha as vezes de sol em sua casa, a mulher as de

⁹⁵ Veja-se este passo da Novela Sexta: «*chama-se Leonarda e crede que é dama muito fermosa e no escrever discreta*» - N.F., p.284

⁹⁶ “A Custosa Experiência”, p. 35.

⁹⁷ “A Namorada Fingida”, p. 230.

⁹⁸ Veja-se, sobre este assunto, o interessante artigo de Adelin-Charles FIORATO, «L’image de la condition de la femme dans les *Nouvelles* de Bandello», *Images de la Femme dans la littérature italienne de la Renaissance*, ed. cit., pp. 169-286.

⁹⁹ Francisco MONZÓN, *Libro Primero de la Princesa Christiana*, (ed. de José Manuel Marques da Silva), dissertação de Mestrado em História da Cultura Portuguesa (Época Moderna), apresentada à FLUP, Porto, (policopiado), vol. II (edição de texto), p. 119.

lua»¹⁰⁰. Claro que se pode objectar que este autor se referia aos casados e às *Novelas* interessa mais a fase do enamoramento, o idílio amoroso, sobretudo a descoberta do primeiro amor, numa atmosfera de deslumbramento e ilusão. A dar razão a esta objecção parece estar o facto de que, quando, esporadicamente, se fala nas mães destas donzelas, nunca elas têm um papel activo e, portanto, nunca ousam contrariar os seus maridos, pelo que se poderá inferir que nem sempre há um ajuste entre literatura e práticas sociais.

Conforme vimos mais atrás, em relação a Claudiana, esta aliava a formosura à discrição, pois era: «*galharda, discreta e bastantemente formosa*» (“As Desgraças Venturosas”). Essa discrição levava-a, uma vez que era requestada pelos dois amigos, a dirigir os seus «favores» a Raulino e as suas «esquivanças» a Gerardino. Perante a decisão de Raulino de se afastar dela, por amizade para com Gerardino, ela não contestava e «*ouvia com pouca vontade e dava satisfações*», lembrando-lhe que o obrigavam ainda mais as obrigações «*do amor, pois sempre o verdadeiro devia ser correspondido*»¹⁰¹. Apesar dos protestos, Raulino tenta convencê-la a pôr «*seu pensamento*» no amigo. Acaba por a mover favoravelmente e ela «*tomou à sua conta este negócio em o qual pôs tudo o que pôde, mas não o que quis*»¹⁰², tirando-lhe todas as esperanças, ao declarar-lhe resolutamente que nunca trairia o amigo, pelo que recebeu «*ela grande desgosto com este engano*». Confessou que só para não contrariar Raulino «*admitiria a amor de Gerardino, até... aceitá-lo por esposo*»¹⁰³. Gerardino não quis este amor contrariado e repudiou a dama, coisa que ela nem sequer lamentou.

Que pensar desta atitude de Claudiana? Não foi por passividade, comportamento que, sobretudo a novela de cavalaria associa à mulher¹⁰⁴, que aceitou renunciar a Raulino e quando o fez, foi contrariada e apresentou os seus protestos. O

¹⁰⁰ D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados*, ed. cit., p. 62.

¹⁰¹ “As Desgraças Venturosas”, p. 14-5.

¹⁰² “As Desgraças Venturosas”, p. 16.

¹⁰³ “As Desgraças Venturosas”, p. 17.

¹⁰⁴ Veja-se, a este propósito, o capítulo IV, “A Bela Forma Humana” do estudo já citado de Isabel Adelaide Dinis de Lima e ALMEIDA, *Livros Portugueses de Cavalarias – do Renascimento ao Maneirismo*, dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa, à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, FLUL, 1998 (texto policopiado).

que fez foi menos por amor para com Raulino, mas porque percebeu que este nunca cederia, já que o seu sentido de lealdade era maior que o seu amor.

Lizarda, segunda amada daquele nobre inglês, era a discrição em pessoa, uma vez que os amores de ambos durante dois anos mal foram conhecidos por terceiros. Contactavam por carta ou por «algũas práticas... que a muita honestidade de Lizarda não dava ocasião de se dizer o que nela se não devia esperar», coisa que, aliás, não incomodava muito o mancebo, pois, como ele próprio confessa «em cousas de gosto nunca um amante acha dificuldade»¹⁰⁵. Aliás, esta jovem cheia de virtude acompanhara o amante, mas «com tanta fortaleza e tanto zelo de sua honra que nunca fizera favor a Raulino com esperança de esposo, que passasse os limites do que lhe poderia conceder enquanto irmão verdadeiro»¹⁰⁶. À semelhança dos heróis das novelas bizantinas, conviveram como irmãos, que o eram, na realidade, embora sem o saberem.

A discrição será sempre elogiada ao longo das cinco novelas, como uma qualidade da donzela nobre, pelo que não a encontramos nas figuras femininas que contracenam com Peralvilho. Assim, por exemplo, Lauriana, o terceiro amor de Raulino «é tão discreta, como fermosa e tão prudente, como honesta» que são qualidades que, como é evidente, Raulino aprecia. Mais adiante, também Felizarda (“A Custosa Experiência”) é *discreta* em tudo e alia a sua muita *fermosura* ao muito *aviso*.

A modéstia é outra das qualidades a ser elogiada. Por exemplo, na Novela Terceira, “Os Gémeos de Sevilha”, Floriano, aliás, Flora, é dotado de «muita compostura e grande modéstia» e mais adiante é dito que ele se apresentou «tão modesto e de tão rara beleza»¹⁰⁷.

Estas qualidades são tanto mais de elogiar quanto é certo que também elas se sentem impressionadas com a galhardia e porte físico dos seus amantes. É Marcelinda quem o confessa. «eu me rendi de modo a que só fiquei minha pera respeitar o crédito da fama e venerar o sagrado da honra que não há amor que escuse a quem disso se esquece»¹⁰⁸. Mais uma dvertência para as donzelas leitoras, a fazer jus ao título da obra.

¹⁰⁵ “As Desgraças Venturosas”, p.24-25

¹⁰⁶ “As Desgraças Venturosas”, p. 100.

¹⁰⁷ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 235 e 236.

¹⁰⁸ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 153.

Mas Pires Rebelo aproveita, a espaços, para comparar a realidade portuguesa com a castelhana, mormente no que diz respeito às mulheres. E é precisamente a propósito de Lauriana, a portuguesa de «*peregrina beleza*», que P.R. sustenta que a mulher portuguesa «*comumente é no falar discreta, no viver honesta, no responder isenta, no amor acautelada e ainda na primeira receosa, na conversação festiva, no interesse moderada, no andar briosa, no ânimo altiva e no proceder verdadeira*»¹⁰⁹. Aliás, a jovem tem conhecimento das suas qualidades, pois numa carta a Raulino afirma que: «*se são fáceis as estrangeiras, não costumam as damas portuguesas serem-no nestas matérias por serem mui perigosas e não evitar perigos é dispor para os erros e quem não os quer cometer mais deve de agradar*»¹¹⁰. Destas estrangeiras são particularmente focadas as espanholas por serem «*naturalmente fáceis*»¹¹¹,

¹⁰⁹ «As Desgraças Venturosas», p. 39.

¹¹⁰ «As Desgraças Venturosas», p. 49.

¹¹¹ «Os Gémeos de Sevilha», p. 226.

Esta é uma realidade que, por exemplo, por Tomé Pinheiro da Veiga não se cansou de registar, salientando, por várias vezes, os ditos galantes de várias donzelas e senhoras castelhanas, para concluir que «Esta he a facilidade destas Senhoras quando sahem a folgar, mas não pode deixar de ser aprazível esta conversação», o que poderá ter «en Portugal por soltura y liviandad». Apesar da graça dos ditos das castelhanas, mais adiante comenta: «não quero eu dizer que a modéstia e recolhimento das mulheres portuguezas não seja o mayor bem que Portugal tem, tanto que tudo o que perde na openião das outras naçoens pela ignorância dos homens, ganha pela honestidade e vertude das mulheres». No entanto, depois de relatar alguns ditos de umas senhoras conhecidas, comentando que «com ser a enteada de 15 anos e ella de 18, tinha muita largueza na conversação», não deixa, contudo, de frisar que «nunca a nenhuma dellas vi fazer couza mal feyta, nem contra sua honra, mais que folgar» - Tomé Pinheiro da VEIGA, *Fastigimia*, (reprodução em fac-símile da ed. de 1911 da BMP), Lisboa, IN-CM, 1988, respectivamente, pp. 106, 143, 186 e 146.

Também na terceira parte do *Guzmán de Alfarache* do Marquês de Montebelo se salienta o recato das mulheres portuguesas, segundo nos informa João da Palma FERREIRA, *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, ICPL, 1971, p. 53. O mesmo faz Duarte Nunes de Leão na sua *Descrição do Reino de Portugal*, cap. LXXXVIII.

Maria de Zayas aborda igualmente este tema. No “Desengaño Séptimo”, ao falar de D. Mayor que casara com um português e fora viver para Portugal, atribuí-a-se a sua pouca sorte ao facto de não ser estimada pelo seu marido, mas também à «poca simpatia que la nación portuguesa tiene con las damas castellanas, en no hacer confianza de ellas» - Maria de ZAYAS, *Desengaños amorosos* (ed. de Alicia Yllera), Madrid, Catedra, 1993, p. 338. Quando ela se queixava era o próprio marido que a censurava: «-No seas viciosa, española, ni te lamentos tanto por lo que ahora se empieza. Que quieres: verme siempre junto a ti y algún día verme lejos?». Ora esta visão que os portugueses tinham das espanholas

provavelmente não todas em geral, mas as do povo, pois foi a propósito de uma aldeã que o autor fez esta observação, uma vez que, à exceção de Lauriana, todas as damas das seis narrativas são espanholas. Lauriana mostra, pois, a sua discrição e prudência, qualidades devidamente apreciadas pelo mancebo que afirma que são «*cousas que nela venero muito, ainda que sejam em dano ao que pretendo, que o amante se sabe solicitar favores, deve estimar honestidades, mormente quando é do seu intento passar do galanteio a outro estado*»¹¹². É evidente que nas imagens que se criam dos povos «entrent des éléments à la fois intellectuelles et affectifs, objectifs et subjectifs»¹¹³. Têm, portanto, um peso relativo, embora acabem por despertar simpatias e criar mitos. Em todo o caso, esta obra é testemunha de uma imagem que tinha crenças nos dois países ibéricos.

O carácter exemplar da obra é manifestamente assumido nesta defesa de uma imagem da mulher (portuguesa), em conformidade com o que se afirmara no Prólogo.

A honestidade leva as jovens não só a conservar um comportamento irrepreensível, mas também a garantir que os outros pensem isso mesmo, ou seja «à mulher de César não basta sê-lo, é preciso parecê-lo». É assim que Lizarda, ao ver que Sisnando conhece o seu segredo, porque Raulino não o soube guardar, começa a seguir o seu amante, para ver o que anda ele a fazer, «*considerando o grande perigo em que via sua fama e o muito risco que corria sua honra*»¹¹⁴. Mas não se julgue que é por muito se reprimir que se logra guardar quem não se queira guardar, pois «*como a natureza da mulher é tão delicada, ainda pouco oprimida, facilmente quebra*»¹¹⁵,

não parece ser defeito dos portugueses, porque a narradora queixa-se logo de seguida: «No se que desdicha tienen las españolas con los extranjeros, que jamás las estiman, antes se cansan a dos días y las tratan con desprecio» - *ibidem*, p. 349.

¹¹² “As Desgraças Venturosas”, p. 50.

¹¹³ Cl. PICHOS, A.M. ROUSSEAU, *La Littérature Comparée*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 88.

¹¹⁴ “As Desgraças Venturosas”, p. 52.

¹¹⁵ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 151.

Pinheiro da Veiga conclui o mesmo sobre a «hipocrezia y cautiverio» com que a mulher portuguesa é tratada, pois é: «como se as mulheres não fossem nossas Irmãs e filhas de nossos pays, nem foram christãs e bichinhos que bolem e sabem fallar, as queremos fazer animaes e brutos feros, e que não vejam, nem fällem, e metel-as como Leoens em cisternas; não nos lembramos do que dis Rodamonte:

Chuidar leon se denno, ossie serpenti

E non le cose belle, ed innocenti.» - Tomé Pinheiro da VEIGA, *Fastigimia*,

ed.. cit., p. 144.

como bem explica Marcelinda, a propósito dos rigores que o pai tem para com ela. Aliás, o respeito pelo decoro é tanto mais premente, quanto mais alta é a posição da mulher. É isto mesmo que Marcelinda explica a Loriandro por que não desfizera o engano de identidades: «*bem sabeis, como discreto, que pera mulher da minha calidade é arriscar-se a muito*». E, no mesmo tom, mostra o quão ciente está do seu papel: «*os amantes que pretendem suas damas pera esposas, menos as estimam fáceis que recatadas*»¹¹⁶, advertindo, assim, o amante de que não será uma presa fácil.

É também a defesa da honra e da honestidade que impede que a donzela ceda ao desejo: Flora, enamorada de Luciodoro, teve de trabalhar para «*sustentar em seu peito a força de seu amoroso impulso, mas ajudando-se da consideração de quão obrigada estava a conservar sua honra*» acabou por esconder os seus sentimentos, pois a honra é «*cousa que nunca deve sair da lembrança de hũa honesta donzela*»¹¹⁷. P.R. aproveitou para justificar a designação de exemplaridade dada às suas novelas, fazendo uma advertência explícita, naturalmente que dirigida à donzela.

Estas qualidades todas que já referimos não são, no entanto, indício de uma mulher passiva, recatada, afastada de qualquer conversação com os jovens, conforme Trancoso, por exemplo, representava e outros moralistas não se cansavam de preconizar e regular, como Francisco de Monzón que propunha: «*En lo que mas ha menester discrecion y saber la princesa es en prover que las mugeres de su reyno sean honestas en callar y prudentes en hablar a sus sazones y tiempos, vedando en grandes penas, que ningunas hablen palabras desonestas ni viciosas*». Fray António de Guevara, por exemplo, defendia que «*naturalmente las mugeres son flacas, son tímidas, son encogidas, son atadas, son delicadas, son tiernas y aun para gobernar no muy sabias*»¹¹⁸. Mas, mesmo assim, Monzón tinha também em devida conta que à donzela nobre é permitida uma maior flexibilidade na sua relação com os outros: «*La dama que ha de andar en palacio, para no ser tenuta por necia y pausana, es necesario que tenga una desenvoltura en el hablar, avisandose que siempre sea con mucha*

¹¹⁶ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 190.

¹¹⁷ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 251.

¹¹⁸ Fray Antonio de GUEVARA, “Relox de príncipes”, in *Obras Completas*, Madrid, Turner, 1994, p. 379.

honestidad.»¹¹⁹. Será, portanto, este o caso das donzelas que P.R. nos apresenta, pelo menos em cinco das suas novelas, ou seja, nas novelas ditas cortesãs.

Assim, voltando, uma vez mais, à Novela Primeira: Lizarda, a segunda jovem da vida de Raulino, quando estava a «*tomar recreação*» com suas criadas, foi vista por ele. A sua reacção não é nada a da tímida donzela. É o próprio Raulino que nos dá conta dessa reacção: «*Não senti eu a este tempo a fermosa Lizarda descontente por ser vista, nem sofriam seus alegres olhos estarem escondidos, donde me nasceu ânimo de me declarar por afeiçoado*». Desta decisão retira-se ele «*de sua presença com alentos na confiança, porque em hūas breves palavras que com ela tive, conheci lhe ficava algũa glória de minha pena*» (refere-se ao sofrimento amoroso, obviamente)¹²⁰. A jovem parece não ter qualquer pejo em denunciar os seus sentimentos. Como sabemos, ela acaba por partir travestida de soldado, para acompanhar o seu amante, embora sem que isso pusesse em causa a sua honestidade. Quando Raulino encontra Loriandra, a conquista desta foi um pouco mais difícil, pois como ele dá conta «*ainda vi que fora bem recebida a cortesia que lhe fizera, mas entendi que era mais por me ver estrangeiro do que por me deixar favorecido*»¹²¹. O comportamento que adoptara é ditado pelo livre desejo da donzela, pelo que se torna mais “exemplar”, uma vez que, mesmo assim, vai de encontro aos padrões pré-estabelecidos. Também Leonarda, em “A Namorada Fingida”, toma a resolução de vencer a desigualdade de riqueza que a separaria do seu amado Florisbelo, aconselhando-o a partir para a Flandres a fazer fortuna, dando-lhe dinheiro e jóias suas para a viagem.

Enamoradas, quase sempre pela primeira vez, estas jovens são constantes no seu amor. No entanto, Lizarda é uma excepção. Movida por amor, partira com Raulino, disfarçada de soldado. Já em Lisboa é vista por Sisnando que ficou perturbado com a sua beleza, embora ainda não soubesse que ela era de facto uma donzela. Na realidade, este comportamento deve-se a uma necessidade do enredo, pois não deveria haver qualquer relação amorosa com Raulino, já que ele era seu irmão, embora nenhum deles o soubesse antes.

¹¹⁹ Francisco MONZÓN, *Libro Primero de la Princesa Christiana*, (ed. de José Manuel Marques da Silva), dissertação de Mestrado em História da Cultura Portuguesa, Porto, FLUP, 1997, Vol. II (edição de texto), p. 143.

¹²⁰ “As Desgraças Venturosas”, p. 23.

¹²¹ “As Desgraças Venturosas”, p. 33.

Movidas pelo amor, são também empreendedoras e ousadas. Assim, Lizarda não hesita em partir com Raulino por, tal como ele diz: «*entender que não poderia sustentar a vida em hũa ausência, que era força ser mui dilatada... e que logo em a noite seguinte a fosse tirar de casa de seu tio, com todo o segredo*»¹²². Partiu para Lisboa, vestida «*como soldado*» e não teve dúvidas, mais tarde, em enfrentar Raulino, quando este, enganado pelo seu disfarce, a julgava um amante da sua Lauriana.

A maioria das donzelas não são nada dóceis e acabam por fazer a sua própria vontade, se bem que muitas vezes de forma indirecta ou ajudadas pelo acaso. Esta visão não é única na novelística do século XVII, quer na cortesã, quer na picaresca¹²³. Razoavelmente ricas em vida interior, como por exemplo, Lizarda (“As Desgraças Venturosas”), Tabiana (“Os Enganos mais Ditosos”), Felizarda (“A Custosa Experiência”), divididas entre o amor e a amizade ou o dever, nem sempre estão isentas de maldade. A explicação para o comportamento preconizado por estas heroínas poderá justificar-se com a força do primeiro amor. Assim, algumas há que nem sempre agem da melhor forma. Por exemplo, Marcelinda (“Os Enganos mais Ditosos”) inventa «indisposições» para poder ir para a cidade em busca do seu Loriandro. Eugénia (“A Namorada Fingida”), para afastar uma rival ao coração do seu amado não hesita em enganar o irmão e fazer-lhe crer que ele é objecto do amor de Nisea. Claro que foi devidamente castigada, tendo sido enviada para um mosteiro onde acabaria por professar e ter uma piedosa vida. Arnalda, que quis pôr à prova o amor de D. António (“A Custosa Experiência”), acabou por o perder e perder a própria vida. Até Flora, por ter praticado uma infantil imprudência que pôs, gratuitamente, a sua vida em risco (a fuga de casa para ir à Corte), passou uma dura prova até que finalmente viu os seus problemas resolvidos. É preciso justificar a exemplaridade da obra - para cada comportamento desviante o castigo adequado.

Sinceramente devotadas aos seus amantes, sem jamais os traírem, são muitas vezes assaltadas pelos ciúmes, pelo desespero, embora saibam disfarçá-los. É a própria Tabiana que o confessa à amiga Marcelinda, depois de saber que esta afinal não é sua rival no coração de Cardénio: «*E assi, sofrendo por vos não dar um desgosto, em público encobria minhas mágoas e em secreto chorava minhas penas,*

¹²² “As Desgraças Venturosas”, p. 27.

¹²³ Veja-se, por exemplo, o interessante estudo de Mireya PEREZ-EDERLEYI, *La picara y la dama*, já aqui citado. Nele são analisadas novelas de Castillo Solórzano e de Maria de Zayas, em que se verificam comportamentos variados e pouco “ortodoxos” das diferentes heroínas.

pois tinha o remédio tão impossibilitado, e o meu intento era ir pouco a pouco gastando a vida»¹²⁴. Lauriana e Lizarda (“As Desgraças Venturosas”) são exemplos de vingança e determinação em questões amorosas, o que até nem é censurável, do ponto de vista das personagens. É Lizarda que diz «É cousa tão própria o desejo de vingança em hũa mulher ofendida»¹²⁵. Assim, despeitada por Raulino ter revelado a sua verdadeira identidade a Sisnando e de se ter interessado mais por Lauriana, resolve, uma vez que supostamente é um soldado, conquistar o amor de Lauriana e, por isso, vai galanteá-la, fazendo-se passar por D. Eustáquio. Foi bem recebido por Lauriana, mas não lhe chegou a passar «escrito de casamento», o que Lizarda muito estimaria, pois pretendia mostrá-lo a Raulino. Lauriana manteve-se, assim, fiel a Raulino. A aventura de Lizarda levou-a a correr perigo de morte, e acabou mesmo por ser ferida, pois Raulino teve ciúmes daquele suposto soldado que requestava a sua amante.

Esta mesma novela é pródiga em casos semelhantes, já que, um pouco mais à frente, Lucinda, aia de Lauriana, de conluio com esta, resolve vingar-se de Lizarda e também se disfarçou de homem para atrair Lizarda a uma cilada. Assim, contou-lhe que tinha provas que Sisnando lhe era infiel e prestou-se a mostrar-lhas. Nessa altura rapta-a e simula uma violação. Antes de ter tempo de dizer quem realmente era, Lizarda, enterra-lhe um punhal, defendendo assim a sua honra.

Para além da violência deste episódio, que não se desenrolou como um acto reprovável, pois foi desculpado pelas potenciais vítimas e não houve qualquer punição para os seus perpetradores, há ainda mais travestidos na obra. Em “Os Gémeos de Sevilha”, Flora, ainda adolescente, não hesita em se disfarçar de rapaz para não pôr a sua virtude em risco, embora, mais tarde, isso lhe venha a acarretar sérios problemas¹²⁶.

Ora, quando houve necessidade de apontar as qualidades da moça travestida, fez-se um misto de caracterização do feminino e do masculino. Se em questões de beleza física, o padrão masculino não resulta assim muito diferente de feminino, em termos de qualidades e de comportamento, passa-se exactamente o mesmo, o que permite que a donzela e o mancebo, embora este menos vezes, possam trocar de

¹²⁴ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 178.

¹²⁵ “As Desgraças Venturosas”, p. 69.

¹²⁶ Na “historia del mozo de mulas” intercalada no *Quijote* de 1605, Dona Clara também há-de sair a ver mundo.

identidade. É assim que, na Novela terceira, “Os Gémeos de Sevilha”, Floriano, aliás, Flora, é dotado de «*muita compostura e grande modéstia*» e mais adiante é dito que ele se apresentou «*tão modesto e de tão rara beleza*»¹²⁷.

Claro que vestir fatos masculinos era condenado pelos textos normativos. Num tratado do século anterior, o *Libro Primero del Espejo de la Princesa Christiana* (datado de antes de 1554) de Francisco de Monzón, já se abordava o problema: «A quarta lei, que foi considerada por Monzón a “principal”, devia proibir “con grande rigor y graves peñas” que qualquer mulher usasse “trages de hombres, ni ningun hombre (...) vestido de mugeres”, pois “las vestiduras mugeriles” tornariam os homens “efeminados” e “las de los hombres” tirariam “la verguença a las mugeres, desenhovendolas demasiadamente”»¹²⁸, nem mesmo em caso de festas. Esta condenação tem como justificação «fondements théologiques (ne pas masquer ce qu’a voulu Dieu) et des fondements politiques; maintenir visibles les hiérarchies sociales et donc la subordination des femmes»¹²⁹. Não é difícil perceber na criação destas figuras femininas travestidas e decididas, a admiração do autor pelas *virago* que deram origem à donzela guerreira do Romanceiro e as *bandoleras* da comédia espanhola. Esta admiração vinha já do *De Claris Mulieribus* de Boccaccio (1355-9) e dos seus numerosos imitadores que criaram listas de mulheres ilustres, seres verdadeiramente excepcionais, dotados de capacidades físicas e psicológicas varonis. De resto, também nos livros de cavalarias encontramos o mesmo gosto por estas mulheres varonis¹³⁰. No século XVII, vestir-se de homem era um procedimento galante muito admirado pelos homens, pelo que a comédia recorria muitas vezes a este expediente¹³¹. Poderia

¹²⁷ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 235 e 236.

¹²⁸ José Manuel Marques da SILVA, “O *Libro Primero del Espejo de la Princesa Christiana* de Francisco de Monzón – Imagens da Princesa e da Dama na Corte Modelar de D. João III”, ed. cit., vol. I, Estudo Introdutório, p. 82.

¹²⁹ Nicole PELLEGRIN, “L’androgonie au XVIème. siècle : pour une relecture des savoirs”, *Femmes et Pouvoirs sous l’ancien régime* (sous la direction de Danielle Haase-Dubosc, Eliane Viennot), Paris, Ed. Rivages, 1991, p. 32

¹³⁰ Veja-se o estudo de Isabel Adelaide Almeida, já citado, bem como ROMERO TABARES, *La Mujer Casada y la Amazona*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

¹³¹ «Vestirse de hombre era uno de los alicientes de la comedia nueva para buena parte del público, ya que así la mujer – protestas de moralistas y censores – realizaba su encanto.» - Pablo JAURALDE POU, nota 131, p. 126 “Introducción” a Alonso Castillo Solorzano, *Las Harpías en Madrid*, Madrid, Clásicos Castalia, 1985.

ser também uma forma mais cómoda e segura de a mulher se vestir. De qualquer maneira, é um processo audacioso de transgressão que põe em causa os tradicionais papéis sexuais da mulher e do homem, revelando uma certa promoção social de parte da donzela que assim se põe em pé de igualdade com o homem. É o caso de Lizarda que não só se disfarça de homem, como assume a sua nova identidade desempenhando uma profissão arriscada, a de soldado, correndo os mesmos riscos que o seu amante. Lucinda assume também um comportamento varonil e pouco próprio de um nobre (Lucinda é aia de Lauriana, não sabemos se será nobre) ao tentar a violação de Lizarda. Muito embora o leitor saiba de antemão que este acto é impossível, ele não deixa de ser violento, terminando mesmo em sangue. Parece que aqui a assunção da masculinidade é levada às últimas consequências. Estas cenas correriam o risco de se tornar grosseiras, não fora a justificação que as próprias heroínas dão: foram sempre movidas pelo amor.

Mais difícil é, contudo, perceber o porquê do travesti masculino. Numa primeira análise, estas confusões de identidades mostram-nos um modelo de beleza andrógino, bem patente no par de gémeos da novela “Os Gémeos de Sevilha”. Mas observando com mais atenção, tanto nesta novela como na primeira da obra, verificamos que a confusão de identidades, embora transitória, gera também amores equivocados, ou seja, amores que, embora os interessados não o saibam, são entre pessoas do mesmo sexo. É evidente que, no jogo do disfarce, estes efeitos resultam admiráveis para os leitores da época, mas não deixam de mostrar um gosto pelos amores homossexuais.

Claro que não é só fisicamente que homem e mulher se assemelham. Também os comportamentos são semelhantes, pois o sofrimento amoroso, a forma de o mostrar, a luta pelo amor, o respeito e fidelidade à amizade são comuns aos dois sexos. As lágrimas e os suspiros deixam de ser apanágio das mulheres para se tornarem manifestações “assexuadas” do sofrimento, característica que talvez seja própria do povo português e não só das mulheres¹³², ou mais propriamente de certa literatura portuguesa de quinhentos e de seiscentos, sobretudo livros de pastores e de

¹³² Registamos aqui, tal como Roberto Mulinacci, uma citação da *Diana*, em que Montemor expõe esta mesma ideia: «Las pastoras portuguesas con muchas lágrimas la consolaban, donliendose de su destierro, cosa muy natural de aquella nación y mucho más de los habitantes de aquella provincia.»: Jorge de MONTEMAYOR, *Los siete libros de la Diana* (ed. de Asunción Rallo), Madrid, Catedra, 1999, p. 365(ou p. 253 da tradução de Nuno Júdice, Lisboa, Terorema, 2001).

cavalarias e ainda desse livro de tipologia difícil de estabelecer que é a *Menina e Moça*.

Curioso é notar que, embora havendo várias figuras femininas na Novela Quinta e vários equívocos amorosos, nunca aí se recorreu ao travestimento¹³³. É como se este fosse um jogo verdadeiramente cortesão.

Ao contrário, na Novela Quinta, encontramos moças do povo e deparamos, pela primeira vez, com raparigas que têm uma ocupação: o trabalho. Vemo-las a trabalhar ao lado dos pais nas hospedarias (fazendo lembrar a *Ilustre Fregona*), como criadas ou acompanhando os comediantes. A estas raparigas do povo mais fácil é atribuir alguns defeitos e atitudes pouco “ortodoxas” para atingir os seus fins do que às moças nobres. Assim em “O Desgraciado Amante”, vimos que Peralvilho tinha duas irmãs: «*hũa tão modesta, como outra atrevida*»¹³⁴. Claro que a primeira «*era mais composta*» e a outra «*desenvolta em demasia*»¹³⁵, ao ponto de matar a irmã para ficar com o noivo desta. Facilmente se compreende o raciocínio do narrador: se a nobreza é igual à beleza («*les femmes du peuple sont plutôt *appariscenti* que*

¹³³ Não será o travestimento o único disfarce usado por estas damas. Marcelinda (“Os Enganos mais Ditosos”), encerrada em casa, por ordem do pai, e de todos julgada morta, com auxílio de uma «*dona muito afeiçoada*», disfarça-se de montanhesa e foge para a festa do casamento de Cardénio. Aí se dá a reconhecer a Loriandro e com ele se casa, apesar da oposição do pai que acaba por lhe perdoar. O fato de montanhesa torna-se, pois, uma máscara o que se enquadra no gosto pelo disfarce. O seu uso numa festa não é de estranhar, pois até Francisco de Monzón, apesar das suas restrições quanto ao uso de “habititos ajenos”, permite-os em festas, em danças, pois «*dan maior gracia al que dança y baila, y maior contentamiento a los que lo miran*». que «*nunca a nenhuma dellas vi fazer couza mal feyta, nem contra sua honra, mais que folgar* - Francisco MONZÓN, *Libro Primero de la Princesa Christiana*, ed. cit., p. 96.

Pinheiro da Veiga, ao longo da sua *Fastigimia*, várias vezes se refere a damas embuçadas não só em festas, como também em passeios, (como por exemplo na p. 161).

Também no Diálogo Quarto da *Miscellanea* (1629) de Leitão de Andrada, Galacio se queixava que, apesar das pragmáticas as mulheres se ataviavam de sedas e rendas de ouro, jogavam e saíam embuçadas «*sós com outras taes*». Os Diálogos Decimo Primeiro e Décimo Segundo, em que se descreve a procissão de 15 de Agosto, relatam ainda as «*invenções de emmascarados*» que se fizeram à noite (p. 225) - Miguel Leitão de ANDRADA, *Miscellanea*, (edição em fac-símile da 2ª edição publicada pela I.N. em 1867), Lisboa, IN-CM, 1993, p.69.

¹³⁴ “O Desgraciado Amante”, p. 121.

¹³⁵ “O Desgraciado Amante”, p. 123.

belles»¹³⁶) e esta é equivalente às qualidades morais, estas serão mais próprias da mulher nobre, sempre bela, do que da plebeia. Curiosamente, o narrador promove castigos, nem sempre, é certo, para a donzela nobre que não age segundo a sua condição, enquanto que todas as partidas, comportamentos reprováveis e condutas menos honestas das outras passam sem qualquer reprovação, mesmo social. Assim, todas as tramas engendradas por uma das irmãs de Peralvilho - Celestina -, mas também pelas outras moças com que Peralvilho se cruza ficam isentas de qualquer sanção. Por exemplo, a filha do comediante esconde duas noites no seu quarto um fidalgo e, para reparar a sua honra, propõe-se casar com Peralvilho que antes tinha rejeitado. Ao invés da donzela nobre, estas são movidas pelo interesse e não pelo amor. Poderemos especular que P. R. considerava o amor como um sentimento próprio da nobreza e, neste caso, esta novela seria uma espécie de contraponto às outras, mas parece-nos mais lógico inferir que ela não seria para ser tomada muito a sério, dado o seu carácter humorístico, pelo que as sucessivas desgraças de Peralvilho serviriam apenas para despertar o riso.

Mas na novela “Os Gémeos de Sevilha” aparece uma figura feminina, embora secundária, também do povo. É uma aldeã que acompanha Floriano, aliás Flora travestida, para lhe levar os víveres que ele acabara de comprar. Despudoradamente declara a sua rendição à beleza do jovem. Claro que perante o absurdo da situação, Floriano, arranja maneira de se escapulir, sem se dar a conhecer e sem ser desagradável para com a moça. O autor critica nela a facilidade das moças espanholas, mas é claro que a esta lhe falta a discricção e honestidade das outras donzelas, desta e das outras quatro novelas, de origem nobre.

A falta de punição para algumas daquelas atitudes faz com que, às vezes, não seja fácil distinguir comportamentos da donzela nobre e da do povo, pois, apesar da obrigação que a sua condição de nobre a deveria sujeitar, a donzela não hesita em ferir terceiros para obter os seus intentos. Felisbela, enamorada de Floriano (que por acaso é Flora travestida), faz constar que teve um filho deste, servindo-se para isso de um recém-nascido, filho de um criado. Embora o seu intento fosse forçar o casamento com Floriano, na verdade pôs em risco a vida deste, pois o irmão quis vingar a sua honra com a morte do jovem. Este, por acaso, descobre a sua condição de mulher e

¹³⁶ Adelin-Charles FIORATO, «L’image et la condition de la femme dans les *Nouvelles de Bandello*», *Images de la Femme*, ed. cit., p. 185.

não consuma o assassinato. Aquela atitude escandalizara deveras Flora que confessa *«essa nova da desgraça de vossa irmã me deixa tão sentida como escandalizada. Sentida, porque é a culpa que mais se estranha em qualquer donzela, por ser demasiada leviandade, quanto mais em ãa senhora tão ilustre e porque é força haver causado tantos desgostos a quem eu devo tantas obrigações* (isto é, aos pais). *Escandalizada, pois me fez cúmplice no delito que eu não podia cometer, nem com o pensamento e se o Céu se descuidara da minha inocência, arriscada estava a não ter hoje vida»*¹³⁷. No entanto, o seu castigo foi apenas temporário, porque acabou por casar com o gémeo de Flora, esclarecendo-se, assim, esta espécie de homossexualidade.

Finalmente teremos de notar a ausência de referências culturais ou religiosas destas personagens: se liam, o que liam, como foram educadas, em que se ocupavam (a não ser no caso das raparigas do povo que são, portanto, trabalhadoras). As donzelas, protagonistas das cinco novelas cortesãs, aparecem desligadas do seu passado, enamoram-se durante o desenrolar da acção, buscam a realização do seu desejo de união com os seus amantes, aparecendo, assim, como donas do seu futuro, já que depende delas superar ou não (como Arnalda e Eugénia) as provas que constituem os obstáculos à concretização desse anseio.

Às vezes esses obstáculos são de ordem externa (a vontade dos pais, os afastamentos devido a guerras, a desigualdade social), mas são também de natureza interna: desconfianças, defesa da honra, vinganças, ciúmes..., pelo que há uma exploração psicológica individualizada dos caracteres. Não há, pois, qualquer força sobrenatural, divina ou mágica que venha anunciar-lhes a felicidade. Não que sejam substancialmente diferentes entre si, mas, mesmo assim, pensamos que não as podemos classificar como tipos, já que são dotadas que uma certa complexidade, de sentimentos e vontade que as fazem agir, se bem que para conseguirem o mesmo fim, mas segundo soluções individuais e em função das circunstâncias particulares de cada enredo.

Sabemos, também, que estas jovens, oriundas sempre da mais alta fidalguia, são letradas, pois comunicam com os seus amantes maioritariamente por carta e teriam uma actividade social activa, pois participam em festas, sejam religiosas, sejam profanas, ao contrário do que lhes era recomendado na centúria anterior, quando os

¹³⁷ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 295.

moralistas e ficcionistas as aconselhavam a não comparecer em eventos sociais, onde poderiam pôr a sua fama em jogo¹³⁸.

Embora não explícito, talvez o programa de educação feminina não fosse muito diferente do que D. Maria de Zayas em, por exemplo “La esclava de su amante», preconiza: «criéme hasta llegar a los doce años entre las caricias y regalos de mis padres... enseñandome entre ellos las cosas más importantes a mi calidad. Ya se entenderá, tras las virtudes que forman una persona virtuosamente Cristiana, los ejercicios honestos de leer, escribir, tañer y danzar, con todos los demás competentes a una persona de mis prendas, y de todas aquellas que los padres desean ver enriquecidas a sus hijas»¹³⁹.

Era, contudo, muito diferente daquele que os moralistas vinham preconizando desde há alguns séculos. Fray António de Guevara, por exemplo, lembra Licurgo que defendia que as mulheres «o avían de estar en los templos orando a os dioses, o avían de estar en sus casas criando a sus hijos»¹⁴⁰. A mulher deveria ser também pouco dada a leituras, a não ser religiosas, recolhida em sua casa e com poucos contactos com o mundo. Claro que a visão de P. R. corresponde a uma visão mais consensual em relação às capacidades da mulher, que não às liberdades a dar-se-lhe, também partilhada pelos moralistas ou perceptistas do século XVII. D. Francisco M. de Melo que acreditava que «há muitas [mulheres] de grande juízo», não obstante e «por isso me parece àquela sua agilidade no perceber e discorrer, em que nos fazem ventagens é necessário temperá-la com cautela»¹⁴¹.

No entanto, as referências às actividades praticadas em casa são, geralmente, omitidas, ficam na esfera do privado, sendo apenas visíveis as desenvolvidas no exterior (festas, passeios, encontros) ou todas as que têm a ver com as relações com pessoas fora da esfera familiar: escrita e leitura de correspondência, arquitectura de

¹³⁸ Gonçalo Fernandes Trancoso ilustra bem esta ideia no Conto III da 1ª Parte: “Que as donzelas obedientes, devotas e virtuosas, que por guardar sua honra se aventuram a perigo de vida, chamando por Deus ele lhes acode. Trata de ãa tal que é digno de ser lido” de *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, (ed. fac-similada da de 1575), Lisboa, B.N., 1982, fol. 3, quando uma jovem se dirige a uma festa de casamento de uma sua familiar, embora a contra gosto, e é desviada do seu percurso, apesar do acompanhamento do irmão, por um nobre que a tenta violar.

¹³⁹ Maria de ZAYAS, *Desengaños Amorosos* (ed. de Alicia Yllera), Madrid, Catedra, 1993, p. 128.

¹⁴⁰ Fray Antonio de GUEVARA, “Relox de príncipes”, in *Obras Completas*, ed. cit., p.384.

¹⁴¹ D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados*, ed. cit., p. 94.

«traças» para escapar à vigilância paterna, o que contribui para a movimentação da acção, conferindo às novelas um carácter “realista” necessária à pretendida verosimilhança.

Não obstante, a última novela insere um debate sobre a educação feminina que já aqui transcrevemos, e nos parece muito esclarecedor sobre as ideias de Pires Rebelo. Florisbello está a contar a Isménio a actuação reprovável da irmã. Diz ele: «*Nunca me pareceu bem ser a donzela muito sábia, senão muito recolhida, nem o prezar-se de fermosa, senão de ser modesta, nem de ser muito atrevida, senão muito composta. E os pais haviam de dar aos filhos grande ensino e pôr nas filhas grande cuidado*». A esta argumentação Isménio contrapõe: «*Cousa é essa (respondeu então o amigo) que eu não reprovo, mas tenho por escusada, porque se as filhas são honestas e virtuosas, etc.*»¹⁴². Este sentir é o desenvolvimento de uma frase que anteriormente Marcelinda tinha proferido: «*como a natureza da mulher é tão delicada, ainda pouco oprimida facilmente quebra*»¹⁴³. Ou seja, fazendo-se eco das ideias moralistas da época, defende-se que a donzela deve ser cuidadosamente educada, mas que a repressão é escusada, pois não é ela que vai guardar quem não quer ser guardado. Esta convicção é sustentada por um exemplo tirado de Plutarco¹⁴⁴.

No entanto, não pudemos deixar de nos interrogar se é sincera esta forma “igualitária” de ver a mulher. Na realidade, quando se apresenta Lizarda e Lauriana a urdir «traças» para se vingarem uma da outra ou para obterem a atenção de Raulino,

¹⁴² “A Namorada Fingida”, p. 231-2. Ou seja: «Madre, la mi madre,/guardas me ponéis;/ke si io no me guardo,/mal me guardaréis (Refrán ke salió de kantar), registado por Correas in Louis COMBET, *Recherches sur le “Refranero” castillan*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 393. As coplas completas «que entonces andaban muy validas en Sevilla» vão citados por Cervantes em “El celoso estremeño” – Miguel de CERVANTES, *Novelas Ejemplares* (ed. cit.), vol. II, p. 386-8.

¹⁴³ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 151.

Regista Correas: la onrra i la muxer es como el vidrio, ke al primer golpe si kiebrea – in Louis COMBET, *Recherches sur le “Refranero” castillan*, ed. cit., p. 393.

¹⁴⁴ O exemplo ficou devidamente registado no capítulo anterior. Curiosamente, também D. Francisco Manuel de Melo haveria de focar este mesmo aspecto, embora de uma maneira mais aligeirada: Diz a Fonte Velha: «- Olhai, menina, guardas às moças são escusadas: o que se não faz pela honra não se faz pela força.

Arrengo de virtudes exprimidas do artificio. A mulher é como a laranja: se muito a apertam amarga. Quer-se levada a bem, não pelos cabelos.» - D. Francisco Manuel de MELO, *A Visita das Fontes*, in *Apólogos Dialogias* (ed. de Pedro Serra), vol.I, Coimbra, Angelus Novus, 1998, p. 40.

quando Arnalda testa o amor de D. António, perdendo-o assim, isto para não falar na leviandade da mulher do cego ou da filha do comediante, fica-nos a sensação de que Pires de Rebelo se aproxima de uma concepção da mulher na tradição dos preceptistas da educação feminina e do casamento anteriores a ele e que tinha já uma origem bíblica: a mulher criatura débil, facilmente subjugada pelas suas paixões, precipitada, exposta a todas as tentações. É isso mesmo que Peralvilho pensa: «*sempre ouvi dizer que a mulher e a mesa sempre há-de ser sujigada, ãa porque lhe não ressalte o pé e outra pera que não dê muito ao pé, porque como não tem que as sujeite usam, à vezes, mal de sua liberdade*»¹⁴⁵.

Mas ao contrário do que, por exemplo, Luís Vives preconizava, P.R. não parece concordar com a ideia de que ela deverá estar sujeita ao domínio do homem, pelo menos enquanto solteira, na medida em que a única a perder com a sua conduta é ela própria, pois terá de sofrer as consequências do seu comportamento. Neste aspecto, as suas novelas são, de facto, exemplares, pois alertam precisamente para esse perigo de uma conduta que se poderá classificar de imatura. Pelo que, veiculando ideias verdadeiramente do século XVII, P.R. defende que será pela via de uma educação sólida, baseada em princípios morais nobres que uma donzela baseará a sua actuação.

Finalmente, algumas palavras sobre os nomes da galeria de figuras femininas rebelianas. Em recente artigo que tem como base os livros de *Matrícula de Ordens*¹⁴⁶ não nos aparece nenhum dos nomes utilizados por Pires Rebelo. Alguns deles figuram em livros de pastores. ... Parece-nos, pois, que eles têm mais origem livresca do que real. Concluindo: embora com excepção da Novela Quinta, ao gosto picaresco, fugindo, portanto, ao padrão das outras, podemos afirmar, em relação às restantes novelas, que à obediência, à devoção, ao recato e quase clausura tão elogiados pelos moralistas do século anterior, P. R. contrapõe como ideal uma donzela modesta, discreta, firme no seu amor, disposta a tudo para o obter e conservar, mesmo que isso signifique a oposição à vontade da família. Todas elas são formosas e virtuosas e não encontramos referências aos seus defeitos, como é típico das novelas pastoris, por exemplo, como a volubilidade «que torna a mulher indigna de confiança e por

¹⁴⁵ “O Desgraciado Amante”, p. 123.

¹⁴⁶ Iria GONÇALVES, “Entre o Masculino e o Feminino: Sistemas de Identificação em finais do Século XV”, *Em Louvor da Linguagem – Homenagem a Maria Leonor Carvalhão Buescu*, Lisboa, Ed. Colibri, 2003, pp. 141-158.

consequente perigosa, incapaz como é de se contentar com o que tem, de encontrar um ponto de equilíbrio na sua contínua *mudança*»¹⁴⁷, mas também a inveja (a não ser em Nisea, mas que não teve qualquer consequência) a vaidade¹⁴⁸, a soberba, a leviandade, a desconfiança, que infernizavam a vida dos zagais¹⁴⁹. Elas estão em perfeita sintonia com os seus amantes e tudo fazem para que a consumação do amor seja possível.

¹⁴⁷ Roberto MULINACCI, *Do Palimpsesto ao Texto*, ed. cit., p. 145.

¹⁴⁸ Não cremos que se possa considerar Flora vaidosa, quando, obrigada ao disfarce masculino, à noite costumava «*tirar do cofre suas jóias e ornar-se com elas e compor seus cabelos, como quem era e não como quem parecia*» (“Os Gémeos de Sevilha”, p. 285). Será mais correcto ver-se aqui a nostalgia pela sua condição, uma mostra de feminilidade.

¹⁴⁹ Mulinacci não se esqueceu de registar o caso da *Paciência Constante* de Manuel Quintano, em que se verifica uma excepção a esta visão negativa da mulher, típica dos livros de pastores, pp. 150-153.

O CAVALEIRO

Tal como as figuras femininas, os jovens protagonistas das cinco novelas cortesãs são nobres, de ascendência ilustre, cheios de virtudes. No entender de Maxime Chevalier, este facto deve-se à circunstância de os principais leitores deste tipo de literatura serem letrados e «sobre todo, caballeros e hidalgos. Es este hecho fundamental que hemos de tener en cuenta si queremos entender la predominancia de la ideología aristocrática en la forma primitiva de literatura de consumo que representa la novela cortesana del siglo XVII»¹. Literatura de entretenimento, pois, mas sobre a nobreza e para a nobreza.

Começa a Novela Primeira por nos apresentar Sisnando «*um capitão português dos que tinham menor idade, mas dos mais ilustres e valerosos que el-rei Dom Afonso tinha em seus exércitos*»². «*Discreto era o capitão Sisnando, bem conhecido por seu esforço, bem nomeado por suas obras e bem alentado em suas forças*»³. Um dia, ao fazer um reconhecimento do arraial dos cruzados, encontrou «*em o rosto de um soldado que devia poucos anos ao tempo, hũa gentileza tão rara que o fez ter dúvida se era de criatura humana*», o que o deixou suspenso «*com o bom talhe do corpo e com a riqueza do vestido do estrangeiro soldado*»⁴. Claro que foram sobretudo os olhos que o moveram, pois «*eram tão poderosos que lhe levavam os seus rendidos e deixavam os sentidos tão enleados que facilmente podia cuidar o estrangeiro que, ou ele ignorava os termos de polícia, ou o medo lhe atava as palavras em a garganta*»⁵. Não interessa que o suposto soldado estrangeiro fosse afinal Lizarda, pois, nessa altura, Sisnando não o sabia, nem o leitor, portanto a descrição corresponde a uma figura masculina. É «*o valeroso capitão Dom Raulino*»,

¹ Maxime CHEVALLIER, *Lectura y lectores en la España del siglo de oro*, Madrid, Ed, Turner, 1976, p. 28-29.

Conforme explica Romero Muñoz a diferença entre *hidalgos* e *caballeros* assenta «quasi tan sólo en los bienes, más abundantes en los caballeros – categoría, por otra parte, prevalentemente urbana, frente a la más bien rural o aldeana de los hidalgos» - Carlos ROMERO MUÑOZ, nota 15: a Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Madrid, Catedra, 1997, p. 154.

² «As Desgraças Venturosas», p. 3-4.

³ «As Desgraças Venturosas», p. 28.

⁴ «As Desgraças Venturosas», p. 6-7.

⁵ «As Desgraças Venturosas», p. 9.

companheiro de armas do gentil soldado, que revela a sua verdadeira identidade, depois de se apresentar a si próprio como alguém «*de ilustre sangue*», feito capitão de uma armada pelo Duque da Borgonha, seu tio, depois de ter tido uma juventude despreocupada, ocupando-se: «*em o comum exercício de moços, a quem a natureza pôs em maiores empenhos, como era correr cavalos, experimentar forças, exercitar armas e ainda passear ruas*»⁶ e, obviamente, com a caça que lhes proporcionava agradáveis encontros com as desprevenidas donzelas que junto às fontes se iam recrear.

Da confiança de Raulino ficamos a conhecer ainda outra personagem masculina – Dom Gerardino- moço «*airoso e discreto sobremodo, mas pouco assombrado de rosto*»⁷, seu amigo e pretendente ao amor da sua amada Claudina. Nesta circunstância, Raulino «*metido entre dous extremos: um era o que me ocorria de corresponder a quem me tinha muito amor e o outro o respeito que era bem guardasse a quem me empenhava com tanta amizade*», acabou por deixar que vencesse o respeito, «*pois em lanços primorosos se abonam os bons amigos e quis antes parecer amigo verdadeiro que amante agradecido*»⁸. Conseguiu assim que

⁶ “As Desgraças Venturosas”, p. 13.

⁷ “As Desgraças Venturosas”, p. 13.

Como se pode ver pelas várias citações, ser discreto era uma das condições indispensáveis à educação do homem «con vistas a una completa formación de la persona» - SANTOS ALONSO, “Introducción” a Baltasar Gracián, *El Criticón*, Madrid, Catedra, 1996, p. 17. *El Discreto* visaria, assim, a formação do homem social, conforme nos elucida, numa síntese feliz, o mesmo autor, enquanto as outras obras do autor visariam a formação do homem político (*El Político*), do homem perfeito em «prendas y cualidades» (*El Heróe*), do homem religioso (*El Comulgatorio*), do homem intelectual (*Agudeza y arte de ingenio*), ou seja, do homem completo (*Oráculo y arte de prudencia*), um verdadeiro programa educacional, conforme se pode verificar. Resumidamente, o discreto deveria apresentar qualidades como: ser «hombre de espera, el buen entendedor, hombre de buena elección, juicioso y notante, deligente e inteligente», conforme se poderá depreender pelo título de alguns dos “realces” (Baltasar GRACIÁN, *El Discreto* (ed. de Aurora Egido), Madrid, Alianza Ed., 1997). A discrição torna-se, assim, a mais importante, ou antes, a sùmula de todas as virtudes do varão.

⁸ “As Desgraças Venturosas”, p. 14.

A amizade tinha um papel primordial nos tratados de civilidade como, por exemplo, em *El discreto*, no entanto, ela tinha sido um dos «dois conceitos básicos do pensamento romano», tema e título de uma das obras de Cícero (*De Amicitia*). Contudo, Cícero considerava apenas o seu valor social, enquanto Sêneca considera o dever e a *amicitia* como «absolutos morais, independentes das classes sociais, dos laços familiares, da riqueza.» - J.A. Segurado CAMPOS, “Introdução” a Sêneca, *Cartas a Lucílio*,

Claudiana desistisse do seu amor e se dispusesse a casar com Gerardino. Ora esta atitude é vista como muito louvável e, portanto, própria de um carácter generoso e nobre.

Já a atitude de Gerardino é condenável, porque este não aceitou Claudiana, duvidando mesmo do altruísmo do moço. «*Que monta (tornou ele) quando não é em favor da minha honra: que quem faz tanta diligência por acomodar a dama que tanto lhe queria, não deixa de dar de si alguma suspeita; e viver com estas um amante a quem a natureza fez nobre, é mostrar que tem muito cuidado de seu apetite e pouco zelo de seu sangue*»⁹. Claro que esta desconfiança tinha de ser castigada pelo brioso moço que lhe deu «*duas punhaladas em o peito*», tendo-o deixado ferido. Este acto foi compreendido de todos, pois «*Soube-se o caso e como procedera nele e não houve quem me culpasse, antes louvaram muito o que tinha feito e condenavam por muito grosseiro o termo de Gerardino*»¹⁰. Este passo revela-se de particular importância, porque transmite não uma opinião pessoal, mas o consenso da opinião dos pares, ou seja, dos nobres. Está assim mostrada a nobreza de carácter de Raulino (“As Desgraças Venturosas”), apesar da sua juventude, pois tinha então quinze anos.

O seu desprendimento foi recompensado, passados três anos, com o amor de Lizarda, com quem namorou durante dois anos. Mas, em tempos de cruzadas, Raulino vê-se agora a braços com novo dilema: o seu amor ou a sua honra: «*Não era bem que antepusesse a que me faziam cuidados amorosos à que eu podia fazer aos inimigos, pois em hũa arriscava a honra e na outra ganhava fama.*». Que fazer então? Raulino conta como foi tomada a sua decisão: «*intentei por vezes a infame traça de Aquiles, mas considerando as obrigações que me ocorriam por ser quem era e que meu pai assim o dispunha, a quem devia toda a obediência, e que nenhum fidalgo de meu tempo ficava em terra, deliberei-me a cortar por tudo, se bem que ainda confiado em conseguir meu intento que era persuadir a Lizarda que se viesse comigo, pois sem ela*

Lisboa, F.C.G., 1991, p. XXX e XXI, respectivamente. Diz Séneca, na carta 3: «se consideras, porém, “amigo” alguém em quem não confias tanto como em ti próprio, então cometes um erro grave e mostras não conhecer bem o significado da verdadeira amizade» e mais adiante: «compartilha com o teu amigo todos os teus cuidados, todos os teus pensamentos» - ob. cit., p. 5. É, pois, deste ideal senequista que se aproxima o conceito de amizade de P. Rebelo.

⁹ “As Desgraças Venturosas”, p. 18.

¹⁰ “As Desgraças Venturosas”, p.19.

*trazia a vida muito arriscada»*¹¹. Dividido entre o dever e o amor por Lizarda e sem querer abdicar desta, pensou primeiro em refugiar-se na sua dor, tal como Aquiles, quando Agamémnon lhe tirou a escrava Briseída, mas a obediência ao pai e o seu sentido de honra, que consistia em ter aquilo a que poderíamos chamar espírito de classe e fazer conforme os outros faziam, levou-o a tomar a sua posição final e abrir-lhe assim o caminho para a almejada fama, apesar de tudo ter feito para beneficiar de uma via sem perder a outra, ou seja, obedecer ao pai sem deixar a amante. Era este amor muito seguro, conforme ele afirma: *«e estava eu tão rendido a seu amor que nem ao pensamento me vinha cuidar que aceitaria nunca outra esposa»*¹². Fugiram os dois para Lisboa, indo ela disfarçada de soldado, como já vimos.

Se Raulino teve sempre atitudes nobres, a atitude de Sisnando não é menos de louvar, pois, apesar de sentir um amor imenso por Lizarda que mal conseguia disfarçar, não fosse *«a muita singeleza de Raulino»*, jamais traiu a amizade que este demonstrara ao contar-lhe o seu segredo. Por isso, só perante a confissão de que Raulino tinha outro amor é que pôde dar livre curso aos seus sentimentos. É que Raulino que há pouco confessara que nunca aceitaria outra que não Lizarda para esposa, enamorou-se de Lauriana, a formosa portuguesa que conhecera em Lisboa. É ele que confessa que: *«tão presos ficaram meus cuidados, tão enredados meus sentimentos e tão sujeitos meus pensamentos que nunca mais puderam voltar ao sítio onde viviam, em o qual se recreavam»*¹³, exprimindo a sua perplexidade e explicando a sua volubilidade perante a beleza da amada, numa série de interrogativas indirectas: *«julgai o que faria meu coração combatido de dous olhos... que fariam meus sentidos em presença de um rosto tão peregrino... que fariam meus cuidados à vista de um gesto grave... senão ficar ele rendido, uns empregados e outros esquecidos de quem então andavam tão lembrados»*¹⁴. Claro que esta nova situação, provocada pela tirania do amor, lhe dava nova inquietação, tanto mais que era forçoso dissimular os seus sentimentos perante Lizarda. Os dois amigos *«como procuravam a suas penas algum alívio, visitava algũas vezes um ao outro. E ainda que Raulino dava conta do*

¹¹ “As Desgraças Venturosas”, p. 25.

¹² “As Desgraças Venturosas”, p. 25-26.

¹³ “As Desgraças Venturosas”, p. 32.

¹⁴ “As Desgraças Venturosas”, p. 32-33.

que se passava, Sisnando lha não dava do que padecia, um falava sem receio e outro encobria seu cuidado»¹⁵, não se querendo ferir um ao outro.

Sisnando, depois de se assegurar dos sentimentos de Raulino para com Lauriana, acabou mesmo por confessar os seus a Lizarda: «Sou um capitão do exército português e não digo mais, porque tudo é menos em respeito do que vos quero. Não hei tido outro amor, pois este que vos tenho é o primeiro», começa ele e acaba de uma maneira mais dramática: «quando me não aceiteis por amante, se assi o quiser minha sorte, tirai-ma [a vida] antes de tudo, para que não padeça o mal de pouco venturoso e não sinta a perda do bem de ser vosso»¹⁶. O jovem soldado usava assim a galanteria com a sua dama, elevando-se, assim, aos olhos dela, pois «todo grande hombre fue siempre muy galante, y todo galante, heróe», no dizer de B. Gracián¹⁷.

Porém a amizade entre os dois guerreiros, vai ser posta em causa, quando Raulino desconfia que Sisnando se encontra com Lauriana. Nessa altura, por estar em jogo a sua honra, envia-lhe uma carta de desafio em que se queixa de o outro não ter «guardado as leis de amigo verdadeiro». De facto Raulino podia exigir isso de outros, já que ele se sacrificara por amizade, conforme vimos. Parece ser este o sentimento mais prezado pelo jovem. Se bem que não se reconheça culpado, Sisnando aceita o desafio¹⁸. Este equívoco, como os outros todos, é desvendado antes que haja uma tragédia, mas Raulino vê-se agora a braços com outro suposto traidor. Consumido pelos ciúmes, dispõe-se a atacá-lo, quando descobre que afinal se trata de Lisarda.

¹⁵ “As Desgraças Venturosas”, p. 43.

¹⁶ “As Desgraças Venturosas”, p. 56.

¹⁷ B. GRACIÁN, *El discreto* (ed. de Aurora Egido), Madrid, Alianza Ed., 1997, p. 197.

¹⁸ Os duelos deveriam ser frequentes na época em que P. R. escreveu as suas *Novelas*, a avaliar pelas informações que Edgar Prestage nos dá em relação a Madrid: «Madrid estava longe de ser cidade pacífica. Todos os homens traziam armas; as rixas eram frequentes, provocadas por questões de amor ou honra, tornavam perigoso o trânsito nas ruas; e com o gênio desconfiado, ciumento e vingativo do peninsular, abundavam os duelos, devidos, às vezes, a motivos mesquinhos e mesmo ridículos». Cita exemplos de D. António Orquendo, Quevedo, Calderon para justificar alegados problemas que D. Francisco Manuel de Melo terá tido aos vinte e quatro anos e talvez até depois. – Edgar PRESTAGE, *D. Francisco Manuel de Mello – Esboço Biográfico*, reedição segundo a edição de 1914, Lisboa, Fenda, 1996, p. 67.

Os ciúmes e as desconfianças de Raulino são afinal aquietados, quando o pai chega de Inglaterra, o informa de que Lizarda, que afinal se chama Policena, é sua irmã e o autoriza a casar com a portuguesa, deixando-o ficar em Portugal. Sisnando não tem igual sorte e Policena é levada de barco para Inglaterra. Mas o barco é atacado por piratas rocheleses, sem que a escassa tripulação se consiga defender. Eis senão quando, miraculosamente, aparece do interior da embarcação «*um bem posto soldado, com hũa cota vestida e nas mãos espada e rodela*» - é Sisnando que, pondo a sua vida em perigo arriscara embarcara e arriscava-a novamente, para defender a honra da sua dama. A recompensa foi o casamento com Policena, depois de se dar a conhecer, já em Inglaterra.

Temos assim a figura de dois nobres cujos comportamentos se pautaram sempre pelos mais nobres sentimentos: a amizade, o amor às suas damas e a defesa da honra. Se Gerardino é uma exceção é porque de facto o seu papel é secundário e a sua presença serve apenas para mostrar a dimensão das atitudes de Raulino

Loriandro, o herói da Novela Segunda (“Os Enganos mais Ditosos”) é, como já esperávamos, também «*galhardo*», «*estremado cavaleiro*», apesar das suas «*vinte primaveras*»¹⁹, «*fidalgo de ilustre sangue, aparentado com os principais de todo o reino, herdeiro de um grande morgado, porque não tinha o pai outro filho... Tratava-se com tanta sumptuosidade de criados, ricos vestidos e bons cavalos que se aventejava a muitos, era naturalmente inclinado ao bem, na condição benigno, no ânimo generoso, nas ocasiões esforçado, gentil homem de rosto, bem posto de corpo e de singular engenho e dos melhores cavaleiros do seu tempo. Não tinha ele cuidado algum que o inquietasse, antes se prezava de ser livre*»²⁰ e também ele aficionado da caça. É no exercício da caça que conhece Marcelinda, por quem se enamora, para seu próprio espanto, pois confessa que até aí «*presumia de mim um bem e era não ser fácil de me sujeitar*»²¹. A sua liberdade terminou nesse dia, sobretudo porque desconhecia a identidade da sua dama e a forma de a voltar a encontrar, o que o deixava num estado depressivo. Pergunta-se ele «*Possível é que havendo-se meus olhos desde os primeiros anos sustentado com a vista de fermosuras tão raras, viesse morrer minha liberdade em presença de ãa, sendo assi que não há peçonha que mata*

¹⁹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 122.

²⁰ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 130-1.

²¹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 126.

quem com ela se cria? E que minha vontade me guiasse a estado de ver-me agora triste, em o qual se conheço o mal que soffro não sei como lhe acharei remédio? E ignorar os meios por onde se possam conseguir fins amorosos é dar princípio a tormentos excessivos e o mal que não foi padecido é mais rigoroso experimentado. Mas que digo, quando entendo ser cousa posta em razão que soffra contra vontade a pena quem por sua vontade veio buscar culpa!»²².

O segundo elemento masculino desta novela é Cardénio «*mancebo de pouca idade, de gentil talhe de corpo e ricamente vestido*» ou «*gentil homem de rosto e bem disposto de corpo*»²³ que começa assim a história da sua vida: «*Aqui em a cidade de Barcelona... naci e nela tenho a casa de meus pais, ilustres em sangue, ricos dos bens da vida, autorizados com a fama por haverem os meus antepassados gastado muitos anos em grandes serviços. O meu nome é Cardénio, os de minha idade não chegam aos vinte*»²⁴.

Pois Cardénio também sucumbiu aos encantos de uma fermosa donzela que Loriandro supôs ser a sua Marcelinda, devido a uma confusão que se estabeleceu com a entrega de uma banda. Claro que «*discreto*» como era, Loriandro não o revelou ao novo amigo, mas sentiu um «*grande agravo*» que teve o condão de o deixar atormentado e duvidoso da dedicação de Marcelinda: «*Que fizera quem se considerava, havia tão poucas horas, rendido à beleza de hũa galharda dama, admitido em sua graça, aprazível a sua vista, favorecido em sua presença e, sobretudo aceitar-lhe ãa banda em sinal de amor que lhe ficava, e ver agora tão repentina mudança que não havia sido mais tempo firme que aquele que não viu outro a quem a entregasse?*»²⁵. A sua mágoa leva-o a ter este desabafo que, à primeira vista poderá parecer misógino: «*Se as mulheres deram o galardão segundo o que merece quem as serve, pudera-me ser mais penoso este desastre, mas como suas cousas são sem ordem, sem razão e sem medida e é nelas tão natural a mudança que nem para o mal nem para o bem têm algum sossego, pois em reinando a appetite nelas põem em esquecimento quaisquer obrigações passadas, ainda que sejam de qualidade, nem as cousas por serem suas podem inquietar o cuidado são de muito*

²² “Os Enganos mais Ditosos”, p. 132-3.

²³ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 144. De notar que estes mesmos elementos caracterizavam Loriandro.

²⁴ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 137. Cardenio é nome corrente em várias novelas, como por exemplo no *Quijote*.

²⁵ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 141.

*espanto, como me posso queixar nem ainda do que devo sentir, pois o agravo que me tem feito a ela está culpando e até o que me podia ser alívio me está dando pena e é ver que sua mudança me mata e não a minha que o amante verdadeiro até ofendido acha desculpas a quem amou deveras e sente seus erros como próprios, sendo tão alheios. Pelo que dou a queixa por escusada, por não parecer que busco nela algum alívio ao sentimento que tenho de me haver ofendido, não enquanto me dá a mim pena, se não enquanto em ela põe culpa»²⁶. Claro que este solilóquio que termina com um paradoxo (não se queixar que sofre para não achar alívio para o sofrimento – a lembrar algumas das composições do *Cancioneiro Geral*²⁷) não vem pôr qualquer restrição no que atrás dissemos em relação à igualdade de estatuto entre homem e mulher, pelo menos em relação ao amor, ou seja, o amor da mulher não é menos constante, nem menos intenso, nem menos fiel, porque Loriandro partira de suposto errados e estava a julgar mal a sua amada. Mas a sua condição de nobre não o faz condenar Cardénio, pois: «*não deve ser culpado um favorecido*». No entanto, fica dividido entre os rigores «*que sinto de ver gozar outro a banda que é minha, porque se lha consinto arrisco meu crédito; se lha tirar por força é desconfiança; se o privo da vida é infâmia, se lhe pedir com rogos é covardia; se lhe digo de quem foi é dar-lhe glória*». Que fazer então? Loriandro encontra sozinho o modo de agir: «*não sinto**

²⁶ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 142-3.

²⁷ Como por exemplo, esta composição de “Duarte da Gama a hũa senhora”:

Nam sei de digua meu mal
vendo quanto me fazeys,
poys sofrê-lo me nõ val,
pera que nam me mateys.

Dum cabo tenho desejo
muy grande de o dizer,
doutro tenho outro pejo,
que me faz nam no fazer.
Doutro tenho outro mal
que vendo que me fazeys,
a que remedeo nõ val
pera que nã me mateys

outro senão dissimular e não me dar por achado do que me tem sucedido que, em escrupulos de honra é grande prudência o sofrer e grande discricção o calar»²⁸. Eis o verdadeiro modo de agir de um nobre: a prudência e a descrição que levam ao sofrimento silencioso. É também uma boa forma de evitar a tragédia, pois, de outra maneira, o desenrolar dos acontecimentos viriam a revelar o quanto outra actuação teria sido injusta. Claro que andava «*saudoso*», inquietando os amigos e as damas, já que ele «*de uns era muito estimado e delas geralmente querido*»²⁹, o que levava a que desconfiassem que «*tinha algum amor*», até porque «*uma na conversação o achavam pesado e outras nos galanteios esquecido*»³⁰. Aliás, Loriandro era muito estimado pelo sexo feminino, pois Marcelinda, mais adiante dirá que o achara «*tão gentil homem, tão airoso e bem posto, tão engraçado e ainda moço... sumamente discreto e cortesão estremado*»³¹. Apesar de a descrição ser esteriotipada, o que faz com que todos os jovens sejam parecidos, a novidade é que Marcelinda não ter qualquer pejo em dizer o que sente sobre o jovem a quem vira por duas vezes. Mais adiante, outra dama, esta uma jovem tia de Loriandro, dirá dele que é um: «*mancebo grande fidalgo, aparentado com os melhores do reino, de muitas partes e muito rico e por este respeito era bem quisto de todos e tinha muitos amigos*»³². Este passo é particularmente importante para percebermos os valores da cultura setecentista: a fidalguia e a riqueza como pressupostos para a consideração. Claro que Loriandro contava ainda com a «*sua gentileza e boa postura*»³³ para impressionar, sobretudo quando apareceu na procissão com «*um vestido tão rico... o melhor e de mais valia que nenhum outro visto naquela festa*»³⁴ ou na festa de casamento de Cardénio com «*um colar que tinha de grande preço*»³⁵. As suas virtudes e galhardia são várias vezes referidas ao longo da narrativa, bem como a constância do seu amor que o leva,

²⁸ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 144.

²⁹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 147.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 153.

³² “Os Enganos mais Ditosos”, p. 163.

³³ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 164.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 211.

quando Marcelinda é dada como morta, a cair à cama «*onde enfermou de maneira que chegou quase ao último da vida*»³⁶.

Na Novela Terceira, conforme já fizemos notar, dá-se o curioso caso de os dois gémeos se terem travestidos, pelo que percebemos que o retrato de um corresponde ao retrato do outro. Antes mesmo isso acontecer «*Eram já a esse tempo de quinze anos, chamava-se ele Filénio*³⁷, *ela Flora e ambos de tão peregrina beleza à sua vista perdiam o crédito ainda as de maior fama. Serviam-lhe de esmalte a discrição e a graça... eram tão semelhantes, não só em rosto se não em altiveza, na vontade, na inclinação e no brio, que só os diferenciava o traço*»³⁸. Ou seja, em termos físicos e comportamentais não há qualquer distinção entre os dois irmãos, o que se por um lado é necessário à economia da narrativa, por outro, e respeitando a verosimilhança, traça um ideal de beleza andrógino. Ao longo da narrativa, estas qualidades vão sendo exaltadas, ora usando termos diferentes, mas equivalentes, ora os mesmos. Assim, a propósito da necessidade de Flora se disfarçar de homem, apesar de ser muito «*briosa*», se dirá que o fez devido a ser a sua «*idade pouca e a fermosura muita*»³⁹, defendendo-se assim de qualquer possível ataque à sua honra. Leopoldo, o aio a quem tinham sido confiados, educara-os «*com grande cuidado a serem virtuosos, modestos e obedientes a quem lhes dava a criação e o ensino assi pera a alma como pera a vida política*». Apesar de tudo, os irmãos não corresponderam a estas expectativas, porque «*tudo venceu o natural brio de que cada qual deles era dotado e só trataram do que mais lhe convinha pera o caminho*»⁴⁰. Fugiram então em direcção à corte, com o dinheiro que o pai mandava secretamente a Leopoldo para o sustento deles e com as jóias de Flora. Atitude muito desenvolta dos dois jovens, irreflectida e pouco conforme os princípios que lhes tinham instilado. Com um criado puseram-se a caminho, aparentemente três mancebos. Floriano⁴¹,

³⁶ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 208.

³⁷ Filénio é também o nome de uma das personagens de *O Pastor Peregrino* de Francisco Rodrigues Lobo.

³⁸ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 219.

³⁹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 221.

⁴⁰ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 222.

⁴¹ Floriano tem «sufixo de bucólica», como Leriano – Ricardo JORGE, *Francisco Rodrigues Lobo – estudo Biográfico e Crítico* (reedição facsimilada da primeira edição de 1920), Lisboa, Fenda, 1996, p. 48.

agora, e Filénio faziam o sol envergonhar-se por eles serem «*com excesso, galhardos, airosos e engraçados. Os vestidos eram de pano fino diferentes nas cores, mas nas guarnições conformes, sombreiros pardos, boleados com trancelins de ouro e Flora com os cabelos, parte deles tomados por artifício e os outros soltos sobre o rosto e tão pouca diferença tinha de Filénio que ninguém julgava que podia ser quem era (isto é, rapariga), se não quem representava*»⁴². A personificação do sol que já tinha sido usada em relação a uma donzela é agora empregue para os três supostos mancebos com a mesma propriedade. Trata-se de uma descrição assaz exagerada, sumamente literária, sobretudo quando, um pouco mais adiante, se refere o efeito que a visão de Floriano teve em quem o via passar: «*E era pera ver as aldeanas pelas portas e pelas janelas as mais recolhidas porem nele os olhos com admiração, louvando sua rara beleza, sua boa postura e sua graça, e houve muitas, que de graça, lhe davam a liberdade, notando ele tudo com dissimulado riso e mostrando-se com todas tão cortesão que diziam deveria ser algum moço de grande qualidade que vinha da corte*»⁴³. Ou seja, nem a mais leve suspeita sobre a sua verdadeira identidade, nem sequer a moça que lhe transportou os víveres e que do «*galhardo*» Floriano se enamorou, nem mais tarde Felisbela que também dele se enamora. O disfarce é pois perfeito.

Ora, o futuro par de Flora, Lucidoro também não é muito diferente «*de dezoito anos... tão gentil homem e bem apessoado, além de outra boas qualidades de que a natureza o tinha enriquecido*»⁴⁴. Era «*tão gentil homem, tão airoso e bem apessoado*»⁴⁵ que Flora, então Floriano, se enamorou dele. Astutamente vai sugerindo ao moço que é amado por uma donzela, devido, como ela diz, à «*gentileza tão rara... vosso aviso... as muitas partes de que sois dotado*»⁴⁶. Ao saber que sua irmã Felisbela tinha sido, supostamente, desonrada por Floriano, o moço ficou de tal maneira «*que o brioso sangue lhe fervia no corpo e o altivo coração lhe saltava no peito*»⁴⁷. É a primeira vez que nos é apresentado um caso que exige a reparação da honra e que exige uma atitude drástica. Lucidoro vai provar que está à altura de salvar a honra da

⁴² “Os Gémeos de Sevilha”, p. 223.

⁴³ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 225.

⁴⁴ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 237.

⁴⁵ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 251.

⁴⁶ “Os Gémeos de Sevilha”, p.252.

⁴⁷ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 270.

irmã, naturalmente, com sangue, empunhando um punhal para matar Floriano, «*tão desejoso de tomar vingança*»⁴⁸, quanto seria normal esperar na época de um irmão «*brioso e moço*»⁴⁹. Curioso é de notar que o embuste da identidade de Flora é levada tão a sério pelo narrador que a descreve, ao lamentar a atitude que Felisbela tivera, como «*o galhardo moço*»⁵⁰, apesar do leitor saber sempre que, de facto, a sua condição varonil não passa de um disfarce.

Num passo já anteriormente citado, Lucidoro descobre Flora prisioneira, vestida com as suas roupas femininas e com as suas jóias. A sua atitude está conforme o retrato traçado anteriormente, pois ficou abrasado «*em vivo fogo*»⁵¹ e que só depois de Flora lhe ter feito uma veemente chamada de atenção ele reprimiu o seu «*apetite*»⁵².

Entretanto os dois irmãos encontram-se e Lucidoro saúda Filénio como «*belo mancebo*»⁵³. Ora, Felisbela, ao vê-lo, percebe que «*que só em o traje fora seu engano que na pessoa e gentileza, na discrição e graça vinha a ser a mesma cousa*»⁵⁴, não teve qualquer dúvida em se entregar àquele duplo do seu amado Floriano, desta vez realmente um ser masculino. Como não podia deixar de ser, a novela termina com um duplo casamento, «*tão ricamente vestidos, eles tão galhardos, elas tão fermosas*»⁵⁵, gozando todos de sua ventura.

“A Custosa Experiência” começa por nos apresentar D. António «*um alentado mancebo*», «*afligido amante*», ocupado em «*entreter seus cuidados*» «*que por serem amorosos lhe enlevavam tanto os sentidos que não sentia que a noite se chegava, sentido (contudo) que o coração se lhe partia a puros golpes de rigor que lhe davam hũa ausência*»⁵⁶ eram saudades de Dona Arnalda. Mais adiante temos outros pormenores sobre esta personagem: «*E se era rico dos bens de fortuna, não o era menos das graças da natureza: gentil homem de rosto, bem disposto de corpo, dotado*

⁴⁸ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 279.

⁴⁹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 283.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 291.

⁵² “Os Gémeos de Sevilha”, p. 292.

⁵³ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 308.

⁵⁴ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 320.

⁵⁵ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 335.

⁵⁶ “A Custosa Experiência”, p. 1-2. Em “La señora Cornélia” aparece também um D. Antonio.

de forças, de mais disto bom cavaleiro e muito esforçado»⁵⁷, «*fidalgo de tantas partes*»⁵⁸. À excepção da referência ao seu porte atlético, não há qualquer diferença entre ele e as outras personagens masculinas já apresentadas. Claro que a «*gentileza e boa postura de que Dom António era dotado*»⁵⁹ ou «*a rara gentileza e mais perfeições*»⁶⁰ haveriam de suscitar, forçosamente, alguns amores. Foi isso que D. Felizarda, supostamente socorrida de um naufrágio por ele, sentiu.

Apesar de esta novela não ser muito pródiga em fazer caracterização directa das personagens, a acção de Dom António permite-nos perceber a sua nobreza de carácter, sobretudo quando lhe solicitam auxílio. Assim, já em Lisboa aparece-lhe um jovem casado que, «combatido» pelos ciúmes, matara um fidalgo por engano, julgando que ele requestava a sua esposa e ferira esta. Com galhardia, D. António ajuda-o a fugir. Ora, o fidalgo é descrito como «*fidalgo mancebo, gentil homem de rosto e mui bem apessoado*»⁶¹, pelo que não faz muita diferença de si próprio. Mais adiante, uma senhora em apuros merece-lhe a mesma atenção. Age como um cavaleiro em socorro dos mais necessitados.

E não raras vezes, o herói se sente assaltado por dúvidas, sobretudo quando algo não acontece segundo o previsto, mas «*com a segurança de seu amor e experiência de seu aviso*»⁶², acaba por perder o receio. Contudo, dividido entre o amor de duas mulheres, teve algumas dificuldades em gerir a sua promessa, uma vez que tinha dado a mão de esposo a D. Felizarda, e o seu antigo amor. Querendo evitar magoar Arnalda, não só não o conseguiu, como fez com que Felizarda se revoltasse. Acabou por se sentir «agravado» e desistir do casamento. A intervenção de D. Lourenço, pai de Felizarda e a morte de Arnalda acabam por o decidir finalmente a casar-se com aquela.

Outro destes jovens cavaleiros é «*o galhardo Florisbelo*»⁶³, protagonista da Novela Sexta: «*Tinha somente dezasseis anos de idade e ainda que tão limitada, não o era a sua fama que dele não divulgava menos que o ser modesto, manso, composto,*

⁵⁷ “A Custosa Experiência”, p. 7.

⁵⁸ “A Custosa Experiência”, p. 48.

⁵⁹ “A Custosa Experiência”, p. 30.

⁶⁰ “A Custosa Experiência”, p. 84.

⁶¹ “A Custosa Experiência”, p.21.

⁶² “A Custosa Experiência”, p. 68.

⁶³ “A Namorada Fingida”, p. 312.

cortesão e generoso e que na gentileza, por ser tão rara, não admitia semelhança... E com razão dava motivos a fama, pois participava do sangue daquele ilustre varão António de Córdova... só tinha Florisbelo hũa falta e era dos bens de fortuna que com ele havia sido escassa»⁶⁴, ou como ele próprio dizia a seu respeito «*sou natural desta corte, de nobre geração, se é que se pode jactar de nobreza, quem carece dos bens da fortuna*»⁶⁵ e muito «*escrupuloso em pontos de honra*»⁶⁶. É a única personagem acerca da qual são fornecidas informações sobre a sua educação e sobre o que ele pensava que deveria ser a educação tanto da jovem donzela nobre como do jovem. É também a única personagem que, apesar de tão jovem, revela possuir uma consciência da necessidade de ministrar educações diferentes aos dois sexos: «*os pais haviam de dar aos filhos grande ensino e pôr nas filhas todo o cuidado*»⁶⁷. Apesar da opinião em relação aos cuidados a ter com as donzelas ser logo rebatida e suavizada por Isménio e de se perceber que tinha sido motivada pelo comportamento leviano da irmã, ficou por rebater a ideia de que os filhos deveriam ter «*grande ensino*», ou seja, muitos conhecimentos. Que era este o pensamento de P. R. é visível quando o pai de Florisbelo, ao sabê-lo noivo da filha do marquês de Povar é mostrado com «*o maior contentamento que nunca tivera em vida e viu por bem empregado o bom ensino com que o criara, pois de tanto proveito lhe fora*»⁶⁸. P. R. justifica, assim, o casamento entre a filha do marquês e Florisbelo, ilustre, mas de pouca fortuna, como fruto da boa educação que ele recebera.

Florisbelo tinha um amigo, também ele «*mancebo bem entendido e discreto*»⁶⁹, cujo papel na narrativa é o de ser ouvinte da história que Florisbelo lhe

⁶⁴ “A Namorada Fingida”, p. 229.

⁶⁵ “A Namorada Fingida”, p. 315.

⁶⁶ “A Namorada Fingida”, p. 323.

⁶⁷ “A Namorada Fingida”, p. 231-2.

⁶⁸ “A Namorada Fingida”, p. 343.

⁶⁹ “A Namorada Fingida”, p. 239.

Esta insistência na discrição é uma característica muito ao gosto da época, com profunda influência clássica (Aristóteles, Xenofontes, Cícero, Quintiliano, Séneca, Ovídio). Fazia parte do modelo do perfeito cortesão, proposto por *El cortesano* e por *El galateo*. Baltasar Gracián, como vimos, dedicou-lhe inteiramente um tratado: *El discreto* (Baltasar GRACIÁN, *El discreto* (ed. de Aurora Egido), Madrid, Alianza Editorial, 1997). Claro que os heróis novelescos eram modelos de discrição, a suma de todas as virtudes, a principal aliada da perfeição. O discreto não se deixava dominar pelas emoções, pois praticava a máxima «conhece-te a ti mesmo», era ponderado, mas também agudo e eloquente.

conta e o de ajudar a complicar a aproximação com a sua amada, estabelecendo uma confusão de identidades: Isbela fizera-se passar por uma aia sua – Leonarda. Ora Isménio correspondia-se com uma dama da mesma casa chamada Leonarda (a verdadeira Leonarda). Esta situação veio provocar a desconfiança e o ciúme no jovem que procurou junto da sua dama apurar a veracidade dos factos.

Jovem forte e decidido, profundamente enamorado da fingida Leonarda, está disposto a morrer por ela, a ponto de lhe confessar: *«que tenho brio pera me tornar a Flandres acabar a vida, quando vos escuseis de ser minha esposa»*⁷⁰.

Florisbello virá a encontrar-se com D. Fernando, irmão da sua amada, sem que ele o saiba. D. Fernando não é muito diferente dos outros jovens, pois *«além de ser de alentado corpo e gentil homem de rosto e ter também o hábito de Santiago, tinha hũa presença tão senhoril que o abonava de sorte que parecia algum senhor ilustre»*⁷¹. E era-o, de facto, pois era filho do Marquês de Povar e *«herdeiro de todo o seu reino»*⁷². Se a acção deste, ao “comprar” os favores da jovem Cardénia com dinheiro não foi muito louvável, acabou por se redimir, graças à nobre intervenção de Florisbello. Temos assim os dois jovens igualados: um com superiores meios de fortuna, outro com um nobre coração.

Diferente é Peralvilho que, sendo um pícaro de humilde nascimento, portanto, não pode partilhar das virtudes das outras personagens masculinas. Peralvilho existe para mostrar que os nobres são possuidores de grandes virtudes e sentimentos, e o povo apenas visa realizar os seus interesses mais mesquinhos, acabando por se tornar risíveis, grotescos e dignos de piedade. Por outro lado, toda a caracterização é feita pela própria personagem. Ele apresenta-se: *«Em Córdova, cidade bem conhecida no mundo pelos singulares engenhos que lhe tem dado, nasci. Meus pais eram de bom sangue, porque em certa dissensão que houve entre eles, um dia, remetendo o feito a unhas, houve alguma efusão e vi que um e outro era vermelho. O meu nome próprio é Peralvilho, e o que me deu a fortuna, o Amante Desgraciado»*⁷³. A sua vida desfila perante o seu auditório, neste tom irónico e sarcástico de um peralvilho que se ri de si próprio e se leva pouco a sério. A sua origem e os vários sucessos da sua vida, desde muito novo que o induzem a um comportamento pouco edificante, do qual se salienta

⁷⁰ “A Namorada Fingida”, p. 339.

⁷¹ “A Namorada Fingida”, p. 324.

⁷² “A Namorada Fingida”, p. 329.

⁷³ “O Desgraciado Amante”, p. 119.

a sua propensão para a mentira. Não deixa de ser curioso que Peralvilho se faça sempre passar por quem não é, primeiro por herdeiro de «*um homem muito nobre e muito rico qual está nas Índias de Castela*» depois, por duas vezes, por soldado ferido na guerra, tentando, assim, obter reconhecimento, riquezas e amor, numa clara intenção de se mostrar acima da sua condição. Claro que este jogo de disfarces não pode ser bem sucedido, pois a intenção seria enganar os outros. Naturalmente que não é ele o único que engana. O seu amo, também finge ser alguém importante, à boa maneira espanhola da época, conforme os estereótipos criados. É assim que Maria de Zayas, pela voz do sogro português de D. Blanca, afirma: «en aquellos países, ni en Itália, ninguno se llama “don” si no son los clérigos, porque nadie hace ostentación de los «dones» como en España y más el día de hoy, que han dado una vanidad tan grande que hasta los cocheros, lacayos y mozas de cocina le tienen; estando ya los negros “dones” tan abatidos que las taberneras y fruteras son “doña Serpiente” y “doña Tigre”... Que me contaron por muy cierto que una labradora socarrona de Vallecas, vendiendo pan, el otro día, en la plaza, a cualquiera vaivén que daba el burro, decia: “está quedo, don Rucio”. Y queriendo partirse, empezó a decir: “don Arre!, y queriendo pararse, “don Jo”»⁷⁴.

No fim da sua peregrinação, Peralvilho fica sozinho, pois nenhuma das mulheres por quem ele se interessou o quis. Mas, na realidade, ele não buscava o amor, nem a estabilidade, mas o prazer e a ascensão social, tanto mais que, quando o fidalgo, seu hospedeiro, o quis casar com uma criada sua, ele fugiu, para escapar à má sorte que tinha com as mulheres. É evidente que ao fazer-se passar por coxo, ou com a cutilada que tinha levado no rosto, a sua figura não era a de um galhardo moço, antes a de um «*desgraciado amante*», humilhado, usado e enxovalhado, no sentido literal da palavra, pelas mulheres. Deparámos, pois, com dois tipos masculinos distintos: o jovem nobre, belo e galhardo, digno de toda a felicidade nos braços da sua amada, e o pícaro feio, humilde, trapaceiro que acaba por ficar sozinho.

Quanto ao jovem nobre, tal como a donzela que com ele contracena, nada há no seu comportamento que seja indigno da sua condição. Não está isento de ciúme, nem de desejo, mas os valores por que se pauta condicionam-lhe o comportamento que é sempre digno.

⁷⁴ Maria de ZAYAS, *Desengaños amorosos* (ed. de Alicia Yllera), Madrid, Catedra, 1993, p. 350.

OUTRAS PERSONAGENS

É evidente que a donzela e o cavaleiro não esgotam o universo das personagens rebelianas. Encontramos também os respectivos pais, os irmãos, os criados e criadas, os amigos e amigas, tios e tias e até uma madrasta. Claro que as funções desempenhadas por estas personagens são diferentes, mas, às vezes, encontramos tanto criados e criadas, como amigos ou familiares (a irmã, a tia, a madrasta) a desempenhar as mesmas funções, já que qualquer um deles, indiferentemente, pode ser terceiro ou alcoviteiro que possibilita os contactos, por carta ou pessoalmente, entre os amantes.

Logo na primeira novela encontramos esse papel a ser desempenhado pela aia, pessoa com posição privilegiada para o fazer, dada a sua proximidade física. Raulino beneficiou da cumplicidade de uma aia de Lizarda para contactar com esta. Assim, afirma: «*continuaram nossos amores quase dous anos, se de muitas pessoas suspeitados, de mui poucas conhecidos, pois só deles tinha notícia uma aia sua, por quem havia resposta das cartas que lhe mandava e era testemunha em algumas práticas que com ela tinha*»¹. Mais tarde, quando Raulino já está em Lisboa, os seus amores com Lauriana são favorecidos por um quinteiro, conforme se pode depreender das palavras do jovem: «*esta carta (continuou Raulino) dei eu ao quinteiro com alguns selos de prata pera que ele tivesse maior segredo e eu mais seguro o despacho... ele me seguiu de maneira que, antes que viesse, não duvidava que teria resposta*»². Função desempenhada na perfeição, já que o homem levou a correspondência e trouxe a resposta, sem que uma ou outra se extraviassem.

Mas, na Novela segunda, a carta de Marcelinda é levada por uma enigmática montanhesa, uma aldeã, a mando de uma dona que tinha a seu cargo a guarda da donzela. A carta foi entregue a um criado de Loriandro.

Também Loriandro se vai encontrar com Marcelinda, utilizando para isso os serviços do criado. Este criado merece mesmo um nome: «*só tratou isto com o criado que na casa mostrava maior confiança, de quem ele fazia muita, por ser homem de segredo e muito esforçado e que se chamava Bratólio. E chegando o tempo, armados*

¹ “As Desgraças Venturosas”, p. 24.

² “As Desgraças Venturosas”, pp. 36-7.

*bastantemente, se acharam ao pé de da janela em dando as onze. Retirou-se o criado e ele não ficou só, porque já Marcelinda o esperava*³. Retirou-se, mas não deveria ser para muito longe, porque, quando se despediram, Loriandro «*se tornou a recolher com seu criado*»⁴.

Nesta mesma novela há uma outra personagem que tem um papel importante na mediação dos amores de Marcelinda e Loriandro: trata-se de uma «dona da casa»⁵. Ora as donas faziam parte da criadagem da casa, espécie de governanta, pois superintendiam as tarefas das criadas e eram da total confiança do senhor. Foi, portanto, à mãe e a uma dona que o pai confiou a reclusão de Marcelinda. Mas como esta lhe era «*muito afeiçoada*»⁶, logo cedeu aos rogos da donzela, facilitando-lhe a entrega de uma carta, por intermédio de uma aldeã.

Em “A Namorada Fingida” é Eugénia que serve, supostamente, de terceira a uma senhora amiga. Diz ela ao irmão: «*vós haveis de servir esta dama que me tomou por terceira, por ser grande amiga, e é formosa, discreta, de calidade*»⁷, donde se infere que este papel pode ser desempenhado por um vasto número de pessoas, mais ou menos chegadas aos amantes.

Por ser criado, coube também a Peralvilho a vez de levar recados da sobrinha de um dos seus amos (um cura) a dois pretendentes. O pícaro não hesita em denunciar a baixeza deste encargo, dizendo que a moça (Anfrizia) «*me fez descer ao grau de alcoviteiro*»⁸, palavra usada pela primeira e única vez ao longo da obra para

³ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 188.

⁴ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 192.

⁵ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 213.

Curioso notar que em “El celoso estremeño”, Cervantes mostra o perigo destas donas: Marialonso, apesar de ser uma dona «de mucha prudência y gravedad» abre a porta a Loyasa, traindo, assim a confiança de Carrizales - Miguel de CERVANTES, *Novelas Ejemplares*, vol. II, ed cit., p. 365.

⁶ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 214.

⁷ “A Namorada Fingida”, p. 234.

⁸ “O Desgraciado Amante”, p. 140.

Claro que os moralistas (e não só, veja-se que esta é a temática central de uma obra tão divulgada como a *Celestina*) sempre se preocuparam com a mediação amorosa. Por exemplo, Francisco de Monzón admitia que os terceiros pecavam mais que os próprios amantes e a eles dedicou todo um capítulo, o VIII «que trata de los géneros de alcahuetes, y de la diversidad de alcahuetarias, y de las leyes que conviene que hagan las princesas sobre ello» - Francisco de MONZÓN in José Manuel Marques da SILVA, *O Livro Primeiro del “Espejo de da Princesa Christiana” de Francisco Monzón*, dissertação

classificar a actividade desempenhada, afinal, por várias personagens. Este comentário de Peralvilho, a ser tomado a sério, revela que essa função era, por ele, considerada muito mais baixa do que todas as trapaças que até então ele cometera.

Na Novela Sexta, é também uma criada que leva a ansiada resposta ao mancebo que requestava Cardénia. Esta mediação não é alvo de qualquer reparo, dado que ela se torna insignificante face à atitude da madrasta da donzela que forçara o encontro: «*com isto me inquietou mais de dous meses que, enfim, não é mãe verdadeira e quando o fora não era bem que lhe desse este nome, pois o não merece a mãe, não digo eu que consente, mas que não repreende muito em a filha qualquer leviandade, quanto mais a induzi-la a cousa que ãa vez perdida nunca mais se restaura*»⁹.

Com uma posição não identificada aparece uma personagem masculina a desempenhar idêntico papel. É-nos apresentado assim: «*Tinha o pai [de Claudiana] em sua casa um homem já de idade, muito experimentado nas guerras, pessoa autorizada, a quem eu era afeiçoado e ele me estimava muito. E daqui tomei confiança pera lhe dar conta do que se passava e lhe roguei fizesse de sua parte com Claudiana que tratasse de pôr seu pensamento em Gerardino, pois lhe era devido por muitos respeitos e, quando não houvera outro, bastara ser-lhe ele tão afeiçoado. E ainda propus outras razões que o satisfizeram, de modo que tomou à sua conta este negócio, em o qual fez tudo o que pôde, mas não o que quis*»¹⁰. Terá sido, pois, este o motivo pelo qual não terá obtido resultados. Há que destacar que Raulino recorreu a uma pessoa considerada, mas, mesmo assim, parece que o seu papel é considerado pouco digno, na medida em que se pode inferir das «outras razões», do «negócio» e do desfecho que foi por bens materiais que ele se prestou a desempenhar o papel de mediano, e não por simpatia para com os intervenientes neste caso. Contudo, a situação é ambígua, pois também poderia ter pesado o facto de o velho não querer separar Claudiana de Raulino, por este lhe parecer melhor partido para a donzela.

Outras vezes, os portadores das cartas são pessoas não identificadas. Assim, na Novela Quarta, é uma mulher, talvez uma mendiga, que desempenha esse papel: «*D. António... sabendo da portadora que lhe levara a primeira carta quanto fora mal*

de mestrado de História da Cultura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1997, vol. II, p. 147.

⁹ «A Namorada Fingida», p. 316.

¹⁰ «As Desgraças Venturosas», p. 16.

recebida, ainda segundou com outra e, levando o mesmo caminho, tornou a fazer instância, dizendo à mulher (que sob color de esmola entrara naquela casa, ainda que não era este bom proceder pera quem ia pedir) que lhe dissesse de palavra o que as cartas continham e que a persuadissem a lhe querer falar, pois nisso pouco arriscava, e podia ser deixá-la satisfeita»¹¹. A mulher desincumbiu-se bem da sua tarefa, embora não tenha convencido Arnalda, a destinatária das missivas. O que parece ser evidente é a censura que, desta feita, o narrador faz à mediação amorosa.

Destes casos parece resultar uma posição equívoca do narrador (directamente ou por intermédio das personagens) face a diferentes tipos de mediação, pois, por um lado, estas críticas a somar à de Peralvilho a condenam, mas, noutros casos, sobretudo, no caso de Marcelinda (“Os Enganos mais Ditosos”) exalta-se a dedicação da dona que salvou os amores da donzela e de Loriandro.

Pires Rebelo denuncia, ainda, na Novela Sexta, o caso mais escabroso de todos estes: a virtude de Cardénia é “vendida” pela própria madrasta a um mancebo, o que faz da madrasta, uma outra Celestina. Este acto, desencadeado pela falta de recursos com que ambas vivem, pois lhes faltava «o necessário pera nos tratarmos conforme a qualidade de nossas pessoas»¹², é severamente censurado pela própria donzela que assim via em perigo a perda «da melhor jóia que possuía»¹³, nestes termos: «Com isto me inquietou mais de dous meses que, enfim, não é mãe verdadeira e, quando o fora, não era bem que lhe desse este nome, pois o não merece a mãe, não digo eu que consente, mas que não repreende muito em a filha qualquer leviandade, quando mais induzi-la a cousa que, ãa vez perdida, nunca mais se restaura»¹⁴. Apesar da resistência, acabou por «obedecer violentada e satisfazer constrangida»¹⁵. Foi salva a tempo pela intervenção de Florisbelo que a defendeu de D. Fernando que era esse, afinal, o mancebo que assim a desejava. A sua virtude foi compensada, pois, arrependido do seu acto, dá-lhe o dote necessário para ela poder entrar num convento, dado que era esse o seu desejo.

¹¹ “A Custosa Experiência”, p. 92.

¹² “A Namorada Fingida”, p. 315.

¹³ “A Namorada Fingida”, p. 317.

¹⁴ “A Namorada Fingida”, p. 316.

¹⁵ “A Namorada Fingida”, p. 317.

A relação entre amos e criados se não é amigável é, pelo menos, cordial, apesar da desconfiança que sobre elas recai, bem patente na literatura da época¹⁶ e muito especialmente nas novelas picarescas ou apicaradas. O tipo de criada ou criado corresponde mais àquele que J.A. Maravall caracteriza como sendo típico de uma sociedade em que os nobres tinham o monopólio da guerra e reuniam à sua volta um grupo de criados (*nutritus*) que estabeleciam uma clientela apta para a guerra e ligada por laços de fidelidade¹⁷. Na realidade, encontramos criadas que são nobres donzelas, ajuizadas e discretas como as suas amas, como é o caso de “Os Enganos mais Ditosos” e “Os Gémeos de Sevilha”¹⁸. Aliás, nesta novela a colagem é perfeita já que os gémeos protagonistas da novela foram, antes do reconhecimento, eles próprios criados em casas de grandes senhores. Esta posição é contrária à que tantos escritores (moralistas ou não) veiculam. D. Francisco de Portugal dizia sobre criadas e criados:

¹⁶ Recorde-se o dito que D. Francisco Manuel de Melo, a propósito dos criados: «Costumavam dizer os grandes: tantos criados, tantos inimigos» - D. Francisco Manuel MELO, *Carta de Guia de Casados* (ed. de Maria de Lurdes Fernandes), Porto, Campo das Letras, 2003, p. 73.

Fray Luís de León também, várias vezes, ao longo da sua *Perfecta Casada* chama a atenção para o cuidado a ter com eles, chegando mesmo a coincidir com a opinião de D. Francisco: «así en la casa bien gobernada, en tanto que están despiertos los enemigos, que son los criados, siempre há de velar el señor» - Fray Luís de LEÓN, *La perfecta casada*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 117.

Nas novelas da época, sobretudo em D. María de Zayas o motivo das criadas espias da ama, prontas a fazê-las perder a fama e a honra é frequente, chega a ser quase uma obsessão – veja-se este seu comentário, no “Desengaño décimo”: «Porque los criados y criadas son animales caseros y enemigos no excusados, que los estamos regalando y gastando com ellos nuestra paciencia y hacienda, y al cabo, como el león, que harto el leonero de criarle y sustentarle, se vuelve contra él y le mata, así ellos, al cabo, matan a sus amos, diciendo lo que saben de ellos y duciendo lo que no saben, sis cansarse de murmurar su vida y costumbres. Y es lo peor que no podemos passar sin ellos, por la vanidad, o por la honrilla» - María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Desengaños amorosos* (ed. de Alicia Yllera), Madrid, Catedra, 1993, p. 508.

No entanto, como já demonstrámos noutro lugar (mais concretamente no capítulo “O TEXTO”), o motivo dos criados-companheiros não é inédito nas novelas da época, nem no próprio Pires Rebelo, pois, em “Os Gémeos de Sevilha”, D. Cecília trata Feliandra como se fora sua filha.

¹⁷ J.A. MARAVALL, *La literatura picaresca desde la Historia social*, Madrid, Taurus, 1986, capítulo V, especialmente, pp. 197 – 207.

¹⁸ D. Francisco Manuel de Melo explica o nome que os franceses dão às «damas do paço filhas de honor, dando a entender que não menos das filhas se podem fazer criadas do que se podem as criadas ter em conta de filhas» - D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados* (ed. de Maris de Lurdes Coreia Fernandes), Porto, Campo das Letras, 2003, p. 74.

«Em escolher umas e outros está muito de estimável: tal gente é a traça roedora do bom-senso, um caminho de conspirações contra a prudência, o estorvo da veneração, o despenhadeiro da bondade. Eles saqueiam com averiguações e vendem baratíssimo o que não pode ter preço»¹⁹. Criados destes encontramos nas novelas de Cervantes²⁰ e de D. María de Zayas.

Assim criados e criadas podem também ser confidentes: *«Mais dissera o enamorado Loriandro se, a este tempo, não sentira rumor de gente que vinha. E levantando os olhos viu que chegavam os dous criados, os quais indo passando conheceram o cavalo e descendo-se dos seus se foram a ele alegres de o haverem achado, porque lhes pareceu que andava naqueles bosques perdido e ainda temiam não fosse causa o seguimento de algum cervo de ficar aquela noite embrenhado. Logo lhes contou o que se passara com a cerva ferida e quando lhe chegou a dizer que se retirara a ã fonte, despediu de seu peito um ai tão sentido que deu motivo a um dos criados que tinha mais confiança pera lhe perguntar se lhe acontecera alguma cousa que pera tão pouco tempo o achavam demudado»*²¹. Loriandro acaba por confessar ao criado a causa da sua mudança, numa conversa de igual para igual. O criado acompanhá-lo-á na busca de Marcelinda e interrogá-lo-á ainda sobre a falta da banda.

As criadas servem também de companhia e são o garante da segurança da donzela quando sai de casa. Marcelinda explica a Rosamunda como, um dia, acompanhada por Tabiana encontrara Loriandro: *«e como fazia bom tempo por ser já o da Primavera, pediu licença a minha mãe e com duas criadas nos fomos ambas recrear entre as flores rústicas que ornavam as margens de um pequeno ribeiro»*²². Por isso, era necessário mostrar alguma discrição perante elas. Assim, Marcelinda, quando sentiu *«que vinha chegando ã criada, a quem a outra mais atrás seguia»*, logo rogou a Loriandro *«que se retirasse e fingisse que descera para beber na*

¹⁹ D. Francisco de PORTUGAL, *Arte da Galantaria*, Porto, Domingos Barreira, 1943, p. 29.

²⁰ É o caso de “La señora Cornélia” que entrega a sua virgindade por mediação de uma criada «más blanda a las dádivas y promesas del duque que lo que debía a la confianza que de su fedelidad mi Hermano hacía» - M. CERVANTES, *Novelas Ejemplares* (ed. de Florencio Sevilla Arroyo e Antonio Rey Hazas), p. 514.

²¹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 133.

²² “Os Enganos mais Ditosos”, p. 151.

fonte»²³. Depois de se despedir do amante saiu ao encontro das criadas a quem teve de justificar o ferimento da face, não dizendo a verdade, mas inventando uma desculpa.

A presença das criadas é também necessária, quando é uma senhora a sair. É o que acontece, quando mãe e filha vão ver a procissão. Diz Marcelinda: «*e com minha mãe e criadas que estão em outras janelas vim ver esta festa*»²⁴. As criadas são, assim, o garante da honestidade de qualquer dama ou dona, particularmente quando oriundas da mais alta nobreza, neste caso, os Cardona. Por isso, perante as criadas, é preciso disfarçar os próprios sentimentos para não se levantarem suspeitas: «*Ainda que Marcelinda tivera escusas, nesta ocasião as escusara, porque além de entrar ãa criada, estava tão sentida do que a mãe lhe dissera que se apresentavam as lágrimas a impedir as vozes e, porque não dessem a presumir culpas por antecipadas, logo se retirou de sua presença*»²⁵.

Claro que a ausência das criadas, abre, inversamente, as portas à sedução. Assim, em a “Namorada Fingida”, a madrasta, para facilitar a entrada do mancebo na intimidade de Cardénia, «*recolheu-se ela e a criada para ficar o campo mais desimpedido*»²⁶, conforme, amargamente, a donzela confessa.

No extremo oposto desta relação entre amos e criados está o caso de “Os Gémeos de Sevilha”. D. Cecília fala assim da sua criada Feliandra (que, por acaso, era Filénio disfarçado): «*O respeito por que faço tanta conta desta criada é por me haver contentado tanto, sua discrição e fermosura que lhe quero como filha*»²⁷, facto que só se verifica pela justificação que demos atrás.

As aias e amas acabam por desempenhar papéis similares: além de mensageiras, também são confidentes: na novela “Desgraças Venturosas”, vemos primeiro a aia de Lizarda a levar as cartas a Loriandro. Contudo, depois foi uma aia também, presumivelmente a mesma, que divulgou estes amores e permitiu que Raimundo soubesse da fuga dos filhos.

Mas elas podem também ser as substitutas das mães. Assim, nesse mesmo conto, D. Raimundo por ter de mudar de lugar deixou o filho aos cuidados de uma

²³ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 154.

²⁴ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 161.

²⁵ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 200.

²⁶ “A Namorada Fingida”, p. 317.

²⁷ “Os Gémeos de Sevilha”, p.304.

ama «*e mais gente necessária*»²⁸ para ele ser criado. A ama assume, pois, a responsabilidade de mãe. Na novela “Os Gémeos de Sevilha” é um aio que cria os dois irmãos, com todo o amor e carinho, pois «*os amava como filhos*»²⁹. É nesta novela que melhor se traduz as relações entre amos e criados. Depois dos desposórios duplos, nem os gémeos nem os respectivos noivos se esquecem daqueles a quem tanto deviam a sua felicidade. Assim: «*Filénio pediu lhe desse Leopoldo pera o ter em sua casa em lugar de pai que em tanto devem estimar os nobres o aio que lhes dá o ensino. E Flora rogou muito a seu esposo Lucidoro aceitasse por vedor da sua o feitor da quinta e por dona a mulher que a acompanhara, o que ele fez logo, que nunca ninguém perdeu com um agradecido. Não se descuidou Felisbela, assi de sua aia como da companheira que se não deve ter em pouco quem nas ocasiões de crédito sabe guardar segredo*»³⁰. Ou seja, é de estar grato a quem vem facilitar os amores e as traças usadas para o conquistar (a aia e a companheira de Felisbela), do mesmo modo que a quem cria (Leopoldo) e preserva a vida (o que foi o caso do vedor e da mulher que acompanhou Flora).

Situação idêntica se regista na Novela Quarta: Felizarda que não tem mãe, fora criada pela mulher de «*um escudeiro, homem já velho e autorizado*»³¹.

No entanto, P. R. não desconhece o perigo que os criados, escudeiros, aias ouaios e amas representam para a honra das donzelas, pois elas facilitam realmente o contacto entre os amantes, seja por carta, seja directo. Guardam segredos (“Gémeos de Sevilha”), encobrem desonras (“Gémeos de Sevilha”). Só que as donzelas, mesmo quando os seus amados são mais ousados, são suficientemente «discretas», resistindo a todos os avanços, portando-se como jovens esclarecidas e não como algumas donzelinhas inocentes e ingénuas, obrigadas a casar muito cedo, que encontramos em D. Maria de Zayas.

Curiosamente, as criadas desempenham realmente os papéis que a literatura moralista tanto se empenha em denunciar, mas P. R. admite-o, pois as finalidades são boas, ou resultam boas, pelo menos para os amantes.

Quanto às mães, estas são, geralmente, protectoras, na medida em que o marido o permite, e compreensivas.

²⁸ “As Desgraças Venturosas”, p. 96.

²⁹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 224.

³⁰ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 335.

³¹ “A Custosa Experiência”, p. 34 (II Parte).

Assim, Melicena, mãe de Marcelinda (Novela Segunda) torna-se confidente da filha: *«fiquei dando conta a minha mãe da pendência que tive com meu pai»*³², referindo-se à desconfiança do pai em relação à banda que ela trazia a segurar o braço. A mãe acompanha também a filha a ver a procissão, claro que devidamente acompanhadas pelas criadas. No entanto, Melicena não deixar de estar de sobreaviso em relação à sua filha, pelo que a interroga, falando em nome dela e do marido: *«Entendo que vivo bem enganada na confiança que de vós fazia, porque parece-me que teríeis sempre respeito ao ser que vos demos, ao regalo com que vos criámos e ao muito que vos queremos, não saísseis nunca de nossa vontade, tenho alcançado que seguís vossos apetites e os desordenados raramente logram bons acertos. Nem vós os deveis esperar de vossos amores, pois já perdem por manifestos o que vos seguravam por escondidos»*³³. A razão desta interpelação foi ter descoberto uma carta: *«sabei que vosso pai me mostrou uma carta de vosso amante e cuido se chama Loriandro e este é o respeito porque condenei vosso cuidado, pois o não tiveste de a guardar, tendo-o de a receber e, no teor dela, se vê ser resposta de alguma vossa e assi como houve estas também haveria outras»*³⁴. Na realidade, não censura a filha por ela ter recebido correspondência, mas por não ter sabido respeitar as aparências e, assim, ter-se denunciado.

Mais adiante, contudo, quando Marcelinda é posta em reclusão, é a mãe e *«ã dona de casa»*³⁵ que zelam pela sua segurança. Não seria, porém a mãe, logicamente, que possibilitaria a sua fuga. Esta tarefa estava reservada à dona que, compadecida, se prestou a ajudá-la. Possibilita-lhe a entrega da carta, conforme vimos acima, e a fuga, expondo-se assim à ira do pai de Marcelinda. É evidente que a mãe não participou nesta aventura, pois não poderia ir contra a vontade do marido, apesar de ambos serem muito diferentes: ela é, em relação a seu marido *«tão encontrados nas condições como a noite e o dia: quer-me ela por todo extremo, como quem não tem outra; e ele, não sei se pelo mesmo respeito, é tão rigoroso e tão demasiado em me guardar que vo-lo não sei encarecer sabendo-o muito sentir»*³⁶. Este rigor é facilmente compreensível, pois cabia ao pai o papel de defender a honra das mulheres

³² “Os Enganos mais Ditosos”, p. 156.

³³ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 198.

³⁴ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 199.

³⁵ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 213.

³⁶ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 151.

da casa. As mães, como mulheres, mostram-se mais compreensivas para com as filhas, embora não descurem o dever de ensiná-las a preservar a virtude. É Cardénia, a moça que a madrasta “vende” a D. Fernando, quem define o papel da mãe, ao censurar o da madrasta: «*Com isto me inquietou mais de dous meses que, enfim, não é mãe verdadeira e, quando o fora não era bem que lhe desse esse nome, pois o não merecia a mãe, não digo que consente, mas que não repreende muito em a filha qualquer leviandade, quando mais induzi-la a cousa que ùa vez perdida nunca mais se restaura*»³⁷. Sobre a falta de escrúpulos desta madrasta, mais à frente, há-de o texto referenciar que, depois de Cardénia ter beneficiado de tão boa sorte, «*só a madrasta ficou ressentida por lhe resultar dela pouco interesse*»³⁸, pelo que podemos concluir que não se arrependeu do acto que perpetrara.

A mãe, porém, muitas vezes está ausente, pois a vida do filho significara a sua morte (como se sabe, a morte de parto era muito frequente na época). É o que fica bem patente na *Novela Primeira*, quando se refere que a mãe de Policena (ou Lizarda) morrerá no parto. Mas este mesmo passo serve, também, para mostrar uma diferença entre homem e mulher: depois de morta a mãe dos seus filhos, D. Raimundo torna-se a casar, justificando-se: «*daí a quatro anos foi-me necessário tomar segunda vez estado e porque interessava em o casamento de ùa senhora, senão por igualar a primeira em a qualidade do sangue, foi em augmentagem que lhe fazia em a riqueza*»³⁹. Ora, sabemos que embora as viúvas fossem desencorajadas de fazer um segundo casamento, o mesmo não acontecia com os viúvos: «*Eran contrários a que se celebraran segundas bodas, tanto hombres como mujeres. Pero ponían más énfasis en que no se volvieran a casar las mujeres porque hacían una especie de traslación hacia el futuro de la fidelidad debida el marido y del derecho exclusivo de éste al uso del cuerpo de su mujer*»⁴⁰. A viuvez deixava, assim, muitas vezes, as mulheres sem meios para prover o seu sustento e o dos filhos, conforme se viu mais acima com a madrasta de Cardénia.

O pai é, regra geral, «*rigoroso em extremo*»⁴¹, como o de Marcelinda, exercendo apertada vigilância sobre as filhas. Este controlo é seguido à risca, se bem

³⁷ “A Namorada Fingida”, p. 316.

³⁸ “A Namorada Fingida”, p. 332.

³⁹ “As Desgraças Venturosas”, p. 97.

⁴⁰ Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI Ed., 1986, p. 199.

⁴¹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 150.

que apenas na sua presença. Marcelinda confessa a seu amante que «*se não andara fora [o pai] não me tivéreis presente*»⁴². Claro que só com a convivência da mãe é possível a Marcelinda sair um pouco a espairecer, embora acompanhada por Tabiana e pelas duas criadas. Diz a jovem sobre a mãe «*quer-me ela por todo extremo como quem não tem outra; e ele, não sei se pelo memo respeito, é tão rigoroso e tão demasiado em me guardar que vo-lo não sei encarecer, sabendo-o muito sentir. E, na minha opinião, crede que raramente logram bons acertos os que cuidam que por ciosos se melhoram, porque, como a natureza da mulher é tão delicada, ainda pouco oprimida, facilmente quebra e, isto em meu pai é demasia, visto estarmos nós vivendo em ãa montanha*»⁴³.

Contrastando com este pai, o pai de D. Arnalda comunga do sofrimento da filha e, tal como ela, acaba por falecer de desgosto. O drama de Arnalda tinha sido causado por um tio. Durante dois anos, este assediara-a, escondendo que era viúvo. Levava-a para as Astúrias, no intuito de pedir dispensa a Roma para casar com ela. Este afastamento fizera-a levar a temer o desamor de D. António e, para se certificar da constância do jovem, a ter de experimentá-lo.

Mas, de uma maneira geral, há amor entre pais e filhos e vice-versa. Assim, na terceira novela, quando Felisbela, rendida de amores, definha, comenta o narrador: «*Mostraram-se os pais sentidos, porque lhe queriam muito e trataram de médico*»⁴⁴. Mesmo perante a evidência da má conduta da filha (Felisbela finge que tinha dado à luz uma criança filha de um suposto criado), perante a desonra para o seu nome «*acudiu o precatado pai com presteza e com a mesma tirou o agudo ferro daquela cândida açucena*»⁴⁵.

Ressalta à primeira vista que as famílias monoparentais são muito frequentes nestas seis novelas. Na Novela Primeira vimos que Lizarda (ou Policena) e Raulino não têm mãe, mas também Lauriana vive com seu pai, um «*venerando velho*»⁴⁶. Nunca é referida a mãe. Na Novela Segunda, não é referida a mãe de Loriandro, pelo que talvez ele não a tivesse. Em “Os Gémeos de Sevilha”, os dois irmãos vivem com um aio que os criou, embora o pai lhe envie sempre o sustento necessário. A mãe

⁴² *Ibidem*.

⁴³ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 151.

⁴⁴ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 267.

⁴⁵ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 268.

⁴⁶ “As Desgraças Venturosas”., p. 32.

morrera aquando do parto. Também na mesma novela, D. Cecília, mãe do indiscreto mancebo que pôs em cheque a honra de Feliandra (ou melhor, Filénio), era viúva, pois o marido «*acabou a vida nas guerras de Flandres*»⁴⁷. Em “A Custosa Experiência” nem Arnalda nem Felizarda tinham mãe. D. António era órfão de ambos. Mesmo no “Desgraciado Amante”, Peralvilho acaba por ficar órfão, Anfrizia vivia com um tio que era cura, Luísa vive só com a mãe, porque, supostamente, era filha ilegítima do amo de Peralvilho e Amarílis, a filha do comediante, também parece não ter mãe, pois esta nunca é mencionada. Finalmente, na última novela, nunca é referida a mãe de Eugénia e Cardénio, nem a de Isbela e D. Fernando. Talvez se possa inferir que ambas já teriam morrido. É evidente que os motivos apontados no texto para a morte dos progenitores são bastantes plausíveis: as mães morrem de parto, os pais nas guerras.

Já vimos acima que o tio de Arnalda não teve um papel muito simpático na vida da sobrinha, mas a maioria dos tios e tias são os segundos pais de muitos dos heróis e heroínas destas novelas. A mesma novela é prova disso: Felizarda ficara, na ausência do pai e depois da morte da mãe, em casa de sua tia, D. Luísa de Mendonça, que procedera sempre «*como mãe verdadeira e ela a respeitou sempre como obediente filha*»⁴⁸. Também um irmão da mãe de Policena (“As Desgraças Venturosas”), D. Rogero, cria esta como filha, depois da mãe morta em sequência do parto, facto que é enfatizado mais do que uma vez por D. Raimundo («*um tio que a tratava com tanto respeito*»⁴⁹, «*mandou-me dizer que a mandaria criar como filha e seria sua herdeira*»⁵⁰). A fuga de Policena com um mancebo causou a morte do tio, tão grande foi o desgosto pela perda da sobrinha. Na Novela Segunda há também uma tia de Loriandro «*irmã de sua mãe, donzela de pouco mais idade que ele e não chegavam a dous anos, os que passavam de vinte, chamava-se Rosamunda, dama rara em discrição..., a qual como não tinha pais, estava com a irmã e corria por sua conta*»⁵¹, ou seja, nesta narrativa, a tia vive em casa do sobrinho, portanto, com a irmã, em vez de ser ela a dar abrigo ao sobrinho, conforme é mais comum, o que é facilmente justificável, atendendo à pequena diferença de idades. Isso possibilita que

⁴⁷ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 304.

⁴⁸ “A Custosa Experiência”, p. 105-6.

⁴⁹ “As Desgraças Venturosas”, p. 95.

⁵⁰ “As Desgraças Venturosas”, p. 97.

⁵¹ “Os Enganos mais Ditosos”, pp. 147-8.

Rosamunda se tivesse tornado confidente do sobrinho e terceira nos amores entre ele e Marcelinda, facilitando que se desfaçam os enganos que haveriam de ditar a felicidade deles.

Embora já em outro lugar tenhamos falado do “estranho caso” que foi D. Arnalda ter-se servido da prima para testar o amor de D. António, convém relembrar aqui esta ligação forçada que acaba por unir D. António a Felizarda, tornando as duas primas rivais. Em contraste com estas primas, não encontramos amigos a serem rivais, a não ser na aparência, portanto, só transitoriamente, enquanto que as duas primas começam por ser adjuvantes e acabam, realmente, com um conflito de interesses⁵².

Finalmente, encontramos também irmãos. Desde logo os gémeos, na novela “Os Gémeos de Sevilha”. A cumplicidade entre ambos é total, quer na sede de aventura que os leva, muito jovens ainda, a fugir de casa para irem às festas na corte, quer na afeição que o une. O facto de partilharem a roupa é também um indício dessa cumplicidade. O outro par de irmãos é o de Florisbelo e Eugénia de “A Namorada Fingida”.

Encontramos, ainda, amigos e amigas dos amantes a desempenhar o papel de confidentes: Sisnando é confidente de Raulino, enamora-se da amante deste, acabando por casar com ela, pois afinal ela era irmã de Raulino. Cardénio é confidente de Loriandro, Tabiana de Marcelinda (“Os Enganos mais Ditosos”). Os dois pares acabarão por casar na mesma altura e é precisamente o casamento do par secundário que irá permitir o encontro dos dois amantes e subsequente casamento. Florisbelo tem em Isménio o seu confidente. Estes amigos, muitas das vezes, estão enamorados de donzelas que vivem na mesma casa, acabando, embora só na aparência, por se tornarem rivais. No entanto, a inclusão de amigos tem um papel mais a nível da economia da narrativa, uma vez que permitem que, pelo desabafo, possamos conhecer os factos ocorridos, como também possibilitam os enganos ou “tramas” das narrativas. O caso mais sintomático é precisamente este último: no início da novela, Florisbelo troca uma longa conversa com um amigo, explicando-lhe a imprudência que Eugénia cometera ao querer casá-lo com Nísea, tentando, assim, favorecer os seus

⁵² Julián Olivares verificou em *Maria de Zayas* conflitos idênticos a este, o que o terá levado a afirmar: «en un sistema patriarcal que asigna a la mujer la función de ser servidora del hombre y establece el casamiento como fin primordial de la mujer, las mujeres rivalizan entre sí para ser avaladas por los hombres, lo cual hace imposible la solidaridad femenina.» - Julián OLIVARES, “Introducción” a *Maria de Zayas y Sotomayor, Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Catedra, 2000, p. 66.

próprios amores. Este amigo assume uma presença importantíssima em toda a primeira parte da novela. Contudo, ele desaparece completamente na segunda parte (quando Florisbela parte para a Flandres, regressa e salva Cardénia de D. Fernando) e só voltamos a saber dele, quando Leonarda declara que é a *Namorada Fingida*, e que Leonarda é uma aia sua, e ela é de facto Isbela, filha do poderoso D. Luís de Códova. Ora Leonarda era «*a que na verdade pôs os olhos em vosso amigo Isménio, mas como ãa se lhe mostrara desabrido, logo fez dele pouco caso*»⁵³, pelo que as relações entre a verdadeira Leonarda e Isménio ficaram por ali, não aparecendo mais novas de ambos.

Uma só vez a amizade não foi muito respeitada. Em “As Desgraças Venturosas”, Raulino enamorado de Claudiana, ao saber que Gerardino também a ama, desiste, por amizade, desse amor. No entanto, o amigo reage de uma maneira inesperada. Confessa Raulino: «*quando eu entendi que por esta de tanta alegria me recebesse com os braços abertos, vi que me respondia com os olhos inclinados, que lhe desse tempo pera cuidar no que devia fazer, pois em os de consideração, era necessário muita pera se lograrem acertos e se escusarem perigos*». Como já fizemos referência, Gerardino dissera-lhe que: «*quem faz tanta deligência por acomodar a dama que tanto lhe queria, não deixa de dar de si algũa suspeita*»⁵⁴. Claro que a relação de amizade que os unia terminou naquele momento.

Não há dúvida que o comportamento de Raulino seguiu o que seria de esperar de um nobre, mas sobretudo de um amigo, conforme poderemos ler numa obra, como o *Leal Conselheiro*, que se tornou um clássico sobre as relações interpessoais: «*sempre quer bem a seu amigo, e nunca o contrario e assi deseja delo fazer com toda cousa por guarda da sua consciencia, acrescentamento de sua honra, saude, proveito e boo prazer. E praz-lhe muito seer de seu amigo perfeitamente amado e haver com ele sempre boa e razoada conversaçom*»⁵⁵.

Não são só, pois, os laços de parentesco que unem as várias personagens entre si: quem cria e quem serve, quem ouve confidências, desenvolve também relações de

⁵³ “A Namorada Fingida”, p. 340.

⁵⁴ “As Desgraças Venturosas”, p. 18.

⁵⁵ Dom DUARTE, *Leal Conselheiro* (ed. de Maria Helena Lopes de Castro), Lisboa, IN-CM, 1998, p. 172-173.

amizade e amor tão importantes que podem influenciar os destinos daqueles com quem se ligam.

5.O Tempo

O tempo é, nestas novelas, quase uma obsessão. A propósito da concepção de tempo no Renascimento, Quinones afirmou que «this modern sense of time has its more immediate origins in that period of our history which, more than any other, has served to separate our values and responses from the rest of the world – the Renaissance»¹. Na realidade, o tempo também faz parte das preocupações do “homem barroco. Como disse Orozco Díaz: «es el agudo sentimiento de la incontenible fuerza del tiempo»². Não admira, pois, conforme faz notar este autor, que esta seja «la época de esplendor de la relojería»³. A transitoriedade da vida, a fugacidade do momento, manifesta-se nas indicações constantes de passagem do tempo que podemos também encontrar em todas estas novelas.

Mas o tempo é ainda uma das categorias fundamentais da narrativa; por isso, torna-se necesario proceder à análise pormenorizada das diferentes notações temporais presentes nestas novelas. Teremos, pois, de distinguir o tempo em que historicamente é situada a acção, do tempo objectivo ou tempo da história (que recorre às divisões cronológicas usuais (anos, dias, horas...) e o tempo da progressão diegética.

Comecemos pelo tempo narrativo, muito menos complexo do que o tempo da história. Ora, a representação narrativa deste tempo tem, como é lógico, de recorrer a *anacronias*. Embora, nem sempre se inicie a narrativa *in media res* (o que acontece de maneira muito visível em “As Desgraças Venturosas” e noutras novelas de uma forma mais difusa), recorre-se frequentemente a analepses correspondentes a narrativas encaixadas, conforme já vimos. O recurso aos sumários⁴ e as elipses é também frequente, já que é preciso condensar períodos de tempo relativamente longos, frequentemente, dois ou quatro anos, conforme veremos.

Já o tempo da história é o tempo objectivo que é medido pelo calendário do ano civil. Pode também revestir-se de um significado cósmico, dado que obedece ao

¹ Ricardo J. QUIÑONES, *The Renaissance discovery of time*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1972, p. IX.

² Emílio OROZCO, *Manierismo y barroco*, Salamanca, Anaya, 1970, p.57.

³ *Ibidem*, p. 58.

⁴ Vítor Aguiar e Silva prefere o termo *resumos*, já que *summaries* é a designação usada pela crítica inglesa – Vítor Aguiar e SILVA, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Liv. Almedina, 1988, p. 756.

ritmo das estações e ao ritmo da sucessão do dias e da noite, mas pode também, cumulativamente ou não, marcar a época histórica.

A primeira constatação que se pode fazer é a de que há grande variedade de indicações temporais quantitativas ao longo das seis novelas: anos, meses, dias, horas. Contudo, elas nem sempre servem para se localizar com precisão a acção de cada uma destas novelas, o que não é uma novidade, pois, tal como Isabel C. Caderón referiu, a propósito da novela cortesã espanhola: «Rara vez se explicita en las novelas cortesanas el año en que transcurre la acción, aunque hay ejemplos en contra en Liñan, o Céspedes. Es más frecuente que se haga alguna referencia histórica o, si la narración tiene lugar en España, se nombra el rey»⁵.

Ora, apesar de a acção da primeira novela não ter lugar em Espanha, o tempo é, de facto, o de um reinado concreto. Dado que a acção se inicia em Lisboa, é o reinado de um rei português - D. Afonso Henriques -, que é tomado como referência. Sabemos ainda exactamente em que ano tem lugar a acção, já que ela decorre durante a conquista de Lisboa: «*Governando com prósperos aumentos, à custa de muito sangue de pérfidos inimigos, o sereníssimo Dom Afonso Henriques, a maior parte deste venturoso Reino, como verdadeiro Rei... Tendo posto cerco à cidade Elisseia*»⁶. Esta referência precisa não vem invalidar a observação que para a novela curta em geral fez Isabel Calderón, já que na novela seguinte, apesar de haver também uma indicação precisa, ela não é contemporânea da novela. Ao indicar-se a família de Marcelinda, explica-se que «*os Cardonas descendem do antigo Duque de Soma e, por parte da mãe é dos Marlécios⁷ que floresceram muito em a era de 1517*»⁸. Assim, a acção poderá ter tido lugar, ficcionalmente falando, em qualquer ano entre esta data e algum tempo antes de 1650 (ano da publicação da obra). Artur H. Gonçalves, junta àquela data a idade provável de Marcelinda (vinte anos) e apresenta como data para localização da acção desta novela «no meio de uma primavera provavelmente

⁵ Isabel COLÓN CALDERÓN, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ed. del Laberinto, 2001, p. 74.

⁶ «As Desgraças Venturosas», p. 1.

⁷ Na edição de 1847, aparece «Marcélios» em vez de Marlécios».

⁸ «Os Enganos mais Ditosos», p. 171.

posterior a 1537»⁹. De facto nada na novela nos indica que Marcelinda pertencia à geração imediatamente a seguir. Portanto, a acção localizar-se-á depois de 1517, mas em qualquer data não determinada.

Porém, na terceira novela a acção começa «em o ano em que a pérola de *Austria deu à Espanha um quarto de tanta valia que a pode fazer desempenhada*»¹⁰, isto é, aquando do nascimento de Filipe II, filho do imperador Carlos V, ou seja, 1527, entendendo-se que a «pérola de *Áustria*» é Carlos V. Contudo, Artur H. Gonçalves coloca-a em 1578, altura do nascimento de Filipe III, mais precisamente entre 1561 e 1601 ou depois de 1606, altura em que a capital de Espanha estava em Madrid¹¹. No entanto, pensamos que a pérola de *Áustria* terá de ser Carlos V, na medida em que ele não é efectivamente espanhol de nascimento, mas sim de origem austríaca.

Já para a quarta novela, embora o texto seja omissivo em relação a datas, o autor que estudou “O Desgraciado Amante” avança com a hipótese de a acção se situar «em data posterior a 1536»¹², altura em que a Universidade foi definitivamente transferida por D. João III para Coimbra (lembramos que D. António estudara em Coimbra). Pode ser, embora não seja forçoso que assim seja.

Seguindo a lógica adoptada para a localização temporal da acção da terceira novela e, apesar de não haver indicação de qualquer data específica na quinta novela, nem sequer do reinado, Artur Gonçalves localiza a sua acção entre 1561-1601 ou posteriormente a 1606, uma vez que uma parte dela se passa na Corte, estando esta identificada com Madrid.

Finalmente, a última novela refere o reinado de Filipe II, não como data para a localização da acção da novela, mas como a época em que a família de uma das personagens se tinha distinguido: «*participava do sangue daquele ilustre varão António de Córdova que, depois de gastar muitos anos em serviço da coroa, por cujo respeito fora tão querido e apremiado del-rei Filipe II*»¹³. Artur Gonçalves vai mais

⁹ Artur Henrique GONÇALVES, *Uma Novela Pícaro Portuguesa: o Desgraciado Amante de Gaspar Pires de Rebelo*, Lisboa, Universidade Nova, FSCH, Departamento de Estudos Portugueses, 1994 (tese de mestrado, policopiada), p. li, nota 28.

¹⁰ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 218.

¹¹ Artur H. GONÇALVES, *Uma Novela Pícaro Portuguesa*, ed. cit., p. liii.

¹² *Ibidem*, p. lvi.

¹³ “O Desgraciado Amante”, p. 229.

longe e situa a acção entre 1561-1601 ou posteriormente a 1621, se cruzarmos as indicações de que a Corte está em Madrid, com as referências às Guerras na Flandres que tiveram lugar entre 1568-1648, com uma trégua entre 1609-1621¹⁴. São pormenores curiosos, mas que só terão interesse para a História e não para a Literatura, pois, não figuram no corpo do texto nem a Literatura pretende ser uma reposição da realidade.

Encontramos, frequentemente, notações de tempo dado pela referência à idade das personagens, mais precisamente, dos jovens protagonistas, que é, muitas vezes, referida com mais ou menos precisão. Por exemplo, Cardénio confessa que os anos «*de minha idade não chegam a vinte*»¹⁵. Lucidoro, filho do Conde, amo de Floriano, pensava que este era uma criança, porém «*não o era ele tanto que não tivesse já dezassete anos e desses quase dous que servia os Condes*»¹⁶. Em “A Custosa Experiência”, no tempo em que D. António e Arnalda se amavam, ela «*era de dezoito anos e ele, a este tempo, de vinte*»¹⁷. Apesar dessa indicação fazer parte de uma analepse, sabemos quando decorre a acção principal, já que o jovem, depois de deixar Coimbra se retirara «*pera esta quinta, onde havia dous anos que passava a vida sem lhe passar da memória a lembrança de sua querida D. Arnalda*»¹⁸. Ficamos assim a saber a idade que os dois tinham na altura em que decorre a acção principal, isto é, a narrativa dos amores de D. António com Felizarda e o regresso de Arnalda.

Na última novela, não se precisam logo as idades. Florisbelo fala assim de Eugénia, sua irmã: «*porque nos havíamos criado ambos juntos de pequenos e ela, além de ter mais anos, era tão bem entendida e discreta, lhe queria muito*»¹⁹. Mais adiante, Florisbelo desculpa-se com a sua pouca idade para tentar escapar a um casamento que a irmã lhe queria arranjar: «*só reparo na idade ser pouca pera suster um cargo que tanta carga põe na consciência*»²⁰, ao que a irmã atalha que «*já sois de idade pera entender que me estaria muito mal procurar-vos cousa que vos não*

¹⁴ Artur Henrique Gonçalves, ob. cit., p. lxxv.

¹⁵ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 137.

¹⁶ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 266.

¹⁷ “A Custosa Experiência”, p. 7

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ “A Namorada Fingida”, p. 231.

²⁰ “A Namorada Fingida”, p. 233.

estivesse bem»²¹. Quando o jovem conhece Leonarda ela é descrita como sendo «*em idade tão pouca que lhe pareceu seriam até dezoito anos os que havia vivido*»²². Mais à frente, dirá ela a Florisbello: «*a idade em vós é pouca, em mim não passam os anos de dezoito*»²³. Só mais tarde, quando Florisbello regressa da Flandres, passados mais de dois anos, é que sabemos a idade deste: «*tinha já dezanove anos de idade*»²⁴. Sabemos ainda a idade de outra das jovens personagens desta mesma novela – Cardénia, já que ela própria se encarrega de a dizer a Florisbello («*dezoito anos que tenho de idade*»²⁵). A acção principal da maioria das novelas cortesãs rebelianas decorrem assim durante um período médio de três anos.

Não assim a novela de tipo picaresco, pois, como Peralvilho começa a contar a sua vida desde que nascera, é lógico que a narrativa se desenvolva num percurso temporal de maior duração, embora não exactamente indicada. Depois de ter abandonado toda a família «*sendo já de catorze anos, tratei de buscar algum amo que me desse o sustento à conta de meu serviço*»²⁶, ou dito de outra maneira: «*como eu era moço...*»²⁷. Em casa do escudeiro, porém já precisa a idade: como «*já me ia roçando com os dezassete e Luísa tinha pouco mais idade, trataram de nos casar*»²⁸. Apesar da sua experiência de vida, é muito novo. Para se fazer passar por mais velho, arranjou uma barbas falsas que o faziam parecer «*homem de vinte e cinco até vinte e seis anos*»²⁹. O tempo vai-se escoando à medida que Peralvilho vai mudando de amo e de lugar. No final da novela, ou no seu início, dado que a novela é circular, embora seja um «mancebo» ainda, é já um adulto cheio de experiência de vida. Ora, se é verdade que «A contingência temporal, correlacionada com a multiplicidade das deslocções, favorece o fenómeno aventura»³⁰, então esta novela partilha esta

²¹ “A Namorada Fingida”, p. 234.

²² “A Namorada Fingida”, p. 256.

²³ “A Namorada Fingida”, p. 299.

²⁴ “A Namorada Fingida”, p. 307.

²⁵ “A Namorada Fingida”, p. 313.

²⁶ “O Desgraciado Amante”, p. 132.

²⁷ “O Desgraciado Amante”, p. 136.

²⁸ “O Desgraciado Amante”, p. 165.

²⁹ “O Desgraciado Amante”, p. 175.

³⁰ Maria Alzira SEIXO, “Maneirismo e Barroco na Literatura de Viagens”, *Poéticas da Viagem na Literatura*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1998, p. 60.

figuração de um universo espaço-temporal circular com as narrativas de viagens, mormente com as de perda, como a *História Trágico-Marítima* e a *Peregrinação*.

Sabemos também a idade de duas das jovens protagonistas, já que nos é dito que o seu primeiro amo tinha «*ũa sobrinha de dezassete anos pouco mais ou menos*»³¹ e quando Peralvilho encontra Caterina e lhe confessa o seu amor ouve desta a revelação de que, a despeito da pouca idade, tem muita experiência: «*vou entrando nos dezasseis anos e todos me trazem nos olhos ainda que não seja por meus merecimentos*»³².

Há ainda outras referências temporais, mais curtas, já que dizem respeito a partes do dia (manhã, tarde³³ ou noite) ou a horas: elas estão relacionadas com os encontros entre os amantes. Estes têm, geralmente, lugar à noite, altura mais propícia para não serem descobertos. Não será de estranhar que os encontros amorosos programados tenham lugar à noite, período que está relacionado com o inconsciente. Ora, «*La noche es uno de los períodos de tiempo en el que más repararon los escritores, bien como llena de peligros, bien como apropiada para el encuentro amoroso*»³⁴.

Os encontros sob as janelas são sempre marcados, directa ou indirectamente (por carta, por interposta pessoa), para a noite. Enquanto a tão esperada noite não chega para poderem conversar, os amantes têm de se contentar apenas com a visão e limitar-se a um discreto aceno. Assim, Felizarda adverte D. António: «*com um moderado aceno lhe fez sinal a que tornasse a passear a rua, pois ainda dava lugar o dia*»³⁵. Mais íntimo, o encontro cuidadosamente planeado faz-se então noite escura: «*chegada a noite que lhe ordenara, e escura, porque a lua a não favorecia, sendo já quase dez horas, se saiu de casa... e se foi direito à porta do jardim*»³⁶. Apesar de noite protectora lançar o seu manto sobre os amantes, Felizarda, ainda assim, recomenda a D. António que «*fosse servido de lhe vir falar a noite seguinte com todo o recato*»³⁷.

³¹ “O Desgraciado Amante”, p. 135.

³² “O Desgraciado Amante”, p. 181.

³³ Como dirá Florisbela «*vos vi nesta janela aquela tarde*» - “A Namorada Fingida”, p. 290.

³⁴ Isabel COLÓN CALDERÓN, *La novela corta en el siglo XVII*, ed. cit., p. 77.

³⁵ “A Custosa Experiência”, p. 31 (2ª parte).

³⁶ “A Custosa Experiência”, p. 37.

³⁷ “A Custosa Experiência”, p. 107.

As horas mais propícias para os encontros amorosos são, geralmente, as onze horas suficientemente tardia para estar escuro e estarem os de dentro a dormir³⁸. Assim, Marcelinda serve-se de Tabiana para avisar Loriandro, através de Cardénio, recomendando-lhe: «*que sem falta algũa esteja pelas onze da noite à janela baixa que aí lhe falarei como puder*»³⁹.

Já na Novela V, no encontro marcado por intermédio de Peralvilho, embora se cumpram as horas habituais, o amante não é o que deveria ser. Anfrizia «*apontou a noite em que Leôncio havia de vir, mandou-me que o avisasse da hora em que lhe podia falar. Vou eu e dou com o corpo em casa de Urbino e digo: “Ah, senhor amigo, o tempo é chegado e mais sei que há-de ser como o de figos, quando nenhuns são lembrados. Das dez pera as onze esteja v. m. sem falta na janela baixa onde meu amo reza”*»⁴⁰. Embora um dos encontros (ou desencontros) em que Peralvilho se vê envolvido seja marcado para um lugar indiscreto (a venda dos pais de Aldonça), mantêm-se as horas habituais. Aldonça confessa-se feliz por Peralvilho finalmente admitir que: «*me sentia já rendendo a seu amor. Mostrou-se ela ficar contentíssima... e pera que melhor experimentasse esta verdade, lhe fosse falar a noite seguinte... Aparelhei-me eu como quem havia de falar a sua dama... e quando foi a hora que tinha apontada, já eu estava à da sua casa. Seria isto perto das onze*»⁴¹.

Também Isménio conta a Florisbela a história dos seus encontros com Leonarda: «*senti que dissimuladamente deixara cair um papel, o qual lendo depois, confirmei tudo, porque encarecia muito minha gentileza...E que em todas as maneiras lhe falasse ãa noite em ãa grade que estava na volta onde a acharia pelas onze da noite*»⁴².

Ora, se os encontros não acontecem ou são suspensos por qualquer imprevisto, os amantes sofrem de saudades e são assaltados por numerosas dúvidas. Numa das cartas para D. António, Felizarda mudara a hora do encontro entre ambos: «*Esta noite que vem pelas duas depois de seu meado curso, vinde sem falta, porque há razões que me obrigam a apontar esta hora*»⁴³. O narrador constata: «*qualquer ocasião de*

³⁸ “A Namorada Fingida”, p. 280, 288, 289, 290, etc..

³⁹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 203.

⁴⁰ “O Desgraciado Amante”, pp. 141-142.

⁴¹ “O Desgraciado Amante”, p. 213.

⁴² “A Namorada Fingida”, p. 283.

⁴³ “A Custosa Experiência”, p. 68.

novidade havia os cuidados de um amante. Tanto que D. António viu que lhe mudava a hora em que lhe falava, começou a cuidar na causa que teria Felizarda; mas como a segurança de seu amor e experiência de seu aviso lhe tiravam todo o receio, chegada a hora que dizia, já ele estava à porta do jardim»⁴⁴. Numa linguagem cheia de metáforas marítimas⁴⁵, Felizarda pergunta-lhe se ele tem outro amor: fora assaltada pelos ciúmes.

Foi assim também com Florisbello, impedido de comparecer ao encontro marcado: «sofreu ele mal aquela noite, mas pior as seguintes e ainda que entretido com a conversação de alguns amigos de seu tempo que o visitavam, não era bastante pera lhe divertir a pena que padecia»⁴⁶. Como estava em prisão domiciliária, Florisbello congeminava na melhor maneira de sair de casa para ver Leonarda: «não perdia tempo o afligido moço, porque tudo era imaginar que traça poderia ter pera sair ãa noite de casa ao menos a dar conta do que passava a sua querida Leonarda»⁴⁷.

Por vezes, os amantes mostram-se impacientes e aparecem antes da hora. Florisbello, impedido várias noites de ver Leonarda, uma vez que conseguiu escapar de casa «e quando soavam nove, já ele estava na janela. Era noite escura que isto lhe deu muita confiança»⁴⁸.

Mais sorte tem quem, sem marcar encontro, por felicidade, este acontece. Florisbello, depois de desabafar com o amigo, despede-se dele, dizendo: «não vos acompanho, porque espero a noite em este sítio. E melhor dissera (quando adivinhara) que esperava o dia, pois em o amigo se despedindo, ele ficou em silêncio, registrando em silêncio tudo o que lhe havia contado, senão quando sentiu que, de repente, se abria a janela vizinha de que tão pouco se recatara»⁴⁹: a bela Leonarda, aliás, Isbela, fazia a sua entrada na vida dele. Em conversa ficaram até que a janela se

⁴⁴ “A Custosa Experiência”, p. 68.

⁴⁵ Não pudemos deixar de lembrar aqui a ligação que Orozco Díaz faz entre o mar e o tempo – E. OROZCO DÍAZ, *Manierismo y barroco*, ed. cit., cap. IX.

⁴⁶ “A Namorada Fingida”, p. 277.

⁴⁷ “A Namorada Fingida”, p. 279.

⁴⁸ “A Namorada Fingida”, p. 285.

⁴⁹ “A Namorada Fingida”, p. 248.

fechou subitamente e ele «*porque também a noite o estava lançando, com muita pressa deixou o sítio*»⁵⁰.

Claro que, quando as donzelas, “secretamente” tomam o seu lugar na janela onde decorrerão esses encontros, podem ser facilmente detectadas pelos outros habitantes da casa. Arnalda conta, referindo-se a Felizarda: «*não deixou de me combater alguma suspeita, a qual confirmei de todo, quando de todo esta noite a senti demasiado inquieta e recolher-se mais cedo do que costumava. E já fez em mim tanta operação que me incitou dar-lhe a entender que o sono fingido era verdadeiro. E tanto que a senti descer fora da hora que costumava e sem me dar conta alguma, trouxe esta luz escondida e cheguei a este lugar sem dardes fé de mim*»⁵¹. Os indícios levaram a que Arnalda descobrisse que Felizarda se encontrava com D. António, em vez de cumprir o que fora combinado entre ambas: apenas experimentar se D. António continuava a amar Arnalda.

A escuridão da noite presta-se, algumas vezes, a confusões. Sendo estas novelas palco do jogo entre a aparência e a realidade, não admira que as traições ou “falsas” traições tenham aí lugar. Uma noite, quando D. António pensava em ficar em casa, pois Felizarda não se podia encontrar com ele, chegou um jovem amigo que lhe pediu que o acompanhasse a um encontro. Ora o encontro teve lugar precisamente no jardim da casa de Felizarda, levando D. António a pensar que era Felizarda que se encontrara com aquele jovem. Esta desconfiança é, na noite seguinte, mostrada a Felizarda para a acusar de traição. As justificações não acalmam D. António. Por ser já passada «*muita parte da noite*»⁵², Felizarda foi obrigada a revelar que o encontro tinha sido com a sobrinha do seu escudeiro. Perdera-se assim em recriminações o escasso tempo para ambos satisfazerem as saudades mútuas.

Nesta mesma novela, o fidalgo, vingador de sua honra, queixa-se da influência da noite: «*os outros parecendo-lhes que pode estender-se a jurisdição das noites até o encobrir as vozes, fazem com que a vizinhança confirme por certo o que só de antes era presumido*», pelo que «*ouvindo algumas músicas que se davam de noite e sobretudo frequentar o fidalgo aquele sítio, imaginei que tudo era em meu*

⁵⁰ “A Namorada Fingida”, p. 253.

⁵¹ “A Custosa Experiência”, p. 82.

⁵² “A Custosa Experiência”, p. 53.

descrédito»⁵³ e mata o inocente moço, só porque este «*passeava de dia, e de noite davam as músicas que algũas vezes ouvira*»⁵⁴ junto à sua casa.

Na última novela, quando Florisbelo se dirige às portas da janela onde costuma encontrar Leonarda, e depois de ter feito «*um pequeno sinal em a grade com a maçã da espada, com brevidade foram abertas e quem as abria (que era Leonarda na presença que o rosto não podia ver por estar noite escura, nem ela, pelo mesmo respeito, divisar o de Florisbelo)*»⁵⁵. De facto, nem Florisbelo acertou nas suas expectativas, nem a verdadeira Leonarda. Depois deste equívoco, Florisbelo, pensando estar a ser traído por Leonarda, acaba por acreditar nos protestos veementes desta e «*de mais disto haver diferença na hora, pois a passada fora pelas onze e a presente era antes das dez*»⁵⁶.

Uma noite, Florisbelo, ao retirar-se da presença de um amigo, vê-se envolvido num incidente. Ao ouvir barulho: «*receando que fosse algũa ronda ou a justiça, por se forrar de inconvenientes a tal hora (que já passava das dez)... tratou de se passar a outro sítio até segurar o campo*»⁵⁷, acabando assim por entrar em casa de Cardénia e ter de salvar a honra desta.

Também Peralvilho foi surpreendido «*já quasi noite*»⁵⁸ com a demasiada intimidade que o fidalgo lisboeta dispensava à bela Amarílis, envolveu-se numa luta com ele, da qual saiu ferido, mas de facto a dama não estava em perigo.

Nesta mesma novela, os enganos revestem-se de características peculiares, pois são propositados e mais frequentes. Felícia e Alberto falam de noite a uma janela. Ora, como a moça dera «*em haver medo de estar só na lógea esperando que viesse seu amante, e ficando algũas vezes em o aposento onde dormiam, mandava Celestina que fosse abaixo esperar e como o sentisse que lhe desse recado como era vindo. Aproveitou-se ela destas ocasiões e, tanto que Alberto chegava, punha-se a falar com ele, como se fora Felícia, disfraçando a voz de maneira que parecesse a sua e relatava algũas palavras que já lhe ouvira pera que não tivesse suspeita e tornava-se pera cima dizendo-lhe como não viera aquela noite que devia ter causa que o*

⁵³ “A Custosa Experiência”, p. 22.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ “A Namorada Fingida”, p. 280.

⁵⁶ “A Namorada Fingida”, p. 289.

⁵⁷ “A Namorada Fingida”, p. 309.

⁵⁸ “O Desgraciado Amante”, p. 204.

impedisse». A noite é, pois, o tempo mais propício ao jogo entre a aparência e a realidade.

Mas a traição pode levar à entrega física: «*E vendo Celestina que à volta do encarecimento de seu amor, manifestava Alberto seu desejo, fingindo que nela era tão verdadeiro que o amava com tanto excesso que não podia já ter respeito a seu decoro, lhe deu palavra que lhe abriria ãa noite se ele lhe desse a sua de a gozar como esposo, porque de outro modo seria impossível conseguir o que seu amor lhe faria desejar. Veio ele nisto, apontou-lhe a noite e foi-se muito contente. E depois que tratou com Alberto o que tenho dito, disse a Felícia que nam esperasse por ele aquelas quatro noites primeiras, porque lhe tinha afirmado que estava indisposto e como era naturalmente singela e sem malícia a tudo lhe deu crédito... Veio a noite que era a segunda, deu-lhe entrada e fez a Alberto senhor absoluto de sua honra, ratificando-lhe ele a palavra que lhe tinha dado de ser seu esposo*»⁵⁹. Não contente com a traição nem com a perda da honra - «*a jóia de mais porte que ãa mulher possui*» - Celestina aproveita também a noite para um acto ainda mais perverso: «*sem fazer mais discurso determinou-se em lhe tirar a vida que um erro grande sempre vai repetindo pera maior pecado. E logo daí a duas noites, estando ela dormindo, tomou-se ãa toalha e com tanta força lhe apertou a garganta que, em breve espaço, despediu a alma*»⁶⁰.

Quando Aldonça se vinga da indiferença de Peralvilho é de noite que o faz entrar na venda e lhe prepara uma cena rocambolesca em que o jovem é literalmente enxovalhado. As noites não são muito favoráveis ao jovem pícaro, mas os dias também nem sempre o são...

Se se prepara uma fuga, é evidente que será sob o manto protector da noite que ela terá lugar, tal como acontece na primeira novela, quando Raulino e o seu fiel Austranio vão buscar Lisarda: «*fomos em a noite que ele dizia, tirá-la de casa*»⁶¹. Também Flora e Filénio, os gémeos de Sevilha, a aproveitaram para fugir de casa de Leopoldo, o fiel aio: «*se saíram de casa ãa noite e se foram logo a Sevilha*»⁶². Foi também de noite, ao ir a um encontro com Felizarda, que D. António encontrou uma donzela que fugira da casa paterna para escapar a um casamento forçado: «*E saindo*

⁵⁹“O Desgraciado Amante”, pp 127-128.

⁶⁰“O Desgraciado Amante”, p. 128-129.

⁶¹“As Desgraças Venturosas”, p. 27.

⁶²“Os Gémeos de Sevilha”, p. 222.

ele de casa pera este efeito, depois das dez, sucedeu ao voltar da rua dar de repente com ãa mulher que por apressada parecia vir afligida»⁶³. Por sua vez, Arnalda recolhera a casa da tia, depois da fuga de casa de D. António, «*já perto da noite*»⁶⁴.

A noite é também o tempo ideal para as deambulações. Assim, na primeira novela diz-se de Sisnando: «*saiu-se ele ãa noite de sua tenda somente acompanhado de seu generoso ânimo e foi seguindo o rasto de seus cuidados que de ordinário continuavam aquele caminho, porque já não podia sustentar a moléstia que lhe causavam as saudades que tinha de sua querida prenda*»⁶⁵. É de noite que mais se pena, por isso, depois de ouvir a história de Cardénio, pôs-se a cismar e «*com estas considerações passou Loriandro a noite*»⁶⁶.

A sós com os seus pensamento, os amantes encontram na noite refúgio para o sofrimento: ciúmes, saudades. O sofrimento de D. António é assim descrito: «*Estava um alentado moço entretendo cuidados que por serem amorosos lhe enlevavam tantos os sentidos que não sentia que a noite se chegava, sentindo (contudo) que o coração se lhe partia*»⁶⁷. O jovem que D. António socorrera confessa que foi também à noite «*que é já a terceira... que me deixei levar de ãa tristeza tão pesada que de todo me deliberei a pagar com a vida*»⁶⁸.

A noite serve ainda para lembrar a amada, lendo as suas missivas e tentar, assim, escapar à saudade: «*muita parte da noite gastou o galhardo moço em ler estas regras, sendo que lhe apreciam poucas que quem ama nenhũa leitura de seu gosto acha demasiada*»⁶⁹.

Mas a noite é também o reino dos perigos e dos mistérios. Não admira, pois, que tenha sido durante a noite que o navio de D. Raimundo foi atacado por dois navios de piratas rocheleses, precisamente «*a tempo que a fermosa lua estendia seus raios pelas neptuninas águas*»⁷⁰. Mas também refúgio para quem comete crimes, como o fidalgo ciumento que, depois de matar o seu suposto rival, passou «*parte da*

⁶³ “A Custosa Experiência”, p. 55.

⁶⁴ “A Custosa Experiência”, p. 79.

⁶⁵ “As Desgraças Venturosas”, p. 80.

⁶⁶ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 144.

⁶⁷ “A Custosa Experiência”, p. 2

⁶⁸ “A Custosa Experiência”, p. 25.

⁶⁹ “A Namorada Fingida”, p. 275.

⁷⁰ “As Desgraças Venturosas”, p. 109-110.

noite escondido»⁷¹ ou, como na quinta novela, para quem comete meras ilegalidades. Assim, quando Peralvilho, depois de subornar o juiz, consegue ser liberto, comenta, com evidente ironia: «*chegou a noite e, ou por ser ele homem real ou por ser amigo de reales, ficando-lhe cinquenta, como homem de sã consciência me tornou dar a bolsa com dez, dizendo que aqueles me dava pera o caminho*»⁷².

Curiosamente, a noite vai servir também para a festa dos desposórios de Cardénio e Tabiana, a pedido de Loriandro: «*só vos peço que seja de noute, que sempre encobre mais as mágoas de um triste*»⁷³ o que foi feito. Esta haveria também de ser a noite em que ele casaria com Marcelinda. Mas, nesta altura, já sem tristeza, a festa prolongar-se-ia pelo outro dia: «*gastou-se em festas muita parte da noite e no seguinte dia acabou Loriandro com outras de celebrar seu desposório*»⁷⁴. Ora, este facto não será inédito, pois o pai da donzela que D. António socorreu, vendo a relutância da filha em casar com o pretendente que ele lhe impunha, também a tinha ameaçado de que «*nesta noite determinava que lhe desse a mão de esposa*»⁷⁵. A noite serviria aqui para encobrir um acto violento.

Também a noite pode servir para o matrimónio por palavra, por razões que a própria donzela (Felizarda) explica: «*dai-me essa mão de me aceitardes por esta [isto é, de ser vossa esposa] que ela basta pera me segurar vossa palavra que pera esse efeito escolhi a hora em que estamos por haver menos impedimentos*»⁷⁶. É evidente este aproveitamento para a troca de promessas entre os amantes, já que só de noite se encontram e falam.

P.R. não pode fugir à sedução da noite, no que ela tem de mágico e de revelador. É assim que o falso Floriano, preso na quinta, só de noite se transforma na donzela que é: «*costumava Floriano algũas noites tirar do cofre as jóias mais preciosas*»⁷⁷, qual outra guardadora de patos, revelando-se em toda a sua beleza. Não admira, pois, que na novela seguinte encontremos uma bela descrição de uma agradável noite de estio: «*Saía então a lua tão cheia de resplendor que não havia*

⁷¹ “A Custosa Experiência”, p. 25

⁷² “O Desgraciado Amante”, p. 186-187.

⁷³ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 210.

⁷⁴ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 217.

⁷⁵ “A Custosa Experiência”, p. 57-58.

⁷⁶ “A Custosa Experiência”, p. 73.

⁷⁷ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 285.

nuvem por alentada que fosse que se lhe opusesse e ficando senhora do campo fazia com que a mais pequena flor dele claramente se divisasse»⁷⁸.

Às vezes, dia e noite quase se tocam, quer ao fim do dia, quer ao nascer. Assim, o Conde, amo de Floriano, andava passeando «à porta de seu jardim já na declinação do dia»⁷⁹, quando apareceu Leopoldo, o aio dos gémeos em busca destes. As aldeãs presentes na casa do fidalgo que acolhera Peralvilho pedem-lhe que fizesse algumas habilidades «*pera que se acabasse o dia com maior festa*»⁸⁰. Já D. António, depois de uma noite a deambular, perdido de saudades, quando «*os vestígios dos claros raios*»⁸¹ surgiram, apercebeu-se de um corpo em agonia no mar.

Mas o dia e noite podem servir para jogos antitéticos: «*em verdade, senhor, que peço a Deus vos dê melhores dias do que vós me destes a passada noite*»⁸², dizia Felizarda a D. António, por este ter faltado ao encontro. Ou: «*e não lhe parecendo acertado fazer mais detenças (que, enfim, sempre são boas as prevenções em quem ama) tornou-se a casa e tratou ao outro dia em que noite fosse e de que modo pera que ninguém o sentisse*»⁸³, lê-se noutra novela.

Na verdade, o dia e a noite estão interligados nas relações amorosas. Assim, apesar de os encontros entre os amantes se realizarem à noite, geralmente entre as dez e as onze, como vimos, e haver uma ligação entre o tempo e espaço, já que eles têm lugar, na maioria dos casos, junto a janelas que dão para jardins ou para ruas estreitas e pouco movimentadas, a marcação ou preparação desses encontros é feita de dia. Assim acontece em “A Custosa Experiência”. Para afastar o escudeiro de qualquer suspeita, Felizarda começou por ir «*recrear as vistas com a vista das flores do jardim*» durante a tarde, e aos poucos se foi deixando estar «*muita parte da noite*», preparando assim os encontros com D. António: «*chegada a noite, como lhe ordenara, e escura, porque a lua não a favorecia, sendo já quasi dez horas, se saiu de casa sem companhia alguma... e se foi direito à porta do jardim a qual abriu logo*»⁸⁴.

⁷⁸ “A Custosa Experiência”, p. 18.

⁷⁹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 322.

⁸⁰ “O Desgraciado Amante”, p. 225.

⁸¹ “A Custosa Experiência”, p. 4.

⁸² “A Custosa Experiência”, p. 59.

⁸³ “A Namorada Fingida”, p. 276.

⁸⁴ “A Custosa Experiência”, p. 37.

Por oposição, de dia, além da marcação de encontros, os amantes apenas podem ver-se e trocar entre si algumas breves palavras, na maioria das vezes lisonjas, quando não está ninguém por perto. Mas, geralmente, comunicam por sinais. Por vezes, o cavaleiro passeia-se de dia sob as janelas da sua amada apenas para ser visto por esta: «Loriandro...se foi na tarde do dia seguinte passear a rua a qual já sabia e de sua casa, e porque foi a tempo que em ela não estava o pai, teve lugar Marcelinda aparecer a ãa janela mais baixa e pouco impedida.. e tão enlevados ficaram ambos que foi muito poder-se ele apartar e ela podê-lo consentir»⁸⁵. Claro que a boa sorte ajudou a que Loriandro pudesse ser ouvido por Marcelinda e assim pudessem combinar encontro para mais tarde, já noite.

É que de dia têm lugar actividades que podem servir de pretexto para os amantes se avistarem: procissões, caçadas, corridas de cavalo. Assim, Loriandro «se foi ãa tarde fora da cidade a correr cavalos onde já acharam outros cavaleiros»⁸⁶. Outra vez, juntamente com Cardenio «porque lhe significou o gosto que daria a sua dama se o visse passar com ele pela rua foram-se ambos à caça a cavalo ãa tarde»⁸⁷. Se tiverem sorte, podem mesmo ser trocadas algumas palavras: «na tarde do seguinte dia tornou ele a passear a rua e vendo que Felizarda estava à janela, quando chegou mais perto disse: “Não é possível que sendo o sol tão liberal de seus raios, experimente eu o contrário em outro, se não porque está de premeio a nuvem de algũa desgraça minha que impede esta ventura”. Não foi possível dar ela resposta, mas ficou tão satisfeita de si que...»⁸⁸. Se não é possível a resposta, um criado se encarregará de marcar encontro: «logo o mandou avisar da noite em que podia ir»⁸⁹.

Por outro lado, na impossibilidade de ver a amada, ver o local onde ela costuma estar, pode servir também de consolo. É assim que Florisbelo (“A Namorada Fingida”), atormentado pelos ciúmes, procura os sítios onde vira a bela Leonarda, por isso «se foi ãa tarde a registá-lo com os olhos»⁹⁰.

Para Peralvilho, com azar aos amores, o dia é, porém, inevitavelmente, mais propício para arranjar amo: «estando eu ãa manhã de festa à porta da Igreja maior,

⁸⁵ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 186.

⁸⁶ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 183.

⁸⁷ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 192.

⁸⁸ “A Custosa Experiência”, p. 43.

⁸⁹ “A Custosa Experiência”, p. 44.

⁹⁰ “A Namorada Fingida”, p. 260.

embuçado com a minha baetinha, senão quando vi que se chegava a mim um escudeiro»⁹¹, escudeiro que viria a ser seu amo.

Mas o dia é também para o pícaro o tempo da acção, muitas vezes fruto do muito matutar ou do laborar durante a noite, de modo a escapar aos infortúnios em que se vê envolvido, como quando, por exemplo, tentava escapar do cárcere em que estava encerrado: *«quando amanheceu já o amigo me tinha amortalhado em um lençol seu bem velho...E disse aos companheiros que me achara de noite morto... e pelos não inquietar que estavam dormindo me amortalhara só com a luz da alâmpada»⁹².*

O dia pode ser também contabilizado em horas Este facto é particularmente interessante na quinta novela, pois, como a sobrevivência do pícaro era primordial, não admira que ele valorizasse no seu discurso as horas das refeições. O escudeiro, no contrato que fez com ele, garantia-lhe que *«se comer um ovo a metade será vosso e comereis sempre pelas horas costumadas que são pelas onze do dia»⁹³*. Porém, isto não aconteceu: *«deram as nove e deram as dez e o meu amo não vinha: estávamos em vigia à janela e ele não chegava. Deram as onze e vendo eu que eram as horas costumadas e não havia novas de sua mercea... dei com o jantar na pança. Acabado isto soou o meio-dia, se não quando sentimos que subia a escada trazendo outra pessoa»⁹⁴*. Peralvilho marca o tempo do seu estômago hora por hora e cada hora toma uma importância enorme na sua barriga de esfomeado. Perante a zanga do amo, pergunta-lhe: *«quanto há que passou a hora costumada ou as horas devidas que entraram no concerto?»⁹⁵*, justificando assim o seu acto.

Mesmo que não haja referência explícita às horas, pode acontecer que se nomeie uma parte do dia. Arnaldo conta a D. António o que acontecera, desde que este a salvara até ao momento, e a razão pela qual pusera à experiência o amor dele: *«quis, contudo, segurar-me por mais algum tempo até que ãa tarde me disse Felizarda que vira passar pela rua um mancebo»⁹⁶*. As partes do dia servem também

⁹¹ “O Desgraciado Amante”, p. 147.

⁹² “O Desgraciado Amante”, p. 196.

⁹³ “O Desgraciado Amante”, p. 148.

⁹⁴ “O Desgraciado Amante”, p. 152.

⁹⁵ “O Desgraciado Amante”, p. 154.

⁹⁶ “A Custosa Experiência”, p. 80.

de medida de tempo: «*E como vi que éreis ausente da quinta, me saí ãa hora antes da manhã pela janela baixa*»⁹⁷, conta Arnalda a D. António.

Mas, para além da referência a este tempo estático ou de referência para a localização dos acontecimentos, há também várias referências mais ou menos precisas ao decorrer do tempo. Às vezes a referência é apenas ao «*dia seguinte*»⁹⁸, «*ãa noite*»⁹⁹, «*a noite passada*»¹⁰⁰, «*a noite seguinte*»¹⁰¹, «*esta noite*»¹⁰², «*parte da noite*»¹⁰³, «*aquela noite*»¹⁰⁴, «*teve ele no dia seguinte de tornar ao posto*»¹⁰⁵, «*veio a seguinte noite*»¹⁰⁶, «*e chegado a hora*»¹⁰⁷ ou «*chegou a hora determinada*»¹⁰⁸, «*um dia*»¹⁰⁹, «*chegando o dia de sua ausência*»¹¹⁰, «*ãa tarde*»¹¹¹, «*na tarde do dia seguinte*»¹¹², «*em poucos dias*»¹¹³, «*havia dias*»¹¹⁴, «*ontem*»¹¹⁵. Ou então: «*Passados alguns dias*»¹¹⁶ ou «*passando alguns dias*»¹¹⁷, ou: «*em certo dia que não houve comédia*»¹¹⁸, «*um dia*»¹¹⁹, «*outro dia*»¹²⁰, «*há poucos dias*»¹²¹.

⁹⁷ “A Custosa Experiência”, p. 79.

⁹⁸ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 236, “A Custosa Experiência”, p. 53, “O Desgraciado Amante”, p. 187, p. 222, etc..

⁹⁹ “A Namorada Fingida”, p. 292.

¹⁰⁰ “O Desgraciado Amante”, p. 223, N.F., p. 284.

¹⁰¹ “A Namorada Fingida”, p. 284, 293, 296.

¹⁰² “A Namorada Fingida”, p. 317.

¹⁰³ “A Namorada Fingida”, p. 297.

¹⁰⁴ “A Namorada Fingida”, p. 325.

¹⁰⁵ “A Custosa Experiência”, p. 31

¹⁰⁶ “A Custosa Experiência”, p. 47.

¹⁰⁷ “A Custosa Experiência”, p. 47.

¹⁰⁸ “A Namorada Fingida”, p. 297.

¹⁰⁹ “O Desgraciado Amante”, p. 191.

¹¹⁰ “A Namorada Fingida”, p. 256.

¹¹¹ “A Namorada Fingida”, p. 293, 297.

¹¹² “A Namorada Fingida”, p. 321.

¹¹³ “A Namorada Fingida”, p. 332.

¹¹⁴ “A Namorada Fingida”, p. 333.

¹¹⁵ “A Namorada Fingida”, p. 339.

¹¹⁶ “A Custosa Experiência”, p. 55.

¹¹⁷ “O Desgraciado Amante”, p. 201.

¹¹⁸ “O Desgraciado Amante”, p. 202.

¹¹⁹ “A Namorada Fingida”, p. 233.

¹²⁰ “A Namorada Fingida”, p. 263, 283, etc..

Outras indicações de tempo são, contudo, menos precisas: «em este meio tempo»¹²², «esperei mais algum tempo»¹²³, «a este tempo»¹²⁴. Encontramo-las também em “O Desgraciado Amante”: «raramente chegava à porta que não levasse alguma coisa, porque estava lembrado do que um dia me dissera certo pobre»¹²⁵, «Ao tempo que os irmãos do esquife chegaram à porta da igreja...»¹²⁶, etc.

Outras vezes as referências são mais precisas: «havendo já três horas que o sol se ausentara»¹²⁷ ou «a tempo que o claro sol queria deixar o nosso hemisfério»¹²⁸ ou «despois de quatro dias deram vela»¹²⁹, «Enfim, passados já três meses sem nunca saber dele»¹³⁰, «daí a dous dias buscou Loriandro a seu amigo Cardénio a quem deu conta do que se passava»¹³¹, «daí a quatro dias»¹³², «pelo discurso da seguinte noite»¹³³, «e passados já vinte dias despois do descobrimento de Arnalda»¹³⁴, «foi isto há três noites»¹³⁵, etc., numa preocupação constante pela contabilização e domínio do tempo. Voltando à primeira novela, já em Inglaterra, Sisnando aguarda a ocasião para pedir a prometida recompensa: «passados dez dias, foi o soldado em pessoa pedir a D. Raimundo lhe desse por esposa sua filha Policena»¹³⁶.

A fase de namoro é também, por vezes precisada: «continuaram nossos amores quasi dous anos»¹³⁷, explica Raulino. Florisbelo, empurrado pela irmã para um namoro não procurado por ele, passa «quasi um ano, sendo meu amor, em todo

¹²¹ “A Namorada Fingida”, p. 286.

¹²² “Os Gémeos de Sevilha”, p. 303.

¹²³ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 317.

¹²⁴ “A Namorada Fingida”, p. 297.

¹²⁵ “O Desgraciado Amante”, p. 179.

¹²⁶ “O Desgraciado Amante”, p. 198.

¹²⁷ “As Desgraças Venturosas”, p. 3

¹²⁸ “As Desgraças Venturosas”, p. 21

¹²⁹ “As Desgraças Venturosas”, p. 109.

¹³⁰ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 158.

¹³¹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 192.

¹³² “Os Enganos mais Ditosos”, p. 202.

¹³³ “A Custosa Experiência”, p. 91.

¹³⁴ “A Custosa Experiência”, p. 93.

¹³⁵ “A Namorada Fingida”, p. 290.

¹³⁶ “As Desgraças Venturosas”, p. 114.

¹³⁷ “As Desgraças Venturosas”, p. 24.

*esse tempo, como impróprio, pois não nacera de coração rendido, nem dos poucos anos que tenho»*¹³⁸.

Mas outras acções são também contabilizadas. Na segunda novela, Loriandro haveria de encontrar a bela Marcelinda. Foi «*em a tarde de um dia em que fazia já vinte a primavera*»¹³⁹; os gémeos de Sevilha estiveram em marcha «*quatro jornadas*»¹⁴⁰; o pai de Felizarda explica a D. António: «*tive nesta cidade há quatro anos um sucesso ainda que de pouca consideração*»¹⁴¹ para justificar a sua ida para a Índia; Leopoldo conta em casa do Conde o seu desespero pela fuga dos gémeos e as diligências que encetou durante «*mais de seis meses*»¹⁴²; o tio de D. Arnalda ficara «*oito dias*»¹⁴³ em casa desta; oito dias é também o tempo que D. António gasta num negócio importante¹⁴⁴; suspeitando de traição, Florisbelo acusa Leonarda de que «*quem não pode sustentar oito dias as esperanças, menos as poderia sofrer se fossem mais dilatadas*»¹⁴⁵.

O tempo é particularmente importante na novela quinta já que nele decorre a vida de Peralvilho, desde o seu nascimento. De um modo geral, sente-se, não só as marcas da sua passagem, como também as consequências do seu não aproveitamento. Assim, em casa do seu primeiro amo, Peralvilho estivera algum tempo, «*deste modo fui passando quasi um ano, quando Anfrizia me chamou à parte certo dia*»¹⁴⁶. Mais adiante é Aldonça que se enamora dele sem ter qualquer proveito: «*perseverou Aldonça em seu amor quasi um ano*»¹⁴⁷. Quando finalmente «*passado pouco mais de um ano de seus amores já eu estava resoluto a professar o que ela me dissesse e obedecer a tudo o que me mandasse*»¹⁴⁸ foi demasiado tarde, já que a moça se vingou da indiferença. Peralvilho, disfarçado de veterano da guerra, apresentou-se ao cura de S. Lucas de Alpechim «*dizendo que era um soldado que havia alguns anos servia sua*

¹³⁸ “A Namorada Fingida”, p. 239.

¹³⁹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 122.

¹⁴⁰ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 224.

¹⁴¹ “A Custosa Experiência”, p. 103.

¹⁴² “Os Gémeos de Sevilha”, p. 325.

¹⁴³ “A Custosa Experiência”, p. 9.

¹⁴⁴ “A Custosa Experiência”, p. 11.

¹⁴⁵ “A Namorada Fingida”, p. 287.

¹⁴⁶ “O Desgraciado Amante”, p. 137.

¹⁴⁷ “O Desgraciado Amante”, p. 210.

¹⁴⁸ “O Desgraciado Amante”, p. 212.

Magestade em as armadas»¹⁴⁹ com o intuito de ser devidamente recompensado. Continuando a sua saga, o pícaro refere uma das armadilhas em que cai: «*estava eu ãa tarde assentado em um poial... se não quando...*»¹⁵⁰. Moço de cego, Peralvilho faz sucesso: «*saímo-nos uns oito dias pelos lugares mais chegados e viemos bastante providos*»¹⁵¹.

Mas poderemos ainda referir outras ocorrências em que o tempo é rigorosamente contabilizado. Assim, na primeira novela, D. Raimundo refere que enviuvara e que: «*daí a quatro anos foi-me necessário tomar estado segunda vez*»¹⁵²; a prisão de Floriano: «*já eram passados quinze dias da prisão de Floriano, quando...*»¹⁵³; Isménio conta a Florisbelo que vira Leonarda pela primeira vez «*haveria uns doze ou treze dias*»¹⁵⁴; Leonarda propõe a Florisbelo que vá para a Flandres fazer fortuna que ela o esperará, apesar de: «*pôr a perigo a vida a falta de vossa vista, mas tenho por melhor arriscá-la em três anos que não a gozar em muitos*»¹⁵⁵, o que torna bem patente a relatividade do tempo, até porque, quando o jovem conta ao pai o que tenciona fazer, não quantifica o tempo de ausência: «*falou ele ao pai, dizendo como lhe parecia acertado ir-se à Flandres passar alguns anos na milícia*»¹⁵⁶. Na realidade, Florisbelo acabou por passar «*dous anos em as guerras*»¹⁵⁷.

Outros acontecimentos há que têm uma duração precisa. É o caso de Felisbela que conta que «*há nove meses lhe entreguei de todo com palavra de esposa a jóia que sem ela não aceitara*»¹⁵⁸, pretendendo assim explicar o seu pretenso filho.

P. R. gosta particularmente do número dois e quatro, pelas potencialidades narrativas que dá este número, símbolo do «eco, reflexo, conflito, oposição»¹⁵⁹. «*No*

¹⁴⁹ “O Desgraciado Amante”, p. 176.

¹⁵⁰ “O Desgraciado Amante”, p. 184.

¹⁵¹ “O Desgraciado Amante”, p. 190.

¹⁵² “As Desgraças Venturosas”, p. 97.

¹⁵³ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 281. Também em “A Namorada Fingida”, Florisbelo conta a Leonarda que estivera «*quinze dias*» sem poder comunicar com ela – “A Namorada Fingida”, p. 290

¹⁵⁴ “A Namorada Fingida”, p. 283.

¹⁵⁵ “A Namorada Fingida”, p. 300.

¹⁵⁶ “A Namorada Fingida”, p. 303.

¹⁵⁷ “A Namorada Fingida”, p. 307.

¹⁵⁸ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 272.

¹⁵⁹ Juan Eduardo CIRLOT, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, D. Quixote, 2000.

dia seguinte nos partimos pera o posto onde nos havíamos de embarcar»¹⁶⁰ ou «*passados mais de dous meses*»¹⁶¹, haveria Raulino de se enamorar da portuguesa Lauriana. Assim, em “Os Gémeos de Sevilha”, Floriano «*passados dous dias vê entrar...*» finalmente a sua salvação: um fidalgo que o acolhe. Um dos gémeos (novamente o número dois) explica ao outro o que acontecera quando se separaram: «*já éreis ido havia duas horas*»¹⁶². Leopoldo procurou os seus meninos pelos caminhos durante «*mais de dous anos*»¹⁶³.

Quando D. António regressa à sua quinta para visitar o naufrago é informado de que «*havia dous dias que se ausentara*»¹⁶⁴. Porém, «*passados dous meses depois que o hóspede se ausentara, chegou à porta de sua quinta um homem de caminho com uma carta*»¹⁶⁵ com novas do naufrago. Curiosamente esta preferência pelo dois faz com que haja convergências de datas. Assim, se a ausência de Arnalda durara dois anos («*com isto resisti quasi dous anos a um tio*»¹⁶⁶), também o casamento do jovem fidalgo que D. António socorre em Lisboa, facilitando a sua fuga, durara dois anos em sossego¹⁶⁷, o que faz com que ele se tivesse casado pela mesma altura em que os amantes protagonistas da novela se tinham separado. É evidente a intenção de mostrar mais um «estranho caso», resultado, também, de uma coincidência de datas. D. António partira de Coimbra para Lisboa. «*E sendo já passados dous meses de sua estada e dous e meio que recebera a carta de Felizarda... mandou dissimuladamente a um dos seus criados ver se achava aquelas casas*»¹⁶⁸. Na mesma novela a discreta jovem, amante do amigo de D. António, garantira-lhe que ficaria em casa de uma amiga «*dous dias*» e que lá se poderiam encontrar «*na noite entremeia*»¹⁶⁹. Encontro fictício, pois não foi ela que lá compareceu. Ainda na mesma novela, também o pai de

¹⁶⁰ “As Desgraças Venturosas”, p. 27.

¹⁶¹ “As Desgraças Venturosas”, p. 30.

¹⁶² “Os Gémeos de Sevilha”, p. 317.

¹⁶³ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 325.

¹⁶⁴ “A Custosa Experiência”, p. 11.

¹⁶⁵ “A Custosa Experiência”, p. 12.

¹⁶⁶ “A Custosa Experiência”, p. 75.

¹⁶⁷ “A Custosa Experiência”, p. 21.

¹⁶⁸ “A Custosa Experiência”, p. 28.

¹⁶⁹ “A Custosa Experiência”, p. 54.

Felizarda combina com D. António que «*fosse servido de o buscar daí a dous dias naquela casa pera tratar com ele um negócio de importância*»¹⁷⁰.

Em “O Desgraciado Amante” também está presente o número dois. Depois de matar a irmã, Celestina acabou por o admitir: «*durou ela ainda dous dias em os quais confessou tudo o que tenho relatado*»¹⁷¹. O fidalgo lisboeta ficara «*mais de duas noites*»¹⁷² escondido no quarto de Amarílis. Depois de fugir com a mulher do cego, Peralvilho foi apanhado «*estando nós em ãa pousada aos dois dias da nossa ausência*»¹⁷³. Em sequência deste desaire, esteve preso e «*como eu não tinha nem pessoa que me procurasse ãa esmola pera passar a vida, antes de dous meses já me soava nos ouvidos que ou eu havia de imitar meu pai ou seguir as pisadas de minha mãe*»¹⁷⁴.

Uma vez encontramos a variante quatro (dois vezes dois ou dois mais dois) fazendo também parte do imaginário de Peralvilho, já que quando o pícaro inventa um pai descreve-o assim: «*um homem muito nobre e muito rico que está nas Índias de Castela haverá quatro anos e espero que venha daqui a menos de dous mui poderosos em riqueza*»¹⁷⁵, jogando-se na mesma frase com o dois e com o quatro.

Também na última novela se nota esta preferência pelo dois. Florisbelo encontrara-se com um amigo «*que o andava buscando pera lhe dar conta de sua vinda, que havia sido um dia antes, da corte onde estivera dous anos*»¹⁷⁶. Mais adiante, Leonarda propõe a Florisbelo que «*passados dous dias vinde aqui e achareis um papel metido entre esta porta da janela em que vos direi onde e quando me podereis falar*»¹⁷⁷. Na carta que Florisbelo, efectivamente, recebe queixava-se ela: «*crede amado Florisbelo que me tem custado tanto, sendo tão pouco o tempo de dous dias, que falteis a meus olhos*»¹⁷⁸. Pouco mais à frente é reiterado o efeito causado por esta ausência de dois dias: «*e quando sofrera tão mal a ausência de dous dias,*

¹⁷⁰ “A Custosa Experiência”, p. 103.

¹⁷¹ “O Desgraciado Amante”, p. 131.

¹⁷² “O Desgraciado Amante”, p. 207.

¹⁷³ “O Desgraciado Amante”, p. 192.

¹⁷⁴ “O Desgraciado Amante”, p. 194.

¹⁷⁵ “O Desgraciado Amante”, p. 156.

¹⁷⁶ “A Namorada Fingida”, p. 229.

¹⁷⁷ “A Namorada Fingida”, p. 272.

¹⁷⁸ “A Namorada Fingida”, p. 274.

quantas ânsias lhe causaria não o ver em tantas noites»¹⁷⁹. O que vem novamente referido, um pouco mais à frente, lembrando-lhe: «*o motivo que me deste há duas noites neste lugar onde estamos, pois falaste comigo cuidando que era vosso novo amante*»¹⁸⁰. Já de regresso a Espanha, Florisbelo tencionava «*partir dali a dous dias a Toledo*»¹⁸¹. Cardénia queixa-se que a madrasta a inquietara «*mais de dous meses*»¹⁸² até conseguir vencer a sua resistência e aceitar receber D. Fernando.

Mas nesta mesma novela o quatro não está ausente. A verdadeira Leonarda queixa-se, supostamente a Isménio da sua ausência: «*Não me disseste na segunda carta que me escreveste, me veríeis sem dúvida falar nesta janela que vos apontara e a esta hora já há quatro noites...?*»¹⁸³. Mais adiante, D. Fernando conta quando conheceu Cardénia: «*haverá quatro meses que vi esta dama*»¹⁸⁴.

Números recorrentes que, por isso mesmo, não nos parecem aleatórios, mas propositadamente procurados.

A importância do tempo é bem visível em “A Namorada Fingida”: surpreendido por um escrito de casamento, o pai de Florisbelo confronta-o com a prova da sua desobediência. O filho defende-se dizendo «*nem o entendia nem me achava culpado em delito que merecesse tanto rigor, remetendo a abonação de meu crédito ao tempo e visse que em todo o passado lhe havia sido tão sujeito*»¹⁸⁵.

Claro que as histórias também podem situar-se num tempo não determinado¹⁸⁶, pelo que nem sempre o tempo é contabilizado com rigor. Isto mesmo acontece na primeira novela, quando D. Raimundo esclarece: «*Tinha eu já a este tempo livre estado*»¹⁸⁷.

¹⁷⁹ “A Namorada Fingida”, p. 277. De notar que o tempo de ausência é contabilizado por noites, pois era sob o seu manto que ao amantes se falavam.

¹⁸⁰ “A Namorada Fingida”, p. 288.

¹⁸¹ “A Namorada Fingida”, p. 309.

¹⁸² “A Namorada Fingida”, p. 316.

¹⁸³ “A Namorada Fingida”, p. 281.

¹⁸⁴ “A Namorada Fingida”, p. 329.

¹⁸⁵ “A Namorada Fingida”, p. 240.

¹⁸⁶ Como notou para a novela curta espanhola Isabel COLÓN CALDERÓN, *La novela corta*, ed. cit., p. 75.

¹⁸⁷ “As Desgraças Venturosas”, p. 99.

Em “Os Gémeos de Sevilla”, Floriano com o seu amo, chega à corte só «*depois de algũas jornadas*»¹⁸⁸. Lucidoro, perseguindo Floriano «*se foi à quinta dormir ãa noite e, no princípio do dia seguinte...*»¹⁸⁹.

Já em “As Desgraças Venturosas” há a referência a um tempo situado «*depois de alguns dias de sua partida*»¹⁹⁰.

Na última novela, Nísea, depois de saber a trama que Eugénia urdira, convocou o mancebo pretendido também por aquela e, «*em poucos dias, se viram casados*»¹⁹¹.

Por vezes, encontramos várias expressões de tempo juntas, umas representando-o com precisão, outras apontando para um tempo vago. Assim, em “A Namorada Fingida”, Isménio, interpelado por Florisbelo, garante-lhe que: «*Amanhã [tornou Isménio] tomaremos tempo e pera esse efeito virei mais cedo*»¹⁹². Mais à frente, Florisbelo consegue sair de casa, ficando Isménio na sua vez: «*veio a noite, ficou Isménio, foi ele mais cedo e desacompanhado...e quando soavam nove já ele estava na janela. Era noite escura que isto lhe deu mais confiança*»¹⁹³.

Ficamos também com a sensação de que é sempre primavera ou verão nesta novelas: nunca há referência à chuva, ao frio, ao vento. Pelo contrário, há referências ao tempo bom. Assim, logo no início da quinta novela, relata-se a propósito do fidalgo que acolhera Peralvilho: «*As [festas] que mais gostava este fidalgo eram mandar em as tardes de primavera, por serem mais aprazíveis, chamar todas as aldeanas e seus amantes a alguns homens antigos e, depois que sabia de uns os sucessos de seus amores e de outros várias antiguidades, com balhos e outros defensados, lhe faziam parecer o dia mais pequeno, que as cousas que servem de lisonjear o gosto, fazem não sentir o tempo*»¹⁹⁴. Estamos, mais uma vez, perante a obsessão do tempo, não só para ter a ilusão de o esticar, como também para não sentir o seu inevitável passar. O que em relação a este fidalgo tem muita razão de ser, já que ele tem os seus dias contados, pois a morte se avizinhava.

¹⁸⁸ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 235.

¹⁸⁹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 285.

¹⁹⁰ “As Desgraças Venturosas”, p. 227.

¹⁹¹ “A Namorada Fingida”, p. 244.

¹⁹² “A Namorada Fingida”, p. 282.

¹⁹³ “A Namorada Fingida”, p. 285.

¹⁹⁴ “O Desgraciado Amante”, p. 116.

Na quarta novela, é o jovem cavaleiro que se põe em marcha para Lisboa, a pedido da donzela que ele, supostamente, salvara: «Partido já D. António com os pajens e lacaios que temos dito, foi fazer a primeira noite em um sítio agradável e fresco, por ser tempo de estio»¹⁹⁵.

Um outro aspecto em relação ao tempo sobressai destas novelas. Tal como Isabel Calderón fez notar: «Indirectamente se marca el tiempo mediante comparaciones o metáforas mitológicas, especialmente al comienzo de la acción (novela o marco): Febo desaparece (es decir, llega la noche), etc.»¹⁹⁶. Em P. R. temos a confirmação destas palavras: na última novela, por exemplo, a acção localiza-se quando «já se sentiam menos os rigores do ardente Febo»¹⁹⁷ ou então: «foram andando pera o sítio já a tempo que os amenos campos sobre a antiga insígnia da esperança admitiam vestidura argenteada que lhes emprestavam os claros raios da fermosa Latona»¹⁹⁸, numa clara junção de tempo e espaço. Ainda na mesma novela, encontramos outro passo com referências mitológicas: «chegando a um sítio de cujas flores se mostravam tão ciosos os copados ramos das altas árvores de que estava ornado, que impediam os raios da fermosa Cíntia pera que não as tratassem de mais perto, pois eram efeitos do esplendor do claro Febo»¹⁹⁹. Não há dúvida que Febo tem um papel importante na narrativa. Os gémeos de Sevilha, depois de terem fugido de casa «chegaram um dia em que o claro Febo se mostrava rigoroso»²⁰⁰.

De grande efeito são as sucessões de metáforas mitológicas e astrais que introduzem a quarta novela: «A tempo que as ligeiras Ussas condescendiam mais à vontade da benigna Tétis do que ao intento da ciosa Juno e a grande mãe se cobria com um escuro manto, tomando seus nojos, porque o claro Febo se ausentava pera remotos sítios...»²⁰¹.

Também a última novela se inicia com uma metáfora temporal: «Já se sentiam menos os rigores do ardente Febo que ao altivo Ícaro com as suas asas tinha desfeito o duro pensamento e isto porque se queria despedir e não por o tempo o requerer,

¹⁹⁵ «A Custosa Experiência», p. 17-18.

¹⁹⁶ Isabel CALDERÓN, ob. cit., p. 77

¹⁹⁷ «A Namorada Fingida», p. 227.

¹⁹⁸ «As Desgraças Venturosas», p. 62.

¹⁹⁹ «As Desgraças Venturosas», p. 80.

²⁰⁰ «Os Gémeos de Sevilha», p. 224.

²⁰¹ «A Custosa Experiência», p. 1 (2ª parte).

*pois não havia muito que a nociva Canícula começara e estava em seu princípio o mês a quem ficou o nome pelos bons sucessos que César Augusto em ele teve*²⁰². Um espírito apolíneo, diurno perpassa nesta novelas o que se coaduna com o seu tom optimista.

A perífrase pode também ser associada à metáfora para revelar o tempo. Lucidoro, no quarto de Flora aguarda, deslumbrado, o nascer do dia: *«chegou ele a abrir ãa janela que caía ao Oriente pera melhor divisar quem havia de receber o rigoroso golpe. Eram já passadas duas horas, despois que se tinha aberto o olho universal de todo o mundo e apenas sentiram seus dourados raios que tinham a entrada franqueada, quando, de repente, deram assalto em aquele peregrino rosto que, entregue ao sono sobre o braço esquerdo estava reclinado desejosos de tomarem dele a luz da beleza pera a comunicarem ao dia*²⁰³.

Não raro aparecem também personificações: *«e ainda que as nuvens entretinham os raios da lua*²⁰⁴.

As metáforas temporais podem ainda ser aplicadas à beleza feminina, conforme vimos noutro capítulo. Assim, D. António encontra na rua uma jovem, numa nuvem ligeiramente enevoadas: *«e sendo a este tempo mais corteses as nuvens, viu que lhe mostrava a lua que guiava ãa estrela que tão extremada era sua fermosura*²⁰⁵.

Na quinta novela, porém, não encontramos referências mitológicas, nem é para admirar já que na sua grande maioria ela é narrada por Peralvilho. Ora, não se respeitaria o decoro se ele usasse conhecimentos mitológicos que não poderia ter. Como tudo muda, flui, não admira que a peregrinação de Peralvilho seja também um reflexo da inevitabilidade da passagem do tempo. Mas a incapacidade de lutar contra o tempo está bem patente no provérbio: *«nem por muito madrugar amanhece mais depressa*²⁰⁶. Talvez seja esta a causa a desconfiança com que Peralvilho enfrenta o futuro.

Mas em “O Desgraciado Amante” não é só Peralvilho que se torna sensível ao decurso temporal, o senhor em casa do qual Peralvilho se recolhera era *«já de muitos*

²⁰² “O Desgraciado Amante”, p. 228.

²⁰³ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 285.

²⁰⁴ “A Custosa Experiência”, p. 56.

²⁰⁵ “A Custosa Experiência”, p. 57.

²⁰⁶ “O Desgraciado Amante”, p. 143.

anos e se bem os mais deles tinha gastado nas guerras; os últimos que devia passar passando as contas e fazendo consigo conta, entretinha-os com recreações. Parecendo nisto quasi semelhante ao rei gentio a quem disseram os oráculos que tinha só dez anos de vida e pera os acrecentar, privou-se totalmente de dormir e, pera fazer das noites dias, passava-as em contínuas festas»²⁰⁷. Este é, talvez, o passo em que é mais visível a obsessão, a pressão que o tempo exerce sobre o homem.

Mas, na mesma novela, não faltam ainda outras referências temporais, na medida em que o seu decurso se relaciona com importantes necessidades: «*ao preguiçoso manda-lo a horas de almoço por que em amanhecendo já eu estava às voltas com o sino*» (este amo de Peralvilho era o cura)²⁰⁸. Mais à frente se referirá outra vez ao tempo: «*folguei eu muito [com o contrato com a companhia de comediantes], por que me não sucedesse em Madrid algum encontro em que me fizessem tornar atrás como relógio, pois me ia adiantando tanto*»²⁰⁹.

Mas apesar de toda uma vida de desaire em desaire, Peralvilho não deixa de ser um optimista, contra toda uma tradição de provérbios pouco vantajosos para ele: «*de aqueste dal, dal, yo me meresco el mal. Quieres ver lo que será, ve lo que fue. Pelo passado se julga o futuro. Alto Peralvilho fazer à vela que de hora em hora Deus melhora, de mais que quien algo debe no reposa como quiere*»²¹⁰.

Autores como Quiñones procuraram uma explicação para as constantes referências temporais nas obras do Renascimento e, se bem que as investigações deste autor tenham ido apenas até Shakespeare, não será abusivo utilizá-la também para a produção barroca. No fundo, cremos que se poderá resumir a esta frase: «the argument of time is a call to action»²¹¹ o que, aliás, já tinha sido também verificado por Edwin Muir: «the action is built up in Time»²¹². Estas características poder-nos-ão indiciar que as novelas de P. R. são mais de acção do que de caracteres ou de

²⁰⁷ “O Desgraciado Amante”, pp. 115-116.

²⁰⁸ “O Desgraciado Amante”, p. 135.

²⁰⁹ “O Desgraciado Amante”, p. 200.

²¹⁰ “O Desgraciado Amante”, p. 226.

²¹¹ Ricardo J. QUIÑONES, *The Renaissance discovery of time*, ed. cit., p. 494.

²¹² Edwin MUIR, *The structure of the Novel*, London, Hogarth Press, 1967, p. 63. Estas características poder-nos-ão indiciar que as novelas de P. R. são mais de acção do que de caracteres ou de personagem²¹².

personagem²¹³. Ora, sendo assim nem sequer se pode apresentar como defeito destas novelas a pouca profundidade com que os protagonistas são retratados. De facto, o que parece ser a verdadeira intenção do autor é o relato de casos peregrinos, de coincidências, de encontros e desencontros, de tramas e acasos em que as personagens se vêem envolvidos.

²¹³ Recorremos aqui à terminologia usada por W. Kayser que, aliás, cita também Muir. Curiosamente, Kayser apresenta como motivo principal daquilo que ele chama “romance” de acção o amor: «o romance de acção realize-se, no princípio exclusivamente e, mais tarde, ainda primacialmente, como romance de amor» - Wolfgang KAYSER, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Coimbra, Arménio Amado Ed., 1970, vol. II, p. 264. Lembremos que por “romance” Kayser entende uma «uma narrativa do mundo particular num tom particular e feita a um leitor particular» - *ibidem*, p. 263.

6. Os Espaços

«Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da acção e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objectos, etc.»¹.

Ora, o espaço privilegiado nestas narrativas é a casa. Por excepcional que possa parecer, a maioria dos encontros amorosos entre os heróis e as heroínas rebelianas, geralmente, têm lugar não no exterior de suas casas, mas dentro das próprias casas ou, mais comumente, às janelas das mesmas. Este facto deve-se, provavelmente, aos cuidados que a família tinham nas suas saídas para que elas não corressem perigo, pois «cuando una doncella sale a la calle, por supuesto acompañada de su madre o de una dueña, debe mantener cierta compostura»², como seja ir de olhos baixos, sem ver e sem falar com ninguém. Basta evocar o conto de Gonçalo Fernandes Trancoso que relata o caso de uma donzela que saíra acompanhada pelo irmão. Porque este parou a ver um baile e ela ia de olhos baixos, não deu por nada e continuou seguindo, não o irmão que ficou no mesmo sítio, mas um fidalgo que a quis acometer³. Assim, a casa deixa de ser um espaço estritamente físico para se tornar também num espaço psicológico e social. É um lugar seguro pela autoridade que a presença da família e dos criados lhe confere, lugar de celebrações (as festas matrimoniais) e de lágrimas, de confissões e cumplicidades, mas também um lugar de proibições e de conflitos, sem, contudo, se chegar ao extremo de tornar a casa num «instrumento de violência», como Julián Olivares lhe chama⁴.

De facto, é Marcelinda que se depara, pela primeira vez, com o galhardo Loriandro fora dos limites da sua casa, mais precisamente num bosque. O que não

¹ Carlos REIS, Ana Cristina M. LOPES, “Espaço”, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987, p. 129.

² Mariló VIGIL, *La vida de las mujeres, La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 21.

³ Gonçalo Fernandes TRANCOSO, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, Lisboa, na of. de António Gonçalves, 1575, I parte, Conto III.

⁴ Julián OLIVARES, “Introducción” a Maria de Zayas y Sotomayor, *Novelas Amorosa y Ejemplares*, Madrid, Catedra, 2000, p. 25. Este crítico refere vários casos justificativos deste epíteto: todos têm a ver com violência doméstica, incluindo um caso de emparedamento.

deixa de ser irónico, na medida em que esta é talvez a donzela mais reprimida e vigiada de quantas haveriam de sair da pena de P. R.. Claro que Marcelinda tinha saído a tomar um pouco de ar, devidamente acompanhada pelas suas aias e criadas, mas quis a ventura que, num momento em que se encontrava só, tivesse sido ferida por uma lança que se destinava a um cervo. Quase profética esta seta, pois, mal se viram, ficaram os dois jovens feridos de amor. O local ficava algures entre Barcelona e Monserrate e era «*um ameno bosque, émulo dos mais deleitosos do mundo, ou já por se ver coroado com a eminência dos crescidos montes, ou por se sentir lisonjeado da suavidade das cheirosas flores, da frescura das frondosas árvores, do soído das cristalinas fontes*»⁵, um *locus amenus*, portanto. Um lugar perfeito para uma aventura amorosa, também. Não é novidade na Literatura este *topos*: desde a Idade Média que «el “locus amoenus” o lugar deleitoso es presentado, generalmente, como marco de aventuras amorosas. Los elementos (plantas, primavera, cielo azul, agua cristalina, etc.), las circunstancias (soledad) y el simbolismo (fertilidad) debían suponer para la persona una invitación a dejarse llevar por la Naturaleza, por su naturaleza, y ese es el caso de muchas canciones de la lírica popular. Pero empezó a convertirse en “tópico”, en moda, en el momento en que el campo pierde su realidad para convertirse en metáfora, que en algunos casos encierra un paraíso deseado, y en otras, más simple escenario meramente teatral»⁶. É o caso de Monserrate que, como já fizemos notar noutro capítulo, deve ser uma descrição idealizada da zona, o que já era normal, também, na literatura medieval, pois, nessa época: «Todas sus descripciones son ficticias, artificiales, incluidos los personajes, pues son poetas que viven en la ciudad o la corte, y todo conocimiento que les viene de él es bucólico, no botánico»⁷. Tópico que os livros de pastores também haveriam de utilizar. P.R. não perde também a ocasião, à semelhança das novelas pastoris, de contrapor à lisonja e à mentira usadas na corte a sinceridade que Loriandro convertido, assim, não em pastor mas em caçador, advoga para si.

⁵ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 121.

⁶ *El amor y el erotismo en la Literatura Medieval* (ed. de Juan Victorio), Madrid, Ed. Nacional, 1983, p. 65. N. Elias explica essa atracção pela vida no campo como uma nostalgia, pelo facto de os nobres serem obrigados a viver na corte – Norbert ELIAS, *Sociedade de Corte*, Lisboa, Ed. Estampa, 1987, p. 184.

⁷ *El amor y el erotismo*, ed. cit., p. 65.

Ora a fonte ficava em «*um vale fresco*» ao «*pé de ãa árvore sombria*»⁸. Este contraste entre a claridade e transparência das águas, a suavidade dos perfumes florais, a frescura das sombras das árvores e o sombrio do local funciona como um prenúncio de algo pouco lícito que acontecera entre ambos, pois era preciso esconder, primeiro, da criada, depois, do pai. Por isso mesmo, ele entregou a banda que Loriandro lhe dera a Tabiana para que esta a assumisse como sua. Na realidade, este primeiro contacto teve o inesperado de se realizar directamente, sem a protecção de criadas ou de uma janela. O enquadramento é perfeito, pois se a água que brota da fonte «simboliza a força vital do homem e de todas as substâncias»⁹, simboliza também o início e a força do amor que naquele momento nascia.

É também junto de uma fonte que Raulino conhece Lisarda. Conta aquele a Sisnando: «*sucedeu, vindo-me recolhendo com muitos dos amigos e criados de ãa caçada, acharmos em o caminho ãa fonte tão liberal de suas cristalinas águas que incitava a gostar delas os que passavam pouco necessitados, quanto mais nós que vínhamos sequiosos*»¹⁰. Claro que a fonte também pertencia a um local ameno: «*E depois de satisfeitos e haveremos soltado os cavalos por uns amenos campos... deixei-me vencer do sono estando sobre as ervas reclinado... E foi o caso que não podendo negar a vista a ãas damas que vinham tomar recreação entre as flores que brotava a terra, visitadas, em parte, da corrente de água, foi forçado empregá-la mais em quem lhe fazia maior força que era ãa donzela de tão rara fermosura*»¹¹. Cenário perfeito para o nascimento de um puro amor a ligar os dois jovens, afinal irmãos.

Curioso é o facto de o campo, que não era a residência habitual nem de Marcelinda nem de Loriandro, mas apenas um lugar de evasão ou descanso, depois de descobertos os secretos amores entre ambos, se ter tornado num lugar de exclusão e de expiação: o pai da donzela há-de desterrá-la para lá, isolando-a do jovem cavaleiro. Talvez possamos citar, com propriedade, as palavras de Isabel C. Calderón: «La naturaleza se representa en diversas facetas, por un lado en espacios idealizados de carácter pastoril, pero también en otros de índole agreste, donde suelen ocurrir acciones violentas (intentos de violación, robos, etc.), o donde personajes perseguidos

⁸ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 123.

⁹ Juan Eduardo CIRLOT, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, D. Quixote, 2000.

¹⁰ “As Desgraças Venturosas”, p. 22.

¹¹ *Ibidem*.

se refugiam»¹². P.R usa-a em todas as suas potencialidades, já que nela também encontramos violência: será num bosque, em “Os Gémeos de Sevilla”, que a mulher adúltera morre às mãos do marido. O bosque, local da natureza indomada, opõe-se ao jardim, pois representa o inconsciente, logo, as forças dionisiacas.

Por exigência da trama narrativa, é também no exterior que Sisnando conhece Lisarda, pois esta, travestida de soldado, estava ao serviço de D. Afonso Henriques, durante a conquista de Lisboa. O campo de batalha e a tenda é também, apenas nesta novela, local privilegiado de encontro. Mesmo num ambiente de guerra não faltam os espaços bucólicos: Sisnando, deambulando pelos arredores da cidade, acabou por chegar «a um sítio de cujas flores se mostravam tão ciosos os copados ramos de altas árvores de que estava ornado»¹³. Aí jazia ferida Lucinda, a aia de Lauriana, pelo que a beleza do lugar não parece estar em harmonia com a acção, isto é, a um lugar ameno não corresponde necessariamente uma cena de equilíbrio na acção, mas de sofrimento, pelo que funciona como contraste.

O caso da novela quinta é bem diferente, não só porque não sendo as donzelas nobres não estão sujeitas aos mesmos comportamentos das donzelas das restantes novelas, como estas atitudes marcam o jogo entre a aparência e a realidade. Assim, Aldonça marca encontro com Peralvilho na venda, mas de facto só por ali passa para se vingar da indiferença com este a tratara e o enxovalhar literalmente.

Contudo, nem todos os novelistas da época têm a mesma concepção dos espaços. Por exemplo, para D. Maria de Zayas, no que diz respeito ao marco em que estão inseridas as narrativas, é a casa que se converte num aprazível local «en el cual el sarao cobrará dimensiones de espectáculo y teatralidad... porque sirve de albergue para ellas y para su discurso femenino»¹⁴. Aí entre amigas e amigos, as donzelas desabafam, contando desditas amorosas. Isto só acontece no marco, porque nas novelas, sobretudo nos *Desengaños*, a casa é um lugar de sofrimento da mulher. Em Pires Rebelo, porém, e dado que não há marco, ou talvez precisamente porque não o haja, o ambiente de casa não parece ser determinante, pois nunca encontramos as donzelas numa roda de amigos, (para além das bodas, apenas Marcelinda aparece em

¹²Isabel COLÓN CALDERÓN, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ed. del Laberinto, 2001, p. 65.

¹³ “As Desgraças Venturosas”, p. 80.

¹⁴ Julián OLIVARES, “Introducción” a María de Zayas y Sotomayor, *Novelas Amorosas y ejemplares*, Madrid, Catedra, 2000, p. 49.

casa de Rosamunda para ver a procissão da sua janela e, embora tenha um acolhimento amigável, a situação é passageira) encontramos-a sim em contacto com a família, que pode ser adversa aos seus amores (caso de Marcelinda em “Os Enganos Mais Ditosos” ou “Os Gémeos de Sevilha”), pernicioso, como a de Peralvilho, outras vezes não participante no drama dos amantes (“A Custosa Experiência”, “A Namorada Fingida”), ou ausente quase sempre, como em “As Desgraças Venturosas”.

De qualquer modo, estas constantes referências à casa estão de acordo com a importância que a habitação tem, a partir do século XVI, no conforto e na convivência da família, conforme apontou José António Maravall¹⁵.

Mas a casa também pode ser o local da festa dos desposórios ganhando um valor simbólico de local de convivência da família. Podemos constatar este facto na segunda novela, em que os desposórios de Cardénio e de Tabiana se dão numa sala da casa de um deles. A casa é também o local em que Peralvilho, depois de estar de casamento concertado, se encontra com Luísa.

Ora, conforme afirmámos atrás, é, geralmente, dentro da própria casa que a donzela conhece o seu amado. Em “Os Gémeos de Sevilha”, ambos os irmãos são alvo dos amores dos filhos dos senhores das casas para onde vão trabalhar. Floriano, aliás Flora, enamora-se de Lucidoro, mas Felisbela, irmã deste, desconhecendo o travestimento, enamora-se de Floriano. Por sua vez, Filénio, enquanto disfarçado de Feliandra, é alvo dos amores do filho de sua ama, mas, em casa do Conde, pai de Lucidoro e Felisbela, enamora-se desta que, reconhecendo nele a pessoa de quem efectivamente estava enamorada, rejubila de felicidade. Fora deste grupo tão feliz, só fica o filho de D. Cecília. Como todas estes sentimentos se baseiam em erros de identidade, dada a proximidade do convívio, a pressão exercida sobre os gémeos é bastante grande e conflituosa, porque impossível. Logo a casa, ou as casas, pois são duas, que começaram por ser lugares de acolhimento quando eles estavam em apuros, em breve se tornaram lugares de pressão tão violentos que quase levariam Feliandro à morte e Feliandra à desonra, se bem que só aparentemente. Finalmente, desfeitos os equívocos, conhecida a verdadeira identidade dos dois irmãos, a casa pôde ser o local da felicidade.

¹⁵ Veja-se o artigo: “La estimación de la casa propia en el Renacimiento”, *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1983, série Renacimiento.

Em relação ao interior da casa não há muitas referências. Em “A Namorada Fingida” há uma breve descrição de uma casa: «*a casa (ao que mostrava) era de gente nobre*». Como a porta da rua estava aberta, Florisbello «*subiu até ao alto e deu em ãa sala pequena honestamente ornada... Passou ele desta sala a outro aposento, porque lhe franqueou licença ãa porta que havia entremeio, e, porque sobre um bufete estava ãa vela acesa, teve lugar de ver um leito medianamente ornado*»¹⁶. Mais de um piso tinha também a casa do fidalgo amo de Peralvilho já que havia umas escadas ao cima das quais ficava o local onde se punha a mesa.

Há ainda uma outra referência ao interior da casa: trata-se de outro compartimento de lazer. Assim, na quarta novela, D. Lourenço da Cunha, querendo homenagear D. António convida-o para sua casa, situada no Bairro Alto: «*E chamando um pajem, mandou que preparassem cadeiras em a casa do estrado, aonde o levou logo*»¹⁷. Aí também aguardava o jovem mancebo Felizarda e sua tia. Esta referência, com mais valor cultural do que literário, permite-nos perceber um espaço doméstico confortável e grande, a existência de uma sala, originalmente sem cadeiras, destinada, pois, às conversas e trabalhos das mulheres da casa. Casa nobre, como muitas do Bairro Alto de então.

Poucas mais referências aos interiores nos são dadas. Em “Os Gémeos de Sevilha” ficamos a conhecer um quarto, no qual repousava Feliandro. A intimidade do local, a surpresa que Lucidoro sentiu ao descobrir a sua verdadeira identidade criou um momento de erotismo, só comparável com o que acontecerá num dos momentos da última novela, exactamente naquele em que a acção se localiza no quarto de Cardénia, que esperava o carrasco que lhe iria comprar a sua honra. A casa, particularmente o quarto, torna-se um local perigoso para a honra das donzelas, até porque elas estão sós e sem qualquer obstáculo físico a separá-la do cavaleiro. Criam-se, assim, momentos semelhantes aos que atrás vimos, não em casa, mas no bosque entre Marcelinda e Loriandro. Só a discrição e sensatez da donzela ou a galhardia do jovem cavaleiro podem evitar a perda da honra. Daí a mensagem que só a donzela pode ser guardiã da sua honra, não a muita vigilância.

Conforme já fizemos referência, bem se lhes poderia aplicar a copla que Cervantes cita em “El celoso estremeño”: «*Madre, la mi madre,/ guardas me ponéis,/*

¹⁶ “A Namorada Fingida”, p. 311.

¹⁷ “A Custosa Experiência”, p. 112.

que si yo no me guardo,/ mal me guardaréis»¹⁸. Ora as heroínas de P. R. não são ingénuas, e não perdem a sua honra e dignidade por pressão da muita vigilância que sobre elas possam exercer, mas por vontade própria, pois são elas que se guardam a si mesmas. Como vimos, P. R. não aprova uma vigilância cerrada à donzela: «*Cousa é essa que eu não reprovoo, mas tenho por escusada, porque se as filhas são honestas e virtuosas, como há muitas, não é mister guardadas, porque não deixam de o ser cuidando que desconfiam delas: porque ter receios de ãa mulher, mormente se é generosa, é pô-la em véspera de culpada. E não o sendo, então nenhũa cousa monta o bom conselho, nem aproveita o cuidado, porque nem bastam guardas, nem o remedeiam clausuras, nem as reprimem cárceres, nem as defendem as mais altas torres*»¹⁹.

Não surpreende, pois, que embora o modelo acabado da donzela recatada e bem guardada pela família seja Teodósia, heroína de “Las dos doncellas” de Cervantes, contudo, isso não lhe serviu de defesa em relação a Marco António, pois, «con la promesa de ser mi esposo, a pesar de sus padres... y sin saber como me entregue en su poder a hurto de mis padres»²⁰. Aliás, ela resume assim a educação que os pais lhe deram: «a mí me tenían en su casa a donde me criaba con el recogimiento y el recato que su virtud y nobleza pedían, y yo, sin pesadumbre alguna, siempre les fui obediente, ajustando mi voluntad a la suya sin discrepar un solo punto»²¹. Ora, de facto, como justamente veio lembrar Mariló Vigil, «las heroínas de Cervantes que son mantenidas rígidamente apartadas del mundo, acaban perdiendo la honra, a veces por un exceso de ingenuidad»²².

Ingenuidade esta tão condenada por Maria de Zayas em “El prevenido engañado”, na figura da jovem esposa, D. Gracia, esperando vigilante o seu marido²³.

¹⁸ Miguel de CERVANTES, “El celoso estremeño”, *Novelas ejemplares*, (ed. Florencio Sevilla Arroyo e Antonio Rey Hazas), Madrid, Espasa Calpe, 1994, vol. II, p. 387.

¹⁹ “A Namorada Fingida”, 231-232

²⁰ Miguel de CERVANTES, “Las dos doncellas”, *Novelas Ejemplares*, ed. cit., p. 469

²¹ *Ibidem*.

²² Mariló VIGIL, *La vida de las mujeres, La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 22.

²³ Maria de ZAYAS, *Novelas amorosas y ejemplares* (ed. de Julián Olivares), Madrid, Catedra, 2000, p. 295 e seguintes. Deste engano parece D. Gracia querer livrar-se rapidamente, pelo menos é o que se pode depreender da sua resposta à questão que don Álvaro levanta: «si vos sabéis otra más fácil, en verdad que me holgaré de saberla y desprenderla, que esta que hago es muy cansada» - op. cit., p. 339.

Recatadas por sua conta e risco, a heroína rebeliana, mesmo quando não portuguesa, defende sempre a sua honra tenazmente, apesar de, por força das circunstâncias, se poder encontrar em momentos de maior intimidade.

Mas é, sobretudo, a janela que serve à donzela de espaço de abertura para o mundo exterior. Apesar das constantes chamadas de atenção dos moralistas, já desde temos mais recuados, de facto, a janela é bem o local “perigoso” que eles previam, pois, quase todos os encontros marcados por um ou por outro elemento do par amoroso têm lugar junto à janela da donzela. Mas é também o lugar para o conhecimento do outro, admitido por P. R., desde que devidamente protegida.

Desde logo, na primeira novela, há muitos encontros feitos à janela. Claro que os protagonistas destes encontros são o par Raulino e Lauriana e não Sisnando e Lisarda, pois esta vivia numa tenda e não numa casa. Raulino descreve assim o local em que viu a sua amada pela primeira vez: «*vimos [ele ia acompanhado por um capitão português] um bosque assaz deleitoso, a quem ãas casarias grandes faziam mais aprazível e estavam prometendo mais novidades. Entramos nele e a poucos passos demos em a porta de um jardim, em a qual não achámos impedimento., logo vimos um homem que tinha cuidado de o guardar, o qual nos mostrou muitas coisas assaz curiosas, assi de figuras como de plantas. E andando eu divertido..., fui acaso pôr os olhos em ãa janela grande e baixa que caía pera um quadro do jardim, se não quando vi... ãa certa Diana...*»²⁴. Não se pense que a dama estava aí sem vigilância, pois, um pouco mais à frente, Raulino descreve, com mais precisão esse momento: «*estava esta dama sentada a ãa parte da janela e da outra um venerando velho*»²⁵, pelo que ficamos também a saber que a presença do velho não teve qualquer influência no encontro nem no enamoramento dos dois jovens.

Os encontros seguintes são feitos à janela: «*estava Lauriana a ãa janela que caía pera a outra parte do jardim onde Raulino algũas vezes lhe falava*»²⁶. Não admira, pois, que a janela adquira para Raulino um valor simbólico, sendo junto a ela que se dispõe a enfrentar em duelo Sisnando, seu alegado rival. É também, junto a essa janela que Raulino divisa o vulto de outro suposto rival, que afinal era a bela Lisarda.

²⁴ “As Desgraças Venturosas”, p. 31.

²⁵ “As Desgraças Venturosas”, p. 32.

²⁶ “As Desgraças Venturosas”, p. 58.

É ainda a uma janela que Cardénio encontra Tabiana pela primeira vez. A uma janela da casa de Rosamunda, Marcelinda vê passar Loriandro, embora este pareça não reparar nela. Sabedor da importância destes pontos de vigia, o pai de Marcelinda toma providências para que a filha não veja nem fale com o moço fidalgo. Não surpreende verificarmos que, por isso, «a janela estava em vigia»²⁷. Marcelinda aproveita bem as oportunidades que se lhe oferecem de esperar pelo seu amante: «ainda que não é cousa decente a minha nobreza, frequentava tantas vezes a janela que me punha a perigo de ser notada e isto pera ver se passava entre os fidalgos mancebos que passeavam a cavallo, o meu querido ingrato»²⁸. Mesmo sabendo que não é muito próprio da sua condição, Marcelinda usa a janela como posto de vigia. A sua persistência, bem como a intervenção de Rosamunda, surtiu os seus efeitos, pois uma tarde o moço fidalgo foi «passear à rua da qual já sabia e de sua casa, e porque foi a tempo que em ela não estava o pai, teve lugar Marcelinda de parecer a ãa janela mais baixa e pouco impedida... E quando foi ao passar chegou tão perto que lhe pôde dizer, sem alguém o ouvir, “esta noite pelas onze serei neste lugar” e ainda o teve pera conhecer em um moderado riso que dava consentimento»²⁹. Efectivamente, à hora combinada, Loriandro, acompanhado de um criado de confiança, devidamente armados, foram ter com a sua amada junto à janela, embora «apenas podiam significar as mãos as muitas [penas] que padecia o desejo por se ver tão impedido»³⁰.

De facto as janelas tornavam-se pouco cómodas, pois, algumas vezes, o acesso a elas era dificultado: «não pôde ver Loriandro o que desejava por terem as janelas de Marcelinda janelozias de novo, tão escassas que nenhũa licença franqueavam a vista»³¹. Coisa que não aconteceu a Cardénio, pois os pais de Tabiana não «eram tão escrupulosos»³², pelo que o seu namoro era bem mais livre. Donde se pode inferir que a maior ou menor intimidade entre as donzelas e os cavaleiros que as requestavam era uma questão dos cuidados que os pais tinham em as deixar frequentar as janelas ou

²⁷ “Os Enganos mais .Ditosos”, p. 158.

²⁸ “Os Enganos mais .Ditosos”, p. 160.

²⁹ “Os Enganos mais .Ditosos”, p. 186-7.

³⁰ “Os Enganos mais .Ditosos”, p. 188.

³¹ “Os Enganos mais .Ditosos”, p. 192.

³² “Os Enganos mais .Ditosos”, p. 193.

em defender estas convenientemente com grades³³. Novamente, em desespero de causa, Marcelinda marca encontro na «*janela baixa*» com Loriandro, desta feita por intermédio de Tabiana; claro que o cavaleiro não faltou a esse encontro. Na quinta, como na casa da cidade, era a janela que servia de local de encontro. Como se P. R. se risse das recomendações dos moralistas para as jovens não serem “janeleiras” ou as aproveitasse como *topos*.

Na novela “A Custosa Experiência” é curioso o aproveitamento que se faz da janela³⁴, já que Arnalda foge por ela para não se dar a conhecer ao seu salvador. Tudo se passa como se as janelas fossem a única hipótese de contacto com o exterior, sobretudo se esse contacto era efectuado às escondidas dos senhores da casa, fossem eles pais ou não. Quando D. António se vai encontrar com a suposta naufraga agradecida, em Lisboa, são ainda as janelas que servem para a identificação da casa desta: «*as casas são grandes, as janelas com grades, as janelozias verdes*»³⁵. Foi por esta descrição que o jovem cavaleiro se guiou, depois de ter percorrido o Bairro Alto «*com vagarosos passos e discorrer janelas com diligentes olhos... no derradeiro, deu com as casas e janelas, na forma que lhe dissera Felizarda em sua carta*»³⁶. Esse será o lugar de encontro nos dias que se seguem, preferencialmente à noite, mas também de dia, pelo menos por fugazes momentos: «*na tarde do seguinte dia tornou ele a passear a rua e vendo que Felizarda estava só à janela, quando chegou mais perto disse*»³⁷.

A primeira vez que Florisbelo viu a bela Leonarda foi precisamente à janela da casa desta. Claro que viu e foi visto e ouvido por ela que confessa e discorre sobre o assunto: «*Não sei (disse ela falando com o galhardo moço) qual deva ser mais notada: se minha curiosidade por ser muita, se vossa advertência por ser pouca. Foi em mim a curiosidade muita, porque chegando a tomar fresco a esta janela a tempo que falavam de fora, por não ser vista, a deixei estar cerrada e poder ouvir o que se*

³³ Estas grades ou *janelozias* como são também referidas, serão, provavelmente, as “mušrabyas” de origem árabe, até porque a acção da maioria das novelas se localiza no centro ou no sul de Espanha. Veja-se sobre este assunto A.H. de Oliveira MARQUES, *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, Sá da Costa, 1974, p. 65.

³⁴ Trata-se de «*ũa janela baixa que o aposento tinha*» - “A Custosa Experiência”, p. 11 (2ª parte).

³⁵ “A Custosa Experiência”, p. 14.

³⁶ “A Custosa Experiência”, p. 28-29.

³⁷ “A Custosa Experiência”, p. 43.

dizia. Foi pouca vossa advertência, pois podíeis discorrer em que estaria detrás dela algũa testemunha escondida. Mas como a liberdade se não executa contra o que primeiro obriga, pera que em mim não possais notar a curiosidade demasiada, vos quero primeiro agradecer a advertência pouca»³⁸. Começam assim a conversa, mas, de repente, ele é confrontado com a saída precipitada da donzela da janela: «tanto que o galhardo moço remeteu aos olhos o cargo que a palavra tinha, viu que só a eles dirigido a resposta, cerrando, de repente, a janela a ferosa dama, deixando-o confuso, mas não advertido, porque considerou logo que poderia ser por algum respeito, pois ele não passara os limites do moderado»³⁹. Grande desenvoltura mostra a donzela e o cavaleiro revela-se, por seu lado, bastante conhecedor das regras da conversação cortesã. Inquieto e saudoso («não podendo já resistir à muita força com que o combatiam os desejos de ver aquela ignorada beleza e aquele saudoso sítio... se foi ã tarde a registá-lo com os olhos e achou-o tão composto e tão aprazível à vista, que se lhe não faltara o sol que se escondia, porque a nuvem da janela estava mui cerrada, em tudo o achara tão perfeito que não fora acerto, se não grande erro o emendá-lo»⁴⁰), resolve esperar junto da janela «grande parte da tarde»⁴¹, até tornar a ver a donzela: «E porque, se acaso alguém o visse o não notasse, pôs os olhos em as folhas das crescidas árvores e vendo as muitas lisonjas que lhe fazia o brando vento, remetia-os à janela a ver se parecia quem lhe fizesse algũas a sua vista»⁴². Finalmente foi recompensada a sua persistência, pois a formosa dama acabou por aparecer e por lhe dar a explicação para aquela saída repentina: «confesso que algũa [razão] tiveste em presumir de mim que me retirara tão desabrida por vossa causa, mas estai certo que de dentro procedeu, porque vinha chegando ã pessoa a quem devia respeito e não me deu lugar nem pera me despedir»⁴³. Posição arriscada, a de estar à janela, correndo a donzela perigo de ser sentida em casa e de ser vista ou ouvida da rua, facto para o qual logo chama a atenção: «E porque este lugar não é acomodado pera falarmos mais, respeito de ser muito público e pode vir algũa pessoa de casa, como sucedeu o outro dia quando cerrei a janela, e de fora corremos o

³⁸ “A Namorada Fingida”, p. 248.

³⁹ “A Namorada Fingida”, p. 252-253.

⁴⁰ “A Namorada Fingida”, p. 260

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² “A Namorada Fingida”, p. 260.

⁴³ “A Namorada Fingida”, p. 264.

*mesmo perigo, passados dois dias vinde aqui e achareis um papel metido entre esta porta da janela, onde vos direi onde e quando me podereis falar e retirar-vos-eis logo pera que não sejais visto»*⁴⁴. Marcado, pois, o novo local de encontro, a alternativa teria de ser semelhante, isto é, outra janela: *«foi-se ele, na tarde seguinte ver o lugar que lhe apontava: notou a janela e lhe pareceu muito acomodada pera ãa e outra cousa, ainda que era mais avarenta do que ele queria, mas tinha um bem: que não caía as do paço pera aquela parte e assi não tinha que recear de o poderem ver»*⁴⁵. Claro que esta ficava num sítio mais recatado, ainda assim não havendo contacto directo entre os dois jovens.

Por infortúnio, Florisbelo não conseguiu avisar a bela donzela de que não poderia comparecer no encontro, o que a deixou desesperada e inquieta. *«Com estes pensamentos lidou a fermosa Leonarda mais quinze noites, sem perder algũa que não esperasse na janela a hora que apontara»*⁴⁶. Mal o galhardo cavaleiro pôde, dirigiu-se ao local combinado, *«apressando os passos, em pouco espaço, chegou à janela já, pelas onze da noite, sendo já passadas algũas vinte, despois que vira quem ali o levava. Sentiu ele, antes que chegasse de todo, escassamente bulirem-se as portas da janela como que as cerravam por dentro: acudiu com pressa e fazendo um pequeno sinal em a grade com a maçã da espada, com brevidade foram abertas»*⁴⁷. Por acaso não era Leonarda, embora Florisbelo ficasse convencido de que era: mais um equívoco entre a aparência e a realidade que vem provocar os ciúmes e o sofrimento do jovem. A donzela, que também se dizia chamar Leonarda, dirigia-se a Isménio amigo de Florisbelo. Isménio explica ao amigo que *«passando acaso por ãa travessa que estava junto às casas do marquês de Povar, vira em ãa janela, não muito alta, ãas damas e, porque lhe deram motivo, praticara com elas algum espaço. E continuou dizendo: “ ãa destas, ao que julguei, a mais fermosa, pôs em mim os olhos com algũa eficácia e, ao despedir fez um aceno precatado que tornasse a passar”*⁴⁸. As formas possíveis de marcar encontro, dentro das regras da discricção, estão bem patente nesta novela no procedimento das duas donzelas, em Leonarda, a falsa, e em

⁴⁴ “A Namorada Fingida”, p. 272.

⁴⁵ “A Namorada Fingida”, p. 275.

⁴⁶ “A Namorada Fingida”, p. 278.

⁴⁷ “A Namorada Fingida”, p. 280.

⁴⁸ “A Namorada Fingida”, p. 282.

Leonarda, a verdadeira, que por acaso é esta donzela que marca encontro com Isménio (fazendo jus ao título da novela: “A Namorada Fingida”).

E assim começa o relacionamento entre Isménio e esta última donzela por meio de acenos e conversas: *«obedeci eu e, achando-a só, fez outros e disse palavras das quais entendi que me ficara afeiçoada e que levaria gosto que me visse naquele local outro dia. Fui eu daí a dous e achei-a onde antes estava e passado o tempo que fiz minha cortesia senti que dissimuladamente deixara cair um papel, o qual lendo depois confirmei tudo, porque encarecia muito minha gentileza, pois tão depressa lhe rendera a liberdade. E que em todas as maneiras lhe falasse uma noite em uma grade que estava na volta onde a acharia pelas onze da noite»*⁴⁹. Donde se infere que quando há mais que uma donzela em casa, uma janela discreta, mesmo com portas e com grades, ou precisamente por isso, pode ser um local muito movimentado e propício ao jogo das aparências. Nota-se nesta donzela, que mais tarde se vem a saber que é Leonarda, criada de Isbela, a amada de Florisbelo, menos discrição do que em Isbela, contribuindo assim para o decoro necessário à verosimilhança da acção.

Uma noite, Florisbelo, querendo tirar a limpo as dúvidas que o consumiam, dirigiu-se à janela habitual: *«daí a um espaço breve sentiu abrir as portas com alguma cautela e, tanto que foi visto de quem as abria que era Leonarda»*⁵⁰ que se apressa a esclarecer os desencontros em que ambos se viram envolvidos e a lamentar-se da ausência de Florisbelo durante aquelas noites todas em que ela esperou e ele não veio, de tal modo que se *«estas grades se foram capazes de sentimento, se puderam compadecer das ânsias que hei padecido e das lágrimas que tenho derramado»*⁵¹. Grades protectoras, incómodas para os amantes, testemunhas das lágrimas e suspiros de ambos. Ainda assim, por elas se podem enviar cartas ou bilhetes, e Leonarda faz passar por ela um cordão de ouro que entrega a Florisbelo para *«qualquer necessidade»*⁵² e marca novo encontro: *«passai por aqui ãa tarde ou pela rua grande em forma que vos veja e falai-me na noite seguinte que eu serei aqui certa»*⁵³. O esforçado moço *«assi se foi ãa tarde a passear a rua e dobrar a travessa com a cadeia à vista... Estava a este tempo à janela a fermosa Leonarda, encontraram-se ao*

⁴⁹ “A Namorada Fingida”, p. 283.

⁵⁰ “A Namorada Fingida”, p. 285.

⁵¹ “A Namorada Fingida”, p. 293.

⁵² “A Namorada Fingida”, p. 293.

⁵³ “A Namorada Fingida”, p. 293.

mesmo os olhos de ambos e cada qual deu aos seus as graças da boa escolha que tinham feito»⁵⁴. Claro que como era de dia não se podiam chegar à fala: ver e ser visto era, às vezes, o máximo com que os amantes se podiam contentar. Mas é evidente que *«quando chegou a hora determinada já estava esperando na janela sua querida Leonarda*»⁵⁵.

Depois da sua vinda da Flandres, para restabelecer o contacto, Florisbelo montou-se num formoso cavalo acabado de comprar pelo pai e, juntamente com um criado, *«se foi passear as ruas, dando-lhe os conhecidos as boas vindas, até chegar à vista das janelas de Leonarda e em tão boa ocasião que estava ela em parte onde pôs os olhos nele e, depois que o conheceu e o viu tão alentado no corpo e tão feroso e ornado o peito com tão lustroso hábito, recebeu tão excessivo contentamento que se não tirara do peito amorosos suspiros, sempre seu coração padecera alguns desmaios*». Claro que depois de se ter dado a conhecer, era necessário marcar um encontro. Mesmo de dia, havia expedientes para o fazer: *«Deu ele dissimuladamente outra volta pela travessa pera onde caía a janela baixa onde Isménio vira as damas, porque lhe assistia aquele assombro de beleza, a quem fez profunda cortesia; e falando com os criados, disse: “Tornai a dar a volta e amanhã à tarde rodearemos a cerca” e isto pera que entendesse Leonarda que lhe queria falar em o sítio onde primeiro a vira*»⁵⁶. De facto, no dia seguinte encontrou Leonarda sozinha no local combinado e aí puderam falar à vontade.

Não admira pois que, simbolicamente, a janela «pela sua forma quadrangular, o seu sentido torna-se terrestre e racional. É também um símbolo da consciência»⁵⁷. Mas a janela pode não ser sempre um espaço de harmonia ou de equilíbrio na acção, dado o jogo entre aparência e realidade: o jovem homicida que D. António encontra nas imediações da casa de Felizarda, fora levado a cometer este acto violento “traído” pela proximidade da sua janela da da amante do jovem “traidor”: *«ficavam as minhas janelas com as suas em algũa distância, mas frente a frente*»⁵⁸.

⁵⁴ “A Namorada Fingida”, p. 297.

⁵⁵ “A Namorada Fingida”, p. 297.

⁵⁶ “A Namorada Fingida”, p. 335.

⁵⁷ Juan Eduardo CIRLOT, *Dicionário de Símbolos*, ed. cit..

⁵⁸ “A Custosa Experiência”, p. 21.

A janela serve também para enviar sinais para marcação de encontro: «*e será, quando no meu aposento que está no mais alto das casas, sentirdes abrir ãa das janelas*»⁵⁹, segundo explica a prudente Felizarda mais adiante.

Mas nem sempre estas janelas são o local apropriado para se chegar a uma conversa mais prolongado e íntima, por vezes há que procurar o recato de outra janela, numa zona mais recôndita da casa principal ou da casa de algum criado ou escudeiro. Felizarda usa a casa do escudeiro e da ama: «*viviam eles em ãa casa baixa que estava em o pátio das suas que tinha ãa janela de grades que caía pera um jardim piqueno em que se entretinha o escudeiro e não havia mais porta que aquela por onde entravam pela parte de fora e caía pera ãa travessa escura. Com facilidade, houve Felizarda à mão a chave e por ela mandou fazer outra e, descendo algũas tardes à casa do escudeiro, tomando por desculpa achaques de melancolia, se punha à janela, às vezes só, outras acompanhada de ãa criada sua, dizendo se vinha recrear com a vista das flores do jardim, pois não podia entrar, pera que deste modo se fosse melhor dispendo seu intento de sorte que quando depois viesse se não imputasse a novidade e ainda passava nela muita parte da noite. Disto deu ela conta por letra a D. António e na carta lhe mandou a chave, apontando-lhe a hora em que podia vir e abrindo a porta a acharia em aquele lugar*»⁶⁰. Cuidadosamente preparado este encontro, como vimos, mas, desta feita, a janela conjuga-se com o jardim. Apesar de tudo, nem sempre é possível garantir que o encontro se possa realizar. Assim, noutra ocasião em que «*tornou ele ao jardim e, chegando-se à janela, viu que estava cerrada e entendeu que não poderia Felizarda esperar mais tempo, pois gastara quasi duas horas em o caminho*»⁶¹, pelo que teve de regressar a casa e voltar no dia seguinte.

É neste mesmo local que Felizarda promete a D. António ser sua esposa e D. António lhe iria prometer o mesmo, não fosse Arnalda estar escondida a ouvir o que entre eles se passava e ter interrompido a promessa. Local aproveitado para ela testar a constância de seu antigo amante, como ela própria confessa: «*despois concertamos vos mandasse dizer que neste jardim lhe podíeis falar e sempre me achei presente e ouvi as mais das palavras que dizíeis, estando presente*»⁶², donde o recato que o jardim faria antever é apenas aparente, como tudo nesta novelas.

⁵⁹ “A Custosa Experiência”, p. 42.

⁶⁰ “A Custosa Experiência”, p. 36-37.

⁶¹ “A Custosa Experiência”, p. 58.

⁶² “A Custosa Experiência”, p. 81.

Ora o jardim fechado é o local por excelência dos encontros amorosos, não só do século XVII, como anteriormente⁶³, atestado pela iconografia. É assim que «Graças aos quadros, gravuras em madeira e tapeçarias de século XV é possível não só descrever o jardim fechado, mas quase sentir o perfume das suas flores e usufruir o seu ar são», pelo que, «raramente o jardim é descrito sem jovens pares»⁶⁴. O quadro é perfeito, pois a Felizarda nem sequer falta «*um livro na mão*»⁶⁵, também referenciado na iconografia⁶⁶. No entanto, ele não serve, em P.R., para o encontro directo entre o par de amantes. Continua a ser numa janela (embora dentro do referido jardim) que eles se encontram. Dupla precaução, se atendermos ao facto de que «O jardim é o recinto em que a natureza aparece metida, ordenada, seleccionada, cercada. Por isso, é um símbolo da consciência frente à selva (inconsciente), como uma ilha diante do oceano»⁶⁷. Local não ameaçador, pois, o que não admira, já que é um «atributo feminino nos emblemas dos séculos XVI e XVII»⁶⁸.

Há ainda referencia a outro jardim, mas não tão recatado como este: é o jardim da quinta do marquês de Povar (“A Namorada Fingida”). A atracção que ele exerce sobre o protagonista é flagrante: «*foi-se dissimuladamente ter com algũas pessoas que viviam mais perto do jardim daquele senhor, cujo título ignorava, às quais perguntou quem era e se fazia ali de assento sua morada. Logo disseram que aquele jardim era do Marquês de Povar que por certos respeitos estava retirado em Toledo e que ali muito perto tinha o seu paço e dele saía a recrear-se alguns dias na semana*»⁶⁹.

⁶³ Lembremos que os encontros de Melibea e Calisto tinham lugar no “huerto” de Melibea. Calisto subia umas escadas e entrava no quarto dela pela janela. Foi nessas escadas que encontrou a morte no XIX auto. Melibea atirar-se-ia da mesma janela, acompanhando-o na morte (auto XX) – Fernando de ROJAS, *La Celestina* (ed. de Pedro M. Piñero Ramírez), Madrid, Espasa Calpe, 1993.

⁶⁴ Orest RENUN, “Os refúgios da intimidade”, *História da Vida Privada* (dir. de Philippe Ariès e G. Duby), Lisboa, Ed. Afrontamento, 1990, p. 215.

⁶⁵ “A Custosa Experiência”, p. 37.

⁶⁶ *História da Vida Privada*, ed. cit., p. 215. Pelas referências apresentadas, as casas da cidade das heroínas destas novelas apresentam mais do que um piso e têm um jardim, tradição que já vem da Idade Média – A. H. de Oliveira MARQUES, *A Sociedade Medieval Portuguesa*, ed. cit., p. 67 (esta obra inclui, também a reprodução de uma gravura medieval que representa um desses jardins - figura 83).

⁶⁷ Juan Eduardo CIROLOT, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, D. Quixote, 2000.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ “A Namorada Fingida”, p. 258.

Em “O Desgraciado Amante”, porém, o jardim é substituído por uma «lógea» que tem a mesma função: «*Havia em nossa casa uma lógea grande com a porta para certa rua escusa e sempre estava fechada e só tinha um postigo pequeno com uma jenealozia pregada, pelo qual Alberto falava de noite com Felícia por ser muito precatada*»⁷⁰. Esta substituição deve-se, por um lado, a que esta não só não é a casa de um fidalgo, mas uma casa “burguesa” que os irmãos tinham tomado na grande cidade mercantil, mas também poderá ser indício de que o acto duplamente reprovável (é o irmão que assim o julga) que Celestina perpetrou, enganando a irmã e o amante desta, acabando por perder a sua honra, não deveria ter lugar num jardim, local onde os outros amores puros têm lugar, mas numa «lógea», local de arrumos de bens materiais. Por outro lado, a porta é «psicanaliticamente um símbolo feminino que, por outro lado, implica todo o significado de buraco, pelo qual permite a passagem»⁷¹. Celestina expunha, assim, a sua honra, ao fornecer ao jovem a sua chave, permitindo assim o franqueamento da porta. A posse da chave simboliza aqui a posse da honra da mulher⁷².

A referência anterior à chave vem complementar este quadro de mistério e perigo. D. António, em “A Custosa Experiência”, usa também uma chave para se introduzir no jardim, mas ela virá também a servir para forjar uma cena de ciúmes do jovem. Uma noite em que D. António é solicitado por um amigo para o acompanhar, repara que o amigo «*parava, não menos que à porta do jardim em cujas flores se recreavam os olhos da fermosa Felizarda... Logo viu que o mancebo se chegara ao baixo de ãa fresta que franqueava luz em a casa do escudeiro e dali tornou trazendo na mão a chave que, segundo via, era o original da sua*»⁷³. Mais admirado ficou quando o amigo lhe pediu que ficasse «*guardando aquela porta da parte de dentro, enquanto falava com ãa dama sua... e porque não tinha outro lugar mais oportuno*

⁷⁰ “O Desgraciado Amante”, p. 126.

⁷¹ Juan Eduardo CIROLOT, *Dicionário de Símbolos*, ed. cit..

⁷² Por isso mesmo Carrizales de “El celoso estremeño” tem o cuidado de mandar fazer uma chave mestra única, dormindo com ela debaixo do colchão e mantendo a mulher e os criados fechados em casa.

⁷³ “A Custosa Experiência”, p. 45.

Recordemos que «a iluminação diurna recebia-se pelas portas, janelas, frestas, etc.... A iluminação conseguia-se por intermédio do pátio interior, para onde deitavam os vários compartimentos» - A.H. de Oliveira MARQUES, *A Sociedade Medieval Portuguesa*, ed. cit., p. 85.

*lhe lançava a chave por aquela fresta, atada em ãa fita pera que naquele jardim lhe falasse em certa grade baixa que nele acharia»*⁷⁴. Quando acusa Felizarda, esta pensa que ele utilizara a chave para se encontrar com outra donzela naquele mesmo lugar «*que eu à força de indústria soube descobrir, aproveitando-vos da chave que eu contrafizera e só de vós fiara pera vos franquear a passagem até minha presença»*⁷⁵. Garantindo-lhe D. António que «*a noite passada estive neste jardim, contudo não fui eu o que falei neste lugar»*, explicando o que se passara com o amigo, pelo que «*sem o imaginar me achei com ele à porta deste jardim, lançaram-lhe a chave por ãa fresta, abriu a porta, disse-me que aguardasse da parte de dentro»*⁷⁶, acabam os dois por perceber que o encontro tinha sido entre o amigo de D. António e a sobrinha do escudeiro. Repare-se que Felizarda e D. António não se encontraram directamente no jardim, apenas a uma das janelas que para aí dava, mas a outra jovem encontrou-se, de facto, aí com o fidalgo, companheiro de D. António.

Já dissemos anteriormente que nas novelas de Pires de Rebelo predominam os espaços urbanos. Não que a cidade seja protagonista da acção destas narrativas, mas porque o espaço urbano proporciona uma vivência própria, oportunidades várias de encontros e desencontros, muitas festas, o apoio de criados e familiares.

As cidades presentes nestas novelas são as grandes cidades peninsulares, onde se localizam também a acção de novelas de outros autores da época e, ao contrário de que se poderia esperar, não é nas cidades portuguesas que se localiza a maior parte da acção destas novelas, mas em cidades castelhanas. Cidades grandes, como Sevilha que Peralvilho acha «*bastante mata pera se perder nela a lembrança da nossa desventura»*⁷⁷. Os nobres têm as suas residências habituais nas cidades, são os

⁷⁴ “A Custosa Experiência”, p. 45-46.

⁷⁵ “A Custosa Experiência”, p. 49.

Em “El celoso estremeño”, também Loyasa ensina o escravo negro de Carrizales a fazer um duplicado da chave de seu amo num molde de cera – M. CERVANTES, “El celoso estremeño”, *Novelas Ejemplares*, ed. cit., pp. 364 e369. Deste facto é bem elucidativo o lamento do negro Luís: «jamás entran la llaves en mi poder, ni mi amo las suelta de la mano de día, y de noche duermen debajo de su almohada» - op.cit., p. 371. Também em *Las fortunas de Diana*, Celio ficou com as chaves dos aposentos de Diana – Lope de VEGA, *Novelas a Marcia Leonarda* (ed. de Antonio Carreño), Madrid, Catedra, 2002, p. 116.

⁷⁶ “A Custosa Experiência”, pp.50-51.

⁷⁷ “O Desgraciado Amante”, p. 123.

«paços», conforme P. R. se lhes refere, mas em várias das novelas, encontramos referências às suas quintas onde se iam recrear.

No entanto, a acção da primeira novela localiza-se, quase toda, em Lisboa, embora uma sequência narrativa se passe no mar, a bordo de um navio e a sequência seguinte se passe em Inglaterra. Em Inglaterra também se localizava a acção secundária: a vida de Raulino antes de vir para Lisboa, e que ele conta em analepse. Foi, contudo, em Lisboa que Sisnando, valoroso soldado de D. Afonso Henriques, «*discorrendo por entre algũas tendas*»⁷⁸, levado apenas pela «*curiosidade de ver como os cruzados vigiavam suas estâncias*»⁷⁹, acabou por conhecer um soldado inglês muito especial, pois tratava-se de Lisarda, devidamente disfarçada para poder acompanhar o seu amante.

Apesar de a acção de “A Curiosa Experiência” começar numa quinta à beira mar, perto de Coimbra para onde o proprietário se recolhera para poder sofrer o seu amor perdido, a maioria da acção localiza-se na cidade de Lisboa onde mora Felizarda e onde ele possui também casa.

A novela quinta, novela de um pícaro andarilho, percorre vários espaços peninsulares, sobretudo urbanos, conforme vimos em anterior capítulo. A vida de Peralvilho começara em Córdova. Daqui foi para Sevilha tentando a sorte, juntamente com as irmãs. E como «*ao bom varão terras alheias natural são*»⁸⁰, a seis léguas da cidade encontrou amo e aí ficou por uns tempos. Corrido daí acaba por ir ter a Carmona. Daqui passa a S. Lucas de Alpechim. Fugido de Alpechim encontra novo amo «*em um lugar vizinho de Aranguez*»⁸¹. Numa das suas viagens, Peralvilho vem com a companhia teatral a Lisboa. Daqui foge para Badajoz, donde pouco fica. A acção que começara numa quinta, num «*certo lugar pequeno*»⁸², em Mérida, volta então ao ponto de partida, pois é este o último local para onde ele vai. Daqui parte rumo às Índias de Castela.

Claro que esta novela escapa um pouco ao comum das outras: lugarejos, cidade grande, quinta do senhor nobre ou só cidade grande. Mas não sendo Peralvilho um nobre, não tendo casa na cidade nem quinta de recreação, não pode participar no

⁷⁸ “Desgraças Venturosas”, p. 4.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ “O Desgraciado Amante”, p. 138.

⁸¹ “O Desgraciado Amante”, p. 188.

⁸² “O Desgraciado Amante”, p. 115.

mesmo estilo de vida de um nobre, pelo que a sua se faz pelos sítios por onde vai arrançando amo. Sendo estes, por sua vez, dos estratos baixos da população, também não obedecem aos padrões de vida dos senhores.

No entanto, todas as jovens que Peralvilho encontra conhece-as na casa dos amos, pais delas, ou em estalagens onde trabalham com a família.

A acção da segunda novela passa-se em Barcelona «*com razão muito celebrada por ser principal em este nosso reino da Catalunha*»⁸³, como dirá Cardénio. Perto dela fica Monserrate, onde se localizam as quintas dos pais dos protagonistas: «*temos ãa quinta de recreação pouca distância destas selvas, aonde meu pai me mandou que viesse assistir alguns dias. E porque me gabavam muito estes bosques vizinho, me pus hoje neste cavalo e me vim recrear a vista*»⁸⁴. Mas eis que este local se torna privilegiado também para Cardénio, pois o moço acaba por encontrar o seu amor, já que, continua ele, «*entrando eu pelo interior do bosque, ao sair dele dei com os olhos em ãas casarias altas, morada, ao que parece, de algũa gente grave. E, porque um alto arvoredado me impedia o caminho, foi-me forçado seguir outro, que estava junto a casa, pera onde caía ãa janela. E, antes que chegasse, vi que já nela estava ãa galharda dama*»⁸⁵. O passeio era inocente, mas, como se vê, foi o acaso, a ventura ou o céu que teceu este encontro.

Desta cidade são dadas algumas indicações precisas, como por exemplo a de referir que a casa de Marcelinda se situaria perto da porta dos Anjos, tal como acontece em “A Custosa Experiência”: é dito aí que a casa de D. António em Lisboa «*não distava muito do célebre templo do Loreto*»⁸⁶.

A acção da novela seguinte decorre quase toda na corte, apesar de ser terra estranha aos protagonistas que vinham de Sevilha.

Já a acção da última novela se localiza na «*imperial Toledo*»⁸⁷, terra dos Córdova. Instado pela irmã a conhecer Nisea, supostamente enamorada dele,

⁸³ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 137.

⁸⁴ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 137.

⁸⁵ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 138.

⁸⁶ “A Custosa Experiência”, p. 27 (2ª parte).

⁸⁷ “A Namorada Fingida”, p. 228.

Toledo consagrara-se como espaço literário no *Lazarillo*, mas também em muitas outras obras «tanto en poesía (Gracilazo, Lope de Vega, Góngora) como en obras narrativas de variada índole» - Antonio CARREÑO, “Notas” a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Catedra, 2002, p. 107,

Florisbelo acaba por ir «*vê-la em ãas festas públicas*», o que constitui uma excepção aos locais privilegiados para o encontro dos jovens amantes. Talvez a razão se deva a uma alteração na forma como ele se faz: enquanto que nas outras novelas o encontro é fortuito, nesta é Eugénia, a irmã de Florisbelo, que o arranja.

Para escaparem ao bulício das grandes cidades, os senhores evadem-se periodicamente para as suas quintas. Era costume os nobres terem residência na cidade, mas manterem também a sua casa no campo, costume verificado igualmente por N. Elias na sociedade francesa da mesma época: «É certo que o cortesão é um cidadão, que a vida urbana nele deixou as suas marcas. Mas as suas ligações com a cidade são muito menos profundas que as da burguesia que nela exerce uma actividade profissional. A maioria dos cortesãos é proprietária de uma ou mais residências no campo. É delas que, regra geral, retira o seu apelido, grande parte dos seus rendimentos, é para elas que, por vezes, se retira»⁸⁸ Ora, sobre o uso a dar a estas quintas pronunciou-se D. Francisco Manuel de Melo: «o ir às quintas louvo, o morar nelas não gabo... nada se forra, antes se gasta mais, e os homens nem gozam a quietação do campo, nem a autoridade da corte»⁸⁹, não se esquecendo de acrescentar o dito do fidalgo que fugiu sem se despedir do seu anfitrião nem dos amigos: «Amigos, vou-me, porque se estou mais de vinte e quatro horas no campo, cuido que me torno boi»⁹⁰. Ora, dir-se-ia que os fidalgos destas novelas respeitam esta directriz de D. Francisco, já que apenas se refugiam nas suas quintas em momentos precisos, não ficando por lá muito tempo.

Finalmente, teremos de referir o espaço marítimo ou «*las anchas y espaciosas llanuras del gran padre de las águas, el mar Oceano*», como diria Cervantes⁹¹. Não muito utilizado pelo nosso autor como local específico da acção, não deixa, contudo de reproduzir o simbolismo que tinha na época: «El mar suele surgir en su aspecto peligroso o alterado, utilizándose la tormenta, en la línea de los libros de aventuras

aliás Lope de Vega reproduz, no Prólogo às *Fortunas de Diana*, a mesma designação que usa P.R.: «En la insigne ciudad de Toledo, a quien llaman imperial tan justamente, y lo muestran sus armas» - *ibidem*. Em nota, Carreño, transcreve de Covarrubias a descrição do escudo e explica que Toledo era ciudad imperial desde que o rei Afonso aí foi coroado.

⁸⁸ Norbert ELIAS, *A Sociedade de Corte*, Lisboa, Ed. Estampa, 1987, p. 22.

⁸⁹ D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados*, ed. cit., p. 129.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Miguel de CERVANTES, “El celosos extremeño”, *Novelas Ejemplares*, ed. cit., vol. II, p.360.

peregrinas, como facilitadora de la intriga»⁹². Se tivermos em conta, por exemplo, Shakespeare, verificamos quase o mesmo: «The sea in Shakespeare is generally an ambiguous symbol, suggestive of both death and rebirth, separation and reunion»⁹³. De facto, há em P. R. este sentido de perigo e instabilidade, de morte (ou quase), mas também de vida e de salvação.

É assim que, logo na primeira novela, o mar, que representaria o afastamento de Lisarda e Sisnando, é um lugar perigoso, pois o navio que transportava a donzela e o pai é atacado por piratas. Este caso funciona como «facilitador da intriga», já que vai possibilitar que Sisnando salve os dois da morte e da desonra e receba, como recompensa pelo seu acto heróico, a mão da sua amada. Fora também por mar que Lisarda e Raulino tinham fugido para Portugal, pelo que aqui o mar funcionara como uma barreira entre os amantes e respectivas famílias, pondo-os ao abrigo da perseguição, pelo menos temporariamente, o que não é para admirar, devido à instabilidade das marinhas águas.

O mar garante, assim, a protecção dos que querem fugir de algo, não só da família, mas também da justiça. Em “A Custosa Experiência” é por mar que o jovem assassino do pseudo amante de sua mulher e pseudo uxoricida foge em direcção à Índia. A distância e a dificuldade da viagem garantiriam, deste modo, a sua protecção.

Em busca de protecção contra um casamento indesejado vai também Peralvilho para as Índias de Castela, acabando por naufragar, conforme o autor tem o cuidado de nos avisar.

Mas por mar chegam, igualmente, boas novas, riquezas sonhadas. Não nos estamos a referir à mentira de que Peralvilho se serviu para se fazer estimado do escudeiro e da ama, anunciando ser herdeiro de um rico senhor que haveria de regressar da Índia, mas ao pai de Felizarda, D. Lourenço da Cunha, que regressa da Índia com «*ũa herança que me ficara de certo parente muito chegado*»⁹⁴.

Nem sempre tão benigno, na quarta novela, “A Curiosa Experiência”, o mar é ainda local de perigos: Arnalda foge por mar aos desejos libidinosos do tio, mas sofre

⁹² Isabel COLÓN CALDERÓN, *La novela corta en el siglo XVII*, ed. cit., p. 66. Tal como esta autora refere, encontramos este mesmo motivo, por ejemplo, em “Tarde llega el desengaño” de los *Desengaños de Zayas*.

⁹³ Frank J. WARNKE, *Versions of Baroque – European Literature in the seventeenth century*, London, Yale University Press, 1972, p. 47

⁹⁴ “A Custosa Experiência”, p. 103.

um naufrágio: «vindo já na altura das Berlengas, avistaram três navios de Mouros, ao que eles julgaram, e querendo arribar ao mais vizinho porto, sobreveio vento contrário e, vendo-se arriscados, lançaram logo um batel ao mar pera se salvarem alguns passageiros e dos primeiros fomos eu e a minha companheira, que nem aqui perdeu o ouro sua valia. Ela caiu logo ao mar ao descer do navio, com um cofre em que trazia as minha jóias. A este tempo se afastou o batel e eu fiquei só e com o temor e a náucia devia perder os sentidos, se não quando me vi, quasi morta, em os braços de um homem, já posta em terra»⁹⁵. O homem era D. António. Embora este incidente pudesse ter o mesmo desfecho que na novela a que anteriormente nos referimos, pois é o próprio D. António que a salva do naufrágio, mas como não sabia a identidade do náufrago, a união entre os amantes não foi realizada, porque Arnalda quis experimentar o amor de D. António e perdeu assim a oportunidade que a ventura lhe tinha proporcionado. Mas o mar propiciara ainda a D. António a possibilidade de salvar uma vida e de se afastar dos seus sentimentos de saudade, quando «os vestígios dos claros raios ainda dava sinal de quem os deixara, teve lugar de poder sentir entre as argenteadas escumas que o brabo Oceano lançava constrangido de freio do limite que o autor supremo lhe pusera, um mediano vulto lidando (ao que parecia) mais com a agonia da morte do que com a esperança de liberdade »⁹⁶. Todo o local à volta é inóspito e perigoso, já que é por uma «fragosa eminência»⁹⁷ que se dá o salvamento. Um *locus horrendus*, pois estes eram os sítios onde D. António penava de saudades da sua amada.

Na mesma novela há ainda um outro naufrágio: D. Lourenço da Cunha encontrara, numa ilha, o jovem marido ciumento «o qual indo pera a Índia em ãa nau que deste porto saiu o ano passado, por causa de um naufrágio que tivera, saíra com outros naquela ilha, onde esteve com trabalho até que Deus lhe ordenara aquele socorro»⁹⁸.

São, pois, diversos os locais onde decorre a acção das diferentes novelas e, embora não apresentem novidades em relação aos locais onde decorre a acção das suas congéneres castelhanas, ainda assim possibilitam a variedade de acção, os jogos

⁹⁵ “A Custosa Experiência”, p. 78.

⁹⁶ “A Custosa Experiência”, p. 4.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ “A Custosa Experiência”, p. 104.

de aparência e realidade, os encontros e desencontros das personagens, mas também o conhecimento dos hábitos e costumes da vida no século XVII.

7. Coordenadas do Mundo Social

O AMOR

Se é verdade que «La crítica coincide casi unánimemente en considerar el amor como el tema por excelencia de la novela corta: el amor, legítimo o prohibido, está en el centro de la mayoría de las intrigas»¹, não será de estranhar que o amor, «la obra más excelente de la naturaleza»², como diria Lope de Vega, seja nas novelas de Pires de Rebelo o seu tema de eleição³.

Teremos, contudo, de fazer uma distinção: apenas em cinco das novelas, as que chamámos cortesãs, se fala verdadeiramente no amor, pois tal como Juan Victorio notou em relação à literatura medieval «solo el cortesano es apto para lo elevado. El vulgo, por su parte, es incapaz de despegarse de su dura realidad»⁴. Por isso, na Novela Quinta, o protagonista, um pícaro, de facto, não chega a amar as várias donzelas com quem se vai cruzando, tão só as deseja para realizar a sua ascensão social, como veremos mais adiante, e elas também não sentem amor por ele.

Contudo, deveremos notar que há diferenças entre o amor, tal como é concebido nas novelas sentimentais tardo-medievais e tal como é concebido nas novelas cortesãs. Nas novelas sentimentais, o amor cortês era «un sentimiento elevado, demasiado elevado incluso, pera ser llevado a la práctica: esta relación consiste en que el caballero que ha puesto los ojos en una dama, a la que considera como un ser superior y de la que no debe esperar necesariamente “recompensa”, debe no obstante hacer mil sacrificios, miles de aventuras increíbles por ella»⁵. Assim, dado que a “dama” era já casada, esse amor tornava-se infeliz.

¹ Isabel COLÓN CALDERÓN, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ed. del Laberinto, 2001, p. 79.

² LOPE DE VEGA, “La prudente venganza”, *Novelas a Marcia Leonarda* (ed. de Antonio Carreño), Madrid, Catedra, 2002, p. 250.

³ O que se aplica tanto às *Novelas* como também à *Constante Florinda*.

⁴ *El amor y el erotismo en la Literatura Medieval* (ed. de Juan Victorio), Madrid, Ed. Nacional, 1983, p. 37.

⁵ *El amor y el erotismo*, ed. cit., p. 37.

Ao invés, e ainda mais do que as suas congéneres cervantinas, as *Novelas Exemplares* centram-se no enamoramento dos jovens, na vivência casta desse amor e nos obstáculos ou sacrifícios que aqueles têm de vencer para se poderem unir pelo casamento. E não se pense que a donzela tem uma atitude passiva nesta relação, como acontece nos livros de cavalarias⁶, mas, como o seu estatuto social é também muitas vezes mais elevado do que o do cavaleiro, de facto é este que tem de demonstrar que é digno dela, tendo, portanto, de lutar pela sua ascensão social, enquanto ela tem de combater as convenções e a família para poder realizar a sua felicidade.

Considerando, pois, a importância do papel activo desempenhado pela mulher na escolha do seu par e o facto de ambos serem solteiros, o fim destas histórias de amor tem de ser diferente do das novelas sentimentais: já não o «cárcel de amor» ou o inferno de amar que, geralmente, termina em suicídio, mas um final feliz. A razão está na existência de uma nova concepção de amor - o amor neo-platónico, adaptação das ideias platónicas, cuja origem remontam ao *Fedro* e ao *Banquete*. Aí o amor é sentido como «"delírio divino", transporte de alma, loucura e suprema razão. E o amante está junto do ser amado "como no céu", porque o amor é a via que ascende, por degraus de êxtase, para a origem única de tudo o que existe, longe dos corpos e da matéria, longe do que divide e distingue, para lá da infelicidade de se ser o que se é e de ser dois no próprio amor»⁷. Ora, o Cristianismo viera dar um novo significado ao amor assim concebido: «tal amor, sendo concebido à imagem de Cristo pela Igreja, pode ser verdadeiramente recíproco. Porque ele ama o outro *tal como é* – em vez de amar a ideia do amor ou a sua mortal e dolorosa queimadura»⁸. O platonismo foi revisitado pelo Renascimento, através das traduções de Platão e Plotino para latim e dos comentários de Marsílio Ficino, mas podemos encontrá-lo sintetizado também em Leão Hebreu. Referimo-nos a Leão Hebreu não porque ele tenha influenciado directamente o pensamento português, mas porque, não sendo o seu pensamento original, é uma síntese do pensamento «de Platão, de Aristóteles, de Plotino, mas

⁶ Onde há uma «cosificación» da figura feminina, como lhe chamou Juan Victorio na obra já citada, p. 41.

⁷ Denis ROUGEMONT, *O Amor e o Ocidente*, Lisboa, Moraes Ed., 1982, p. 51.

⁸ Denis ROUGEMONT, ob. cit., p. 59.

No "Sermão do Mandato", o Pe. António Vieira salientará, conforme veremos a propósito de Escobar, a fineza do amor de Cristo por Judas, pela humanidade - P. António VIEIRA, *Sermões* (reprodução facsimilada da ed. de 1682), S. Paulo, Ed. Anchieta Lda., s.d., vol. II.

principalmente do maior comentador do *Simpósio*, Marsílio Ficino, e talvez do mais insigne doutrinador do cristianismo humanista, Giovanni Pico della Mirandola». Ele consegue a harmonização «tanto na conciliação do platonismo com o aristotelismo como na harmonização do neo-platonismo, que os humanistas conformam com a moral cristã, e a doutrina ética e teológica judaica»⁹. Ora, o neo-platonismo «acaba por mostrar que, mais do que no delírio apaixonado do amante, é no objecto amado que reside o centro da dinâmica erótica, foco inspirador e elemento centrípeto, cuja beleza atrai e solicita até ele o amante»¹⁰.

Não está, pois, inacessível o objecto do desejo. Sendo assim, pode «definir-se o amor como impulso voluntário a fruir como união da coisa tida por boa»¹¹, conforme afirma Fílon a Sofia nos *Diálogos de Amor*. Desejar a união não é, pois, uma negação do próprio amor, já que «amar e desejar as coisas honestas é, na verdade, aquilo que torna preclaro o homem»¹². O amor físico é, assim, a «componente essencial do amor perfeito, união integral dos corpos, corações e alma»¹³. As cinco novelas citadas terminam na união dos dois amantes, cúmulo da sua felicidade e nelas podemos encontrar momentos de algum erotismo contido, conforme já vimos em anterior capítulo (A Donzela).

No entanto, o sofrer por amor é uma constante nas novelas breves portuguesas, tal como na poesia. E não deve ser para estranhar esta insistência no sofrimento amoroso por parte dos autores portugueses da época, pois se criara então o estereótipo de que os portugueses eram amantes devotados. Já J. Ferreira de Vasconcelos afirmara, pela voz de Zelotypo, que o amor é «a principal incrinação Portuguesa». Depois de caracterizar o modo de amar de italianos, franceses e alemães, conclui esta

⁹ V. de Pina MARTINS, *Livros Quinhentistas sobre o Amor – Apostila Bibliográfica*, Paris, F.C.G., 1969, pp. 94-5. O autor percorre ainda à obra de Marsilio Ficino, *Sopra lo Amor* (1544) e, com mais brevidade: o “Comento alla *Canzone di Amore Celeste e Divino* de Girolamo Benivieni” (1519) de Pico della Mirandola, *Gli Asolani* (1505) de Pietro Bembo, *Il Cortegiano* (1528) de B. Castiglioni, o *Libro sulla natura d’Amor* de Mário Equicola (1495) e o *Dialogo d’Amor* de Speron Speroni (1542)

¹⁰ Adriana Veríssimo SERRÃO, “Ideias Estéticas e Doutrinas da Arte nos Séculos XVI e XVII”, *História do Pensamento Filosófico Português. Renascimento e Contra-Reforma* (dir. de Pedro Calafate), Lisboa, Círculo de Leitores, 2002, p. 344.

¹¹ Leão HEBREU, *Diálogos de Amor* (apresentação de João Vila-Chã, trad. de Giacinto Manupella), Lisboa, IN-CM, 2001, p. 70.

¹² *Ibidem*, p. 77.

¹³ *História do Pensamento Filosófico Português. Renascimento e Contra-Reforma*, art. cit., p. 346.

personagem: «Soo o Portugues, amego e timbre dos Espanhois, e grimpa de todas as nações, como atilado, gentil, galante e nobre esposo, compadece todos os efeitos do amor puro, não consinte mal em sua dama, não sofre verse ausente della, busca de noyte e de dia onde e como a veja, queria sempre estar com ella, emagrece com cuydados e maa vida, muda toda ma condição em boa, queimasse por dentro em pensamentos, que humilde representa com lagrimas e suspiros, sinais de verdeyra dor: tem todo o seu querer vnido e conforme com o della, constante na sua fe, chama sempre por ela em suas afrontas como a alcança nunca a leixa te morte e assi a faz senhora de si mesmo, nem pretende proveito salvo o dela, pola qual comete fouto todos os perigos, nem dormindo perde della lembrança, entes nisso se deleyta, determinado em viver e morrer, com ella se desespera, matase, ou faz estremos mortais, tudo isto e muyto mais se acha no bom Português, de sua natural constolação apurado no amor»¹⁴.

Mas se esta nos parecer uma opinião suspeita por ser um natural a falar de naturais, poderemos lembrar, também, por exemplo, a inclusão do episódio de Manuel de Sousa Coutinho, «el enamorado português», no Capítulo X do Libro Primero do *Persiles*¹⁵ ou o epigrama de Lope da Vega: «Á un português que lloraba./ Perguntarán la ocasion;/ Respondió que el corazon/ Y que enamorado estaba./ Por mitigar su dolor/ Le preguntaron de quién;/ respondió que de ninguem ;/ Lloro de puro amor»¹⁶.

Erotomania, chamou-lhe Ricardo Jorge: «a *erotomania* define-se por uma exaltação estranha do sentimento de amor, isento de toda a sensualidade. O erotómano

¹⁴ Jorge Ferreira de VASCONCELOS, *Comedia Eufrosina* (ed. de Eugénio Asensio), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1951, p. 313-4.

¹⁵ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (ed. de Carlos Romero Muñoz), Madrid, Catedra, 1997. Comentário de Romero Muñoz à morte de Manuel de Sosa Coitiño: «conviene recordar que, en la época de C., que precisamente un portués muriera de amor era algo que entraba sin más en el “horizonte de expectativas del lector” – nota 17, p. 196.

Sobre o episódio de Manuel de Sousa Coutinho veja-se o Capítulo VII de Maria Fernanda ABREU, *Cervantes no Romantismo Português*, Lisboa, Estampa, 1994, p. 241 e segs..

¹⁶ Citado por Ricardo JORGE, *Francisco Rodrigues Lobo – Esboço Biográfico e Crítico* (reedição facsimilada da ed. de 1920), Lisboa, Fenda, 1996, p. 229.

Miguel Herrero Garcia apresenta um conjunto de citações de autores castelhanos como Castillo Solorzáno a Jerónimo Alcalá, Tirso de Molina, Quevedo e Cervantes sobre a expressão do amor português – Miguel HERRERO GARCIA, *Ideas de los Españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966, pp173-178.

é um sentimental, um apaixonado ao último ponto... não busca senão a satisfação estética»¹⁷. Talvez se possa apelidar mesmo de ultra-platonismo, típico dos livros de pastores¹⁸ - e, por arrastamento, das novelas breves, também permeáveis às suas influências - que faz desenvolver comportamentos chorosos e melancólicos, embora, no caso das novelas rebelianas, os enamorados não se fiquem pelo sofrimento e busquem activamente a sua felicidade. Mas, de facto, o amor provoca no jovem ferido pelo Cupido sérias «inquietações»¹⁹ e «cuidados», já que ele é também «mágico veneno»²⁰ ou «peçonha»²¹: Por isso, em “A Custosa Experiência”, D. António queixa-se de que «*tão presos ficaram meus cuidados, tão enredados meus sentimentos e tão sujeitos meus pensamentos...*»²² que logo se denunciaram: «*Porém como os pensamentos que costumam ressuscitar novos cuidados não descansam senão inquietam, não foi necessário muito tempo pera serem conhecidos*»²³. Sofrimento que também é sentido da mesma maneira pela donzela. Assim, Lizarda (“As Desgraças Venturosas”) queixa-se da indiferença de Raulino: «*tens causado tantas lágrimas a meus olhos, tantas inquietações a meus pensamentos, tantas perturbações a meus sentidos e tantas ânsias a meus cuidados*»²⁴. Daí que o recurso ao campo semântico da doença (males, remédio, enfermidade...) seja uma constante das novelas, tal como aos efeitos do sofrimento (lágrimas, suspiros, desmaios), como facilmente se poderá constatar neste pungido lamento de Arnalda, junto ao Mondego, na novela “A Custosa

¹⁷ Ricardo JORGE, *Francisco Rodrigues Lobo – Esboço Biográfico e Crítico*, ed. cit., p. 227.

¹⁸ É, pelo menos, esta a opinião de Ricardo JORGE, *Francisco Rodrigues Lobo*, ed. cit., p. 228.

Se nos reportarmos à *Lusitânia Transformada* de Fernão Álvares do Oriente onde se registam quatro casamentos, todos se dissolvem no decorrer da acção, embora dois deles, por morte de um dos cônjuges, pois «*todos os pastores, alguma vez enamorados, se vêm a desiludir do amor, em virtude dos males que causa, e a refugiar-se no seio da natureza, em harmoniosas repúblicas arcádicas, onde o mito da Idade do Ouro se transforma em realidade*» - António CIRURGIÃO, “Introdução” a Fernão Álvares do Oriente, *Lusitânia Transformada*, Lisboa, IN-CM, 1984, p. XXXVII-XXXVIII. Aliás as ocupações principais destes pastores consistem, mesmo, em «*contar histórias de amor, em chorar, sobretudo em verso, ao som da sanfonha, do arrabil e da flauta, as ilusões amorosas e as respectivas desilusões*» - *ibidem*, p. XXXIX.

¹⁹ “As Desgraças Venturosas”, p. 24.

²⁰ “As Desgraças Venturosas”, p. 31.

²¹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 132.

²² “A Custosa Experiência”, p. 32.

²³ “As Desgraças Venturosas”, p. 35.

²⁴ “As Desgraças Venturosas”, p. 5.

Experiência”: *«Agora podem sair os suspiros de meu afligido peito pera que convidem os ares vizinhos a terem lástima de meus sentimentos. Podem correr as lágrimas pera que à sua vista parem estas cristalinas águas e possam melhor ouvir minhas queixas. Podem manifestar-se minhas ânsias pera constrangerem os passarinhos que cortam estes ares e os peixes que nadam nestas correntes e possam aplicar os sentidos a meus males, pois só o serem ouvidos têm de alívio os mais penosos»*²⁵.

Antes de ser possível a realização final do amor, os amantes, sobre os quais ele exerce o seu «poderio»²⁶, sofrem, pois aquele «tirano»²⁷ torna-se «*ũa afeição tão poderosa*» que deixa «*o coração rendido*»²⁸ ou torna o jovem «*cativo*»²⁹, causando uma verdadeira «*enfermidade*»³⁰. Por isso, Felisbela lamenta: «*Pera sofrer o que padeço, ainda que com o sofrimento se acabam muitos males, temo que não possa com este que me atormenta, que o amor é como fogo que, quanto mais se cobre, mais consome e, se lhe faltar a matéria, atear-se-á na alma e abrasar-me-á a vida*»³¹. Por isso mesmo, provoca também comportamentos contraditórios. D. António queixara-se do seu sofrimento: «*Estas e outras palavras dizia D. António e Felizarda fazia o mesmo não sendo muito diferente da sua a causa em que fundava a queixa que do amor tinha: tirano a quem mais desonram e a quem mais estimam, de quem mais se queixam e a quem mais buscam*»³².

Não admira tão grande sofrimento, já que o amor é fogo que poderá arder sem se ver, mas que consome. Daí tantas lágrimas e suspiros de ambos os amantes, enquanto não se encontram no casamento. E, portanto, também não é de estranhar que se recorra ao campo semântico da morte: «*E sabendo vós isto, não sei porque permitis que traga a vida posta nestes extremos quem tanto morre por vos fazer serviços*»³³ -

²⁵ "A Custosa Experiência", p. 95.

²⁶ "As Desgraças Venturosas", p. 42.

²⁷ "As Desgraças Venturosas", p. 34.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ "Os Enganos mais Ditosos", p. 127.

³⁰ "As Desgraças Venturosas", p. 42.

³¹ "Os Gémeos de Sevilha", p. 243.

³² "A Custosa Experiência", p. 66 (2ª parte).

³³ *Ibidem*.

Eros e Tanatos juntos. Na verdade, o amor tem de ser sofrido, como facilmente se pode depreender, porque «sem entraves ao amor não há “romance”»³⁴.

Enamoramento

Para se chegar a essa fase de sofrimento, o primeiro passo é o enamoramento, uma vez que amar será o mesmo que conhecer, ou desejar possuir, o belo. Fruto das teorias neoplatónicas, sintetizadas por Leão Hebreu, defendidas por *Il Cortegiano*, esta concepção atravessa toda a literatura renascentista, maneirista e barroca e encontramos-a também nas restantes novelas, pastoril, bizantina e de cavalarias, como «um *topos* imprescindível num mundo que se quer, propositadamente, belo e perfeito, em clara concorrência com o real»³⁵. Não admira que as novelas, a que chamámos curtas e que nos propomos abordar neste trabalho, estejam em intertextualidade com outras novelas seiscentistas, uma vez que elas mesmas são um “palimpsesto”, para utilizar a expressão de Mulinacci que se adequa perfeitamente a estas narrativas.

A beleza da donzela atrai o olhar masculino, desperta o amor, já que este «no es otra cosa sino un deseo de gozar lo que es hermoso». É algo vago, «un lustre o un bien que mana de la bondad divina» e que se manifesta por «una gracia y resplandor maravilloso, como rayo de sol»³⁶.

Todas as donzelas são igualmente belas, mas de uma beleza, quase sempre, abstracta, idealizada, e raramente encontramos dados concretos sobre o que é ser-se belo no feminino, ou seja, não temos retratos, o que está de acordo com as teorias estéticas da época. A beleza, comum a todas as donzelas da literatura, não serve pois de elemento de diferenciação entre as várias figuras femininas, antes pelo contrário, serve para confundir os amantes.

É que, apesar de ser cego, o amor alimenta-se da beleza. Na realidade, ele só não vê as faltas cometidas: «*que como tem asas e é cego, encobre faltas e não vê ofensas*»³⁷. É, pois, sempre a visão de «*ũa donzela de tão rara fermosura e tão airosa*

³⁴ Denis ROUGEMONT, *O Amor e o Ocidente*, ed. cit., p. 45.

³⁵ Roberto MULINACCI, *Do Palimpsesto ao Texto*, Lisboa, Ed. Colibri, 1999, p. 141.

³⁶ Baltasar CASTIGLIONE, *El Cortesano* (trad. de Juan de Boscán), Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 207 e 208.

³⁷ “As Desgraças Venturosas”, p. 77-8.

de sua pessoa», rara fermosura ou peregrina fermosura, «portento de fermosura»³⁸, sempre «em extremo fermosa, cortesã e engraçada»³⁹ a quem muito «propícia lhe fora a natureza»⁴⁰, que desperta o amor do jovem nobre. Tão rara beleza só pode ser de «ninfa»⁴¹ ou «inumana»⁴², sendo legítimo duvidar se tanto esplendor «era de criatura humana»⁴³. Geralmente a donzela vem-se a mostrar «senhora muito ilustre, afamada por sua fermosura e riqueza»⁴⁴, o que a torna ainda mais digna do amor do seu cavaleiro e o deixa rendido: «despois que a vi, entendo que não há em o mundo mais que ver»⁴⁵.

Mas também a beleza do jovem é determinante no processo de enamoramento, uma vez que é à primeira vista que ambos, ou pelo menos um deles, se enamoram, fugindo, assim, ao que vinha sendo convencionalmente estabelecido, em que o homem tinha o papel activo, cabendo à mulher um papel passivo⁴⁶. Ele apresenta-se, geralmente, como um «gentil homem de rosto, bem posto de corpo e de singular engenho e dos melhores cavaleiros do seu tempo»⁴⁷, «no coração benigno, no ânimo generoso, nas ocasiões esforçado»⁴⁸, ou «bem apessoado»⁴⁹. Por isso, a donzela,

³⁸ “As Desgraças Venturosas”, p. 116.

³⁹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 237.

⁴⁰ “As Desgraças Venturosas”, p. 21-22.

⁴¹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 123.

⁴² “Os Enganos mais Ditosos”, p. 123.

⁴³ “As Desgraças Venturosas”, p. 7.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 22.

⁴⁵ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 125.

⁴⁶ António Cirurgião verifica também variantes em relação aos cânones tradicionais, no processo de enamoramento, relativamente à “novela” pastoril; no entanto, neste tipo de novelas, este autor, considera que os papéis se invertem, ou seja, que é a mulher que tem um papel activo e o homem passivo, «tendo em vista a psicologia do tempo, de sinal platónico e neo-platónico. E é a beleza da mulher que exerce um fascínio irresistível sobre o homem. O que quer dizer que, em realidade, sem o parecer, o agente é a mulher e o paciente é o homem» - António CIRURGIÃO, *Novas Leituras de Clássicos Portugueses*, ed. cit., p. 118, nota 9.

⁴⁷ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 131.

Aliás, este pormenor de a donzela ser sempre de estatuto superior ao do seu jovem amante, levando-o, muitas vezes, a ter de mostrar as suas virtudes na guerra, para dela se tornar merecedor, parece-nos uma reminiscência dos livros de cavalaria.

⁴⁸ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 131.

⁴⁹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 236.

«quando pôs nele os olhos e o viu tão gentil homem, tão airoso e bem posto e tão engraçado e ainda moço», confessa à amiga: «crede, senhora, que logo senti enfermar meu coração». Que o impulso amoroso não é considerado por P. R. apanágio masculino prova-se no seguinte passo da mesma novela “Os Gémeos de Sevilha”, ao falar-se de Floriano, ou seja, de Flora, e da atracção que esta sente por Lucidoro: «e considerando-o de novo tão gentil homem, tão airoso e bem apessoado, foi muito poder sustentar em seu peito a força do seu amoroso impulso»⁵⁰. Só a necessidade de preservar a sua honra a deteve.

O ideal de beleza é, na realidade, a de um ser andrógino, pois até mesmo o jovem pode ser referido como de «rara beleza»⁵¹, já que, não raras vezes, se revela uma jovem travestida e vice-versa. Esta confusão é mais evidente nesta novela em que os gémeos idênticos, um de cada sexo, são ambos «dous portentos de beleza»⁵², confundindo quem por um deles se enamorava, conforme verificámos em anteriores capítulos (“A Donzela” e “O Cavaleiro”).

Recorremos novamente às teorias neo-platónicas para compreendermos por que é a beleza tão importante para o enamoramento. Sendo a beleza, segundo as teorias neo-platónicas, uma manifestação da vontade e da bondade divinas, reflexo da Alma Universal no mundo sensível, tudo o que é belo é bom, pois «a beleza sensível dos corpos não procede deles mesmos, mas daquela outra, incorpórea, que está neles e da qual participam»⁵³. Por isso, não é de admirar que ao longo das *Novelas Exemplares*⁵⁴ a beleza feminina e a virtude, donde também a nobreza, estão, quase sempre, a par⁵⁵. Ora, como a beleza é associada à bondade, não admira que os

⁵⁰ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 251.

⁵¹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 236.

⁵² “Os Gémeos de Sevilha”, p. 329.

⁵³ Adriana Veríssimo SERRÃO, “Ideias Estéticas e Doutrinas da Arte nos Séculos XVI e XVII”, *História do Pensamento Filosófico Português – Renascimento e Reforma*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2002, p. 349.

⁵⁴ Válido, pelo menos para cinco das seis novelas, uma vez que a quinta novela “O Desgraciado Amante”, por se tratar de uma novela de tipo picaresca e apresentar essencialmente personagens do “povo”, tem algumas características diferentes. Mais adiante faremos a distinção.

⁵⁵ A propósito do binómio beleza-virtude dissera Cervantes, no final da “Novela de la española inglesa”: «Esta novela nos podría enseñar cuánto puede la virtud y cuánto la hermosura, pues san bastantes juntas y cada una de por sí a enamorar aun hasta los mismos enemigos...» - Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. cit., vol. I, p. 298.

amantes sejam não só belos como também dotados de muitas qualidades morais devidamente destacadas. Assim, na novela “A Custosa Experiência”, Felizarda «considerou que havia em D. António mais perfeições que as exteriores, que estas se não têm muitas vezes entrada em um coração inclinado têm mais valia pera um entendimento discursivo. Pois as que sustentam o corpo, como estão sujeitas à jurisdição dos acidentes, podem-se, em parte, diminuir ou de todo faltar, mas as outras que enriquecem a alma, sempre têm mais firmeza, porque se regulam pela duração dela»⁵⁶.

Na realidade, a beleza é primordial na aproximação de duas pessoas, porque a vista é considerada um sentido superior aos outros todos; daí não ser de estranhar que os amantes comuniquem através dos olhos, pois «a alma... por estas portas tem a saída mais franca»⁵⁷, sendo o rosto «a praça comã onde o bem ou o mal se manifesta»⁵⁸. E este é um princípio que atravessa a poesia e os livros de cavalaria, as novelas sentimentais, mas sobretudo os livros de pastores e, posteriormente, também as novelas breves. Para sugerir a beleza da amada, recorre-se a metáforas florais, meteorológicas, de pedras e metais, fortemente sugestivas, muito embora recorrentes na literatura de todo o período barroco. Aliás, «el origen de la metáfora de los ojos como ventava del alma está en Hesíodo y sobre todo en la formulación de la teoría de la visión platónica. El tema está en Petrarca literalmente formulado: “aperta la via per gli occhi al core”», conforme nos elucida Jauralde Pou⁵⁹.

Claro que a visão dos olhos da amada não pode deixar o jovem indiferente, pois o seu brilho até pode provocar reacções nefastas: «vinham meus olhos ainda tão

Sobre a questão da nobreza e virtude, veja-se S. ZIMIC, *Las “Novelas Ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1996, especialmente, o estudo sobre “La ilustre fregona”.

⁵⁶ “A Custosa Experiência”, p. 60.

⁵⁷ “As Desgraças Venturosas”, p. 44.

⁵⁸ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 182.

⁵⁹ Pablo JUARLDE POU, “Imagen y conciencia del cuerpo en la poesía española del siglo XVI”, *Le corps dans la société espagnole des XVIe. et XVIIe. Siècles* (dir. de Augustin Redondo), Paris, Publ. de la Sorbonne, 1990, p. 221. Aníbal Pinto de Castro, em recente artigo, faz uma comparação entre a Canção de Camões “Vinde cá, meu tão certo secretário”, o soneto VIII de Garcilaso e a estrofe IV da canção IV deste autor também - Aníbal Pinto de CASTRO, “Boscán e Garcilaso no lirismo português do Renascimento e Maneirismo”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.1, 2004, pp. 78-79 em que se fala do enamoramento através dos olhos.

cegos com a luz daquele sol fermoso»⁶⁰, queixa-se Raulino depois de ter visto Lauriana. Também a jovem exprime perturbação ante a visão das muitas qualidades que vislumbra no amado. Assim, por exemplo, Marcelinda confessa: «alcancei que era sumamente discreto e cortesão extremado. Enfim, eu me rendi de modo que só fiquei minha pera respeitar o crédito da fama e venerar o sagrado da honra»⁶¹.

O efeito que a visão da beleza causa é pormenorizadamente descrito. Desta maneira, quando Lucidoro se dirige a casa do vedor para matar Floriano, podemos ler:

«Tirou Lucidoro de um punhal e pondo os olhos em quem determinava ofender, viu o que o fez suspenso e deixou tão admirado que não parecia ter acção algũa de vivo mais que pera discorrer em o que reparava e era ver um colo de alabastro sustentar crescidas pérolas pendentes de vários esmaltes que faziam brilhar o metal mais rico e aqui mais fino, porque lhe emprestavam quilates os compostos cabelos com que estava ornando-a... Foi abatendo os olhos e viu que a mais íntima vestidura se estava rindo do mesmo sol, por competir com o resplendor de dous pequenos montes de brunida prata que lhe descobri. Dali os lançou a um bufete sobre o qual estava o vestido e conheceu que era o de Floriano. Tornou a seu rosto e vendo-o composto de neve e púrpura, porque não recebendo já dos ares ordinária ofensa, tinha recobrado a fermosura primeira... caiu em que tudo o passado em Floriano fora fingimento e que só que estava de presente vendo era verdadeiro. Levado ele desta novidade e constrangido do efeito que em seu coração fazia tão peregrina beleza que nunca venerara como merecia, porque não a olhava como de quem era, ficou tão absorto e de si tão descuidado que lhe caiu da mão o agudo ferro e com o estrondo fugiu o sono e saiu o dia, abrindo-se os parpados da aurora. Lançou os penetrantes raios, ao tempo que despedia de seu peito suspiros tão abrasados que podiam dar calor aos ares vizinhos. Fizeram reflexo do objecto não esperado e perturbando os vitais espíritos, deixaram tão imóvel a já declarada Flora que parecia ãa dura penha estando ele tão mudo que representava outro Adamastor com Tétis, quando disse:

Não fiquei homem não, mas mudo e quedo,

E junto de um penedo outro penedo»⁶².

⁶⁰ “As Desgraças Venturosas”, p. 34.

⁶¹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 153.

⁶² “Os Gémeos de Sevilha”, p. 286-288.

Ao citar o episódio do Adamastor, P.R. associa a beleza de Flora à da ninfa, divinizando-a, portanto. Mas é de registar também a alusão erótica aos seios da donzela.

A perturbação de Lucidoro aumentaria ainda de intensidade, na medida em que se iria tornar mais física. Perante a fogueira do jovem, Flora tem de adverti-lo: «*E quanto ao pretender a mão não sendo para a tomar como de esposa é cousa bem escusada que pois sois tão discreto bem deveis saber quanto merece ãa mulher com honra e quão pouco vale sem ela. E quando não quereis ter este respeito, o que de vós não presumo, ainda tenho na mão o instrumento, que para ãa mulher a mais alta vitória é morrer ou ser honrada*». E P. R. não perde a oportunidade para moralizar e recordar a importância da honra, acrescentando, logo de seguida: «*Razões foram estas que ao mesmo tempo serviram de reprimir em Lucidoro o apetite e de lhe acrescentar o amor, que quem fizer bom discurso nesta matéria achará de ver que tanto um mais se aumenta, quanto outro menos satisfaz*»⁶³. Logo, o erotismo não está ausente destes contactos entre os jovens amantes, mas é sempre contido. Duas vezes, porém ele é obtido de outra maneira. Assim, na primeira novela, Lizarda, para se vingar de Lauriana que a fizera perder o amor de Rauilino, disfarça-se de soldado para a conquistar, o que logra conseguir, estando prestes a receber um «escrito» de casamento. Nessa mesma novela, Lucinda, criada de Lauriana, tenta vingar a sua ama. Por isso, intenta seduzir Lisarda, tendo mesmo simulado uma tentativa de violação.

Algumas vezes, raras e por motivos que se prendem com a beleza, obviamente, mas também com o facto de os dois jovens, sem um deles o saber, serem do mesmo sexo, o amor não é, obviamente, correspondido. Neste caso a jovem tudo faz para tentar despertar o amor do outro. Assim, Felisbela (“Gêmeos de Sevilha”) desesperadamente enamorada de Floriano (afinal, Flora travestida), urde uma *traça* para o tentar seduzir. Como tinha recebido uma carta de um admirador e «*como seu trato era com um amor secreto e este seja minino, ele a ensinou a usar de um lanço, o qual se não esperava menos que de pessoa em que a idade é pouca: e foi dar conta dela a Floriano para que vendo ele como era querida e conquistada de alguns amantes, desse entrada aos ciúmes e eles o incitassem a lhe ter amor que era o fim a que todas as suas traças iam dirigidas para abrir caminho a suas esperanças*»⁶⁴.

⁶³ “Os Gêmeos de Sevilha”, p. 292.

⁶⁴ “Os Gêmeos de Sevilha”, p. 248.

Como é óbvio, este *lanço* não resultou. A donzela não desistiu, porém. Assim, envia-lhe uma carta em que lhe confessa o seu amor com todas as letras: «*o que pretendo é que saibais conhecer o grande amor que vos tenho*»⁶⁵. Desesperada não hesita em recorrer à calúnia para tentar casar com Floriano. Assim, encerrou-se alguns dias no quarto, alegando indisposição, até que engendrou forma de fingir que tinha dado à luz um filho dele. Floriano só escapou da morte às mãos de Lucidoro, irmão da donzela assim «desonrado», por este ter descoberto acidentalmente que não era biologicamente possível o filho ser do pretenso Floriano. Mas na mesma novela há ainda outra trama idêntica a esta a ser novamente tentada, mas, desta vez, por um jovem. O filho de D. Cecília, enamorado de Feliandra, jovem criada da mãe, mas recusado por esta, fez constar que a tinha *desonrado*. Só quando Feliandra confessa que «*meu nome próprio é Filénio, que o de Feliandra era fingido*»⁶⁶, se descobre a impossibilidade de ter havido desonra.

Mas se a vista da mulher amada perturba e inquieta, ela é também o lenitivo para esse sofrimento. Raulino, em carta a Lauriana, queixa-se da indiferença dela e confessa: «*E com isto me trazeis tão inquieto que, se algum descanso me dá vossa vista, tão quebrantado me trazem vossos disfavores que me não deixam sentir. E daqui nascem outros males que atormentam tanto como o querer-vos bem, pois em me apartando dela de tal modo sou molestado de amor e saudade que venho a desesperar do remédio, pois só está em vossa presença*»⁶⁷.

Ciúme e Vingança

O amor assim sentido deixa os amantes completamente rendido (vocábulo militar tão comum nos livros de cavalaria e na literatura cortesã) e desejosos de se unirem. Marcelinda (“Os Enganos Mais Ditosos”), a propósito da banda que Loriandro lhe deixara, confessa: «*aceitei-a eu, não só por cortesia, senão para que tivesse certo que, ficando meu amor vendado era mais seguro, pois nunca jamais poria os olhos em outro*»⁶⁸. Este desejo de união pressupõe a fidelidade que nunca é comprometida, mas que é posta em dúvida, gerando assim ciúmes atrozes que

⁶⁵ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 260.

⁶⁶ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 307.

⁶⁷ As Desgraças Venturosas”, p. 47 – «*Segunda Carta de Raulino pera Lauriana*».

⁶⁸ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 153.

desencadeiam autênticos testes à fidelidade do amante. Os ciúmes são admitidos, porque «*quem ama sempre duvida*»⁶⁹ ou «*onde o ciúme não reina, o amor não tem valia*»⁷⁰. As suas manifestações podem ser variadas. Loriandro, pensando que Marcelinda o tinha substituído por Cardénio, quando a reencontra não responde aos seus «*moderados acenos*»⁷¹ e passa indiferente.

O ciúme é também a razão para algumas expressões de desconfiança em relação às mulheres. Raulino, desesperado com a pouca firmeza do amor de Lauriana, desabafa: «*Quem havia de presumir mudança em quem se avaliava por exemplo de firmeza? És mulher e isto basta pera pôr silêncio a minha queixa*»⁷². E tinha razão o jovem amante, pois Lauriana tinha-se enamorado de um jovem soldado, afinal a própria Lisarda travestida.

Também Loriandro, pensando-se rejeitado pela sua amada, desabafa: «*se as mulheres deram o galardão, segundo o que merece quem as serve, pudera-me ser mais penoso este desastre, mas como suas cousas são sem ordem, sem razão e sem medida e é nelas tão natural a mudança que nem pera o mal nem pera o bem têm algum sossego, pois em reinando o apetite nelas põem em esquecimento quaisquer obrigações passadas, ainda que sejam de qualidade*»⁷³. Não serão propriamente desabafos misóginos, mas desabafos de amor ferido.

Intimamente relacionada com o ciúme, confundindo-se, muitas vezes, com ele, mas, de facto, justificado pela defesa da honra, está a vingança. Em “A Custosa Experiência”, D. António depara-se com um jovem fidalgo que tinha tentado limpar a sua honra matando o suposto amante e ferindo a mulher. É o próprio que conta a sua desgraça, depois de saber que as suas suspeitas eram infundadas: «*imaginei que tudo era em meu descrédito e que minha honra não estava arriscada, senão de todo posta em o perigo*»⁷⁴, «*porque me tinha cego o engano em que estava*»⁷⁵. O jovem, assim arrependido por ter sacrificado dois inocentes, tentou pôr fim à sua vida. Ora, P. R. censura o facto de o jovem ter agido por impulso e sem ter dado tempo para se apurar

⁶⁹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 166.

⁷⁰ “A Custosa Experiência”, p. 46 (2ª parte).

⁷¹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 160.

⁷² “As Desgraças Venturosas”, p. 75.

⁷³ “As Desgraças Venturosas”, p. 142.

⁷⁴ “A Custosa Experiência”, p. 22 (2ª parte).

⁷⁵ “A Custosa Experiência”, p. 25.

a verdade: «*Ah, se os homens consideraram o que fazem nos repentinos assaltos de ira, nos inquietos desejos de vingança, nos molestos escrúpulos de honra: quantos males evitarão a sua vida, quantos descréditos desviarão a sua fama e quantos riscos tirarão a sua alma!*»⁷⁶.

O descrédito da honra pessoal é reiterado no relato que o jovem faz dos acontecimentos, já que: «*não sentira outro meio mais forçoso, pera que minha honra não padecesse descréditos, se não com dar morte a ambos*»⁷⁷. Claro que o suicídio que o jovem estava disposto a cometer é também severamente censurado, embora atribuído ao desespero do erro cometido. É também censurada, embora não com muita veemência, e pela voz de D. António, o protótipo do perfeito nobre, a própria vingança: «*porque ainda que em se vingar receba gosto o ofendido, é contudo acção que desacredita muito o peito generoso*»⁷⁸. Contudo, mais adiante o próprio D. António vai sentir ciúmes de Felizarda e vai duvidar dela, pois «*não há inimigo mais inumano que um amor ofendido*»⁷⁹.

A Ausência

A ausência, mesmo a mais ou menos prolongada, não tem consequências funestas para o amor⁸⁰. Assim, Florisbela (“A Namorada Fingida”), ausente na Flandres para onde partira em busca de fama, encontrou a sua amada esperando por ele. Também Arnalda (“A Custosa Experiência”), ausente durante dois anos no norte de Espanha, contou sempre com a fidelidade de seu amado, D. António, e só o perdeu porque quis experimentar o amor dele. Claro que a ausência da amada, mesmo que breve, provoca sofrimento: «*Estava um alentado mancebo entretendo cuidados que por serem amorosos lhe enlevavam tanto os sentidos, que não sentia que a noite se*

⁷⁶ “A Custosa Experiência”, p. 19.

⁷⁷ “A Custosa Experiência”, p. 24.

⁷⁸ “A Custosa Experiência”, p. 26.

⁷⁹ “A Custosa Experiência”, p. 52.

⁸⁰ Recordemos que em la “Prudente venganza” de Lope da Vega, Lisardo, ao regressar das Índias encontra a sua amada, Laura, casada, pois o pai fizera forjar uma carta, contando que o jovem tinha casado. A ausência sem notícias podia, pois, ser funesta para os amantes. Na novela de P. R. não se fala se houve correspondência entre os dois amantes, embora seja de supor que não.

chegava, sentindo, contudo, que o coração se lhe partia a puros golpes de rigores, que lhe dava ãa ausência.

-Ai, (dizia ele falando só entre os duros penedos) cruel sorte a de um triste, pois em a queixa de seus males acha penhascos surdos pera os ouvir, e sortes pera despedirem os últimos acentos que formados em saudosos ecos tornaram a buscar o peito pera o fazerem mais inquieto, tirando a esperança de alívio e dando maiores forças ao tormento! Ai, fortuna esquiva, cujos bens são inconstantes e cujos males são firmes. Como prometes prosperidades, quando no melhor desfaleces?... Ai, ausência rigorosa...»⁸¹. É um longo monólogo em que o «afligido amante»⁸² exprime a sua dor. Aliás, a partida da sua amada levava-o já a abandonar os estudos: «e como a amava em excesso fez tantos em sua ausência, que o menor foi deixar de todo Coimbra e retirar-se pera esta quinta, onde havia dous anos que passava a vida sem lhe passar da memória a lembrança de sua querida Dona Arnalda que assi se chamava a galharda dama»⁸³. Constância, fidelidade são, pois, as qualidades mostradas por este amante. No entanto, aparece na sua vida Felizarda que o convida a visitá-la em Lisboa. O jovem vê-se num dilema, «porque o ser amado de novo arrisca muito o amor antigo», por isso teve de pensar maduramente sobre o que deveria fazer em relação a Arnalda, «considerando o muito que lhe devia, os favores que dela tinha recebido, os extremos que por ele havia feito e o que sentia que mais o obrigava era a palavra que lhe dera na última despedida»⁸⁴. Mas como «quem se não arrisca ao perigo nunca se aventura a merecimento e quanto mais se dá em perigar, mais se dá em que merecer quero-me aventurar em o amor de ãa pera que (vencido ele) tenha mais que alegrar em o amor de outra»⁸⁵ acaba então por concluir. Que o seu interesse não era muito intenso, percebe-se pelo facto de ter passado dois meses depois da carta de Felizarda, sem que se lhe tivesse apresentado, facto que «não lhe dava muita pena..., nem muita glória ver bem encaminhadas suas esperanças, pois seu intento somente era entreter ausências e satisfazer cortesias e assi interpolava descuidos com seus cuidados»⁸⁶.

⁸¹ “A Custosa Experiência”, p. 1-2 (2ª parte).

⁸² “A Custosa Experiência”, p. 3.

⁸³ “A Custosa Experiência”, p. 7.

⁸⁴ “A Custosa Experiência”, p. 15.

⁸⁵ “A Custosa Experiência”, p. 17.

⁸⁶ “A Custosa Experiência”, p. 29.

Não está assim posta em causa a sua fidelidade e constância, mas antes se remete para a falta de esperança em receber notícias de Arnalda, que há muito partira. Mais adiante, confessará mesmo: «*meu intento era andar alguns tempos divertindo cuidados em lícitos galanteios e depois tornar-me a minha quinta até ver o que o Céu ordenava*»⁸⁷. O triângulo amoroso, tema predilecto das novelas pastoris, foi resolvido aqui pela renúncia violenta ao amor, o que se apresenta como uma novidade, em relação ao que Anna Hatherly constatou: «O triângulo relacional, característicos das situações amorosas e que dá origem a conflitos vários, é muito visível nas novelas pastoris e resolve-se, em geral, pela adopção de uma das três seguintes hipóteses: a formação de um par feliz, através da cedência dolorosa, mas pacífica, de um dos pretendentes da requestada donzela, a que é obrigado em nome da honra ou da amizade entre os dois suspirantes; a escolha decisiva por parte da mulher; a interferência de circunstâncias alheias à vontade de todos. O amante que cede ou que, por qualquer razão, não pôde conquistar o objecto do seu desejo, é o desenganado típico: o Sincero da *Arcádia*, o Sireno da *Diana*, o Lerenio da Trilogia de Rodrigues Lobo»⁸⁸. Arnalda perde D. António por culpa própria e paga com a vida a sua desconfiança.

As Traças

Claro que o autor põe restrições ao que é permitido e ao que é proibido fazer por amor. Assim, é permitido que Lizarda (“Desgraças Venturosas”) parta com o seu amante, disfarçada de soldado, para um país distante, que tente defender o seu amor, mesmo com armas na mão e que Felisbela se finja grávida para assim obrigar aquele que ela supunha ser Floriano a casar com ela. Por ciúmes e por vingança, é permitido a Lizarda que se disfarce de homem e que vá seduzir a sua rival que se vingará dela de modo idêntico (embora por intermédio de uma sua criada). Aliás, este último comportamento é mesmo elogiado: «*Não se falava entre os soldados de outra cousa se não em a rara fermosura de Lizarda... louvando a boa traça que tomara pera sua vingança*»⁸⁹. O que faz lembrar a actuação da desenvoltas heroínas das novelas de

⁸⁷ “A Custosa Experiência”, p. 72.

⁸⁸ Anna HATERLY, “Introdução” a “*A Preciosa*” de Sórora Maria do Céu, Lisboa, INIC, 1990, p. CVII.

⁸⁹ “As Desgraças Venturosas”, p. 77.

Maria de Zayas, como por exemplo, Aminta (“La burlada Aminta”) e Estela (“El juez en su causa”).

Porém, D. Arnalda que infringira as regras do amor, pois «*quis fazer ãa experiência que me saiu tão custosa*»⁹⁰, ao querer testar a constância do amor de D. António, perdeu o seu amado e achou na morte o castigo para sua falta de confiança, pois, na realidade, expusera ambos à tentação de se enamorarem um pelo outro. De facto «*o amor desconfiado nunca foi muito seguro*»⁹¹, conforme a própria Arnalda confessa ou «*é certo que quem deseja o amor experimentado não o julga por seguro*»⁹², segundo a constatação do narrador. Mais adiante alerta-se também para os perigos desse sentimento, pois «*tão cego é o amor e tão lince são os ciúmes... E tanto insistiu o amor com a cegueira e os ciúmes lhe apuraram a vista que a fizeram arriscada a não ter desculpa*»⁹³. O amor demasiado não é, pois, muito desejável, já que leva a extremos, tópico tratado por Diogo Paiva de Andrada no seu *Casamento Perfeito*: «convém, contudo, que não seja ele com tanto excesso que exceda a lei de Deus e as da razão»⁹⁴. O mesmo receio transmite D. Francisco Manuel de Melo: «Provemos a ver se será possível dar alguma regra ao amor. Ao amor que sói ser a principal causa de fazer os casados mal casados, umas vezes porque falta e outras porque sobeja»⁹⁵.

Curiosa é a forma como são abordadas as relações amorosas na *Novela Quinta*. Dado que as suas personagens não são nobres⁹⁶, as relações entre elas são ditadas pelo interesse, não pelos sentimentos. Peralvilho, que relata a história, tem mesmo uma visão pragmática do amor: «*ama a quien te no ama y responde a quien no te llama y andarás carrera vana*»⁹⁷. Daí que sempre que perde uma possível noiva

⁹⁰ “A Custosa Experiência”, p. 78.

⁹¹ “A Custosa Experiência”, p. 81.

⁹² “A Custosa Experiência”, p. 85.

⁹³ “A Custosa Experiência”, p. 91.

⁹⁴ Diogo Paiva de ANDRADA, *Casamento Perfeito* (ed. de Fidelino de Figueiredo), Lisboa, Sá da Costa, 1982: Cap. V: «Que também é muito prejudicial o amor demasiado», pp. 18-26.

⁹⁵ D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados* (ed. de Maria de Lurdes Correia Fernandes), Porto, Campo das Letras, 2003, p. 61.

⁹⁶ Mais adiante, na novela seguinte, é Isménio, o amigo de Florisbelo que marca esta diferença: «*entre os pensamentos de um nobre e os das gente comã há-de haver muita diferença*» - “A Namorada Fingida”, p. 245.

⁹⁷ “O Desgraciado Amante”, p. 125.

não sofre e procura imediatamente quem a substitua. Do mesmo modo, as suas descrições da beleza feminina são sempre proferidas num tom tão “realista” que se torna jocoso: «*sempre ouvi dizer que a mulher se havia de escolher com os ouvidos e não com os olhos, não pelo que anunciasse a vista se não pelo que dissesse a fama*»⁹⁸.

Verificamos que se cometem excessos para obter os favores de um amado pouco interessado: a irmã de Peralvilho, Celestina faz-se passar por sua irmã Felícia junto de Alberto, o noivo desta, fê-lo «*absoluto senhor de sua honra*»⁹⁹ e não hesitou em matar a irmã com medo que esta descobrisse a verdade. É também uma das duas vezes em que uma donzela comete dano tão irreparável que o autor, pela voz de Peralvilho, se apressa a condenar: «*grande culpa foi esta que se há-de regular pela perda, pois a honra é a jóia de mais porte que ãa mulher possue*»¹⁰⁰, revelando um curioso deslize, pois leva à confusão da opinião do autor com o narrador-personagem (Peralvilho) que, apesar de ser um pícaro, não deixa de ter uma visão muito consentânea com a visão aristocrática sobre as virtudes da mulher.

Ainda nesta novela, a sobrinha do cura, Anfrizia, actua com muita desenvoltura e leviandade, tornando Peralvilho terceiro nas suas relações com dois mancebos, um a quem amava e outro a quem aborrecia, não hesitando em brincar com os sentimentos deste último. Peralvilho é que não gostou de ser tomado por alcoviteiro, trocou-lhe as voltas e frustrou as intenções da moça. Curiosamente, Luísa, filha, ilegítima embora, do escudeiro, amo de Peralvilho, acreditou piamente nas mentiras deste e dedicou-se-lhe tanto, a ponto de estar disposta a fugir com ele. Mas, cinicamente, quando é escorraçado e açoitado, Peralvilho não deixa de anotar que o verdadeiro motivo que ligava Luísa a ele era a presunção da fortuna deste: «*não quis Luísa ver este espectáculo que o amor não deixa de ser compadecido, ainda que se mostre interesseiro*»¹⁰¹ e de, mais adiante, registar, enquanto rebojava pelas escadas, que não tivera tempo de «*dar fé de Luísa se ria ou se chorava*»¹⁰², pelo que não levava muito a sério o interesse da donzela pela sua pessoa.

⁹⁸ “O Desgraciado Amante”, p. 211.

Claro que esta é uma opinião muito característica da época em que as *Novelas* foram escritas.

⁹⁹ “O Desgraciado Amante”, p. 128.

¹⁰⁰ “O Desgraciado Amante”, p. 128.

¹⁰¹ “O Desgraciado Amante”, p. 171.

¹⁰² “O Desgraciado Amante”, p. 172.

Nem Catarina lhe mereceu mais consideração, pois ela é retratada como interesseira, nem a mulher do cego que, além de roubar o marido, se revela adúltera ao fugir com Peralvilho, nem Amarilis que só aceita casar com ele para limpar a sua honra, o que o leva a desabafar ironicamente: «antes amante desgraciado do que marido pontudo»¹⁰³ -, nem Aldonça que, além de interesseira, se divertiu às suas custas.

Claro que as traças nem sempre resultam. Foi o que aconteceu com Eugénia de “A Namorada Fingida” que tentou casar o irmão com Nísea para afastar esta do caminho do jovem por quem ela suspirava, candidatando-se depois ao lugar deixado vago no coração dele. Eugénia não hesitou em recorrer à falsidade para lograr obter o amor. Como castigo, o pai envia-a para um convento, pois prejudicara o irmão, iludindo-o, comprometendo-o e expondo-o ao ridículo e fez com que Nísea que «ficou tão magoada que se dispôs a vingança, ainda que fosse muito à sua custa, que em nada repara uma mulher ofendida. E assi mandou logo recado ao mancebo e... com ordem dos pais de ambos, em poucos dias se viram casados»¹⁰⁴. Ou seja, parece depreender-se destas situações que o amor é um assunto de dois e aí é lícito agir, mesmo através da vingança, mas nunca envolver estranhos inocentes e ignorantes ao desenrolar dos acontecimentos, pois assim está-se a pôr em perigo o próprio amor.

Preocupado, sobretudo, com o tema do casamento por amor, Pires de Rebelo, pela única vez aborda, nesta novela, o tema da ida para o convento. Visto como um lugar de expiação de faltas, o convento torna-se, segundo este ponto de vista, um local da sublimação do amor profano que, doravante, será dedicado ao divino¹⁰⁵.

Voltará, na mesma novela, a abordar o mesmo tema, mas a ida para o convento de Cardénia, a jovem salva por Florisbelo, é uma verdadeira entrega por devoção, não o castigo por um erro cometido.

¹⁰³ “O Desgraciado Amante”, p. 207.

¹⁰⁴ “A Namorada Fingida”, p. 244.

¹⁰⁵ Este facto evoca-nos a figura de Sórora Violante do Céu, cuja obra poética da juventude – *Rimas Várias* (1646) - é dedicada aos amores profanos e, posteriormente o *Parnaso Lusitano* (publicado postumamente em 1733) é dedicado ao divino, conforme demonstrou Isabel MORUJÃO, “Entre o profano e o religioso. Processos de divinização na poesia de Soror Violante do Céu”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.1, 2004.

No entanto, Eugénia também acaba por receber votos e viver «*como boa religiosa*»¹⁰⁶, poderemos inferir que P.R. apresenta dois modelos de realização da donzela: ou o casamento por amor, ou a entrada, por amor também, mas este consagrado a Deus, num convento.

Amores Contrariados

A novela espanhola e portuguesa do Barroco apresenta exemplos de amores contrariados pela família. Claro que este motivo é rico em possibilidades narrativas, pois para além do sofrimento amoroso, permite a inclusão de transgressões várias, como fugas e invenções mais ou menos engenhosas para levar ao casamento tão desejado.

No caso das novelas rebelinas, tanto as donzelas como os seus pares resistem firmemente à oposição familiar. Quando há partida do amante para a Flandres ou para as Índias é em busca de melhoria de posição social para que o jovem possa vir a tornar-se digno de casar com a sua amada.

Em “Os Enganos mais Ditosos”, a resistência é passiva, pois a donzela está exilada numa quinta. Mas, enquanto labora a sua fuga, tem de recorrer à dissimulação, o que nem sempre se faz com sucesso «*porque um amor secreto é ladrão do repouso*»¹⁰⁷. Claro que as forças para lutar contra os obstáculos nunca faltam aos amantes, porque «*um peito namorado, quando é generoso, não duvida de opor-se ao maior poderio*»¹⁰⁸. É assim que ela consegue, com auxílio de uma dona, a fuga de casa, o seu disfarce e a sua entrada na festa dos desposórios do amigo do seu amado onde, finalmente, o par se une também, apesar do desgosto do pai da donzela.

Mas um amor contrariado pelos pais pode conduzir também à fuga da donzela, como vemos num episódio inserido em “A Custosa Experiência”, quando o galante D. António auxilia uma donzela que fugira da casa paterna a refugiar-se em «*casa de uma parenta*»¹⁰⁹. As razões dos pais são a maior riqueza ou nobreza do pretendente que decidem impor às filhas.

¹⁰⁶ “A Namorada Fingida”, p. 343.

¹⁰⁷ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 183.

¹⁰⁸ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 183.

¹⁰⁹ “A Custosa Experiência”, p. 56 (2ª parte).

No caso de Felisbela, em “Os Gémeos de Sevilha”, ela vai ao ponto de pôr em jogo a sua honra, ao simular uma gravidez para convencer o pai a casá-la com o suposto criado da casa.

Podemos dizer que P. R. procura chamar explicitamente a atenção dos leitores para a importância de o casamento ser feito de acordo com a vontade do jovem par, embora não se postule que ele seja feito à revelia dos pais, pois pretende-se que eles desejem a felicidade dos filhos, pelo que, logo que verifiquem que estão reunidas as condições para que se realize essa felicidade, acabam por concordar.

Contudo, não podemos esquecer, nem queremos também deixar de referir aqui que há outros sentimentos, igualmente nobres, experimentados pelas personagens rebelianas. Embora só esteja representada uma vez, a amizade entre os jovens do mesmo sexo é posta acima do amor, pelo que leva ao sacrifício da própria felicidade para beneficiar um amigo (influência provável do clássico motivo dos dois amigos). Assim, Raulino recusa o amor de Claudiana por quem Gerardino se sentia enamorado e tenta convencer a donzela a aceitar este para esposo: *«Bem senti eu que recebera ela grande desgosto com este desengano, mas deu-se-me pouco, pois lhe não queria muito, respeito da lealdade que queria guardar a Gerardino, a quem relatava tudo o que em seu proveito fazia, não com ânimo de o obrigar a algum agradecimento, se não por satisfazer ao que devia em razão de amigo»*¹¹⁰. A suspeita que Gerardino levantou em relação às intenções de Raulino (pois achava que as diligências de Raulino não eram em «favor de sua honra»), levou este a atacar fisicamente Gerardino e ao afastamento dos dois: *«Em dizendo isto, confesso que me cegou tanto a paixão de ver quão pouco caso fazia da lealdade com que o tratava, pois antepunha seu gosto ao meu, havendo procedido com tanta fidelidade já por seu respeito que, oferecendo-se ocasiões bastantes, nunca pretendi de Claudiana alguns favores, que, lançando mão a um punhal, dizendo: “Quero ver se onde há tanto zelo pera o honrar em secreto, se acha também ânimo pera impedir que não saia a público” lhe dei duas punhaladas em o peito e, porque o trazia armado, resvalou a arma e passou, com ãa o ombro da parte direita e com a outra o braço esquerdo»*¹¹¹. Pena que Gerardino não tenha estado à altura dos sentimentos do amigo.

¹¹⁰ “As Desgraças Venturosas”, p. 17

¹¹¹ “As Desgraças Venturosas”, p. 19.

Claro que não podemos pensar que P.R. mostra o parecer da sociedade do seu tempo sobre o amor. As posições veiculadas pelas novelas, pelo teatro, pelos livros de viagens ou através da correspondência têm as suas limitações, dado que há uma diferença grande entre a mulher real e a mulher idealizada ou entre aquela e a mulher posta a ridículo pelo teatro, pela sátira..., pelo que se torna necessário o confronto entre todas essas obras e muita cautela na aceitação dos dados das nossas leituras e, sobretudo, o recurso a outras fontes, extremamente importante: as obras de teólogos e moralistas escritas expressamente para as mulheres, como modelos de comportamentos. Claro que, por sua vez, estas fontes têm de ser lidas com redobradas cautelas e cruzadas como as outras, porque o próprio facto de os autores insistirem na necessidade de adopção de determinados comportamentos ou na condenação de outros significava que os seus objectivos não estavam a ser alcançados e que as mulheres reais não eram «como la perfecta casada de Fray Luis de León o como la fémica cristiana de Juan Luis Vives»¹¹².

No entanto, penso que não será errado afirmar que as *Novelas*, tal como a obra dos moralistas, visam mostrar modelos de comportamentos (daí que as suas personagens pertencem à nobreza e mesmo à mais alta), mas também alertar para o perigo de certas situações menos convenientes (atracção física, a precipitação na actuação, o perigo da vingança e dos ciúmes, os risco que correm as donzelas), e mostrar através de actuação de personagens desprezíveis (ou assim tornadas) os comportamentos que uma mulher ou um homem nobre nunca deverá assumir (o interesse, a mentira...). Na realidade, talvez possamos dizer que estas novelas «son más bien juegos, entretenimientos, experimentaciones, etc., que parecen responder a una finalidad hedonística o lúdica»¹¹³, mas também servir de exemplo para os jovens, por isso são exemplares.

¹¹² Mariló VIGIL, *La Vida de las Mujeres en los Siglos XVI y XVIII*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1986, p. 4.

¹¹³ M^a del Carmen BOBES NAVES, *La Novela*, Madrid, Ed. Síntesis, 1998, p. 87.

O CASAMENTO

Se é verdade que o amor é o tema fundamental de, pelo menos, cinco das novelas rebelianas, é, contudo, o casamento o fim ansiado por todos os jovens pares nas seis novelas. Ora, segundo Mariló Vigil, «una de las cosas que más deseaban las mujeres, aparte de ser hermosas, era casarse... En eso influía que el matrimonio aparecía ante ellas como una liberación, un ingreso en la edad adulta y una forma de emancipación de la autoridad paterna»¹, apesar dos avisos constantes dos moralistas de que o casamento, efectivamente, não significava liberdade, pois as cargas da matrimónio eram muito pesadas para ela. Claro que o casamento não significaria só a oportunidade de a mulher poder ter mais autonomia, era também a forma de sobreviver depois da morte dos pais, em alternativa a entrar num convento, ou a ser obrigada a partilhar a casa de uma irmã ou irmão, tio ou tia, conforme veremos, pelo que não admira que ele constitua a temática preferida de muitos novelistas seiscentistas.

Contudo, não podemos esquecer que as obras de ficção veiculam pensamentos, desejos, exageros, omissões da responsabilidade dos seus autores, pelo que não são para ser tomadas como padrões do comportamento familiar de uma época. No entanto, podemos estabelecer a diferença entre as ideologias e as imagens que nos ficaram de então, cruzando informações com os dados fornecidos pela literatura moralista, sobretudo por esses dois textos que nos ficaram do século XVII português - o *Casamento Perfeito* e a *Carta de Guia de Casados* -, bem como com o direito canónico em vigor. Mas, considerando que, de uma maneira geral, os novelistas castelhanos do séc. XVII deram uma especial atenção à ortodoxia religiosa e aos princípios fundamentais do dogma que é o sacramento do matrimónio - já que «Réformé lors des débats tridentins, divulgue par les textes qui firent suite au décret *De reformatione matrimonii*, puis vulgarisé par une pastorale très active et une édition que la cause avait mobilisée, il offre à la fiction une réalité dogmatique où chacun des cas évalués fournit une hypothèse narrative»² - poderemos avançar que o mesmo se pode dizer em relação a Pires de Rebelo.

¹ Mariló VIGIL, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 78.

² Jean-Michel LASPÉRAS, *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Montpellier, Ed. de la Recherche, 1987, p. 237.

Assim, encontramos nas *Novelas Exemplares* a abordagem do matrimónio sob vários pontos de vista: sob o ponto de vista psicológico e social (motivações, importância, implicações), jurídico (despensas, validade da palavra, vantagem do consentimento paterno), e ainda nos remete para a *oeconomica* (hierarquia familiar, poderes do marido, deveres da esposa, relação de ambos com criadas, criados, amas, aios, irmãos, cunhados e filhos, heranças), embora este último aspecto seja abordado, sobretudo, em relação às famílias dos protagonistas. Só não encontramos uma abordagem do casamento sob o ponto de vista teológico, o que também não seria de esperar de uma obra de ficção.

Se tivermos em conta que «desde el *Leal Conselheiro*, la literatura de matrimonio engloba con mayor frecuencia a la mujer y al marido»³, ou seja, define direitos e deveres de ambos os sexos, não será para admirar que um escritor de meados do século XVII considere tanto o papel do marido como o da mulher no casamento, se bem que não necessariamente com os mesmos direitos. A escolha da noiva também não é vista só sob os interesses do jovem enamorado e respectiva família, mas também sob o ponto de vista da donzela e sua família, o que permite maior variedade temática; logo, fornece-nos, também, uma panorâmica mais vasta sobre o casamento e sobre as problemáticas a ele inerentes.

Além dos vários passos que terão de ser dados até ao desposório, como a escolha de noivo/a, o comprometimento, a luta pela aceitação por parte dos pais, P.R. aborda ainda o problema da honra, a festa dos desposórios e a vida em família.

A escolha de noivo/a

Se bem que P. R. postule que seja do amor que deriva o desejo de união, ele acaba por ser um sentimento que tem em conta não só a beleza, mas sobretudo as qualidades morais, pois a beleza física é um reflexo da beleza interior. Não cremos que um amor assim, se bem que faça sofrer pelas incertezas, pela ausência ou pela impossibilidade de união, seja muito diferente do que a literatura moralista preconizava, ao declarar, por exemplo, que «posto que o muito amor é tão necessário, e a falta dele tão arriscada entre os casados, convém, contudo, que não seja ele com

³Tobias BRANDENBERGER, *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, s. XIV-XVI)*, Zaragoza, Libros Portico, 1996, p. 308.

tanto excesso, que exceda as leis de Deus e da razão»⁴ ou que o amor «sói ser a principal causa de fazer os casados mal casados, umas vezes porque falta e outras porque sobeja»⁵, conforme já aludimos. O amor que leva estes jovens protagonistas ao casamento respeita as leis de Deus e da razão, pois nunca escasseia, mas também não é excessivo.

Em relação à escolha de par, não há grandes divergências entre as práticas representadas nas novelas e a orientação veiculada pelos tratados sobre o casamento que insistiam na necessidade de “igualdade” social dos dois cônjuges. Paiva de Andrada (1630) previa que a não ser respeitado este princípio, «levantar-se-á entre ambos uma tormenta que poderá ser causa de grandes naufrágios»⁶. Uma obra de sucesso como a *Carta de Guia de Casados* (1651) prescrevia também que «uma das cousas que mais assegurar podem a futura felicidade dos casados é a proporção do casamento. A desigualdade no sangue, nas idades, na fazenda causa contradição; a contradição discórdia. E eis aqui os trabalhos por donde vem. Perde-se a paz e a vida é um inferno»⁷. Assim, os pais dos protagonistas das novelas rebelianas lutam pela consumação deste princípio. Filhos e filhas sabem-no bem, pelo que alguns dos jovens pretendentes tentam ascender socialmente em fortuna e linhagem para merecerem as suas amadas. Mas as novelas dão também conta da luta da donzela para poder concretizar o seu desejo de união. A luta de ambos para vencer os obstáculos que se põem à sua felicidade constitui grande parte da trama de, pelo menos, cinco das seis novelas.

São o pai e mãe, fundamentalmente, que intervêm na tentativa de orientar os filhos nessa definitiva escolha. Tarefa difícil, já que reconhecida como «uma das coisas que os casados mais necessitam de advertência»⁸. Claro que a pessoa com maior poder de decisão, logo, aquela a quem se fazia o pedido, era o pai. Assim, em

⁴ Diogo Paiva de ANDRADA, *Casamento Perfeito*, (ed. de Fidelino de Figueiredo), Lisboa, Sá da Costa, 1982, p. 18.

⁵ D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados* (ed. de Maria de Lurdes Correia Fernandes), Porto, Campo das Letras, 2003, p. 61.

⁶ Diogo Paiva de ANDRADA, *Casamento Perfeito*, ed. cit. cap. XII, p. 66.

Claro que, como declara o autor, «não há regras gerais, nem infalíveis» (p. 70), mas o perigo é tão grande que não vale a pena correr o risco.

⁷ D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados*, ed. cit., p. 60.

⁸ D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados*, ed. cit., p. 137.

“Os Gémeos de Sevilha”, Lucidoro procurou o pai para lhe contar que Feliandro era afinal uma donzela «*tão honrada como fermosa, da qual havia presunção de ser muito ilustre e como era dotada de tantas perfeições que lhe fizeram trocar todo o ódio em amor, de tal maneira que, se não entendera ser atrevimento, lha pedira para esposa*»⁹, respeitando assim o princípio atrás anunciado.

Por isso, na última novela, depois de ter estado dois anos lutando na Flandres, Florisbelo, já de comenda ao peito, duvidava que pudesse regressar e simplesmente encontrar a felicidade casando-se com a amada Leonarda, pois sabia que essa felicidade dependia da autorização do seu próprio pai: «*pois, enfim, além de pobre, Leonarda era sujeita a outrem, nem tinha certeza da sua calidade nem de como tomaria o pai escolher ele esposa sem ordem sua*»¹⁰.

No entanto, na ausência do pai, poderia ser à mãe que se fazia esse pedido. É o que verificamos quando D. Cecília conta que o seu filho «*como não tem pai a quem esteja sujeito, vendo em Feliandra [que este é o seu nome] tão rara beleza, de tal modo se lhe afeiçoou que, com muita instância, ma pediu para esposa*»¹¹.

Se bem que fosse reconhecido pelo direito canónico que os jovens não deveriam casar contrariados, não seria prática comum serem eles, livremente, a fazer a escolha¹². Isto é válido para a donzela, mas também para o jovem nobre. Facto que não é inédito na novelística, pois D. Maria de Zayas, uma escritora que denuncia a violência e a humilhação a que as mulheres eram sujeitas, não esconde o papel que os

⁹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 300.

¹⁰ A Namorada Fingida, p. 308.

Curiosamente, o que se passava realmente era precisamente o contrário, isto é, a sua amada era de uma situação social e económica superior à sua e, neste caso, era precisamente da anuência do pai da noiva que ele necessitava. Mas isto, Florisbelo desconhecia, porque Isbela se fizera passar por Leonarda, uma dama sua.

¹¹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 305.

¹² No *Persiles*, Maurício defende os cuidados a ter na escolha do noivo da filha: «en llegando a casi edad de darle esposo en que le diese arrimo y compañía, lo puse en efeto y el que le escogí fue este gallardo mancebo que tengo a mi lado, que se llama Ladislao, tomando consentimiento primero de mi hija, por parecerme acertado y aun conveniente que los padres casen a sus hijas com su beneplácito y gusto, pues no les dan compañía por un dia, sino por todos aquellos que les duran la vida. Y de no hacer esto así, se han seguido, siguen y seguirán millares de inconvenientes, que los más suelen parar en desastrosos sucesos» - Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (ed. de Carlos Romero Muñoz), Madrid, Catedra, 1997, pp. 206-7.

pais tinham na escolha dos noivos, pois, como diz Isabel C. Calderón: «El dinero forma también parte de su esfera de intereses [em Zayas] ... y los padres aristócratas de las historias suelen tenerlo en cuenta a la hora de decidir con quién casan a sus hijas», indo ao extremo de negociar questões «de dinero (de cantidades concretas), sino también de joyas, dentro del gusto por lo suntuoso que se advierte asimismo el la casa»¹³.

Nas novelas de Pires de Rebelo os pais questionam mais a valia social do pretendente do que os meios de fortuna. Isto é válido para as cinco novelas em que as personagens pertencem à nobreza. No entanto, na quinta novela, de facto, almejam um pretendente com bens de fortuna pois as personagens aqui pertencem a outros estratos da população: os dois estalajadeiros, o comediante e a filha, o fidalgo pobre e a ama com uma filha natural deste.

Para esse efeito, tentam afastar os “maus” pretendentes e interessar os “bons” nas suas filhas, ou seja, como diria D. Francisco M. de Melo, se bem que com algum escrúpulo, «dissimular a uma filha, quando se saiba que é bem vista de tal pessoa, que lhe estará bem para marido»¹⁴. Assim, logo na primeira novela, Raulino, jovem de grande valia, pois era sobrinho do duque da Borgonha, mostra que tem consciência deste facto, ao recordar a forma como o pai de Claudiana o tratava: «*sucedeu neste meio tempo, haver ocasiões em que tratei o pai familiarmente e não sei se pelo que sabia de quem eu era, se pelo que intentava, tanto se me afeiçoou que poucos dias passavam que me não visse e levasse a sua casa, onde me fazia muitas cortesias. E se era com intento de me granjear para esposo de Claudiana, ainda que eu o presumia, senão declarava*»¹⁵.

Também na novela “Os Enganos mais Ditosos”, o pai de Marcelinda, para afastar Loriandro da filha, tenta casar aquele com uma donzela, filha de um fidalgo seu amigo.

Em “O Desgraciado Amante”, como referimos, o pai procura apenas que o noivo tenha meios de fortuna. Ao saber que Peralvilho seria herdeiro único de uma grande fortuna, o fidalgo, seu amo, e a mãe da filha deste planejaram «*fazerem-me muitos mimos pera que eu me afeiçoasse a Luísa e pudesse casar com ela, pois o dote*

¹³ Isabel COLÓN CALDERÓN, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ed. del Laberinto, 2001, p. 68.

¹⁴ D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados*, ed. cit., p. 139.

¹⁵ “As Desgraças Venturosas”, p. 17.

era tão pouco como ele sabia»¹⁶. Luísa era filha natural do fidalgo pobre, pelo que não teria grande dote, daí a necessidade de fazer um casamento vantajoso. Mais à frente, o pai de Caterina também desejava o casamento desta com Peralvilho, suposto veterano de guerra, de bolsa bem provida e com esperança de alcançar um favorável despacho da corte. Mas se as razões do pai, que «*fazia muita mercê em me querer casar com sua filha*»¹⁷, são meramente materiais, já as da filha são diferentes. Ela recusa o soldado coxo, alvitando: «*ui, senhor, que diria o mundo e as moças de meu tempo, se me vissem casar com um homem aleijado, por lhe não chamar coxo e mais quando atégora nenhum hei perdido, pois vou entrando nos dezasseis anos e todos me trazem nos olhos, ainda que não seja por meus merecimentos: lançaram mil presunções em descrédito de minha honra, ainda que não posso negar que ganhava muito em ser esposa de um soldado que daqui amanhã se pode ver com ãa comenda no peito aposentado, rico e com descanso*»¹⁸ e pergunta «*de que serviriam despachos vivendo toda a vida com desgostos?*»¹⁹. Não hesitou em negar assim a pretensão de Peralvilho, apesar de o pai achar que Peralvilho «*lhe fazia muita mercê em casar com a filha*»²⁰. Além de ser muito sensível aos comentários dos outros, a rapariga não se deixa convencer pelos argumentos do pai que nunca pretendeu impor-lhe a sua opinião, nem pelos de Peralvilho, e rejeita o pretendente.

À primeira vista, parece que o que P.R. pretende realmente mostrar é que deve haver liberdade em relação à escolha de noivo, ao contrário do que acontecia na novelística do século anterior, em que era comum «*l'absolue soumission de la fille à la volonté de son père*»²¹, uma vez que nenhuma das donzelas, heroínas das novelas ou personagens secundárias, se casa contra o seu gosto. Não é só a novelística que refere esta alteração, também D. Francisco M. de Melo alerta para o facto de que «*de casamento sem vontade não há que esperar contentamento*», facto que não seria

¹⁶ “As Desgraças Venturosas”, p. 160.

¹⁷ “O Desgraciado Amante”, p. 182.

¹⁸ “O Desgraciado Amante”, p. 182.

¹⁹ “O Desgraciado Amante”, p. 183.

²⁰ “O Desgraciado Amante”, p. 182.

²¹ José GUIDI, «De l’amour courtois à l’amour sacré» in *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance* (ed. de André Rochon), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980, p. 45.

Esta constatação é feita em relação à novela de «la bella e delicata giovane», encaixada em *El cortesano*, I.

corrente, conforme se infere das palavras seguintes: «o remédio deste dano é quase sem remédio, porque seria necessário emendar primeiro toda a república e os maus costumes dela»²².

No entanto, só Marcelinda (“Os Enganos Mais Ditosos”) é que ousou ir contra a vontade do pai e, neste caso, porque o pai usara da mentira e da força para afastar do enamorado (reclusão, divulgação da falsa notícia que a dava como morta e isolamento na casa da quinta)²³. Em todos os outros casos foram as donzelas que escolheram livremente os seus amores que, por artifícios do narrador, coincidiam com as escolhas dos pais, tios ou irmãos.

Claro que isto é só possível se as donzelas forem suficientemente esclarecidas e lúcidas para escolherem convenientemente o seu par. Por isso, cientes do que está em jogo, não admira que elas se interroguem sobre a escolha que fizeram. Felisbela, julgando-se enamorada de um criado, lamenta: «*Ai de mim. Que farei, posta entre dous extremos tão apertados, quais são o respeito e o sofrer? Porque se tenho respeito a minha qualidade, fico atada pera não descobrir a este galhardo moço o grande amor que senhoreia meu peito, pois tanto resulta em meu abatimento render-me a um pajem que me está servindo, do qual não posso esperar crédito pera meu estado, nem dele me pode vir bem que o seja pera minha honra, cousas que deve pôr ante os olhos ãa ilustre donzela?*»²⁴.

Ora, o que nos parece menos comum na literatura da época é a forma optimista como P.R. vê a mulher, pois o facto de os jovens levarem a cabo os seus intentos e conseguirem realizar o casamento e ter a anuência dos pais, sobretudo dos pais da donzela, pressupõe a crença na capacidade de raciocínio, no domínio das emoções, na maturidade desses heróis. Claro que isto não significa que esta fosse a prática comum na época e nem todos os novelistas de então têm a mesma opinião sobre as mulheres. Por exemplo, Cervantes, na novela intercalada “El curioso

²² D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados*, ed. cit., p. 138.

²³ D. Francisco Manuel de Melo também postula um remédio para os casos em que a filha case contra a vontade dos pais: «Ao homem que sua filha lhe fosse levada para casar com filho alheio, se assi fosse que nisso não perdesse, aconselharia que se fosse após dela e se vencesse no pesar que lhe daria essa desobediência; que nos mais é teimosia e raiva e nos menos verdadeira dor» - D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados*, ed. cit., p. 140.

Conselho que o pai de Marcelinda seguiu, ao acabar por reconhecer as virtudes do genro.

²⁴ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 243.

impertinente” diz, pela boca de Lotario: «Mira, amigo, que la mujer es animal imperfecto, y que no se le han de poner embarazos donde tropiece e caiga, sino quitárselos y despégale el camino de cualquier inconveniente, para que sin pesadumbre corra ligera a alcanzar la perfección que falta, que consiste en el ser virtuosa»²⁵. A opinião dos contemporâneos de Cervantes não deveria andar muito longe desta observação.

O século XVII terá sido um período menos favorável para as mulheres, pelo menos no que diz respeito ao acesso à educação. Assim, a universidade de Salamanca que tinha aberto as suas portas a algumas mulheres no século XVI, volta a fechá-las no século XVII²⁶. Neste contexto, não destoia a frase que D. Francisco Manuel e Melo disse ter ouvido a um recoveiro e foi «que Deus o guardasse de mula que faz *him* e de mulher que sabe latim»²⁷, pois seria bem mais fácil guardar uma mulher iletrada que uma a quem as letras a fizesse dotada de espírito crítico, apesar de termos de entrar em linha de conta com o facto de esta obra, embora escrita com preocupação «educativa e moralizante»²⁸, não deixar de ser uma obra com algumas considerações pouco «simpáticas» para com as mulheres, na medida em que insiste, sobretudo, nas «dificuldades e “cargas” do casamentos»²⁹ para o homem, claro. Assim, esta “confiança” de P.R. na capacidade das mulheres saberem o que é bom para elas e para a família parece-nos mais excepcional ainda, tal como o facto de todas elas se exprimirem oralmente ou por escrito com desenvoltura e discrição.

Não é então de admirar que encontremos uma donzela, discreta como são todas as donzelas nobres destas novelas, que tudo faz para se certificar das intenções e das virtudes do seu pretendente. Na novela “A Custosa Experiência”, «*um mancebo fidalgo, seu particular amigo*»³⁰ foi ter com D. António pedindo-lhe para este o

²⁵ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (ed. de Luis Andrés Murillo), Madrid, Clásicos Castalia, 1978, vol. I, I, p. 403.

²⁶ Julián OLIVARES, “Introducción” a Maria de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Catedra, 2000, p. 22, nota 28.

²⁷ D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados* (ed. de Maria de Lurdes Correia Fernandes), Porto, Campo das Letras, 2003, p. 95.

²⁸ Maria de Lurdes Correia FERNANDES, *Espelhos, Cartas e Guias – Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica (1450-1700)*, Porto, ICP, 1995, p. 226.

²⁹ Maria de Lurdes Correia FERNANDES, *Espelhos, Cartas e Guias*, ed. cit, p. 257.

³⁰ “A Custosa Experiência”, p. 44.

acompanhar na visita a «*ũa dama sua de quem era muito querido*»³¹. Na realidade, não foi com ela que se encontrou, pois, à cautela, a donzela, «*mandara sua aia... que fingisse ser a própria, pera experimentar se era discreto e correspondia a prática à postura da pessoa. E dando-lhe boa informação pelo tempo em diante, viram efetuados seus desejos, passando de amantes ao estado de esposos*»³².

Também Leonarda, ou, melhor, Isbela, a filha do Marquês de Povar, se mostra consciente das diferenças, sobretudo de bens de fortuna, que a separavam de Florisbelo: «*ainda que os bens de fortuna foram de muita importância pera autorizarem os de ventura e dessa conta poderem apressar o remédio, contudo foram de muito pouca pera avivarem o amor*»³³. Não determinantes na escolha do coração, mas suficientemente importantes para não permitirem a união de ambos. Por isso, age pragmaticamente, propondo: «*vós, como bem experimentais, tendes pouco dote e eu, como já sabeis, muito menos. Sois de qualidade e de mim, estai certo, que vos não fica inferior. Pera procurarmos o estado em que nossos amores se logrem, como poderemos passar a vida sem o necessário que convém a quem somos, pois o mundo, conforme cada um se trata, assi o estima. A idade em vós é pouca, a mim não passam os anos de dezoito, parecia-me bem que antes de nos engolfarmos mais em o pego de amor donde depois não possamos sair, sem cada um se arriscar, vós fosseis à corte, daí, exposto à ventura, passar à Flandres e exercitar a milícia dous ou três anos, como entendo fizeram vossos antepassados, e obrando nela, como de vosso sangue e valor se espera, tornar à corte à procura de algum despacho, de sorte que venhais a adquirir pela indústria o que vos negou a fortuna... Pera isto [quando vos pareça acertado] vos ajudarei com as minhas jóias*»³⁴. Para além de não revelar que não é a filha do marquês, Isbela faz-se passar por Leonarda, uma criada sua. Entrega-lhe dinheiro e jóias e incita-o a partir.

Estamos, pois, perante mulheres seguras de si, muito capazes de resolverem as suas próprias vidas, de conhecerem os seus sentimentos e de pensarem nas dificuldades do futuro.

Mas P. R. vai mesmo mais longe e defende que dos casamentos arranjados pelos pais contra a vontade dos filhos pode resultar a infelicidade. O que também não

³¹ "A Custosa Experiência", p. 45.

³² "A Custosa Experiência", p. 55.

³³ "A Namorada Fingida", p. 272.

³⁴ "A Namorada Fingida", p. 279.

é novidade baseada na novelística mesmo anterior: a infelicidade de Diana de Montemayor provinha do facto de ter tido um casamento arranjado. Também Maria de Zayas defende o ponto de vista que os casamentos forçados trazem infelicidade, embora também não defenda claramente que a escolha livre traga felicidade, pois Laurela, a única das suas personagens que teve liberdade de escolha do seu par, contra o parecer do pai, foi enganada³⁵.

É assim que na terceira novela os gémeos de Sevilha encontram uma dama que lhes conta a sua desventura. Diz ela: «*nasci de bons parentes e... me namorei de um mancebo, porque o mereciam sua boas partes. Dous anos gastámos em nossos amores, depois deles, sem respeitarem meus pais a resistência que fazia, casaram-me com outro, por ser mais rico, a quem aborrecia muito. E porque o matrimónio forçado não é menos que um inferno e eu era despojos do primeiro amor, sentia-me andar ardendo em indesculpável fogo*». Não admira pois, que viesse a acontecer alguma desgraça: «*Meu amante não desistia do que ãa vez intentara, em mim eram os pensamentos contínuos e como os grandes não sofrem mediania em seus efeitos, não me incitaram a menos que a darem-lhe entrada em minha casa: e dizendo isto publico tudo o que calo. Foi sua desgraça tanta e minha ventura tão pouca que nos achou meu esposo ambos, a noite passada*»³⁶. O esposo assim ofendido matou o amante e, apesar da mulher ter fugido, acabou também por matá-la. Curiosamente, na perseguição da jovem participa também o irmão do marido. Este, «*sem esperar satisfação algũa, lhe deu cinco ou seis punhaladas, tão desapiadadamente, que só ãa bastava pera lhe tirar a vida. Logo se pôs a cavalo e os de pé lhe puseram o defunto corpo em o arção dianteiro, lançando de si rios de sangue*»³⁷. Estava, assim, vingada com sangue a afronta que a esposa lhe fizera.

Também na quarta novela, para fugir a um casamento forçado, uma nobre donzela tenta a fuga. Conta ela a D. António que a socorreu, acompanhando-a a casa de uma parente: «*Eu [senhor] sou ãa nobre donzela, natural desta cidade. Intentou meu pai casar-me com um mancebo em quem a falta de qualidade supria a muita riqueza. E porque no império do gosto, nem em o reino do amor não há jurisdição algũa que possa obrigar com violência, vendo a muita que ele me fazia, sabendo que*

³⁵ Maria de ZAYAS, “Amar solo por vencer”, *Desengaños Amorosos* (ed. de Alicia Yllera), Madrid, Catedra, 1995

³⁶ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 312.

³⁷ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 315.

tinha meu amor empregado em outro, e que nessa noite determinava que eu lhe desse a mão de esposa, sentindo-o já com alguns parentes em casa, secretamente, cobrindo-me com este manto, me saí dela»³⁸. A sua intenção era de ir «até casa de ãa parenta minha a qual vou tomar por sagrado de ãa paternal violência»³⁹. Depois de ter chegado a casa da tal parenta, a donzela aí ficou, sem se ter querido identificar. Este episódio, aparentemente inocente, pois não tem qualquer importância no desenvolvimento da acção, mostra bem o pensamento de P. R. em relação à livre escolha do noivo e a confiança no discernimento da donzela para o fazer. De facto, os jovens parecem ter uma visão menos “economicista” do casamento que os seus progenitores.

Menos sorte teve Cardénia, pobre e órfã de pai e mãe, entregue aos cuidados de uma madrasta: «*Faltaram-me meus pais de pouca idade e fiquei em poder de ãa madrasta minha e ambas com muito pouco remédio pera passar a vida... Vendo minha madrasta que não tínhamos o necessário pera nos tratarmos conforme a qualidade de nossas pessoas, tomando ocasião da instância que fazia um mancebo, ao que ela julgava, bom fidalgo, as mais das vezes que saíamos fora de casa, em nos vir seguindo até saber dela, porque devia de meter visto, não que eu nunca lhe visse o rosto. E, segundo minha madrasta disse, tendo ocasião algũas vezes de lhe falar, que significava o muito que me queria, encarecendo os efeitos que nele tinha causado minha fermosura e daria grande satisfação se chegasse a gozá-la. Com isto me inquietou mais de dous meses que, enfim, não é mãe verdadeira e, quando o fora, não era bem que lhe desse este nome, pois o não merece a mãe, não digo eu que consente, mas que não repreende muito em a filha a leviandade, quanto mais induzi-la a cousa que ãa vez perdida, nunca mais se restaura»⁴⁰.*

Tal como nos contos maravilhosos, P.R. recorreu à figura da madrasta, a má mãe, para simbolizar todos aqueles que pretendiam vender a honra de suas filhas para solucionar problemas económicos. Mas a donzela mostrou-se firme e disposta a resistir «*pedindo-lhe com rogos e acreditados com muitas lágrimas que perdesse aquele sentido e que Deus teria de nós cuidado»⁴¹.*

³⁸ “A Custosa Experiência”, pp. 57-58.

³⁹ “A Custosa Experiência”, p. 56.

⁴⁰ “A Namorada Fingida”, p. 316.

⁴¹ “A Namorada Fingida”, p. 316.

Não obstante, «*como o mancebo não cessava com suas promessas nem dava férias a sua instâncias, tantas me fez estes dias que houve que obedecer, aviolentada, e satisfazer, constrangida*»⁴², pois, afinal, era a vontade de quem fazia as vezes de mãe. Embora não se tratando, propriamente, de um casamento, vemos como a decisão da família é errada e como a jovem tem o discernimento de a avaliar e tentar evitar pô-la em prática.

Mas nem sempre os motivos dos pais são tão interesseiros quanto parecem, pois muitas vezes a preocupação prende-se com o facto de alguns dos protagonistas serem filhos únicos, herdeiros pois de um nome e de uma casa. Assim, D. Raimundo, por exemplo, deixou em Portugal o filho casado com Lauriana, mas não queria permitir o casamento de Policena (Lisarda) em Portugal. Queria ele que a filha o acompanhasse a Inglaterra «*pera que fosse herdeira de seu estado*»⁴³. Consciente do peso das suas responsabilidades, «*Obedeceu a fermosa Lisarda, derramando muitas lágrimas e formando de sua ventura grandes queixas e do amor que em tal estado a pusera. E era-lhe tão penoso que nem admitia consolação, nem aceitava conselho que o verdadeiro só se contenta com a vista do que ama e tudo o mais serve de lhe dobrar a pena*»⁴⁴. Isto é, Lisarda obedeceu e sofreu. E o seu sofrimento foi recompensado, pois Sisnando conseguiu, qual outro cavaleiro medieval, salvar a sua dama e o pai dela e alcançar o consentimento paterno. Sisnando não se conformara com a resolução do pai de Lisarda. Partiu, anónima e clandestinamente, na mesma embarcação, salvou pai e filha de um ataque de piratas e, quando D. Raimundo lhe deu a escolher, como recompensa pelo seu acto, o que ele quisesse, este pede-lhe a mão da filha. Para honrar a sua palavra, D. Raimundo afiança que, «*em chegando a salvamento, consentindo ela, seria esposa sua*»⁴⁵.

Já a salvo, em terra, Sisnando parece conformado com a vontade de Lisarda que não quer desposar o seu anónimo salvador: «*Não sofre dilações (respondeu o soldado) quem ama com excesso. E pois não mereço a ventura que seja minha esposa, só quero que me conceda ãa graça e é que pareça em minha presença, pera que com a vista de tão rara fermosura tape a boca a esta alma rendida e, ainda que*

⁴² “A Namorada Fingida”, p. 317.

⁴³ “As Desgraças Venturosas”, p. 103.

⁴⁴ “As Desgraças Venturosas”, p. 105.

⁴⁵ “As Desgraças Venturosas”, p. 113.

*seja em público, eu me darei por satisfeito»*⁴⁶. Claro que se pode argumentar que Sisnando sabia qual seria o resultado quando Lisarda visse que o seu salvador era o seu amante, mas este comportamento está perfeitamente de acordo com o comportamento cortesão do jovem soldado de Afonso Henriques. De forma astuciosa, o autor juntou os dois amantes, não havendo então impedimento para o casamento.

Contudo, na primeira novela, quando D. Lourenço da Cunha procura para sua filha Felizarda um noivo quer que ele seja nobre, mas também possuidor de elevadas qualidades morais. Depois de ter recebido os mais rasgados elogios por parte de um mancebo que D. António salvara da vingança dos parentes do jovem que ele assassinara, em defesa da sua honra, ao ver *«tantas grandezas e perfeições suas, que sem conhecer, nem ver este D. António, lhe vinha notavelmente afeiçoado»*. Quando, finalmente, o encontrou confessou-lhe: *«vi em vossa agradável presença que ainda devia ser pouco o que o homem dissera, o que confirmei experimentando vossa grande cortesia. E como não sabia onde tínheis casa, vos pedi que viésseis a esta.*

*Agora (senhor D. António), se sois servido de a honrar com essa pessoa, pois sei que não tendes estado, ainda aceitando por esposa a Felizarda, será pera mim o maior gosto que poderei ter na vida»*⁴⁷. Não foi, pois pela riqueza que D. Lourenço escolheu D. António, mas pelas suas qualidades, o que ele mais adiante confirmará à filha: *«Logo D. Lourenço disse a Felizarda que bem podia ver o grande amor que lhe tinha na boa eleição que fizera do esposo em aquele fidalgo, porque além de ele por si estar merecendo muito, era dos mais ilustres, pois era Meneses, que já estava bem informado de quem era e de como procedia e que só esperava seu consentimento e parecer da senhora D. Luísa e que sendo cada qual deles conforme a seu gosto, se efetuariam logo o desposório»*⁴⁸. O motivo evocado - o amor de pai - parece-nos verdadeiramente *exemplar* do comportamento ideal a ter na escolha do noivo.

Sendo ela sua única herdeira, D. António recebe também a garantia de um rico dote: *«sabei que vos não hão-de faltar os bens dela, pois são muitos e eu não tenho outra»*⁴⁹. Claro que uma escolha tão acertada e ponderada só podia coincidir com a da filha. Mesmo assim, esta, por não saber desta conversa entre o pai e o seu amante, *«não deixava de andar receosa de ele lhe buscar esposo e a pusesse em termos de lhe*

⁴⁶ “As Desgraças Venturosas”, p. 115.

⁴⁷ “A Custosa Experiência”, p. 105.

⁴⁸ “A Custosa Experiência”, p. 113.

⁴⁹ *Ibidem*.

*não obedecer, pois não sendo D. António, nenhum outro havia de aceitar»*⁵⁰. Assim determinada se manteve até ao último momento, como ela mesma declara ao próprio D. António: «*não sendo vós, ainda que meu pai o intentasse, não hei-de aceitar outro esposo»*⁵¹. Não é de admirar a reacção da donzela à declaração do pai: «*Muito foi caber em o peito de Felizarda o contentamento que recebia com a ventura que se lhe ordenava. E depois que D. Luísa disse que lhe parecia bem, respondeu Felizarda, com os olhos modestos e algum tanto ornada de púrpura a neve do seu rosto, que mostrava tanta razão em o que dizia que fora sem ela quando não obedecera»*⁵².

Ora, quando a escolha é baseada nas virtudes, e não havendo obstáculo em relação ao sangue, só pode estar certa, por isso é aprovada. Não podemos deixar de referir também a importância que este pai dá ao consentimento da filha (em oposição ao pai de Marcelinda) e à opinião da cunhada.

Contudo, é interessante notar que Felizarda, que foi sempre considerada pelo pai «*como obediente filha»*⁵³, na realidade, só obedeceu ao pai em questões de escolha do noivo, porque a escolha dele coincidia com a sua. É mais uma forma de tirar partido do jogo entre aparência e realidade, tão ao gosto de Seiscentos.

Na última novela, não é o pai quem escolhe noivo, mas sim o irmão. D. Fernando, filho do marquês de Povar, impressionado com a generosidade de Florisbelo, não se coíbe em lhe oferecer a mão da irmã: «*pois vos haveis mostrado tão generoso, além de serdes quem sois e vossa pessoa está merecendo muito, quero que sejais esposo de minha irmã de cuja beleza, por ventura, que tendes notícia, e ainda que haja alguma desigualdade, tudo a virtude supre, nem ela irá contra o que eu ordenar, pois sabe que me há mister»*⁵⁴. Claro que esta só podia ser a amada de Florisbelo que se fizera passar por uma criada, permitindo assim que a escolha dos dois irmãos coincidissem.

Perante a generosa oferta de D. Fernando, o pai de Florisbelo só pôde rejubilar, pelo que «*deu por bem empregue o bom ensino com que o criara»*⁵⁵, obviamente aprovando o seu matrimónio com a filha do marquês. Nesta novela há

⁵⁰ "A Custosa Experiência", p. 107.

⁵¹ "A Custosa Experiência", p. 109.

⁵² "A Custosa Experiência", p. 113.

⁵³ "A Custosa Experiência", p. 105.

⁵⁴ "A Namorada Fingida", p. 330.

⁵⁵ "A Namorada Fingida", p. 343.

dois assuntos que se tornam claros: o facto de ter sido D. Fernando a escolher noivo para a Isbela e não o pai parece sintomático de que ele já era o chefe de sua casa, pois o pai «*se não era velho, naquela ocasião estava enfermo*»⁵⁶; por outro lado, mostra-se também que o seu título é de mais valia do que o dos Córdova, dado que ele pode sobrepor-se ao próprio pai de Florisbelo, tal como fizera D. Afonso Henriques em relação a D. Raimundo, pai de Raulino. O problema da igualdade dos esposos estava resolvido, na medida em que Florisbelo recebera do rei o hábito de Santiago (ordem da qual Pires de Rebelo era freire professo) com oitenta mil reis de renda, e de tal modo «*lhe estava tão bem a comenda no peito que de muitos era julgado de senhor de título*»⁵⁷, pelo que, juntando ainda as suas virtudes, não ficava a dever muito à família dos Povar.

Diferente destes casos apresentados é o de Peralvilho, pois é ele sozinho quem tem de escolher a sua noiva. Mas não admira que no caso de Peralvilho a escolha só dependesse dele, já que vivia por sua conta e risco. Na sua ânsia de ascensão social, um casamento vantajoso servia-lhe às mil maravilhas. Quando Aldonça o persegue durante um ano, dando-lhe a conhecer claramente as suas intenções, acabou por achar que aquele «*casamento não era dos piores que havia, a respeito do dote*»⁵⁸.

Com tanta liberdade, contudo, não consegue arranjar noiva, já que nunca o faz por bons motivos, ou seja, por amor. E, quando, finalmente, o senhor, seu interlocutor, lhe arranja casamento, ele foge, sobretudo porque tem medo de enfrentar a responsabilidade, a prisão que para um pária como ele seria o casamento. Não podemos deixar de frisar que Peralvilho age como um pícaro que é, sem respeitar as condições sociais, sem agir de acordo com um código de conduta aceitável aos olhos da nobreza protagonista das restantes novelas de Pires de Rebelo. Desta maneira, não casar seria, para P.R., uma atitude anti-social.

Quando não há liberdade para a escolha do noivo, a donzela queixa-se disso, pelo que tem a consciência que deveria ter um papel activo na decisão do seu destino. Assim, Marcelinda confessa a Rosamunda, quando se junta a ela para verem a procissão: «*tenho um pai rigoroso em extremo e tanto me encontra a vontade que, se não fosse andar fora, não me tivéreis presente*»⁵⁹. Não admira, pois, que ele tentasse

⁵⁶ “A Namorada Fingida”, p. 344.

⁵⁷ “A Namorada Fingida”, p. 308.

⁵⁸ “O Desgraciado Amante”, p. 210.

⁵⁹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 150.

impedir por vários meios o casamento, embora não o tivesse conseguido. A causa de ser tão cioso com a filha é percebida por esta que explica: «*Alguns irmãos tive que já são mortos e fiquei eu só herdeira da casa de meus pais*»⁶⁰.

Por ser herdeira única, os pais, por um lado, preocupavam-se com a sua saúde. Isto foi aproveitado por ela para obter licença para ir para a cidade (Barcelona), na esperança de encontrar Loriandro. Foi a mãe que lhe serviu de intermediária: «*acabou ela isto com meu pai, porque lhe pôs diante dos olhos quão necessária era minha vida, pois sua casa não tinha outra herdeira*»⁶¹; por outro lado, atendendo à menos valia de Loriandro, tentavam por todos os meios impedir o casamento. A questão da desigualdade social é evidente nesta segunda novela, pois Marcelinda pertence à ilustre família dos Cardona. O pai não pode consentir no casamento com alguém, nobre sim, mas de inferior merecimento. É a mãe que anuncia a disposição do marido, nestes termos: «*o que mais lhe tentou o sofrimento foi o mostrar-se Loriandro tão altivo que diz só há-de tratar de vos merecer e não de vos pedir, porque rompeu em palavras dizendo que bem o conhecia e era dos Almengoes, mas ainda que ilustres deviam fazer muitas instâncias pera alcançarem Cardonas e pois não tinham este respeito, ele o teria a quem era pera o não deixar conseguir o intento que mostrava*»⁶². O pai de Marcelinda vai então mais longe, ao ponto de negociar o casamento de Loriandro com a filha de «*um fidalgo daquela cidade*», conseguindo assim um meio de, no dizer da lastimosa donzela, de não só «*impedir-me com dificuldades, se não martirizar-me com ciúmes*»⁶³.

Auxiliados por uma dona, os jovens amantes encontram-se no casamento dos amigos e aí se casam, mesmo contra a vontade do pai. Claro que este prometeu vingança, «*contudo, experimentando depois a prudência, bom talento e mais partes que havia em Loriandro e que tudo por elas, por seu grande amor e por ser quem era estava merecendo, amando-o como filho lhe deu muitas riquezas com que passaram a vida tendo grande estado*»⁶⁴. Ou seja, é possível o pai reconsiderar, ter em conta as virtudes do pretendente da filha, perceber que a escolha que ela fizera fora acertada, e perdoar, passando todos a viver em harmonia.

⁶⁰ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 151.

⁶¹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 159.

⁶² “Os Enganos mais Ditosos”, p. 199-200.

⁶³ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 200-201.

⁶⁴ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 218.

Também na terceira novela se levanta o problema das desigualdades, desta vez bem profundas, embora fossem apenas aparentes, já que se trata de uma relação entre uma senhora e um criado. Felisbela dera, supostamente, à luz um filho de Floriano, criado em sua casa. Pragmaticamente, propõe então ao pai: *«quanto à instância que a razão pode fazer acerca da desigualdade que entre nós há, acudirá a prudência lançando ãa fingida notícia de como é filho de um senhor de título deste reino que andava nesta corte disfarçado, que pera tudo acha remédio a indústria humana, mormente quando é pera bem da honra e seguro da vida»*⁶⁵ (de facto, embora ninguém o soubesse, Floriano, aliás, Flora, era filho natural de um duque). Claro que a sua sugestão não podia ser aceite pelo pai.

Paralelamente, também, D. Cecília, mãe do mancebo que se enamorara de Feliandra (o outro gémeo) não consentira no casamento de ambos dada a desigualdade de condição. Por sua vez, Lucidoro tem também dificuldades em receber o consentimento do pai, pois Flora é criada na casa. Os dois gémeos estavam assim em igualdades de circunstâncias. Este caso tão estranho só teve um desenlace feliz, porque, entretanto, surgiu o aio deles, Leopoldo, contando que ambos *«haviam nascido de um só parto, filhos de um senhor dos grandes deste reino e dos que nele gozam de maior título que tem seu estado e faz contínua assistência em Andaluzia. E ainda que espúrios eram de mãe de tal qualidade que podiam ser naturais quanto ao que tocava de sua parte, se da outra dele não estivesse de premeio impedimento forçoso: se não é que supra este defeito havê-los o pai reconhecido»*⁶⁶. Ficavam assim todos os problemas resolvidos: Felisbela e Lucidoro já podiam casar com os gémeos, o que encontramos expresso nesta prática do conde, pai de Lucidoro e Felisbela: *«Suposto que o Céu ordenou que nesta casa se viessem a descobrir casos tão estranhos e se ajuntassem nela estes dous portentos de beleza, e agora com a vinda de Leopoldo, o saber-se de certo o que estava tão duvidoso que é serem filhos, e reconhecidos por tais, de um senhor tão grande como o duque. O meu intento é [haver primeiro licença dele] dar à galharda Flora por esposo a Lucidoro, porque tenho alcançado que com muito gosto virão ambos nisto. E entendo que sua excelência haverá por bem, pois sabe qual é o estado de que meu filho há-de ser único herdeiro»*. Respeitam-se as hierarquias (o conde admite o consentimento prévio

⁶⁵ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 273.

⁶⁶ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 322.

do duque, pai de Flora). Só o filho de D. Cecília ficou sem a sua amada (por impossibilidades biológicas, já que ela era afinal Filenio e não Feliandra, e por isso mesmo partiu para a Flandres, em busca de aventuras guerreiras.

No entanto, nem sempre são dificultados os enlances entre os amantes, ou seja, nem sempre os pais estão em desacordo com as escolhas feitas pelos filhos. As personagens secundárias beneficiam do acordo dos pais. A razão óbvia parece ser a de que, não pertencendo à alta nobreza, as razões para os impedimentos serão mais limitadas. Assim, enquanto Loriandro e Marcelinda têm de defender arduamente o seu direito ao amor, Cardénio e Tabiana vivem felizes, pois *«como os pais de ambos eram amigos, já andavam tratando seus desposórios»*⁶⁷.

Se por uma lado P.R. entende que os pais não devem forçar os filhos a casarem contra a sua vontade, nem impedir o seu casamento quando eles fizeram a sua escolha, por outro também defende que os filhos não devem decidir casar sem consultar primeiro os progenitores. É o caso que acontece na última novela: Florisbelo é compelido pela irmã a «afeiçoar-se» a Nisea. Sem saber, esta montara-lhe uma armadilha. Assim, um dia, o pai zanga-se com ele: *«retirou-se comigo à parte, onde ninguém o ouvisse e começou de me repreender asperamente, dizendo que havia procedido como filho sem obediência e sem honra e sem ter respeito à nobreza que tinha. E que aqueles que nas acções em que intervinha a vontade, se não regulavam pela de seus pais, nunca delas esperassem bons fins»*⁶⁸. Perante a perplexidade do filho que está inocente o pai explica: *«Como pode ser (acudiu ele) quando não deves negar que estás casado sem ordem minha com ãa dama desta cidade? Couse bem pouco esperada de sujeito tão moço e do filho a quem hei dado tão bom ensino e a quem amava tanto?»*⁶⁹. Perante a evidência do escrito de casamento, se bem que falsificado, o jovem percebe a razão que o pai tinha em o repreender, pois se havia supostamente casado sem ordem sua.

Claro que não podemos ignorar que estamos perante um texto literário e que as práticas sociais deveriam ser diferentes das imagens aqui mostradas. Os jovens deparavam-se, não raras vezes, com a necessidade de realizar casamentos de “conveniência”, contrários às suas inclinações sentimentais. Na verdade, temos de ter

⁶⁷ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 198.

⁶⁸ “A Namorada Fingida”, p. 240.

⁶⁹ “A Namorada Fingida”, p. 241.

em conta, como mostraram tantos estudiosos, que o matrimónio entre a nobreza, era fundamentalmente um contrato económico, «y enfrentarse a costumbres y normas que están directamente determinadas por hechos económicos es muy problemático»⁷⁰. Por muito que quisesse, por mais bom senso que a donzela mostrasse, haveria, muitas vezes, o valor do seu dote, a sua posição social ser uma condicionante para o consentimento paterno. E sem este consentimento, a sua vida seria também um inferno. Por um lado, defendia-se que «un matrimonio cimentado sobre bases afectivas sería más inestable que uno establecido sobre bases económicas»⁷¹, por outro lado, nem sempre as traças urdidas surtem efeitos e nem sempre a ventura está do lado dos amantes.

Analisados todos os aspectos que atrás inventariamos, na realidade P.R. não se afasta muito da ideia de que o casamento tem de ser feito baseado em critérios de igualdade social e de sentimentos, na medida em que todas as donzelas escolhem noivos se não dentro exactamente do seu nível social, pelo menos, muito próximo e com qualidades para ascenderem até às suas noivas. A novidade está em acreditar, ou dar a crer, que as donzelas são capazes de chegar sozinhas à escolha do pretendente ideal. Daqui se percebe muito bem o êxito destas novelas junto, sobretudo, das jovens leitoras como leitura de evasão da realidade castradora ou como fortalecedora de razões para reivindicar o direito à livre escolha de marido.

Casamento e honra

A conservação da honra é não só o maior bem da donzela como uma necessidade imperiosa, dadas as implicações que tem a nível social, religioso, familiar, cultural, económico. «En un sentido estricto el concepto del honor era un concepto de procedencia estamental-nobiliaria, era la estima debida al alto rango, al apellido, a la dignidad. Implicaba un código de conducta al que se tenía que atener cada persona, según su estamento, cuyo acatamiento generaba un reconocimiento colectivo»⁷². Claro que a honra é muito mais importante para a sociedade espanhola do que para a portuguesa, tal como Wardropper preconizou: «El sentido del honor,

⁷⁰ Mariló VIGIL, *La vida de las mujeres*, ed. cit, p. 82.

⁷¹ Mariló VIGIL, *La vida de las mujeres*, ed. cit, p. 82.

⁷² Mariló VIGIL, *La vida de las mujeres*, ed. cit, p. 144.

que en el resto de Europa era una difícil mezcla de la virtud romana y de la gloria del Antiguo Testamento, en España resultaba algo aún más inquietante por ser sinónimo de la “opinión”, el caprichoso grado de crédito que recibe por parte de los demás la afirmación de un individuo de ser lo que es»⁷³. No entanto, em Portugal, nesta época, não deveria estar muito longe de ter uma importância equivalente.

Não admira, pois, que toda a vida da donzela seja pautada pela preocupação em «*conservar sua honra, coisa que nunca deve deixar sair da lembrança ãa honesta donzela*». Assim, se passava «*os limites da moderação... nem seu crédito se podia conservar nem sua fama prevalecer, porque ãa e outra coisa andam a compasso da honra de tal maneira que ela arriscada fica cada qual duvidosa*»⁷⁴.

É, assim, na terceira novela que se levanta o problema da honra, por duas vezes. Uma delas é em relação a Felisbela, quando faz saber que dera à luz um filho do criado Floriano. Anuncia que o seu muito amor por Floriano «*me cegou, de modo que, há nove meses, lhe entreguei de todo, com palavra de esposa, a jóia que sem ela não aceitara*»⁷⁵. A palavra de esposa que lhe dera, a seus olhos era suficiente para que ela entregasse a sua castidade. O seu objectivo era forçar assim o casamento com o pseudo Floriano, pelo que alerta a família que a sua honra e a sua vida dependem dessa união: «*que cuidar alguém que poderei ter algũa delas com outro estado, ou seja de matrimónio ou de clausura, é conhecido engano, pois em o primeiro em publicarei meu delito pera que se não faça e em o segundo usarei de meu brio sendo minha própria homicida*»⁷⁶; ou seja, Felisbela ousa desafiar a família ameaçando divulgar a sua desonra para que não fosse obrigada a casar com outra pessoa ou pôr fim à vida. Mais adiante confessará o seu erro e ao, mesmo tempo, a sua isenção da culpa que assumira. «*Porque minha honra está tão isenta que pode apostar ventagens a quantas Febo alumia, pois té hoje não hei posto meu pensamento mais que em o fingido Floriano, a quem me rendi com tanto excesso que cheguei a cometer o maior que se podia imaginar, só a fim de ver meu intento executado que era ser meu esposo. E foi levantar a ele e a mim tão grande testemunho fingindo que me desonrara e que dele parira pera obrigar a meus pais desposar-me com ele, pois era forçado*

⁷³ Bruce W. WARDROPPER, “Temas y problemas del barroco español”, *Historia crítica de la Literatura española* (dir. de Francisco Rico), Barcelona, Ed. Crítica, 1983, p. 18.

⁷⁴ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 251.

⁷⁵ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 272.

⁷⁶ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 273.

respeitarem ser honra sua reparar minha fama que o grande amor tudo intenta»⁷⁷. Felisbela ousara pôr em cheque a sua fama para poder casar com o suposto Floriano, dando, assim, a prova suprema do seu amor por ele. O facto de tudo ter sido forjado foi finalmente posto a nu e ela pôde casar com Filénio, com a aprovação dos pais de ambos.

Do mesmo modo, D. Cecília explica a razão pela qual Feliandra traz o rosto tapado, pois o seu próprio filho *«chegou a desonrá-la, publicando depois o que fizera, pera que a esta conta conseguisse o que pretendia»*⁷⁸. Apesar do jovem enamorado querer reparar a pseudo-afronta pelo casamento, D. Cecília confessa: *«não quis eu deferir a seu gosto, assi porque ela o aborrecia muito, como por não ser casamento decente a seu estado, sem embargo de haver em Feliandra grande merecimento»*⁷⁹. Assim, ambos aqueles jovens enamorados (Felisbela e o filho de D. Cecília) tinham recorrido ao mesmo estratagema para forçarem o casamento, para grande admiração dos leitores. Em ambos os casos, o acto revelava-se impossível, pelo que não há nestas novela qualquer acto desonesto.

A crença de que o casamento era suficiente para recuperar a honra parece ser partilhada por Flora (o suposto Floriano) que perdoa a leviandade de Felisbela ao acusá-la de ter cometido um acto que por motivos biológicos ela nunca poderia ter cometido *«nem com o pensamento»* e espera que o culpado *«seja pessoa de grande qualidade e com o matrimónio ficará tudo composto»*⁸⁰.

Em alternativa ao casamento, havia outra saída: o convento. Assim, em vez de casar Feliandra com o filho, D. Cecília previu para reparar a honra desta levá-la *«pera a deixar nesta corte em algum recolhimento com rendas bastantes pera se sustentar»*⁸¹. P. R. considera, pois, que para a donzela só há dois caminhos possíveis: o casamento ou o estado religioso, o que indicia que, também para ele, se a mulher *«no casaba ni entraba en un convento su posición era anómala»*⁸².

⁷⁷ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 330.

⁷⁸ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 305.

⁷⁹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 305.

⁸⁰ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 296.

⁸¹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 305.

⁸² Isabel Pérez MOLINA, “Las mujeres y el matrimonio en el derecho catalán moderno”, *Las mujeres en el Antiguo régimen – imagen y realidad*, Barcelona, Icaria Ed., 1994, p. 29.

Mas o facto de ter dado palavra de esposa a Floriano não era motivo de desculpa para o irmão de Felisbela. Lucidoro «*como moço brioso e altivo acudiu, dizendo:*

- *Esse cargo tomo eu à minha conta que não é bem que viva quem perde o respeito a sua honra e mais quando são erros que ofendem a tantos; e a esse amante tão querido eu lhe tirarei a vida e com a perda de ambas abrandarão estas tormentas que tanto nos têm atormentado*»⁸³. É curiosa e consentânea com os modelos doutrinários da época esta assumpção da defesa da honra da donzela por parte do irmão. Claro que isso é atribuído à sua juventude e impetuosidade e não é sancionado pelo pai, mas mostra o papel de defensor da honra da casa que Lucidoro chama a si e que leva muito a sério. Este facto torna a jovem mais determinada: «*Se isso determinais, querido irmão, (disse Felisbela) seja a mim primeiro, que se na morte preferis a Floriano, não lograreis a esta desgraçada vosso intento, porque ela vos livrará desse trabalho. E se vos parece que recuperareis vossa honra em ser parricida, aqui me tendes em esta cama, sem algũa resistênciã*». Felisbela tem a consciência que a honra do irmão está em causa e que ele actua como um verdadeiro pai. Aliás, ele está disposto a tornar-se em fratricida, pelo que «*a este tempo, lançou Lucidoro mão a um punhal com arrebatado ímpeto, a quem acudiram com pressa a condessa a interpor o corpo pera que não fosse ofendido que, enfim [ainda culpada], era sua filha e o conde impediu Lucidoro, fazendo-lhe nova lembrança do que lhe tinha dito e que não fizesse o contrário, porque lhe daria maior desgosto e que deixasse o negócio a sua conta, pois sabia o que mais importava*»⁸⁴.

Coisa de homens, portanto, a “lavagem” da honra. A condessa assiste a esta cena e «*só com lágrimas dava a entender o grande sentimento que lhe tinha causado um caso tão afrontoso*»⁸⁵. Não actua, portanto, nem sequer mais tarde. Mas o caso era demasiado sério para que Lucidoro o esquecesse. Assim o moço «*andava tão desejoso de vingança que, pera melhor a executar, tratava de a encobrir*»⁸⁶, mesmo sabendo os riscos que corria, pois «*tão grande culpa só com a vida se paga, ainda que daí suceda maior desventura*»⁸⁷.

⁸³ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 274.

⁸⁴ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 275.

⁸⁵ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 276.

⁸⁶ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 279.

⁸⁷ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 279.

O pai mostra-se, pois, mais ponderado que o filho, dado que é mais velho e experiente. Esta mesma atitude é tomada mais à frente, quando manda que a filha «se recolhesse a seu aposento, até ele ordenar o contrário. Feito já tudo como mandara, começou a cuidar no que faria e veio em que era acertado saber de Felisbela, pois já estava desenganada, quem fora o amante que a tanto se atrevera». Que atitude estaria disposto a tomar o desgostoso pai? Dependeria do pretendente: «sendo pessoa de qualidade casá-la com ele e, quando o não fosse ou ela o negasse, persuadi-la a que se recolhesse a um convento e não querendo a casaria com Filénio, divulgando que era um moço fidalgo pera contemporizar com o mundo»⁸⁸. O problema da reparação da honra está também resumido nas últimas palavras do pensamento daquele pai.

Quando finalmente descobre que os gémeos são filhos de um duque, o pai consente no casamento de Lucidoro com Flora e, embora gostasse de casar Felisbela com Filénio, de facto não o pode fazer, conforme confessa: «fizera eu o mesmo com grande contentamento de Felisbela e Filénio, quando o não impedira certa desgraça que me faz força a desposá-la com outro ou não lhe dar estado de matrimónio que se ela não fora, com mais alegria passara o restante de minha vida»⁸⁹. Ou seja, se no anterior estado de Filénio previra casá-lo com a filha desonrada, dada a sua condição actual, isso já não seria possível. Claro que nesta altura o pai ainda não sabia que o parto da filha tinha sido uma invenção.

Porém, se é a esposa a perder a honra, o caso é mais grave, pois esta só se poderá reparar com o sangue dos culpados. Ainda na terceira novela vimos que o casamento forçado tinha levado ao adultério e à conseqüente morte às mãos do marido e do irmão deste da adúltera e do seu amante. Na novela quarta há uma repetição deste mesmo motivo, embora não tenha havido realmente adultério. Bem ao gosto da época, no jogo de aparência/realidade, um jovem acredita que a sua mulher o trai, já que um fidalgo anda a rondar a sua casa. Assim, mata o fidalgo e tenta matar a esposa, acabando, por inépcia sua, só por feri-la. Só mais tarde a mulher revela a sua inocência, pois os galanteios do fidalgo dirigiam-se a uma sua vizinha. Para muitos, «la venganza es lo único que puede restaurar la honra perdida»⁹⁰.

⁸⁸ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 321.

⁸⁹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 329.

⁹⁰ Mariló VIGIL, *La vida de las mujeres*, ed. cit, p. 144.

Curiosamente Fr. Luís dos Anjos regista o caso de duas mulheres injustamente acusadas de adultério pelos maridos e que sofreram o suplício do ferro em brasa: a Adosinda e de D. Teresa Soares – Fr.

Mas a honra da mulher é um assunto que lhe diz também respeito e a melhor guardiã da sua honra é ela própria. Assim, mais à frente, ainda na terceira novela, quando Lucidoro «*abrasado em vivo fogo*» tenta entrar em maiores intimidades com Flora, ex-Floriano, esta responde-lhe: «*quanto ao pretender a mão, não sendo pera a tomar como de esposa, é cousa bem escusada que, pois sois tão discreto, bem deveis saber quanto merece ãa mulher com honra e quão pouco vale sem ela. E quando não queirais ter este respeito, o que de vós não presumo, ainda tenho na mão o instrumento que pera ãa mulher a mais alta vitória é morrer ou ser honrada*»⁹¹. Este é o conceito de honra que todas as heroínas nobres ostentam, mesmo quando não são tão directamente testadas. Perante esta posição, comenta o narrador: «*razões fortes foram estas que, ao mesmo tempo, serviram de reprimir em Lucidoro o apetite e de lhe acrescentar o amor*»⁹², pois era este o papel que se esperava que a donzela representasse.

Claro que entre as mulheres não nobres este problema não se levanta, pelo menos do mesmo modo. A mulher do cego, amo de Peralvilho, «concertou-se» com este em fugirem os dois. «*E assi foi, porque em ãa [noite] que nos pareceu mais acomodada, tomando o dinheiro que ele [o cego] tinha adquirido e o que eu tinha ganhado e outro que ela escondera já a esta conta, e as melhores peças que havia em casa, e sem mais tirte nem quarte demos connosco na corte, mas com intento de passar adiante*»⁹³. Perseguidos pelo marido e pela justiça, o cego tratou de o acusar de «*não menos que de ladrão, de falso e aleivoso e ainda por sua honra calou o adúltero*»⁹⁴. A ofensa é simplesmente ignorada. A honra do cego saía assim incólume, desde que não conhecida a “desonra”.

Um outro caso, ainda na mesma novela, é o da filha do comediante que perde a sua honra às mãos de um fogoso português contra quem Peralvilho lutara. O pai que antes tinha negado dar a mão dela a Peralvilho recorre agora a este: «*veio o autor ter comigo e disse-me que era tanta a obrigação em que o tinha posto, em arriscar a vida por sua filha que estava resoluto em ma dar por esposa, cousa em que ela já*

Luís dos ANJOS, *Jardim de Portugal* (ed. de Maria de Lurdes Correia Fernandes), Porto, Campo das Letras, 1999, p. 113-4. Veja-se também o que a este respeito se diz na Introdução, sobretudo na p. 24.

⁹¹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 291-292.

⁹² “Os Gémeos de Sevilha”, p. 292.

⁹³ “O Desgraciado Amante”, p. 192.

⁹⁴ “O Desgraciado Amante”, p. 194.

consentia»⁹⁵. Claro que o pícaro percebeu e não aceitou, pois «*tenteando a cabeça e vendo que era muito leve pera sustentar armação tão pesada, tratei de escolher do mal o menos e ser antes amante desgraciado do que marido pontudo*»⁹⁶.

Mais escabroso ainda é o caso de Cardénia, acima referido, a quem a madrasta forçava a entregar-se a um mancebo rico. Contra sua vontade, tem de aceitar «*a perda da melhor jóia que possuía*»⁹⁷, o que só não acontece porque quem aparece primeiro, fruto do artifício do autor, é Florisbelo que está disposto a bater-se pela defesa da honra daquela infeliz. Por isso, quando aparece o tal mancebo, declara: «*sou tão escrupuloso em pontos de honra (tornou Florisbelo) que já agora é forçado tomar vingança desta ousadia*». Ao que o outro responde: «*falais tão livre que, ou vos ostentais nobre, ou vos declarais inocente*»⁹⁸. A defesa da honra pela espada era uma atitude nobre, como não podia deixar de ser, por isso lhe granjeou a estima e admiração de D. Fernando.

Podemos, pois, concluir que também para P. R., como para Maria de Zayas e para outros novelistas da época, a honra «es patrimonio de la nobleza, distingue a la clase superior del resto de las gentes»⁹⁹.

As bodas

Contudo, como a acção das cinco novelas rebelianas termina precisamente com as bodas, não se aborda nelas, propriamente, a vida em comum, a não ser em relação aos pais de um dos jovens ou de ambos, e muito pouco se fala da cerimónia, pelo que fogem a um tema que marca bastante as novelas breves castelhanas que abordam, preferentemente, o casamento e os problemas a ele inerentes. Neste aspecto, as novelas portuguesas inserem-se mais na linha dos livros de pastores: aí as uniões são apenas indicadas, não havendo alusões à publicação de banhos ou à validação do casamento.

⁹⁵ “O Desgraciado Amante”, p. 206.

⁹⁶ “O Desgraciado Amante”, p. 207.

⁹⁷ “A Namorada Fingida”, p. 317.

⁹⁸ “A Namorada Fingida”, p. 323.

⁹⁹ Alicia YLLERA, “Introducción” a Maria de Zayas, *Desengaños Amorosos*, ed. cit., p. 54.

Depois da fase do namoro, que em algumas novelas é longo (com a duração de dois anos na primeira novela, por exemplo, três na última), há a assumpção do compromisso. Quanto à idade em que se realizam os desposórios, ela ronda os vinte anos¹⁰⁰ e nem sempre o cavaleiro é o mais velho. Esta seria talvez a idade ideal, pois é a que mais vezes é referida, embora também na quinta novela seja referida uma mais baixa. Peralvilho conta que os pais de Luísa, muito interessados na sua pseudo-herança, tudo fazem para o casar com ela: «*vendo ele que já me ia roçando com os dezassete e Luísa tinha pouca mais idade, trataram de nos casar. E ainda que era a cousa que eu mais desejava, contudo, por fazer melhor a minha, disse que eu era o interessado, mas que me parecia bem esperar que corresse mais o tempo*». Raulino, prestes a partir, explica: «*e como o amor se anima sempre com a segurança sem a firmeza, desejando deixá-la mais quieta, lhe dei palavra que sempre a sustentaria... E se nesta jornada me acompanhasse, eu havia de ser Argos de sua honra... Isto tratei eu com ela de palavra*»¹⁰¹. Temos, portanto, a palavra ou *palmata*. O direito canónico considerava os casamentos clandestinos eram *vera et rata* (sessão 24, cap. Tametsi, D. 990 do Concílio de Trento) e confirmava a validade desses casamentos, já que os pais os não podiam anular nem confirmar quando eram feitos sem o seu conhecimento¹⁰². Este facto prende-se com a definição teológica deste sacramento, já que o matrimónio é um contrato em que «un hombre y una mujer se dan legitimamente el derecho a realizar aquellos actos cuyo fin natural es la generación de los hijos»¹⁰³ ou, talvez mais precisamente, no dizer de Paiva de Andrada, é «um contrato de duas vontades

¹⁰⁰ Recordemos que Trento tinha estabelecido que «la majorité matrimoniale est fixe à 20 ans pour les fils, 18 pour les filles» - G. Le BRAS, "Mariage", *Dictionnaire de Théologie Catholique, Dictionnaire de Théologie Catholique*, 1903-1950, Paris, p. 2242.

No entanto, a idade mínima ou a «perfeita idade pera casar» era de «catorze anos pera o varão e a mulher doze cumpridos» - *Constituições Sinodais do Bispado do Porto*, em Coimbra, em casa de António de Mariz, impressor da Universidade, aos três dias de Outubro do anno de 1585, "Do sacramento do matrimónio", fol. 40.

¹⁰¹ "As Desgraças Venturosas", p. 26

¹⁰² «Can. 3. Si quis dixerit clandestina matrimonia quae libero contrahentium consensu fiunt non est vera et rata matrimonia, ac proinde esse in potestate parentum en rata vel irrita pacere, a.s.» - G. Le BRAS, "Mariage", *Dictionnaire de Théologie Catholique*, ed. cit., p. 2236.

¹⁰³ P. Jesus BUJANDA, S.I, *El matrimónio y la teologia católica*, Madrid, Ed. Razon y Fe, 1959, p. 11.

ligadas com amor que Deus lhe comunica, justificadas com a graça que lhe deu Cristo, e autorizadas com as cerimónias que lhe ajuntou a Igreja»¹⁰⁴.

Dar as mãos, dar palavra e fé de esposo eram termos comuns à época e de tal maneira vulgares nas novelas que acabará por se tornar mais num artifício retórico. Zimic comenta o seguinte em relação a Cervantes: «Problema fundamental de nuestra historia es el “matrimonio de palabra”, clandestino. A base de todas sus obras, se puede concluir que Cervantes exalta el matrimonio de dos personas que se quieren de modo genuino y profundo, sin importar como se haya contraído, con ceremonias religiosas y cívicas o sin ellas en absoluto»¹⁰⁵. Poderemos afirmar o mesmo em relação à obra de P. R., embora ele tenha sempre o cuidado de incluir a aprovação dos pais e a subsequente realização dos desposórios.

Mas, mesmo feita apenas de viva voz, era tomada muito a sério, conforme se depreende da literatura da época. Fr. Luís dos Anjos inclui no seu *Jardim de Portugal*, obra em que inventaria mulheres portuguesas que se distinguiram pela santidade ou pela honestidade, o «caso notável» de uma mulher de Santarém «à qual sucedeu que um mancebo prometeu casar com ela diante de um crucifixo, aonde agora estão os monges da Ordem do glorioso São Bento, e, como negasse a palavra que lhe tinha dado, deu a este Senhor por testemunha e, levando o caso à justiça, pediu-lhe humildemente que significasse como diante da Sua Divina Majestade aquele mancebo lhe tinha prometido ser seu marido; a sacratíssima imagem abaixou notavelmente a cabeça e assim ficou com ela manifestando ser verdade o que aquela mulher dizia»¹⁰⁶.

Por isso, não é de estranhar que Felizarda, depois de D. António lhe ter dado a palavra de esposo não o tendo cumprido imediatamente por respeito para com Arnalda, seja ameaçado pela sua amada: «*ou vós haveis de ser meu esposo ou me há-de custar a vida*»¹⁰⁷. Claro que este se apressa a garantir «*que nunca me vereis aceitar outra esposa*»¹⁰⁸, o que não cumpriu.

Dar palavra de esposos era uma atitude requerida não só pelo jovem par, mas também pelos pais. Assim, quando Felizarda responde ao pai que aceita a escolha que

¹⁰⁴ Diogo Paiva de ANDRADA, *Casamento Perfecto* (ed. de Fidelino de Figueiredo), Lisboa, Sá da Costa, 1982, p.2.

¹⁰⁵ ZIMIC, Stanislav *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, Madrid, Univ. de Navarra, 1998, p. 140

¹⁰⁶ Fr. Luís dos ANJOS, *Jardim de Portugal*, ed. cit., p. 317.

¹⁰⁷ “A Custosa Experiência”, p. 86.

¹⁰⁸ “A Custosa Experiência”, p. 88.

ele fizera, «logo D. Lourenço se levantou e, com grande contentamento, disse a D. António lhe desse a mão de esposo e que fizesse ela o mesmo»¹⁰⁹. E, finalmente, «passados alguns dias se celebraram com muitas festas seus desposórios»¹¹⁰.

Lisarda acaba por aceitar e, por carta, combina com Raulino que «em a noite do dia seguinte a fosse tirar de casa de seu tio, com todo o segredo»¹¹¹. Não se trata propriamente de um casamento a furto, pois isso não poderia acontecer, já que ambos eram irmãos, embora não o soubessem, e que era necessário mostrar o decoro de Lisarda e de Raulino que partem e ficam em Lisboa, algum tempo, comportando-se como irmãos que, de facto, eram.

Nem sempre é a "palavra de futuro" que se dá, há também outra variante: a promessa de não casar com outra pessoa. Assim, Leonarda, aliás Isbela, é mais comedida: «quanto ao segurar a esperança, basta por fiadora minha palavra, a qual vos dou, de não aceitar outro esposo ou tomar outro estado»¹¹².

Na terceira novela há o fingimento de um casamento com rapto: Filénio, disfarçado de mulher, conta ao senhor da quinta a que se recolhera uma mentira: «fingi que era ãa dama cordovesa e que um cavaleiro me furtara de casa de meu pai e passadas algũas jornadas, sentindo que queria ofender minha honra, faltando-me no que me prometera, lhe fugira sem ele me ver e que ainda receava que me viesse buscar»¹¹³. Prática que não devia ser rara na época, pois nem sequer foi alvo da censura de D. Cecília que, condoidamente, a acolheu.

Com a mesma intenção de casar, também Peralvilho foge com Luísa, devidamente acompanhada de «suas jóias»¹¹⁴. No entanto, foram apanhados pelos pais dela, pelo que ele não logrou realizar o seu intento.

Apesar de Leonarda ter apenas dado a palavra de que não se casaria com outro nem tomaria outro estado, Florisbelo, a quem tinha sido dada a mão da filha do marquês de Povar, mantém-se fiel ao seu amor: «nem ao pai quis dar conta do que passara com D. Fernando, porque a fazia de falar primeiro com Leonarda e, achando-a no propósito antigo, dar-lhe a mão de esposo e depois dissera a D.

¹⁰⁹ "A Custosa Experiência", p. 113.

¹¹⁰ "A Custosa Experiência", pp. 113-114.

¹¹¹ "As Desgraças Venturosas", p. 27.

¹¹² "A Namorada Fingida", p. 302.

¹¹³ "Os Gémeos de Sevilha", p. 318.

¹¹⁴ "O Desgraciado Amante", p. 169.

*Fernando que não podia ser o que queria, pois antes que fosse à guerra tinha dado palavra a ãa aia sua e era força cumpri-la*¹¹⁵. O garboso moço estava disposto a não aceitar um casamento altamente vantajoso para si, por fidelidade ao seu coração. Perante a garantia de que ainda era amado, rejubila: *«agora alcanço de todo (respondeu então Florisbelo já mais alentado) que não enganei nunca em a muita confiança que tenho feito em a palavra de tão amada prenda, pois vos acho tão firme como esperava. E porque sei que com vossa presença se pagam todos os trabalhos que hei padecido, acho por escusado o referi-los»*¹¹⁶, pelo que passa à frente a narração da sua vida guerreira e conta a oferta que lhe fizera D. Fernando.

É na sequência deste relato que percebemos como tencionava resolver o problema da escolha da sua noiva com o seu próprio pai e com D. Fernando: *«disse-lhe que queria vir diante dar conta de tudo a meu pai, o que não tenho feito, porque meu intento é dar-vos primeiro a mão de esposo e, com isto, me dar por escusado, assi pera com um como pera com outro»*¹¹⁷. Assim percebemos o quanto valorizava o fidalgo a sua palavra. Outra coisa não era de esperar de quem tão generosamente tinha defendido uma donzela em perigo, qual outro Amadis. A esta decisão parece opor-se Leonarda, tentando libertá-lo da sua palavra: *«que não permite o amor que vos tenho que vos impida essa aventura, que então fora querer-vos pera meu interesse e não por vosso proveito e o amor interessado mostra ter pouco de generoso. Mais vos quero ver em alto estado, gozando de Isbela que em o abatido gozando de Leonarda»*. Ao que o garboso cavaleiro responde: *«Querida prenda (tornou o namorado Florisbelo) esse lanço vos agradeço, mas não vo-lo aprovo. E respeitai que tenho brio pera me tornar a Flandres acabar a vida, quando vós escusais de ser minha esposa»*¹¹⁸. Não interessa que Leonarda fosse afinal a irmã de D. Fernando e, portanto, a noiva prometida (daí o título da novela, pois, durante toda a narrativa, Isbela, fingira que era Leonarda), pois Florisbelo não o sabia. Portanto, o que prevalece é a fidelidade ao seu amor, à sua palavra.

Este costume estendia-se mesmo às famílias burguesas. Assim, Celestina, a irmã perversa de Peralvilho, fingindo que amava o jovem amante de sua irmã, *«lhe deu a palavra que lhe abriria ãa noite, se ele lhe desse a sua de a gozar como esposo*

¹¹⁵ “A Namorada Fingida”, p. 334.

¹¹⁶ “A Namorada Fingida”, p. 337.

¹¹⁷ “A Namorada Fingida”, p. 338.

¹¹⁸ “A Namorada Fingida”, p. 339.

que de outro modo seria impossível conseguir o que o seu amor lhe fazia desejar»¹¹⁹. Claro que este penhor pouco significado poderia ter, já que Alberto pensava que o estava a dar a Felícia, mas serviu para que Celestina o admitisse em sua casa e o fizesse «*absoluto senhor de sua honra, ratificando-lhe ele a palavra que lhe tinha dado de ser seu esposo, dando-lhe em sinal de sua um anel de muito preço*»¹²⁰. É a única vez, ao longo da seis novelas, que uma jovem se atreve a tanto, até porque o próprio Peralvilho reconhece que «*a honra é a jóia de maior porte que ãa mulher possui*»¹²¹. É também a única vez que é referido um penhor de valor trocado entre os amantes (recordemos que em “Os Enganos Mais Ditosos” foi trocada uma banda, mas esta não era um penhor de amor, tão só um suporte para um ferimento e que Leonarda dera dinheiro e jóias a Florisbelo, mas para “financiar” a sua ida para a Flandres, não como penhor). Caberá perguntar se, já que só seria admissível um comportamento tão contrário à «moral e aos bons costumes» da parte de Celestina (nem sequer de Felícia) que acabaria por ser fraticida também, será que só era costume entre o povo dar jóias como garante da palavra? Pelo pouco valimento da sua palavra?

A promessa de casamento poderia também revestir a forma de um escrito, conforme encontramos em duas das novelas: na primeira, Lisarda, que se disfarçara de soldado, esteve prestes a obter de Lauriana um escrito de casamento e, na última novela, Eugénia forjara um escrito de casamento de Nisea para convencer o irmão a casar com essa donzela. Na realidade são dois pseudo-escritos, mas demonstram uma prática, tida como válida, pois Lisarda fala com esta segurança da sua traça: «*tão bom sucesso que chegou a prometer-me escrito de casamento e já com a certeza de esposo lhe falei duas noites*»¹²². A validade que este escrito tinha infere-se das palavras de Florisbelo em relação às maquinações da irmã: «*parecendo-lhe que a todo o tempo me obrigaria de modo que me não pudesse escusar de ser seu esposo, pois meu pai não tinha poder pera o impedir, ainda que razão pera me repreender, porque o casamento não era desigual*»¹²³. Conforme se infere destas palavras, só o casamento desigual seria motivo para o pai impedir o casamento, mas este deveria ser feito com a sua aprovação.

¹¹⁹ “O Desgraciado Amante”, p. 127.

¹²⁰ “O Desgraciado Amante”, p. 128.

¹²¹ “O Desgraciado Amante”, p. 128.

¹²² “As Desgraças Venturosas”, p. 72.

¹²³ “A Namorada Fingida”, p. 243.

Mais adiante, Nísea, ao tomar conhecimento da traça urdida por Eugénia, resolve vingar-se, casando com o jovem que Eugénia amava, assim, estes «*com ordem dos pais de ambos, em poucos dias se viram casados*»¹²⁴. Ora, se como vimos anteriormente, o consentimento dos pais nunca é ignorado, conforme prescreviam os moralistas, a verdade é que os desposórios são realizados em poucos dias, ao contrário do que o direito canónico exigia.

Na quarta novela é Felizarda que, depois de se certificar dos sentimentos de D. António, lhe propõe: «*Agora podem cessar os olhos (disse então Felizarda), pois tem já a vista o posto*¹²⁵ *de meus desejos. E pois os que tenho, querida prenda desta alma, são de ser vossa esposa, dai-me essa mão de me aceitardes por esta que ela basta pera me segurar vossa palavra*»¹²⁶.

Depois de dar palavra haveria de realizar-se os desposórios para a validar. Segundo a legislação sobre o casamento contida nos *Decretos e Determinações do Sagrado Concílio Tridentino* deveriam ser celebrados «par le cure ou par un prêtre, en présence de trois témoins ou plus»¹²⁷ e serem anunciados por três vezes na igreja¹²⁸. A ausência do cumprimento destas obrigações tornaria nula a cerimónia.

Quanto às recomendações «no sentido de uma mais evidente ritualização e publicidade: o apelo aos noivos para não coabitarem antes da bênção do padre; o dever do cura de ter e de usar o livros de registo do casamento; a insistência na confissão dos noivos antes do casamento ou três dias antes do matrimónio»¹²⁹, só poderemos pronunciarmo-nos pela primeira destas regras, pois é-nos sempre garantida a determinação das donzelas em conservarem a sua castidade (exceptuando

¹²⁴ “A Namorada Fingida”., p. 244.

¹²⁵ Na edição de 1847 lê-se «porto».

¹²⁶ “A Custosa Experiência”, p. 73.

¹²⁷ G. Le BRAS, “Mariage”, *Dictionnaire de Théologie Catholique*, ed. cit., p. 2237.

¹²⁸ As Constituições Sinodais tiveram o cuidado de reproduzir estas determinações: «ordenamos, recomendamos a todos os abades, reitores ou curas deste nosso bispado que tanto que souberem que algũas pessoas de sua freguesia se querem casar, antes que os recebam, os denunciem três vezes em três domingos ou dias santos à missa do dia» - *Constituições Sinodais do Bispado do Porto*, Coimbra, António Mariz, 1585, fol. 38.

¹²⁹ Maria de Lurdes Correia FERNANDES, *Espelhos, Cartas e Guias – Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica (1450-1700)*, Porto, ICP, 1995, p. 204.

Celestina)¹³⁰. Quanto às outras, as referências que temos não nos permitem testemunhar se havia um cura presente e se havia livro de registos, o que também não era, obviamente, matéria da novela.

Assim, os preparativos para o casamento, em todas as novelas, são realizados em muito pouco tempo, em dias, o que invalida a publicação de banhos que nunca são referidos. Contudo, curiosamente, na novela primeira, embora a sua acção se passe no século XII (conquista de Lisboa), é-nos dito que Sisnando que recolhera Lisarda em casa de uma parenta, «*despois que se visse desimpedido trataria seu desposório*»¹³¹, pelo que daqui se pode inferir que haveria preparativos a fazer. Depois de «*muito encarecida de todos a fineza do seu amor e louvada a traça de que usara e dando-lhe os parabéns de haver com ela conseguido o que desejava, se saíram da sala admirados, oferecendo-se pera as festas de seus desposórios. Assinou-se o dia em o qual se celebraram com muitas que lhe fizeram*»¹³². Embora não sejam mencionados os preparativos para os desposórios, a verdade é que a celebração não foi logo marcada.

No entanto, a novela segunda decorre num tempo mais próximo da sua redacção. Nela, Loriandro, supostamente de luto, pediu ao amigo para que o seu casamento fosse realizado de noite «*que sempre cobre mais as mágoas de um triste*»¹³³. De facto, a cerimónia foi feita à noite para os dois desposados «*que já estavam por procurações, como é costume entre gente de qualidade*»¹³⁴, excelente referência sobre os costumes da época. Não é para admirar este tipo de casamento, pois, como o matrimónio é um contrato, este pode ser celebrado por um representante ou procurador de uma das partes ou das duas partes, como qualquer outro contrato, pois o que faz o casamento é a consumação (*matrimonium ratum est consumatum*).

¹³⁰ O texto das Constituições Sinodais reza o seguinte: «porque muitos homens e mulheres não podendo casar clandestinamente fazem atre si prometimentos e esposouros de futuro e, confiando neles, têm cópula e ajuntamento, é grande ofensa de Deus, engano e desonra das mulheres, usando mal dos ditos prometimentos e esposouros» - *Constituições Sinodais do Bispado do Porto*, ed. cit., fol. 40 e 40v. e também: «O Sagrado Concílio Tridentino geralmente provê e amoesta a todos os Cristãos que se casam, que não tomem casa sem primeiro receberem as bênçãos nupciais do próprio reitor ou cura ou de outro sacerdote» - *ibidem*, fol. 41.

¹³¹ “As Desgraças Venturosas”, p. 77.

¹³² “As Desgraças Venturosas”, p. 119.

¹³³ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 210.

¹³⁴ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 211.

Mas se estas bodas de Cardénio e Tabiana puderam ser convenientemente preparadas, o mesmo não se pode dizer da boda de Loriandro e Marcelinda que foi realizado na mesma festa. Loriandro ao perceber que a sua amada não tinha morrido e que estava presente anunciou ante os amigos que queria «*neste público dar a mão de esposo*»¹³⁵ à formosa montanhosa, sua amada. «*E dizendo isto, tomou pela mão a sua antiga dama e já nova esposa Marcelinda*»¹³⁶. E assim se tornaram «esposados», do mesmo modo que Cardénio e Tabiana, embora estes tenham preparado as bodas com a devida antecedência, ao que se supõe. Mais adiante se diz que a festa continuou noite dentro «*e no dia seguinte, acabou Loriandro com outras de celebrar seu desposório*»¹³⁷.

Também em “A Custosa Experiência”, depois de D. Lourenço ter dito a D. António para dar a mão de esposo a Felizarda só «*passados alguns dias se celebraram com muitas festas seus desposórios*»¹³⁸. Finalmente em “A Namorada Fingida” anuncia-se apenas que «*juntos todos um dia perante parentes e amigos deram as mãos de esposados os dissimulados amantes*»¹³⁹, deixando-se espaço para tratar de eventuais banhos, mas também não nos é referida a presença de qualquer padre.

De facto, não nos é referido o casamento propriamente dito, pelo que também não nos é referida a presença das autoridades religiosas¹⁴⁰. Ou talvez fosse apenas necessária a presença do cura, conforme constatou Zimic, em relação às novelas de Cervantes: «*porque en ese “tiempo”, supuestamente anterior a Trento, era suficiente”la voluntad de los contrayentes, sin las diligencias y prevenciones justas y santas que ahora se usan*»¹⁴¹. Como não temos indicações precisas sobre a localização temporal, à excepção da primeira novela, poderemos supor que a acção destes textos se passe, efectivamente, antes do concílio tridentino.

¹³⁵ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 216.

¹³⁶ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 219.

¹³⁷ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 217.

¹³⁸ “A Custosa Experiência”, p. 113.

¹³⁹ “A Namorada Fingida”, p. 344.

¹⁴⁰ Encontrámos num Romance do ciclo dos “romances novelesco” – o “Conde de Flores” - uma versão de Felgar que se refere a estes dois momentos: «A tua mulher, meu filho,/ Tratara de se casar;/ hoje se fazem as bodas/ amanhã se vão casar» - Ana Mafalda DAMIÃO, *Romanceiro da Torre de Moncorvo*, Mirandela, João Azevedo Ed., 1997, p. 48

¹⁴¹ Stanislav ZIMIC, *Las “Novelas Ejemplares” de Cervantes*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1996, p. 214

Outra prática referida ainda é o pedido de dispensa: o tio de Arnalda, depois de a ter levado para as Astúrias, «queria haver dispensação de Roma»¹⁴² para casar com a sobrinha, o que acabou por não ser feito, pois a donzela fugiu.

Podemos concluir por esta amostragem que as *Novelas Exemplares*, se bem que não debatendo propriamente as questões do matrimónio (afinal Trento ficava lá atrás), ainda assim pressupõem muitas das problemáticas que preocupavam os homens de seiscentos.

A família

Embora raramente nos sejam dadas indicações sobre o que acontece depois do casamento, poderemos inferir algumas ideias sobre os papéis dos diferentes membros da família.

Era ponto assente que servir e obedecer era o papel da mulher mas, nas novelas do século XVII, o papel do marido já se tinha esvaziado da ideia de um ser dominador e castigador, pelo que o seu papel era o de defender e proteger. Isto significa na prática que não se deixa de considerar a mulher como um ser inferior, até porque dependia económica e socialmente dos homens. Na realidade, apesar da aparente confiança no discernimento das mulheres, é o pai quem decide a educação dos filhos, a escolha do noivo, é ele que domina no lar, embora a mulher tente apaziguar as relações entre pai e filhos.

As famílias representadas são geralmente pequenas e o número de filhos escasso. Os protagonistas ou são filhos únicos ou têm apenas um irmão. Mesmo a família de Peralvilho e dos figurantes que com ele se cruzam são assim constituídas: a maior é mesmo a de Peralvilho que tem mais duas irmãs.

No entanto, o que sabemos da vida da família é deduzido mais a partir da actuação das famílias dos protagonista do que pelo que diz em relação à vida futura dos jovens pares. Só na Novela Quarta se diz expressamente que «*passaram o de sua vida com muitos gostos, praticando algũas vezes em seus amores passados, de que deram conta a D. Lourenço que ele despois festejava, entendendo que tudo o Céu fora dispondo, o qual permitiu que tivessem filhos pera que os gostos fossem mais*

¹⁴² "A Custosa Experiência", p. 76.

perfeitos»¹⁴³. Ter filhos foi, pois, uma bênção divina, só não sabemos quantos nem interessa aos leitores.

Na novela “Desgraças Venturosas”, em relação a Lisarda, isto é, Policena, e Sisnando é dito que depois do casamento: «*gozaram eles o estado de D. Raimundo e o mais que tinha neste reino muitos anos, porque ele viveu poucos, com grandes gostos e muita conformidade, passaram a vida reconhecidos, de estarem ao Céu com muitas dívidas, pois permitira que fossem sempre venturosas suas desgraças*»¹⁴⁴. Ou seja, o casamento baseado no amor mútuo entre os esposos era a base para alcançar a felicidade, facto que Guevara já tinha postulado na *Letra para Mosén Puche* (Epístola 55 do Libro Primero das *Epístolas Familiares*, publicado em 1539), novidade, sem dúvida, à época em que o livro foi publicado, sem contudo ter ido mais além em relação à liberdade da escolha livre de ambos os cônjuges. Neste mesmo texto, também se antevê «un postulado de igualdad entre hombre y mujer, por lo menos en cuanto al derecho de poder llevar una vida marital satisfactoria»¹⁴⁵.

Ora, este pensamento parece ser o que norteia as novelas de P. R., pois, por um lado, ele tenta demonstrar, embora de uma maneira muito breve, que a felicidade futura do casal, quando ambos se amam tanto quanto os heróis e heroínas destas cinco novelas, é um dado adquirido. Mas, ao mesmo tempo, através do comportamento dos pais destes jovens e destas donzelas, ele procura mostrar que no casamento é o homem que domina. Este sentir tão diferente é notado por Marcelinda que diz acerca dos seus pais: «*ele se chama Alberto e minha mãe Melicena, tão encontrados nas condições como a noite e o dia. Quer-me ela por todo extremo, como quem não tem outra, e ele, não sei se pelo mesmo respeito, é tão rigoroso e tão demasiado em me guardar que vo-lo não sei encarecer sabendo-o muito sentir*»¹⁴⁶. Não admira, pois, que Marcelinda se sirva da mãe como medianeira para obter do pai o que ela deseja. Por isso não hesita em se fazer doente e fazer ver que a sua vida depende da sua ida para a cidade. A mãe obtém do pai essa concessão, sob o argumento de que ela era a única herdeira que eles tinham.

¹⁴³ “A Custosa Experiência”, p. 114.

¹⁴⁴ “As Desgraças Venturosas”, p. 120.

¹⁴⁵ Tobias BRANDERBERGER, *Literatura de matrimónio (Península Ibérica, s. XIV-XVI)*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1996, p. 205.

¹⁴⁶ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 151

Há contudo referência a dois jovens casais: na terceira novela e na quarta. Como vimos, em “Os Gémeos de Sevilha”, na sequência de um casamento contrariado, há um adultério, fuga e morte dos dois jovens amantes. Na novela seguinte, em sequência de um adultério, não real, mas aparente, já que o jovem suspeita que um fidalgo que andava a rondar perto de sua casa era amante de sua mulher, mata o fidalgo e fere a mulher. Depois de se certificar de que não estava em causa a sua honra, foge para a Índia, para escapar à justiça. Vemos assim o marido castigador e vingador de sua honra que, sem nunca ter trocado uma palavra com a esposa sobre o assunto, a julga por culpada. Por outro lado, a mulher injustamente julgada e ferida perdoa a seu marido e ainda o protege da fúria dos parentes que clamavam vingança.

Também na família de Felisbela e Lucidoro (“Os Gémeos de Sevilha”) percebemos que são os homens, pai e filho, que dominam. A mãe sofre, chora, mas não ousa dar a sua opinião, que, de resto, ninguém pede, sobre a situação desonrosa em que a filha estava (ou supunham que estava).

Curioso notar que as relações entre os progenitores de Peralvilho eram, porém, bem mais azedas, já que o pai recorria à violência física para com a mãe. Diz Peralvilho, na sua maneira metafórica de falar, de sua mãe: «*veio a ter certas contendias que lhe caíram nas costas, sem haver respeito a ter-lhas meu pai bem corridas*»¹⁴⁷. Comportamento próprio de gente do povo, já que nunca é referido em relação a qualquer outra das famílias?

As famílias dos jovens protagonistas permitem-nos perceber como são constituídas e como funcionam. Depois do casamento as relações com os progenitores são mantidas e são cordiais, se não afectuosas, permitindo, assim, a convivência. É o que se pode verificar na Novela Terceira: «*feitos os desposórios, deu-lhes o conde dous quartos do seu paço em que vivessem, enquanto ordenava outro estado*»¹⁴⁸.

Destas famílias conhecemos ainda a relação entre tios e irmãos. Na novela primeira, o tio de Raulino, o duque da Borgonha, na ausência do pai, é quem toma a seu cargo combinar o casamento do sobrinho, com a aprovação de D. Afonso Henriques. Quando o pai regressar confirma o que já tinha sido combinado. Também Lisarda, por morte da mãe, fora entregue a um tio materno «*senhor muito rico e com*

¹⁴⁷ “O Desgraciado Amante”, p. 120.

¹⁴⁸ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 334.

grande estado» Como não tinha filhos, recebeu Policena, a quem fora dado o nome de Lisarda, que «*mandaria criar como filha e seria sua herdeira*»¹⁴⁹. D. Rogero deve ter amado a sobrinha como filha, efectivamente, pois ao saber da fuga dela com o irmão morrera de desgosto.

Seguindo uma prática comum na época¹⁵⁰, na novela seguinte, “Os Enganos Mais Ditosos”, a irmã da mulher, por ser muito jovem e não ter pais: «*estava com a irmã e corria por sua conta*»¹⁵¹. Mas, ao contrário, aí era bem estimada, pois é ela própria que diz: «*Estou com ãa irmã minha que me tem muito mimosa e em nenhũa cousa me dá pena e seu esposo me trata como filha, por ser grandioso e na condição benigno*»¹⁵².

Também Arnalda tem um tio, «*primo co-irmão de seu pai... o qual sustentava a casa que fora cabeça de sua descendência*»¹⁵³. Viera este nobre a Coimbra, a casa de D. Francisco, pai de Arnalda e «*tratou devagar com D. Francisco do muito que desejava fazer bem a sua sobrinha e que lhe parecia acertado levá-la logo consigo e a teria em sua casa como filha que pois era de tão rara fermosura e discrição em seu trato granjearia a vontade de sua mulher pera que a fizessem herdeira de seus bens, querendo lá tomar estado e, não sendo muito a seu gosto que ele a tornaria mandar a sua casa, com a decência devida a sua nobreza e com dote bastantíssimo pera seu casamento*»¹⁵⁴. O tio pretende-se substituir ao pai de Arnalda que, além de órfã de mãe, pouco dote tinha. Felizarda, órfã de mãe e com o pai ausente na Índia, vive em casa de uma tia «*que era ãa fidalga muito ilustre e autorizada viúva e já de idade*»¹⁵⁵.

O amor entre tios e sobrinhos está bem patente no impacte que a notícia da morte de Arnalda provocou em D. Lourenço: «*D. Felizarda... vestia de negro,*

¹⁴⁹ “As Desgraças Venturosas”, p. 97.

¹⁵⁰ Tal como registou Mariló Vigil: «para una hija de familia era imposible querer quedarse soltera, porque implicaba convertirse en sirvienta de alguna cuñada o parienta» - Mariló VIGIL, *La vida de las mujeres*, ed. cit., p. 79.

¹⁵¹ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 148.

¹⁵² “Os Enganos mais Ditosos”, p. 149. Lembremos que Rosamunda era apenas dois anos mais velha que o sobrinho.

¹⁵³ “A Custosa Experiência”, p. 8 (2ª parte).

¹⁵⁴ “A Custosa Experiência”, p. 9.

¹⁵⁵ “A Custosa Experiência”, p. 36.

respeito da morte de sua prima, da qual tinha já dado notícia ao pai [que ele também sentiu]»¹⁵⁶. São pois familiares, geralmente queridos.

Regra geral, as relações entre tios e sobrinhos estreitam-se em caso de viuvez e de orfandade. D. Raimundo, pai de Raulino depois de ter estado quatro anos viúvo, voltou a «*tomar segunda vez estado*», o que importava, não por a segunda esposa «*igualar a primeira em qualidade de estado*», mas pela «*aumentagem que lhe fazia em a riqueza*»¹⁵⁷. Novamente viúvo, ficou ainda mais rico, pois ficara «*com muita parte de suas riquezas*»¹⁵⁸, além das dele. O pai de Arnalda também é viúvo, o que a torna mais vulnerável às investidas do tio. Este tio, por sua vez, também é viúvo, embora não o tenha declarado quando levou a sobrinha com ele: «*o qual quando esteve em minha casa já sabia que sua mulher era morta, o que dissimulou depois que me viu, porque se afeiçãoou tanto a minha fermosura (como depois me disse)*»¹⁵⁹.

Como já vimos também, os irmãos tomam geralmente atitude semelhante à do pai, assumindo-se como defensores da honra de suas irmãs, combinando-lhes o casamento, tratando-os como filhos, por morte e não só.

Não parece que haja, neste aspecto, qualquer inovação em relação a outros textos da época. Mas P.R. tem o cuidado de referir sempre o amor que une estas famílias todas, excepção feita à de Peralvilho e ao tio de Arnalda. Nesta aspecto, as novelas rebelianas seguem o programa de reforma do matrimónio proposto por Trento, parecendo inscrever-se na lógica final dos *casamentos perfeitos*.

¹⁵⁶ "A Custosa Experiência", p. 112.

¹⁵⁷ "As Desgraças Venturosas", p. 97.

¹⁵⁸ "As Desgraças Venturosas", p. 99.

¹⁵⁹ "A Custosa Experiência", p. 76.

A FESTA

Sendo o Barroco uma época que privilegiou a «novedad, rareza, invención, extravagancia, ruptura de normas, etc.»¹ não admira que tivesse manifestado um verdadeiro culto pelas festas.

Bem se pode dizer que «el estudio de las fiestas obtuvo en las últimas décadas un gran desarrollo... porque en las fiestas existe un protagonismo colectivo, en el que los grupos sociales mayoritarios (sobre todo los adscritos a la clase popular) cuentan lo mismo que los grupos minoritarios (de selección política o económica; en algunas clases de fiestas dominan unos, y en otras, otros. Las Fiestas puedan además considerarse como un testimonio polifacético de la comunidad que las celebra»². Será este o motivo pelo qual a festa é tão do agrado popular, ávido de tudo o que é «"nuevo", "original", "caprichoso", "raro", "extravagante"»³.

Em primeiro lugar vêm as festas religiosas⁴, mas também as festas de Carnaval, festas pelo casamento do príncipe, as festas de coroação, tudo era pretexto para celebração⁵.

¹ José Antonio MARAVALL, *La Cultura del Barroco*, Barcelona, Ed. Ariel, 1990, p. 453.

² Francisco LÓPEZ ESTRADA, «Fiesta y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto "festivo" (el caso del "Quijote")», *Bulletin Hispanique*, tomo LXXXVI, n.ºs. 3-4, Bordeaux, Ed. Bière, 1982, p. 291.

³ José António MARAVALL, *La Cultura del Barroco*, ed. cit., p.454.

⁴ Na *Miscellanea* de Miguel Leitão de Andrada dão-se conta dos festejos em honra da Ascensão de Nossa Senhora, em Madrid: incluíam a representação de duas comédias, uma de Lope de Vega, "La occasion perdida", outra de «um salteador fidalgo que livrou seu pai da morte»; jogo das canas; concurso de trajos; corridas de touros e cavalos; concurso de ornamentação de janelas e portas na procissão e ainda concurso de danças, festejos que duraram três dias e «nesses três dias nunca houve tempo de dormir, com sempre houver tudo festas, e entre elas muito comer e beber, sem o que elas ficão perdendo muito de sua perfeição e gosto» - Miguel Leitão de ANDRADA, *Miscellanea*, ed. fac-smilada da 2ª ed. de Manuel Marque Duarte, Lisboa, IN-CM, 1993, cap. 11º, p. 213 a 226. No capítulo 12º, dá-se conta do dia da procissão, numa alegre união do sagrado e do profano: «Diante muitas invenções, muitos emmascarados que por serem estudantes, e pessoas muito nobres, fazião milhares de cousas gostosíssimas com mil ditos e chistes pera essas janellas, e pera todos de muito riso». Houve representações de entremeses. «E por dentro da procissão as chacotas, folias, danças de donzellas, e todas lindíssimas» - *Ibidem*, p. 227.

⁵ Para se poder fazer uma ideia da facilidade com que se recorria às festas, leia-se este excerto em que Karl Vossler nos dá conta de como os jesuítas festejaram a sua pretensa vitória sobre o molinismo:

Podemos perceber a importância social que a festa tem no Barroco se tivermos em conta que «su boato y su artificiosidad son prueba de la grandeza y poder social del que la da... Las fiesta barrocas se hacen para ostentación y para levantar admiración»⁶ o que as transforma em «un instrumento, un arma, incluso, de carácter político»⁷. «Mas a festa não era só isso, nem tão pouco mero acontecimento frívolo. Ela tinha o seu papel. Como sinal exterior da riqueza do príncipe, necessário ao seu prestígio e ao seu êxito, era primordial numa época em que, afirmava Calderón, *la vida es sueño*»⁸.

Se nas *Novelas Exemplares* não abundam as referências pormenorizadas às festas, este facto deve-se, sobretudo à relativa brevidade das narrativas, pois, em quase todas as novelas aparecem referências às festas.

Contudo, Pires Rebelo fala dela com profusão na primeira parte de *A Constante Florinda*. Não porque haja muitas festas, mas porque elas são referidas em pormenor. Assim, no capítulo XI poderemos encontrar as festas da Universidade: «Era antigo costume em a Universidade de Bolónia fazerem em certo tempo do ano uma festa, em que se davam muitos prémios ao que saía melhorado dela, em a qual se faziam muitos desenhados de jogos e forças que mais se deleitava a vista do que se recreava o entendimento. Sucedeu um ano cair a sorte em um doutor, em todo o extremo sábio e curioso. E querendo avantajarse aos passados, ordenou um modo de festa com a qual causasse mais proveito ao entendimento do que deleitação à vista. À qual por ser nova e cousa nunca feita na cidade, acudiu muita gente dela, principalmente letrados»⁹. Segue-se a descrição das regras do jogo e o desenrolar dele. São dois capítulos inteiros dedicados a esta festa.

Mais adiante, no capítulo XXXVI, os duques de Florença ordenam que se façam justas: «E o que melhor se houvesse e o mais esforçado se mostrasse esse seria

«Los jesuítas celebraron con festejos públicos iluminaciones, música y corridas de toros su pretendida victoria» - Karl VOSSLER, *Lecciones sobre Tirso de Molina*, Madrid, Taurus, 1965, p. 77.

⁶ José António MARAVALL, *La cultura del Barroco*, ed. cit., p. 487.

⁷ *Ibidem*, p. 494.

⁸ Nelson Correia BORGES, *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II*, s.l., Paisagem Ed., s.d., p. 114-5.

⁹ Gaspar Pires de REBELO, *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*, Lisboa, na oficina de Francisco Borges de Sousa, 1761.

o esposo de Florinda»¹⁰. Até ao fim do livro (p. 429, capítulo XXXIX), são descritas estas justas em todos os seus pormenores: vestidos sumptuosos das damas, a animada descrição da praça, a bélica referência à apresentação dos cavaleiros e das suas divisas, a animada narração dos vários dias das lutas e das sortes dos combates, até terminar na vitória do Cavaleiro Só que, afinal, era Arnaldo.

Poderemos, então, concluir que não foi por falta de interesse pela festa ou por falta de engenho que Pires Rebelo deixou de incluir nas suas novelas movimentadas descrições de festas, oportunidade para alardear a sua vasta erudição.

Pela análise temática já feita, seria de esperar que as festas de desposórios fossem frequentes nas *Novelas*, uma vez que as suas personagens são sempre jovens enamorados que, na maioria dos casos, acabam por se casar. E é, de facto, o que acontece, a começar logo na primeira novela, «As Desgraças Venturosas». No final, os protagonistas, depois de desvendados todos os equívocos, casam. O facto é assinalado assim: «*Acabada esta relação, foi muito encarecida de todos a fineza do seu amor e louvada a traça de que usara e dando-lhe os parabéns de haver com ela conseguido o que desejava, se saíram da sala admirados, oferecendo-se para as festas dos seus desposórios. Assinou-se o dia em o qual se celebraram como muitas que lhe fizeram*»¹¹.

Na novela «Os Enganos Mais Ditosos» faz-se também referência à festa dos «desposório» de Cardénio. Loriandro prepara-se para ela o melhor que pode «*vestindo-se de festa*», com «*um colar que tinha de muito preço*»¹². Claro que também numa festa deste tipo se vai para se ver e para se ser visto, conforme se pode verificar no passo seguinte: «*Quietos já todos, para verem melhor a variedade de gentes que entrava*»¹³.

Mas ainda há mais pormenores, pois a narrativa revela-nos também a descrição da sala: «*Estava a sala bem armada, cheia de brandões de cera fina, que a faziam mais lustrosa, e os dous esposados ... postos em um estrado alto à vista de todos, em duas ricas cadeiras assentados, aonde recebiam os parabéns dos circunstantes*»¹⁴.

¹⁰ *Ibidem*, p. 390.

¹¹ «As Desgraças Venturosas», p. 119.

¹² «Os Enganos mais Ditosos», p. 210-211.

¹³ «Os Enganos mais Ditosos», p. 211.

¹⁴ *Ididem*.

Claro que o facto da festa de casamento ser uma festa privada leva a que as suas dimensões sejam menores. Não deixaria, no entanto, de ter o seu interesse, dada a elevada categoria social dos presentes. A sua descrição não é mais precisa porque a referência aos desposórios se faz já na parte final da narrativa: a festa serve de pretexto para que os amantes se encontrem e se possam casar. Sendo importante a sua inclusão, do ponto de vista da economia da narrativa, não é muito relevante a descrição do ambiente e actividades que se desenrolaram na festa, tanto mais que a inclusão de pormenores iria tirar do centro da atenção do leitor a dificuldade do percurso que levou os protagonistas até esse momento, a constância dos seus amores, os vários golpes do acaso que provisoriamente afastavam os amantes do ambicionado fim. Assim, a casamento deixaria de ser o culminar da luta de ambos e passaria a ser o centro das atenções. No entanto, não deixa de ser curioso o carácter lúdico, fantástico, enigmático, tão ao gosto do barroco, que o autor confere a esta festa, ao referir que a ela assistiam «*algumas damas rebuçadas e montanhesas que, naquela ocasião se encontravam na cidade*»¹⁵. Nada mais é dito e esta referência pareceria inócua, não fora dar-se a circunstância de uma dessas montanhesas ser Marcelinda que assim se vestira para poder sair e encontrar o seu amado Loriandro. Na verdade, a surpresa da festa é deslocada do gosto pelo fausto ou pelos espectáculos raros que aí poderiam ser incluídos, para a surpresa de todos os circunstantes, mas sobretudo para Loriandro e dos leitores, que a presença de Marcelinda provocou e para o desfecho em «final feliz» que a narrativa acabou por ter.

Também, no final da novela seguinte - «Os Gémeos de Sevilha» - ficamos a saber que o Conde preparara luxuosamente os casamentos dos filhos: «*pera os quais se mandaram fazer ricos vestidos e se ordenaram festas entre os parentes e amigos que não tinha o conde poucos... Saíram os desposados em o dia que se determinar pera darem o último sim a seus desejos, tão ricamente vestido e tão galhardos e elas tão formosas que enlevavam os olhos e suspendiam os sentidos*»¹⁶.

É evidente que a descrição é pouco precisa, nem se esperaria outra coisa, pois seria desnecessário: fala-se na riqueza dos trajos, mas não se indica a qualidade do tecido nem se faz a descrição das peças de vestuário, mas este processo é também utilizado na descrição da beleza feminina. Assim, do mesmo modo que não há retratos

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 334-5.

que individualizem as pessoas, também não há festas que se distingam umas das outras. As donzelas são belas, as festas são riquíssimas e esplendorosas.

Em «A Custosa Experiência» o autor é mais parco em palavras, pois limita-se a assinalar o facto. «*E passados alguns dias se celebraram com muitas festas seus desposórios [de D. António e de Felizarda]*»¹⁷.

Do mesmo modo, na última novela - «A Namorada Fingida» - o casamento dos protagonistas é, apenas, descrito assim: «*E junto todos, um dia, parentes e amigos, deram as mãos de desposados os dissimulados amantes; e depois que se fizeram muitas festas, como convinha a suas pessoas*»¹⁸. É como se já não houvesse necessidade de ser mais específico, uma vez que já anteriormente se referiram outras festas semelhantes ou, talvez, também, para que os pormenores ficassem à imaginação do leitor.

Outra festa que é referida nas *Novelas* é a procissão¹⁹, o que não admira, pois, como é evidente, «en España y en toda Europa, tuvo tanto papel en las fiestas de la época la procesión, que unía a su carácter masivo el ser apropiada ocasión para despliegue de grandezas»²⁰.

¹⁷ «A Custosa Experiência», p.113.

¹⁸ «A Namorada Fingida», 343-4.

Lembremos aqui que as seis novelas não têm paginação seguida, dado que há uma divisão da obra em duas partes, entre a terceira e a quarta novela.

¹⁹ Pode-se ler num autor sensivelmente da mesma época (data da publicação da *Miscellanea*: 1629), Leitão de Andrada, a já citada descrição da procissão da Assumpção de Nossa Senhora – Leitão de ANDRADA, *Miscellanea*, ed. cit, p. 214 e seguintes.

Também Pinheiro da Veiga descreve a procissão de Corpus Christi em Valhadolid, em tudo parecida com a que Pires de Rebelo refere: «as janelas quazi todas se largam a mulheres, que nenhuma perde ocasião de folgar nestas conjunçoens, todas riquíssimamente vestidas; as janelas muyto enfeitadas no pouco e pequeno lugar que ha entre humas e outras». Depois de enumerar os participantes no desfile, não esquece o entremês, com um D. Quixote e um Sancho Pança – Tomé Pinheiro da VEIGA, *Fastigimia* (reprodução da ed. fac-símile de 1911 da BPMP), Lisboa, IN-CM, 1988, p. 118-9.

²⁰ José António MARAVALL, ob. cit, p. 489.

Encontramos na obra de Pe. Luís de Sousa COUTO, *Origem das Procissões na cidade do Porto* (1820), Porto, CMP, s.d., interessantes documentos que nos mostram as somas de dinheiro gastas nas diferentes procissões realizadas na cidade do Porto, as entidades nelas envolvidas, bem como a sua regulamentação. Da leitura da síntese de documentos relativos à procissão do Corpo de Deus conclui-se que: desde, pelo menos, o século XVI, coexistiam com a procissão «folias, pélas e danças» a que

Assim, em «Os Enganos Mais Ditosos», Loriandro participa numa «*procissão solene*» em Barcelona, cidade onde decorre a maior parte da acção desta novela. É referido que «*pera a ver [à procissão] concorria gente de muita qualidade*»²¹. Percebemos que era costume compartilhar com amigos ou conhecidos as janelas donde se podia desfrutar o desenrolar do cortejo: «*Vivia em ãa das ruas por onde passava ãa senhora com quem tinha conhecimento a fermosa Rosamunda, quem mandou dizer que se servisse naquela ocasião de sua casa, em a qual teria certa ãa janela. Aceitou ela o oferecimento, e chegado o dia da festa foi com a irmã e suas criadas, e sendo bem recebidas coube a sorte a Rosamunda ficar em ãa janela separada só com outra dama por companheira*»²². Não assistimos aqui aos pormenores da passagem da procissão, mas verificamos que atrás da procissão seguiam «*muitos mancebos fidalgos, passeando a cavalo*»²³, vendo as donzelas e dando-se a observar, vestidos nos seus melhores trajos: «*E não tardou muito que entre outros não parecesse um que quando sua gentileza e boa postura não foram bastantes*

depois se juntaram máscaras que, apesar das sucessivas proibições, ainda subsistiam nos finais do séc. XIX. Já o costume de “toldar” as ruas e enfeitar as janelas era tolerado pelas vereações – pp. 111- 113.

²¹ “Os Enganos mais Ditosos”, 148.

²² *Ibidem*.

Não resistimos à tentação de lembrar uma passagem de *O Memorial do Convento* em que José Saramago, num extraordinário exercício de intertextualidade, narra uma procissão seiscentista: «Vai sair a procissão de penitência. Nas janelas só há mulheres, é esse o costume. Está o penitente diante da janela da amada, em baixo na rua, e ela olha-o, dominante» - José Saramago, *O Memorial do Convento*, Lisboa, Ed. Caminho, 1998, p. 28. Em todo o romance respira-se a atmosfera de festa barroca, numa mistura de sagrado e profano, onde podemos encontrar ecos de Pinheiro da Veiga ou de Leitão de Andrada.

Sobre o costume de ver as touradas e procissões às janelas, veja-se, por exemplo, o passo em que Pinheiro da Veiga descreve as “Festas de canas e touros pelo nascimento do Príncipe”: «Às onze estavam já todos os lugares ocupados nesta forma: as janelas quazi todas se tomaram para os conselheiros: deram os arcos de cima e os de baixo do concistorio aos Inglezes principaes, e aos demais deram os tablados, que escolheram nos palanques das ruas senhoráços que os fizeram, e as janelas quazi todas se largaram a mulheres, que nenhuma perde occasião de folgar nestas conjunçoens, todas riquissimamente vestidas; as janelas muito enfeitadas no pouco e pequeno lugar que há entre humas e outras» - Tomé Pinheiro da VEIGA, *Fastigimia*, ed. cit., p. 118.

Veja-se também Miguel Leitão de ANDRADA, *Miscellanea*, ed. cit., sobretudo o Diálogo Décimo Segundo, em que se descreve as festas da Assumpção de Nossa Senhora: «as janelas que não cabião com muitas damas» eram um dos postos de observação para ver as canas.

²³ “Os Enganos mais Ditosos”, p. 164.

para atrair os olhos de todos, trazia ele um vestido tão rico, que os estava obrigando, por ser melhor e de mais valia, que nenhum outro que se via naquela festa»²⁴.

Quando chegou perto da janela em que estava sua prima e a donzela que ocupava o seu pensamento, cumprimentou a sua parente, perante o espanto da outra, por ver: *«que só a Raimunda fizera cortesia, sem pôr mais os olhos em outra dama e ela sorrindo lha satisfizera»²⁵.*

Ou seja, sem deixar de salientar a ostentação e o efeito cénico que a visão do cavaleiro provocou, a procissão foi a oportunidade para que os amantes se encontrassem e para lançar a confusão e o ciúme em Marcelinda ao ver o seu bem amado cumprimentar outra. Momento perfeito de equívoco, dada a coexistência de muitas pessoas num mesmo lugar, mas momento também de anonimato, exactamente pelo mesmo motivo²⁶.

No entanto, se não há muitas descrições de festas, a verdade é que elas são o pano de fundo para a acção de muitas das narrativas. Mas, uma vez que a maioria dos enredos não pode ser datado (a excepção é «As Desgraças Venturosas» cuja acção é contemporânea da Conquista de Lisboa), difícil se torna saber a que outras festas concretas se refere o texto. Na Novela Terceira, “Os Gémeos de Sevilha”, porém, há algumas indicações que nos permitem supor quando terá a acção ocorrido, pois a novela começa por nos indicar: *«No ano que a pérola de Áustria deu a Espanha um quarto de tanta valia que a pôde fazer desempenhada, se empenhou toda a corte de Madrid em tão grandes festas que, não sofrendo a notícia delas curtos limites, se foi nas asas da fama para remotas paragens. E passando por toda a Andaluzia, deu um rebate na formosa Sevilha, e logo se ouviram os ecos na fresca Triana por lhe ficar tão vizinha»²⁷.* Pensamos que o texto se refere ao nascimento do filho de Carlos V, o futuro Filipe II, dado que: «en 1527, Carlos V havia previsto festejos en los que se

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ Frei Lucas de Santa Catarina tem todo um texto dedicado ao comportamento do faceira adequado às diferentes procissões: à de Quarta-feira de Cinzas, à do Carmo, à do Corpo de Deus e à da Anunciada, recomendando, nomeadamente a observação atenta das janelas com vista a travar conhecimento com alguma donzela «já com piscaçoens de olhos já/ com mordedura de beiços, já com o lenço/ a todo o pano solto, até que a rapariga/ com o apisto de qualquer aceno, alimento/ aquele moribundo de Cupido» - in Graça Almeida RODRIGUES, *Literatura e Sociedade na Obra de Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740)*, Lisboa, IN-CM, 1983, p. 149.

²⁷ “Os Gémeos de Sevilha”, pp. 218-219.

hiciera representación de los hechos de Amadís com ocasión del nacimiento del mismo Filipe»²⁸. De resto, é sob o governo dos Áustrias que «las Fiestas representan así un ceremonial extraordinario en el que podían participar con solo salir de las calles de las ciudades y villas, los súbditos de la monarquía de los Austrias»²⁹.

Toda a acção desta novela tem por base a celebração destas festas, conforme mais adiante se explica: apesar de os seus protagonistas, Flora e Filénio, terem fugido de Sevilha para Madrid «*não tanto por ver as festas, como por gastar nelas alguns anos*»³⁰, umas páginas a seguir, Floriano, agora já como Flora, confessa a Luciodoro que tinha sido esse mesmo motivo que levava os dois gémeos a Madrid: «*Divulgaram-se, por aquelas partes, as festas que se faziam na corte ao nosso príncipe que Deus guarde, dispusemo-nos ambos a vir a elas*»³¹. As referências a estas festas continuam mais à frente, quando Floriano é levado por um fidalgo: «*Tinha este fidalgo em Madrid um senhor de título e um dos grandes de Castela, seu particular amigo e, porque buscava mais pajens para que com maior aparato e novas librés celebrasse as festas do novo príncipe, inculcou-lhe ele Floriano, louvando-lhe muito as perfeições de que era dotado*»³². A visão sobre os gastos supérfluos para os fidalgos que esta cultura do aparato acarretava é completada com este passo: «*Acabaram-se as festas e ficou Floriano ao serviço do conde com mais três que os outros foram despedidos*»³³, ou seja, mal terminaram as festas, foram despedidos os pajens, uma vez que, para além das despesas que davam, não eram, de facto, necessários, pois o que contava mesmo nas festas era: «el asombro del pueblo ante la “grandeza” de los ricos y poderosos»³⁴.

P.R. retrata-nos este ambiente de festas em Madrid como uma constante, pois a necessidade de agradar aos outros e a pressão que a sociedade de corte exerce aí é premente. Aliás, está bem documentado o bulício da vida na corte espanhola. É, por sexemplo, o que podemos verificar, quando se afirma que o falso Floriano se torna

²⁸ Francisco LÓPEZ ESTRADA, “Fiestas y Literaturas en los Siglos de Oro”, *Bulletin Hispanique*, tomo LXXXIV, nº 3-4, 1982, p. 297.

²⁹ Francisco LÓPEZ ESTRADA, artigo citado, p. 305.

³⁰ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 220.

³¹ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 296.

³² “Os Gémeos de Sevilha”, p. 235.

³³ *Ibidem*.

³⁴ José António MARAVALL, ob. cit., p. 491.

notado, pois veste-se «*de novo... com tão superior beleza que havendo nas festas públicas e serões reais, onde às vezes se achava, muitas coisas que levavam os olhos dos circunstantes os mais vizinhos, assim de damas como de outras pessoas, se davam ao seu rosto por mais bem empregadas*»³⁵.

Também na Novela Sexta (“A Namorada Fingida”), Florisbelo, a quem a irmã persuadira que era amado por Nisea, foi procurá-la «*em hũas festas públicas*»³⁶ e aí a encontrou, realmente .

Claro que sendo a festa uma constante da época, não admira que, na Novela Quinta, ela pudesse também servir de lenitivo. Assim: «*um senhor grande... a quem disseram os oráculos que tinha só dez anos de vida, e para os acrescentar privou-se totalmente de dormir e, para fazer das noites dias, passava-as em contínuas festas*». Neste caso, o texto é mais concreto em relação à descrição destas festas: «*As de que mais gostava este fidalgo eram mandar em tardes de primavera, por serem mais aprazíveis, chamar todas as aldeanas e seus amantes e alguns homens antigos e, depois que sabia de uns os sucessos de seus amores e de outros várias antiguidades, com balhos e outros desenfados lhe faziam parecer o dia mais pequeno*»³⁷. No entanto, continuamos sem saber em que consistiam os «*outros desenfados*». Neste caso, o ambiente é de festa, mas uma festa privada, feita nos domínios do fidalgo e com a sua gente. Curiosamente, esta narrativa começa com esta festa e termina com ela, sendo pois circular, correspondendo à chegada do pícaro e à audição da sua história. As festas já tinham tido o seu papel importante na vida de Peralvilho, o que é bem visível enquanto ele conta a este senhor as suas desditas. Em Carmona, «*vendo-me meu amo um dia de festa, ele se veio a mim que eu não o busquei a ele*»³⁸. Neste passo da narrativa é novamente a festa pública que é referida, tal como, mais adiante, em S. Lucas de Alpechim, onde Peralvilho chega também «*em dia de festa*»³⁹. Mas, apesar de Peralvilho ter ido apresentar-se ao cura e de ter pedido a este que o encomendasse na igreja aos fiéis para que o socorressem com esmolas, isto não significa que a festa fosse religiosa, porque mesmo as festas profanas implicavam a presença do divino. Facilmente se depreende que a festa é o momento ideal para a

³⁵ “Os Gémeos de Sevilha”, p. 238

³⁶ “A Namorada Fingida”, p. 234.

³⁷ “O Desgraciado Amante”., p.116-2.

³⁸ “O Desgraciado Amante”, p. 157.

³⁹ “O Desgraciado Amante”, p. 176.

prática da mendicidade, na medida em que a ela afluem um grande número de pessoas, mas também é uma oportunidade de se conhecer mais pessoas e de se arranjar amo. Ou então para se conhecerem as damas.

Nesta novela há ainda a referência a outro tipo de festa: as representações teatrais. O teatro terá sido, pelo menos na cultura castelhana «la auténtica fiesta nacional», no dizer de Mariló Vigil⁴⁰. Aí, os *corrales*, vindos já da centúria anterior, haveriam de proliferar e até de se tornarem «instituciones públicas con sus peculiares estructuras y costumbres»⁴¹.

Este facto acontece num dos episódios da vida do nosso pícaro. Peralvilho partira da corte para Lisboa com um grupo de comediantes que actuara na casa em que ele obtivera refúgio⁴². O autor tinha visto as suas «habilidades» e apressou-se a ajustar com ele a sua inclusão na companhia para fazer «*papéis de gracioso*»⁴³. Importante referência, pois constatamos a existência de representações em casas particulares, de grandes senhores, mas também da burguesia, bem como a existência de companhias profissionais, itinerantes, na época a que remonta a acção da novela. A profissionalização das companhias de teatro terá ocorrido por volta de meados do século XVI⁴⁴, mercê do desenvolvimento económico das grandes cidades, pelo que

⁴⁰ Mariló VIGIL, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 35.

⁴¹ Bruce W. WARDROPPER, “Temas y problemas del barroco español”, *Historia y crítica de la Literatura española*, ed. cit., p. 24.

A comédia espanhola terá nascido precisamente das representações populares: «el nacimiento de la comedia española, que madura y se asienta en los corrales del siglo XVII, se nos abre entre los legajos un abanico de datos y noticias que explican que no sólo el hecho literario de 1580 se respira en las calles madrileñas» - Mariano de la CAMPA, Delia GAVELLA y Dolores NOGUERA, “Breve corpus documental para el estudio de los festejos públicos”, *Edad de Oro*, XVI (1997), p. 89.

⁴² Sobre este assunto veja-se o nº XVI (1997) de *Edad de Oro* dedicado a “El nacimiento del teatro moderno”, especialmente os artigos de John ALLEN, “Los primeros corrales de comedias: dudas, enigmas, desacuerdos” – pp. 13-27, de Mariano de la CAMPA, Della GAVELA y Dolores NOGUERA, “Breve corpus documental para el estudio de los festejos públicos y su dimensión teatral a finales del XVI en Madrid”, pp. 89-98.

⁴³ “O Desgraciado Amante”, p. 200.

⁴⁴ Data difícil de precisar, como é evidente: «durante la primera mitad del XVI existe en nuestro país un inusitado interés por el teatro, tanto en su vertiente literaria y retórica como en su puesta en escena. La dificultad estriba en saber por qué y cuándo se da el paso definitivo hacia la profesionalización se da alrededor de los años 40» - José Luis CANTET VALLÉS, “El nacimiento de una nueva profesión: los autores representantes (1540-1560)”, *Edad de Oro*, XVI (1997), p. 113

não admira que Madrid (bem como Sevilha) tenha sido um importante pólo do desenvolvimento da comédia. Que estamos perante profissionais é um facto assente, pois, Peralvilho adianta-nos que ganhava soldo «*que eram seis reales cada dia*»⁴⁵. Ora «parece que los festejos públicos en un Madrid que nace a la corte brotaban a la par que las formas cortesanas y palaciegas del teatro renascentista»⁴⁶, pelo que não é de admirar que P. R. tenha escolhido a corte para ser precisamente aí que Peralvilho encontrasse o grupo de comediantes. É também um dado importante sobre a influência do teatro espanhol (afinal, de toda a cultura) na vida social portuguesa da época⁴⁷. Aliás, a informação permite-nos deduzir que as companhias espanholas tinham muito sucesso em Portugal: «*daí a poucos dias partimos para Portugal que é onde eles têm o ganho mais certo pera passar a vida, ainda que menos seguro pera sustentar a honra, mas como esta é boa de contentar com ela dissimulam e com a outra temporizam*»⁴⁸. Na realidade, parece pacífica a afirmação, pois, segundo parece, «Quando, em 1591, se inicia a construção do Pátio das Arcas em Lisboa, ... o teatrinho iria dar guarida apenas às companhias espanholas que nos visitavam»⁴⁹.

Contudo, as festas mais comuns na Literatura desta época – as justas ou canas⁵⁰ – não encontram lugar nesta III Parte da obra de Pires Rebelo, ao contrário do

⁴⁵ “O Desgraciado Amante”, p. 200.

⁴⁶ Mariano de la CAMPA, Della GAVELA y Dolores NOGUERA, artigo citado, p. 90. Nas páginas seguintes, estes autores enumeram as ocasiões em que aí havia mais representações teatrais: Carnaval, festas religiosas (Corpus Christi, Santa Ana, Santiago e Cuasimodo), aquando do nascimento de príncipes e infantes, entradas régias e recepção de membros da família real ou de importantes personagens.

⁴⁷ Também as festas de casamento seriam motivo para representações («Surgen en España, ante esta demanda, un grupo de comedias a las que domine “urbanas”, las cuales están escritas por estudiantes y representantes, pero parecen estar pensadas explicitamente para fiestas de desposórios» - José Luís CANET VALLÉS, artigo cit., p. 115), embora P.R. não refira a sua existência, quando descreve as bodas.

⁴⁸ “O Desgraciado Amante”, p. 200. Pensamos que a referência à honra terá a ver com o que se vai passar em seguida e que se prende com a liberalidade da mulher espanhola e com a fama de amantes devotados que os portugueses tinham.

⁴⁹ *Dicionário de Literatura* (dir. de Jacinto do Prado Coelho), Porto, Figueirinhas, 1978, 4º vol. “Teatro Clássico”.

⁵⁰ Festas como as dos touros eram frequentes em Portugal, sobretudo na corte. Em *a Visita das Fontes*, diz a Fonte Velha por boca de um velho cortesão: «A melhor parte do mundo é a Europa. A melhor parte da Europa é a Espanha. A melhor parte da Espanha, Portugal. A melhor parte de Portugal, Lisboa.

que acontece na I Parte (*A Constante Florinda*), embora em «Desgraças Venturosas», se potencie o que poderá ser um seu simulacro: um duelo. Raulino envia uma carta de desafio a Sisnando. Marca a hora e o local do encontro: «*será detrás do jardim de Lauriana, perto da sua janela, donde (se acaso me favorecer a ventura) veja ela de mais perto a dívida em que está a meu cuidado*»⁵¹. Raulino tem o cuidado de escolher um local onde o duelo se possa tornar um espectáculo para a donzela amada. Aceite o desafio, à hora combinada, dirigem-se ambos ao local escolhido «*sem mais testemunhas que seus errados pareceres*»⁵². Condenado de antemão pelo autor, o duelo não chegou a ter lugar, porque apareceu uma outra personagem, supostamente masculina, junto à janela de Lauriana, o que fez com que os dois tratassem de tirar a limpo o que se estava a passar ali.

Também em “A Namorada Fingida”, Florisbelo está disposto a enfrentar D. Fernando em defesa da honra de Cardénia, mas o duelo não chega a ter lugar, pois esclarecidas as questões, D. Fernando concluiu que Florisbelo tinha razão.

Assim, para concluir, parece evidente que só não se dá à festa um papel mais relevante, porque se trata de uma novela curta e não há «espaço» para referências mais aprofundadas. Poder-se-á verificar pela leitura de *A Constante Florinda* que as festas eram do agrado de Pires Rebelo, nomeadamente os torneios literários, que merecem ao autor dois capítulos⁵³. Mas também não se esqueceu P.R. de incluir as justas⁵⁴, já que representam «a síntese mais ou menos perfeita dos instintos eróticos e guerreiros e da guerra cortês ideal»⁵⁵. Por outro lado, o heroísmo por amor não se coaduna com a vida cidadina destes nobres. Não é por acaso que a possibilidade de um duelo só se levanta numa novela cuja acção se passa no tempo da conquista de Lisboa

A melhor parte de Lisboa, o Rocio. A melhor parte do Rocio, as casas de meu pai que estão no meio e vem os touros da banda da sombra» - D. Francisco Manuel de MELO, *A Visita das Fontes, Apólogos Dialogais*, Vol. I (ed. de Pedro Serra), Coimbra, Angelus Novus, 1996, p. 41. Contudo, destas festas não nos são dados testemunhos pelo autor que ora estudamos.

⁵¹ “As Desgraças Venturosas”, p. 60.

⁵² “As Desgraças Venturosas”, p. 62.

⁵³ No capítulo XXV, Pires de Rebelo voltaria a descrever jogos de raciocínio, ao ir revelando o teor das inscrições da gruta artificial que Leandro percorreu com o Ermitão.

⁵⁴ Lembremos que estas festas são objecto de análise no estudo, já citado, de López Estrada (capítulos XXXVI e XXXVII).

⁵⁵ Denis ROUGEMONT, *A Amor e o Ocidente*, Lisboa, Moraes Ed, 1982, p. 224.

aos Muçulmanos. Pensamos que a maior extensão da *Constante Florinda*, justifica, perfeitamente, o espaço/tempo dedicado à descrição dessas festas.

Estamos bem distantes da literatura moralista, que não via com bom grado que as donzelas frequentassem festas mundanas. Assim, Francisco de Monzón lembrava no seu *Espejo*: «La segunda ordenación será que ordene que el tiempo que no se gastare y empleare en danzas y bailes... en ociosidades, o en palabras vanas y perjudiciales, requiriendo o hablando en sus amorosas y artificiosas pasiones»⁵⁶. Claro que o motivo é fácil de deprender, pois as festas eram também pretexto para os jovens travarem conhecimento, para encontros entre namorados (como de facto aconteceu na boda de Cardénio e na procissão na novela “Os Enganos Mais Ditosos”).

Até uma obra de ficção exemplar, como os *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso, alertava para o facto de «moças na voda muitas vezes são notadas de algũa pequena falta, ainda que a não tenham, e poucas louvadas de virtudes, inda que nelas as haja»⁵⁷. Ora, são exactamente as festas das bodas que mais agradam a P.R., até por uma necessidade decorrente do desenrolar da narrativa, apesar das suas novelas serem também “exemplares”. À sua maneira, claro.

Vale a pena citar Mariló Vigil não só para realçar a importância que a festa tinha na cultura da época, mas também para percebermos que realmente as mulheres também dela faziam parte: «Dentro de esta incipiente cultura masiva integradora, la fiesta tuvo un papel fundamental. Las representaciones de los corrales, los toros, las cañas, las procesiones y las representaciones sacras en las iglesias eran promovidas desde arriba, y el poder político no excluía de las fiestas las mujeres»⁵⁸. Nem a morte escapava a este ambiente, pois as pompas fúnebres constituíam também «un ceremonial social grandiose»⁵⁹.

Verificamos assim que, de facto, em todas as novelas há referências a festas, sejam estas privadas, como os desposórios, sejam públicas, como as procissões. Mas não era objectivo de P. R. surpreender o leitor com a descrição de sumptuosas festas,

⁵⁶ Francisco de MONZÓN, *O Livro Primeiro del “Espejo de la Princesa Christiana” de Francisco de Monzón* (ed. de José Manuel Marques da SILVA), Porto, dissertação de mestrado em História da Cultura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997, Vol. II, p. 120.

⁵⁷ Gonçalo Fernandes TRANCOSO, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (fac-simile da ed. de 1575), Lisboa, B.N., fol. 4.

⁵⁸ Mariló VIGIL, ob. cit, p. 35-36.

⁵⁹ Michelle VOVELLE, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, p. 339.

a sua intenção era surpreendê-lo pelo intrincado do enredo, pelo jogo de encontros e desencontros, de equívocos de identificação. No entanto, a festa constitui um pano de fundo comum a todos os desafios com que as suas personagens se vêem envolvidas, pelo que fazem supor um ambiente de muitas festas, que que, aliás, era uma realidade no século XVII.

Este gosto é realçado pelo tópico da vida como um palco que se manifestava no gosto pelo teatro, pelas representações, de um modo geral, logo pela festa também. «Cautivado como estaba por el arte del teatro, no es de estrañar que el siglo XVII mostrara un interés casi obsesivo por la apariencia»⁶⁰, pela máscara, pela festa, portanto. Aliás, bem se poderá dizer que «O Barroco é, por excelência, a cultura da alienação, do jogo, e do *travesti*»⁶¹.

⁶⁰ John H. ELLIOT, “La propaganda del poder en tiempos de Olivares”, *HCLE, Siglo de Oro: Barroco. Primero Suplemento*, Barcelona, Ed. Crítica, 1992, p. 76.

⁶¹ Graça Almeida RODRIGUES, *Literatura e Sociedade na Obra de Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740)*, Lisboa, IN-CM, 1983, p. 47.

CAPÍTULO II

GERARDO ESCOBAR, *DOZE NOVELAS*

1. Vida e Obra

VIDA

Dado que a biografia de António Escobar foi já devidamente aprofundada, primeiro por Ana Cristina Gonçalves¹ e depois por Anabela Bolota Couto², limitámo-nos a fazer aqui uma breve resenha do que aquelas autoras pesquisaram, acrescentando alguns elementos por nós recenseados. Assim, António Escobar nasceu na freguesia de Santa Justa, Coimbra, em 4 de Janeiro de 1618, filho de Manuel Escobar e de Margarida Rouboa de Anhaya. Terá sido um dos três filhos do casal e, tal como os irmãos, optaria pela vida eclesiástica. Em 1637 ingressaria no Colégio de N^a Sr.^a do Carmo (Coimbra), onde professaria no ano seguinte, como carmelita calçado. Dele disse Barbosa Machado que «se aplicou a estudar as ciências com que havia de ilustrar a Religião, de que era filho, principalmente a Oratória Eclesiástica, em que foi insigne»³. Em Outubro de 1639 seria admitido colegial. Por Coimbra deve ter permanecido enquanto completava a sua formação (três anos de Filosofia e cinco de Teologia, segundo o plano do Colégio do Carmo).

Foi depois prior do convento da Vidigueira e de Évora, confessor das religiosas do convento da Esperança, em Beja, custódio e definidor da Província e cronista da Ordem, conforme figura na folha de rosto das suas obras. A sua permanência no Alentejo entre 1668 e 1669⁴ permitiu-lhe o seu encontro com a Madre Mariana da Purificação que era religiosa precisamente no convento da Esperança e muito dada a êxtases e visões. O empenhamento de António Escobar em fazer reconhecer o misticismo daquela freira trouxe-lhe dissabores e levou ao seu afastamento de Beja, apesar do processo contra a Mariana da Purificação ter sido dado como inconclusivo. Deste incidente resultaria o seu afastamento das funções religiosas que desempenhava, sendo substituído por Frei João da Cruz.

¹ Ana Cristina Moura Marques GONÇALVES, *As "Doze Novelas" de Gerardo Escobar*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993 (dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa), capítulo I.

² Anabela Bolota COUTO, *"Cristaes da Alma" de Gerardo Escobar: uma demanda do absoluto*, Lisboa, Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2000 (dissertação de doutoramento em Estudos Portugueses – policopiada)

³ Diogo Barbosa MACHADO, *Biblioteca Lusitana*, Lisboa, 1930, tomo I, p. 255.

⁴ A "Protestação do Autor" em *El Heroe Portugues* é datada de Beja, do ano de 1669.

Muito embora, pelo menos tanto quanto se sabe, não tenha voltado a desempenhar cargos na Ordem, continuou a pregar, como aconteceu em 1672, aquando das exéquias de Frei Simão de Santa Maria⁵.

É precisamente depois do seu afastamento que se irá dedicar à publicação das suas obras. Nas licenças concedidas às obras de índole moral, é muito elogiado pelos seus censores e pelo Prior da Ordem em Lisboa, o Dr. Frei Mateus Pereira, conforme se pode ler na “Aprovação” a *El Heroe Portugues*: «porque neste livro tão pequeno na quantidade e na substância tão grande, acho excelências tantas...». Mais adiante afirmará mesmo: «No assunto é este livro admirável na erudição singular, no estilo grave, no discurso político, no propor sutil e no resolver ciente»⁶.

Dos conhecimentos que faz uso nas suas obras, salienta-se, como seria de esperar, os de patrística e escolástica, mas não ignorou os autores clássicos, nem alguns dos modernos, como Maquiavel, Piccolomini, Garcilaso, Tirso de Molina e Gôngora.

Seria em Lisboa que viria a morrer, no convento da Ordem (do Carmo) onde vivia, em 1681, portanto com 63 anos, tendo sofrido nos últimos dez de uma cegueira que se foi agravando até à sua morte. No Prólogo da *Phenix de Portugal* fala da cegueira que o afligia: «a falta de vista e de quem me leia impede o valer-me do mesmo que tenho escrito e sei aonde está, pois não posso ler a minha letra»⁷.

Enquanto que a sua obra de carácter edificante seria publicada com o seu nome de baptismo (António Escobar) a sua obra ficcional, considerada pelos biógrafos, censores e pelo próprio, como de menor importância, seria assinada pelo pseudónimo de Gerardo Escobar, facto que o autor não esconde⁸.

⁵ A obra intitula-se: *Sermam Funebre que pregou o Pr. Fr. Antonio de Escobar nas exéquias que os Irmãos Escravos de Nossa senhora da Encarnação fizeram a seu Instituidor o Irmão Frey Simam de S. Maria no Convento do Carmo de Lisboa, em 10 de Abril do anno de 1672.*

⁶ António ESCOBAR, *El Heroe Portugues*, por Diogo Soares de Bolhões, ano de 670, “Aprovação da Ordem”.

⁷ António ESCOBAR, *A Fenix de Portugal*, em Coimbra, na impressão de Manoel Dias, 1680, “Prólogo ao leitor”

⁸ Inocêncio justifica assim o uso desse nome fictício, a propósito do livro *Cristaes d'alma*: «Foi publicado com o nome suposto de Gerardo Escobar, ou porque o autor julgasse impróprio do instituto e estado que professava dar como suas tais frivolidades, bem que as tivesse composto já depois de religioso, ou porque os superiores a isso se opusessem» - Inocêncio F. da SILVA, *Dicionário Bibliográfico Português* (ed. facsimilada da ed. da I.N. de 1858 - 1923), Lisboa, I.N.C.M., 1987, tomo I, p. 129.

O uso de pseudónimos é bem característico da época em que António Escobar escreve⁹, mas no seu caso funciona quase como se fosse um heterónimo, na medida em que é um outro escritor, menos erudito, laico, cortesão que produz uma obra ficcional de entretenimento puro. Trata-se, portanto de uma mudança de voz¹⁰, de uma visão diferente do mundo. Máscara sob a qual se esconde o verdadeiro autor, o erudito, moralista, religioso e sentencioso. O mais curioso é que Escobar só assume metade de outro nome que não o seu, como se desejasse unir os dois autores através de uma ponte. Este, cremos, é caso único na Literatura Portuguesa e também não conhecemos outro noutras literaturas. Que nos lembremos só Baltasar Gracián, cujo nome verdadeiro é Lorenzo Gracián, é que assina o nome pela metade. Na realidade, os dois casos não são iguais, na medida em que Baltasar não é nome fictício, mas nome do irmão do autor¹¹.

O jogo com o leitor não fica por aqui, pois o disfarce é apenas aparente, já que o outro autor (António), que seria o ortónimo, ou talvez mesmo o próprio sujeito histórico, faz questão de revelar “Ao Leitor” quem está escondido por detrás do pseudónimo ou heterónimo¹², uma vez que, apesar de assinar Gerardo na sua obra de ficção, faz questão de se queixar do roubo intelectual do seu *Heroe Português*, «obra

⁹ Sobre este tema diz Ana Hatherly, a propósito de Sórora Maria do Céu que recorreu ao criptónimo de Marina Clemência em *A Feniz Aparecida* e em *A Preciosa, Obras de Mesericórdia*: «O uso de pseudónimos e criptónimos de várias espécies foi muito comum no período barroco, e a propósito ocorre aqui citar o caso de Sórora Magdalena da Glória, também professa no Mosteiro da Esperança e discípula de Sórora Maria do Céu, que nas suas obras publicadas usou o pseudónimo de Leonarda Gil da Gama, anagrama do seu próprio nome» - Ana HATHERLY, “*A Preciosa*” de Sórora Maria do Céu, Lisboa, INIC, 1990, p. XXI.

Outro caso também estudado noutra obra pela mesma autora é o de Luís Gonçalves Pinheiro, autor da *Apologia a favor do Reverendo Padre António Vieira* que terá assinado esta obra com o nome de sua irmã, Margarida Inácia e seria uma resposta à *Carta Atenagórica* que Sor Juana de la Cruz escrevera sobre o Sermão do Mandato do Pr. António Vieira. Este será um caso extremo de pseudónimo, dado que se trata da apropriação de um nome feminino por um homem, donde «o que resulta é que a *Apologia* é um texto escrito por um homem que se disfarça de mulher para atacar uma mulher que atacou um homem, produzindo uma espécie de quiasmo carnavalesco» – Ana HATHERLY, “Casuística Amorosa, Disfarce e *Travesti* na *Apologia a Favor do P. António Vieira*”, *Poesia Incurável. Aspectos da Sensibilidade Barroca*, Lisboa, Ed. Estampa, 2003, p. 147- 194.

Caso semelhante se terá passado em França com Charles Perrault que assinaria os seus *Contes de ma mère l’Oye* com o nome de Pierre Darmancour, seu filho. De facto, os *Contes* foram então assumidos pelo seu autor como uma obra menor – Marc SORIANO, *Les contes de Perrault, culture savante e traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1977, especialmente os capítulos II e III.

¹⁰ Como lhe chamou Tabora de VASCONCELOS, *Pseudónimos e Heterónimos na Literatura Portuguesa*, Porto, s.e., 1996, p. 19.

¹¹ Ver nota 24.

¹² Questão curiosa a dos pseudónimos, pois começa a divulgar-se com o Renascimento, altura em que as obras passam regularmente a ser assinadas. Não se trata, no entanto, de um desejo de anonimato (caso do *Lazarillo*), mas do desejo da assumpção de um outro nome ou de uma outra personalidade. Ora, a época em que mais terão sido usados os pseudónimos e criptónimos foi durante os séculos XVII e XVIII, entre os membros das diversas academias.

bem conhecida do Padre Frei António de Escobar»¹³. Neste caso, trata-se de um “pseudo” pseudónimo ou heterónimo, uma mostra do bom-humor do Pe. Frei António de Escobar, que faz a vontade aos censores, assumindo a sua obra de entretenimento como «travessuras da pena», num claro fingimento de humildade, negando-lhe o direito a ser assinada por um religioso, embora apenas aparentemente¹⁴. Esta atitude que está bem à altura dos seus dotes: «a sua pena só parece assinada para celebrar heróis... Tem tanto de luminoso o seu estilo que não pode deixar de dar muito esplendor aos prodígios deste novo Elias da Cristandade»¹⁵, como afirmaram os censores da obra de Frei António Escobar. A estas características teremos nós de acrescentar o humor.

Dele disse Anabela B. Couto: «tipo humano do religioso-escritor, tão comum no período barroco»¹⁶. Ora, este aspecto, aproxima-o, ainda mais, de Gaspar Pires de Rebelo¹⁷. Não nos deve, contudo, surpreender esta incursão de religiosos nas novelas “amatórias”, pois, e tal como referiu Ana Hatherly, «o tema do amor, *a lo humano* ou *a lo divino*, era um tópico largamente tratado com grande liberdade, tanto por seculares como por religiosos»¹⁸

OBRA

A sua obra impressa, embora não seja muito vasta, é variada e inclui a poesia, a novela, a parenética, o tratado ou reflexão de carácter moral, muito ao gosto do “Barroco”, pela exuberância da prosa, pelo fascínio pelo maravilhoso cristão, pelo culto do sofrimento. Pode-se dizer, como Anabela Couto escreveu na sua tese de

¹³ Gerardo ESCOBAR, *Doze Novelas*, em Lisboa, na oficina de João da Costa, MDCLXXIV, “Ao Leitor”.

¹⁴ Curiosamente, no próprio texto, mais concretamente na Novela II, também uma das personagens intitularia a sua produção literária como «travessuras da pena» - trata-se de Leonardo que assim descreve à duquesa do Luxemburgo um soneto que criara – Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 54.

¹⁵ Censura do P. mestre Frei Luís Perino, em a *Vida de S. Ângelo*. Também Frei Gregório de Jesus, na sua censura a *El Heroe Portugues*, salienta que o seu autor é: «crédito dos filhos das Atenas de Portugal » - em António ESCOBAR, *El Heroe Portugues*, ed. cit..

¹⁶ Anabela Bolota COUTO, “*Cristaes da Alma*” de Gerardo Escobar: *uma demanda do absoluto*, ed. cit., p. 41.

¹⁷ E de Sórora Maria do Céu e de Frei Lucas de Santa Catarina e de muitos outros.

¹⁸ Ana HATHERLY, “Casuística Amorosa, Disfarce e Travesti na *Apologia a Favor do P. António Vieira*”, *Poesia Incurável. Aspectos da Sensibilidade Barroca*, ed. cit., p. 156.

doutoramento, que «a literatura de António Escobar se inscreve dentro da tentativa tipicamente barroca de iludir e minorar a consciência dolorosa do existir imperfeito»¹⁹.

De Escobar restam-nos seis obras impressas. Ter-se-ão perdido alguns manuscritos de outras obras suas na destruição do Convento do Carmo em Évora em 1663 levada a cabo aquando de uma incursão dos Espanhóis em terras alentejanas. Entre essas obras figuraria uma Crónica da Ordem²⁰. Teria também desaparecido um estudo sobre os reis de Portugal²¹ e quatro manuscritos sobre a vida da rainha Santa Isabel que viriam a ser posteriormente refundidos na *Phenis de Portugal*²², um manuscrito sobre a vida do Pe. D. Gonçalo Silveira, *Vida e marthyrio do V.P. Gonçalo da Sylveira da Companhia de JESUS*, oferecido ao Pe. D. Luís da Silveira, bem como um manuscrito dedicado à duquesa de Caminha²³.

Resta-nos então um sermão, apesar de ser referenciado como conceituado pregador, três obras de carácter biográfico e duas obras de ficção:

Poderemos resumir assim a sua obra:

¹⁹ Anabela Bolota COUTO, “*Cristaes da Alma*” de Gerardo Escobar: *uma demanda do absoluto*, ed. cit., p. 138.

²⁰ Diz Barbosa Machado: «Sendo Cronista desta Província, e tendo composto a maior parte da sua Historia se perdeu infelizmente na irrupção que fizeram os Castelhanos no Convento de Évora onde assistia, no ano de 1663» - D. Barbosa MACHADO, ob. cit., p. 256.

²¹ «O Sereníssimo Senhor Príncipe D. Teodósio me encomendou as vidas dos senhores reis de Portugal no estilo do meu Heroe; e posto que logo se seguiu aquele golpe fatal para toda a monarquia da sua morte, ainda assim achei que depois de morto devia obedecer-lhe. Muitos anos me preveni para esta empresada lição que ele pedia, mas entrando o Castelhana em Évora, com a cela e livraria, perdi o suor de todo o estudo, com que fiquei impossibilitado para escrever no menor assunto» - António ESCOBAR, “Dedicatória ao Leitor”, *Vida de S. Ângelo*, Lisboa, na oficina de João da Costa, MDCLXXI.

²² É o próprio autor que o revela: «começava a escrevê-la em Évora, quando o incêndio da Guerra em quarto livros manuscritos, me arrebatava todos os cabedais da minha lição» - António ESCOBAR, “Prólogo ao Leitor”, *A Fenis de Portugal*, em Coimbra, Manoel Diaz, 1680.

²³ Sobre estas duas obras diz o autor na “Apologia d’el autor contra el hurto que le hicieron d’este Heroe”, inserido no *Heroe Português*, informando destas perdas: «también escrivi la vida d’el Pe. D. Gonçalo da Silveira, ofrecida a el Reverendíssimo Pe. Luís da Silveira. Perdióse en su mano. Como no quedo borron no pude reformmarla. El mismo fracaso padeció un libro que di a la duquesa de Camiña, que por su muerte no pareció. Muchos papeles mios andan divulgados sin mi nombre a lo que yo me acomodo sin enfado» - António ESCOBAR, *El heroe Portugues*, ed. cit..

OBRA	Editor	Data	Localização
<i>El Heroe Português</i>	por Diogo Soares de Bulhões	1670	BPM Porto BN Lisboa
<i>Vida de Santo Ângelo, Martyr Carmelita</i>	Lisboa, João da Costa	1671	BPM Porto BN Lisboa
<i>Sermam funebre que pregou o Pr. Fr. António de Escobar nas exéquias...</i>	Lisboa, João da Costa	1672	BN Lisboa
<i>Cristaes da Alma</i>	Lisboa, João da Costa Coimbra, José Ferreira Lisboa, Manuel Lopes Ferreira Coimbra, José Antunes da Silva	1673 1677 1690 1721	BN Lisboa BPM Porto
<i>Doze Novelas</i>	Lisboa, João da Costa	1674	BN Lisboa; B. da Ajuda; BPM do Porto
<i>A Phenix de Portugal</i>	Coimbra, Manuel Dias	1680	BPM Porto

Tanto *El Heroe Português* como a *Vida de S. Ângelo* e a *Phenix de Portugal* foram devidamente aclamadas pelos censores, mas o mesmo não se passou com a sua obra de ficção.

A primeira das suas obras de carácter religioso ocupa-se da vida de Nuno Álvares Pereira e é a exaltação desta figura misto de herói e de santo: *El Heroe Portugues vida haçañas vitorias virtud i muerte d'el excelentíssimo señor, el señor D. Nuño Alvares Pereira, Condestable de Portugal, Tronco de los serenísimos reyes de Portugal i de todo los grandes de Europa, religioso de N. Señora d'el Carmen, Fundador d'el Carmen de Lisboa*. Nuno Álvares Pereira reunia as condições ideias

para ser celebrado como herói, segundo definira Baltasar Gracián: «Ser héroe del mundo, poco o nada es; serlo del Cielo es mucho»²⁴.

A obra está dedicada a Alexandre da Silva, «inquisidor d’el Supremo Consejo i Canónico de la catedral de Braga», embora, originariamente, conforme A. de Escobar afirma na “Apologia”, estivesse dedicado ao Príncipe D. Teodósio, pois fora escrito em vida deste²⁵. Sobre ela disse o Dr. Frei Mateus Pereira na “Aprovação da Ordem”: «No assunto é este livro admirável, na erudição singular, no estilo grave, no discurso político, no propor sutil e no resolver ciente»²⁶. Também o Dr. Frei Gregório de Jesus, definidor e prior do convento do Carmo, diria que esta é uma obra: «donde não tem lugar a censura, se não o aplauso, pelo agudo do estilo, nos documentos políticos e morais todo lacónico, não tem palavra que não seja uma jóia... Dele podem aprender os escritores para com suas penas fazerem melhor renascer as glórias dos seus heróis... para ser impresso me parece obra do Céu»²⁷.

Está escrita em castelhano, pelos motivos que Frei Francisco Brandão explica nas licenças: «li o sobredito tratado e vendo-o escrito em castelhano entendi que havia de ser mal aceito ao Herói a quem se dedicava. Contudo... entendi ser particular influência do Céu inspirar ao autor escrever em língua castelhana estes discursos, para que naquela nação sejam melhor aceitos pelo idioma ainda que desgraçados pela matéria»²⁸. Também o autor explica na sua missiva ao “Letor” os motivos da escolha desta língua: «Es castellano el idioma, porque en lengua própria son desaires los loores; la estraña los diga, la inimiga los jure»²⁹.

A obra é constituída por 36 breves “histórias” ou factos da vida de D. Nuno (3 a 4 linhas), cada uma delas seguidas de um “discurso” ou comentário mais longo (cerca de quatro a cinco páginas, não excedendo as nove), donde resulta um pequeno volume com 239 páginas de texto.

²⁴ Baltasar GRACIÁN, “El Héroe”, *Obras Completas II* (notas de Emilio Blanco), Madrid, Turner, 1993, p. 41.

Lembremo que *El Héroe* é também a obra de estreia deste autor, muito embora tenha sido publicada uma dezena de anos antes do livro de Escobar (1637, será a data da 1ª edição, embora a edição conhecida hoje date de 1639), sob o nome de «Lorenzo Gracián, infanzón», afinal o seu verdadeiro nome. Baltasar era o nome do irmão – ob. cit., Emilio Blanco, “Introducción”, p. XVIII.

²⁵ D. Teodósio, príncipe herdeiro de D. João IV, morreu em 1653.

²⁶ António ESCOBAR, *El héroe Portugues*, ed. cit., “Aprovação da Ordem”.

²⁷ António ESCOBAR, *El Héroe Portugues*, ed. cit., “Aprovação da Ordem”.

²⁸ António ESCOBAR, *El Héroe Portugues*, ed. cit., “Licenças”.

Curiosa é a recomendação seguinte que, não obstante, Fr. Francisco Brandão faz: «V. A. Ordene e mande que nenhum português escreva em língua castelhana, visto nenhum castelhano escrever em língua portuguesa. Permita só que estes tais discursos passem e não admita mais que passem outros semelhantes na língua em que estes vão expostos» - *Ibidem*.

²⁹ António ESCOBAR, *El Héroe Portugués*, ed. cit., “Letor”.

O livro terá esperado vinte anos pela sua publicação, tendo sido plagiada por Frei Francisco de Sales que a assinou com o pseudónimo de Salânio Lusitano e que a editaria duas vezes com o título de *Discursos políticos e militares en la vida del Conde Nuño Alvarez Pereyra*, em Saragoça, na oficina de Juan de Ibar. No final do livro, em páginas não numeradas, António Escobar escreverá uma extensa “Apologia d’el autor contra el hurto que le hicieron d’este Heroe”. Depois de pormenorizar a vida da obra desde a sua elaboração até às várias mãos por onde foi passando, incluindo as de Frei António das Chagas, para assim dar testemunho da sua autoria, o carmelita confessa a sua surpresa ao ver na Rua Nova, no ano em que o ia imprimir, o seu livro impresso com nome de outro: «Como nó trae el rostro, ni el fin, entiendo que quien le dió a la estampa le huvo de Fr. António de Guerra, religioso mio, que quedo en su mano uno en esta forma escrito por el Pe. Fray António de Aredea, religioso de mi Orden»³⁰. Deste facto o carmelita queixar-se-á amiúde, conforme veremos mais adiante.

O livro inclui ainda uma “Protestacion d’el Autor”: «declarando que quando nombro a nuestro condestable el Conde Santo es repetir la voz d’el pueblo, no aspirando a mayor crédito, mientras la Iglasia no lo define. Protestando que los que intitulo milagros, es solo referir lo que relata un caderno destroncado que se conserva en nuestro cartorio»³¹.

Deste facto voltaria a queixar-se em 1670, na “Dedicatória ao Leitor” da *Vida de S. Ângelo*: «Havendo metido este livrinho no Santo Oficio para se rever e tendo impresso o meu Heroe Portuguez, apareceu o mesmo livro impresso em Saragoça com o nome de Salanio Lusitano. Na Apologia que lhe acrescentei declarava os indícios que tinha para entender que havia feito este furto o P. Frei Francisco de Salas, religioso de S. Francisco da Província das Ilhas; depois tive a clareza de que o seu amigo Frei António de Santa Maria que correu com a venda dos mesmos livros se empenhou em que eu me persuadissem a que o dito religioso me havia feito grande cortesia em imprimir o livro que eu não queria imprimir. Também o Doutor Rafael de Lemos, advogado desta Ordem, me mandou dizer pelo Pe. Frei Vicente de Aguiar, religioso nosso, me daria toda a satisfação que eu quisesse e não desacreditasse o dito religioso. Nem queixoso estou nem agradecido, só protesto que com toda clareza consta que o P. Frei Francisco de Salas fez imprimir em Castela o livro que eu havia

³⁰ António ESCOBAR, *El Heroe Portugués*, ed. cit., “Apologia”.

³¹ António ESCOBAR, *El Heroe Portugues*, ed. cit., “Protestation d’el Autor”.

escrito vinte anos atrás. Cada um julgue desta acção como entender, que eu seguirei os mais votos para a queixa ou o agradecimento»³². O assunto seria novamente lembrado, dois ou três anos depois, nas *Doze Novelas*, conforme veremos adiante.

Esta obra viria a ser traduzida por Bernardo José Lemos Castelbranco e publicada em Lisboa, na oficina de Pedro Ferreira, «impressor da Augustissima Rainha, N. S. e impresso à sua custa», em 1744. É um 8º com 178 página numeradas mais cinco com a “Apologia” de Escobar e a “Protestação”. No “Prólogo do Tradutor” explica os motivos deste empreendimento: «Li o título e logo o veneri... Li o A. e achei-o mui conhecido entre os escritores do reino. E passando a ler o volume o julguei, a todas as luzes, o mais estimável para a Nação... por estar construído com a maior subtileza do engenho e energia da Eloquência... Passei a reflectir na harmonia do estilo e vi que em gentil consórcio se estão em todos os períodos dando as mãos, o lacónico e o expressivo (primeiras circunstâncias da locução mais bem avaliada) tudo revestido de uma elevação que não excede os limites da prudência... em cuja certeza me acabei de persuadir que esta era uma das melhores obras que se tinham escrito neste Reino... porque seria desgraça que todos os curiosos se não aproveitassem de sua notícia, achei que muito apenas se conservavam poucas nas mãos de algumas pessoas que, como tesouro, a estimavam e por nenhum preço as demitiam, nem ainda a sua lição facilmente as licenciavam»³³. Só elogios à obra e ao autor quase um século depois. Na censura do Paço, assinada pelo Conde de Ericeira, há ainda uma referência ao furto da obra: «quando o seu autor frei António de Escobar as escreveu, primeiro em castelhano, que com o nome de Salonio [sic] Lusitano lhe usurpou em Saragoça a impressão que no mesmo ano de 1670 tinha feita em Lisboa, como logo mostrou na douta Apologia»³⁴. A obra está dedicada pelo impressor a Frei Filipe de Santa Teresa, religioso carmelita.

Esta tradução voltaria a ser publicada em 1755, mas desta feita, dedicada, se bem que pelo mesmo impressor, a Frei José Pereira de Santa Ana, cronista da Ordem do Carmo.

Ana Cristina Gonçalves pensa que esta apropriação pode ser invenção de Escobar, facto que viria a ser rebatido por Anabela B. Couto. De facto, perante a

³² António ESCOBAR, *Vida de S. Ângelo*, ed. cit..

³³ António ESCOBAR, *O Herói Português* (tradução de Bernardo José Lemos Castelbranco), em Lisboa, na oficina de Pedro Ferreira «impressor da Augustissima Rainha, N.S. e impresso à sua custa», em 1774, “Prólogo do Tradutor”.

³⁴ *Ibidem*, “Licenças”.

minúcia da denúncia e dos testemunhos atrás relatados, não nos parece muito provável aquela opinião, sobretudo tendo em conta o que relata na “Dedicatória” da *Vida de Santo Ângelo*.

A *Vida de S. Ângelo, mártir carmelita*, é uma obra de carácter hagiográfico que conta a vida deste santo carmelita, numa tentativa de fomentar o seu culto, pelo que engloba não só a vida do mártir cristão desde os seus pais, nascimento, vida e milagres, terminando com um “Juízo do autor em reflexão à vida do glorioso mártir S. Ângelo”, mas também, depois de terminado o texto, inclui uma “Copia de carta a su Santidad por la Reyna nuestra señora, escrita en Madrid a II de Febrero de 1655 en que le pide se ponga en el reso universal el de N.P.S. Ângelo”³⁵.

Dele dizia Inocêncio: «Tanto esta como as seguintes obras do autor não gozam hoje de muita estimação; e por isso, apesar de pouco vulgares, correm por preços medíocres; a que fica mencionada valerá até 300 réis, se tanto»³⁶.

É um exemplar de 4º e foi «oferecido ao M.R.P. Frei Aires da Silva, presentado em a sagrada Teologia, Provincial da Ordem de N. Senhora do Carmo», conforme se lê no frontispício. Tem uma “Dedicatória ao Leitor”, um “Elogio do glorioso S. Ângelo”, uma “Silva panegírica em louvor do glorioso mártir S. Ângelo, do mesmo autor” (uma longa silva que se estende por cinco páginas), uma “Protestação do Autor” com vista a livrá-lo, perante o Santo Ofício, de qualquer afirmação que possa ser considerada menos ortodoxa, um “Índex dos autores que falam do glorioso S. Ângelo”, espécie de bibliografia do trabalho, e as licenças.

O *Sermam Fúnebre que pregou o Pr. Fr. António de Escobar nas exéquias...ao irmão Frei Simão de Santa Maria, no convento do Carmo, em 10 de Abril do ano 1672* é o elogio do defunto Frei Simão e, como foi publicado depois de António Escobar ter sofrido o desaire devido às posições que tomou em relação à Madre Mariana da Purificação, denota grandes cautelas em atribuir poderes sobrenaturais a esse frade.

Está dedicado a D. Pedro de Lencastro, duque de Aveiro e Inquisidor Geral, Na “Protestaçam do Autor”, diz Frei António: «quis usar todas as cautelas para que este Sermão parecesse que era só pedir os sufrágios por um defunto e não aplaudir as suas virtudes e, se ainda assim, alguma palavra soar a querer assentar melhor opinião,

³⁵ António ESCOBAR, *Vida de S. Ângelo, mártir carmelita*, em Lisboa, por João da Costa, 1671, “Cópia de carta”, p. 161.

³⁶ Inocêncio F. da SILVA, *Dicionário*, tomo I, p. 129.

protesto que o meu intento é só que se dessem graças a Nosso Senhor pelas mercês que faz a seus servos, ficando o crédito delas na opinião que merece os que relatam»³⁷.

A Fenis de Portugal, a flor transformada em estrela, a estrela transferida ao sol. A ideia moral, política e histórica de três estados. Discursada na vida da Rainha Santa Isabel, Infanta de Aragão, fragrante flor, casada com el-rei D. Dinis de Portugal, estrela resplandecente, viúva terceira de S. Francisco, sol flamejante é um livro de 4º, está oferecido «à sereníssima princesa nossa senhora, a senhora Isabel Maria Josefa, jurada sucessora dos Reinos de Portugal, trezneta da Rainha Santa». Foi impresso em Coimbra, por Manuel Dias³⁸.

No “Prólogo ao leitor”, António Escobar expôs os motivos que o levaram a escrever a vida da mulher de D. Dinis: «Magoado de ver a vida da Rainha Santa nos idiomas italiano, francês, alemão e castelhano e não em português, considerando menor defeito estar mal escrita na nossa língua do que não estar escrita, começava a escrevê-la em Évora, quando o incêndio da guerra em quatro livros manuscritos me arrebatou todos os cabedais da minha lição; mas vendo agora nos favores da devoção que excitou a sua trasladação geral este sentimento, me arroguei a escrevê-la»³⁹.

A obra é constituída por três discursos que formam o corpo biográfico propriamente dito (o primeiro considerando-a «flor com frutos», o segundo «sol sem eclipses», o outro «estrela com vida», justificando assim o título da obra), antecedidos cada um deles por um Proémio ou introdução, e por um “Discurso reflexo” ou moralidade dirigido, ao público feminino («considerem as senhoras...»). Na página 312, inclui uma notícia da edificação do novo convento de Santa Clara, «pela destruição que o Mondego havia feito no antigo», seguida da notícia da “Tresladação do corpo da Rainha Santa para o mosteiro novo”, de um apelo “À nobreza de Portugal” para que incluam na sua ascendência a Rainha Santa e de um apelo “Aos Portugueses” para que se tornem seus devotos, já que o são de Santo António que pouco tempo viveu em Portugal, devem, mais justificadamente, ser devotos da Rainha que passou a maior parte da sua vida neste país. Termina com a “Devoção da Rainha Santa que inculca aos fieis um servo de Deus” que prescreve algumas normas para manifestarem essa devoção: «que o dia da Ascensão até dia do Espírito Santo darem

³⁷ António ESCOBAR, *Semam Fúnebre*, Lisboa, Joam da Costa, 1672, “Protestaçam do Autor”.

³⁸ António ESCOBAR, *A Fenis de Portugal*, em Coimbra, por Manuel Dias, 1680.

³⁹ António ESCOBAR, *Fenis de Portugal*, ed. cit., “Prólogo ao leitor”.

de comer a três pobres cada dia e ãa esmola a cada um, que vem a fazer a quantia de trinta e três anos da vida de Cristo. E rezará...»⁴⁰. Curiosamente este livro não inclui as licenças, pelo menos o exemplar da Biblioteca Pública Municipal do Porto, e não parece que esteja incompleto, por isso não tem qualquer encómio nem ao autor nem à obra.

Estas quatro obras são assinadas com o verdadeiro nome do autor – António Escobar. No entanto, seria então sob o pseudónimo de Gerardo Escobar que o carmelita escreveria as suas obras de ficção.

A primeira dessas obras é *Cristaes da Alma, frases do coração, retórica do sentimento, amantes desalinhos*⁴¹. A primeira edição é um 8º de 272 páginas da oficina de João Lopes, como a maioria das suas obras; a segunda é um 12º, «não 8º como tem Barbosa» conforme precisa Inocêncio⁴², da oficina de José Ferreira, livreiro e impressor em Coimbra. A terceira foi impressa em Lisboa, por Manuel Lopes Ferreira, livreiro e impressor, em 1690 e foi a edição por nós consultada.

Ana Cristina Gonçalves, na sua tese de mestrado, defende a ideia que os *Cristaes* são a segunda parte das *Doze Novelas*, baseando-se na leitura do pequeno texto inserido no final da 1ª edição dos *Cristaes*: «Las Finezas Coronadas estão já impressas e ficam-se imprimindo doze novelas do mesmo autor, que é a primeira parte». Contudo, Anabela Bolota Couto contesta esta afirmação, dado que as *Doze Novelas – Parte I* nunca apareceram referidas como a primeira parte dos *Cristaes da Alma*, tão só como Parte I, ou seja, a primeira parte de outra obra que poderia não ter sido necessariamente publicada, concluindo: «assim a designação “parte I” constante nas *Doze Novelas* poderia simplesmente indicar a intenção de se proceder à sua continuação»⁴³. Quanto à outra obra nomeada, diz esta autora: «*Las Finezas Coronadas* seria apenas um outro livro do mesmo Autor: talvez a parte II das *Doze Novelas*»⁴⁴. Baseia-se Anabela Couto no facto de não haver mais ligações entre estas duas obras do que entre os *Cristaes* e as restantes obras do autor, nomeadamente em relação aos temas tratados e à hibridez do género.

Ora, este caso não é inédito: já as *Novelas Exemplares* de Pires Rebelo apareceram como a terceira parte da *Constante Florinda* (lembramos que a segunda

⁴⁰ António ESCOBAR, *A Fenis de Portugal*, ed. cit., “Devoção”.

⁴¹ António ESCOBAR, *Cristaes da Alma, frases do coração*, em Lisboa, por João da Costa, 1673.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Anabela Bolota Couto, “*Cristaes da Alma*” de Gerardo Escobar: *uma demanda do absoluto*, ed. cit., p. 145.

⁴⁴ *Ibidem*.

parte era, efectivamente, a continuação da primeira, até porque aparecem no mesmo exemplar), se bem que esta enunciada terceira parte não tenha qualquer ligação com as outras duas, a não ser no tema (o amor) e no género (narrativo). De mesmo modo, poderemos inferir que os *Cristaes* (ou as supostas *Finezas Coronadas*) podem muito bem ter aparecido como a continuação das *Doze Novelas*, mesmo não havendo um veio temático a ligar as duas obras. O mais lógico, neste caso, é que sejam os *Cristaes* a segunda parte, uma vez que o privilégio e as licenças são conferidas juntamente a estas duas obras, conforme veremos adiante.

As suas licenças são concisas, tal como as das *Doze Novelas*, e ao contrário das licenças das outras obras de índole moral do autor. O silêncio dos censores parece-nos evidente da pouca consideração que tinham pela obra, já que mesmo em obras de entretenimento havia lugar para elogios, quer no respeitante ao conteúdo, quer no respeitante ao estilo, como verificamos nas licenças de *A Paciência Constante*⁴⁵.

Os *Cristaes da Alma* é uma obra relativamente breve, dedicada a «D. Margarida Juliana de Távora, filha dos Senhores Condes de S. Miguel»⁴⁶.

Obra de difícil classificação, algures entre o discurso epistolar amoroso e a tratadística amorosa, dado que se apresenta como um misto de poesia e de prosa, de novela, de diálogo, de carta e de tratado, contém dez capítulos escritos num tom confessional, em que o narrador analisa e exprime o seu sofrimento amoroso, nomeadamente a saudade, e em que faz o elogio da amada. Não é de estranhar esta «ambiguidade formal», como lhe chama Anabela B. Couto, já que ela é bem ao gosto da época e consequência «da supremacia da *inventio* sobre a *imitatio*, a qual, ao favorecer o surgimento de géneros e estilos novos, cria o clima propício a hibridizações»⁴⁷, sentida a partir do século XVI. De entre as várias designações propostas, parece ser a de Anabela Bolota Couto a que melhor descreve a obra:

⁴⁵ Diz Frei Francisco Guerreiro: «No livro intitulado Paciência Constante, cujo Author he Manoel Quintano de Vasconcelos, não achei cousa algũa contra nossa sancta Fé, e bons costumes antes sempre concertado estilo, e honesto modo de fallar, e a vezes reprehensão de vícios, e louvor de virtudes; pelo que julgo digno de impressão». Diz Fr. António de Siqueira: «...assi me remeto em tudo ao parecer de muito R.P. mestre Frei Francisco Guerreiro; porque sendo livro pastoril de Pastores e amores, de tal maneira com o verso e proza segue a limpeza, e pureza nelles, que fique reprehendendo e vituperando o que não for com muito bom estilo» - Manuel Quintano de VASCONCELOS, *A Paciência Constante* (ed. de António Cirurgião), Lisboa, IN-CM, 1994, p. 111, "Licenças".

⁴⁶ António ESCOBAR, *Cristaes da Alma*, ed. cit., Frontispício.

⁴⁷ Anabela Bolota COUTO, "*Cristaes da Alma*" de Gerardo Escobar: *uma demanda do absoluto*, ed. cit., p. 162.

«manual personalizado de retórica e de filosofia amorosas dominado pela afirmação do amor absoluto»⁴⁸.

Contudo, tal como aconteceu com muitas obras do mesmo período, durante muito tempo foi obra desvalorizada. Dela diz Inocêncio: «Esta obra, que Diniz moteja no canto II do *Hyssope*, e que o erudito Verdier (que de certo a não conheceu) alcunha na nota correspondente (p. 160 da edição de 1821) de livro *místico-moral*, está bem longe de merecer tal qualificação. É na realidade uma espécie de romance amatório, mesclado de prosa e verso e semelhante a outros que temos do mesmo género. Escrito no gosto que então dominava, cheio de conceitos freiráticos e num estilo pretensioso e rebuscado teve no seu tempo grande voga, como provam as multiplicadas edições que dele se fizeram. Hoje está completamente esquecido. O seu preço não excede 120 ou 160 réis, e muitas vezes menos»⁴⁹.

A “Dedicatória” da edição por nós seguida, estranhamente, está assinada de Lisboa, 1 de Março de 1690, altura em que António Escobar já estaria morto, portanto não deveria ter esta data, que é a data da publicação desta edição, dado que é anterior a ela. Como a obra é aí classificada como «rústicas flores do meu juízo» e o Autor pede desculpa a D. Margarida pela «pequenez da oferta»⁵⁰, esta é, portanto, do punho do carmelita. Talvez estivesse já escrita antes do autor falecer e tenha sido o editor a colocar as datas.

Em “Ao Leitor” salienta o facto de a obra lhe ter sido pedida por várias pessoas: «Leitor amigo ou inimigo, a como der e vier, estes Cristaes escrevi à petição de várias pessoas e saem à luz a instância do gesto que tenho em as oferecer tão altamente, com que nenhum modo ficas obrigado no feitio ou na estampa. Se os comprares ao teu dinheiro os deves, se tos emprestar os agradece. Com que te deixo com toda a liberdade para murmurar da ociosidade dos assuntos que o mesmo faço eu quando sou leitor por mais salvos condutos que me peçam.

⁴⁸ Anabela Bolota COUTO, “*Cristaes da Alma*” de Gerardo Escobar: *uma demanda do absoluto*, ed. cit., p. 21.

Os autores que se referiram a esta obra não são unânimes na sua classificação. Assim, Palma Ferreira escreve: «Os *Cristais da Alma* foram obra muito apreciada no século XVII e afirmam-se como um dos mais complexos romances amatórios que se escreveram em língua portuguesa, em prosa e verso, funcionando, quiçá, como um guia da sensibilidade seiscentista, retórico e argumentativo, representando o triunfo do conceptismo de que António de Escobar foi um dos mais fervorosos mestres» - João Palma FERREIRA, *Novelistas e Contistas portugueses dos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, IN-CM, 1981, p. 233.

⁴⁹ Inocêncio da SILVA, ob. cit., p. 129.

⁵⁰ Gerardo ESCOBAR, *Cristais da Alma, frases do coração, retórica do sentimento, amantes desalinhos*, Lisboa, por Manoel Lopes Ferreira, 1690, “Dedicatória”.

Vale»⁵¹.

O tom é irónico, tal como o é no paratexto das *Doze Novelas*, o que estará de acordo com o menos preço em que o autor tinha a sua obra de ficção.

Seguem-se as licenças datadas entre Dezembro de 1689 e Março de 1690 (esta brevidade na sua obtenção dever-se-á ao facto de se tratar de uma reedição), com as fórmulas consagradas para este tipo de textos, sem qualquer comentário ao conteúdo ou qualidade da obra. A 1ª licença da Mesa confirma que se trata de uma reedição: «pode-se tornar a imprimir o livro de que esta petição faz menção». Segue-se o “Índex” e a “Protestação do Autor” igual à Protestação das *Doze Novelas*. O texto começa então a partir daqui na página 1 e termina na página 248.

Doze Novelas

Em relação às *Doze Novelas* levanta-se o problema de só conhecermos uma edição. Este facto poderá ser indicativo do pouco sucesso da recepção da obra. Ou porque o século já ia adiantado e o gosto pelas novela breves, consumido mais pela leitura das castelhanas, certamente, do que pelas portuguesas, esgotara-se já, ou porque estas novelas de Escobar não agradaram particularmente ao gosto do público da época.

No entanto, recordando as palavras de Whinnom, não devemos excluir a possibilidade de poder ter sido feita em 1674 uma edição grande, certamente à espera de sucesso: «So far as the fifteenth, sixteenth, and seventeenth centuries are concerned, we cannot use as a criterion the size of the editions and this crucial factor we have simply to ignore. In only a few cases does a chance document tell us how many copies were printed.... At the risk of labouring the obvious, I might point out that five editions of 200 put no more copies on the market than one edition of 1,000»⁵². Este facto poderia explicar a presença de grande número de exemplares ainda hoje existentes, não só em bibliotecas públicas, mas também na mão de particulares.

⁵¹ Gerardo ESCOBAR, *Cristaes da Alma*, ed. cit., “Ao leitor”.

⁵² Keith WHINNOM, “The problem of the «best-seller» in Spanish Golden-Age literature”, *BHS*, LVII, 1980, p. 191.

Por outro lado, o facto de este ser um livro *in-4º*, poderá também ser indício da sua conservação. Continuando a citar Whinnom: «the survival rate of small books is much lower than large books... a large, lavish, expensive tome will be more highly prized and hence better preserved than a small, cheap, possibly unbound volume»⁵³.

Na verdade, na década de setenta do século XVII, bem como nas restantes décadas do mesmo e ainda no século seguinte, continuaram a reimprimir-se novelas (incluindo as de Pires de Rebelo). Publicaram-se outras pela primeira vez, como as de Mateus Ribeiro (*Alívio dos Tristes e Consolação de Queixosos*, cuja 1ª parte data de 1672, a 2ª de 1674, bem como a 3ª e a 4ª, *Retiro de Cuidados e Vida de Carlos e Rosaura*, cuja 1ª e 2ª partes datam de 1681 e a 3ª de 1685, e *Roda da Fortuna*, cuja 1ª é de 1692 e a 2ª de 1693), o *Serão Político* que já é publicado no século seguinte e, mais adiantado no século, as *Obras do Diabinho da Mão Furada*. Certamente se continuariam a ler as castelhanas que tanto êxito tinham entre nós, de tal maneira que, em 1721, é publicada uma tradução do *Lazarillo de Tormes*⁵⁴. De facto, se bem que não haja novas novelas breves sem marco, não parece que o gosto do público seja muito diferente do de algumas décadas anteriores.

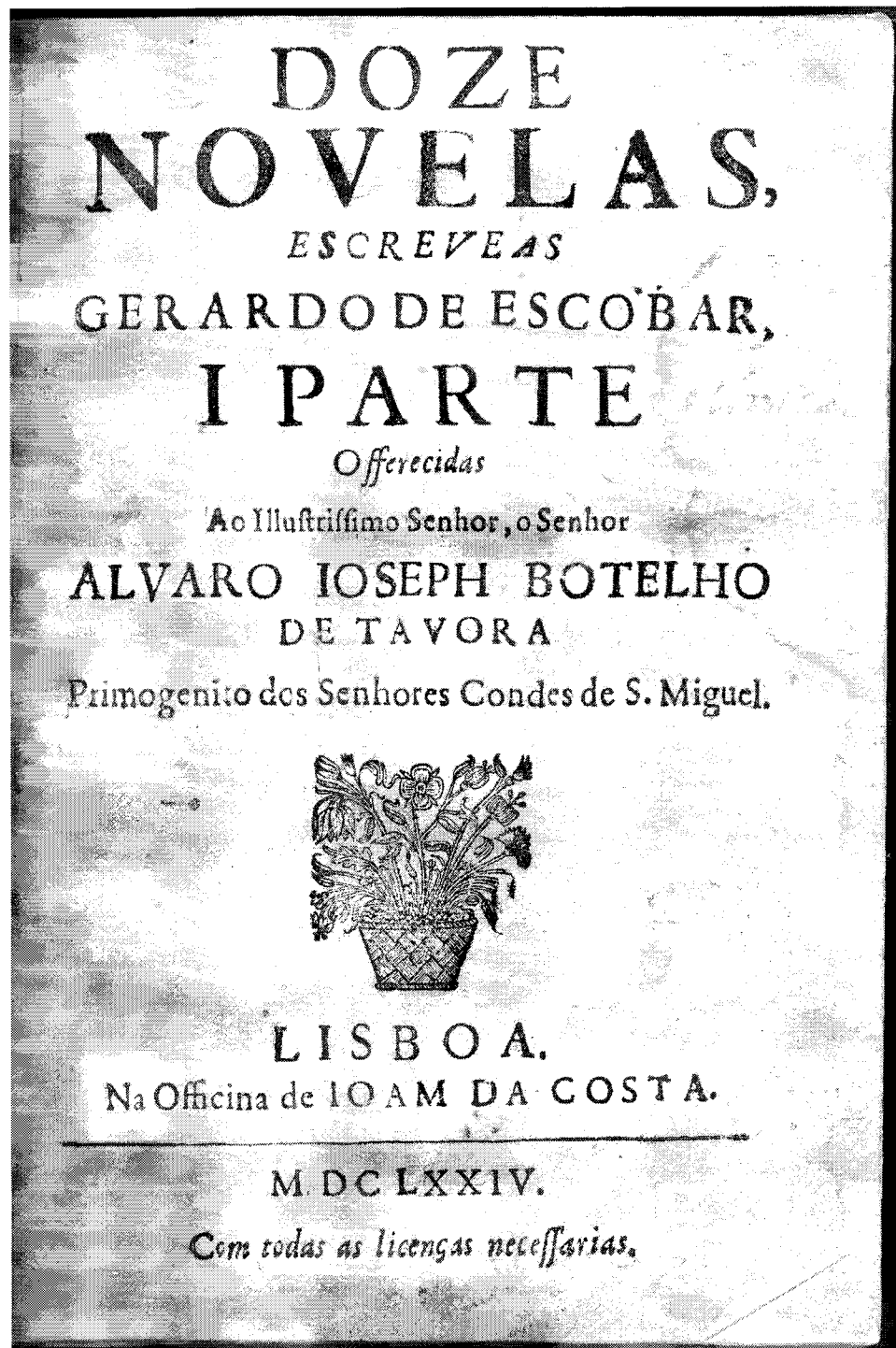
Ficam-nos então duas hipóteses: ou a edição era grande, ou estas novelas em concreto não agradaram ao público: faltar-lhes-ia, certamente, a variedade.

⁵³ Keith WHINNOM, art. cit., p. 192.

⁵⁴ *Lazarozinho de Tormes, historia entretenida novamente feyta, e trad. de castelhano em port. Por António de Faria Barreyros, na qual conta suas ditas e subtilezas*, Off. de Bernardo da Costa Carvalho, 4º, 24 fls. – A.A. Gonçalves RODRIGUES, *A Tradução em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1992, vol. I, p. 102.

2. O Paratexto

FRONTISPÍCIO



Verificamos que o título é remático¹ como, de resto, era o das novelas de Pires de Rebelo. São doze novelas, como as de Cervantes, mas não trazem a designação de “exemplares”, para evitar a repetição de um título já muito glosado, ou por essas outras já estarem distantes no tempo, ou simplesmente, para não se confundir com a de Gaspar Pires Rebelo². Deste modo, não se orienta a leitura da obra no sentido de se lhe encontrar uma moralidade ou exemplaridade (o que, aliás, volta a acontecer no prólogo).

Sobre o impressor João da Costa, informa Venâncio Deslandes, que ele nasceu em Paris em 1630, casou em Portugal com D. Arcangela de Sousa e dela teve uma filha que casou com Miguel Deslandes, também ele impressor. A sua obra estende-se de 1662 a 1678³.

DEDICATÓRIA

Apresentadas como «*travessuras da pena*», logo, como obra menor, Gerardo Escobar dirige-se directamente ao seu patrono «*Ofereço a V. Senhoria*». Para captar a sua benevolência, não só desvaloriza o seu valor: «*que o conhecimento da sua pouca valia teve sepultadas no descuido*», como lhe atribui o mérito de as publicar: «*e agora as ressuscita o desejo de presenté-las a V.S. para que se divirta em as ler*»⁴. Como se vê, inclui vários *topoi* de modéstia, habituais nas dedicatórias⁵. Está assim traçada a

¹ Os título remáticos são, segundo a definição de Carlos Reis, os que «aludem a características de natureza formal, não raro dizendo respeito a atributos do género» - Carlos REIS, *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina, 2001, p. 114.

² Preocupação esta que, a ser um facto, não o livrou da fama de colagem à obra de Pires de Rebelo. Dizia Inocêncio que as novelas são «ao mesmo gosto das de Gaspar Pires Rebelo» - Inocêncio F. da SILVA, *Dicionário*, tomo I, p. 129.

³ Venâncio DESLANDES, *Documentos para a História da Tipografia Portuguesa, nos Séculos XVI e XVII*, (reprodução em fac-símile do ex. de 1888), Lisboa, IN-CM, 1988, pp. 232-233. Este autor transcreve ainda o Privilégio que Afonso VI concedeu por dez anos para as *Doze Novelas* e os *Cristaes d' Alma* que imprimiu à sua custa nas oficinas de João da Costa, datado de Lisboa, de 19 de Fevereiro de 1674.

⁴ Gerardo ESCOBAR, *Doze Novelas*, em Lisboa, por João da Costa, 1674, “Dedicatória”.

⁵ Vários outros autores a eles já tinham recorrido, como Manuel Quintano de Vasconcelos que afirma na Dedicatória de *A paciência Constante*: «Compus há muito tempo este livro pastoril, e duvidando imprimi-lo, temeroso da calúmnia com que ociosos pagam qualquer honesto trabalho, agora me dispus, seguro que é que, se há nele que repreender, há mais que louvar na eleição de o dirigir a v.m.» - Manuel Quintano de VASCONCELOS, *A Paciência Constante* (ed. de António Cirurgião), Lisboa, IN-CM, 1994, p. 117, Dedicatória a Dom Lopo de Azevedo. Novamente no Prólogo «Ao Lector» reitera o

função desta obra: divertir. Que é obra considerada pelo seu autor como própria para ser lida por todos, mesmo por crianças, infere-se das palavras que se seguem: «*enquanto a bizzarria ao seu juízo não rompe o embaraço da tenra idade para aflições mais relevantes*»⁶.

Segue-se o elogio do ilustre senhor ao gabar-se «*as generosas inclinações, que em V. S. se descobrem em tão poucos anos*». Claro que estas inclinações são o reflexo da sua linhagem, pois ele terá recebido do: «*senhor Conde S. Miguel a fidalguia sem jactância, a pontualidade sem quebras, a amizade com fé, o zelo sem interesse, o juízo sem lisonja, o cortês sem dependência e o coração superior aos acidentes do tempo*». O autor, ao mesmo tempo que elogia a casa do conde S. Miguel, dá-nos, também, o seu conceito de nobre, a que, um pouco mais adiante, irá juntar outras qualidades aprendidas com a condessa: «*as artes todas (sem artifício) de enfeitiçar os corações com o juízo, com o carinho e com as bizzarrias*»⁷.

Pai e mãe serviam assim de «*generosos espelhos*» para aquele primogénito. Não deixa de ser curiosa a admoestação ao jovem para que siga «*o Norte das suas grandes erudições; porém não seja com a mesma aplicação aos livros, que por não divertir-se dela, haja também a Corte de perder a assistência de V. S.*»⁸. Parece que Gerardo Escobar não considerava muito útil a leitura, o que não deixa de ser irónico pelo facto de ser um escritor a fazer semelhante afirmação.

Aproveitando a referência aos progenitores, começa então a fazer o elogio da casa de S. Miguel: «*pois com a casa de S. Miguel herda o empenho de igualar as acções gloriosas de tamanhos ascendentes*». Inclui ainda as referências aos antepassados: «*Em primeiro lugar as de seu grande Avô paterno, o senhor Nuno Álvares Botelho, governador da Índia*». Seguem-se vários elogios hiperbólicos a esta personagem e aos seus feitos na Índia que ocupam grande parte do texto da Dedicatória: «*inveja de Marte, primogénito do valor, morgado da Fama, Aquiles moderno, glória de Trás los Montes que, ao revés do Sol nasceu no Ocaso para pôr-se no Oriente com lástima de ambos Pólos; aquele a cujas intrépidas resoluções foi pequeno teatro a Índia, para cujas façanhas são poucos quadernos as quatro partes do mundo que com a espada deu leis ao Oriente, glórias a Portugal, estragos ao*

facto: «Estímulos juvenis (docemente tiranos da vontade) guiaram o entendimento na humilde composição deste livrinho» - *ibidem*, p. 119.

⁶ Gerardo ESCOBAR, *Doze Novelas*, ed. cit., "Dedicatória".

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

Holandês, terror ao Mouro, assombros ao Persa e pasmo ao Orbe que gravando o seu nome nos bronzes da eternidade, se corou dos imortais aplausos, dando fadiga aos clarins da Fama no empenho de divulgar as grandes empresas que aspirou o seu bizarro ardimento, as vitórias que conseguiu seu valor e os altos braços de que enriqueceu a sua casa, deixando entre tão gloriosas memórias uma só queixa: de não considerar o muito que importava a Portugal a sua vida, para a arriscar tão arrojada, pois morreu mais nos incêndios da sua própria cólera, do que nas chamas do fogo em que abrasou a armada holandesa»⁹.

Para mostrar o muito que venerava «*as memórias deste grande herói*», transcreve a carta que o rei de Espanha escreveu ao governador de Portugal «*com o aviso da sua morte*» e com as doações que são feitas aos seus descendentes, o que é o melhor tributo ou «*obelisco*» para apor numa «*padrão ao seu nome*»¹⁰.

Recordemos que Nuno Álvares Botelho fora governador da Índia, para onde partira em 1624 com duas naus e seis galeões, em socorro de D. Francisco da Gama. Distinguiu-se na luta contra ingleses e holandeses. Na Índia faleceu em 1629, em Ormuz, como governador. Seria o fundador da casa de S. Miguel, por decisão Filipe III¹¹.

A admiração por esta figura histórica leva-o a incluir na *Fenis de Portugal* uma notícia sobre um dos seus feitos mais celebrado, como exemplo de um português que, tal como a Rainha Santa, desprezava as suas próprias necessidades para atender aos outros¹². Mas também os *Cristais da Alma* seriam dedicados a outra representante da mesma casa: trata-se de D. Margarida Juliana de Távora, filha dos condes de S. Miguel, conforme vimos. Aí se faz outro elogio destes senhores que têm «por ascendentes as luzes do mais generoso sangue de Portugal»¹³.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ver biografia publicada pelo Pe. Manuel TEIXEIRA, *Vitórias do governador Nuno Alvares Botelho*, Lisboa, 1633. Esta obra foi reeditada em Lisboa, 1940. Ver também: Alfredo Botelho de SOUSA, *Nuno Alvares Botelho, capitão geral da Armada de alto bordo e governador da Índia*, Lisboa, 1940; *Nuno Alvares Botelho e a sua armada de alto bordo*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1928.

¹² O passo é este: «O governador da Índia, Nuno Álvares Botelho, aquele espírito de Marte, César moderno cuja espada na oficina do valor foi forjada em raio, que executou tantos destroços nos Mouros e nos Hereges e bastara a ressuscitar as glórias de Portugal no Oriente se a sua intrepidez lhe não tirara a vida (que as armas inimigas não puderam). Reconhecendo este grande capitão que pegando o fogo a duas naus holandesas queriam no inferno fugir os golpes da sua espada, mandou que se afastassem os seus navios. E vendo que D. Francisco de Mascarenhas, atento aos créditos do valor e não aos resguardos da vida, não se retirava, ele, desprezando o risco próprio, para atalhar o dano alheio, foi a retirá-lo, quando [fatal é sempre o golpe das desgraças] rebentando ua das naus inimigas o sepultou no seu mesmo triunfo» - António ESCOBAR, *Fenis de Portugal*, ed. cit., p. 195.

¹³ Gerardo ESCOBAR, *Cristais da Alma*, ed. cit., “Dedicatória”.

Termina a Dedicatória que, no fundo, é um panegírico ao avô, desejando que Álvaro Botelho de Távora siga os exemplos do seu ilustre antepassado. Claro que a explicação para esta alteração tem a ver com o facto de o seu destinatário ser ainda muito jovem e não ter obra feita. O nome do avô e os feitos deste serão um exemplo a seguir pelo jovem descendente. O estilo é afectado, bem ao gosto barroco, mas enquadrando-se perfeitamente no fim a que se destina: o panegírico.

Traz a data de 1672 que deverá ser então a data da decisão da publicação, conforme foi anunciado no início.

PRÓLOGO

Intitula-se este texto preliminar, simplesmente, «Ao Leitor». Começa com um «eu» que tanto pode ser Gerardo, autor das novelas, conforme consta do frontispício e da “Protestação do Autor” ou o Padre Fr. António de Escobar que aparece como uma terceira pessoa neste prólogo. De facto, teremos de ter em conta o que A. Cayuella escreve: «Il est également nécessaire de tenir compte du rôle assumé par l'écrivain comme présentateur de lui-même et de l'ouvre dans le prologue et dans la diégèse. Qui parle dans le prologue? L'auteur, le narrateur, le préfacier? L'auteur oui, mais en tant que rôle, dessiné et assumé par l'écrivain lui-même, en tant que presentateur de l'ouvre différent du narrateur de l'histoire. Si l'auteur est une personne réelle historiquement définie, à travers les pages préliminaires, l'homme construite l'image d'un “second moi”, une version verbale, discursive, un personnage. On peut donc dire que l'auteur est le premier personnage de son ouvre». Ou seja, conforme se pode concluir: «dans le prologue l'écrivain s'énonce non seulement en écrivain mais en faisant s'énoncer un individu qui est lui-même»¹⁴. É precisamente o que acontece neste texto: ficamos a conhecer o autor confesso – Gerardo de Escobar - e a pessoa real que ele é - o Padre Fr. António de Escobar. Há como que um desdobramento destas duas entidades, mostrando-se o autor confesso preocupado com o que acontecera com o autor “real” e não querendo que o mesmo lhe aconteça a ele.

Como prólogo destas novelas é brevíssimo, ficamos a perceber imediatamente a sua principal finalidade: denunciar a apropriação indevida que o Pr. Frei Francisco

¹⁴ Anne CAYUELA, *Le Paratexte au Siècle d' Or*, Genève, Lib. Droz S.A., 1996, p. 162.

de Sales fizera de uma outra obra de António Escobar - *O Heroe Portuguez* - e que o terá levado a publicar rapidamente, tal como a lebre faz, pois «*o medo a mete a caminho*», as *Doze Novelas* antes «*que algum curioso imprima em seu nome estas Novelas*». A denúncia do plágio é evidente: «*que fez discretos estes receios, o furto que o Padre Frei Francisco de Sales do Heroe Portuguez, obra tam conhecida do Padre Fr. António de Escobar*»¹⁵.

Assim, para vincar a importância daquela decisão, reitera que «*O excarmentar em cabeça alheia, foi sempre a gala da boa atenção e como este é o motivo que me move e não o vosso divertimento*», por isso mesmo não se tem de preocupar com a benevolência do leitor, dado que não lhe interessa «*nem tenho que vos alegar para vos esperar cándido e não vos experimentar malévolo*»¹⁶. Ou seja, a intenção declarada é a negação da finalidade dos prólogos, dado que o seu autor não procura captar a benevolência do leitor, aliás resulta da leitura que o autor não está minimamente preocupado com os seus leitores, antes pelo contrário, está preocupado com o registo da sua obra. Paralelamente, o autor também não faz de intermediário entre o leitor e a obra, não pretende facilitar-lhe a leitura, nem evitar a crítica. Daí que vise todo o leitor: o que irá ler as novelas, e o que leu a obra plagiada, ou a vai ler a partir de agora, pois a sua curiosidade foi despertada também para essa outra obra. De facto, este também poderia ser o prólogo de qualquer outra das suas obras.

Claro que este texto terá no leitor o efeito de surpresa, não isento de uma certa graça, primando «en “n’ étant pas”, c’ est dire en trompant une attente, en s’offrant le luxe de faire ressentir son absense»¹⁷. A sua função primordial de «diriger l’ attention du lecteur vers une direction unique, et de guider cette perception pour éviter toute déviation interprétative»¹⁸, de servir de certidão de nascimento mantém-se, só que a atenção de leitor é agora guiada para a denúncia de uma grande injustiça: o roubo da propriedade intelectual. Claro que ao perceber a injustiça deste acto, o leitor não pode

¹⁵ Estas queixas de roubos autorais não são inéditas na época, conforme demonstrou A. Cayuella, dando como exemplo *El Buscón* de Quevedo (ob. cit., p. 212). Mostram a consciência da importância do reconhecimento da autoria, o que é também uma prova do reconhecimento do valor do indivíduo. Estas são formas de pensar de influência humanista, recentes na História da Arte, na Literatura, nas Ciências. Diz Anne Cayuella: «ce n’est pas un hasard si l’on assiste au XVII ème siècle au surgissement de la notion de droit d’auteur conjointement à l’apothéose des préfaces comme genre littéraire» - Anne CAYUELA, o. cit., p. 139.

¹⁶ António ESCOBAR, *Doze Novelas*, ed. cit., “Prólogo”.

¹⁷ Anne CAYUELA, *Le Paratexte au Siècle d’ Or*, ed. cit., p. 216.

¹⁸ *Ibidem*, p. 227.

deixar de sentir simpatia pelo autor da obra, pelo que este Prólogo não deixa de ser uma forma de *captatio benevolentiae*.

Contudo, talvez se possa considerar um «anti-prólogo», dado que acaba por ser a negação da função privilegiada do prólogo, que é seduzir o leitor pelo elogio - «cândido, benévolo leitor» -, mas também porque o autor declara recusar-se a escrever um prólogo: «nem tenho de». Claro que o facto de não omitir essas classificações do leitor, declarando expressamente o seu conhecimento, mas eximindo-se de as usar, tornam-no um texto provocatório.

Estamos perante um prólogo perfeitamente ao gosto do barroco, que brinca com a realidade e a aparência.

PROTESTAÇÃO DO AUTOR

Na mesma página do prólogo há uma «Protestação do Autor». Datado do mesmo dia da dedicatória (17 de Abril de 1672), é na realidade uma nota para os censores, funcionando como um verdadeiro *Prologo a los Censores*, à semelhança do que Antonio López de Vega registou nas suas *Paradojas racionales escritas en forma de diálogos del género narrativo*¹⁹.

Na «Protestação» declara-se expressamente que o «uso de deidades, adorações, sacrifícios, entregas de alma e outras hipérboles introduzidos como licenças poéticas, frases amorosas, e não em verdadeiro sentir, enquanto são gala de dizer e não desvios do sentir católico»²⁰.

Para reforçar esta ideia, acrescenta ainda: «isto e tudo o mais sujeito à censura da Igreja como filho dela»²¹.

Esta mesma Protestação, como vimos, acompanha também o texto dos *Cristais da Alma*.

Na página seguinte inclui-se o «Índex das Novelas que se contêm neste livro».

¹⁹ Referido por Anne CAYUELA, *Le Paratexte*, ed. cit., p. 30

²⁰ António ESCOBAR, *Doze Novelas*, ed. cit., “Protestação”.

²¹ *Ibidem*.

PRIVILÉGIO

Logo de seguida regista-se o privilégio assinado pelo «Príncipe», D. Pedro, que assina como «*regedor e governador deste reino*» para dois livros as *Doze Novelas* e os *Cristais d' Alma*, conforme expressamente é referido: «*faço saber que havendo respeito ao que por petição me enviou dizer Gerardo de Escobar sobre se lhe conceder privilégio de dous livros que imprimiu à sua custa; um de doze novelas, outro christaes da alma*». O privilégio é para dez anos e foi feito por um tal Manoel do Couto, «*em Lisboa, a dezanove de Fevereiro de mil seiscentos e setenta e quatro*»²².

Este privilégio é também transcrito por Venâncio Deslandes, embora, por lapso, o nome do autor apareça como Geraldo, se bem que o privilégio transcrito na obra tenha o nome do autor correctamente escrito²³.

LICENÇAS

Facto curioso, as licenças estão no final do livro, precisamente na última página – o normal é figurarem no início da obra - e, tal como o privilégio se referia a esta obra e aos *Cristais d' Alma*, também as licenças são para as duas obras: «*Vistas as informações, podem-se imprimir estes dous livros, um que contém doze Novelas, outro intitulado Cristaes dalma*»²⁴.

As primeiras licenças vêm assinadas de Lisboa: a do Santo Ofício é 16 de Setembro de 1672, a do Ordinário é de 19 de Janeiro de 1673 e a da Mesa é de 14 de Julho de 1673. Ficamos a saber por elas que, apesar de G. Escobar ter antecedido as *Novelas da Protestação*, esta não o terá livrado de ser censurado, pois a licença do Santo Ofício, diz expressamente «*podem-se imprimir estes dous livros... menos o que em um e outro vai riscado*». Sobre o que terá sido riscado pela censura, facto que não

²² António ESCOBAR, *Doze Novelas*, ed. cit., “Privilégio”.

²³ Venâncio DESLANDES, *Documentos para a História da Tipografia Portuguesa, nos Séculos XVI e XVII*, ed. cit., pp. 232-233. Poderá ser erro da fonte que é a Chancelaria de Afonso VI, liv. XLIII, FL. 13 V.

²⁴ António ESCOBAR, *Doze Novelas*, ed. cit., “Licenças”.

é inédito na época, nada sabemos²⁵. Talvez uma ou outra palavra considerada menos próprias, um ou outro passo mais arrojado. De qualquer maneira só no resta especular, dado a ausência do manuscrito original.

A segunda licença do Santo Ofício, já vem datada de 30 de Janeiro de 1674: «*Visto estar conforme o original, pode correr este livro de Novelas Gerardo de Escobar*»²⁶. Portanto esta é uma licença apenas para as novelas, uma vez que os *Cristaes* já tinham sido publicados no ano anterior: a partir das primeiras licenças as obras seriam, pois, consideradas à parte.

Este livro seria taxado pela Mesa, em 30 de Janeiro também, de «*trezentos e cinquenta reis em papel*»²⁷.

Como é comum em muitos livros portugueses de ficção, os textos destas licenças são meramente protocolares e não desempenham, ao contrário de muitas das sua congéneres castelhanas, e de algumas obras portuguesas moralizantes, como, aliás, acontece com as do próprio autor, a função de crítica²⁸.

²⁵ Cortar ou emendar era comum na época. Em a *Segunda Parte de La Vida de Guzmán de Alfarache*, em Lisboa, por Pedro Crasbeck, 1604, também. Diz Frei António Freire: «vi e examinei este livro...e com as emendas que lhe fiz não fica tendo cousa alguma contra a nossa fé e bons costumes» - Mateo ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache* (ed. de José Maria Micó), Madrid, Catedra, 1994, vol. II, p. 13. Dado que se trata de uma 1ª edição não temos termo de comparação para sabermos o que foi emendado, a menos que aparecesse o manuscrito. Caso diferente aconteceu com Trancoso: vejam-se as emendas que o Pe. Bartolomeu Ferreira fez na edição de 1585 dos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso – Anabela MIMOSO, “*Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso – um Livro Exemplar”, *Línguas e Literaturas*, Revista da Faculdade de Letras do Porto, Vol. XV, 1998, pp. 276-290.

²⁶ António ESCOBAR, *Doze Novelas*, ed. cit., “Licenças”.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Veja-se a este propósito a obra já aqui citada de Anne CAYUELA, *Le Paratexte au Siècle d’ Or*, e. cit., especialmente o 1º Capítulo: «La législation du livre».

Também uma obra didáctico-recreativa, como *A Preciosa* de Sórora Maria do Céu, tem uma apreciação de Fr. Boaventura São João, na *Aprovaçam*, bastante elogiosa sobre o estilo e a validade da ideia, do argumento e do discurso, conforme salienta Ana Hartherly, no já citado estudo introdutório à *Preciosa*, pp. XXXV-XXXVI. Claro que estamos perante uma alegoria moral, ou «novela pastoril a lo divino», como lhe chama a mesma autora (p. XXXVI), o que a afasta das novelas cortesãs de Gerardo Escobar.

3. O Texto

Semelhantes às de Pires de Rebelo, mas mais modestas em termos formais e temáticos, as *Doze Novelas* formam com as *Novelas Exemplares* o conjunto de novelas breves do século XVII em português não sujeitas a marco.

O número de novelas corresponde às novelas cervantinas, bem como ao projecto inicial das *Historia peregrinas y ejemplares* de Céspedes y Meneses (que acabaram por ficar em seis). Dado que a obra, em exemplar de in 4º, tem 467 páginas, excluindo os paratextos que não vêm numerados, inclui doze novelas, aparentemente parece-nos que hão-de ser mais breves que as de Pires de Rebelo. Recordemos que a primeira edição das *Novelas ejemplares* tem 344 páginas. Apesar da sua mancha gráfica ser ligeiramente maior (11,5 X 17,5 cm para 11 X 16,5cm das *Doze Novelas*), como apresenta um corpo de letra maior, cada página acaba por só ter 25 linhas. Isto perfaz um total de, mais ou menos, 8 600 linhas. Ora, cada página das novelas de Escobar apresentam 33 linhas, pelo que teremos ao todo 15 400 linhas. Como cada linha em ambas as obras apresenta uma média de 6 palavras, teremos que a obra de Escobar, apresenta, de facto, uma diferença de 1800 linhas, pelo que as suas novelas são ligeiramente mais breves.

Assim, a primeira tem 48 páginas (isto é, 1584 linhas), a segunda 40 (1320 linhas), a terceira 30 (990 linhas), a quarta 34 (1122 linhas), a quinta 34, a sexta 37 (1221 linhas), a sétima 38 (1294 linhas), a oitava 36 (1188 linhas), a nona 38, a décima 38, a décima primeira 36 e a última 46 páginas, ou seja, 1518 linhas. Convertendo as novelas rebelianas também em linhas, a mais curta terá 2470 linhas (98 páginas) e a mais extensa 3 425 linhas, isto é, 137 páginas.

Qualquer uma dela tem, portanto, menos 1000 linhas, *grosso modo*, do que as novelas rebelianas, o que, obviamente, implicará uma menor riqueza de pormenores, embora o número de novelas pudesse também significar uma maior diversidade da intriga e dos temas abordados. Porém, isto não acontece, havendo até uma certa monotonia nos argumentos e uma certa afinidade ou parentesco nos temas desenvolvidos. Estruturalmente, para além da intriga principal, algumas novelas contêm ainda narrativas encaixadas, e todas englobam cartas e poemas, donde resultam vários pontos de vista.

Embora o título seja dado pelo número de narrativas (doze) e não pela sua função (exemplares), curiosamente, também se relacionam com as novelas cervantinas, na medida em que se não lhe reproduzem o título reproduzem o número, mas sem deixar de fazer referência ao subgénero: novelas. Contudo, é de salientar a inovação da denominação, apesar de inócua, na medida em que não veicula nenhuma intenção do autor. Provavelmente, este recurso seria uma necessidade provocada pela publicação tardia da obra e, logo, pelo esgotamento de outras possibilidades de título genérico curto e apelativo.

Outro problema que se levanta tem a ver com o facto de figurar, a seguir ao nome do autor, a indicação de “I PARTE”. Dado que tanto o Privilégio como as Licenças são concedidos também a outro livro de Escobar, os *Cristaes da Alma*, pode-se entender que as *Novelas* são a primeira parte da outra obra de ficção do nosso autor. Quanto ao facto de os *Cristaes* terem saído antes das *Novelas* (em 1673) não é obstáculo a esta tese, já que as primeiras licenças (as únicas que nomeiam os *Cristaes*) datam de 1672. No entanto, o Privilégio data de 1674. Ora, no texto lê-se expressamente: «*Eu, o Príncipe... faço saber que havendo respeito ao que ao que, por sua petição, me enviou dizer Gerardo de Escobar sobre se lhe conceder privilégio de dous livros que imprimiu à sua custa; um de Doze Novelas, outro Cristaes da Alma e visto o que alegou, hei por bem...*»¹. Isto significa que os *Cristaes* já tinham sido impressos, bem como as *Novelas*, embora estas aguardassem ainda a última licença (que data de 30 de Janeiro de 1674) para serem publicadas, podendo a outra obra, entretanto, já ter saído a público.

Assim, embora não havendo muita relação formal entre as duas obras, é natural que as novelas, originariamente, pudessem ser a primeira parte dos *Cristaes*. Na realidade, a diferença entre elas não é muito significativa, pois, tematicamente, ambas abordam o tema do amor e do sofrimento amoroso. Só que, até talvez pela menor dimensão desta obra, que implica menor custo e também mais celeridade na confirmação para as segundas licenças, ela acabou por sair primeiro.

Neste aspecto não difere muito do percurso das novelas rebelianas e da *Constante Florinda*.

¹ António ESCOBAR, *Doze Novelas*, ed. cit., “Privilégio”.

Também do mesmo modo que as *Novelas Exemplares*, as *Doze Novelas* não apresentam marco narrativo, sendo a única ligação entre elas as evidentes relações temáticas.

Em relação à apresentação, ao contrário das novelas rebelianas, as cartas não estão destacadas do resto do texto, pois o tipo de letra é o mesmo, e, a maioria das vezes, não há espaços de separação (excepto na assinatura). São os poemas que ganham em relevo, já que, apesar de se distinguirem pela mancha gráfica, essa distinção é reforçada com o recurso ao itálico e pelo espaço criado entre o restante texto e o poema.

No que diz respeito ao narrador, ele é, maioritariamente, heterodiegético. É um observador atento e não hesita em intervir com um «eu» que comenta a actuação das personagens. É o que acontece na Novela I, ao explicar a actuação de D. Carlos: «*Eu persuado-me a que D. Carlos se guardava vítima a maiores prendas que astrólogo o coração lhe escusava o pesar de haver sacrificado finezas à menor beleza*»².

Mas pode ainda ir mais longe e fazer comentários sobre a sociedade, em geral, e sobre as suas relações com ela: «*Escandaliza-me a bárbara voz de alguns: de ninguém se me dá, porque de ninguém dependo. Os que se prezam de honrados de todos dependem, porque fundando-se a honra na opinião, um negro me acredita ou me desonra no como me avalia*»³. E neste passo parece mais o desencantado António Escobar, a falar pela voz do narrador/ Gerardo.

Mas a voz do narrador pode também fazer-se ouvir através de um «nós»: «*Ordinariamente erramos nos conceitos que fazemos, porque os medimos por nós e eles são outros. Prezamos a boa razão e desviam-se dela. Consultamos a sua obrigação e faltam ao seu empenho. Finalmente governamo-nos pelo que devem fazer e eles obram o que querem, não o que devem*»⁴.

Outra modalidade ainda é a intervenção do narrador para responder à actuação de uma personagem, como faz, por exemplo, na quarta novela, quando explica o objectivo do jogo psicológico que Finardo lançava a Selinda, esperando que ela «*não cresse o que ouvia e desse crédito ao que não lhe diziam. Tinha razão Finardo que razões sem alma não devem escusar-se e os afectos do coração sem que se expliquem*

² Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 3.

³ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 2.

⁴ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 10.

é bem que se penetrem»⁵. Ou de dar opiniões sobre várias matérias: «*Querem muitos que as setas do amor tenham a eficácia do raio que, na primeira vista, faz toda a execução. Mal o presume que só o trato faz o amor gigante. Amor que se funda nos agrados da vista, tem pouco seguros os aumentos*»⁶. Por vezes, as suas opiniões tomam a forma de sentenças, como quando comenta a actuação de D. António, dizendo: «*A maior prenda que dá o Céu é o juízo*»⁷.

É curiosa esta posição do narrador, já que muitas vezes o confundimos com o Autor *in presentia*, isto é, com Gerardo Escobar, talvez até com o próprio António Escobar, mas também porque nos sentimos conduzidos na nossa leitura dos acontecimentos.

Contudo, cartas, poemas e narrativas encaixadas alargam esta visão do narrador permitindo-nos assim conhecer diferentes pontos de vista.

Para o alargamento do ponto de vista também se recorre aos monólogos interiores. Assim, por exemplo, na Novela II – “A ventura pela indústria” – a Duquesa, depois de ter encontrado um enigmático soneto de amor de Leonardo, surpreende-se a pensar nele: «*Que é isto (dizia assustada) com esta freima considero eu tão bárbaros desacatos ao meu decoro? Presumo que um vil criado se atreve a amar-me e não desatam os raios de meus olhos em pó esta exalação arrogante que subiu a profanar o céu da minha grandeza com vaidades de estrela? Como dilato o castigo? Mas ai, isto pode ser um engano da minha fantasia; quando vi eu Leonardo a faltar à veneração que me deve; quando no olhar, quando em ãa palavra menos atenta deu indícios desse amor? Quando um suspiro arrojado a furto do coração indicou oculto Mongibelo? Quando o fumo da suspensão meixericou as chamas do amor?»⁸. E assim continua a cogitar nas suas dúvidas e perplexidades.*

Outra forma de obter a polifonia é através da modificação do estatuto do narrador, já que este, por vezes, se transforma, como veremos, nas narrativas encaixadas em narrador autodiegético. Nestes casos, pode ser uma personagem secundária que conta a sua vida a uma das personagens principais ou uma das personagens secundárias que conta algum acontecimento passado.

⁵ Novela IV – “Do Escravo por amante”, p. 145.

⁶ Novela VII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 173.

⁷ Novela XII – “As flores da bizzarria”, p. 424.

⁸ Novela II – “A ventura pela indústria”, p. 56.

Este narrador estabelece assim a unidade entre as doze novelas. No entanto, temática e estruturalmente temos de apontar alguma diversidade que a seguir analisamos.

TEMAS E ESTRUTURAS

Apesar da temática continuar a ser a amorosa e, portanto, a mesma das novelas cervantinas ou das de Maria de Zayas, por exemplo, ou das de Pires de Rebelo, de facto, cremos que há nas *Doze Novelas* maior influência da comédia do mesmo período do que das novelas que as antecederam. Assim, embora o enredo seja pobre e repetitivo, o seu principal interesse prende-se com as intrigas que são levadas a cabo para separar os amantes. Ora, elas passam pelo engano dos amantes, conseguido, sobretudo, através da troca de cartas ou poemas ou da confusão de identidade conseguida pela ambiguidade da figura de embuçados.

O próprio autor cita, numa das novelas, o nome de Tirso de Molina (segunda novela) pelo que é bem possível a sua admiração por ele e, logo a sua permeabilidade a essa influência, seja ela procurada conscientemente ou não¹. De facto, há vários pontos comuns entre as comédias tirsianas e as novelas do nosso autor, conforme veremos adiante. Não é novidade na novela de seiscentos esta influência da Comédia, pois até as personagens do *Quijote* «encarnan fundamentalmente figuras de la tradición de la comedia (me refiero al género arquetípico, definido por oposición a la tragedia, no a toda la gama de la *Comedia* española del Siglo de Oro): impostores, *milites gloriosos*, mediadores honestos, graciosos, rústicos, galanes, doncellas, etc.»²

Os títulos são recuperados no interior do texto, geralmente no fim, para serem explicados e relacionados com o tema abordado, conforme veremos pontualmente.

¹ Esse interesse por Tirso poderá explicar-se, talvez, pela admiração pelo «lusitanismo» deste, como lhe chama Blanca de los Ríos, talvez devido à sua passagem por Portugal em 1619-20, que esta autora dá como provada, e na medida em que a acção de algumas das suas comédias se passa em Portugal, outras têm personagens portuguesas ou temas portugueses, como as *Quinas de Portugal*, que tem por tema a batalha de Ourique, e noutras se elogiam terras portuguesas, como Coimbra (em “El amor médico”) e Lisboa em “El burlador de Sevilla” – Blanca de los RÍOS, “Introducción” a Tirso de Molina, *Obras Dramáticas Completas*, Madrid, Aguilar, s.d., vol. I, especialmente, pp 60-61 e 1819.

² Félix MATÍNEZ-BONATI, *El Quijote y la poética de la novela*, Acalá de Henares, Bib. de Estudios Cervantinos, 1995, p. 12.

Este processo é também comum a Tirso³. A sua reiteração poderá funcionar como uma orientação da leitura do texto, num esforço para garantir a sua “exemplaridade”.

A obra, na sua globalidade, pode constituir um manual de comportamento das donzelas face ao amor. A ideia veiculada é que não devem temer resistir às tentativas que os seus amantes façam no sentido de delas obterem favores, porque eles não as deixarão de amar por isso. Do mesmo modo, não as deixarão de amar, mesmo quando elas deles desistem, movidas pelas intrigas de terceiros. Por outro lado, é também um aviso para estarem alerta em relação a criados e amigas que, muitas vezes, as querem desviar dos seus amantes. A atitude das donzelas é, pois, contida e, nessa contenção, reside a sua força.

É de salientar a luta e a coragem demonstrada pelos protagonistas masculinos, a firmeza dos seus sentimentos e a visão optimista do amor que, mercê da sua fineza e firmeza, vence todas as provas e desconfianças. No entanto, parece-nos uma visão marcadamente masculina, pois são as qualidades dos amantes que são enfatizadas, em contraposição às desconfianças demonstradas pelas donzelas e até à volubilidade de algumas delas.

Pelas mesmas razões apontadas em relação às novelas de Pires de Rebelo, não cremos que as possamos classificar de sentimentais, conforme Ana Cristina G. Pontes as apelida, e a inclusão de algumas cartas também não faz delas novelas epistolares, conforme aquela autora e Anabela Bolota pretendem.

No entanto, como é comum nas novelas breves, há interferências de outro tipo de novelas, como da novela de cavalaria, sobretudo na descrição do torneio, na demanda da fita, na entrega da fita como penhor amoroso e ainda na vassalagem amorosa que Finardo presta a Selinda (Novela III); da novela picaresca, visível na censura à vida desregrada de Leandro (Novela IX) e na *peregrinatio* que Constâncio e Leandro levam a cabo; da novela bizantina pela escolha de um ou outro lugar remoto para localização da acção (Chipre, por exemplo) e pela inclusão de uma batalha naval; da própria “novela” sentimental, sobretudo na prisão de Fenisardo na Torre, numa

³ Muitas são as comédias deste autor que no seu seio recorrem aos títulos para os explicar. Como exemplo, poderemos citar a fala final (de Bohoz) da comédia “La mejor espigadera”: «De Rut y Bohoz nació/ Obed, y por línea recta/ de Obed, Jesé, que fue padre/ de David, rey y profeta,/ de quien, descendiendo Cristo,/ hace la memoria eterna/ de Rut, que esta historia llama/ LA MEJOR ESPIGADERA» - Tirso de MOLINA, *Obras Dramáticas Completas*, ed. cit., vol. I, p. 1028, Jornada III, Cena XIX.

espécie de *Cárcel del Amor*; bem como da novela pastoril, visível na distância e na indiferença com que as donzelas tratam os seus amantes, num processo de *contaminatio*, também próprio das novelas cortesãs. Adiante pormenorizaremos estes aspectos.

Ana Cristina Pontes vê nelas ainda influências daquilo a que ela chama novela histórica, pelas referências às guerras da Restauração e a personalidades que nelas se distinguiram. Não pensamos que se possam classificar como históricas estas novelas, pois essas incursões no domínio dos acontecimentos contemporâneos serão, tão só, o reflexo da preocupação em transmitir verosimilhança, mas serão também um reflexo do quanto os acontecimentos narrados afectaram o escritor. Na realidade, nunca os acontecimentos históricos relatadas constituem a matéria da novela, apenas, e mais ainda do que o seu pano de fundo, o ponto de partida para a intriga.

Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”

Dom Carlos, fidalgo português, estudara em Coimbra «*por aprender as boas letras e não para segui-las, que melhor adquiridas são as ciências da curiosidade que da conveniência*»⁴, juntamente com D. Francisco «*com quem se havia criado, e cujas prendas lho adiantaram a todos*»⁵. Curiosamente, pela época em que foram publicadas as novelas, o ensino da Universidade de Coimbra estaria em decadência⁶, segundo Ramada Curto, o que nos parece transparecer do comentário que Leandro (novela décima) faz à vida na cidade universitária.

Ambos os jovens se distinguiram na guerra e D. Carlos particularmente nos amores, a partir de um dia de procissão, em que viu a uma janela uma bela jovem – Narcisa - e logo se enamorou dela. Ora, por amizade e para salvar D. Francisco de um «desar», acabou por se prejudicar a si próprio sem que ao amigo lhe acontecesse alguma coisa. Para evitar ser desterrado teria de casar com Luciana. Desgostoso, pede tempo para pensar, enquanto conta a D. Francisco a sua situação e o desejo de não realizar um matrimónio de conveniência. Receando comprometer-se, D. Francisco

⁴ Novela I - “O Juízo vence as Estrelas”, p. 1.

⁵ Novela I - “O Juízo vence as Estrelas”, p. 2.

⁶ Diogo Ramada CURTO, *O Discurso Político em Portugal*, ed. cit., p.75.

consegue a cumplicidade de Floralta, sua prima e amiga de Narcisa, para convencer esta da infidelidade de D. Carlos, julgando afastar assim o único obstáculo ao casamento de D. Carlos com Luciana. Serve-se da mentira e da falsificação de cartas. Apesar dos protestos de fidelidade constantes por parte do jovem amante, Narcisa acredita nas provas assim forjadas. Também Estela, irmã de Narcisa, aproveitando-se da situação, faz-se passar por amiga de D. Carlos, tentando tirar partido da situação, no sentido de conquistar D. Carlos para si. Este, alvo da pressão da família e amigos, das maquinações de D. Francisco, Estela e Floralta, e da desconfiança da sua jovem amada a tudo resiste com firmeza e constância. Porém, Luciana sabedora destas maquinações não quer ligar-se a quem não a ama e é ela própria que esclarece as dúvidas de Narcisa, em parceria com Sousa, fiel criado de D. Carlos, apesar dos esforços de D. Francisco para comprar a sua lealdade.

Depois de esclarecer as dúvidas, D. Carlos escreve a D. Pedro, irmão de Luciana a esclarecer a razão pela qual não poderia casar com a irmã, propondo-lhe, em troca, que o irmão, D. Luís, o substituísse. Para esse efeito abdicava da sua herança a favor do irmão. Esta posição agradou a D. Pedro e ao rei, que deu a D. Luís «*ũa comenda de três mil cruzados, para que casando com Luciana não houvesse mister renunciações ou alimentos do morgado de Dom Carlos*»⁷. Assim «*em um mesmo dia se casaram D. Carlos com Narcisa, D. Luís com Luciana e D. Pedro com Estela*»⁸. Finalmente, «*o juízo venceu as estrelas, pois triunfou da desgraça em que elas o metiam*»⁹.

O clima de bandos e de rivalidades entre os nobres, neste caso, de Coimbra, ressalta desta novela, bem como o empenho do rei no saneamento dessas rivalidades. O tema da rivalidade entre nobres voltará ainda a ser tratado noutras novelas, conforme veremos¹⁰.

O início desta novela recorda-nos o Conto Quarto da III Parte dos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso que «Trata como

⁷ Novela I - “O Juízo vence as Estrelas”, p. 43.

⁸ Novela I - “O Juízo vence as Estrelas”, p. 47.

⁹ *Ibidem* (sublinhado nosso).

¹⁰ Também este foi um tema abordado pelo frade mercedário, em, por exemplo, “Quien calla, otorga”: «Competências/ que entre nuestras ascendências/ pasaron a los extremos/ de bandos y enemistades,/ me han quitado la esperanza/ con que el matrimonio alcanza/ dulce union de voluntades» - Tirso de MOLINA, *Obras Dramáticas Completas*, ed. cit., vol. I, p. 1433, Acto II, Cena VII.

dous mancebos se quiseram em extremo grau e como um deles por guardar sua amizade se viu em grandes necessidades e como foi agradecido do outro amigo»¹¹, já que ambos estudam em Coimbra e são grandes amigos. Estaremos, contudo, perante uma variante do tema, já que, enquanto em Trancoso se destaca o valor da amizade, em Escobar, prevalece a satisfação do interesse pessoal, pois D. Francisco não hesita em sacrificar a liberdade do amigo e o seu amor para conseguir a sua liberdade. É uma visão pessimista da amizade que só não é definitiva porque noutras novelas há alguns casos de amizade entre dois mancebos ou entre duas donzelas, mas não deixa de ser um alerta em relação aos amigos, o que, aliás, será mais de uma vez lembrado em outras novelas.

Novela II - “A Ventura pela Indústria”

Leonardo, vassalo de D. Linda, duquesa do Luxemburgo, enamorado dela, faz constar que é um príncipe disfarçado por amor e mostra-se muito enamorado. A duquesa arde em ciúme, pois não tem a certeza de que seja ela o alvo de tão grande amor. Com a cumplicidade de um criado logra obter uma carta fingida que Leonardo escrevera. Leonardo gere admiravelmente o ciúme da duquesa e consegue que ela o ame de tal maneira que nem se importa que ele lhe seja inferior e que a tenha enganado. Esta, por sua vez, também consegue mantê-lo suspenso na dúvida se será ou não amado.

Em relação à reacção que os súbditos poderiam tomar ao saberem a sua soberana casada com alguém de inferior qualidade, o «*medo das armas, o ruído das prevenções e o supor já tudo ajustado*»¹² acabou por aquietá-los. Assim, o astuto Leonardo acaba por conseguir os seus objectivos, vendo sancionados, deste modo, os

¹¹ Gonçalo Fernandes TRANCOSO, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (ed. do texto de Anabela Mimoso), dissertação de Mestrado em Cultura Portuguesa – Época Moderna, “*Contos e Histórias de Proveito e Exemplo de Gonçalo Fernandes Trancoso*”, Porto, FLUP, 1997 (texto policopiado), vol. II, p. 128. No 1º volume deste trabalho encontrar-se-ão também as possíveis origens do tema que, aliás, também já focámos, quando estudámos Pires de Rebelo.

¹² Novela II – “A Ventura pela indústria”, p. 87.

meios utilizados, «*governando-se com muito acerto na ventura que conseguiu pela indústria*»¹³.

Assim, ambos casam entre medidas de segurança, mas nenhum súbdito ousa opor-se à decisão da duquesa. Leonardo conseguira, pois, servir os seus interesses, tornando-se senhor do coração da duquesa, ao mesmo tempo que se tornava ele próprio duque.

Nesta novela, o jogo entre aparência e realidade é bastante interessante, porque reveste primeiro a forma de um jogo que Leonardo prepara de modo a despertar o ciúme de D. Linda. Assim, esta sabe que ele está enamorado, mas de quem? Às vezes parece-lhe que é ela a pessoa amada, outras não.

Ao mesmo tempo há ainda outro jogo: este entre o que ele é (secretário da duquesa) e o que quer que a duquesa pense que ele é: um príncipe disfarçado. Trata-se, portanto, de uma forma de travestimento. No entanto, ao contrário da maioria dos casos em que o disfarce é físico, correspondendo apenas a uma mudança de sexo, mas mantendo muitos pontos de contacto com a pessoa verdadeira, neste caso o disfarce é apenas a mudança de situação hierárquica, levada a cabo para conquistar o amor de D. Linda, conseguido através de falsas cartas (como a falsa carta do suposto Almirante ao seu príncipe, que seria Leonardo, e a carta de resposta deste); o retrato velado da dama amada por Leonardo e que afinal é um espelho em que D. Linda se viu a si própria; a jóias emprestada, como a firma de diamantes que Gustavo, um amigo rico que Leonardo tinha e lhe deveria alguns favores, lhe deu e o cofre de moedas de ouro e jóias, emprestado pelo mesmo Gustavo. O mais interessante de tudo é que estes embustes surtiram efeito, mesmo quando D. Linda soube que efectivamente Leonardo não era quem ela fora levada a crer.

Este enamoramento de uma dama por alguém de inferior qualidade também surge em Tirso, por exemplo, em *El vergonzoso en su palácio*. Mireno, filho de Lauro julgava-se pastor. Na realidade o pai era Pedro, duque de Coimbra que, acusado de traição, sob esse disfarce tentava limpar o seu nome. Madalena, filha do duque de Aveiro, enamora-se dele. A sua luta interior assemelha-se à de D. Linda. Também ela interroga Mireno sobre o seu nascimento e linhagem e também ele lhe dá respostas evasivas que a fazem desesperar. A atitude que ela vai tomar de seguida (convencê-lo a ficar na corte e a solicitar um lugar de secretário) é o expediente de que Escobar se

¹³ *Ibidem* (sublinhado nosso).

serve para aproximar Leonardo da duquesa. As hesitações de Mireno e de Madalena em manifestar os seus sentimentos um ao outro são comuns a Leonardo e D. Linda. Por outro lado, também ambas as donzelas querem firmemente acreditar que os seus amantes são grandes senhores disfarçados.

Mas há outros pontos de contacto: na comédia tirsiana usa-se o pretexto da pintura do retrato da amada, e por duas vezes. Numa delas, é António que contrata um pintor para pintar o retrato de Serafina sem que ela saiba, enquanto ela ensaia um peça vestida de homem. Serafina acabará por ver o retrato, mas não se reconhece nele e enamora-se do jovem aí representado, repetindo o mito de Narciso. Mas este enamoramento pela sua própria imagem, já antes lhe tinha acontecido, quando se tinha enamorado da sua própria imagem num espelho. Noutro caso, o recurso à pintura foi utilizado por Madalena para servir de exemplo: tal como um pintor não pode vender a sua tela se a não mostrar ao público, assim quem quer ser correspondido tem de confessar o seu amor. Esta réplica tem a ver com o facto de os dois serem, aparentemente, de condições sociais muito diferentes. Madalena vai mais longe e comenta: «La igualdad y semejanza/ no está en que sea principal/ o humilde y pobre el amante,/ sino en la conformidad/ del alma y la voluntad»¹⁴.

D. Linda, depois de saber que Leonardo não passa de seu secretário, oferece-lhe a sua mão e diz-lhe: «*A vós amo Leonardo porque sois digno de meu amor. Pois não me haviam de enamorar mais as vossas prendas que vejo e adoro do que as de vossos avós que nunca vi nem estimei*»¹⁵. A diferença entre as duas situações é que Leonardo não é quem deseja, nem quem tenta parecer e Mireno é efectivamente quem gostaria de ser, mas que nada fez para parecer.

Outro recurso utilizado na comédia é a falsa carta, ou melhor, a carta forjada por Ruy, com a assinatura falsificada do duque de Aveiro. Como vimos, há na novela de Escobar duas cartas também forjadas.

Finalmente, podemos dizer que os dois textos abordam o mesmo tema. Citando Everett Hesse, o tema desta comédia tirsiana é «la libertad de escoger el compañero para el matrimonio. Tanto Madalena como Serafina rechazan a los hombres que su padre ha escogido para ellas»¹⁶. Ora, do mesmo modo, D. Linda advoga para si essa

¹⁴ TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en su palácio* (ed. de Everett Hesse), Madrid, Catedra, 1990, p. 128.

¹⁵ Novela II – “A Ventura pela indústria”, p. 84.

¹⁶ Everett HESSE, “Introducción” a *El vergonzoso en su palácio*, ed. cit., p. 30.

mesma liberdade de escolha, mesmo contra a vontade dos seus súbditos, e logra alcançar os seus intentos.

No entanto, é o próprio Escobar que indica a sua fonte mais directa: é a comédia tirsina “El castigo del Penseque” e a sua segunda parte “Quien calla, otorga”. Leonardo evocava as palavras da sua duquesa, congeminando se ela o amaria ou não. Diz o narrador sobre Leonardo: «*Lembrado das duas comédias de Tirso, Castigos del Bense, que temia cair no mesmo barranco depois de tantas censuras*»¹⁷. Ora a comédia chama-se efectivamente “Castigos del Penseque”¹⁸, como vimos, não estando correctamente escrito no texto, o que só podemos entender como sendo uma gralha tipográfica.

Vários são os motivos comuns aos dois textos, ou melhor, aos três, se tivermos em conta que a segunda parte da comédia, é ela própria outra comédia. A acção da primeira parte passa-se na Flandres. Diana é a condessa de Oberisel que enviudara. Decidida a nunca mais casar, acabou por se enamorar de D. Rodrigo Girón (segundo Blanca de los Rios, é o próprio frei Gabriel Téllez ou Triso de Molina que pertencia à família dos Girones). Este recebeu por parte da condessa um tratamento privilegiado que o fez acreditar no seu amor, mas quando ela lhe entrega uma carta para ser dada a quem a amasse mais que a si próprio, entrega a carta a Casimiro, um conde que a requestava. Quando a condessa censura a sua falta de agudeza, Rodrigo confessa: «DON RODRIGO: Pense que era para él./ CONDESA: Hombre érades de

¹⁷ Novela II – “A Ventura pela indústria”, p. 53.

¹⁸ Blanca de los Rios explica assim a origem do título: «Apellidó Tirso su farsa *El Castigo del Penséque*, título que tomo de los *Sueños* de Quevedo, su antiguo condiscípulo de Alcalá – según creo – y ahora grande amigo suyo, y a la vez servidor, hechura y por entonces secretario del grande Osuna. Leyendo el *Sueño del Infierno* (Las Zahurdas del Plutón) dio Tellez con el título que como anillo al dedo se ajustaba a la intención de su comedia, en el pecado de aquellos amantes que *por cortos y para nada* fueron a parar al infierno quevedesco. He aquí lo esencial del párrafo: “No quiso en esta materia escuchar más y así me fui adelante, y por una red vi un amenísimo cercado lleno de almas, que, una con silencio y otras con llanto, se estaban lamentando. Dijéronme que era el retiramiento de los enamorados... Los más estaban descuidados por *penséque*, según me dije un diablo. – Quien es *penséque* dije yo o que género de delito? Riose y explico: - No es sino que se destruyen fiándose de fabulosos semblantes, y luego dicen: pensé que no me obligara, pensé que no me amartillara, pensé que ella me diera a mí y no me quitara, pensé que tuviera outra con quien yo riñera, pensé que se contentara conmigo solo, pensé que me adoraba. Y así todos los amantes en el infierno están por *penséque*.» - Blanca de los RIOS, “Preambulo” a “El castigo del Penseque” de Tirso de Molina, *Obras Dramáticas Completas*, Madrid, Aguilar, s.d., vol. I, p. 665.

*penséque?»*¹⁹. Ficou o nome e o castigo de Rodrigo: ver a sua amada casar com Casimiro. Ora, quando no texto de Escobar Leonardo se lembrava desta comédia era para não cair no mesmo erro de Rodrigo, deixando fugir uma oportunidade por falta de arrojo ou de confiança.

O próprio título da novela é inspirado no texto tirsiano: Rodrigo está sozinho, zangado por Casimiro se ir encontrar com Diana no jardim, conforme dizia a carta. Resolve então ir mais cedo para se encontrar primeiro com a condessa. Diz ele: «Amor, ya que neccio ha sido,/ suelde la industria este daño»²⁰. Parece-nos evidente a ligação.

A ideia da carta ambígua está também na comédia do frade de las Mercedes. Diz a condessa: «Pintaba cierto discreto, /retratando a la verguenza, /un billete que comienza/ a descubrir su secreto:/ y yo para descubrir/ este secreto cruel,/ me he de valer de un papel.)»²¹.

Do mesmo modo que Leonardo tem um amigo, Gustavo, que o ajuda na sua pretensão, também Rodrigo contava com o seu laçao Chinchilla que, se bem que confidente e leal, no entanto, pouco podia fazer pelo amo.

Na segunda parte da comédia, ou seja, em “Quien calla, otorga”, a protagonista é agora Aurora, uma marquesa. Também ela, como Linda, estava destinada pelo pai a casar: seria com o conde Carlos. Também ela ficara órfã. Ambas defendiam a sua vontade de escolher marido. Diz Aurora: «Ya murió/ mi padre y com él se ha muerto/ cualquier derecho y acción/ que alegue en la pretensión/ de mi amor; pues si le di/ esperanzas con el si,/ fue más por obligación/ de una forzada opinión/ que por gusto y voluntad./ NARCISA: Contra ti das la sentencia/ AURORA: Por qué, si mi libertad/ queda libré, con la herencia/ de este marquesado absuelta?/ NARCISA: Nunca la palabra suelta/ quien estima su valor./ AURORA: Disela como menor;/ libre soy, y estoy resuelta/ a no cumplirla; esto es cierto./ Déjame, hermana, gozar/ de mi misma, pues se ha muerto/ mi padre... que no es justo/ que intente el Conde, pesado,/ oprimir leyes del gusto/ por sola razón de Estado./ La voluntad ha de hacer/ esta elección: que,

¹⁹ Tirso de MOLINA, *Obras Dramáticas Completas* (ed. crítica de Blanca de los Rios), Madrid, Aguilar, s.d., “El castigo del Penseque”, vol. I, p. 721, Acto III, Cena XX.

²⁰ Tirso de MOLINA, *Obras Dramáticas Completas*, ed. cit., “El castigo del Penseque”, vol. I, pág 718, Acto III, Cena XVII.

²¹ Tirso de MOLINA, *Obras Dramáticas Completas*, ed. cit., “El castigo del Penseque” vol. I, p. 714, Acto III, Cena XIV.

a no ser/ ella la casamentera,/ la crus que hace amor ligera,/ de plomo, haráme caer»²². Encontramos o eco destas palavras na resposta que ela dá a Leonardo, quando, logo no início da novela, ele insiste para que ela tome estado. D. Linda advoga para si o direito à livre escolha do seu marido. Responde, então, D. Linda: «*Eu entendo, Leonardo, que o render a vontade sem afectos que a inclinem, é um desatino sem desculpa; sujeitar a minha liberdade, o senhorio das minhas acções e o meu estado a pessoa a quem nada devo, que é um disbarate. Que haja eu de obrigar-me a amar a quem não amo? A vontade reconhece mais império que o do próprio agrado?*»²³.

Rodrigo, também ele secretário de Aurora, tal como Leonardo o era de Linda, tinha uma qualidade inferior à da sua amada, pois era um filho segundo, embora nobre (Acto I, Cena III). Ambos (Aurora e Rodrigo) se debatem divididos entre o amor e o dever, entre a esperança e a dúvida. Aurora serve-se da sua superioridade hierárquica para prender e espicaçar o seu amado. Assim, recorre também a uma carta enigmática (Acto I, Cena XIV) insinuando que uma dama do palácio amaria Rodrigo. Aurora, como Linda, é exímia a gerir a dúvida e o ciúme no coração do secretário. Finalmente, também ela consegue a união com o homem amado, fazendo assim com que Rodrigo alcançasse «tan ardua empresa»²⁴, depois de ter aprendido a lição com Diana (“Castigos del Penseque”). Embora na comédia tirsiana, o papel activo caiba, sobretudo, a Aurora, limitando-se Rodrigo, praticamente, a aproveitar a sua sorte, o resultado foi também a união dos dois amantes. De resto, Escobar não escondeu a sua fonte de inspiração. No entanto, a sua versão é diferente, alcançando mesmo uma fusão interessante dos temas das duas comédias.

O tema da inacessibilidade da dama é sobejamente tratado pela poesia. De facto, a poesia dos trovadores já aludia à inacessibilidade da dama, quer pela diferença de hierarquia social, quer pelo facto de ela ser casada. O tema é retomado por Petrarca e pela poesia neo-platónica, embora se tenha transformado, na medida em que essa distância é mais provocada pela própria dama, pela sua superioridade moral, pela sua

²² Tirso de MOLINA, *Obras Dramáticas Completas*, ed. cit., “Quien calla, otorga”, p. 1412, Acto I, Cena II.

Mais à frente, na Novela IV (Do escravo por amante”), voltaremos a encontrar ecos das razões de Aurora.

²³ Novela II – “A ventura pela indústria”, p. 50-1.

²⁴ Tirso de MOLINA, *Obras Dramáticas Completas*, ed. cit., “Quien calla, otorga”, vol. I, p. 1456, Acto III, cena XX.

formosura, do que pela distância social. É assim que os poetas do século XVII abordam o tema, nomeadamente Quevedo²⁵. Ora, Escobar aborda-o não só criando à sua volta uma narrativa, como também retomando a abordagem cortês: o que impossibilita a aproximação é literalmente a distância de nobilitação, de estatuto social que há entre ambos.

No entanto, em resultado da “indústria” de Leonardo que, sabiamente explora a curiosidade de D. Linda e a confusão de sentimentos que vai provocando nela e a consegue “mover” em seu favor, os obstáculos que se levantavam entre ambos são ultrapassados.

Novela III – Dos empenhos de ãa fita

Durante as guerras da Restauração, Constâncio, fidalgo português que combatia contra os castelhanos no Alentejo, perdeu o seu chapéu. O seu desgosto foi grande, pois, numa rosa de diamante, aquele ostentava uma fita que a sua amante, Florisbela, lhe dera. Tudo tenta para a recuperar. Entretanto sabe que o chapéu fora comprado por Ardénio que foi preso pelo governador, na sequência de um duelo em que matara um rival. Consegue a liberdade de Ardénio, simulando a sua morte: Ardénio é levado da prisão como defunto, providenciando-se depois a sua libertação.

Como prova de amizade, Ardénio conta a Constâncio a sua história e a origem da sua amizade com outro fidalgo: «*Criei-me com o traidor Polidolfo com tão estreita familiaridade que éramos vulgarmente chamados os dois amigos. Dava-me conta dos seus divertimentos, eu comunicava-lhe os meus e só os pensamentos comunicávamos porque a tudo o mais assistia um ao outro*»²⁶. Parece-nos evidente que a escolha deste epíteto para designar a relação entre ambos evocando o motivo dos dois amigos de tanta tradição na literatura do Humanismo (e até anteriormente) e do Barroco²⁷, é propositada. Tanto mais que, logo a seguir, Ardénio fala das respectivas amadas: Armelinda e Cloris. No entanto, o desfecho seria diferente das histórias tradicionais que versam o tema e bem ao gosto da época, já que o esfriamento das relações entre

²⁵ Veja-se a este respeito o Capítulo Segundo da obra de Jose Maria POZUELO YVANCOS, *El Lenguaje Poético en la Lírica Amorosa de Quevedo*, Múrcia, Univ. de Múrcia, 1979.

²⁶ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 98 (sublinhado nosso).

²⁷ Lembremos Boccaccio, Trancoso, Timoneda e Cervantes, além de Pires de Rebelo, conforme vimos.

Polidolfo e a sua amada Cloris fez com os amigos se afastassem. E este falso amigo, depois de ter encomendado a Ardénio um romance, apresentou-o a Armelinda como tendo sido feito por Ardénio para outra dama, enquanto convencia este de que vira em casa de um outro amigo correspondência de Armelinda. Para além do mais jurava que só denunciava aquela traição em nome da amizade. Cúmulo da hipocrisia e da traição a esse tão nobre sentimento. Depois de esclarecidas as dúvidas entre os dois amantes (Ardénio e Armelinda), Ardénio percebe finalmente o quão traidor tinha sido o falso amigo. Ora, a transformação operada no tema tradicional dos dois amigos, parece-nos o reflexo do sentimento do desengano, neste caso, da amizade, tão ao gosto maneirista e barroco. Reflexo da época é também a forma como é resolvida a situação: Ardénio bate-se em duelo com Polidolfo e acaba por matá-lo. Preso, é libertado da prisão por Constâncio que *«por merecer-lhe a restituição da prenda que buscava, se empenhou em solicitar-lhe a liberdade»*²⁸. Em conluio com a família de Ardénio e com a cumplicidade de um médico, Ardénio é dado como morto, amortalhado, levado da prisão para ir a enterrar e libertado durante o percurso, indo o caixão apenas com peso dentro a simular um corpo.

Bem sucedido nesta tarefa, Constâncio ainda não consegue, desta vez, a fita, pois esta havia sido dada a um primo de Ardénio, em cuja casa estava, que, por sua vez, o dera a Isbela. Esta instada a devolvê-la não o quer fazer. Constâncio tem de conquistar o amor de Isbela para que ela lhe devolva a fita. Consegue a fita e confessa o ardil que montara. Isbela, despeitada, consegue que um seu criado se apodere novamente da fita. Constâncio é obrigado a voltar e recupera finalmente a fita que devolve a Florisbela.

Todo este empenho, toda esta trama tem a ver com o facto de que a perda da prenda dada pela amada equivaleria aos olhos dela à perda do amor por ela. Porque era mentira, Constâncio tentava prová-lo a todo o custo.

Depois de tanto ter passado para recuperar a fita, Florisbela sente-se *«muito obrigada com esta fineza»*²⁹ e casam *«celebrando-se muito tempo os empenhos de uma fita»*³⁰.

²⁸ Novela III - “Dos empenhos de ãa fita, p. 96.

²⁹ Novela III - “Dos empenhos de ãa fita, p. 126.

³⁰ “Os Empenhos de ãa Fita, p. 127 (sublinhado nosso).

O motivo da prenda como testemunho de amor (fita, banda, anel, corrente ou colar de ouro, lenço...) é tipicamente cortês, próprio dos livros de cavalaria³¹. No entanto, a sua perda acarreta uma verdadeira demanda levada a cabo pelo jovem enamorado que o leva por várias cidades do país. Embora não se trate de uma novela de tipo picaresca, dado que a temática continua a ser a amorosa, as personagens são nobres e termina num final feliz, na verdade há vários ingredientes desse tipo de novelas que foram aproveitados. Desde logo, a *peregrinatio*. Ora, cada uma das viagens organiza-se segundo o esquema: pista/ partida/ perda. Quando o herói está prestes a alcançar a fita, ela, entretanto, já fora levada para outro lugar. Busca incessante, como, de resto, a do pícaro quer parta em busca (de emprego, de noiva, de esmola...) ou em fuga (do marido ciumento, de um pai cioso, de um patrão enganado...). Claro que o final é diferente, pois o jovem acaba por recuperar a fita (sequência: pista/partida/encontro/retorno) e por poder encontrar-se com a sua amada, provando a sua fidelidade e firmeza.

Quanto ao motivo da fuga da prisão pela simulação da morte, este já tinha sido usado por Gaspar Pires de Rebelo em “O Desgraciado Amante”. Mas o que em Rebelo se destinava a ter um efeito cómico, em Escobar perde essa função. Antes pelo contrário, a iminência da morte de Ardénio, a sua magreza e palidez excessivas conferem uma atmosfera trágica e desesperada ao momento.

Este motivo dos mortos-vivos reflecte, efectivamente, uma preocupação da época: «Le mort-vivant est devenu un thème constant, depuis le théâtre baroque jusqu’au roman noir», conforme afiança um dos mais categorizados historiadores da morte – Philippe Ariès³². O medo de ser enterrado vivo tornara-se um verdadeiro «panique universelle», conforme escrevia um médico em 1876³³ e dominava a vida quotidiana nos séculos XVII e XVIII. Não admira que, para além das precauções

³¹ Trancoso usara já o motivo da entrega do lenço bordado por mão da própria donzela, no Conto Segundo da Segunda Parte dos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, também ele influenciado pelos livros de cavalaria: “Que honrar os santos e relíquias, fazendo-lhes festas, é bom e Deus e os santos pagam. Trata de um que o fez e o seu sucesso com muitas pessoas. É conto grande e grave”. No entanto, neste conto, ou melhor, história, a que não faltam outros ingredientes próprios dos livros de cavalaria, como as justas, os lenços são entregues pela donzela ao mancebo para que ele os leve ao rei de Inglaterra para que ele os veja. Os lenços servirão para reconhecimento da donzela como filha do rei inglês – Anabela MIMOSO, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, ed. cit..

³² Philippe ARIÈS, *L’Homme devant la mort*, Paris, Ed, du Seuil, 1977, p.389.

³³ *Ibidem*.

tomadas para que isso não acontecesse (como a *conclamatio*, a exposição do corpo, por vezes a escarificação, etc.), o motivo tivesse também servido para a sátira ou para simular a morte.

São, pois, recuperados vários motivos tradicionais, mas a todos eles Escobar consegue dar uma nova roupagem, criando uma narrativa algo mais movimentada do que as outras. Poder-se-á dizer que criou uma novela de espaço³⁴, na medida em que Constâncio tem de ir desde o Alentejo até Viana em busca da fita e regressar aos braços da amada. Viagem interior também, num processo de amadurecimento que, porém, não o faz esquecer a sua amada, por isso ele é constante nos seus sentimentos. Mais uma vez, o protagonista, actua à margem da legalidade e da ética. Tínhamos visto como Leonardo usara da imaginação para obter o amor da duquesa, agora verificamos que Constâncio não hesita em ludibriar a justiça e libertar um condenado, nem em galantear Isbela quando dela quer apenas obter a fita.

Novela IV – “Do Escravo por Amante”

Selinda, duquesa da Bretanha, é presenteada com um escravo, exímio na arte da pintura. Forçada a casar com o Duque da Borgonha - «*cuja idade e falta de prendas faziam injusto o emprego da mais bela flor-de-lis que produziu França*»³⁵ -, de quem ela não gosta, acaba por se enamorar de Finardo. Como o Duque da Borgonha morre, Selinda é forçada a procurar marido entre os vários pretendentes. Para esse fim, realizam-se justas. Finardo, disfarçado, a todos vence. Selinda declara-se sua mulher, mas Finardo acaba por ser atacado por ordem do Governador, pai de Clavela³⁶, a pedido desta que se enamorara do jovem. Mas Selinda liberta-o e decide o casamento. Só então sabe que Finardo é filho do imperador da Hungria e escravo apenas do seu amor por ela.

Fazer-se passar literalmente por um escravo é a prova suprema do amor cortês. Na realidade, o motivo da vassalagem amorosa é de origem medieval, tanto da poética

³⁴ Designação utilizada por W. KAYSER, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Coimbra, Arménio Amado Ed., 1970, vol. I, pp 267-272.

³⁵ Novela IV - “Do Escravo por amante”, p. 131.

³⁶ O nome da rival de Selinda, Clavela, aparece em Tirso de Molina, em “El penseque” como rival de Diana, ela também enamorada de um suposto escravo.

dos cancioneros, como dos livros de cavalaria, mas essa vassalagem é metafórica e não real. É novamente o retomar do tema da inacessibilidade da mulher amada, como tinha acontecido na novela “A Ventura pela indústria”, com um fim igual (o casamento), mas partindo de premissas diferentes: a distância social é aparente e não real.

Nesta novela a vassalagem amorosa é levada às últimas consequências, donde resulta uma hiperbolização do amor de Finardo que se vem acrescentar à fineza, à firmeza e à constância do amor dos outros jovens amantes. É, pois, a prova de amor suprema.

Esta novela apresenta ainda outros pontos de contacto com os livros de cavalaria, como a existência de justas para escolha do pretendente. Nestas festas (que fazem lembrar as justas no capítulo XXIV e XXV da II Parte da *Constante Florinda*), incluem-se ainda a descrição desse momento, das divisas dos cavaleiros, das cores que envergam e que povoam os livros de cavalaria e as novelas bizantinas³⁷.

Será também influência dos livros de cavalaria a própria escolha da Hungria como pátria de Finardo, pois a Hungria é a pátria do católico rei Teopompo, pai de Venceslau e de Andrónico. Por outro lado, o herói da *Crónica do Imperador Maximiliano*³⁸. Maximiliano, é neto de Venceslau. Andrónico, no seu refúgio da Ilha Triste, viria a escrever alguns livros, entre os quais o relato dos feitos de seu sobrinho Maximiliano que o anónimo autor diz apenas ter retocado, pois todos os feitos do seu herói foram públicos. De facto, nesta obra, fundem-se as personagens históricas com as figuras lendárias ou semi-lendárias (o que é também apanágio de algumas destas novelas de Escobar, nomeadamente aquelas cuja acção se passa no Alentejo das Guerras da Restauração).

Ora, o Imperador Maximiliano era o filho único do Imperador Frederico III e de D. Leonor, filha de D. Duarte, rei de Portugal. Em segunda núpcias viria a casar com Branca Maria Sforza e da sua política de alianças viria a nascer a poderosa casa dos Habsburgo. Carlos V, é neto de Maximiliano e casado com Isabel, filha de D. Manuel, pelo que há uma ligação dos seus destinos com a História portuguesa.

³⁷ Também em Tirso encontramos a descrição de justas em “Palabras y plumas”. Aí, Tirso insiste na descrição das cores e das divisas – Tirso de MOLINA, *Obras Dramáticas Completas*, ed. cit., Acto I, Cena IV, pp. 1296-12998.

³⁸ *Crónica do Imperador Maximiliano* (ed. de João da Palma-Ferreira), Lisboa, IN-CM, 1983.

Poderemos encontrar ainda referências à Hungria na *Crónica do Imperador Clarimundo* de João de Barros. Ora, o Imperador Clarimundo é apresentado como pai de D. Sancho, logo avô de D. Afonso Henriques.

Sendo assim, não admira que tantas virtudes sejam encarnadas por um húngaro que a si próprio se apresenta assim: «*Eu sou Segismundo, príncipe da Hungria, filho do imperador Frederico... enquanto viver me há-de conhecer o mundo por escravo amante e, desprezando a coroa da Hungria que heredo e o Império da Alemanha em que espero suceder, troque as armas de rei e as águias de imperador pela empresa de escravo por amante*»³⁹. Mas Escobar dá-nos a conhecer também o destino político do jovem casal: príncipes do Palatino e da Saxónia e coroados na Alemanha reis da Hungria. Como não há indicações da data em que a acção da novela tem lugar, mesmo que as personagens fossem históricas desmesurada se tornava a busca.

Esta novela foca ainda dois problemas já anteriormente abordados na segunda novela: o da liberdade de escolha de marido e a escolha de um marido de inferior qualidade, sobretudo quando se trata de uma grande senhora.

Retomando os argumentos de Aurora da comédia tirsiana “*Quien calla, otorga*”⁴⁰, defende-se para Selinda o seu direito à escolha de marido: «*Sentia Selinda que sendo absoluta senhora de seu Estado o não fosse de sua vontade e que não lhe deixando seu pai pensão alguma na coroa, no alvedrio a deixasse tão rigorosa que lhe tirava a liberdade*»⁴¹.

Mas o que mais ressalta nesta novela é a fineza do amor de Fenisardo, capaz de o levar à escravidão por amor⁴².

³⁹ Novela IV – “Do Escravo por amante”, p. 160.

Não nos parece que a escolha da Hungria tenha só a ver com as influências dos livros de cavalaria. Há na obra dramática de Tirso várias referências a este estado. Por exemplo, em “El celoso prudente”, Lisena diz ao rei: «el Rey, mi padre, en cuyo real Estado/ tengo de suceder por el funesto/ fin del Hermano mio malogrado,/ me acaba de escribir que está dispuesto,/ pues la muerte las cosas há mudado,/ de darme al de Polónia, porque querede,/ unida a Hungria, quando el reino herede» - Tirso de MOLINA, “El celoso prudente”, em *Obras Dramáticas Completas*, ed. cit., vol. I, p. 1273, Acto III, Cena XII.

⁴⁰ Vide nota 30.

⁴¹ Novela IV – “Do Escravo por amante”, p. 131-2.

⁴² Tópico cortesão sem dúvida. Muitas vezes os amantes declaram-se escravos das suas damas. Ricardo, uma das personagens tirsianas, diz à rainha: «Tu esclavo soy; manda, ordena;/ verás el amor,

Novela V – “Da Firmeza bem Lograda”

Fenisardo, irmão de Estela, ama a princesa Siana. Esta primeiro resiste-lhe, mas depois aceita e retribui esse amor, desprezando outros pretendentes, como Alexandre da Macedónia que, despeitado, declara guerra a Chipre. Vencedor, Alexandre prende Fenisardo numa torre e exige casar com Siana como condição para obtenção da paz, mas Siana recusa. A princesa Lucinda, irmã de Alexandre, enamora-se de Fenisardo e liberta-o, embora saiba que não é amada por ele. Fenisardo regressa e manda recado a Estela para que o vá esperar com Siana. Fenisardo e Floralto, amante de Estela, juntos derrotam Alexandre. Fenisardo acaba por libertá-lo, exigindo-lhe apenas que case Lucinda com o príncipe que ajudara os cipriotas na guerra. Ele, por sua vez, casa com Siana.

Heróis cortesãos mostram que o Amor triunfa sobre tudo. Por isso cremos que a escolha de Chipre como local fundamental para a localização da acção é também um tributo ao amor, já que Chipre é a ilha de Vénus.

Esta novela apresenta vestígios da novela bizantina, sobretudo no exotismo da localização da acção, mas também nas batalhas travadas entre cipriotas e macedónios, na prisão de um dos protagonistas, na sua salvação desinteressada.

Mas apresenta também alguns parentescos com a chamada novela sentimental, talvez a lembrar o *Cárcel de Amor*, não só pela simbologia da torre, como também pela constância no amor e fidelidade à sua amada demonstradas por Fenisardo, verdadeiras virtudes cortesãs. De facto, Fenisardo, qual outro Lereano, não cedeu a Lucinda, mantendo-se fiel a Siana. Ambos os protagonistas das duas novelas desejam o casamento com a amada. Mas, o facto de Fenisardo ser de qualidade social inferior à da sua amada é também comum a Lereano que, sendo duque ousou enamorar-se de Laureola.

No entanto, são tanto os traços que unem estas duas “novelas” como os que os afastam. Desde logo, pelo seu fim. As novelas sentimentais, porque defendem ou veiculam o amor cortês, têm final infeliz (a morte), a novela breve tem no casamento o seu fim: o que Fenisardo conseguiu, Lereano não. Por outro lado, se a novela de Escobar é a narração externa dos acontecimentos, embora não desconheçamos de todo

señora/ y la lealdad de Ricardo» - Tirso de MOLINA, “Quien hablo, pago”, em *Obras Dramáticas Completas*, ed. cit., vol. I, p. 1476, Jornada I, Cena VI.

as reacções e sentimentos das suas personagens, o *Cárcel* é a narração «interna de las reacciones psicológicas del amante y hasta cierto punto de la amada»⁴³. Mas parece haver, efectivamente, uma dívida para com a “novela” sentimental.

Curiosamente, Chipre torna-se um local duplamente simbólico, na medida em que se já o era sem que aí tivesse lugar a acção desta novela, por outro lado, depois do triunfo do amor de Fenisardo e Siana, acabou por ficar «*naquela ilha imortal a memória da firmeza bem lograda*»⁴⁴.

O título não é inocente, obviamente, pois a firmeza é uma das virtudes que Escobar associa aos amantes masculinos⁴⁵.

Novela VI – “Forte Contrário o Capricho”

D. Sebastião de Peralta galanteia D. Antónia Centelhas que o desdenha, enquanto ele está «*ardendo em desejos*»⁴⁶. Este desentendimento é aproveitado por Bernarda para afastar os dois amantes. D. Bernarda era irmã de D. Luís, amigo de D. Sebastião. Bernarda acaba por se enamorar de D. Sebastião. Como não é correspondida, usa de ardis e intrigas junto de D. Antónia. Esta protesta o seu recato e escreve a D. Sebastião dizendo que nunca lhe satisfará os seus desejos. D. Bernarda não desiste e entrega a Antónia um romance que Sebastião fizera, mas que D. Luís enviara a D. Laura, sua amante, fazendo crer que fora escrito por Sebastião para D. Laura. Mas Sebastião tem oportunidade de contar a verdade à sua amada. Bernarda tenta vencer a constância de Sebastião, mas não consegue e Antónia, apesar de saber a devoção do amante, nem por isso o favorece. Então, Bernarda tenta fazer com que o irmão ame D. Antónia. Como não resulta, protesta que tinha sido amante de D. Sebastião e que este a abandonara. Para defender a honra da irmã, D. Luís dirige-se ao

⁴³ Keith WHINNOM, “Introducción” a Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Madrid, Castalia, 1991, p. 41.

⁴⁴ Novela V – “Da Firmeza bem Lograda”, p. 195 (sublinhado nosso).

⁴⁵ Terá sido este título inspirado pelo de Gôngora *Las Frmezas de Isabela*? Embora o teatro não seja a obra principal de Gôngora e a firmeza seja usada pelo poeta espanhol como um atributo feminino, não é de descartar essa ideia, pois Escobar mostrou conhecer Gôngora ao citá-lo (a menos que tivesse as suas sentenças escritas num qualquer livro de citações, conforme era comum na época).

⁴⁶ Novela VI - “Forte Contrário o Capricho”, p. 198.

jardim de D. Antónia para o matar, mas aí encontra os dois amantes a conversar e percebe que tinha sido a irmã a armar toda aquela trama. Acaba por contar as intrigas da irmã. D. Sebastião casa com a sua amada, D. Luís com D. Laura e a irmã vai para um convento, por vontade própria, «*desgostosa de tantos malogros dos seus desígnios e corrida de que tão claramente se explicassem*»⁴⁷.

Nesta novela não falta ainda o par de criados que a comédia barroca popularizou. Mendonça é o criado indiscreto de D. Sebastião que, enamorado da criada de D. Antónia, lhe conta as ausências nocturnas de seu amo. Aliás, esta informação está na base de toda a intriga, pois não só D. Antónia, informada pela criada, se acredita mesmo que D. Sebastião galanteava outra, como também D. Luís crê que o amigo seduzira a irmã e, por isso, pensou em matá-lo. Esta decisão, apesar de tudo, não foi tomada de ânimo leve. Assim, D. Luís «*Maquinando vinganças, se suspendia no reparo de que as delineava na vida do maior amigo, mas estes recordos acendiam mais a sua cólera*»⁴⁸. A sorte jogou a favor de D. Sebastião.

Desvendada a verdade, D. Luís casa com a sua amada D. Laura e, finalmente, «*cobrou D. Sebastião o prémio de suas finezas, ufano de haver vencido o forte contrário do capricho*»⁴⁹, num clara inclusão do título no desfecho, forma recorrente, como temos vindo a ver, em Gerardo Escobar.

Conforme se depreende, a oposição entre o desejo de D. Sebastião e a quase frieza de D. Antónia serve para mostrar o confronto entre o amor desejo (ou seja, amor no masculino) e o amor contido (ou seja, amor no feminino), de acordo com as regras do decoro que uma donzela deve possuir.

A temática focada serve ainda para alertar para os perigos das actuações precipitadas. Atitude nada apropriada a um nobre.

Novela VII – “Da Fineza Desluzida”

Felizardo, capitão de cavalaria, e Clorinda estavam enamorados. Entretanto, o jovem participa numa batalha contra os castelhanos. Aí auxilia Lauro, um soldado

⁴⁷ Novela VI - “Forte Contrário o Capricho”, p. 234.

⁴⁸ Novela VI - “Forte Contrário o Capricho”, p. 230.

⁴⁹ Novela VI - “Forte Contrário o Capricho”, p. 234.

castelhano que lhe pede ajuda, e que lhe conta a sua história: ele é um nobre paulista desonrado, pois a irmã Rosaura, por ter confiado na palavra de esposo que um conde lhe dera, perdera a sua honra e agora o amante morrera em combate, sem possibilidade de a reparar. Para esconder a sua vergonha, recusa-se a voltar de imediato à sua terra, enquanto lá não esquecerem o caso, e oferece-se como criado de Felizardo.

Felizardo pode então encontrar-se com Clorinda, mas esta mostra-se ressentida da prolongada ausência do seu amante que atribuía ao «*empenho de seu gosto e não a ordem dos cabos*»⁵⁰ e faz tenção de o esquecer.

Lauro aproveita-se da confusão emocional de Felizardo, causada por uma carta em que Clorinda se diz desenganada, para o desviar do amor de Clorinda, mas este não lhe dá ouvidos e jura continuar a amá-la. Tanto Felizardo como Clorinda debatem-se em profundos solilóquios, reveladores dos seus conflitos interiores. No decorrer deste conflito Clorinda decide deixar de amá-lo: «*desterremos a Felizardo de meu coração por pouco fino*»⁵¹, mas Felizardo decide ir confrontar-se com ela. Perante a veemência de Clorinda, desmaia. Esta fica aflita e protesta-lhe o seu amor, mas o jovem soldado continua desiludido, pois atribuía ao «*lastimado estado em que o vira querer sossegar-lhe as ânsias e não assegurar-lhe as desconfianças*»⁵².

Ao mesmo tempo, Lauro lisonjeia a beleza da sua suposta irmã, tentando, assim, fazer com que Felizardo se interessasse por ela e, entretanto, faz-se também amante de uma criada de Clorinda para obter informações sobre esta. Desta maneira entra em casa dela e conta-lhe que Felizardo se enamorara de sua irmã. Depois conta a Felizardo que Clorinda se enamorara de outro, embora a criada lhe tenha confirmado o sofrimento de sua senhora por Felizardo. Felizardo fica temporariamente doente e escreve uma carta à amada, libertando-a de qualquer compromisso, uma vez que ela já não o ama. Esta não o percebe e responde-lhe culpando-o a ele de faltar ao seu amor. Lauro, ora culpa um, ora culpa outro, contando a Clorinda uma versão diferente da história que contou a Felizardo. Para provar as histórias contadas, resolve ainda aparecer a ambos, a um de cada vez, na pele das jovens que inventou. Felizardo adoece com tanto sofrimento.

⁵⁰ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 242.

⁵¹ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 245.

⁵² Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 249.

Clorinda e Felizardo encontram-se para esclarecer estes acontecimentos e Lauro é obrigado a confessar tudo o que perpetrara: afinal Lauro é Flora, a pseudo-irmã que fora desonrada. Clorinda e Felizardo ficam juntos e Flora casa com o seu verdadeiro amante que entretanto não tinha morrido, estava apenas ferido e acabara por se curar, e parte para Castela. O traje varonil dera-lhe liberdade de circulação e autonomia para procurar restaurar a sua fama.

A confissão que faz não tem a ver com o arrependimento, como ele/ela confessa, mas com o facto de ter tido notícias de que o amante afinal não morreria. No entanto, não deixa de encarecer a fineza de tão grande amor quer da parte de Felizardo, quer da parte de Clorinda. Finalmente, «*Logrou Felizardo feliz os braços de sua amada*», terminando a novela com Flora em Castela, onde «*celebrou sempre a história da fineza bem desluzida*»⁵³. Este processo de finalizar a novela retomando o título já vem sendo uma constante em Escobar.

Encontramos, pois, duas narrativas encaixadas, sendo o narrador de ambas o falso Lauro. Curiosamente, e apesar de Lauro protestar o seu «sangue ilustre», porta-se como um pícaro, cheio de expedientes para conseguir os seus fins, recorrendo à mentira, ao travestimento, à traição (para com Felizardo que tão gentilmente o acolhera, para com a criada de Clorinda e para com a própria Clorinda que confiava nele). Na realidade, o falso Lauro queria reparar a honra pessoal de Flora. Por duas vezes, Escobar o adjectiva de uma maneira pouco lisonjeira: chama-lhe o «*astuto castelhano*»⁵⁴ e «*pico castelhano*»⁵⁵, o que não deixa de ser interessante, tendo em conta que se trata de uma castelhana⁵⁶. As duas histórias que a seu respeito inventa são diferentes. Na primeira ele é Lauro, o irmão desonrado. Porém, na segunda, ele é a própria Rosaura que conta a Felizardo que viera em busca do seu amante e que o encontrara moribundo no campo de batalha. Antes de morrer, porém, ainda lhe dera a mão de esposo, pelo que ela tinha então a sua honra reparada e o título de condessa. Este último golpe destinava-se a assumir definitivamente a identidade de Rosaura e a

⁵³ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 272 (sublinhado nosso).

⁵⁴ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 246.

⁵⁵ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 252.

⁵⁶ Poderemos, talvez, ver na figura de Flora influências das «harpías» de Castillo Solorzano que tudo tentam para fazer um casamento conveniente e viverem com todas as comodidades - Alonso de CASTILLO SOLORZANO, *Las Harpías en Madrid* (ed. de Pablo Juradle Pou), Madrid, Clásicos Castalia, 1985.

despertar o amor de Felizardo. Claro que não conseguiu, pois o amor deste por Clorinda era inabalável.

Encontramos nesta novela um dos processos de disfarce típico dos textos barrocos (nomeadamente usado nas novelas breves, recurso que já vinha das novelas bizantinas, das pastoris, mas que também encontramos, em abundância, nas comédias), pois, embora se trate de uma donzela travestida no vestuário, nome e comportamento, na verdade, ela, enquanto homem, acabará por assumir, por duas vezes, nomes e trajes femininos (como Rasaura a Felizardo e como Lucinda a Clorinda, sendo Lucinda e Rosaura a mesma pessoa, isto é, a irmã de Lauro), aparecendo assim como desdobramentos de si própria para provar a “autenticidade” da sua história.

Escobar realiza aqui um processo que não nos parece muito comum a outra novela da época. É uma variante da forma de disfarce típico “Barroco”, mas não deixa de ser original a forma de abordagem feita nesta novela. É evidente que há antecedentes para os travestimentos múltiplos. Tirso de Molina usou-os frequentemente. Por exemplo, em *El vergonzoso en palácio*, Serafina, que gosta de se vestir de homem, desempenha numa peça dois papéis masculinos. Também Antónia desempenhará dois papéis para atingir os seus objectivos: o de Don Dionís e o de conde de Penela (curiosamente, nesta comédia, uma das personagens é Lauro que não é o pastor por que se passava, mas sim o duque de Coimbra). Mas este expediente é levado mais longe em *La huerta de Juan Fernández*: doña Petronilla e Tomasa dirigem-se a Madrid em busca dos seus amados. Os perigos da viagem justificariam o facto de ambas irem vestidas de homem, mas a esta causa ainda se juntava a necessidade de descobrir os respectivos pares e de lutar pela felicidade. Assim, doña Petronilla vê-se na necessidade de desempenhar vários papéis, assumindo dez personalidades distintas, enquanto que Tomasa desempenha cinco papéis diferentes: «Estamos ante un caso de explotación del recurso tan característico del teatro de Tirso de “múltiple personalidad”», comentará Berta Pallares⁵⁷. A *huerta de Juan Fernández*, juntamente com *D. Gil de las calzas verdes* são as duas peças em que figuram mais artimanhas destinadas a confundir a identificação das personagens. Nesta comédia, não é só doña Juana, que se disfarça de D. Gil, mas outras

⁵⁷ Berta PALLARES, “Introducción” a Tirso de Molina, *La huerta de Juan Fernández*, Madrid, C. Castalia, 1982, p. 20.

personagens também assumem outras identidades, incluindo também a de D. Gil, pelo que no final aparecem três personagens vestidas como D. Gil, o tal das calças verdes, o que leva o criado de D. Gil, a comentar: «Lleno de don Giles voy»⁵⁸.

Processos frequentes que na comédia dão lugar «a comentários, malentendidos, confusiones y situaciones cómicas y atrevidas»⁵⁹ e nas novelas de Escobar ao sofrimento amoroso, à valorização da constância masculina, à dúvida por parte da donzela, ao retardamento do encontro dos dois amantes no casamento.

Novela VIII – “Firmezas Vencem Desgraças”

Astrea e Salviano são amantes, embora aquela seja contida nas suas manifestações amorosas. Exilado, por se ter batido em duelo com um bando inimigo, Salviano socorre um homem que fora atacado por quatro assaltantes, próximo da sua residência. Em casa do seu salvador, Arnesto conta a sua história: é capitão de cavalos, amante de Lucela que era cortejada de muitos. Ora, Arnolfo, o mais soberbo dos seus galanteadores, caluniara-a. Numa troca de palavras mais azeda, Arnesto matou-o. Por isso fugiu e recolheu-se a casa de um inimigo de Salviano que lhe exigia a morte deste. Era isso que ele ia fazer quando foi assaltado. Salviano perdoa-o e acabam amigos. Salviano aconselha-o a regressar à pátria e a recolher-se à protecção dos parentes.

Entretanto, Jacinta, prima de Astrea, desgostosa da firmeza desta, tenta convencê-la a deixar Salviano. Por esta altura regressa Arnesto com cartas para Astrea. Jacinta que quer obter os favores de Salviano faz constar que Arnesto e Astrea estão enamorados.

Os parentes arranjam casamento a Salviano com Lucinda, o que Salviano recusa por amar Astrea, mas como recebe uma carta dos parentes a dar conta da alegada ligação entre Arnesto e Astrea, fica confuso. No regresso à pátria, recebe a confirmação da firmeza da sua amada e trata logo do casamento, «*tendo vencido com a firmeza as desgraças*»⁶⁰.

⁵⁸ Tirso de MOLINA, *La huerta de Juan Fernández* (ed. de Berta Pallares), p. 290.

⁵⁹ Berta PALLARES ARIAS, “Introducción” a Tirso de Molina, *De Toledo a Madrid*, Madrid, C. Castalia, 1999, p. 21.

⁶⁰ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 308 (sublinhado nosso).

Temos, pois, dois narradores (um heterodiegético, outro autodiegético – Arnesto) e duas narrativas: uma sobre Salviano e a narrativa da vida aventureira de Arnesto, encaixada na outra. No entanto, a ação desta segunda narrativa não serve só para apresentar outra personagem, antes liga a vida dos dois heróis, na medida em que ambos são fidalgos, ambos são forçados a bater-se em duelo e ambos têm um grande sentido de coragem, já que se Arnesto se bate em defesa da honra de sua dama e Salviano enfrenta vários adversários para defender alguém que estava em minoria. A vida de ambos, a partir desse encontro, vai estar interligada, pois Arnesto servirá de pretexto a Jacinta para separar Salviano de Astrea.

Estamos perante um texto que visa destacar a força do amor que nem intrigas, nem deslealdades, nem a ausência conseguem vencer. Mas, curiosamente, é também um dos poucos textos em que sai reforçada a força da lealdade entre dois jovens. Não quer dizer isto que vá contrariar o profundo desengano em relação à amizade que Escobar veicula noutras novelas. Na realidade, não é a amizade que está aqui em causa, tão só o comportamento de um fidalgo (Salviano) perante um covarde ataque de quatro contra um, e da obrigação de Arnesto em cumprir, por reconhecimento, o empenho de que fora incumbido.

Verificamos aqui dois temas recorrentes em Escobar: os bandos inimigos e os duelos. O tema do duelo como forma de resolver questões de honra pessoal são amplamente referidos nas comédias da época, sobretudo por Tirso.

Novela IX - “Da Desconfiança discreta”

Astiano corre perigo numa tormenta. Salva-se e vai ter à quinta de sua irmã Serafina. Aí encontra também a cunhada desta, Aurora, amada de Astiano, órfã de pai e mãe e que, porque ficara só no mundo quando seu irmão morreu, vivia com ela. Astiano conta que vinha da Campanha de Badajoz, que fora preso e que fugira da prisão em Sevilha num barco e sofrera um naufrágio que o atirara para ali. Aurora, porém, deixava-se galantear por Astiano mais por agradecimento do que por amor.

Astiano acaba por desconfiar do amor de Aurora, pensando que ela amava um primo – Bastildo – que com ela se criara e que ela muito encarecia. Quando Aurora lhe pede que queime as cartas que dela recebera para que ninguém as encontre, mais

ciúmes sente pelo primo desta. Resiste, mas acaba por o fazer, enviando ainda um soneto à amada.

Dinarda, filha única do dono de uma quinta vizinha, enamorara-se de Astiano e revela o seu segredo a uma criada que, pensando tratar-se de Floro, também vizinho e, este sim, enamorado dela, trata de fazer de terceira entre os dois jovens que trocam correspondência e alguns encontros ao longe, pensando Dinarda tratar-se de Astiano.

Astiano acaba por confessar à irmã o seu amor por Aurora. Quando esta chega junto deles, para as entreter faz entrar Leandro, um português que ele trouxera de Sevilha, para contar a sua vida. Começa aqui a narração da vida deste aventureiro, feita por ele próprio. Leandro estudara em Coimbra. Depois fora para Lisboa onde fora astrólogo, feiticeiro e terceiro. Um dia foi ter com ele um moço que queria casar com uma jovem que o não amava. Leandro disfarçara-se e fora ter com ela para a convencer, mas os pais apareceram e só a muito custo conseguiu fugir. Sabido o caso, perdeu o crédito de adivinho e teve de fugir para o Brasil. Não se emendou, porém, e aí continuou as mesmas actividades, acabando por ser apanhado por um capitão quando estava com a amiga deste. Conseguiu escapar, mas foi deixado como morto. Quando melhorou, resolveu fugir para a Holanda. Aí os judeus portugueses imigrantes perguntavam-lhe pelos parentes. Ele inventava notícias e fez-se passar por parente de alguns dos parentes deles, pelo que todos pensaram que ele era também judeu, por isso lhe arranjaram casamento com uma judia bem dotada. Foi recebendo o dote, mas na altura da circuncisão fugiu para Sevilha. Aqui fez-se passar por médico. Um dia foi chamado para curar a «opilação» da filha de um rico mercador, mas as coisas não correram bem. Finalmente, encontrara Astiano e fugira com ele para escapar às perseguições do pai da moça. Nesta altura, já estava arrependido de tudo o que fizera.

O facto de o herói deste episódio se chamar Leandro e de ter naufragado não pode deixar de nos trazer à memória os letais amores de Leandro e Hero, o tema da peregrinação de amor, da peregrinação marítima e do subsequente naufrágio. Como Pozuelo Yvancos provou⁶¹ é comum nos poetas do Barroco, aquilo que ele chama a “desautomatización”, ou seja, a fuga a tópicos consagrados. Ora, a salvação da vida e,

⁶¹ Jose Maria POZUELO YVANCOS, *El Lenguaje Poetico en la Lirica Amorosa de Quevedo*, Murcia, Univ. de Murcia, 1979.

podemos dizer, da alma do Leandro de Escobar, o facto de a sua peregrinação não ser de amor, mas sim de vida, conferem assim um cariz diferente a este tema.

Depois de Leandro contar a sua história chegou Dinarda que ficou muito confusa por Astiano não a tratar do mesmo modo que costumava nas cartas e nos encontros que tinham.

Aurora acaba por se enamorar de Astiano, fruto da assistência contínua do jovem, mas este continua com ciúmes de Bastildo. Um dia, ao regressar da caça, encontra-a adormecida e fica enlevado. Aurora acorda e protesta-lhe o seu amor. Bastildo aparece e ele acaba por ter a confirmação que ela e o primo são apenas bons amigos.

Um dia, Floro embuçado foi ver Dinarda, mas o pai dela, avisado por um criado, aparece e espera-o. Floro nunca mais pôde ir visitar Dinarda à quinta desta, nem sequer escrever-lhe. Privado de contacto com o seu amado, Dinarda foi ver Aurora e pedir-lhe ajuda. Aurora decide dar uma festa e convidar o pai de Dinarda para que ela lhe dissesse o que sentia pelo jovem fidalgo. Assim ficou combinado. Aurora, confrontada com a história de Dinarda e convencida que Astiano lhe mentira, destrata-o quando o vê. Astiano ficou confuso.

Aconteceu, então, na quinta de Serafina, que Dinarda ouvisse Astiano a queixar-se num romance de não ser correspondido e interpela-o para saber o motivo desse queixume. Astiano fica surpreendido com a ideia de Dinarda o amar e de pensar que ele a ama também.

Acabam por ir ver a letra das cartas, podendo Aurora ter a certeza de não pertencerem a Astiano. Inquiridos Floro e a criada foi, finalmente, deslindado o engano. Dinarda acaba por consentir casar com Astiano, tendo o pai concordado. Os dois pares realizam o matrimónio ao mesmo tempo «*e ficou muito tempo celebrada a história da desconfiança discreta*»⁶².

Conforme vimos, esta novela inclui uma narrativa encaixada: a história da vida de Leandro contada na primeira pessoa. Facilmente se chega à conclusão de que se trata de uma narrativa jocosa da vida de um herói algo diferente dos outros jovens protagonistas ou simples figurantes das outras novelas. Diferente porque se comporta como um pícaro, embora não o chegando a ser. É, no entanto, uma figura de comédia, destinada a criar um momento de pausa na narração da acção principal. Apesar do

⁶² Novela IX – “Da Desconfiança discreta”, p. 345 (sublinhado nosso).

carácter autobiográfico, não há informações sobre o seu nascimento nem sobre os seus progenitores. Mas ele diz-se fidalgo, o que o afasta dos pícaros “genuínos”, oriundos de famílias disfuncionais e bastante humildes, a maioria das vezes, verdadeiros marginais: «*Liberdade tinha eu pera me descrever fidalgo, porém não quero desluzir a fidalguia com procedimentos tão desiguais*»⁶³. Logo, por nascimento não tinha, pois, desculpa para o seu comportamento. Mas também não por educação, já que cursara a universidade. Estas características podê-lo-ão, no entanto, aproximar do *bachiller* Trapaza. Todas as suas más acções são «travessuras», como ele lhes chama, não má inclinação e não acção do destino. Para provar isso mesmo, ele apressa-se a condenar cada um dos seus actos, como, por exemplo, quando reprova o haver dado poções do amor: «*O que mais me rendeu foi o dar ervas e beberagens pera amar, como se as vontades puderam violentar-se de artificios, como se o império dos alvedrios que Deus largou ao[s] homens o houvesse de dar ao demónio*»⁶⁴.

Esta narrativa, que ocupa apenas umas escassas três páginas (mais três ocupadas por um romance cantado por Leandro), conta, no entanto, um percurso de vida em que são percorridos milhares de quilómetros. As viagens são recursos comuns às novelas de pícaros, embora a Índia, isto é, as Índias de Castela, sejam aqui substituídas pelo Brasil, o que é compreensível, dado o nacionalismo (ou anti-castelhanismo?) do autor, visível em muitos passos, conforme vimos. O mundo percorrido por Leandro é sensivelmente o mesmo dos outro pícaros, substituindo Coimbra por Salamanca, o Brasil pelas Índias e acrescentando a Holanda (percurso de muitos heróis das novelas castelhanas e das de Pires de Rebelo, devido às guerras entre Espanha e os Países Baixos). De Sevilha tinha ele partido com o amigo. Ora, Lisboa e Sevilha, saídas para o mundo, são passagem para muitos pícaros. Sevilha mantém, nesta novela, o seu local de embarque para a salvação, para o arrependimento que, neste caso, é a quinta da irmã do amigo.

O inevitável naufrágio acontece, mas a sua redenção é conseguida, pois ele regressa à pátria. Por outro lado, também cada uma das suas mudanças corresponde a uma fuga para se livrar das complicações provocadas pela má inclinação do herói que, realmente, se comporta como um anti-herói.

⁶³ Novela IX – “Da Desconfiança discreta”, p. 324.

⁶⁴ *Ibidem*.

Outra das características desta narrativa, que também a aproxima das novelas picarescas, é o facto de Leandro prejudicar a vida de outros e de ser castigado (fisicamente) por isso. Por duas vezes se mete em sarilhos por causa de moças: a primeira vez é em Lisboa, quando, no desempenho das suas funções de astrólogo e feiticeiro, se valeu dele «*uma moça, menos simples que muitas, mais recatada que todas e bonita como nenhuma. Queria que eu a casasse com um mancebo de superior hierarquia, o que eu não pudeira fazer, posto que fora cura, porque o moço não queria*»⁶⁵. Disfarçado, vai ter com a moça para que ela pense que é o seu amado, mas é apanhado pelo pai dela e pelos irmãos «*que cuidando que caçavam genro e cunhado, me pescaram a mim*»⁶⁶. A segunda vez é com a judia. A ambas ele foge, sem se comprometer.

As suas actividades englobam profissões pouco recomendáveis como feiticeiro, alcoviteiro, mas sem nunca ser moço de qualquer amo, já que trabalhava sempre por conta própria, metendo-se em sarilhos quando «*chamado pera curar a opilação da filha de um mercador muito rico, andei tão destro que pude divertir-lhe o achaque e foi necessário chamarem a parteira pera que a desopilasse*»⁶⁷. Neste aspecto, Leandro é mais desprezível que Peralvilho que nunca prejudicou a saúde de ninguém. Mas, por outro lado, Leandro nunca pediu esmola, nem simulou chagas ou deficiências físicas.

A “Protestação” que Escobar inclui no início da obra encontra neste passo a sua maior justificação. Apesar de Leandro recorrer muito ao conhecimento empírico de psicologia e de condenar a feitiçaria, ousa referir conjuros, ervas, beberagens que utilizava e referir que convivera com judeus portugueses na Holanda e que usufruía de parte das riquezas deles. Temas pouco habituais na literatura portuguesa da época, embora sim na picaresca castelhana.

Como deixámos dito, também ele sofre um naufrágio, mas a diferença entre este naufrágio e o que Peralvilho haveria de sofrer é que este é redentor, pois o herói mostra o seu profundo arrependimento: «*com firmes propósitos de deixar as travessuras que tem incerto o entretenimento e infalível o castigo, indo nos riscos da vida envolta a perdição da alma*»⁶⁸. Não falta o arrependimento final e a sua

⁶⁵ Novela IX- “Da Desconfiança discreta”, p. 325.

⁶⁶ Novela IX- “Da Desconfiança discreta”, p. 326.

⁶⁷ Novela IX- “Da Desconfiança discreta”, p. 327.

⁶⁸ Novela IX- “Da Desconfiança discreta”, p. 327.

“conversão”, na medida em que, tanto quanto sabemos, vive em casa de Serafina tranquilamente. Este arrependimento é, aliás, o que mais caracteriza a novela picaresca espanhola, como mostra a actuação final de *Guzmán de Alfarache*, ao salvar o capitão da traição que contra ele se armara, o que o leva a firmar «Quiso mi buena suerte y Dios, que fue dello servido y guiaba mis negocios de su divina mano...»⁶⁹. Mas ao contrário do que prometia Guzmán («Remate la cuenta con mi mala vida. La que después gaste, todo el restante della verás en la tercera y última parte, si el cielo me la diere antes de la eterna que todos esperamos»⁷⁰), o narrador heterodiagético de “A Desconfiança Discreta”, talvez por ter terminado a sua vida desregrada, não promete nenhuma continuação da história, pelo que esta é uma narrativa fechada.

Mas, tal como Peralvilho, a narração da história da vida de Leandro é um pretexto para animar e entreter jovens fidalgos numa aprazível quinta. Aliás, nem sequer lhe faltavam outros dons para animar reuniões cortesãs: Leandro não só tocava viola como tinha ainda uma «*belíssima voz*».

É claro o propósito da inclusão deste episódio aqui: não só divertir os fidalgos-personagens, mas, sobretudo, os leitores destas novelas, criando um espaço de contraste que visa surpreender pela novidade das aventuras de Leandro, não ousando, contudo, o autor ir ao ponto de incluir a narrativa de um pícaro, oriundo das camadas populares que não têm entrada nestas novelas. Na verdade, como figuras popiuares só aparecem, nestas novelas de Escobar, os criados, mas a esses não é dada maior importância que a que eles têm: a de ser traidores ou terceiros de seus amos. Não sendo a novela de um pícaro, pois para isso falta-lhe o pícaro, tem, no entanto, mais elementos da novela picaresca, em sentido restrito, do que o “Desgraciado Amante”.

Novela X – “No Amor os Desatinos são Finezas”

D. Sebastiana era amada por D. António Centelhas, mas não levava muito a sério os sentimentos do jovem, baseando-se nas más experiências das suas amigas. Entre outros jovens que a requestavam figurava D. Carlos que contava com o apoio de

⁶⁹ Mateo ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache* (ed. de José María Micó), Madrid, Catedra, 1994, vol, II, p. 521.

⁷⁰ Mateo ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, ed, cit., p. 522.

Anarda, criada de D. Sebastiana, que inventa intrigas sobre D. António, atribuindo-lhe outros empenhos. Para obter informações e interceptar o correio de D. António, Anarda galanteava Floro, criado de D. António. Assim, entrega a D. Sebastiana uma carinhosa carta que a D. António lhe escrevera uma irmã deste. Por outro lado, Floro entrega a D. António uma carta de D. Sebastiana, supostamente enviada a D. Carlos, mas que, na realidade, se destinava à amiga D. Carla. Claro que as dúvidas de D. Sebastiana cresceram e, entretanto, também D. António passa a sofrer do mesmo mal, mas ambos agem como se nada tivesse acontecido.

Uma noite, D. Carlos cantava um romance a D. Sebastiana, quando apareceu D. António que se trava de razões com o rival, chegando a feri-lo. A donzela escreve-lhe então uma carta, revelando-se muito zangada e disposta a não querer mais dar-lhe ouvidos, mas lamenta a sua situação num longo solilóquio que é ouvido por D. António e que o deixa confuso.

Quando D. António se queixa em voz alta é ouvido por Anarda que, receosa que se viesse a descobrir a verdade, resolve deitar mais achas para a fogueira, entregando-lhe outra carta destinada a D. Clara.

Desta vez, D. António resolve ir a casa de D. Sebastiana tirar a limpo esta situação, mas Anarda não o deixa entrar. Então o jovem fidalgo exige do criado provas da traição da sua amante e este faz-se passar por D. Carlos no jardim da donzela. D. António ia apunhalá-lo, quando o criado se identifica e conta a verdade. D. António e D. Sebastiana casam ambos os criados e afastam-nos das suas casas, porque «*a Nobreza nunca foi vingativa*»⁷¹ e casam eles também.

Finalmente «*Em os braços de D. Sebastiana, logrou D. António o prémio de seus desvelos, devendo aos desatinos do seu amor o logro das suas finezas*»⁷². Aliás, esta na é a única vez em que se alude ao título, porquanto já numa carta a D. Sebastiana, D. António o usava: «*Não a desacredita a acção de ontem [referia-se ao encontro nocturno com D. Carlos, na sequência do qual resultara o ferimento deste] que no amor os desatinos são finezas*»⁷³.

Claro enredo de comédia a que não falta mesmo o par de criados a urdir tramóias contra os amos.

⁷¹ Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 384.

⁷² Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 384 (sublinhado nosso).

⁷³ Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 368 (sublinhado nosso).

De notar que as virtudes da nobreza, mais uma vez, são postas em destaque, como é o caso da magnanimidade para com os inferiores.

Novela XI – “Da Desconfiança Vencida”

Durante uma tempestade, Clotaldo «*nascido de pais generosos e sucessor de um grosso morgado*»⁷⁴ lastimava a dor da ausência da amada. Foi ouvido por um desconhecido a quem conta a sua vida: a mocidade divertida e cheia de amores, até conhecer Pórcia. Como não se revelou digno do amor dela, os pais da donzela casaram-na com outro fidalgo e os pais de Clotaldo resolveram enviá-lo para longe, para casa do primo Astolfo. Foi precisamente quando se dirigia para casa do primo que surgira a tempestade.

O interlocutor identifica-se então: era precisamente Astolfo que conta, por sua vez, as suas desventuras amorosas com Fénix.

Em casa do primo, em breve Clotaldo se enamora de outra jovem. Astolfo desconfia que ele se encontra com a sua amada Fénix. Na verdade, a amante de Clotaldo é Nise, criada de Fénix, e que se faz passar por ela. Desfeito o engano, Nise é castigada e, embora lhe tivessem dado estado não casa com Clotaldo, Astolfo pede ao pai de Nise a mão da filha Florinda para o primo e casa com a sua amada Fénix, «*ficando celebrada a história : Da desconfiança vencida*»⁷⁵.

Encontramos nesta novela motivos que já nos apareceram noutras. Desde logo o naufrágio, tópico por demais utilizado nas novelas bizantinas, mas também nas breves e já utilizado também por Escobar.

Há ainda a repetição do motivo dos encontros equívocos que conduzem a um sofrimento perfeitamente evitável. No entanto, embora o protagonista seja Clotaldo, não é ele que casa com a amada nem é ele que sofre em virtude dos enganos, mas sim Astolfo. O que é uma variante ao tema várias vezes glosado.

Por outro lado, Clotaldo foge um pouco ao padrão das figuras masculinas já que não amou suficientemente a sua primeira amada e, por isso a perde, e também não deve ter amado a segunda, já que se resignou facilmente a perdê-la.

⁷⁴ Novela XI – “Da Desconfiança Vencida”, p. 386-7.

⁷⁵ Novela XI – “Da Desconfiança Vencida”, p. 420.

Talvez seja esta a novela de menos fôlego, a mostrar já a perda de inspiração.

Novela XII – “As Flores da Bizarria”

D. António de Meneses e D. Luís de Castelbranco eram dois fidalgos oriundos de famílias com ódios antigos. D. Luís enamorou-se de D. Estrelinda. Por acaso, D. António encontrou-a e falou-lhe. Foram contar a D. Luís esse encontro e este tomou-o como uma provocação, pois estava enamorado dessa donzela. Contudo, D. António, para evitar o conflito apressou-se a desvalorizar o encontro. Um dia, D. António encontrou Florisbela, irmã de D. Luís, a descer do seu coche e enamorou-se dela. Clarindo, seu vassalo, entra ao serviço em casa de D. Luís e encarece a Florisbela os atributos de seu amo e consegue marcar um encontro entre ambos. Mas Estrelinda é também requerida por D. Pedro de Ataíde e D. António, sabedor disso, informa D. Luís que lhe fica grato. Contudo, num jogo da péla, D. Francisco, irmão de D. Luís, travou-se de razões com D. António e começou a lutar com ele. D. Luís vem em seu socorro para pagar a dívida que contraíra para com o fidalgo. Foi marcado então um desagravo entre todos os contendores, mas em que D. António não estaria em desvantagem. No decorrer deste combate é ferido D. Francisco por D. António e D. Pedro por D. Luís. O ódio de D. Luís aumenta.

Num dia em que os dois irmãos se ausentaram, Clarindo consegue marcar um encontro entre D. António e Florisbela. Ao ir embora foi reconhecido por um criado de D. Luís que informa o seu amo. Desconfiado que houvesse qualquer pretensão por parte de Clarindo em relação a Florisbela, D. Luís resolve afastá-lo para longe, nomeando-o almoxarife de umas terras suas. Foi visto por um criado de D. Luís a entrar em casa de D. António. D. Luís percebeu então que Clarindo era terceiro e não amante. Para impedir a aproximação entre o fidalgo inimigo e a irmã, resolve casar esta com D. Jorge de Mascarenhas, porém Florisbela confessa a este que não o ama.

D. António informa D. Jorge de que os parentes de Estrelinda montaram uma cilada a D. Luís para o matar, pois pensam que este se estava a esquivar ao casamento com aquela. Então D. Jorge propõe que Florisbela case com D. António para selar as pazes e avisa o rei que intervém nomeando os dois fidalgos rivais cabeças de duas quadrilhas para o jogo das canas. Faz com que se reconciliem, selando a nova amizade com casamentos entre as duas famílias. Assim, D. Luís e D. Jorge casam

com duas irmãs de D. António e D. Pedro casa com Estrelinda: «*aplaudindo-se geralmente as flores da bizzarria que haviam obrado fidalgos tão encontrados. Logrou Florisbela o fruto das suas finezas e D. António o prémio das suas bizzarrias*»⁷⁶.

Como vimos, a narrativa parte do tema do ódio entre famílias, tema bem conhecido desde o mito de Príamo e Tisbe, glosado por Bandello, Tirso e Shakespeare, embora o Autor acredite na boa resolução do conflito por intermédio do rei.

Blanca de los Rios defende que Tirso «jamás plagiou a nadie»⁷⁷, afirmação difícil de sustentar, até porque vimos que Tirso se plagia a si próprio. Por nossa parte, cremos que algumas das comédias tirsinas serviram como hipertexto a várias novelas de Escobar, já que há temas e tratamentos desses temas em comum.

De uma maneira geral, podemos dizer, para concluir, que o amor, as relações de amizade/deslealdade, as criadas e criados são os tópicos fundamentais que lhe merecem considerações especiais, conforme verificaremos nos capítulos dedicados a esta temática.

A acção de quase todas as novelas desenvolve-se em redor do enamoramento do jovem fidalgo que se defronta com a indiferença da dama e com várias “traças” perpetradas por amigas ou familiares, algumas vezes também amigos, de modo a impedir a ligação entre o par principal. Maioritariamente são as amigas que tentam impedir, por vários meios, a junção do jovem par. É como se a solidariedade feminina fosse impossível. De facto, esta situação parece dar razão, masi uma vez, a Julián Olivares quando explica que «En un sistema patriarcal que asigna a la mujer la función de ser servidora del hombre y establece el casamiento como un fin primordial de la mujer, las mujeres rivalizan entre si para ser avaladas por los hombres, lo cual hace imposible la solidariedade feminina»⁷⁸.

Os enamorados pertencem sempre a uma elevada posição social e, na maioria das vezes, são alvo de intrigas perpetradas por outros interessados (personagens femininas ou masculinas, amigos ou criados), de maneira a separar o casal. Analisam-

⁷⁶ Novela XII - “As Flores da bizzarria”, p. 467 (sublinhado nosso).

⁷⁷ Blanca de los RIOS, “Preambulo” a “El castigo del Penseque”, Tirso de Molina, *Obras Dramáticas Completas*, ed. cit., p. 219, vol. I

⁷⁸ Julián OLIVARES, “Introducción” a Maria de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Catedra, 2000, p. 66.

se os sofrimentos daí resultantes, bem como o ciúme ou o afastamento dos jovens. Sempre pronta a acreditar nas intrigas inventadas, a donzela acaba por crer na fidelidade do seu amante, perante a constância deste.

Uma variante é-nos apresentada em duas das novelas, quando a donzela é uma grande dama, senhora da sua própria vida e que pode livremente escolher marido, mesmo que de uma condição social inferior.

Se bem que Anabela B. Couto lhe chame «histórias eróticas entre damas e galãs solteiros, invariavelmente jovens, honestos»⁷⁹, na realidade, a haver erotismo, ele é muito contido e apenas subjacente, de modo a nunca sair do decoro exigido pela alta posição social das personagens.

A temática é, pois, amorosa, donde a designação de amatórias dadas a estas novelas, mas também cortesã nos seus ambientes e personagens. No fundo, poderíamos dizer que estas novelas respeitam as linhas gerais da estética barroca: ao recorrer ao fingimento, ao disfarce, à introspecção, ao inesperado da intriga.

⁷⁹ Anabela Bolota COUTO, *“Cristaes da Alma” de Gerardo Escobar: uma demanda do absoluto*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2000 (tese de doutoramento policopiada), p. 114.

PROPÓSITOS

«Foi Aristóteles que introduziu o conceito de verosimilhança como princípio fundamental da Poética»¹. Diz Aristóteles que «não é ofício do poeta narrar o que aconteceu: é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer, o que é possível, segundo a verosimilhança e a necessidade»²

Do mesmo modo que Pires de Rebelo, Escobar também não se preocupa em convencer explicitamente o leitor da veracidade dos factos narrados. Contudo, além das personagens literárias que «vivent assez intensément pour former un monde à part, domaine classique par définition et souvent exploré»³ há personagens históricas que co-existem, embora não cheguem a contracenar com aquelas. A verosimilhança é assim conseguida através da inclusão dos heróis das Guerras da Restauração, da presença recorrente do “rei”, embora nunca se diga quem é ele, da referência aos bandos rivais de nobres que se degladiavam mutuamente (facções fiéis a D. Afonso VI ou a D. Pedro), a sobrenomes ilustres de nobres, como os Meneses e os Castelbranco (novela décima).

Assim, por exemplo, na terceira novela (“Dos empenhos de uma fita”), quando Constâncio aparece, já o narrador tinha contado a desastrosa campanha de D. João de Áustria no Alentejo. Ora, se os sucessos da campanha são reais, sendo Constâncio um soldado português em perseguição dos castelhanos nos campos do Ameixial, isso faz dele uma personagem muito verosímil.

Do mesmo modo, na sétima novela (“Da Fineza desluzida”), Fenisardo é «*um valeroso capitão de cavalos que tinha o corpo em Estremoz, em Moura o quartel e a alma em Beja*»⁴, vencedor em Montes Claros. Na sequência da fuga da cavalaria castelhana e da prisão dos sobreviventes do corpo de infantaria, Constâncio acaba por valer a um desses castelhanos que doravante lhe fará a vida num constante pesadelo.

¹ *Dicionário de Matalinguagens da Didáctica* (coord. de Estela Lamas), Porto, Porto Ed., 2000, “Verosimilhança”.

² ARISTÓTELES, *Poética* (ed. de Eudoro de Sousa), Lisboa, IN-CM, 2000, p. 115.

³ Cl. PICHOS et A.M. ROUSSEAU, *La Littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 151.

⁴ Novela VII - “Da Fineza desluzida”, p. 235.

Na nona novela, a referência histórica tem como centro a campanha de Badajoz e a batalha das Linhas de Elvas. Astiano fora preso, num revés da fortuna, em Elvas. Enviado para Espanha, acabou por fugir daí numa nau francesa.

Nos três casos, os pormenores da campanha são minuciosamente descritos, por um narrador que deles teve conhecimento directo, o que confere à acção ficcionada a ilusão de possuir uma dimensão quase histórica.

Noutras novelas essa dimensão pode não ser tão consistente, mas ainda assim bastante credível. Na primeira novela é o facto de a acção ser localizada no meio universitário de Coimbra, num tempo em que «*ameaçava aquele princípio de bandos em que a cidade começava a arder*»⁵. A presença do rei faz-se sentir na mediação do conflito entre D. Carlos e D. Fernando, bem como na escolha de noiva para D. Carlos. Não faltou sequer ao casamento triplo que se realizou no mesmo dia e na corte «*fazendo el-rei muitas mercês a todos*»⁶. Ora, a ilusão que se cria é que sendo o rei real, as outras personagens não podem deixar de o ser.

Para a última novela “As Flores da bizzarria” o artifício utilizado prende-se com a rivalidade de duas nobres famílias, a de D. António de Meneses e a de D. Luís de Castebranco que pertenceram a bandos rivais, apesar de já terem «*parado os bandos de que haviam resultado mortes*»⁷. Mais tarde, aparece ainda outro jovem fidalgo, D. Pedro de Ataíde. Igualmente nas desavenças entre D. Luís e D. António tem de intervir o rei para permitir a paz entre os fidalgos e o casamento dos jovens fidalgos com as respectivas amadas.

Também na sexta novela (“Forte contrário o capricho”) a verosimilhança é conseguida à maneira de Pires Rebelo, ou seja, são as famílias da mais alta nobreza do reino que são devidamente identificadas pelos apelidos das personagens: D. Sebastião de Peralta, D. Antónia Centelhas e D. Luís de Leiva.

Já na oitava novela, optou-se por fazer referência a um episódio político que veio favorecer o protagonista: a substituição do general das armas da província em que Salviano vivia por outro seu amigo «*variando-se o governo na Corte*»⁸, o que nos

⁵ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 8.

⁶ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 47.

⁷ Novela XII – “As Flores da bizzarria”, p. 421.

⁸ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 306.

remete, provavelmente, para a deposição de D. Afonso VI. Também, Salviano, foi recebido na corte pelo rei que o favoreceu.

É evidente que há outras novelas em que a acção se localiza em reinos distantes. Nestes casos, é o facto de os protagonistas serem os governantes desses países que lhe confere verosimilhança. É o que acontece em “A ventura pela indústria”, “Do Escravo por amante” e em “Da firmeza bem lograda”.

Somente na décima novela “No amor os desatinos são finezas” e a undécima “Da desconfiança vencida” não encontramos enquadramento histórico preciso ou susceptível de ser reconstituído.

Destas novelas pode-se inferir, quase sempre, uma moral a que podemos chamar “positiva”, na medida em que, o comportamento da maioria dos nobres portugueses é verdadeiramente exemplar. Poucas são as personagens que não cumprem esta regra: alguns falsos amigos e amigas, alguns parentes que, à sua maneira, lutam pelo amor que não têm. Claro que também há algumas figuras que não pertencem à nobreza, são as criadas e criados. Nem todos agem contra os interesses dos seus amos, embora algumas o façam. No entanto, não servem de oposição às personagens nobres, porquanto também há algumas personagens nobres que agem tão vilmente como esses criados.

O tom de todas as novelas é sério, no entanto, e embora muito contidamente, poderemos ainda encontrar uma novela em que se tenta cultivar o humor, num piscar de olhos à picaresca – é a novela nona, se bem que a figura de Lenadro tenha mais de caricato do que de cómico.

DITOS. MÁXIMAS E EMPRESAS

Sendo todas as novelas de temática amorosa, não encontramos nestas provérbios nem expressões populares tão ao gosto de Pires de Rebelo.

Assim, os processos utilizados para *delectare* os leitores ou ouvintes têm, sobretudo, a ver com a analogia, quer ela se concretize em comparações, em metáforas ou em apotegmas. Esta preferência prendem-se com o facto de a decifração das semelhanças existentes funcionar como um jogo. Esta concepção é muito ao gosto

da época. Lembremos que já «Hebreu sublinha a capacidade expressiva da linguagem cifrada dos mitos e das fábulas, a força alusiva e sugestiva das metáforas, elogiando, no fundo, o poder simbólico e o carácter polissémico da palavra poética, quer no campo próprio da poesia quer enquanto espírito dialógico e efabulatório da filosofia», conforme escreve Adriana V. Serrão⁹.

Se por um lado a sentença, a metáfora e a comparação seduzem pela brevidade, já o apotegma é uma técnica de amplificação.

Nas comparações e metáforas, sobretudo quando se traçam retratos femininos, recorre-se a imagens visuais, associando, num gosto muito barroco, a palavra e a imagem. Assim, logo na primeira novela, ao descrever-se Narcisa, diz-se: «*prendia os cabelos com laços de brilhantes fitas, mas em vão os prendia, porque de entre as prisões salteavam as almas e roubaram os alvedrios se eles voluntários se lhe não renderam*»¹⁰. Mais à frente, noutra capítulo (“A Donzela”) registaremos outros casos semelhantes.

Encontramos também ditos breves e sentenciosos de personagens célebres que são os apotegmas, num gosto muito particular de Escobar pela História. Esta serve para enquadrar e dar verosimilhança à acção, mas também para se dela extraírem ditos ou sentenças. De facto, e para citar Diogo Ramada Curto, «A História desempenha aqui o papel de um vasto depósito fornecedor de exemplos e padrões de comparação»¹¹.

Um exemplo flagrante deste uso da História é obtido quando se pretende sublinhar, na última novela, a actuação prudente de D. António em relação a D. Luís: D. António galanteara Estrelinda sem saber que esta era a amada de D. Luís. Ao sabê-lo por outros, louvou o ciúme e a raiva que o outro moço fidalgo tinha sentido em relação a si, dizendo que se fosse ele reagiria do mesmo modo e que, portanto, nunca mais cortejaria aquela donzela. Depois de narrar este acontecimento, Escobar apresenta os seguintes testemunhos: «*Estando em Veneza por embaixador de Espanha*

⁹ Adriana Veríssimo SERRÃO, “Ideias estéticas e doutrinas da arte nos séculos XVI e XVII”, *História do Pensamento Filosófico Português. Renascimento e Contra-Reforma*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 2002, p. 350.

¹⁰ Novela I – “O juízo vence as Estrelas”, p. 3.

¹¹ Diogo Ramada CURTO, *O Discurso Político em Portugal*, Lisboa, Projecto Universidade Aberta, 1988, p. 23.

Dom Diogo de Mendonça em um sarau, o ciúme de um galante lhe tirou a máscara que o disfarçava e, sendo de tamanhas conseqüências aquele desacato pelo que era e pelo que representava, fez burla do empenho, dizendo: “Agradeço-te, amigo, que me estava abrasando com o bochorno”. Dizia na Índia um capitão ao grande Afonso de Albuquerque, Marte português, que não tratava ele assim a Duarte Gomes de Lemos, porque lhe mostrava os dentes. Respondeu o Sol dos capitães: “Si, faria, porque os tem grandes”». Nesta altura, explica-se a actuação de D. António: «Com esta mesma generosidade desviou D. António aquele principio de novos riscos»¹².

Na Novela II, “A ventura pela indústria”, para explicar a liberalidade do secretário da duquesa do Luxemburgo, inclui-se também um desses breves ditos: «Contam as Crónicas de França que perguntando Henrique III em que se ocupava o Duque de Guisa, lhe responderam que em ser padrinho nos bautizados e em favorecer geralmente a quantos o haviam mister. Ao que disse El-Rei: Pois à fé que os meus avós e os seus não ganharam o ceptro com outras artes. E como logo se seguiu a violenta morte do Guisa: querem que este medo fosse o motivo de El-Rei o matar»¹³.

Não surpreende que estes apotegmas também eles assentem na metáfora. Estes ditos breves e agudos vêm na linha da *Floresta Española* que Gerardo Escobar deveria conhecer. Além da sua função de deleite desempenham também uma função amplificativa.

Estes ditos graciosos poderão ser comparados com os que D. Francisco Manuel de Melo usa na sua *Carta de Guia de Casados* e fazem parte do reportório do discreto, do cortesão para usar na conversação. A sedução que exercem sobre o leitor/ouvinte deriva da ironia, da metáfora, da brevidade que os tornavam engenhosos.

No entanto, ao contrário dos textos que têm como intenção a persuasão não são tecidos comentários aos apotegmas, pelos que eles funcionam verdadeiramente como jogo a ser decifrado na sua totalidade pelo leitor/ouvinte.

Do mesmo modo, por exemplo, na Novela IX, ao comentar-se o revés sofrido pelo exército português, na campanha de Badajoz, é citado um dito de uma personagem histórica, desta vez o duque de Sabóia: «Oh! Como são incertos os

¹² Novela XII – “As Flores da bizzaria”, p. 224 e 225.

¹³ Novela II, “A ventura pela indústria”, p. 50.

*sucessos da guerra! Que bem dizia aquele duque de Sabóia que era um jogo de dados, tão perto estão os azares da sorte»¹⁴. É o peso da *auctoritas**

Também na primeira novela se cita uma frase de um sábio não identificado: «Dizia um sábio que os desgraçados viviam de sobra no mundo, não há cousa que tanto se escuse porque para nada tem préstimo»¹⁵. Mas encontramos ainda outras máximas sem qualquer autoria: «Quem disse que o amigo era o maior tesouro enganou a muitos»¹⁶ ou: «Quem teme os perigos da guerra não vence e não triunfa no amor quem não receia»¹⁷, pelo que pode até ser do próprio Escobar e algumas quase indirectas: «Não estava ausente ou não amava quem chamou à ausência morte»¹⁸.

Ora, o uso de máximas é frequente e elas figuram, sobretudo, no discurso do narrador. Evidentemente que o uso de máximas não é novidade, pois a cultura clássica já os utilizava. Estas frases têm o interesse de poderem ser citadas fora do contexto, servem de argumento numa discussão, servem para encadear o discurso e aplicam-se a casos particulares ou gerais, embora, Aristóteles tenha escrito que elas são «uma afirmação geral que não se aplica, certamente, a aspectos particulares»¹⁹.

As máximas podem então ser do próprio autor ou assumidas como tal, ou ser assumidamente alheias. Um exemplo do primeiro caso será «quem quer muitos galantes a todos intenta obrigar com que a todos desobriga»²⁰. No segundo caso estará a máxima de Gôngora: «viver sem amor é desalinho da alma»²¹ ou o de Tertuliano: «atendendo cada um a sua conveniência ninguém zelava a do estado, que é o que disse Tertuliano»²² ou ainda de Séneca: «Diz Séneca que há-de considerar-se que o mais amigo pode ser inimigo»²³.

¹⁴ Novela IX – “Da Desconfiança discreta”, p. 312.

¹⁵ Novela I – “O Juízo vence as estrelas”, p. 24.

¹⁶ Novela I – “O Juízo vence as estrelas”, p. 16.

¹⁷ Novela I – “O Juízo vence as estrelas”, p. 5.

¹⁸ Novela XI – “Da desconfiança vencida”, p. 385.

¹⁹ ARISTÓTELES, *Retórica*, ed. cit., p. 149.

²⁰ Novela XII – “As flores da bizzarria”, p. 423.

²¹ Novela XII – “As flores da bizzarria”, p. 422.

²² Novela II – “A ventura pela indústria”, p. 76.

²³ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 98.

Mas várias vezes se recorre à História e à sua autoridade para serem referidos factos, históricos ou lendários, muito conhecidos, como Tróia²⁴: «*Diga-o Espanha perdida pela Cava, Tróia abrasada por Helena, Salamão idólatra, Hércules fiando em uma roca*»²⁵. Até podem servir para apodar a vileza de um criado: «*traidor criado, cavalo troiano*»²⁶ ou um presente inesperado: «*Ai, inadvertida senhora, que este presente é o cavalo grego*» - lê-se na Novela IV a propósito da duquesa Selinda que acabara de adquirir um escravo²⁷.

Aquando do torneio realizado na IV Novela, “Do Escravo por amante” podemos encontrar ainda empresas nas armas dos contendores. Gerardo Escobar não lhes atribui qualquer designação, mas se tivermos em consideração o estudo que Mafalda Cunha fez para a *Nova Floresta* do Pe. Manuel Bernardes, baseando-se em Emanuel Tesouro e em Manuel Pires de Almeida, trata-se de facto de empresas: «A distinção entre emblema e empresa encontra-se para Tesouro e para Manuel Pires de Almeida, nas finalidades para que são utilizadas. Ao contrário da empresa, que é pertença de

²⁴ Também nas comédias tirsianas se alude várias vezes «ao cavalo grego» ou a Tróia, como por exemplo em “El burlador de Sevilla” e “El Rey D. Pedro en Madrid”. A explicação dada por Blanca de los Rios para esta preferência tirsiana por Tróia é a seguinte: Homero, Troya y los episodios y los personajes de Troya preocupaban a Tirso en aquellos días, acabado de Salir de las aulas de Artes – nota 1 a “El burlador de Sevilla”, in Tirso de MOLINA, *Obras Completas*, ed. cit., p. 642, vol. II.

Para Escobar poderá ter contado a influência tirsiana directa ou a influência que também Tirso teve: a da educação havida na sua formação.

Também Lope de Vega em “Las Fortunas de Diana” lembra Tróia, quando Celio entra finalmente nos aposentos de Diana – Lope de VEGA, *Novelas a Márcia Leonarda* (ed. de António Carreño), Madrid, Catedra, 2002, p. 119.

De resto, as referências a Tróia abundam na nossa literatura (Gil Vicente refere-se às guerras troianas, por exemplo na “Tragédia de Dom Duardos”, p. 64 da *Compilaçam*, ed. cit.), o que se deve prender com a popularidade da matéria troiana.

Segundo Mircea Eliade, «Tróia era considerada como a Terra, isto é, como uma Deusa; a inviolabilidade das cidades antigas era comparável a uma Deusa protectora» - Mircea ELIADE, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1990, p. 171. Esta teoria explica que Tróia seja usada como metáfora do recato da donzela, dos seus aposentos, da sua castidade. Alias, as referências acima citadas estão todas relacionadas com este significado.

²⁵ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 298

²⁶ Novela X – “No amor os desatinos são finezas”, p. 383.

²⁷ Novela IV – “Do Escravo por amante”, p. 130.

um indivíduo, de uma família ou de um grupo social restrito, o emblema possui uma vocação mais universal, associada ao seu carácter didáctico»²⁸.

São formas mistas que associam a imagem a signos linguísticos, ou seja, como explica a mesma autora: «No *Cannochiale Aristotélico*, Tesauro considera que tanto o emblema como a empresa se compõem de corpo e alma, ou seja, de um significante, constituído por uma figura ou imagem gráfica a que se associa um mote ou pequeno texto, e de um significado, o conceito que se pretende exprimir através do significante»²⁹. Nas empresas e emblemas, Pintura e Poesia encontram-se unidas com a finalidade de agradar, processo tão ao gosto barroco, mas que tem como pano de fundo a junção entre a filosofia hermética e o cristianismo, visando uma identidade entre ser e imagem³⁰. Para a compreensão desta identidade teremos de ter em conta que «a poética da ideia como imagem consagra a visão da pintura como criação, ou seja, como autêntica génese do novo», conforme notou Adriana V. Serrão³¹.

Desta associação resultam formas enigmáticas, de carácter galante que visam surpreender pela agudeza, pelo inesperado das metáforas, pela articulação entre mote e imagem e persuadir a duquesa em honra de quem se faziam as justas. Todos os cavaleiros brilhavam pelas suas luzidias armaduras, mas também pelos enigmas que ostentavam: «*Entrou com ostentação luzidia o Mantenedor. Vestia umas armas verdes salpicadas de estrelas de ouro, no escuro entre ondas de ouro uma nau que as contrastava empenhada em entrar no porto. Dizia a letra: “Apesar das resistências”*»³². Mudando a letra e as cores e a imagem alusiva, todos os cavaleiros se apresentam do mesmo modo e todos eles merecem a mesma descrição atenta. Particularmente galante é a empresa do duque de Orleães «*com armas pardas borrifadas de ouro. No escudo em campo de ouro, ãa salamandra em o fogo. Dizia a letra: “Nas chamas vive quem nas chamas nace”*», ou as do duque de Bourbon que «*vinha armado de umas armas brancas, no escudo uma abelha chupando uma flor.*

²⁸ Mafalda Ferin CUNHA, *Persuasão e Deleite na “Nova Floresta” do Padre Manuel Bernardes*, Lisboa, F.C.G., Fundação para a ciência e Tecnologia, 2002, p. 238-9.

²⁹ *Ibidem*, p. 238.

³⁰ Ideia desenvolvida por Ana HATHERLY, *A Experiência do Prodígio*, Lisboa, IN-CM, 1983, pp. 65-73.

³¹ Adriana Veríssimo SERRÃO, “Ideias estéticas e doutrinas da arte nos séculos XVI e XVII”, *História do Pensamento Filosófico Português*, ed. cit., p. 362.

³² Novela IV – “Do Escravo por amante”, p. 148.

Dizia a letra: "Sem ofender-lhe a beleza"», ou a do duque de Lorena que «vestia umas armas azuis, no escudo, em campo de prata um foguete. Dizia a letra: "Quando mais subo me abraço"». Mas ainda mais surpreendente foi, na luta do último dia: «No fim desta batalha arrebatou as atenções de todos a bizarria de um cavaleiro que entrara na praça. Vestia umas armas brancas salpicadas de borboletas formadas de vistosa pedraria, um bosque de plumas no elmo, no escudo em campo de resplandecentes diamantes um bicho de seda rompendo o capulho. Dizia a letra: "Eu mesmo rompo o que fiz". Cavalgava em um fermoso cavalo branco...»³³: o enigmático cavaleiro era a própria duquesa. Discretamente, Finardo abandona o seu escudo que ostentava a galante divisa "O escravo por amante".

Estamos perante um jogo de argúcia e *bizarria* que, se por um lado mostra o engenho do autor e introduz no texto a necessária variedade para despertar o deleite, por outro destina-se, em termos ficcionais, a impressionar Selinda. E surtiu efeito a favor de Finardo, pois «*Todas estas bizzarrias eram novos feitiços pera o coração de Selinda*»³⁴.

A inclusão da descrição das justas e dos cavaleiros teve também como consequência a ampliação do texto e vem mostrar ainda o sucesso que estas formas tiveram no século XVII³⁵. Não obstante o facto de acabarem por se tornar lugares-comuns, segundo Mafalda Cunha: «Emblemas e empresas devido à reutilização constante dos elementos que os compunham (figuras e motes), eram, nesta época, formas pouco originais, produções colectivas e, em certa medida, anónimas». Mesmo no caso das empresas, em princípio mais veiculadas a um individuo particular, o facto «é que muitas se converteram em propriedade comum, tendo surgido várias colectâneas a que recorriam diferentes sujeitos colocados em idênticas situações»³⁶.

O que não é novidade, pois também as incursões no campo das máximas, apotegmas, etc., seriam, certamente, recolhidas nas *oficinas* e *polianteas*, nos florilégios, nos *lugares de autores* (livros de consulta, tipo enciclopédia ou dicionário

³³ *Ibidem*, p. 150.

³⁴ *Ibidem*, p. 152.

³⁵ Segundo Mafalda Cunha o *Emblematum Liber* de Alciato «teve um grande sucesso no seu tempo [do Pe. Manuel Bernardes], sobretudo na Península Ibérica. Em Portugal foram encontrados dezasseis exemplares quinhentistas da obra» - Mafalda Ferin CUNHA, ob. cit., p. 240.

³⁶ *Ibidem*.

que continham referências, citações, provérbios, sentenças, epigramas, organizados por temas e por ordem alfabética, comuns na época³⁷). De facto, conforme Victor Infantes recorda³⁸, escrever no Classicismo exigia a exegese dos textos, obrigava à *imitatio*. Alguns autores possuiriam mesmo os seus próprios arquivos de citações.

Utilizar um dito, uma máxima a propósito era uma marca de engenho e, no dizer do Pe Manuel Bernardes, são «maçanetas de ouro em leito de prata, a palavra dita a seu tempo»³⁹. Ora, poderemos dizer que Escobar tentou ultrapassar a sua limitada inspiração ficcional pela mostra de erudição e de engenho.

³⁷ No Prólogo de “La desdicha por la honra”, Lope de Vega diz a Márcia Leonarda: «Paréceme que vuestra merced se promete com esta prevención la bajeza del estilo y la copia de cosas fuera de propósito que le esperan; pues hágala a su paciència desde agora, que en este género de escritura ha de haber una *oficina* de cuanto se viniere a la pluma, sin desgusto de los oídos aunque lo sea los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de histórias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y *lugares de autores*, pienso valerme para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden» - Lope de VEGA, *Novelas a Márcia Leonarda* (ed. de António Carreño) Madrid, Catedra, 2002, p.183 (sublinhados nossos). Este bem pode ser o princípio que se aplica às novelas, em geral.

³⁸ Victor INFANTES, “De *Officinas* y *Polyentheas*: los diccionários secretos del siglo de oro”, *Homenaje a Eugénio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988.

³⁹ Pe. Manuel BERNARDES, *Nova Floresta*, Porto, Lello & Irmãos, 1974, vol. III, p.389.

AS CARTAS

Se bem que a utilização de cartas intercaladas não seja exclusiva das novelas, pois também o teatro as usou nas suas intrigas¹, vimos, no entanto, que as novelas breves portuguesas, mais ainda do que as castelhanas, manifestam uma preferência notória pela inclusão de cartas, visível tanto em Pires de Rebelo como em Escobar, conforme provaremos em seguida.

Cartas de carácter privado, sem dúvida, que visam, exprimir sentimentos, estados de alma e pensamentos, mas que em Escobar se desviam dessa função. No entanto, tal como as cartas incluídas nas novelas rebelianas, estas não são escritas pelos amantes por se encontrarem ausentes do país ou da cidade (apenas na terceira novela, “Dos empenhos de ãa fita”, Constâncio escreve à sua amada, encontrando-se ausente, na demanda da prenda que ela lhe dera), mas em substituição ou por impedimento do encontro presencial, funcionando como complementaridade ou como reforço desses encontros.

Não há dúvida que é manifesta a inclusão de cartas nas *Doze Novelas*, dado que apresentam um total de 41 cartas distribuídas, quase equitativamente, entre masculinas e femininas. E se tivermos em conta que os 41 textos das cartas apresentados não representam todas as cartas mencionadas, pois de algumas não se dá a conhecer o texto, então esse número ficará muito aquém da realidade.

O quadro da distribuição das cartas pelas novelas é o seguinte:

¹ Por exemplo, em *Don Gil de las Calzas Verdes*, Juana pede a Quintana que se encontre com Don Martín, sob o pretexto de lhe entregar um maço de cartas ; Tirso de MOLINA, *Don Gil de las Calzas Verdes* (ed. de Alonso Zamora Vicente), Castalia, Madrid, 1990, Acto II, versos 1141-1144, p. 169. Mas são várias as comédias tirsianas em que as personagens aparecem a ler cartas, como por exemplo em “La villana de Vallegas” – Triso de MOLINA, *Obras Dramáticas Completas*, ed. cit..

Lembramos, novamente, que o género epistolar se prestava para outro tipo de obras, como por exemplo, a *Carta de Guia de Casados* de D. Francisco Manuel de Melo. Das suas potencialidades nos dão conta estas palavras de Maria de Lurdes Correia Fernandes: «A singularidade e, para o seu tempo, a “actualidade” desta *Carta* sustentavam-se tanto na brilhante exploração das potencialidades do género epistolar, nomeadamente do tom conversacional e confidencial que autorizava o diálogo pessoal» - Maria de Lurdes Correia FERNANDES, “Da casa ao palácio: A *Carta de Guia de Casados* de D. Francisco Manuel de Melo em Espanha no século XVIII”, *Península*, nº 0, Porto, FLUP, 2003, p. 346.

N.	N.	N.	N.	N.	N.	N.	N.	N.	N.	N.	N.
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
9	4	8	0	0	2	6	2	2	4	1	3

São aí referidas como “cartas”, naturalmente, mas também, e indiferentemente, como “papéis” e “escritos”. Assim, por exemplo, na décima novela é dito, a propósito do criado que entrega a D. António uma carta de D. Sebastiana: «*Chegou Floro e lhe deu este papel*»². No entanto, na mesma novela, umas páginas antes, já se dizia, referindo-se a uma carta de D. Sebastiana, roubada pela criada e mostrada a D. António: «*abriu o escrito e viu que dizia...*»³. A mesma palavra figura ainda outra vez nessa mesma página para indicar uma carta que uma irmã de D. António lhe teria escrito, mas cujo texto não é citado. Claro que o termo carta também aí figura várias vezes, como em “Dos empenhos de ãa fita” em que Constâncio recebe de Isbela um simples bilhete de seis linhas que vem referido como carta⁴. Os termos são, pois, equivalentes e usados indiferenciadamente.

Em relação à apresentação das cartas há um pormenor curioso que é referido: o hábito de fechar as cartas com obreia⁵. Floralta leva a Narcisa uma carta falsificada por Sousa e ela «*podendo abri-la por ir a obreia fresca*»⁶, leu-a, violando assim a correspondência de D. Carlos. Mais à frente, também D. António tem um motivo que o força a abrir a correspondência de D. Sebastiana. É assim que «*Assustado, rompeu a obreia Dom António*»⁷.

² Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 367. O mesmo termo é usado na p. 51, referindo uma carta de D. Clara para D. Sebastiana.

³ Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 359.

⁴ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 116.

⁵ Obreia: «Folha fina de massa que se fabrica de várias cores, usada antigamente para fechar cartas, pegar papéis, etc., quando humedecida» - José Pedro MACHADO, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Lisboa, Amigos do Livro Ed., 1981, vol. VIII.

⁶ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 31.

⁷ Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 373, mas deveria ser 375, porque a numeração está errada.

Numa primeira análise, poderemos dizer que as cartas inseridas nas novelas de Escobar são mais curtas do que as suas congéneres rebelianas, apresentando, geralmente em média, uma dezena de linhas.

Em relação aos destinatários, poderemos dizer que há diferenças significativas entre as cartas incluídas nas novelas de Escobar e as cartas incluídas nas novelas rebelianas. Nas *Doze Novelas*, as cartas são trocadas entre as várias personagens e não só entre os amantes e, embora algumas sejam efectivamente cartas de amor, nem sempre são trocadas entre o par de amantes principais. Quando se trata de correspondência entre os amantes, a iniciativa de escrever a primeira carta tanto pode caber ao jovem enamorado como à donzela e, quando são resposta, nem sempre são resposta a outra carta, mas podem ser também resposta a um poema. A comprovar esta afirmação, logo na primeira novela é Narcisa que toma a iniciativa de escrever a primeira carta a D. Carlos como resposta a um soneto que ele lhe escrevera⁸.

As novelas de Escobar apresentam ainda uma variante que não encontrámos em Pires de Rebelo: nelas figuram cartas que podem levar a falsas interpretações, quando desviadas, forjadas ou interceptadas, constituindo-se como trama ou traça de alguma das personagens para enganar outra, denotando, certamente, influência da comédia

Assim, na novela “No Amor os Desatinos são Finezas”, D. Sebastiana trocara duas afectuosas cartas com a sua amiga Clara, em que a assinatura estava reduzida a uma inicial. Estas foram utilizadas por Floro para levar D. António a crer que tinham sido trocadas com D. Carlos e, que portanto D. Sebastiana não era digna de confiança⁹.

Ora, nesta décima novela, que tem 4 cartas, ainda se inclui uma de Dona Sebastiana para D. António. É Floro que lha entrega e nela a donzela queixa-se do facto de D. António, ao bater-se com D. Carlos, ter posto em risco a sua reputação. Responde-lhe D. António protestando que «*no amor os desatinos são finezas*»¹⁰, explicando assim também o título da novela. Mas, como D. António fere D. Carlos por suspeitar que ele requestava D. Sebastiana, quando tudo fora uma trama perpetrada

⁸ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 11.

⁹ Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, pp. 360 e 375-376.

¹⁰ Novela X, p. 368. D. António, mais à frente (p. 383), voltará a proferir a mesma frase, desta vez dirigindo-a D. Carlos.

por Floro e Anarda, poderemos dizer que estas cartas também se filiam no mesmo jogo das aparências que regem afinal a trama de todas estas novelas.

Encontramos também cartas forjadas. Em “O Juízo vence as Estrelas”. Sousa, «*criado de D. Carlos que remedava tanto a sua letra que com dificuldade se poderia distinguir*»¹¹, é obrigado por D. Francisco, com «*dádivas e promessas e assegurando-se do seu segredo nas ameaças de que sabendo-se lhe havia de tirar a vida*»¹², a falsificar uma carta em nome de D. Carlos para Luciana, que Floralta se apressou a levar a Narcisa, provando assim a traição de D. Carlos.

Criados, familiares, falsos amigos, numa tentativa de afastar os amantes, sonegam cartas e usam-nas para lograr os seus fins. Logo na primeira novela, Floralta, prima de D. Francisco, tenta afastar D. Carlos de Narcisa para que este case com Luciana, favorecendo assim a causa do primo. Faz-se então portadora de uma carta de Luciana para D. Carlos e entrega-a a Narcisa. D. Carlos, por sua vez, escreve a Estela, irmã de Narcisa, para esta interceder por ele. Estela responde-lhe, desenganando-o.

Vimos, também, que a carta falsificada por Sousa, criado de D. Carlos, é levada a Narcisa por Floralta. O próprio Sousa é portador de uma carta de D. Carlos para Luciana. Nela D. Carlos pedia-lhe desculpa por não a amar. Luciana, rendida pela honestidade do jovem fidalgo, não só lhe responde sem manifestar qualquer ressentimento como escreve ainda a Narcisa contando que nunca D. Carlos lhe manifestara intenção de com ela casar. Há ainda nesta novela uma carta de D. Carlos a D. Pedro, irmão de Luciana, explicando o motivo de não poder casar com a irmã e propondo-lhe o casamento desta com um seu irmão.

Esta novela pode servir de exemplo para a variedade de situações que a troca de correspondência pode originar. Assim, num total de nove cartas, só uma é da donzela protagonista para o seu amado.

De facto, esta primeira novela é aquela que mais epístolas contém, conforme se pode verificar no quadro acima representado.

Não é, porém, de estranhar que a novela “Dos empenhos de ãa fita” seja a novela que se lhe segue em número de epístolas incluídas, são nada menos que 8, uma vez que se trata de uma demanda. Constâncio tem de percorrer uma grande parte do território português procurando a fita que a amada lhe dera. Ora, entretanto a fita foi

¹¹ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 31.

¹² *Ibidem*.

correndo de mão em mão, pelo que Constâncio vai de terra em terra na sua esteira. Assim, só três das cartas é que são efectivamente de Constâncio; as restantes são das donzelas que estiveram envolvidas na sua busca.

Na novela “Da Fineza desluzida” que se segue a esta em número de cartas incluídas (6), a primeira carta é de Felizardo para a sua amada Clorinda, protestando-lhe a fineza do seu amor. Clorinda responde-lhe friamente. Como ambos se serviram de Lauro, o falso criado de Felizardo, e este maquinava a separação dos dois, esta troca de correspondência não veio restabelecer a confiança de Clorinda que se julgava traída, antes pelo contrário, o falso Lauro, agora vestindo a pele de sua irmã Rosaura (afinal ele próprio), aproveita para escrever a Felizardo confessando o seu amor por ele: «*Dizendo que vos adoro lisonjeio o meu amor e solícito o remédio de minhas ânsias que quando eu o não procure, não poderei queixar-me de que mo não aplicareis*»¹³. A esta declaração responde Felizardo, em sete linhas, desculpando-se por não a poder amar. Apesar de ter prometido a Clorinda «*retirar-se do empenho*»¹⁴, resolveu voltar a escrever-lhe, reiterando as finezas do seu amor e mostrando ignorar as razões da indiferença dela. Levada também por Lauro, esta carta não produziu o efeito que deveria ter, pois o falso criado apressou-se a desacreditar o teor da missiva.

Como vemos esta novela contém uma carta com uma declaração de amor, mas escrita por uma personagem que não existe, pois Rosaura é uma criação de Lauro e este é, afinal, Flora.

Na última novela, que inclui 3 cartas, estas ganham um importante relevo, porque o contacto entre os dois amantes era difícil, uma vez que as famílias de ambos eram rivais. Enamorado de Florisbela, D. António consegue «*que a mulher de um criado seu, fingindo vender variedade de brincos, fosse ver se Florisbela os queria comprar, e teve tanta destreza que entrando aonde ela estava, divertidas as criadas na curiosidade, pôde dar-lhe uma carta, e fingindo que não podia deter-se tanto, veio ao partido de deixar os brincos e voltar ao outro dia*»¹⁵. Assim se escapava à vigilância familiar e se entrava em contacto com a inacessível amada.

Na carta, D. António desculpava-se da ousadia do seu gesto: «*Senhora minha, nos últimos apertos não há proibições e é força que não havendo outros se valha meu*

¹³ Novela VII - “Da Fineza desluzida”, p. 264.

¹⁴ Novela VII - “Da Fineza desluzida”, p. 265.

¹⁵ Novela XII – “As Flores da bizzaria”, p. 460.

amor destes meios. Viver sem uma respiração de novas vossas é tão custoso que não cabe na esfera da minha paciência»¹⁶. Não se trata, no entanto, de uma declaração, pois ambos conheciam os sentimentos um do outro, mas da resolução das dificuldades de contacto. D. António propõe aí que Florisbela aceite para criada «*uma moça honrada, para que sua mãe a título de a ver possa ser terceira desta correspondência*»¹⁷. A carta não vem assinada com o nome de D. António, talvez porque em caso de interceptação não se soubesse quem atinha enviado, mas sim com a fórmula «*Quem vive de adorar-vos*»¹⁸. A ela responde Florisbela que a proposta peca por tardia, pois que o irmão a quer casar com D. Jorge de Mascarenhas. Também assina a carta, não com o nome, mas com um lamento: «*Quem não querem que seja vossa*»¹⁹. Porém, numa segunda carta, Florisbela dá conta a D. António da forma como evitara o casamento com D. Jorge, mas também do apoio que este lhe prometera para a casar com o seu amado. Livre deste casamento, assina finalmente a carta, não só com o nome próprio, mas o título que lhe faltava: «*Vossa esposa Florisbela*»²⁰.

Também na novela “Forte contrário o capricho”, D. Antónia responde com uma carta a um Soneto de D. Sebastião em que este se queixava da sua indiferença. A outra carta incluída nesta novela é de D. Sebastião, acompanha um “Retrato” que ele fizera, a pedido de D. Luís, e destina-se a explicar exactamente a situação e a assumir que fez esses versos pensando na sua amada, «*pera que menos violentado os escreva, tomei por arbítrio que os leais e, quando mereçam o divertir-vos, me desquitarei do pesar de não serdes vós o assunto deles. Esse retrato fiz por me despigar de me obrigarem a fazer essoutro*»²¹.

As cartas da novela VIII têm como finalidade a separação dos amantes: uma é para Salviano de «*Arsinda, parenta sua*»²², dando-lhe conta de que Astrea, com a ajuda de Jacinta, se empenhava mais em Arnesto. Ao mesmo tempo descobriu entre o

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Novela XII – “As Flores da bizzarria”, p. 461.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ Novela VI - “Forte contrário o capricho”, p. 215.

²² Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 302.

seus papéis uma carta de Arnesto, dando conta de que conseguira a sua felicidade. Naturalmente que estas duas cartas nada sossegaram o jovem exilado.

Finalmente em “Da desconfiança vencida”, a única carta aí inserida é recebida por Astolfo e vem assinada «*Tua esposa amante quanto ofendida*»²³ e como se pode inferir é uma queixa de amante desenganada. Apesar da letra parecer de Fénix, as razões não podiam ser dela, pois ele nada fizera para que ela se sentisse agravada. De facto a carta não era de Fénix, mas da criada Nise que por ela se havia feito passar e que recorrera ao testemunho de outros papéis para que se pensasse que a letra era de sua ama. Numa novela em que só se insere uma carta, esta assume uma grande importância, na medida em que é dela que partem as razões do desassossego de ambos os amantes, as desconfianças e o sofrimento de ambos, pois é uma carta forjada. Apesar de ser única tem, assim, um papel importante na acção.

A razão pela qual não há troca de correspondência na quarta novela, “Do Escravo por amante”, prende-se com a proximidade que há entre ambos, já que, sendo Finardo escravo de Selinda, ambos vivem suficientemente perto, dispensando a correspondência. Por outro lado, também não respeitaria as regras do decoro se um escravo escrevesse a uma duquesa e vice-versa.

Na novela seguinte, “Da firmeza bem lograda”, como Siana e Fenisardo são primos, os laços familiares possibilitam uma convivência pessoal, dispensando a troca de cartas. Por outro lado, nestas duas novelas, a intriga não parte dos obstáculos perpetrados por terceiros, mas, no primeiro caso, pelas distâncias sócias, no segundo pela força das armas.

Não poderemos, contudo, deixar de notar que, partindo a segunda novela, “A ventura pela indústria”, de uma situação semelhante, dado que sendo Leonardo secretário de Linda tinham ainda mais possibilidades de estarem juntos do que os outros dois pares de amantes, inclui várias cartas. Na realidade, a primeira carta é a suposta carta de um “Almirante” para Leonardo e que este deixa cair de forma a que a duquesa nela repare; a segunda é para este Almirante do “Príncipe”, a terceira é da duquesa para o príncipe e, finalmente, a resposta deste. É evidente que o suposto príncipe era Leonardo, pelo que a carta dele e a da duquesa funcionam como nó da intriga, dando a “certeza” a Linda da nobreza do seu “suposto” secretário. As cartas

²³ Novela XI – “Da desconfiança vencida”, p. 412.

são assim usadas por Leonardo para levantarem a suspeita, para confundirem a duquesa, favorecendo, deste modo, a causa do astuto secretário que, pela indústria, se vê elevado ao estado de duque.

Claro que sendo grande a variedade de situações e de destinatários seria de supor que também haveria uma grande variedade de saudações. Tal não acontece, porém.

Logo na primeira novela, Narcisa zangada dirige-se ao seu amante chamando-lhe «*Senhor Dom Carlos*»²⁴. A carta forjada em nome de Luciana é, contudo, propositadamente, mais afectuosa: «*Meu Dom Carlos*»²⁵. A carta que D. Carlos escreve a Estela, dispensou a fórmula de saudação, mas a resposta desta usa a saudação: «*Meu Dom Carlos*»²⁶ (lembramos que também ela está enamorada de D. Carlos). Também a carta que Sousa escreve a Luciana em nome de D. Carlos não tem qualquer saudação, enquanto que a de Luciana para D. Carlos recorre ao distante «*Senhor Dom Carlos*»²⁷; por sua vez a carta enviada pela mesma Luciana a Narcisa também dispensa a saudação inicial. A fórmula «*Senhor Dom Pedro*»²⁸ é usada na carta que D. Carlos dirige àquele. Como vimos, são usadas duas fórmulas, adaptadas às circunstâncias, uma mais afectuosa, outra mais distante.

A novela seguinte permite-nos ainda outras variantes: o reverente «*Senhor*»²⁹, usada na saudação do almirante ao seu príncipe, muito embora suposto; o afectuoso «*Almirante, primo*»³⁰ da resposta do pretense príncipe; o «*Senhor Príncipe*»³¹ da duquesa e, finalmente, o «*Senhora minha*»³² da resposta de Leonardo à duquesa.

Sete das cartas da novela seguinte não utilizam fórmulas de saudação, a excepção é a de Armelinda para Ardénio («*Senhor Ardénio*»³³). As da sexta novela também omitem a fórmula de saudação. Das seis cartas da novela sétima só duas

²⁴ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 11.

²⁵ *Idem*, p. 20.

²⁶ *Idem*, p. 24.

²⁷ *Idem*, p. 37.

²⁸ *Idem*, p. 41.

²⁹ Novela II – “A ventura pela indústria”, p. 58.

³⁰ *Idem*, p. 71.

³¹ *Idem*, p. 72.

³² *Idem*, p. 73.

³³ Novela III – “Dos Empenhos de ãa fita”, p. 101.

apresentam um lacónico «*Senhora minha*»³⁴ (a de Felizardo para Clorinda) e «*Senhor Felizardo*»³⁵, na resposta de Clorinda.

Também na oitava novela só uma das cartas é que recorre ao «*Senhor meu*»³⁶ de Arnesto a Saiviano. «*Senhor meu*» ou «*Senhora minha*» foram as soluções achadas para as cartas incluídas na novela IX³⁷. Esta foi também a maneira utilizada na carta de D. António para D. Sebastina, de resposta a uma desta que simplesmente lhe chama «*Dom António*»³⁸. A única inovação é um afectuoso «*Meu desvelo*»³⁹, numa carta de D. Sebastiana para uma amiga. Também na novela onze há um inovador «*Esposo*»⁴⁰, numa carta supostamente de Fénix. As cartas restantes, pertencentes à última novela, não apresentam qualquer alteração às fórmulas anteriores: «*Senhora minha*», «*Senhor Dom António*» e «*Meu Dom António*»⁴¹. Ausentes ou reduzidas a uma simples *adscriptio* estas saudações são, pois, muito repetitivas, geralmente formadas por nome e pronome, só nome ou nome mais nome. Em todo o caso diferem das de Pires Rebelo que são mais efusivas.

Como as cartas são bastante breves não admira que a sua estrutura seja omissa em algumas das partes que habitualmente constituem uma carta. Se algumas começam com o exórdio: «*As sem-razões da senhora Narcisa desculpam o enfadar-vos e a mercê que me fazeis me anima a tomar estas respirações convosco*»⁴²; outras começam logo com uma breve narração: «*Quando os meus desvios podiam desgostar-vos, sofri as vossas queixas; agora que confesso amar-vos me ofendo delas*»⁴³. Alguma incluem uma petição, como a que D. Carlos escreveu a D. Pedro: «*vos peço honreis a meu irmão D. Luís com a senhora Luciana que eu logo nele renunciarei o meu morgado*»⁴⁴ ou a falsa carta do almirante ao seu príncipe: «*lhe peço que em*

³⁴ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 265.

³⁵ *Idem*, p. 266.

³⁶ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 303.

³⁷ Novela IX – “Da Desconfiança Discreta”, p. 320.

³⁸ Novela X – “No amor os desatinos são finezas”, p. 367.

³⁹ *Idem*, p. 373 (aliás 375).

⁴⁰ Novela XI- “ Da desconfiança vencida”, p. 412.

⁴¹ Novela XII – “ As Flores da bizzaria”, respectivamente pp. 460, 461 e 465.

⁴² Novela I – “ O Juízo vence as Estrelas”, p. 13

⁴³ *Idem*, p. 11.

⁴⁴ *Idem*, p. 41.

nenhum caso se arrisque a que o agrado de ãa fermosura, rompa tão altas conveniências»⁴⁵. Algumas incluem uma conclusão, como é o caso da carta anteriormente citada de D. Carlos a D. Pedro: «*O meu empenho não me deixou liberdade para mais, nem o sentimento de vossa desconfiança me empenha em menos resoluções*»⁴⁶.

No entanto, raramente achamos estas partes todas numa só carta, pois, regra geral apresentam só duas delas: exórdio e petição, narração e petição, exórdio e conclusão. Não é só o tamanho das cartas que dita esta economia de meios, mas também o facto de a maioria não serem cartas de amor, mas cartas a que poderíamos chamar pragmáticas, já que visam não a expressão de sentimentos, mas a obtenção de determinado fim.

Se atrás dissemos que as fórmulas de saudação são pouco variáveis, as de despedida são ainda menos inovadoras. Assim, logo na primeira novela as várias cartas terminam em «*Deus vos guarde*», acompanhado ou não de «*muitos anos*»⁴⁷; ou «*como desejo*». As assinaturas variam entre o registo do primeiro nome ou vêm assinadas «*Vosso esposo Dom Carlos*»⁴⁸ ou «*Vossa esposa Luciana*»⁴⁹. Só na segunda novela, uma das cartas apresenta uma alteração a esta fórmula: é a carta do almirante que termina com o registo da data. Uma pequena variante da fórmula consagrada por Escobar encontra-se na novela undécima: «*Deus te guarde como quero. Tua esposa amante quase ofendida*»⁵⁰. Finalmente, a outra alteração verificada é na firma ou assinatura das duas cartas trocadas entre D. António e Florisbela: «*Quem vive de adorar-vos*» e «*Quem não querem que seja vossa*»⁵¹.

Fórmulas estereotipadas, conforme podemos verificar, mas compreende-se facilmente que não tivesse havido preocupação com esse facto, pois se não mudam as fórmulas, mudam os destinatários.

⁴⁵ Novela II – “A ventura pela indústria”, p. 58.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 11.

⁴⁸ *Idem*, p. 32.

⁴⁹ *Idem*, p. 20.

⁵⁰ Novela XI- “Da desconfiança vencida”, p. 412.

⁵¹ Novela XII – “As Flores da bizzarria”, p. 461.

Por outro lado, e se bem que o texto epistolar possa ser marcado pela subjectividade e nos permita, portanto, proporcionar vários pontos de vista, ampliando o papel dos solilóquios de algumas personagens, na realidade, essa também não é a função da maioria das cartas incluídas nestas novelas. A função principal é a de continuar com o jogo das aparências e da realidade e de complicar a trama narrativa.

Se é verdade que estas cartas inseridas nas novelas serviam, geralmente, de modelos, já que, conforme fez notar Yundurán, «estas cartas... ofrecen a los enamorados cortesanos patronos sobre los que cortar sus propias epístolas»⁵², o mesmo não parece aplicar-se às cartas que Escobar inclui nesta obra. O facto de haver nas novelas de Escobar mais composições poéticas do que cartas, o facto de estas serem muito breves e de poucas serem cartas de amor, o facto de não virem destacadas do restante texto e ainda de não oferecerem grandes primores retóricos parece indiciar que, ou Escobar não pretendia apresentá-las como modelos, ou os namorados, no último quartel do século, já não as procuravam para procederem à sua cópia.

Por outro lado, as cartas incluídas nestas doze novelas, até porque são relativamente breves, não têm lugar para ornatos. Ora, o ornato retórico funcionava como elemento diferenciador da carta de amores. Fora através do contacto com os livros de cavalarias e das novelas sentimentais que as leitoras tinham aprendido que falar bem era, praticamente, igual a falar verdade. Mas se tivermos em conta a especificidade das cartas apresentadas nestas novelas, facilmente percebemos que muitas delas são falsas, pois são forjadas, pelo que, tirando um ou outro símile, elas não deveriam ser apresentadas pelo autor como modelos de cartas de amor.

De facto, estas cartas estão mais próximas do modelo de cartas familiares apresentado por Rodrigues Lobo que defende que «devemos escrever como falamos»⁵³, «em nome do combate à afectação e em defesa da clareza», como diz J.

⁵² Domingo YNDURÁN, “Las cartas de amores”, *Homenaje a Eugénio Asencio*, Madrid, Gredos, 1988, p. 494.

⁵³ Francisco Rodrigues LOBO, *Corte na Aldeia* (ed. de José Adriano Freitas de Carvalho), Lisboa, Ed. Presença, 1992, p. 113.

Adriano Freitas de Carvalho, já que «a epístola não é mais do que uma conversação com alguém distante»⁵⁴.

⁵⁴ José Adriano Freitas de CARVALHO, “A Retórica da Cortesia: *Corte na Aldeia* (1619) de Francisco Rodrigues Lobo, fonte da *Epítome de la eloquência española* (1692) de Francisco José Artiga”, *Península*, nº 0, Porto, FLUP, 2003, p. 427 e 428, respectivamente.

OS POEMAS

Ao contrário das novelas de Pires de Rebelo, as de Escobar incluem vários poemas, tal como muitas da novelas breves castelhanas, sem que isso represente uma novidade nas novelas portuguesas, porquanto as pastoris e bizantinas ou de aventuras concebidas por autores portugueses já as utilizavam.

Poderemos inclusive citar António Cirurgião que, a propósito da novela *A Paciência Constante*, escreveu: «A prosa é, em principio, utilizada para narrar os factos e as circunstâncias que os rodeiam, e a poesia, para traduzir o mundo interior das personagens, para mostrar os seus estados de alma, e, em casos especiais, para narrar uma história dentro da história»¹. Se bem que não haja nestes poemas «histórias dentro da história», as outras ocorrências aplicam-se aos poemas que encontramos nestas novelas. Poderemos ainda acrescentar que, pelo menos aparentemente, a inclusão de poesia serve para retardar a acção, provocando momentos de *suspense*. Mas, como não se pode dizer que estas novelas tenham muita acção, a poesia aqui poderá servir também para dissimular a falta de acção, na medida em que alarga o espaço ocupado por cada novela e problematiza a sua acção.

Apesar de momentos de pausa, não deixam também de ser motivo de deleite para os leitores, contribuindo ainda para a variedade das novelas.

Mas a inclusão de textos poéticos é também uma forma de mostrar a mestria do seu autor. Mestria essa que ele não deixa de enfatizar nos jovens fidalgos que os compõem e que os cantam, bem como não deixa de apontar o quão limitado e sujeito a equívocos está quem não possui o dom de criar². É que, como diria um outro autor

¹ António CIURURGIÃO, “Introdução” a Manuel Quintano de Vasconcelos, *A Paciência Constante*, Lisboa, IN-CM, 1994, p. 77.

² Apesar de frei Lucas de Santa Catarina, pela voz da Verdade, ter rebatido a ideia de que fazer poesia deva ser um dom do discreto: «he erro vulgar cuidarem huns homens, que para serem poetas lhes basta a vontade; e outros que se não saõ Poetas não tem entendimento; e nada disto he; porque a Poesia he perfeição do entendimento, como o entendimento perfeição do racional; e assim como nem todos os racionaes estão obrigados a ser discretos, assim nem todos os discretos estão obrigados a ser Poetas» - Félix Castanheira TURACEM, *Serão Politico, Abuso Emendado*, Lisboa, na of. de Valentim da Costa Deslandes, 1704, p. 122-123.

quase contemporâneo, Félix Turacem, aliás, Frei Lucas de Santa Catarina, no seu *Serão Político*: «A poesia não só deve ser emprego do juízo mais agudo, mas ainda do mais modesto, porque nas suas ficções o bom serve de doutrina e o mal de cautela. Inda nos encarecidos retratos da beleza ou na expressão de conceitos namorados, podem deleitar-se os ouvidos sem escândalo do pensamento, porque naturalmente agrada um conceito com vida e um discurso com elegância»³. Se bem que esta obra de Félix Turacem não seja uma Poética, contém algumas páginas em que são abordadas questões ligadas à poesia e, muito embora o faça de uma forma satírica, à falta de poéticas portuguesas da época, achámos oportuno citá-la aqui.

Há, contudo, uma Poética do séc. XVII que foi recentemente divulgada e, muito embora tenha estado inédita, não tendo, por isso, tido muita divulgação, não deixará de ser um reflexo do pensamento da época. Deve-se a M^a Lucília G. Pires o conhecimento do texto de Manuel Pires de Almeida em que este autor seiscentista (1597-1655) tenta explicar o conceito de poesia e de linguagem poética. Assim, para ele «A locução do Poeta deve ser grande, magnífica, ornada, formosa, e tal que lhe não falte *graça, decoro, ornato ou formosura algũa*, gozando de admirável clareza e lume de figuras e *exornações*, que é o que entendemos debaixo da voz *Fermusura*»⁴. O autor salienta então a beleza e a superioridade desta linguagem, ou seja: «Os Poetas não falam na língua que mamaram: *Poetas ominio quasi aliena quadam lingua locutus* (Cic., lib. 2, *De Orat.*). Escolhem os Poetas ãa língua, ãa frase, apartada do falar comum e tão superior à linguagem de toda a outra escritura, que nos parece que falam em ãa língua desusada, nova e quase estrangeira»⁵.

A fruição dessa linguagem é assim a função essencial da poesia, pelo que o deleite se sobrepõe ao *docere*. Como diria Horácio: «Omne tulit punctum qui miscuit

³ Felix da Castanheira TURACEM, *Serão Político, Abuso Emendado*, Lisboa, na of. de Valentim da Costa Deslandes, 1704, p. 147.

⁴ Fol. 341 r; sublinhado do autor - citado por M^a Lucília G. PIRES, “Fragmentos de uma poética seiscentista. Textos inéditos de Manuel Pires de Almeida”, *Xadrez de Palavras*, ed. cit., p. 32. O decoro, conforme a mesma autora define, é «a obrigação de adequar o estilo poético ao género, ao tema, à função da obra» - p. 51.

⁵ Fol. 342 r. *Ibidem*.

utile dulci, lectorem delectando pariterque monendo»⁶. Daí a importância que Escobar dá aos que têm o dom de a criar.

Por outro lado, teremos também de ter em conta que, por influência dos livros de cavalaria, a harmonia na relação amorosa só é obtida «se o amor suscitar uma coragem heróica ou um dom poético, como o sugerem o amor cortês ou o sufismo»⁷. Ora, nestas novelas, maninesta-se, efectivamente, a coragem heróica, literalmente falando, nas várias guerras do período da Restauração em que os heróis participaram, mas também se manifestam os dons poéticos.

Encontramos, então, nestas novelas um total de 62 composições poéticas, número considerável, se atendermos ao facto de que em *La Diana* de Montemor só há 51 poemas. Estão assim distribuídas:

Romances	Sonetos	Silvas	“Versos”	Retratos	Décimas
33	19	3	4	2	1

Cantados ou simplesmente escritos ou lidos em leitura silenciosa ou em voz alta têm uma presença importante em cada novela. Não é de admirar que grande parte desta poesia seja cantada, já que, no século de Ouro, a poesia «constituía un entretenimiento más colectivo que individual»⁸.

As vozes dos jovens fidalgos que entoam romances, sonetos, décimas, retratos ou silvas são sempre objecto de grande admiração como o prova um breve episódio inserido na quinta novela. Fenisardo cantava um romance, ao som de uma harpa. Siana e sua prima Estela «*por lograrem de mais perto a harmonia da sua voz*»⁹

⁶ HORÁCIO, *Arte Poética* (ed. bilingue de Rosado Fernandes), Lisboa, Ed. Inquérito, 2001, p. 96, defendendo assim que «a boa poesia deve juntar o útil ao agradável (dulce – é o prazer artístico)», conforme explica na nota 343 Rosado Fernandes.

⁷ Eleazar MELETINSKY, “Sociedade, Culturas e Facto Literário”, *Teoria Literária*, Lisboa, Pub. D. Quixote, 1997, p. 39.

⁸ Margit FRENK, “La literatura oral”, *HCLE, Siglo de Oro: Barroco. Primero Suplemento*, Barcelona, Ed. Crítica, 1992, p. 52.

⁹ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 170

treparam a uma «*estância*» junto da janela do jovem e Siana, de tão embevecida, acabou por cair.

Se bem que um grande número destes poemas seja cantado, também surgem alguns apenas escritos, algumas vezes enviados às damas, outras vezes, descobertas por elas, “por acaso”, tornando-se também motivo de equívocos entre as heroínas, segundo esta distribuição:

Romances			Sonetos			Silvas			“Versos”			Retratos			Décimas		
L	C	?	L	C	?	L	C	?	L	C	?	L	C	?	L	C	?
7	23	3	9	10	0	2	1	0	2	2	0	1	1	0	0	1	0

L= Lidas; C= Cantadas: ?= não é fornecida indicação sobre se foram lidas em voz alta ou cantadas.

Verificamos que temos um total de 38 composições confirmativamente cantadas o que é um número considerável, ultrapassado apenas em uma por *La Diana*.

As serenatas são feitas na rua ou nos jardins, junto às janelas das damas e à noite (novela VI). Assim, noite, jardim (bosque ou quinta)/rua, poesia e canto estão interligadas. Sendo os poemas cantados, pois, na rua ou no jardim, nem sempre é referido para eles acompanhamento musical, mas, por vezes, são mencionados músicos que acompanham o amante, ou o simples galanteador, numa serenata a uma dama. Assim acontece na Novela III, quando Constâncio, ao chegar finalmente junto da sua amada, encontra vários músicos a cantar-lhe um romance.

Três vezes são mencionados os instrumentos que eles tocam: duas vezes é a viola, uma para acompanhar um retrato, outra para acompanhar um romance, a outra vez o instrumento é a harpa que acompanha o romance que Fenisardo cantava a Siana. De facto a harpa «como instrumento nobre que é», conforme nos elucida António Cirurgião¹⁰, estava nas mãos de um futuro príncipe de Chipre. Já a viola na primeira

¹⁰ António CIRURGIÃO, “Introdução” a Manuel Quintano de Vasconcelos, *A Paciência Constante*, Lisboa, IN-CM, 1994, p. 95.

Recordemos que a harpa era também o instrumento que acompanhava o famoso “Canto de Orfeu” em *La Diana*. Instrumento digno dos deuses, portanto.

composição é tocada por D. Carlos, na segunda é posta nas mãos de uma espécie de pícaro, Leandro, e acompanha um romance que ele próprio cantava.

Estas serenatas executadas não só junto da amante, mas junto de qualquer donzela, apenas com intenção de galanteá-la, serviam também de pretexto para um duelo entre o amante e aquele que ousava galantear a sua dama, conforme já registámos anteriormente. Curiosamente, quando o jovem fidalgo ama e quer expressar os seus sentimentos é ele próprio a cantar ou a enviar os seus poemas à donzela. Quando o amor não é fino, não é honesto, ou é apenas galanteio, ou então quando o amante não sabe cantar são músicos que os cantam e podem até tanto os versos como a música ter sido encomendados e não feitos pelo próprio. É assim que Constâncio, quando chega à rua de Florisbela ouve os músicos de Islauro a cantar um soneto. Islauro, na ausência de Constâncio cortejava Florisbela, sem saber que ela amava aquele. Informado pela donzela da impossibilidade de ser correspondido, logo protestou a sua inocência, afirmando cortesmente que *«me persuado que o assistir nesta rua, foi guardá-la amigo e não ocupá-la amante, pera segurar a Constâncio que ninguém em sua ausência o havia ofendido»*¹¹. Por aqui se pode confirmar que galantear e namorar, conforme desenvolveremos noutra espaço, são acções distintas.

Em relação à forma, as composições inseridas nestas novelas são as mais cultivadas na época. De facto, houve alguma modificações a nível da forma neste período, conforme Rosales nos chama a atenção: «A partir de estos años (desde 1610 en adelante), el favor de la poesia barroca, en los géneros más depuradamente líricos, vuelve a reivindicar los diversos modelos de coplas castelhanas. Letrillas, glosas, redondillas, romances y motes tienen una renovada y nunca extinguida floración»¹². De facto, há uma síntese entre os metros tradicionais e os de origem italiana, conforma nos dá conta Maria del Pilar Palomo: «Las estrofas de origen italiana discurren por todo el siglo XVII, en una correlación con los metros tradicionales: canciones petrarquistas, silvas, liras, madrigales, tercetos encadenados, décimas y, por supuesto, sonetos»¹³.

Destes Escobar só utilizou as décimas, os sonetos e os romances, mas estes com grande profusão. De facto, o *romance* é, sem dúvida, o género mais divulgado

¹¹ Novela III – “Dos Empenhos de ãa fita”, p. 123.

¹² Luís ROSALES, *Estúdios sobre el Barroco*, Madrid, Ed. Trotta, 1997, p. 215.

¹³ Maria del Pilar PALOMO, *La poesia en la Edad de Oro*, ed. cit., p. 61-62.

através das novelas e, maioritário nesta obra, até porque ao número inscrito no quadro teremos de juntar mais 4 que são as composições designadas pelo autor simplesmente por «versos», mas que, na realidade, são também romances, o que perfaz, efectivamente, um total não de 33 mas sim de 37 romances¹⁴.

Como disse M.^a del Pilar Palomo: «el nuevo romance es una modalidad de sutil artificiosidad, que una sociedad cortesana acoje y difunde como muestra de exquisita urbanidad»¹⁵. Teve o seu grande sucesso no século XVII como forma popular da poesia profana. No entanto, difere dos romances velhos, pelo seu marcado lirismo.

Vítor Aguiar e Silva não deixa de lhe reconhecer esta tendência para incluir «um conteúdo lírico e um estilo culto ou quase culto», mas vai mais longe e afirma que o romance constitui, no entanto, a forma mais frequente e mais típica da poesia barroca “vulgar”, da poesia barroca escrita em linguagem singela, coloquial e pitoresca e de temática realista ou cómico-satírica»¹⁶. De facto, o romance a um cravo que Leandro canta tem esse tom cómico-satírico:

*«Na roda da fortuna
tal cravo não pusera
que isto fora buscá-la
sem graça torpe e feia.
Só em sinal de Escravo
O seu papel fizera,
Mas junto ao S. um corno
Longe vá de tal letra.
Nem branco nem vermelho,
Não tens graça nem cheiras,*

¹⁴ Na designação jocosa de Félix de Castanheira Turacem são estes os romances a que ele chama *Romances de coturno*: a uma rosa, a uns olhos, a um retrato, a uma moça fiando... – Félix de Castanheira TURACEM, *Serão Político, Abuso Emendado*, Lisboa, na oficina de Valentim da Costa Deslandes, 1704, pp. 124 a 128.

¹⁵ Maria del Pilar PALOMO, *La poesia en la Edad de Oro*, ed. cit., p. 47.

¹⁶ Vítor Aguiar e SILVA, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, p. 497-8.

*Murcho, mofino e torpe
Foste um traque da terra»¹⁷.*

Embora possa apresentar estribilho próprio, frequentemente de dois hendecassílabos, não os encontramos nas *Novelas*. A forma comum é a da quadra heptassilábica assonante:

*«Bem juram uma fineza
Tão repetidas desgraças,
Amor atrai infortúnios
Bem como o alambre as palhas.
Bem se acredita de fino
Quem com fadigas batalha,
Que sempre andou a fortuna
Com a firmeza encontrada.
Etc.»¹⁸.*

Contudo, outras formas que já vêm detrás, mantêm as mesmas características: «Solamente el soneto y la silva siguen en boga, manteniendo su carácter de privilegio y adaptándose, con entera flexibilidad, a todas las contradictorias y numerosas intencionadidades de la poesia barroca»¹⁹.

De facto, os sonetos abundam nestas novelas, dez dos quais são cantados²⁰. Obedecem ao esquema rimático ABBA/ABBA/CDC/DCD, falam da saudade, da expressão do amor, do sofrimento amoroso, da morte por amor, do desengano, da beleza feminina, do castigo de Anteon por ver Diana nua, do respeito pelas regras da cortesia.

¹⁷ Novela IX – “Da Desconfiança discreta”, p. 329.

¹⁸ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 26.

¹⁹ Luís ROSALES, *Estúdios sobre el Barroco*, ed. cit., p. 216.

²⁰ Como o soneto da página 124, Novela III.

Da Novela IV, “Do Escravo por amante”, transcrevemos, embora parcialmente, este que Finardo canta com a sua melodiosa voz, pois é bem exemplificativo do que acabámos de referir e rico em antíteses e paradoxos:

*«Viver na morte e estar morto em vida,
A vida com a morte equivocada
Sem a morte matar, só deparada
Sem a vida viver de suspendida...*

*Querendo não querer, estando querendo,
Desejar, esquecer, estar lembrado,
Ser réprobo estar inda merecendo.
O descuido buscar, dar no cuidado,
Seguir extremos que se vão perdendo,
Esta é a vida de um desenganado»²¹.*

A brevidade da felicidade em contraste com a eternização do sofrimento é também tema de eleição. Astolfo escreveu este poema, dividido entre a esperança e o medo de perder a sua amada:

*«Que sobressalto é este Amor tirano?
A confusão não cabe na alegria,
Isto é receio ou passa à profecia?
Isto é temor ou é prever o dano?
Uma esperança me deixou ufano,
E agora ordena a vossa tirania
Que dure o alvoroço um só dia,
Durando a pena um e outro ano?
Tão breve o gosto, o padecer eterno?
Murcha a flor da esperança e mal floresce?
O que achei paraíso é já inferno?*

²¹ Novela IV – “Do Escravo por amante”, p. 133.

*Olhai que agravo o duvidar parece,
Oh não, que manda amor no seu governo,
Que não se creia o que se não merece»²².*

Um dos sonetos tem a curiosidade de apresentar uma construção em diálogo: é Felizardo que «*Por aumentar suas penas e não podendo diverti-las, cantou este soneto falando com o seu pensamento:*

*Felizardo: Que quereis pensamento despedido?
Pensam.: Chorar as sem-razões de desprezado, etc.»²³.*

Curiosamente o soneto foi a forma menos atacada por Frei Lucas de Santa Catarina na Noite Segunda do seu *Serão Político*: «O Soneto (disse a Verdade), como verso mais sisudo, permite toda a metafísica de um pensamento. Não o ignoro (disse eu), mas quando é fútil o estilo só a novidade o faz conceito e vem a ser frialdade repetido e disto é que me queixo. O soneto pede poeta consumado, porque pede entendimento destro, sobremaduro»²⁴. Na realidade, o verso decassilábico exige uma maior fôlego. Escobar não se saiu muito mal dos seus, conforme podemos verificar neste soneto cantado por Salviano, para «*divertir suas mágoas*»:

*«Passa-se um dia, o outro dia chega,
Mas em nenhum se logra o meu desejo,
Quanto pode enfadar-me tudo vejo,
O que pode alegrar-me se me nega.
Contra a fortuna uma deidade cega
Constante luto, infeliz pelejo,
Mas a qualquer lisonja a dita invejo,
Vendo que contra a fé a ira emprega.
Ai de quem de esperanças se assegura,*

²² Novela XI – “Da desconFiança vencida”, p. 411.

²³ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 250.

²⁴ Felix da Castanheira TURACEM, *Sermão Político, Abuso Emendado*, Lisboa, na of. de Valentim da Costa Deslandes, 1704, p. 131.

*Ai de quem enganado se confia
Que pode a fé vencer a desventura.
Quando a desgraça aposta a ser porfia,
Quem os remédios a seu mal procura,
Os gostos logra só na fantasia»²⁵.*

Em relação às *silvas*, elas não parecem ter sido a forma preferida de Escobar, já que só inclui três nestas novelas. As *silvas*, formas cultas de poesia, estavam muito em moda nos séculos XVII e XVIII. Aliás, elas começam a definir-se precisamente nos inícios do século XVII, com Gôngora e Quevedo, mas Lope de Vega também se rendeu aos seus encantos.

Composição de definição algo difícil, nem todos os críticos são unânimes na enumeração das suas características, já que elas se foram alterando ao longo do século e variam de autor para autor. Por isso, num importante artigo, Antonio Alatorre comenta: «Para mí – y supongo que para muchos -, la “silva” era exclusivamente una forma métrica (la de las *Soledades*, la del *Primero Sueño*)»²⁶. O que, para já, não é muito esclarecedor. Tal como não é esclarecedor chamar *silvas* às composições «em que o poeta, abanado subitamente por um sentimento violento, soltasse de improviso cantos de forma fácil e fundo ardente ou, bem entendido, aos poemas elaborados que imitassem tal espontaneidade e tal desordem»²⁷.

De facto, designada também por *selva*, resulta numa composição «divagante, artificialmente desordenada, no sujeta a ninguna ley vigente de estrofa y rima»²⁸, uma forma própria para qualquer uso, sério ou jocoso, conforme continua Alatorre.

O número de versos utilizado variava entre 21 (pelo menos, segundo Asencio, uma vez que as composições com 20 versos são os madrigais italianos) e 180 versos (Quevedo, *Roma antigua y moderna*)²⁹, distribuídos numa só estrofe. Vítor Aguiar e Silva atribui-lhe «uma efectiva ou simulada ardência inspiratória... prestando-se tanto

²⁵ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 301.

²⁶ Antonio ALATORRE, “Quevedo: de la *silva* al *Ovillejo*”, *Homenaje a Eugénio Asencio*, Madrid, Gredos, 1988, p. 19.

²⁷ *Dicionário de Literatura* (dir. de Jacinto do Prado Coelho), Porto, Figueirinhas, 1978, “*Silvas*”.

²⁸ Antonio ALATORRE, art. cit., p. 21.

²⁹ Cf. art. cit. de Antonio Alatorre.

à expressão de uma temática amorosa, como de uma temática panegírica ou satírica»³⁰. Em Escobar não encontramos silva satíricas (a poesia satírica não abunda) nem panegírica. As silvas incluídas nestas novelas exprimem queixas de amor:

«Adorada ocasião de meus desmaios,
Diz a teus olhos que não vibrem raios»³¹.

«Dize, querida ingrata,
Porque te adoro o teu desdém me mata?»³².

«Aljava de uma seta
Que inquieta sem se ver, não vista inquieta,
Rainha de uma espada
Em meu coração atravessada,
És caixa de uma jóia
Que tem a alma ardendo como Tróia»³³.

Há, porém, outro tipo de silvas, a que Antonio Alatorre chama *ovillejo*, e que nos parece ser precisamente o tipo de silva usada por Escobar. O *ovillejo* utiliza a rima emparelhada em praticamente todo o poema e o verso hendecassilábico e heptassilábico, alternando aleatoriamente. Ora, de facto, as silvas de Escobar usam a rima emparelhada em todo o poema, aproximam-se da métrica acima descrita e têm 34 versos (a da pp. 112-113), 48 (pp. 254 – 256) e 44 versos (pp. 439 e 440).

Logo a seguir em número vêm os *retratos*. Retrato é uma classificação pouco usual na Península. Não sendo, pois, uma forma tradicional, terá de ser de origem italiana. Segundo Lampesa, ele resulta de um «calco del italiano *ritratto*»³⁴. O

³⁰ Vítor Aguiar e SILVA, *Maneirismo e Barroco*, ed. cit. p. 499.

³¹ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. p. 112.

³² Novela VII – “Da Fineza Desluzida”, p. 254.

³³ Novela XII – “As flores da bizzaria”, p. 439.

³⁴ Rafael LAMPESA, “Los generos liricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca”, *Homenaje a Eugenio Asencio*, Madrid, Gredos, 1988, p. 272. Segundo este autor Torres Naharro inclui nas suas comedias um retrato que é «un hermoso elogio fúnebre del Gran Capitán, en el mismo tipo de estrofas

primeiro retrato que Escobar inclui nas suas novelas é uma composição não rimada de 100 versos, reunidos em estrofe única, mas constituídos em quadras. Os três primeiros versos de cada quadra têm cinco sílabas, o quarto tem quatro:

*«Mostra minha vida
Todas as belezas,
Que as espadas nuas
Ferem mais destrás.
Na luz de teus olhos
Correm-se as estrelas
Tendo menos luzes
Fogem de inveja.
Etc.»³⁵.*

O segundo retrato foi escrito por D. Sebastião e enviado a D. Antónia, juntamente com uma carta. Tem 80 versos, ou 20 quadras, mas, desta feita, os versos são heptassilábicos.

Conforme o nome indica, são retratos das damas, sendo o primeiro elogioso e o segundo, assumidamente, jocoso. É o próprio D. Sebastião que o confessa na carta que o acompanha: *«obriga-me D. Luís a que faça alguns versos a um empenho seu; as leis da amizade atropelam as do gosto. Pera que menos violentado os escreva, tomei por arbítrio que os leais e quando mereçam o divertir-vos, me desquitarei do pesar de não serdes vós o assunto deles»³⁶*. Visavam divertir a sua amada que não elogiar dama alheia. Usando os mesmos processos retóricos, isto é, enumerações (olhos, sobrancelhas, faces, nariz, boca, beiços, barba, garganta, peitos, mão, braço, pé), metáforas florais (rosas e jasmims), hipérboles (mina de perlas, céu de fermosura)..., recorre também a diminutivos inusitados, a palavras pouco elogiosas e algo risíveis aplicadas a uma dama, conforme se pode ver pela primeira quadra:

encadenadas de los capítulos» - *ibidem*. Os capítulos são também composições de origem italiana, de considerável extensão e versando vários assuntos em versos octossilábicos e de pé quebrado, em estrofes geralmente encadeadas. De notar mais uma referência ao “Gran Capitán”.

³⁵ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 12.

³⁶ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 215.

*«Patifinha da minha alma,
Magana da minha vida,
Discreta como uma pega,
E como umas Páscoas linda»³⁷.*

Este processo de contrafacção é característico do barroco, segundo Aguiar e Silva: «Na lírica barroca, a dissolução da tradição poética petrarquista realiza-se fundamentalmente, como já acima apontámos, através de dois processos distintos, mas muitas vezes confluentes na mesma composição: a nota realista e a deformação cómico-burlesca»³⁸

Estes *retratos* são, talvez, a prova da ligação entre a poesia e a pintura, ou seja, «ut pintura poesis», como diria Horácio³⁹.

A única *décima* incluída nas *Doze Novelas* versa o tema da ausência. É composta por três *décimas* e tem rima interpolada e emparelhada e usa versos heptassilábicos:

*«Este ir sem se ausentar
Este ausentar-se sem ir-se,
A vista diz que é partir,
A alma diz que é ficar;
Partir-se sem se apartar
Nunca pode ser partir-se,
É um ir que não é ir,
Ninguém se ausenta se quer,
Porque se deixa de ver,
Nunca deixa de assistir.*

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Vítor Aguiar e SILVA, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, p. 419.

³⁹ HORÁCIO, *Arte Poética*, ed. cit., p. 98. Esta ligação da pintura à poesia não é, contudo, nova em Horácio. É de Plutarco a ideia de que a pintura é poesia calada e a poesia pintura que fala, conforme nos elucida Rosado Fernandes em nota àquela frase de Horácio.

*Etc.»*⁴⁰.

Se bem que esta primeira décima tenha um esquema rimático pouco canónico, as duas seguintes seguem o esquema rimático das espinelas (que tiraram o nome do seu cultivador, Vicente Espinel): ABBAACCDDC. Cada uma das décimas forma uma unidade de conteúdo, ao contrário da maioria das décimas da altura que são formadas por uma quadra, um verso de ligação e uma quintilha, ou por duas quintilhas⁴¹.

Muito embora esta poesia não seja da melhor produção de seiscentos, encontramos, contudo, alguns poemas cheios de um ingénuo lirismo, harmoniosos e fluentes. Assim achamos o romance que Salviano, uma noite «*nos retiros de uma quinta*» canta, «*comunicando às flores as suas saudades*»:

«Que triste que a noite está!

Não aparece uma estrela.

O céu cobre-se de luto,

De sombras se veste a terra...

Este amante girassol,

Gigante da primavera,

Oh, como desmente agora

No desmaio a gentileza...

Mas ai de mim como estranho

Que tudo tão outro esteja,

Se nas ausências do sol

Justificam as tristezas...

⁴⁰ Novela XI - “Da desconfiança vencida”, p. 398.

⁴¹ Sobre as décimas, disse Feliz Turacem: «queixo-me de que digam todos o mesmo e para mentiras é muita constância; e mais que curiosidade, andarem-se trasladando uns aos outros que há poeta bilhafre que compõe uma poesia de conceitos como se escrevera uma crónica de meninos órfãos; e a um destes era muito ajustado que sucedesse o mesmo que à gralha que vestindo as penas de pavão motejava às flores e injuriava as aves, té que uma reparando no mal que calçava o vestido, se chegou levando-lhe no bico uma asa e dando exemplo às mais que a deixaram nua. Galha do Parnaso que te mentes pavão com o suor alheio, gura-te dos bicos das aves que te podem deixar no limbo sem pena, nem glória» - Félix TURACEM, *Serão Político*, ed. cit., p. 130. Claro que estas palavras não se aplicam só às décimas, mas a toda a poesia da época.

*Mais justificada está,
Ai Astrea, minha queixa:
Pois há-de durar a noute
Quanto durar esta ausência...
Ai de quem em tantas mágoas
De saudoso rebenta,
Que se esquece do que vive,
E do que perdeu se lembra.
Ai de quem vive penando
Entre lastimosas queixas,
Que morre do que lhe falta,
E vive só do que espera»⁴².*

O tema tem um certo encanto, respeitando, muito embora, os tópicos da época: a comparação da ausência do sol (é noite) com a ausência da amada, as flores que murcham pela ausência do sol, a fonte que pranteia o jardim em vez de ser o seu riso, o contraste entre a felicidade da natureza que no dia seguinte recebe novamente o sol e o poeta que só na presença da amada logrará o fim da noite da ausência, mergulhando-o num Inverno que nunca acaba.

De uma maneira geral, podemos dizer que tematicamente este poemas, apanágio masculino, servem para celebrar a beleza feminina, para enaltecer as belezas da Natureza (romance p. 6), para chorar as mágoas e as decepções amorosas, dão, pois, voz ao sentimento. Por vezes, o sofrimento é tanto que não chega cantar uma só composição, impõe-se cantar outra, pois, conforme o Autor metaforicamente explica: «*Não se acomodarão mágoas tamanhas a tão piquenos desafogos. Por sete bocas respira o caudaloso Nilo, grandes enchentes de pesares pedem repetidas as respirações*»⁴³.

Mas os poemas não servem só para chorar mágoas próprias, também servem para galantear as damas, pelo que não admira que, por exemplo, D. Francisco Manuel de Melo, no *Hospital das Letras* considerasse o cultivo da poesia como inerente ao

⁴² Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 290.

⁴³ Novela VIII - “Firmezas vencem Desgraças”, p. 276.

ideal do discreto⁴⁴. Contudo, estes versos feitos à dama não amada podem ser motivo de arrependimento. Assim, logo na primeira novela, D. Carlos mostra o seu desgosto pelos «*versos meus passados*»⁴⁵, por não serem dirigidos à sua actual amada. Diz-lhe ele: «*a diversidade de versos que hei escrito ocioso e já que não pode ser não os haver feito, quisera ao menos queimar os poucos que me ficaram como falsários do afecto que mentiram*»⁴⁶. Assim, ele tentava reuni-los para que «*a todos queimasse de um só golpe*»⁴⁷.

Esse precioso dom de criar pode levar a ser posto também ao serviço dos outros. Na novela terceira, Ardénio explica a motivação para escrever: «*Faço eu versos pera o serviço da casa, não daqueles que merecem o aplauso senão dos que os escusam alheios*». Por isso recebia encomendas: «*Pedi-me [Polidolfo] um Romance ao seu intento que há homens tão simples que com prendas alheias querem enamorar e deixando de parecer amantes vêm a ser terceiros de quem os fez*»⁴⁸.

Esta mesma justificação dá D. Sebastião numa carta, ao confessar, conforme vimos, que D. Luís lhe pedira versos para cantar a uma dama. Tratava-se do retrato feminino que, por respeito para com a sua amada, D. Sebastião acaba por o tornar satírico.

Na sexta novela, também D. Luís usa versos de D. Sebastião para presentear D. Laura, sua dama «*que há homens que querem agradar com as prendas que lhe faltam*»⁴⁹.

As encomendas dos poemas são também testemunhas do convencionalismo desta poesia, o que é denunciado pelo próprio autor. Bem se pode dizer que «*La amada o dama que motiva el poema no deja nunca de ser un cliché literário*»⁵⁰.

Assim, em “Os empenhos de uma fita”, para além de Ardénio ter escrito um romance por encomenda, ele vai ser utilizado por Pandolfo para fazer Armelinda crer

⁴⁴ M^a Lucília G. PIRES, “As ideias literárias de D. Francisco Manuel de Melo”, *Xadrez de Palavras*, ed. cit., p. 46.

⁴⁵ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 17.

⁴⁶ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 15.

⁴⁷ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 17.

⁴⁸ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 99.

⁴⁹ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 211.

⁵⁰ Jose Maria POZUELO YVANCOS, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979, p. 118.

que fora escrita por Ardénio para outra dama. Por outro lado, Constâncio recuperará um romance escrito para Florisbela e envia-o a Isbela por intermédio de um criado que o canta. Mais adiante, quando Constâncio encontrou um grupo junto à janela de Florisbela a cantar uma silva, foi interpelado por um dos presentes que lhe garantiu que aquelas demonstrações «*só são empenhos de bizzarria e não empresas de amor*». Depois de dada esta explicação, o grupo prosseguiu ainda «*algumas letrilhas*»⁵¹.

Claro que a necessidade da encomenda de poemas decorre do facto da sua recepção junto das heroínas ter sempre de garantido êxito, conforme nos é testemunha D. Antónia: «*Gostava D. Antónia muito de ler os versos de D. Sebastião*»⁵². Repare-se que se fala em ler, na medida em que estes versos são escritos, provavelmente para serem cantados mas, interceptados pelos criados, só lendo-os D. Antónia os podia conhecer.

Esta hiper-valorização foi notada por M^a Lucília G. Pires, quando afirma: «É sabido como o período barroco procedeu à valorização do deleite como função da poesia», uma vez que a «consideração da beleza como elemento essencial da imitação poética tem em vista, como efeito da poesia, a produção de uma emoção estética no receptor. E o diálogo centrado nesta valorização estética da poesia, relega para segundo plano a sua função ética ou socialmente útil»⁵³. Esse prazer é fruto da admiração provocada pela construção engenhosa do texto, pela novidade, pelos jogos de palavras, pelo inusitado da metáfora, pelo conceito agudo.

Se bem que esta poesia não cumpra o papel de «una poesia de circunstancias, destinada a cubrir una función cortesana de fiestas, certámenes, justas, academias y tertúlias», não obstante, também podemos dizer, como Maria del Pilar, que, nestas novelas «el poema actua como nota de prestigio social y literário»⁵⁴ entre os seus heróis e heroínas.

Os temas destes poemas são recorrentes na poesia barroca e, geralmente, estão de acordo com a temática da novela. Claro, que na sua maioria são também de

⁵¹ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 115.

⁵² Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 214.

⁵³ Maria Lucília Gonçalves PIRES, “Da Poética barroca”, *Xadrez de Palavras, Estudos de Literatura Barroca*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1996, p. 16 e 17.

⁵⁴ Maria del PILAR PALOMO, *La poesia en la Edad de Oro (Barroco)*, Madrid, Taurus, 1987, p. 43.

temática amorosa, pelo que estão eivadas dos mesmos tópicos neo-platónicos: adoração da amada, sofrimento amoroso, ausência, etc..

Assim, na primeira novela, D. Carlos, inseguro do amor de Narcisa, canta um romance sobre a brevidade da felicidade em metáforas florais⁵⁵, mas não deixando também de referir o tópico do amor esquivo como um mar e da sua vida como um navio:

*Eu vi romper o capulho
Na madrugada uma rosa,
E como espelho das flores
Espalhar por raios folhas.
Mas logo ao pôr-do-sol
Vi murcha do prado a jóia
Cair no chão já das flores
Lástima, que antes vanglória.
...Eu vi navio ligeiro
Surcando o mar vento em popa
Cortar montes de salitre
Correr penacho das ondas.
Porém, quando mais inchado
Corria, em um baixo toca,
E prostrando as bizzarrias
Achou sepulcro entre as conchas.
Minha vida tudo tem
Perigos em que soçobra,
E todo o meu risco está
Somente na ausência vossa»⁵⁶.*

⁵⁵ «As flores, as aves, as águas dos rios e das fontes – objectos coloridos, evanescentes e móveis - são os elementos naturais que predominantemente suscitam o jogo metafórico dos poetas barrocos», no dizer de Vítor Aguiar e SILVA, ob. cit., p. 492 e que podemos confirmar em vários poemas de Escobar.

⁵⁶ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 7-8.

A ausência provoca a saudade e D. Carlos haveria também de escrever um soneto sobre a saudade, cujas quadras rezam assim:

*«Amor, as saudades mentirosas
A poucos passos vêem-se desmentidas
Caindo com o peso enfraquecidas
Mostram que sempre foram fabulosas.
Mas as da minha fé tão extremosas
No discurso do tempo mais crescidas
No descuido se mostram mais subidas
Nas sem-razões se vêem mais amorosas»⁵⁷.*

Em “A ventura pela indústria”, o tema predominante nos poemas aí incluídos é o da dama esquiva, inacessível. Composto por Leonardo, o secretário da duquesa de quem ele se enamorou, o soneto de Leonardo que a duquesa, levada pela curiosidade, leu recorre a tópicos como o silêncio:

*«Oculto adoração, morrei calada,
Estareis no silêncio mais luzida,
Ignorante sereis sendo entendida,
Entendida sereis quando ignorada.
Quer amor que pagueis encarcerada
O vosso grande crime de atrevida,
Considerai que aventurais sabida
As glórias que gozais dissimulada.
Surcai o mar de Amor soltas as velas,
Só do baixo da língua tende medo,
Empenhai nas mudezas as cautelas»⁵⁸.*

Se bem que «En el corpus semântico contextual de la lírica amorosa clásica europea el tópico del silencio que el amante se ve obligado a observar sobre su amor

⁵⁷ *Ibidem*, p. 11.

⁵⁸ Novela II – “A ventura pela indústria”, p. 54.

es uno de los más extendidos»⁵⁹, o que resulta da leitura deste soneto, articulado com o tema da novela em que ele está incluído, não é o silêncio para salvaguarda da honra, da fama da dama, recomendado a qualquer amante, inerente também ao *fin' amor*, mas o ocultar esse amor à própria dama de quem ele está enamorado. Como, no entanto, Leonardo gizara um plano para conseguir o amor de D. Linda, resulta daqui que o suposto silêncio é afinal uma confissão do seu amor, escondida, ostensivamente, à frente de Linda, num livro, o que moveria a donzela à sua leitura.

Não falta também no poema o tema do cárcere de amor, aqui abordado de uma maneira diferente do neo-platonismo. Se para esta corrente filosófico-estética o cárcere é o corpo que impede de ascender ao amor divino, para Leonardo, ele é o resultado da sua condição de inferioridade. Este é o tópico da inacessibilidade da donzela amada que, na opinião de Pozuelo Yvancos «No hará falta decir que su origen está evidenciado por todos los que han tratado del problema amoroso»⁶⁰. A diferença está em que Leonardo é *efectivamente* inferior à sua amada duquesa. O atrevimento que D. Linda tanto parece rezear é afinal uma poderosa força que atrai o amante para a sua amada, não sendo ele, por isso, culpado desse sentimento.

Claro que se a dama é inacessível, também será inimiga, tirana, portanto. Tópico petrarquista, por excelência, a tirania da amada. Assim, Leonardo volta a esconder num livro outro poema, desta feita um Romance⁶¹ em que transparecem os tópicos relacionados com este tema: as metáforas ígneas (vulcões, neste caso, etnas, chamas), o recurso às figuras mitológicas que ousaram enfrentar o sol (Ícaro e Faetonte), a utilização de uma linguagem visual que pretende dar voz ao silêncio (lágrimas, suspiros), a inclusão de palavras vulgares e pouco literárias, como teima, lavrador, piloto, voto, lapidário, mercador, cafres, comprar, remeda, atestando a presença do real, do humano que, em contraste com construções cultas o que é típico do Barroco.

Outro soneto que Leonardo envia à duquesa foi para lhe agradecer o laço com os cabelos que ela lhe dera: «*Se estais pelos cabelos violentada*»⁶². O último terceto deste soneto, faz lembrar o último terceto do soneto de Quevedo «En fresca tempestad

⁵⁹ Jose Maria POZULELO YVANCOS, ob. cit., p. 159.

⁶⁰ POZUELO YVANCOS, ob. cit., p. 123.

⁶¹ Novela II – “A ventura pela indústria”, p. 60-3.

⁶² Novela II – “A ventura pela indústria”, p. 74.

del oro undoso», também ele dedicado ao cabelo da amada, também ele tesouro: «Avaro y rico y pobre, en el tesoro,/ el castigo y la hambre imita a Midas,/ Tántalo en fugitiva fuente de oro»⁶³. O terceto de Escobar é assim:

*«Pera ser rico não cobiço o ouro,
Sou o primeiro amante das riquezas,
Que dos raios do sol formou tesouro»⁶⁴.*

O último poema incluído nesta novela foi a um «acidente» que a duquesa teve e que a manteve uns dias afastada de Leonardo. Como o mal era físico não admira que nele figurem referências a sintomas físicos nada poéticos, como: achaques, desmaio, adoecer, pirraças. Esta intromissão do vulgar e do sofrimento físico na poesia, «fenómeno este de muy estendido uso en la lírica amorosa de Quevedo»⁶⁵, também não deixa de transparecer em Escobar. Na continuação do Romance fala-se da saudade causada pela ausência e da solidariedade da Natureza para com as penas do sujeito poético:

*«Quando entro em um jardim
Murchas vejo as boninas
Da minha dor magoadas
Como de amor sabidas.
...Se chego a uma fonte
A água cristalina
Se turva de lastimada
Das saudades minhas.
...Se rompe o ar a águia
Em saltos de rapina,
Ouvindo-me saudoso
Asas suspende e iras»⁶⁶*

⁶³ Transcrito por POZUELO YVANCOS, ob. cit., p. 148.

⁶⁴ Novela II – “A ventura pela indústria”, p. 75.

⁶⁵ POZUELO YVANCOS, ob. cit., p. 108.

⁶⁶ Novela II – “A ventura pela indústria”, p. 79-80.

O mesmo tema da inferioridade do amante, é abordado na Novela IV, “Do Escravo por amante”. O romance que Finardo cantou é um interessante jogo de mostra/esconde, em que o suposto Finardo, suposto escravo, menciona expressamente o nome de Selinda, a duquesa, de quem está enamorado:

*«Lágrimas a que correis?
Lágrimas se tiranias
Vos enxugam, não corrais,
Parai desagradecidas...
Parai já desenganadas
Não obrigais a Selinda
E o que vos vêem choradas
Vos vêem não correspondidas...
Selinda vos não conhece;
Que importa que sejais finas?
Falsas sois, pois o desdém
Falsamente vos aplica...
Não sei quem mais vos ofende
Se é Finardo ou Selinda,
Se quem vos não agradece
Ou se quem vos sacrifica»⁶⁷.*

Ouvido pela duquesa foi por esta severamente admoestado. A explicação de Finardo é um agudo jogo entre o nome da duquesa e a oração condicional: *«se Vossa Alteza me tivesse perguntado o nome da dama que me fez escravo, não constituirá mal o eco das minhas queixas. Linda se chama (senhora) quem me desterrou da minha pátria. Pois se Linda me enfeitiça, se Linda adoro, aonde está o meu atrevimento, aonde a sua ofensa?»⁶⁸*. Claro que a resposta deixou a duquesa sem fala.

⁶⁷ Novela IV – “Do Escravo por amante”, p. 141-143.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 144.

Escritos ou cantados, os poemas servem, não raras vezes, tão só para cortejar uma dama, conforme já vimos, ou para o jovem fidalgo divertir «*a fadiga de seus pesares*»⁶⁹, funcionando, assim, de uma forma catártica.

Atendendo ao gosto da época, a função estética desta poesia reside, sobretudo, no ornato. Na poética de Manuel Pires de Almeida, as figuras retóricas apareciam como ornatos inerentes à linguagem poética servindo, portanto, para a embelezar. O ornato das figuras e dos conceitos torna-se, assim, elemento imprescindível do conceito de beleza. D. Francisco Manuel de Melo, no *Hospital das Letras*, considera também que o ornato, juntamente com as palavras e as ideias são os elementos constituintes da linguagem poética⁷⁰.

Escobar não se afasta deste gosto pela agudeza, pois recorre frequentemente aos ornatos na sua poesia, sem, contudo, a tornar rebuscada e de difícil decifração. No entanto, usa algumas vezes as exclamações («*Ai de mim!*», «*Ai ânsias!*») e às interrogações («*Com tal descuido se paga/ Extremo tão amoroso? Assim quem ama se esquece/ Quem se quer lembra tão pouco?*»⁷¹); às construções anafóricas («*Agora (ai de mim!) o creio/ Quando com as mãos o toco/ Agora (ai de mim!) o julgo/ Quando o vejo com os olhos*»⁷² e às personificações, por exemplo («*Olhos não sejas maganos/ Basta serdes feiticeiros*»⁷³).

O receptor das queixas do sujeito poético é, na maioria das vezes, a própria amada, quer pela simples interpelação, quer seja apelidada de várias maneiras. Assim, ela é chamada de “Amor” no Soneto «*Amor, as saudades mentirosas*»⁷⁴, de “bela tirana” no Romance «*Permite, bela tirana,*»⁷⁵, de “minha prenda” no soneto «*Se estais pelos cabelos violentada*»⁷⁶, de «*Adorada ocasião de meus desmaios*» numa silva⁷⁷.

⁶⁹ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 26.

⁷⁰ Veja-se o artigo de M^a Lucília G. PIRES, “As ideias literárias de D. Francisco Manuel de Melo”, *Xadrez de Palavras*, ed. cit., especialmente a p. 45.

⁷¹ Novela X – “No amor os desatinos são finezas”, p. 378.

⁷² Novela X – “No amor os desatinos são finezas”, p. 379.

⁷³ Novela X – “No amor os desatinos são finezas”, p. 365.

⁷⁴ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 11.

⁷⁵ Novela II – “A ventura pela indústria”, p. 61.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 74.

⁷⁷ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 112.

Ao contrário do que acontecia na poesia renascentista, o adjectivo não é muito frequente nestes poemas, embora, por vezes, também apareça: «*pequeno, murcho e feio*» são alguns dos epítetos atribuídos a um cravo e, mais adiante também chamado, «*murcho, mofino e torpe*»⁷⁸.

Mas não há dúvida de que as principais figuras encontradas nestes poemas são as metáforas, «o elemento dinamizador por excelência da linguagem poética»⁷⁹. É assim que o poeta se declara «*girassol de teus olhos*»⁸⁰, chama à amada «*aspid sutil, lanceta desumana*»⁸¹ e lhe confessa que «*Em tamanhas tempestades/ Só podem ser meu santelmo, /Teus olhos, como são sóis,/ Farão os mares serenos*»⁸².

Podemos também encontrar antíteses recorrentes na época mas que de facto nos vêm de Petrarca: a neve e o fogo. Citaremos duas ocorrências: «*a neve acende o fogo*»⁸³ e «*Quem agora se abrasara/ Nesta neve?*»⁸⁴. As chamas, o fogo representam o desejo, o inferno amoroso, a neve, o gelo representa a indiferença da mulher amada ou a sua ausência.

As antíteses podem, por vezes, ganhar um tom hiperbólico: «*Para que no seu cotejo/ A neve se visse parda*»⁸⁵. Também não faltam paradoxos, ao gosto do *Cancioneiro* de Garcia de Resende: «*Mal haja quem não quis o que queria*»⁸⁶ ou «*Pois morrendo em negras chamas, / Nelas quer o amor que viva*»⁸⁷, exprimindo este o desejo da morte por amor.

No entanto, Escobar não cai no extremo de tornar a sua poesia obscura, como bem contesta Trapaza ao falar sobre um poema que seu amo D. Tomé. Diz ele: «-Ello bien puede ser bueno – dijo Trapaza -; pero a mí no me lo parece, que no hay cosa como claridad... Los cultos, o incultos, por mejor decir, escriban así, hablan frasis bárbaras, hagan transposiciones, encajen una metáfora en otra como cesto sobre cesto,

⁷⁸ Novela IX – “Da desconfiança discreta”, p. 328.

⁷⁹ Vítor Aguiar e SILVA, ob. cit., p. 490.

⁸⁰ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 256.

⁸¹ Novela III - “Dos empenhos de ãa fita”, p. 109.

⁸² Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 45.

⁸³ Novela III - “Dos empenhos de ãa fita”, p. 109.

⁸⁴ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 238.

⁸⁵ Novela X – “No amor os desatinos são finezas”, p. 353.

⁸⁶ Novela V – “Da firmeza bem lograda”, p. 192.

⁸⁷ Novela IX – “Da Desconfiança discreta”, p. 322.

para que el mismo demonio no lo entienda, y vuesa merced se ría dellos dándose a la pura claridad, a lo grava y bien colocado, haciendo de fuerza en el concepto y no en el exquisito modo del decir»⁸⁸.

A obscuridade prende-se com o desejo de criar novas e inusitadas metáforas e, conforme escreveu Lázaro Carreter, releva do facto de «el escritor nos niega la visión directa de su objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas»⁸⁹.

Como não podia deixar de ser, a persistência nos lugares-comuns, a falta de qualidade da poesia da época é alvo da crítica de Félix Turacem. Romances, décimas, silvas, quase toda a poesia contemporânea, quase nada escapa à sátira de Frei Lucas de Santa Catarina que, na “Segunda Noite” do seu *Serão Político* lhe chame «poesia incurável», já que «cada um escreve o que quer e assim saem as obras de sua vontade a furto do entendimento»⁹⁰.

Contudo, sem atingir momentos de grande beleza poética, podemos afirmar que a poesia de Escobar é agradável ao ouvido e suave para o entendimento..

⁸⁸ Alonso de CASTILLO SOLÓRZANO, *Aventuras del bachiller Trapaza* (ed. de de J. Joset), Madrid, Catedra, 1986, p. 187.

⁸⁹ Fernando LÁZARO CARRETER, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Ed. Anaya, 1966, p. 15

⁹⁰ Felix da Castanheira TURACEM, *Serão Político*, ed. cit. p. 124.

4. As Personagens

A DONZELA

O facto de esta obra ser composta por novelas cortesãs e as mulheres, suas heroínas, pertencerem aos mais altos estamentos, condicionam a nossa percepção da imagem da mulher no pensamento de G. Escobar, na medida em que ficamos praticamente só a conhecer a donzela de um determinado grupo social e, mesmo assim, condicionada a uma visão de forte influência neo-platónica e petrarquista e apenas relativamente a uma situação que é o amor¹. Desconhecemos totalmente a sua vida privada, as suas ocupações, a não ser que sabiam escrever, já que trocavam correspondência com os seus amantes, algumas sabiam cantar. Belas também, fazem assim apelo aos dois sentidos nobres do homem: a vista e o ouvido.

O carmelita apraz-se em apresentar donzelas que resistem heroicamente em defesa da sua castidade, pois, sentindo muito embora desejo de se entregarem aos seus amantes, recusam qualquer tentativa que eles façam para criar momentos de maior intimidade, mesmo quando já se casaram de palavra. No entanto, praticamente nada nos diz sobre as suas virtudes face à vida social e familiar. É como se quisesse educar o seu público feminino em relação aos cuidados a ter com os homens, nos perigos que correm, como evitá-los, pelo que, neste aspecto, as suas novelas são verdadeiramente “exemplares”, isto é pedagógicas. A mulher aparece assim considerada apenas em função do casamento, aonde tem de chegar em estado de virgindade. Só assim obterá a sua felicidade e a do seu par. Daí o comportamento estereotipado destas heroínas, pois é aquele que o autor assume como correcto e digno de uma donzela nobre.

Não admira que elas sejam descritas como confiáveis, sempre prontas a acreditar em tudo que lhe dizem, muito parecidas umas com as outras em termos de comportamento, variando apenas os nomes, e, esporadicamente, a cor dos olhos ou dos cabelos. Até a idade nunca é indicada, já que não interessa qual a idade em que a donzela se encontra, mas a situação (no fundo é a idade núbil) que é comum a todas.

¹ Contra a regra de as personagens das novelas pertencerem a elevados estamentos, pronuncia-se Félix da Castanheira Turacem: «Acharás [no *Serão Político*] humas Novellas sem figuras de (dom) porque eu não sigo a opiniaõ de que he necessario ter (dom) hũa pessoa, para que lhe succeda hũa Novella» - Félix da Castanheira TURACEM, *Seram politico, Abuso Emendado*, Lisboa, na off. de Vaentim da Costa Deslandes, 1704, “Ao Leitor”.

Sabemos que a donzela das novelas cortesãs e, afinal, de toda a literatura não satírica do período clássico, é notada sobretudo pela sua beleza e, por isso, se faz amada. E «*quem não há-de amar a beleza por mais esquivada que seja?*»², pergunta o autor.

Tomé Pinheiro da Veiga sintetizou assim a graça da mulher, referindo-se à mulher portuguesa: «Enfim, senhoras, a modestia, gravidade, o ser e formosura das Damas Portuguezas he dom do ceo, fermosura dos Anjos, bemaventurança da alma: não se alcança vossa beleza tanto pelos olhos como pelo entendimento, nem vós fallais com a boca, senão com a vista»³.

No entanto, a donzela é muitas vezes descrita na sua beleza abstracta, indefinida, processo este recorrente também na poesia. Juralde Pou também o notou na poesia de Garcilaso, ao notar que a «fugaz aparición de la imagen del cuerpo amado en la poesia de Garcilaso va acompañada de pinceladas impresionistas que reducen aun más su presencia»⁴.

Mas também é verdade que em Escobar, por vezes, essa descrição se afasta da convencional, revelando alguma divergência em relação ao código petrarquista, o que é uma característica do período barroco. Sem se tratar propriamente de anti-petrarquismo (que também existiu na época e mesmo antes, pois já Camões se afastara desse código nas endechas à escrava Bárbara) permite-nos alguns retratos variados.

Assim, logo na primeira novela, Narcisa foge ao padrão convencional da mulher loira, sem, contudo, deixar de ter uma pele alva: «*prendia o cabelo com laços de brilhantes fitas, mas em vão os prendia, porque de entre as prisões salteavam as almas e roubaram os alvedrios, se eles, voluntários se lhe não renderam. Negros os*

² Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 197.

³ Tomé Pinheiro da VEIGA, *Fastigimia* (reprodução da ed. fac-símile de 1911 da BPMP), Lisboa, IN-CM, 1988, p. 319. Não será este o único passo em que elogia a mulher portuguesa. Também umas páginas antes tinha registado: «não quero dizer que a compostura, modestia e recolhimento das mulheres portuguezas não seja o mayor bem que Portugal tem, tanto que tudo o que perde na opinião das outras naçoens pela ignorancia dos homens, ganha pela honestidade e vertude das mulheres» - *ibidem*, p. 146.

⁴ Pablo JAURALDE POU, “Imagen y conciencia del cuerpo en la poesia española del siglo XVI”, *Le corps dans la société espagnole des XVIe. et XVIIe. Siècles* (dir. de Augustin Redondo), Paris, Publ. de la Sorbonne, 1990, p. 225.

fez da indústria a natureza desprezando o ouro para que em tersos perfis formassem a melhor guarnição à neve da testa e da garganta. Escuro devia ser o que Amor construiu para labirinto de pensamentos, sem dúvida vendo que negros os olhos triunfavam dos alvedrios, aspirando ao mesmo senhorio quizeram remedar a própria cor.

Breve campanha de leite, a testa chamava a desafio as almas, mas era para o rendimento, não para batalha. Medroso o nariz de que se divertissem as atenções para os mais prodígios, as convidava para os assombros que se cifravam em ãa boca que sendo pouco na medida era tanto no feitio que estava sempre vermelha de envergonhada de que algum rubi desvaecido se achesse a competi-la. As faces rosas desfolhadas sobre neve deixavam em problema se era belo o pano se a guarnição, copo de neve, brindes de nata, gulodice do desejo, era ãa mão, sumilher de ãa cortina que a consentia vista a preço de adorá-la»⁵.

O contraste entre a neve da pele e o rubi dos lábios é recorrente da literatura de influência petrarquista. O rubi, também sinónima de *piropo*, foi mesmo objecto de um dos apólogos de Sórora Maria do Céu que lhe realçou o facto de que «nada lhe podia abater o seu resplendor»⁶.

De verificar as referências obrigatórias aos olhos e cabelos, elementos dinâmicos que despoletam o amor em quem os contempla, já que são «manifestações energéticas» e «simbolizam forças superiores»⁷, não se afastando, assim, dos estereótipos recorrentes da poesia da mesma época: «los cabellos – el tema tradicional de la red de amor – apresando el ánimo; los ojos, dando placer al alma del que los miraba»⁸.

Pela boca de uma das personagens femininas ficamos a perceber melhor a simbologia dos cabelos. Leonardo pede a D. Linda «*uma prenda de cabelos*. Respondeu a duquesa que se os cabelos eram símbolos dos cuidados e dos

⁵ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 3-4.

Metáforas que se tornaram lugares-comuns pelo que mereceram comentários jocosos a Frei Lucas de Santa Catarina na Segunda Noite do seu *Serão Político*.

⁶ Sórora Maria do CÉU, *Apólogos* in Ana HATHERLY, “«Um Mar de Angústias Feito» - A Propósito das Lágrimas de S. Pedro”, *Poesia Incurável*, ed. cit., p. 44.

⁷ Juan Eduardo CIRLOT, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, D. Quixote, 2000.

⁸ Maria del Pilar PALOMO, *La poesia en la Edad de Oro (Barroco)*, Madrid, Taurus, 1987, p. 120.

*pensamentos, lhos daria por despojos e não por prendas»*⁹. Porém, em alternativa aos cabelos de ouro, estes são negros.

Outro retrato feminino que ficou desenhado na última novela – o de Florisbela – também apresenta uns belos cabelos negros: «*Solto o cabelo à etiopeia, mais belo, o negro mais senhor, parecia um mapa, pois nela se viam tão vizinhas a Guiné e a Noruega, o azeviche e a neve. A travessura dos que inquietavam o vento formavam perfis de évano em ombros de marfim. Galantes dos olhos cuja libré vestiam ou os requestavam em giros ou na significação, lhe diziam que tinha presente os motivos de todos os cuidados»*¹⁰. A cor negra não é só uma alternativa ao loiro, é também uma forma de contraste com a cor da pele.

Mas também os olhos podem ser negros. Negros eram os da «*belíssima Aurora*»: «*O coração em sobressaltos avisou a Astiano que ali estava Aurora: primeiro a viu a alma do que os olhos. Viu-a, pois, em esta forma: em cinco eixos de cristal sustentava a esfera de seu rosto. Prendia os cabelos em uma rede de ouro que também eram rede, sendo sombras do Sol eram esmaltes do ouro. Presos os cuidados, todos os cuidados prendiam. Os que tremulavam soltos é que saíam pera enlaçar almas. Campo de leite a testa; breve linha, zona de cristal, árbitro de neve, o nariz dividia dois sóis que só dormidos podiam não derreter tanta neve. Negros os olhos, mas livres. Sendo negros eram tão senhores que pera lhe reconhecerem vassalagem todo o mundo era Etiópia. Ūa confusa e bela mistura de jasmim e rosas formava o rosto, admirando-se o amor de que sobre a neve estivessem as flores. A boca rubi partido, sede dos desejos. Uma mão que ficava sobre as flores, tocando uma açucena no cotejo, se fez amarela a açucena de enfiada, um jasmim desejo só de comparar-se com um dedo, rompeu as prisões da terra e, vendo-se excedido, caiu pera despojos sem aspirar à semelhança»*¹¹.

⁹ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 74.

¹⁰ Novela XII – “As Flores da Bizarria”, p. 444.

¹¹ Novela IX - “Da Desconfiança Discreta”, p. 335.

O jasmim é também outra das flores que povoa o imaginário barroco. Tirso de Molina incluiu em “El melancólico” uma canção cujo mote era: «Que el clavel y la rosa/ cuál era más hermosa?» e cuja primeira glosa dizia: «El clavel, lindo en color,/ y la rosa toda amor;/ el jasmim de honesto olor,/ la azucena religiosa» - Tirso de MOLINA, *Obras Dramáticas Completas* (ed. crít. de Blanca de los Rios), Madrid, Aguilar, s.d., vol I, Acto I, Cena XII, p. 229.

O exotismo africano convoca uma atmosfera sensual, reforçada pelo campo semântico da paixão: coração, sobressaltos, ouro, sol, sóis, amor, rubi partido, desejos...

A importância dos olhos não deixa constantemente de ser realçada, inclusive mesmo pelas próprias personagens. Dirá Finardo: «*Engana-se quem pensa que a alma é invisível. Nos olhos se vê, ali a sua instância a dali comunica alentos a todo o corpo. Oh, atenda, atenda a este papel dos olhos quem quiser penetrar os segredos da alma que neles toda a alma há-de ler!*»¹². Os olhos, como o espelho da alma, é um tópico que ainda hoje faz sentido.

Tema recorrente na ficção profana de Escobar. Aos olhos dedicou ele também todo um capítulo dos *Cristaes d'Alma*: “Bateria de uns olhos”. Nele se incluem alguns poemas de que salientaremos pela riqueza de elementos, em que são férteis também as novelas, o seguinte passo: «Em teus olhos, minha vida,/ Sou racional borboleta,/ Que apeteendo os incêndios,/ Os busca, ronda e festeja./ Sou girassol, que amoroso/ Sigo as suas luzes belas,/ Quando as vejo em ufanias,/ E se não as vejo em trevas»¹³. É porque os olhos da amada são sóis, são luzes que fazem com que o amante, qual borboleta ou qual girassol se sinta atraído por e para eles¹⁴, correndo, muito embora, o risco de se queimar.

¹² Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 137-8.

Vale a pena transcrever o comentário de Frei Lucas de Santa Catarina ao tema dos olhos: «Pega o vazio na pena (que também há penas para o vazio). Sai com um *Romance a uns olhos*. Se são negros, pergunta-lhe *porque são senhores*; se são senhores pergunta-lhe *porque são negros*; se são verdes, encaixa-lhe duas esmeraldas e põem-nos de pedra miúda; se são azuis vem-se o céu abaixo; e se vê que o conceito calça apertado, abre-lhe duas estrelas como quem desafoga calos e retira-se airoso, dizendo que quis tomar o céu com as mãos» - Félix da Castanheira TURACEM, *Serão Politico, Abuso Emendado*, Lisboa, na of. de Valentim da Costa Deslandes, 1704, p. 127.

¹³ Gerardo ESCOBAR, *Cristaes d'Alma*, ed. cit., p. 44. Recorde-se que o girassol, ou heliotrópio, «simboliza a atitude do amante, da alma, que volta continuamente o seu olhar e o seu pensamento para o ser amado, a perfeição sempre dirigida para uma presença contemplativa e unitiva» - Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dicionário de Símbolos*, ed. cit. (Heliotrópio).

¹⁴ Mais adiante se dirá mais especificamente: «Ferindo sempre o meu coração os raios de dois sóis sempre o hão-de abrasar; tendo no peito duas brasas do fogo do Amor, certo é que continuamente me hei-de estar queimando e como sei de mim que nunca hei-de estar à sombra nem desviado do fogo, nunca espero ver-me livre deste calor e destas chamas» - Gerardo ESCOBAR, *Cristaes d'Alma*, ed. cit., p. 52. O último terceto de um soneto sobre os olhos incluído nesta obra reza assim: «Mas vós,

Mas também as rosas do rosto, como vimos acima nos retratos de Narcisa e de Florisbela, são referências constantes dos retratos femininos traçados nesta época. São ainda símbolo da beleza e da juventude ou da graça, conforme se lê em *Cristaes d'Alma*. «Na verdade, ninguém ignora que não há flor que, como a rosa, tenha sido mais usada como símbolo, emblema e até enigma da criação, da perfeição e da beleza física, moral, poética ou outra. Ao ponto de se tornar fácil recurso retoricamente decorativo», disse a propósito Ana Hatherly¹⁵. Não admira que João Baptista de Castro na sua *Rosa Poética* dissesse «He a Rosa a Princeza das mais flores; parto numeroso da Primavera»¹⁶.

A rosa é, sem dúvida, a flor mais vezes referida, mas há outras ainda como os jasmims, os cravos e as açucenas¹⁷. No retrato de Siana, elas servem para caracterizar a sua beleza: «*conhecendo os jasmims que não podiam comparar-se com a lindeza dos dedos de uma mão tão bela; que desesperava a açucena de merecer a vanglória de*

meus olhos, sois do amor estrelas,/ E as estrelas estão sempre presentes,/ Posto que meus olhos não mereçam vê-las» - *ibidem*, p. 53.

¹⁵ Ana HATHERLY, “A Arte da poesia em Metáfora de Rosa”, *Poesia Incurável. Aspectos da Sensibilidade Barroca*, Lisboa, Ed. Estampa, 2003, p. 57. Este artigo divulga a pequena obra de João Baptista de Castro: *Rosa Poética ou Verdadeiro Carácter da Poesia expressado nas propriedades da Rosa*, impressa em 1740. Lê-se aí na “V Folha”: «Da Rosa inda que se desbote o carmesi, sobrevive com tudo depois de murcha, proveitosa virtude; porque a fragrância não exhalava sómente das partes superficiaes, como acontece a outras boninas, em quem tal vez he o mesmo faltarlhes a frescura que produsirem hálito desaprasivel» - *Ibidem*, p. 76.

Na realidade, a rosa tem uma carga simbólica na cultura ocidental muito profunda. Além de estar associada às chagas de Cristo, ao próprio sangue bem como ao Graal e até à própria Virgem (a Rosa Mística), designa ainda «uma perfeição acabada, uma realização sem defeito... simboliza a taça da vida, o coração, o amor» - Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994 (Rosa).

¹⁶ Citado por Ana HATHERLY, “A Arte da poesia em Metáfora de Rosa”, *Poesia Incurável*, ed. cit., p. 75.

¹⁷ De resto, são flores a que vários autores da época recorrem, nas novelas, no teatro e na poesia. Veja-se este exemplo do teatro gongoriano: «Venga muy en hora buena/ el venturoso galán,/ para quien guardado se han/ dos rosas y una azucena./ Digo, una salvilla llena/ de claveles y jazmines;/ digo uno y cien jardines/ donde hecho abeja Amor,/ no solo no toca a flor,/ mas ni aun vuela sus confines» - Luís de GÓNGORA, *Las firmezas de Isabela*, Madrid, Castalia, 1984, p. 174-5.

Conforme vimos atrás, os poemas inseridos nestas novelas recorrem frequentemente às metáforas florais.

*lhe ser parecida; desenganando-se o cravo de que toda a sua bizzarria lhe não dava confiança pera presumir remedos aos seus beiços; averiguando a rosa que sendo rainha das flores nenhum parentesco tinha com as que em seu rosto matizavam a branca neve. Assim se desengana o jardim»*¹⁸. Estão presentes as flores principais que perfumarão as metáforas barrocas. Símbolos da beleza feminina, porque símbolos da perfeição, são também símbolos da sua brevidade, da fragilidade, da transitoriedade e da fugacidade da vida. Esta ideia está bem patente neste passos dos *Cristaes d'Alma*: «Nasce a rosa jóia de jardim, riso da manhã, lástima da tarde; o menor vento a derriba, o sol a murcha, qualquer descuido que a toca a desfolha, no seu mimo tem o perigo»¹⁹. Frágeis, estão por demais expostas a deterioração do tempo.

Aliás, a rosa é um dos elementos universais e intemporais da literatura, atravessando os tempos «de Saadi à Rilke, en passant pour le *Roman de la rose*, la Pléiade et l'âge baroque»²⁰.

Mas nem sempre o cabelo, os olhos e as rosas do rosto são mencionadas. Às vezes o retrato da donzela é bastante mais vago. Por exemplo, de D. Linda sabemos que ela «era fermosa com o maior extremo, discreta como se não nascera morgada... amante de sua liberdade»²¹. Assim é também o retrato de Selinda, a duquesa da Bretanha, «a mais bela flor-de-lis que produziu França»²², a acreditar no testemunho do narrador, já que não nos são dados pormenores dessa beleza.

Nem mesmo quando Fenisardo, exímio artista fez o retrato da bela Selinda, ele nos parece mais real: «mas ajudando a acaso a minha inclinação pera que não ignorasse esta, me ensinou o retrato de uma dama, cuja fermosura nas primeiras lições me deixou tão destro que logo pudera ensinar o que nunca tinha aprendido. Apliquei-me na pintura pera que fazendo muitas cópias daquela beleza, vendo-a

¹⁸ Novela V - "Da firmeza bem lograda", p. 164-5.

¹⁹ Gerardo ESCOBAR, *Cristaes d'Alma*, ed. cit., p. 8. Mais adiante se dirá que «A todos dá exemplo esta república das flores, aviso dá-nos do pouco que duram os bens» - *ibidem*, p. 160.

Referência à fugacidade da vida, aqui tomada por uma flor, faz-se na oitava novela, quando Jacinta procura desviar a atenção de sua prima Astrea de Salviano, lembrando-lhe que ele a galanteia, mas que isso não significa que a ame: «É lástima que murcheis a flor da vossa idade, sepultando as vossas bizzarrias na tumba da vossa saudade» - Novela VIII - "Firmezas vencem desgraças", p. 285.

²⁰ Cl. PICHOUIS, A.M. ROUSSEAU, *La Littérature Comparée*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 153.

²¹ Novela II - "Aventura pela indústria", p. 49.

²² Novela IV - "Do escravo por amante", p. 131.

vulgar, me não empenhasse tanto, mas como todos os treslados representassem um só original e todos eram raios de um mesmo sol e assim multiplicados abrasavam mais»²³.

Vago é também o retrato de Clorinda. Ela é-nos assim descrita: «Clorinda em cujas prendas lançou a natureza o resto das perfeições, com tanto excesso era ferosa, com tanto extremo era discreta e galharda com tanta alma que era único emprego de quantas vontades a viam, desvelo de quantos a ouviam e feitiço de quantos a tratavam»²⁴. Vago e convencional, como o é ainda o retrato de Astrea: «Na beleza de Astrea tinha seu império a fermosura»²⁵.

Constantes são também as metáforas do sol e das estrelas, não só para referir os olhos, mas também para salientar a beleza feminina no seu todo. Encontramos na resposta de Finardo ao pedido que Selinda lhe faz para ele pintar Clavela, um exemplo galante dessa metáfora: «Pincel (disse Finardo) que chegou a copiar Vossa Alteza, não pode abater-se a menor emprego. Perdoem as prendas de Clavela que não ofende as luzes uma estrela quem diz que à vista do sol não aparece»²⁶. O retrato de Siana é bem o ponto de convergência destes convencionalismos todos: «Siana, princesa de Chipre, que a deusa da fermosura humana devia nacer onde reinara a deusa fabulosa da beleza. Em seus olhos, dobrado o sol vibrava dobrados raios; em suas prendas fazia o amor praça de armas; na sua discrição se viu desmentida a falta que achacam à fermosura... Era a mais ferosa seta da aljava de Cupido, com que vivia sem medo de suas setas. Eram seus olhos estrelas que inclinavam as vontades de quantos os viam pera que os adorasse»²⁷. A luz (dos olhos) associada à simbologia solar (ou estelar) pelo seu movimento ascensional tem uma conotação de, por um lado, elevação ou superioridade da amada, por outro, aproximação a Deus.

Mas há outros retratos da donzela que englobam também a descrição do vestuário. Por exemplo, Narcisa «vestia ãa telilha* encarnada com guarnições de

²³ Novela III – “Do escravo por amante”, p. 130.

²⁴ Novela VII – “Da Fineza Desluzida”, p. 235.

²⁵ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 273.

²⁶ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 137.

²⁷ Novela V -. “Da firmeza bem lograda”, p. 163.

* telilha – tela fina e trasparente – José Pedro MACHADO, *Grande Dicionário de Língua Portuguesa*, Lisboa, Amigos do Livro Ed., 1981, vol. XI.

prata»²⁸. Mais uma vez se usa o contraste entre o branco (aqui prata) e o encarnado, cor quente e profundamente sensual. Mas o facto de o tecido ser fino e delicado, quase transparente, reforçam essa atmosfera de intimidade. Na descrição Florisbela vai-se ainda mais longe, já que ela é descrita, num trajo íntimo: «*um guardapé* de chamalote azul e prata que, na cor e guarnição, representava o céu*»²⁹. Esta nota erótica é também notória no pormenor com que é descrito o gesto de Aurora: «*Dava o descuido liberdade a um pé que rompendo o cárcere do faldelim* nos maiores desperdícios se ostentara avaro, pois se mostrava pouco, mostrando-se todo*»³⁰. Duplo erotismo provocado pela intimidade do pé e da própria peça do vestuário. Estas breves notas contrabalançam, enfim, a indefinição da descrição das suas heroínas.

Personagens, na sua esmagadora maioria, portuguesas a beleza destas donzelas é também um tributo à beleza da donzela portuguesa, tópico que o próprio Cervantes não escamoteou³¹.

Sobre a forma de agir das donzelas em matéria de amor, as heroínas têm, geralmente, um comportamento discreto, distante, a maioria até passivo. No entanto, são também capazes de armar “traças”, mas apenas para experimentar ou confirmar o amor de seus amantes. Foi o caso da bela Selinda (quarta novela), enamorada de Finardo que «*buscou disfarce com que divertir os enfados que lhe causavam [as*

Marie-Joëlle Tupet, nos contratos de casamento de Pozuelo de Aravaca (1580;1600), encontra uma vez “telilla” como material utilizado em “cuerpos” - Marie-Joëlle TUPET, “Le corps vètu: le vètement de la paysanne en la Nouvelle Castille au tounant du XVe. siècle”, *Le corps dans la société espagnole des XVIe. et XVIIe. Siècles* (dir. de Augustin Redondo), paris, Publ. de la Sorbonne, 1990, p. 77.

²⁸ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 3.

* guardapé - «vestidura de cor e primeira saia que a mulher usa» - Rafael BLUTEAU, *Vocabulário Português e Latino*, Coimbra, no Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1713, vol. IV.

²⁹ Novela XII – “As Flores da Bizarria”, p. 444.

* faldelim (ou fraldelim e faldellim) – saia interior, brial – José Pedro MACHADO, *Grande Dicionário*, ed. cit., vol. V. Segundo depreendemos será o mesmo que faldilha. Marie-Joëlle Tupet regista apenas uma ocorrência de “faldilla” (uma «jupe de dessous», como a autora a define) referenciada nos contractos de casamento de Pozuelo de Aravaca (1580-1600) – Marie-Joëlle TUPET, artigo cit., p. 74 e 75.

³⁰ Novela IX - “Da Desconfiança Discreta”, p. 335

³¹ Ao descrever Lisboa, diz o autor: «la hermosura de las mujeres admira y enamora» - Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (ed. de Carlos Romero Muñoz), Madrid, Catedra, 1997, p. 427.

qualidades do seu escravo], *mandando dizer a Finardo que uma dama à noite o esperava nas janelas do jardim*»³². Comentário do narrador: «*Bisonha, Selinda, nestes lances, assoprava os incêndios que devia apagar, desejando divertir o cuidado que julgava indignamente preso, buscava novas prisões*»³³. Recorrendo a uma metáfora bem do agrado do monge carmelita, Finardo, instado por Selinda que se queixa da indiferença dele para com as damas do seu palácio, chama a estas «*estrelas... a quem o sol preside*», porém «*a tantas luzes só podem ascender águias*»³⁴, pelo que ele, sendo escravo, não se podia atrever a tanto. Esta modéstia e as evasivas constantes do escravo contribuíram para espicaçar o interesse da duquesa: «*que ficou tão paga daquele divertimento que muitas vezes o buscou*». Comentário do narrador: «*bisonha inadvertência quando devia desviar-se dos laços que lhe armava o seu agrado... Queria a duquesa persuadir-se a que a curiosidade e desejo de divertir-se lhe inculcava aqueles divertimentos, assim queria enganar o seu recato, assim empenhava as suas bizarras, até que crescidos os incêndios, confessou a sua alma que era amor o que havia presumido desenfado*»³⁵. Ou seja, a atracção de Selinda por aquele estranho escravo fora uma consequência dos seus enfados, da sua insatisfação com o pretendente que lhe estava destinado. Os remos da sua consciência são minuciosamente analisados. Selinda, surpreendida com a atracção que sentia por Finardo sentia-se inquieta. «*Estes discursos a traziam suspensa, o peso destas suspensões triste e ainda que com elas melhor se justificavam as desculpas do seu casamento, eram muito a causa da sua saúde que a mais robusta não é capaz de contínua fadiga de um cuidado a que se não pode dar saída*»³⁶. Ora, ainda não totalmente segura da destinatária do amor de Finardo, ao saber que uma sua dama, Clavela, o amava resolveu pôr à prova a constância deste para se persuadir «*a que achando-o mutável não faria dele tamanha estimação*»³⁷.

Dividida entre o amor de um escravo e o dever de estado, expressa assim a sua confusão: «*Ai de mim! (dizia). Quem me há-de entender se eu a mim mesma não me*

³² Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 133.

³³ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 134

³⁴ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 134.

³⁵ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 135-136.

³⁶ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 136.

³⁷ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 136.

entendo? Rinho os rendimentos que me agradam e agradeço os retiros que me ofendem? Queixo-me de querida, e quando não amada me acomodo, sentindo as isenções as agradeço? Desejando adorações as castigo? ... Só eu (ai pena minhas!) sinto ou mostro sentir que paguem meu amor com finezas, agradecendo que o respondam com desatenções»³⁸.

Finalmente, acaba por confessar ao próprio Finardo o que sentia por ele: *«Fiz quanto pude por divertir-me as potências e os sentidos passaram-se ao campo do contrário e assim foi preciso o rendimento. Agora, deixadas as resistências, tirados os disfarces, fiada a alma à língua, vos digo, vos confesso que sois o emprego da minha vontade, que só vós haveis de ser meu esposo... Dizei-me quem sois pera que eu considere os meus por onde hei-de encaminhar este negócio. Se foi capricho de vossa bizzarria querer render-me com as prendas e não com conveniências, já vos digo que tendes conquistado minha liberdade e que, ainda que com verdade, houvésseis nascido escravo, não só o fósseis por desgraça ou fingimento, houvéreis de ser meu esposo, que não chega Selinda a confessar rendimentos, se não a quem há-de dar a mão e a coroa»³⁹*. Selinda está então disposta a casar com Felisardo, apesar de ainda ter algumas dúvidas quanto à sua verdadeira identidade e de, portanto, não saber se ele era ou não escravo de facto pela fortuna da vida. Esta iniciativa que Selinda ousou levar a cabo tem a ver com a sua alta posição de duquesa.

É perante o governador que, por duas vezes, rapta Finardo, a pedido da filha, que defende o seu direito a escolher esposo: *«A escolha de marido é eleição de meu gosto e não escolha de estado. O meu alvedrio não reconhece vassalagem a meus vassalos, nem tem mais soberano que minha resolução»⁴⁰*. Está clara a posição do autor: o amor sobrepõe-se à razão de estado. Só que Selinda, sabiamente educada, sendo da mais alta linhagem, nunca escolheria para seu esposo alguém que não fosse digno dela. A bela duquesa mente primeiro ao governador sobre a identidade do seu amante, mas acaba por confessar isso mesmo e de garantir que apesar de saber apenas que ele se fingira escravo por seu amor, que a sua gentileza e a discrição acabara por a conquistar. Não hesita mesmo, mais adiante, em ameaçar: *«não busco aprovação, senão obediência e que, se algum traidor arrojado contradisser minhas resoluções, a*

³⁸ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 144.

³⁹ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 153.

⁴⁰ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 158.

um aceno meu acudirão todas as tropas de meu estado que pera esse efeito convoquei»⁴¹. Firme e resoluto, a duquesa tudo faz para defender o seu amor e a sua vontade.

Outra figura feminina bastante segura de si é Siana, princesa de Chipre. Amado por Fenisardo, confessa a este «*Por vós vos estimo, por vossas prendas vos amo. Pera os empenhos de amor a que aspirais, sinto-me muito visonha, muito minha a liberdade*», afirmando-lhe não haveria de amar a outrem. Firme e resoluto enfrentou o conselho real, ao recusar-se a desposar Alexandre para acabar com as guerras entre a Macedónia e Chipre. A sua elevada posição política permite-lhe, finalmente, confessar ao próprio Fenisardo, que está disposta a casar com ele, assegurando-lhe: «*Quando disse que vos amava, foi pera ser vossa esposa a todo o risco*»⁴².

Mas, regra geral, as donzelas, heroínas das diversas novelas, mostram-se distantes e indiferentes para com os amantes. D. Antónia (“Forte contrário o capricho”) é tão discreta e recatada nas suas demonstrações amorosas que faz com que D. Sebastião, às vezes, duvide do seu amor. Mas não é ingénuo em relação aos sentimentos e isso mesmo diz ao amante: «*Não sou tão bisonha na arte de amar que ignore as impaciências de um desejo... Também desejo, pois amo, não culpo o rogo, mas ofendo-me da queixa. Se eu menos amante, na vossa opinião, venço os meus caprichos, mortifico a minha condição por vos dar gosto, por satisfazer vossas finezas, vós, em o vosso dizer, tanto mais fino, blasonando de tão extremoso, como não dissimulais a vossa queixa por lisonjear o meu gosto?*»⁴³. Afinal aquele era um comportamento aprendido, uma forma de reagir em nome do decoro.

Todas estas donzelas sabem bem que têm de demonstrar sempre o maior decoro, pois é «frágil la fama» como Sirena, bem responde ao Rey em *Palabras y plumas* de Tirso de Molina⁴⁴.

Também, Siana, solicitada por Fenisardo, não hesitara em propor-lhe firmemente: «*se com estas satisfações se não dá por constante o vosso amor, diverti o*

⁴¹ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 158.

⁴² Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 191.

⁴³ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 226.

⁴⁴ Tirso de MOLINA, *Obras Dramáticas Completas* (ed. crit. de Blanca de los Rios), Madrid, Aguilar, s.d., Acto III, Cena IV, p. 1328.

cuidado, servindo a quem se achar mais desembaraçada das leis de seu recato que eu não terei por ofensa que sacrifiqueis a outrem as finezas que vos não pago»⁴⁵.

Sobre outra das donzelas, Clorinda, é-nos dito que, mesmo amando, mas atenta «às leis do seu recato, não passava os termos de afeiçoada e agradecida»⁴⁶. Esta indiferença levou a que o seu enamorado, Felizardo, desistisse de a «assistir», o que provoca a sua desilusão e descrença no amor dele que não resistia à provação: «*Se Felizardo (dizia ela) me amara com o extremo que publica, afadigara-se em me assegurar, desmentira a voz da sua ofensa, protestara continuar o galanteio, apesar de meus desprezos. Mas dar-se por desenganado antes que eu o desengane, é desejar o desengano. Oferecer-me retirar-se de me servir, é confessar os interesses do retiro. Empenhou-se Felizardo em me amar por gala da sua bizzarria, por capricho, não por amor e quando algum o empenhasse vendo em meu recato tão vivas as atenções ao meu decoro, desenganado dos logros a que todo amante aspira, estará arrependido do emprego»⁴⁷.*

Claro que a atitude de Felizardo tivera uma explicação e ele tentou justificar-se. Mas perante a irredutibilidade de Clorinda, ele, sem mais argumentos para a convencer, acaba por desmaiar. E é só perante o desmaio de desespero do jovem que ela é capaz de revelar o que sente. Lamenta ela: «*Meu Felizardo (dizia Clorinda) alevantai-vos, não me tiranizeis a vida que aos vossos alentos está afixada. Sosseguem os meus protestos a tempestade que levantou a minha sem-razão. Mas quando o ciúme foi razoado? Se eu não vos amara não sentira que me ofendêsseis. O meu interesse jura a estimação da vossa fineza. Meu Felizardo, estão vencidas as minhas desconfianças, estão apurados os vossos extremos»⁴⁸.*

Quando o jovem recupera do seu desmaio não deixa mesmo de o acariciar antes de se despedirem. Felizardo, tão descrente do amor de Clorinda, nem se atreveu a atribuir este gesto de carinho ao amor, mas sim à piedade.

Duvidar do amor parece, pois, ser apanágio destas donzelas que se mostram esquivas, frias com seus amantes que as amam incondicional e firmemente com todas as finezas. Astrea (Novela VIII) é bem o paradigma desse comportamento: «*Bem se*

⁴⁵ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 166.

⁴⁶ Novela VII – “Da Fineza Desluzida”, p. 236.

⁴⁷ Novela VII – “Da Fineza Desluzida”, p. 245.

⁴⁸ Novela VII – “Da Fineza Desluzida”, p. 249.

conhecia Astrea adorada com todo o estremecimento, mas, aos princípios duvidava daquelas finezas tão encarecidas». O Autor imediatamente justifica esta actuação: «Cuidam que seja capricho em ãa dama fazer razão de estado a incredulidade e sem razão se estranha, porque se uma dama crer o que a amam e confessar o que quer, não lhe fica titulo a que negue o que sente e não creia o que agradece pera que possa dificultar as finezas, pois não é treta de ingrata, se não razão de estado do pundonor»⁴⁹. Pura precaução, portanto, necessidade de auto-defesa. Assim, era em vão que Salviano se esforçava para que ela acreditasse nas suas verdades, «porque Astrea não as duvidava pelas duvidar, se não por se não dar por empenhada delas»⁵⁰. Astrea explica assim a razão da sua aparente frieza: «Eu como sabia que havia de dar toda a alma ao empenho o dificultava, porque me resolvia a empenhar-me pera sempre»⁵¹.

Não se pode, portanto, dizer que falta firmeza e nobreza de carácter a estas donzelas. Verificamo-lo na actuação de D. Antónia que, quando incitada por D. Luís a casar com D. Sebastião para que Bernarda seja desmentida, revela uma grande confiança em si própria, pois defende que *«as pessoas da minha qualidade não fazem os empregos contra o gosto, porque se empenham com a resolução de não os variar...»*. Mas dado o muito amor que sentia por D. Sebastião, e só por isso, mas atendendo também às razões do irmão, acabou por satisfazer a vontade dele, dizendo: *«são tão prudentes as vossas razões que, pera que todos fiquemos assegurados, prometo dar amanhã a mão a D. Sebastião de esposa com a alma»*. Esta decisão levou que o feliz amante comentasse *«sempre eu entendi, amada prenda (disse ele), que tamanho contrário como o vosso capricho não podia vencer-se sem tamanho socorro como o de D. Luís»⁵²*. D. Sebastião não deixou de reconhecer a sua forte personalidade.

Verificamos assim que há duas formas de as donzelas reagirem: uma delas, quando são soberanas e estão em posição social e politica elevadas, face aos que tecem entraves ao seu amor. Nessa altura, as donzelas reagem com convicção e

⁴⁹ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 274.

⁵⁰ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 275.

⁵¹ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 285-6.

⁵² Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 234.

firmeza em defesa dos seus interesses. Outra face aos respectivos amantes, em que as donzelas reagem com frieza, embora aparente e sempre em defesa do seu decoro.

No entanto, as personagens femininas secundárias, fruto das exigências da intriga de cada narrativa, já que, juntamente com as personagens secundárias masculinas, são o seu motor, não revelam a mesma elevação de sentimentos e de atitudes e agem, geralmente, de má-fé, tudo fazendo para conseguirem o amor dos cavaleiros de quem se enamoraram.

Assim, Estela, irmã de Narcisa (Novela I) não hesita em declarar o seu amor a D. Carlos, amante da irmã, e convencer esta de que ele a resquesta também a ela.

Mas também Dona Bernarda, irmã de uma amiga de D. Sebastião, tratada com mil descuidos por este, não obstante, enamora-se dele. Ora, *«Em ãa vontade afeiçoada, os descuidos que a deviam desmaiar a picam, porque empenhada em vencer, presume as desatenções ignorâncias do seu afecto, declara-se e, achando-se empenhada nas declarações, a título de desquitar-se o brio, faz pundonor de porfia. Assim lhe sucedeu a Dona Bernarda e reconhecendo desprezos, o que cuidou em D. Sebastião descuidos, desairoso do malogro, intentou vencer com ardis a quem não podia afeiçoar com as prendas»*. Tanto mais grave o caso quanto *«Era Dona Bernarda particular amiga de Dona Antónia e nas confianças desta amizade fundava as esperanças do seu desígnio»*⁵³. Por isso, consegue primeiro confundir D. Antónia e depois fazer com que ela redobre os desdéns por seu amante. Chega-lhe mesmo a contar, em nome da “amizade” que as une, que D. Sebastião enviara um romance a D. Laura, supostamente sua dama.

Estas tramas levam o Autor a interrogar-se: *«Não sei quem se atreve a conquistar por força uma vontade que só aos agrados se rende? Desculpa tivera se fora só pera satisfação de um apetite, mas aspirando-se aos logros de uma vida, desatino é grande, porque uma vontade violentada como é possível que assista gostosa naquela continuação em que ordinariamente se esfria a mais empenhada?»*⁵⁴.

Ora, na realidade, D. Laura era amante de D. Luís, irmão de Bernarda e se de facto os versos eram de D. Sebastião, eles tinham sido apropriados por D. Luís para com eles presentear a amada. Não conseguindo ainda os seus intentos, serviu-se de

⁵³ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 201.

⁵⁴ *Ibidem*.

um perigoso estratagema, só compreensível pelo desespero em que se encontrava face a tantos desaires, que mentiu sobre a sua honra, não hesitando em pedir vingança ao irmão. Vendo-se desmascarada, desgostosa de tantos malogros, Bernarda acaba por ingressar num convento.

Já, porém, na oitava novela, Jacinta, prima de Astrea assume o papel de uma personagem antipática, pois age por inveja da firmeza e do amor com que Astrea ama e é amada, julgando-se «árbitro» das suas acções. O seu papel é, talvez, o mais negativo, pois nem sequer tem a desculpa de agir por amor. Astrea acusa-a de leviandade. O que era verdade, pois ela, tal como outras destas personagens secundárias, deixava-se requestar por vários jovens: «*vós vos assegurais tanto nas lisonjas de vossos amantes e de nenhum tendes maiores provas de fineza*»⁵⁵.

Na quarta novela, a donzela consegue envolver o pai nos seus negócios amorosos. Clavela, enamorada de Finardo, consegue que o pai, o governador da Bretanha, rapte o jovem, visando impedir a sua ligação com a duquesa Selinda. Mesmo depois de o pai lhe contar que Finardo era um príncipe disfarçado e que a duquesa se iria casar com ele, ela não desistiu. Por entre lágrimas contou ao pai como fora obrigada por Selinda a seduzir Finardo para o manter na corte e que naquele momento já estava empenhada a sua honra pelo que teria de desposar Finardo. Conseguiu convencer o pai que rapta Finardo. Perante o jovem assim sequestrado, Clavela insiste em querer casar com ele.

Na novela sétima surge-nos uma curiosa personagem. Curiosa, porque se trata de uma donzela castelhana travestida que seguira o amante na campanha de Vila Viçosa. Esta donzela vai mais longe ainda na defesa dos seus interesses que as outras. É Lauro, seu pseudo-irmão, que conta a sua história. Ela terá cedido aos galanteios de um nobre, deixando-se seduzir por vaidade e por falsas promessas e ele buscava-o para com ela casar. Na verdade, ela é a própria donzela que recorrera à mentira e ao travestimento para o encontrar e poder reparar a sua honra⁵⁶.

⁵⁵ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 287.

⁵⁶ Vicente Graullera conta casos de prisão e multas aplicadas a homens e mulheres que foram apanhados travestidos em Valência nos séculos XV a XVII – Vicente GRAULLERA, “Mujer, amor y moralidad en la Valencia de los siglos XVI y XVII”, *Amours Legitimes, Amours Illegitimes en Espagne (XVIe.-XVIIe. Siècles)*, Paris, Pub. de la Sorbonne, 1985, pp. 114-116, o que prova que era um facto comum na época e a que, segundo o mesmo autor, até o clero recorria.

Sintomaticamente, esta é moça de condição inferior às dos protagonistas destas narrativas, o que significa que a nobreza é sinónimo de virtude e de recato. A sua actuação, enquanto soldado e criado, será tratada no capítulo destinado às figuras masculinas, mas não podemos deixar de fazer notar a audácia e determinação de Flora, que era afinal o seu nome, e os vários papéis que ela desempenhou. É ela própria que, finalmente descoberta, anuncia: «*Senhor Felizardo, eu sou Rosaura e Lauro e nem Lauro nem Rosaura sou. Senhora Clorinda, eu sou Lauro e Lucinda e nada disto sendo, o fui pera desluzir a fineza que agora com meus desares quero acreditar. Meu nome é Flora, Madrid minha pátria, grande a minha qualidade, maior a desenvoltura com que atropelei o meu crédito*»⁵⁷. Curioso jogo de enganos e disfarces.

É muito comum na literatura da época a mulher assumir um disfarce masculino, (indumentária, nome e formas de comportamento, também), mas, neste caso, o Autor vai mais longe e além de Flora assumir um papel masculino, como Lauro assumirá ainda o papel de Lucinda e Rosaura, pelo que a metamorfose é assumida até às últimas consequências⁵⁸. O travestimento tem a ver com o cativante mito platónico do Hermafrodita que estará na origem do amor, «porque qualquer meio deseja e ama a reintegração com o seu outro meio», como explicava Leão Hebreu, pela voz de Fílon⁵⁹.

É o caso do abade de Choisy, figura inspiradora ou co-autora de “Histoires de la Marquise-Marquis de Banneville” de Mlle. Lhéritier, sobrinha de Perrault, a quem Marc Soriano se refere na sua obra monumental sobre Perrault. Este abade costumava disfarçar-se de mulher. Explica Soriano: «Pour elle (Mlle. Lhéritier) cet abbé qui se deguise en femme, c'est simplement un homme qui rend hommage au beau sexe et qui regrette que la nature ne l'ait fait naître femme. Elle ne voit donc aucun mal dans les deguisements de l'ecclésiastique» - Marc SORIANO, *Les Contes de Perrault*, Paris, Gallimard, 1977, p. 63.

⁵⁷ Novela VII- “Da Fineza desluzida”, p. 270.

⁵⁸ Curiosamente estes disfarces não se restringem aos textos profanos, tal como Ana Hatherly notou: «Os disfarces, as ocultações, os equívocos e até os embustes de vários tipos são parte integrante da literatura da época, tanto *a lo humano* como *a lo divino*, em que a casuística amorosa desempenha um papel de relevo, e surgem tanto na lírica como na novelística amatoria, pastoril ou outra, e ainda no teatro e no sermonário» - Ana HATHERLY, “Casuística Amorosa, Disfarce e *Travesti* na *Apologia a Favor do Pr. António Vieira*”, *Poesia Incurável. Aspectos da Sensibilidade Barroca*, Lisboa, Ed. Estampa, 2003, p. 152.

⁵⁹ Leão HEBREU, ob. cit., p. 338-9.

Claro que estas assumpções de várias identidades teve repercussão na sua credibilidade, já que a dúvida ficou sempre na mente dos que a rodeavam: «*não fiavam dela as criadas com medo de que fosse Lauro, nem a fiavam dos criados podendo ser Flora, que é justo castigo de quem mente o não lhe darem crédito quando fala verdade*»⁶⁰.

Contudo, Flora não será fiel ao amante (um “título”, como ela se lhe refere) em busca de quem viera, pois se enamorou de Felizardo. Só o facto de se ter arrependido, perante a constância que o par Felizardo/Clorinda demonstraram, é que a salva de ser uma personagem antipática. Confessa: «*Tive notícias que livrara meu amante das feridas, que estava prisioneiro em Estremoz. Escrevi-lhe como nos disfarces em que o buscara estava nesta cidade, sem pessoa alguma saber de mim o segredo que o vestido ocultava. Respondeu-me que no aperto em que se vira, prometera receber-me como esposa... Respirou a alma com este aviso. Vi a cegueira em que andava e agradecida a tão boa fortuna, quis, com o desembaraço de tantos enredos, merecer à senhora Clorinda o favor da sua companhia, em alvissaras de ver tão examinada a fineza de seu amante, tão falsamente de meus enganos desluzida*»⁶¹.

Pela positiva só se salientam duas destas personagens secundárias: Luciana, na Novela I, que prometida a D. Carlos e sabendo que este a não amava, cheia de dignidade, resolveu escrever-lhe uma carta, libertando-o do compromisso, bem como a Narcisa para esclarecer a inocência de seu amado; e a infanta Lucinda, irmã de Alexandre da Macedónia que se mostra compassiva e tenta aliviar o sofrimento de Fenisardo, acabando, contudo, por se enamorar dele, ao ponto de lhe prometer a

⁶⁰ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 272.

Recorrendo a um estudo de Luísa Antunes, a explicação para o travestimento poderá prender-se com o mito da androginia que «expressa o desejo humano da Unidade e Totalidade, fazendo convergir em um só ser as categorias bipolares do masculino e feminino» - Luísa ANTUNES, “Em Busca da Voz do Travesti Feminino no Conto Tradicional”, *E.L.O.*, 3, 1997, p. 32.

Marc Soriano recorre ao testemunho de Delarue para nos mostrar isto mesmo: «Delarue remarque avec finesse que bon nombre de ces rencontres se situent dans les descriptions d’héroïnes ambiguës, filles déguisées en garçons ou garçons en filles. Les traits qui les caractérisent sont très souvent les mêmes: *cheveux bonds*, retombant en *grosses boucles*, teint d’une *blancheur éblouissante* ranimée à tout instant par un *incarnat* toujours nouveau, petits yeux, généralement bleus, et très vifs, bouche *vermeille et rebordée*» - Marc SORIANO, ob. cit., p. 64-5.

⁶¹ Novela VII- “Da Fineza desluzida”, p. 271.

liberdade. Ao ver que o seu prisioneiro não entende os seus sentimentos, não hesita em confessá-los. E apesar de ter obtido como resposta que o coração do seu amado pertencia a outra, deu-lhe a liberdade para ele voltar para junto da sua princesa. Ela acaba por servir de recompensa para o príncipe de Famagusta que com ela casa.

Escobar é severo nos julgamentos que faz das suas personagens femininas. Por exemplo, na quinta novela, não deixa de notar que Siana ao saber do interesse de Floralto por Estela, tratava «*Floralto mais carinhosa do que a sua condição o permitia*»⁶².

Também Dona Antónia Centelhas é-nos apresentada como desdenhosa, culpa da vaidade, pois «*sendo ânsia de todas as belezas o serem queridas, desmentido o gosto, querem persuadir a que fazem favor em se deixarem querer*». Ora se a sua vaidade é condenada, as suas múltiplas qualidades serviam-lhe de atenuante, pois «*Era Dona Antónia tão prendada que tinha desculpa nos desdêns, porque devendo-se-lhe os sacrifícios nada devia às adorações*»⁶³. Ora, este desdém é vencido pelos ciúmes, uma vez que quando D. Bernarda lhe mente dizendo que D. Sebastião galanteia Laura, D. Antónia sofre e só sossega quando tem a prova de que os versos dados como dedicados a esta dama, foram apenas apropriados pelo amante dela, D. Luís, que os pediu a D. Sebastião, por não ser prendado para os fazer. Contudo nem o admitir que ama D. Sebastião a faz deixar de parte o seu recato, como confessa, investivando D. Sebastião a que «*sendo o amor rendimento da alma contentai-vos com que vos satisfaçam os afectos da alma, sendo tão cortesão não vos governeis pela grosseria dos sentidos*»⁶⁴, advogando assim um amor meramente contemplativo.

O autor chama também a atenção para outro defeito do comportamento feminino: a leviandade. Fá-lo na última novela, quando apresenta Estrelinda, censurando-a por ela gostar de ser requestada de muitos. Comenta ele: «*cuidam algumas que o serem festejadas de muitos, é o maior crédito da sua beleza e, quando se persuadem a que os festejos constroem um obelisco ao relevante das suas prendas, é um padrão da sua leviandade, porque o que ama por empregos da alma é um, muitos os que amam por divertimento; aquele amará apesar da esquivança, estes*

⁶² Novela V - "Da firmeza bem lograda", p. 172.

⁶³ Novela VI - "Forte contrário o Capricho", p. 198.

⁶⁴ Novela VI - "Forte contrário o Capricho", p. 221.

levados do carinho. Pagar a um seria fácil e era honesto, agradar a muitos sobre impossível é desdouro. Não reprovoo aquele desdém desprezador dos galanteios que é uma atenção ao próprio recato, mas há-de ser deixar arder as vítimas sem reparar nos sacrifícios, há-de ser sacrificio e não jactância, porque olhar pera os estragos que causa a mesma fermosura é imitar a mulher de Lot, ficando estátua de sal que os primeiros raios da razão desfazem. A igualdade nas desatenções é uma isenção bizarra, mas quem quer muitos galanteios a todos intenta obrigar com que a todos desobriga»⁶⁵.

Interessante notar no passo transcrito que o autor distingue o desdém, como salvaguarda do recato, da leviandade que é desdouro para a donzela.

A este comportamento não serão também estranhas as expectativas que alguns jovens têm das mulheres. Arnesto, na oitava novela, também, já tinha comentado este mesmo comportamento feminino, queixando-se de Lucela: *«Tem por capricho a mocidade presumida seguir os ruídos mais do que os agrados, fazendo-se mais servida uma dama com o número dos amantes que com a eminência das prendas»⁶⁶*. Claro que esta actuação resultava em prejuízo da sua fama, pois esta deixava de *«atender às obrigações de recatada»⁶⁷*. Daí o perigo que o amante denuncia: *«Por mais que uma dama queira sustentar o galanteio de muitos naquela igualdade que a nenhum faça desgostado, é impossível consegui-lo, porque fazendo pundonor de que nenhum se retire, há-de empenhar mais carinhos com aquele que vir se vai retirando e como obrigar a um é ofender aos mais, em este desvaecimento são mais os queixosos que os obrigados»⁶⁸*.

Autêntica gramática da donzela núbil, estas novelas expõem uma visão cortesã, visão essa sem dúvida filtrada pelo homem religioso que Escobar era. Curioso é o facto da obra de ter sido dedicada a um jovem nobre, pelo que parece-nos que constitui uma espécie de manual de escolha de noiva *ad usum delphini*.

Em relação à onomástica feminina não deixam de ser curiosos alguns dos nomes escolhidos. Se uns são perfeitamente banais e correntes (Antónia, Luciana, Bernarda...) outros são galantes marcas que fazem jus à beleza das donzelas. Assim,

⁶⁵ Novela XII – “As Flores da Bizarria”, p. 422-3.

⁶⁶ Novela VIII - “Firmezas vencem Desgraças”, p. 280.

⁶⁷ Novela VIII - “Firmezas vencem Desgraças”, p. 281.

⁶⁸ Novela VIII - “Firmezas vencem Desgraças”, p. 281.

surgem os nomes de Florisbela, Estrelinda, Linda e Selinda. O nome Selinda tem ainda a particularidade de não só caracterizar fisicamente a donzela como de ir ainda permitir que Fenisardo faça trocadilhos com ele (Selinda com Se Linda). Narcisa, Jacinta e Clavela são, no feminino, nomes de flores⁶⁹. Esta insistência na evocação das flores aparece na composição dos nomes: Florisbela, Florinda e Rosaura. Outros são nomes mitológicos, como Astrea ou Astreia (signo de Virgem no Zodíaco), que representa a pureza e a castidade.

Também Fénix (aqui utilizada como feminino) é o símbolo da época barroca, já que alia a metamorfose à ostentação. Não foi por acaso que o seu nome foi escolhido por Matias Pereira da Silva para intitular a compilação que ele levou a cabo das composições poéticas do período barroco (*Fenix Renascida*). Esta procura do sentido através dos nomes não é para espantar, já que o nome é um sinal e o Barroco e, por excelência, a época em que «o signo e a alegoria e a empresa e a divisa estavam em voga», como António Cirurgião muito bem nos recorda a propósito dos nomes das personagens de *A Paciência Constante*⁷⁰.

Se de facto não há originalidade no tratamento da figura feminina, quer em termos físicos, quer em termos de comportamento, a verdade é que Escobar, recorrendo a *topoi* conhecidos, consegue defender um ponto de vista próprio, visando a defesa da fama da donzela e da sua castidade, valorizando-a aos olhos dos seus amantes que, por isso mesmo, lutam tenazmente na defesa do seu amor.

No entanto, cremos estar perante personagens tipo ou planas, já que estas donzelas não mostram grandes diferenças umas em relação às outras na maneira de agir. As que nos parecem ressaltar destas figuras são Linda e Selinda (Novela II e IV, respectivamente), pois ousam enfrentar as convenções sociais, casando com noivos de origem inferior, na realidade no primeiro caso, na aparência, no segundo. Os conflitos interiores que se reflectem nos monólogos são indício da luta que travaram para assumirem essa decisão.

⁶⁹ Recordemos que alguns destes nomes, como alguns dos nomes masculinos são, provavelmente retirados da obra de Tirso: assim Clavela é a rival da condessa na comédia tirsina “El castigo del penseque”, e é também a rival da duquesa da novela “Do Escravo por amante” de Escobar, nitidamente influenciada pela sua antecessora espanhola.

⁷⁰ António CIRURGIÃO, “Introdução” a Manuel Quintano de Vasconcelos, *A Paciência Constante*, Lisboa, IN-CM, 1994, p. 41.

O CAVALEIRO

Se bem que em termos de historiografia os homens dominem («L’histoire que nous connaissons et que nous écrivons est une histoire d’hommes», como afirma Joseph Pérez¹), nestas novelas as personagens masculinas, embora em número mais ou menos igual ao das femininas, merecem ao nosso autor um tratamento menos relevante do ponto de vista dos atributos físicos. No entanto, todos os jovens fidalgos, protagonistas destas doze novelas, revelam um comportamento em relação ao amor diferente do das donzelas, muito mais fiável e constante, o que é amiudadas vezes salientado.

As indicações dadas permitem-nos verificar que todos estes jovens intervenientes são também grandes senhores. No entanto, muito embora não nos sejam dadas indicações muito precisas sobre eles, há alguns pontos interessantes que nos ajudam a compreender a visão que o autor tinha dos homens, logo, da sociedade do seu tempo.

Ora, se é verdade o que nos diz Carlota Urbano que «A virtude, a coragem, a constância... caracterizam os heróis do mundo clássico», então os heróis destas narrativas foram concebidos com as mesmas características dos heróis clássicos. Mas aquelas qualidades são manifestadas, não «na sua versão de pendor moralizante ilustrada na figura do sábio, do filósofo, do político»², como a mesma autora especifica, mas, essencialmente, no amor, porque se trata de novelas de temática amorosa, naturalmente.

Aliás, este facto não constitui uma novidade na época, pois o heroísmo no século XVII, como diz Luis Rosales, modificou-se: «La tensión del esfuerzo que caracteriza tanto el héroe como al heroísmo tiene con ella un primer desplazamiento de sentido, de lo social a lo individual»³. É este individualismo que verificamos e que,

¹ Joseph PÉREZ, “La femme et l’amour dans l’Espagne du XVIe. siècle”, *Amours Legitimes, Amours Illegitimes en Espagne (XVIe.- XVIIe. Siècles)*, Paris, Publ. de la Sorbonne, 1985, p. 19.

² Carlota Miranda URBANO, “Heroísmo, santidade e martírio no tempo das reformas”, *Península*, nº 1, 2004, p. 271.

³ Luis ROSALES, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Ed. Trotta, 1997, p. 190.

inclusive, se sobrepõe à vontade da família e mesmo do rei, quando se trata de assuntos do coração.

Todos fidalgos⁴, salvo uma ou outra excepção, assinalada na devida altura, verdadeiros nobres, agem como tal, isto é, belicosamente, em algumas novelas, em defesa do país, mas, sobretudo, da honra e da amada.

O conceito de nobreza veiculado por estas novelas está bem patente nesta frase: «*A nobreza não se acomoda a satisfações que não sejam da espada, que querem os caprichos do mundo que só o sangue alheio lave as nódoas que caem no pano da honra própria*»⁵. Simples constatação de um facto, elogio ou censura? De qualquer das maneiras esta ideia tem a ver com o problema da honra. Ora, conforme N. Elias refere: «Uma pessoa tinha a sua “honra” na medida em que era considerada pela sociedade em questão, e portanto também por si própria, como um dos seus membros. Perder a “honra” era deixar de pertencer à sociedade», pelo que «era frequente um nobre arriscar a sua vida para salvar a sua “honra”, preferir arriscar a vida a perder a ligação com a sua sociedade e a distância que o separava das multidões; sem essa distância, a sua vida não tinha qualquer significado»⁶. E não há dúvida que estes heróis batem-se, por um lado, contra o inimigo castelhano, mas, por outro, também contra quem ouse ofender a sua “honra”.

Claro que na palavra honra aqui utilizado é mais «le sens de position sociale qui domine»⁷, por isso, é uma qualidade da nobreza de sangue. Assim, a *venganza* «un châtiment qui a pour but la correction du pécheur et donc son bien»⁸ é aceitável.

⁴ Segundo Diogo Ramada Curto, havia, nesta altura, três graus na hierarquia social: o primeiro era constituído pelo foro de fidalgos «os quais outrora se distinguiam pelo desempenho de funções guerreiras» que já há algum tempo «passaram a frequentar as Universidades e a dedicar-se a preocupações civis, transformando-se em “cortezanos”». O segundo grau é o «da gente do meio» a que, genericamente, se chamam cavaleiros e, finalmente, a plebe «a qual não é definida em si mesma, mas somente quando alcança o serviço do rei e consegue erguer os moços de estrebaria (da casa do rei) a escudeiros rasos» - Diogo Ramada CURTO, *O Discurso Político em Portugal (1600-1650)*, Lisboa, Projecto Universidade Aberta, 1988, pp. 208 e 209.

⁵ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 230.

⁶ Norbert ELIAS, *A Sociedade de Corte*, Lisboa, Ed. Estampa, 1987, p. 70.

⁷ Claude CHAUCHADIS, *Honneur, morale et société dans l'espace de l'Espagne de Phillippe II*, Paris CNRS, 1984, p. 57.

⁸ Claude CHAUCHADIS, ob. cit., p. 80.

Há então dois casos perfeitamente aceitáveis para a defesa da honra individual: em caso de legítima defesa e em caso de adultério. «D’ailleurs, il est un cas où les ouvrages de morale permettent à l’homme de tuer directement pour préserver son honneur, c’est celui de la legitime défense»⁹. O problema de adultério não se põe nestas novelas, dado que os fidalgos são solteiros, mas sim o da defesa da vida própria ou da vida de outro fidalgo. É o que acontece nos duelos em que se vêem envolvidos. É também uma questão de honra social, dado que a intervenção faz-se a favor de outrem que está em minoria.

Aliás, o próprio Ardénio nos elucida bem sobre o valor da honra, na terceira novela, quando se envolve num duelo com Polidolfo. Diz-lhe ele « - *Infame Polidolfo, amigo fementido, bárbaro sacrílego que profanaste o sagrado da mais fiel amizade. Aqui, aonde fizeste a traição, quer a tua aleivosia que a pagues. Não há guardas que impidam vingança tão honrada*»¹⁰.

No entanto, estes fidalgos não se dedicavam só à luta, pois também se apresenta o caso de D. Carlos que fora para Coimbra, mas «*por aprender as boas letras e não pera segui-las*»¹¹, ou seja, frequentava a Universidade por puro diletantismo. Não andava o jovem fidalgo sem ocupação, pois «*As horas que ficavam do estudo as entretinha com os estudantes da sua qualidade na lição dos livros, no fazer dos versos e naqueles desenfados em que a mocidade costuma ocupar-se generosamente*»¹². Os desenfados em que a mocidade de então se ocupava são-nos revelados mais adiante: «*Nos empregos de Marte fazia seus furtos D. Carlos para o arraial de Cupido, divertindo-se como moço, não se empenhando como atento*»¹³. Ora, estes divertimentos de moço passavam por, para além dos versos que escreviam ou mandavam escrever, cantarem-nos, irem a festas, passear e galantear suas damas.

Mas claro que a verdadeira ocupação da nobreza era a guerra e o tempo era de guerra. Por isso, D. Carlos «*Chegou à idade em que os empenhos da guerra começavam a acusar o seu valor de remisso e despertou as vozes do seu sangue que é*

⁹ Claude CHAUCHADIS, ob. cit., p. 83.

¹⁰ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 95.

¹¹ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 1.

¹² Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, pp. 1-2.

¹³ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 2.

*património da nobreza a defesa da Pátria e o serviço da príncipe»*¹⁴ e foi cumprir a sua principal vocação. Onde foi a campanha não nos é dito, mas foi fora do país. Dado que a acção de muitas destas novelas é explicitamente situada durante as guerras da Restauração, poderemos pensar que ele poderá ter lutado algures em Espanha ou na defesa dos territórios ultramarinos, pois mais à frente se diz de D. Carlos que «*Voltando à pátria»*¹⁵, voltou a sentir o mesmo amor por Narcisa.

Também Constâncio (Novela III), Felizardo (Novela IV) e Astiano (Novela IX) defenderam a pátria contra os castelhanos, no contexto das Guerras da Restauração. E, claro, como fidalgos portugueses que eram, portaram-se valorosamente¹⁶.

Pelo exposto se deduz que, implicitamente, Escobar defende, fundamentalmente, o conceito de nobreza de sangue. Na última novela, ao apresentarem-se os dois jovens nobres, seus protagonistas, diz-se: «*Dom António de Meneses e Dom Luis de Castelbranco, pela sua qualidade a que inculca a nobreza dos seus apelidos, lustre de Portugal pelos esclarecidos troncos donde procedem e pelas grandes acções de seus anos, executadas na paz e na guerra, com tanto valor e luzimento, como o reconhece toda a Europa»*¹⁷. As suas relevantes acções em tempo de paz, não sabemos exactamente quais são, mas certamente que serão acções de interesse político e não propriamente humanitário.

Não é, contudo, uma nobreza de virtudes, pois alguns destes nobres actuam demonstrando muito pouca “nobreza” de carácter, ignorando assim a definição mais alargada que, poucas décadas antes, M. M. de Campos fizera do nobre: «Nobre digo,

¹⁴ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 2.

¹⁵ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 4.

¹⁶ O valor dos portugueses foi reconhecido pelos escritores castelhanos do século XVII, quer admirando-o, quer satirizando-o, como fez Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón... e que Barrinuevo resumiu assim: «Gente, por cierto, varonil y animosa, pues sin atender al peligro y riesgo en que están metidos com Castilla, procuran deshacer ejércitos de enemigos en partes tan remotas» - Barrinuevo, *Avisos*, 17 de Abril de 1655, citado por Miguel HERRERO GARCIA, *Ideas de los Españoles del Siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966, p. 160.

¹⁷ Novela XII – “As Flores da bizarria”, p. 422.

ou o seja por sangue, & calidade, ou pela condição generosa»¹⁸. No entanto, há uma nítida defesa da nobreza portuguesa, sobretudo, por oposição à castelhana, ao afirmar-se «*dizendo que são fidalgos portugueses tudo fica encarecido ou escusa encarecimentos*»¹⁹.

Leonardo (segunda novela), simples secretário com pretensões ao amor e à mão de sua senhora, precisará o seu conceito de nobreza: «*a natureza como superior artífice corta as madeiras proporcionadas às imagens que fabrica. Para os humildes, como eu, desbasta os pinhos, pera os príncipes tronca os cedros. Prevê a natureza a maior importância no prevenir mais nobre matéria. O sangue real influi espíritos mais generosos, a educação encaminha mais altamente as acções. Os impulsos do sangue, os documentos dos mestres, a atenção dos vassallos induzem a mais bizarros procedimentos*»²⁰. Não se descure, pois, o papel da educação. Certamente não a obtida na Universidade, como parece estar bem patente na primeira novela, pois D. Carlos fora para Coimbra «*para aprender as boas letras*»²¹; no entanto, o ambiente não era muito propício, pois aí grassavam bandos rivais e «*são mais os que estudam travessuras do que ciências*»²², como dirá, mais à frente, Leandro que aí aprendeu a arte de sobreviver, enganando os outros. Escobar falava com conhecimento de causa, pois Coimbra era a sua cidade natal.

Contudo, fruto da sua época, também os heróis masculinos estão sujeitos ao jogo das aparências. Mas, como diria Baltasar Gracián: «*Realidad y apariencia: Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen; son raros los que miran por dentro, y muchos los que se pagan de lo aparente*»²³. Assim, algumas vezes, nem sempre é evidente a sua pertença a um determinado estamento. É o que acontece na

¹⁸ Sirvimo-nos da leitura feita por: Zulmira C. SANTOS, “Lei «política», lei «cristã»: as formas da conciliação em *Academia nos montes, e conversações de homens nobres* (1624) de Manuel Monteiro de Campos”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, nº 1, 2004, p. 309.

¹⁹ Novela XII – “As Flores da bizzarria”, p. 422.

Como diria Barrinuevo «No se puede negar ser esta gente valerosísima» - Barrinuevo, *Avisos*, 4 julio 1657, citado por Miguel HERRERO GARCIA, *Ideas de los Españoles del Siglo XVII*, ed. cit., p. 161.

²⁰ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 52.

²¹ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 1.

²² Novela IX – “Da Desconfiança discreta”, p. 324.

²³ Baltasar GRACIÁN, “Oráculo Manual y arte de prudência” in *Obras Completas, II*, Madrid, Turner, 1993, p. 228 (sublinhados do autor).

quarta novela (“Do escravo por amante”): a Selinda, duquesa da Bretanha, é-lhe entregue um escravo, mas este era «*tão primo na pintura que excedia a natureza da arte, negava alma a seus retratos de inveja de quanto excedia as suas perfeições... com uma presença muito de senhor. Em uma bizarria varonil descobria um valor grande e no desprezo daquela desgraça mostrava um ânimo maior que a sua fortuna*»²⁴. De facto, até a duquesa se espantou que um escravo tivesse as prendas de um príncipe. É assim que ele se apresenta a si próprio: «*Nasci em Sitia. As distâncias me dão licença a que diga que de sangue generoso. Soube das armas o que pediu a minha curiosidade, sabendo todas as línguas se não a do amor que esta só na escola do amor se aprende*»²⁵. As suas muitas prendas fazem este escravo parecer um príncipe: além de pintar eximamente, de cantar harmoniosamente, ainda se distinguiu «*nos actos de cavalaria, no cortejo das damas, no valor que descobria na casa, na liberalidade com todos e muito mais no respeito que se fazia guardar a sua pessoa*»²⁶.

Mas se sabemos algo, embora não muito, sobre os comportamentos destas personagens, é, sobretudo, no que diz respeito aos retratos dos jovens fidalgos que estas novelas são parcas em elementos, ao contrário do que faz em relação às figuras femininas. Podemos, talvez, encontrar a explicação para este facto na influência que os livros de cavalarias tiveram. Um dos seus *topoi* era a crença que existia uma «*combinaison chez le chevalier de la beauté physique et le valeur guerrière. C’est qu’elle est tout simplement l’application au cas particulier de la chevalerie et des individus qui l’exercent d’une idée très ancienne et très répandue: celle d’une correspondance harmonique entre l’apparence extérieur de l’homme et son être intérieur, entre la beauté du corps et la beauté de l’âme*»²⁷. O leitor familiarizado com a leitura desses livros não precisaria que fosse explicitada a beleza do herói, pois esse era um dado adquirido. Poderemos também aplicar às personagens masculinas a mesma regra seguida na caracterização das femininas, isto é, se elas são naturalmente, nobres, generosas e dignas, isso, implicitamente, significava que eram também belas.

²⁴ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 129.

²⁵ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 130.

²⁶ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 135.

²⁷ Sylvia ROUBAUD, “Corps en beauté, corps à l’épreuve: le héros du roman de chevalerie”, *Le corps dans la société espagnole des XVIe. et XVIIe. Siècles* (dir. de Augustin Redondo), Paris, Publ. de la Sorbonne, 1990, p. 257.

Estaríamos, assim, perante a efeminização do cavaleiro que se terá dado «losque le chevalier-courtisan remplace le noble-guerrier», conforme lembra Augustin Redondo²⁸. Em ambos os casos, partir-se-ia do pressuposto de que os leitores dominariam os códigos literários correntes. Contudo, poderemos também estar perante uma evolução do conceito de herói, proposto pelo autor, em que o herói não precisaria, necessariamente, de ser belo para ser admirado.

Mas se nestas novelas não há qualquer indicio dos retratos físicos das figuras masculinas, em contrapartida, podemos encontrar algumas referências no que diz respeito às suas qualidades.

Assim, por exemplo, a Novela VII apresenta-nos laconicamente o herói da seguinte forma: «*Era Felisardo um valeroso capitão de cavalos*»²⁹. Curiosamente, a descrição de Lauro, soldado castelhano salvo por Felizardo, é um pouco mais pormenorizada: «*Unia Lauro a galhardia da pessoa partes iguais à sua bizzarria, muito lindo juízo, mui cortês afabilidade, tangia com destreza, cantava com belíssima graça e dançava com muito ar*»³⁰. Ora, esse facto não significa que tenha sido dada maior atenção a esta figura masculina, ainda por cima secundária, do que às outras. É que, na realidade, não se trata de um jovem, mas sim de uma donzela travestida e, claro que a referência à sua graça e bizzarria tem como fim lançar indícios para a sua posterior identidade. Assim, ainda neste caso é mantida a regra seguida por Escobar no tratamento da figura masculina.

No entanto, esta parcimónia não acontece na caracterização de Leonardo, secretário de D. Linda, duquesa do Luxemburgo, já que a caracterização desta personagem masculina merece mais tempo ao autor. É que ele vai ser a única personagem que, sendo de condição inferior, acaba por desposar uma duquesa, devendo-se isso unicamente aos seus méritos pessoais e à sua constância.

É descrito como sendo de «*presença galharda, de fino juízo, de valor acrescentado e de tão relevantes prendas que, sem ânimo para as emulações, as invejas se haviam trocado em aplausos. Tão senhor de graça universal que tudo o que*

²⁸ *Le corps dans la société espagnole des XVIe. et XVIIe. Siècles* (dir. de Augustin Redondo), Paris, Publ. de la Sorbonne, 1990, “Discussion”, p. 292.

²⁹ Novela VII – “Da Fineza Desluzida”, p. 235.

³⁰ Novela VII – “Da Fineza Desluzida”, p. 241.

*ele obrava se aplaudia sem que se examinasse»*³¹. Leonardo primava sobretudo pela inteligência e pela ambição, acabando por se revelar suficientemente digno da duquesa.

Em relação ao comportamento amoroso, na maioria das vezes, as figuras masculinas são equiparados a borboletas ou girassóis, gravitando em volta das suas amadas, quais outros sóis, e delas recebendo a luz que os faz viver. É assim que Fenisardo, na quinta novela, é descrito como *«a mais fina borboleta que se abrasava nas luzes de Siana, o mais amante girassol que seguia seus raios»*³².

Já D. António, em “No Amor os Desatinos são Finezas” é comparado a um girassol, mas também a uma borboleta: *«quando borboleta me sacrífico a vossas luzes... quando, girassol de vossos olhos, vivo só quando os vejo»*³³.

Finardo, supostamente escravo (“Do escravo por amante”), justifica a sua ousadia à duquesa da Bretanha: *«não agrava a bizarrria do planeta rei o girassol que estremecido segue suas luzes na certeza de que as flores que produz a terra são influências do sol e não vaidade sua, vos confesso que vapor anhelou ao sol que girassol adoro seus raios e que estes pensamentos em mim são efeitos de sua fermosura, não arrogâncias de seu desvaecimento»*³⁴.

Na oitava novela (“Firmezas vencem desgraças”) também se descreve o jovem enamorado utilizando estas metáforas: *«Girassol destes sóis [isto é, dos olhos de Astrea] os seguia extremoso Salviano tão borboleta de suas luzes que fazia vanglória de arder em elas»*³⁵.

Claro que as metáforas das borboletas e girassóis³⁶ têm a ver com a luz ou sóis que são os olhos da amada, conforme vimos noutra capítulo. Por isso, o amor é fogo, é ardor e abrasa, num processo que Escobar descrevera nos *Critaes d’Alma*: *«De um bichinho humilde nasce a borboleta e apenas se vê com asas, quando se atreve a rematar os voos, enamorada da luz de ãa vela, a galanteia fina, a cerca arrojada;*

³¹ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 49-50.

³² Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 164.

³³ Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 370.

³⁴ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 146.

³⁵ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 273.

³⁶ O girassol ou heliotropo era Clície que, enamorada de Apolo, quando este a deixa, persegue-o até sucumbir, transformando-se então nessa flor que segue sempre o sol.

elevada em aquele flamejante globo que a ilustra, desatende ao ardor em que se abrasa, arrebatada-se ao lustroso e morre no ardente»³⁷. Processo comumente utilizado por Escobar, como se vê, e comum a outros textos finisseculares: encontramos estas mesmas metáforas em frei Jerónimo Baía, no *Lampadário de Cristal*, obra da mesma altura: «Aquele ave do Sol e Sol das aves/ de ser Fénix deixara/ Só por ser borboleta,/ E sendo borboleta a ser tornara/ Outra vez ave do maior Planeta,/ Pois Fénix entre incêndios tão suaves, Borboleta entre tochas tão luzidias,/ Com gostos imortais, perpétuas sortes,/ Qual Fénix renovara inda mais vidas/ Por lograr borboleta inda mais mortes»³⁸.

Não podendo viver sem a luz, sem o calor que emana da amada, não admira que a característica mais marcante destes jovens fidalgos seja a constância. Aliás, uma dessas personagens tem mesmo o nome de Constância: trata-se da novela “Os empenhos de ãa fita”. O próprio autor tira partido do jogo de palavras assim permitido, ao anotar no final da narrativa: «*Constância* logrou feliz os prémios da sua *constância*»³⁹.

Mas, mesmo assim, estes amantes são alvo das desconfianças femininas, pelo que têm de fazer tudo para provar a sua firmeza e fidelidade. Assim, não só resistem fiel e firmemente à indiferença e desdém a que as donzelas amadas os votam, como

³⁷ Gerardo ESCOBAR, *Cristaes d' Alma*, ed. cit., p. 61. Claro que se o sol estiver ausente o girassol estiola: «Quem se admirou de ver murcho o girassol estando o sol ausente?» - *ibidem*, p. 197. Daí que a ausência seja causa de tanto sofrimento.

³⁸ Frei Jerónimo BAÍA, *Lampadário de Cristal* (ed. de Ana Hatherly), Lisboa, Ed. Comunicação, 1982, p. 50. Sobre a datação do poema, Ana Hatherly inclina-se para 1675, ou depois de 1675, baseando-se nas informações contidas no texto: a morte do Marquês de Marialva e a desmembração do seu corpo aí referida para doação ao rei, a Cantanhede e à corte ocorreu em 1675.

Também na “Miscelânea de várias poesias” a que Ana Hatherly chamou *Cancioneiro do Lampadário*, encontramos um soneto que contém todas estas metáforas (borboleta e flor, a que se junta a abelha). Vale a pena transcrevê-lo, já que, se substituirmos o lampadário pelos olhos ou pelo rosto da amada, o sentido é o mesmo que Escobar utiliza: «Crepúsculos desterra excelsa pira,/ pululante fulgor luzes cambeia,/ de quem é mariposa a luz Febeia,/ pois sua luz em torno sempre gira. // De cristal roca, que no Mundo admira/ pois vence a melhor roca de Amalteia,/ a quem Abelha o Sol sempre rodeia,/ luzes libando dessa azul safira.// Luzeiro cristalino refulgente,/ que Heliotropo o Sol segue constante,/ por ser luz que jamais teve ocidente.// Que muito é, candeeiro rutilante,/ seja Sol dessa luz resplandecente/ Abelha, Mariposa e Flor amante?» - ob. cit., p. 129.

³⁹ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 127 (sublinhados nossos).

continuam a galanteá-las com cartas e canções. Um deles chega mesmo ao ponto de se fazer passar por escravo, literalmente falando - foi Finardo.

Não admira, pois, que a fineza do amor destes jovens seja tão realçada. Na Novela VI – “Forte contrário o Capricho” - esta característica é mesmo posta em contraste com o desdém da dama. Trata-se de D. Sebastião de Peralta e de D. Antónia Centelhas: *«ele tão fino como ela desdenhosa... Com extremadas finezas a serviu D. Sebastião, tão ufano no empenho de amá-la que ainda julgava não merecia arder em tão bizarras luzes; tão pouco presumido da fineza que presumia temeridade o servi-la»*⁴⁰.

Mas firmes no seu amor, os jovens têm por vezes momentos de hesitação em relação aos resultados dos seus galanteios, mostrando-se, todavia, disposto a fazer um esforço para entender o comportamento feminino. Assim, na sétima novela, Felizardo desgostoso com a indiferença de Clorinda pensava: *«Se Clorinda se desviasse, duvidando da minha fé, então meus extremos merecerão seus agrados quando os escrúpulos os suspenderam. Mas se nela é desprezo o que não pode ser desconfiança, finezas que a molestam como poderão obrigá-la? Endurece a porfia quando cansa a pretensão»*, concluindo: *«Amada prenda, com tão fino estremecimento te sirvo que sabendo que te enfada este emprego desistira de o prosseguir ainda que entendera que o havia de lograr»*⁴¹. Claro que esta resolução aumenta-lhe o sofrimento, mas não o afasta da firmeza do seu amor: *«É em mim impossível deixar de adorar Clorinda. Desprezado hei-de amá-la com extremos de favorecido»*⁴².

Era assim que estes nobres protestavam o seu fino amor às suas damas, o que elas nem sempre estavam dispostas a aceitar. Foi o que aconteceu quando Felizardo tenta mostrar a Clorinda a firmeza do seu amor, depois de ter conseguido que o ouvisse. Perante o desdém da donzela, não resiste a tanta dor e acaba por desmaiar. Esta demonstração de uma possível fraqueza masculina merece da parte do Autor uma justificação: *«Querem que os desmaios sejam só permitidos às mulheres como se os homens não tiveram coração. Pera desmaiar a fraqueza feminil basta um susto, pera o valor varonil não se duvida que baste um desengano. Não se há-de atender nestes acidentes ao maior esforço de quem os padece, se não à maior violência que os*

⁴⁰ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 197-198.

⁴¹ Novela VII – “Da Fineza Desluzida”, p. 244.

⁴² Novela VII – “Da Fineza Desluzida”, p. 247.

*combate. Não desacredita a valentia os efeitos do amor, antes ordinariamente os mais valentes são os mais amorosos e aquele ânimo que à vista dos maiores estragos não lançara uma só lágrima, derrama muitas a um desprezo a uma sem-razão*⁴³. Com efeito, Felizardo é um valente soldado, pelo que o contraste com o seu desmaio é ainda mais impressionante. Mas ele também não é imune às lágrimas. Assim, quando consegue falar, depois do seu desmaio, fá-lo «*com mais lágrimas que palavras*»⁴⁴. Aliás, elas servem de justificação para o título da novela: «*Estas lágrimas, estas ânsias se não acreditam a minha fineza morrerá desluzida*»⁴⁵. Assim se mostra o grande amor que ele dedicava à sua amada. Só uma grande dor poderia fazer chorar ou desmaiar um valente soldado.

Este episódio mostra-nos que nem os desmaios nem as lágrimas eram apanágio feminino, pelo menos na ficção⁴⁶. Mas não é para admirar esta insistência nas lágrimas, já que, como lembrou Ana Hatherly «No período Maneirista/Barroco o tema das lágrimas na área da expressão amorosa secular é, pelo menos tão largamente tratado como na área religiosa, porque, para a mentalidade da época, onde houve amor haverá lágrimas, e se as queixas dos amantes se confundem com a expressão do próprio amor que as suscita, as lágrimas de contrição exprimem a dor de ter ofendido a Deus, o divino Amante que por nós chorou lágrimas de sangue»⁴⁷. Tal como esta

⁴³ Novela VII – “Da Fineza Desluzida”, p. 248.

⁴⁴ Novela VII – “Da Fineza Desluzida”, p. 249.

⁴⁵ Novela VII – “Da Fineza Desluzida”, p. 249.

⁴⁶ Tenha-se em conta, por exemplo, esta passagem do *Persiles*: «Abrazó Periandro a todos los que en el barco venían, casi preñados los ojos de lágrimas, que no le nacían de corazón afeminado, sino de la consideración de los rigurosos trances que por él habían pasado» - Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (ed. de Carlos Romero Muñoz), Madrid, Catedra, 1997, p. 139.

⁴⁷ Ana HATHERLY, “«Um Mar de Angústias feito» - A Propósito das Lágrimas de São Pedro”, *Poesia Incurável. Aspectos da Sensibilidade Barroca*, Lisboa, Ed. Estampa, 2003, p. 48.

É através do impacto que estas leituras tiveram nos seus leitores que percebemos melhor o quanto se chorava na época. Na *História das Lágrimas*, defende-se a ideia de que é no séc. XVIII que a leitura provoca mais lágrimas tanto a homens como a mulheres, mas que «Já no século XVII, *A Princesa de Clèves* de Madame La Fayette fez chorar os leitores. A marquesa de Sévigné gosta de contar aos seus correspondentes as lágrimas que verteu com a leitura de *Pulquéria*, a peça de Corneille. Levando em conta as correspondências, já se tinha desenvolvido amplamente o gosto pelas lágrimas que toca em primeiro lugar as leitoras. O *Telémaco* de Fénelon é tido como enternecedor: de resto, os heróis do romance – mulheres e homens – choram abundantemente. A história das práticas de leitura revela uma

autora faz, recorremos também ao testemunho do padre António Vieira para melhor percebermos por que poderemos dizer que o século XVII é o século das lágrimas. Perante a contemplação das misérias universais, pergunta ele: «que homem haverá (se acaso é homem) que não chore? Se não chora mostra que não é racional»⁴⁸.

O sofrimento masculino é a consequência de uma atitude de auto-defesa feminina, pois às finezas, à firmeza do amor, as donzelas reagem friamente, em nome do pundonor. Salviano (“Firmezas vencem desgraças”) é bem o retrato do desgosto e do sofrimento causado pela não aceitação dos seus sentimentos, já que «*menos magoa o negar a ternura com que se corresponde um empenho, porque a esperança de que as finezas obriguem a vontade, entretém o pesar das dilações, mas desconhecer as verdades do emprego tira as esperanças da conquista. Mais se acomodará um amante que lhe neguem as satisfações que o crédito às finezas*»⁴⁹.

Dissemos atrás que as personagens masculinas são, não raro, belicosas. Ora, se algumas são soldados que se bateram na guerra contra os castelhanos, também há outras que se defrontam em duelos a solo ou em bandos, envolvendo a própria família, como acontece na novela oitava em que Salviano se defronta com um bando inimigo e na décima, em que, por motivos passionais, D. Carlos enfrenta D. António. Mas se são belicosas também são corajosas e solidárias, como é o caso de Salviano que assume a defesa de um homem que lutava contra quatro outros.

No entanto, como a actuação das personagens é centrada no campo amoroso, a guerra funciona apenas como um *faits divers* e, se não é causada pelo amor (como a que aconteceu entre Alexandre da Macedónia e Chipre), acaba por estar directamente relacionada com os acontecimentos que envolvem os dois amantes, como é o caso de Constâncio (“Dos empenhos de uma fita”) que perde a fita que a amada lhe dera durante a guerra e depois desta tem de recuperá-la. Ou o caso da sétima novela (“Da fineza desluzida”), em que a narrativa acontece como consequência de Lauro, soldado

nova figura: a do leitor sentimental» - Anne VINCENT-BUFFAULT, *História das Lágrimas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997, p. 11.

Não seriam, pois, mero artifício literário as lágrimas das personagens: era a sensibilidade corrente na vida real. Naturalmente que este facto permitia aos leitores uma identificação com as personagens da novela e conferia a estas a necessária verosimilhança.

⁴⁸ *Lágrimas de Heraclito defendidas em Roma pelo Padre António Vieira contra o Riso de Demócrito*, in Ana HATHERLY, art. cit., p. 46.

⁴⁹ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 275.

castelhano, depois da sua derrota, recolhido por Felizardo, soldado português, ter sido pouco reconhecido ao seu salvador.

Mas é, sobretudo, indirectamente, pela actuação destes jovens cavaleiros que ficamos a saber quais as suas qualidades. É o que acontece, por exemplo, na novela VI (“Forte contrário o Capricho”), em que D. Luís mostra um espírito superior, pois embora decidido a matar D. Sebastião que julgava o causador da desonra da sua irmã, não o fez imediata e impensadamente, já que ouviu primeiro a conversa entre ele e D. Antónia, ficando a saber assim por eles as artimanhas da irmã para obter a atenção do amigo. Só depois apareceu e denunciou as suas intenções das quais já se arrependera.

Tanto na guerra como no amor as personagens masculinas principais actuam com bizzarria, tributo, talvez, de Escobar ao jovem nobre português, já que esta é a qualidade, por excelência do português, segundo o próprio Cervantes⁵⁰.

Mas D. Luís é uma personagem secundária e das personagens masculinas secundárias fica-nos a impressão geral de que são mais dignas que as suas congéneres femininas. É assim com este mesmo D. Luís que, por ser amigo de D. Sebastião, afasta de si a ideia de se enamorar de D. Antónia, amada daquele, conforme a irmã pretendia e tentava tudo para que isso acontecesse, explicando-lhe as suas razões: «*a primeira pelo meu empenho que eu mais hei-de seguir os rumos da vontade própria do que os agrados do gosto alheio, não me hão-de divertir dos sacrificios a quem amo as lisonjas de quem não quero. A segunda pela amizade que tenho com D. Sebastião que me obrigara a esta mesma resolução quando eu adorara a D. Antónia. A terceira é que não me deve fazer vária e ingrata os brindes à vontade que me não fez pontual e nem sempre eu teria escrúpulo de que me deixaria por outro que mais lhe agradasse quem por mim que a não amo, deixa a quem a adora*»⁵¹. Além de se mostrar muita dignidade no seu gesto, D. Luís cultiva o valor da amizade, ao contrário da irmã. Também Ardénio na terceira novela se mostra reconhecido e em tudo colaborador com Constâncio que o salvara da morte.

No entanto, também há algumas personagens masculinas, socialmente tão bem posicionadas quanto as principais, mas cujo comportamento não faz jus aos seus pergaminhos: é o caso de D. Francisco, na primeira novela, que não hesita em

⁵⁰ Diz António, ao descrever Lisboa: «la bizzarria de los hombres pasma» - Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (ed. de Carlos Romero Muñoz), Madrid, Catedra, 1997, p. 431.

⁵¹ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 228.

prejudicar e em trair o seu melhor amigo que tudo faz para encobri-lo. As armas com que ele visa separar o amigo da sua amada são as mesmas a que as donzelas recorrem em idêntica situação: mentira, intriga, falsificação de cartas.

Até Alexandre da Macedónia (apesar de não ser o Grande, como o Autor esclarece, não deixa de ser um rei) tem um comportamento totalmente reprovável declarando guerra a Chipre por Siana não querer casar com ele. Mais tarde exige novamente Siana em troca da paz, o que não consegue devido à valentia e argúcia demonstrada por Fenisardo, futuro marido de Siana.

Pouco simpático é também o papel de Arnolfo (Novela VIII) que calunia uma dama por ter sido recusado por ela. Valeu-lhe a vida, pois o galhardo amante da donzela vingou assim a fama de sua senhora.

Curiosa é a personagem secundária da sétima novela de que falámos acima: Lauro. Soldado castelhano, pede a Felizardo para ficar com ele, depois do exército castelhano ter sido vencido. Na realidade, Lauro é uma donzela travestida. Decidimos considerá-la neste capítulo, enquanto age na qualidade de personagem masculina. Ora, nessa qualidade, Lauro tenta afastar Felizardo de Clorinda, fomentando as desconfianças do jovem cavaleiro português: «*Quem jamais amou (dizia o astuto castelhano) que não desejasse satisfazer-se?... Se Clorinda vos amara, se estivera paga desta correspondência e fora o seu retiro o julgar-se ofendida, ouvira-me as razões da vossa defesa e as crera sem as averiguar, porém não querer ouvi-las, é que não as deseja*»⁵². Joga assim com o desejo que o jovem naturalmente sentia pela mulher que amava e com o facto de esta não satisfazer esse desejo, como seria de esperar de uma nobre donzela. Ao mesmo tempo, tenta que Felizardo se interesse pela (pseudo)irmã dele, elogiando a sua beleza, em tudo parecida com ele (até porque são a mesma pessoa), mas esta tentativa saiu frustrada, pois Felizardo mostra-se irredutível no seu amor.

Esta personagem andrógina acabará por se fazer estimada de Clorinda de tal maneira que «*era todo o seu divertimento*»⁵³. Ao seu encanto não escapou uma criada de Clorinda que Lauro «*requebrava só a fim de saber todos os segredos de aquele empenho*»⁵⁴. A sua astúcia leva-o a contar a Clorinda uma história diferente da que

⁵² Novela VII – “Da Fineza Desluzida”, p. 246.

⁵³ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 252.

⁵⁴ *Ibidem*.

contara a Felizardo, inventando também uma irmã, mas desta feita com o nome de Lucinda, de quem Felizardo se teria enamorado. Conta-lhe, exigindo-lhe segredo total, que Lucinda ao saber que o jovem requestava Clorinda «*por efeito de bizzarria, não por emprego de amor... divertimento da sua ociosidade*», Lucinda, dizíamos, exigira que ele se afastasse definitivamente da donzela. Felizardo anuíra e Lauro deveria assumir então o papel de terceiro entre ele e Clorinda. Claro que Clorinda, para além de se sentir ludibriada, sentiu-se ainda mais humilhada por o desmaio e as lágrimas do seu amante terem sido fingidas, segundo pensava.

Mas Lauro não fica por aqui: quando Clorinda conta a Felizardo a história que ouvira de Lauro, este volta a mentir, anunciando que soubera pela criada da donzela que ela arranjava outro «*emprego de sua vontade*»⁵⁵. Nem as lágrimas de Felizardo o comoveram. Só assim desenganado é que Felizardo se resolve a acabar o seu «empenho». Personagem secundária, dotada de uma grande capacidade dinâmica, como vemos, capaz de ser o motor da acção de toda a novela.

Algumas vezes a actuação destas personagens secundárias masculinas está também dependente da actuação das personagens femininas secundárias, agindo, assim, aos pares.

Assim, na novela VIII (“Firmezas vencem desgraças”) Lucela, ao dar esperanças aos seus galanteadores, acaba por fazer com que Arnolfo se torne «*soberbo e nécio, que a soberba é filha da necessidade entre os piques de cioso*»⁵⁶, acabando por atingir a reputação de Lucela. O mesmo acontece na undécima novela (“Da desconfiança vencida”) com Clotaldo e Nise: esta disfarda de Fénix, a amada do primo, encontrava-se com Clotaldo, o que provocou o ciúme e o sofrimento de Astolfo, o infeliz amante.

Finalmente, em relação à onomástica, Escobar recorre, tal como fizera em relação às personagens femininas, a nomes comuns na vida real (António, Sebastião, Pedro, Francisco, Luís). Alguns destes nomes têm também largas tradições literárias cultas e populares. É o caso do nome Carlos que surge frequentemente no Romanceiro que engloba vários romances do ciclo carolíngio: como o “Romance Popular de D. Carlos”, “Albaninha”, “Lisarda”, mas D. Carlos é também o nome do amado de Eufrosina na comédia *Eufrosina* de Ferreira de Vasconcelos e de muitas comédias

⁵⁵ Novela VII- “Da Fineza desluzida”, p. 260.

⁵⁶ Novela VIII - “Firmezas vencem Desgraças”, p. 281.

tirsianas. Carlos é também uma das personagens do *Sermão Politico* de Frei Lucas de Santa Catarina. Nome literário, mas também de vulgar uso na época.

Há, porém, outros nomes que se relacionam com as características das personagens: o caso de Constâncio, Felizardo e Fenisardo. Este último é um nome que aparece também em os *Cristais da Alma*. Aí, ele é decomposto e percebe-se bem a preferência por ele demonstrado, pois, «Fé, Fénix e ardor promete o nome»⁵⁷. No entanto, não parece haver uma preocupação de ajuste entre o nome e as idiossincrasias de cada personagem, atendendo, por exemplo, ao caso do apelido D. Sebastião, que é Peralta. Ora, a característica principal deste nobre é a fineza do seu amor, e peralta é o janota que espalha galanteios ao vento, sem se ligar a nenhuma dama. Há ainda alguns casos em que os fidalgos ostentam o apelido de família, como D. Luís de Castelbranco, D. António de Meneses, D. Pedro de Ataíde, conforme é de esperar, já que estamos perante fidalgos suficientemente importantes para justificarem a intervenção real na resolução dos seus problemas amorosos.

⁵⁷ António ESCOBAR, *Cristais d'Alma*, Lisboa, por Manuel Lopes Ferreira, 1690, p. 2.

Ana Cristina Pontes na sua tese de mestrado sobre as *Doze Novelas* dá uma explicação possível para Fenisardo (que aplica também a Finardo): derivaria de fim, finis e árduo. Dado que é o próprio autor que explica esse nome (e a explicação está muito de acordo com a época, pois recorre a uma metáfora corrente) aceitamos a autoridade do autor.

OUTRAS PERSONAGENS

O Rei

Para além de jovens fidalgos enamorados e das respectivas donzelas, e respeitando as hierarquias sociais, surge-nos à cabeça das personagens secundárias a figura do rei¹. Entendido como «o representante de Deus na terra... como o próprio Deus tudo pode, está acima de toda a lei»². Mas, tal como Lucien Febvre escreveu, ele «dá, livremente, não a sua justiça, mas a sua piedade»³. Subjacente a esta crença está «a ideia de que os reis devem agir segundo o exemplo de Deus e de que o seu mando sobre os homens deve ser conforme ao mando de Deus sobre o mundo, supõe igualmente a importância de uma concepção paternalista do poder régio temporal, que se exerce pelo amor e não pelo temor e, em todo o caso, sempre com o fim da vantagem pública e nunca da própria»⁴.

Por isso, o seu papel nestas novelas é o de moderador nas relações entre os nobres. A sua autoridade faz-se sentir quando ele intervém em matéria de casamento. O casamento aparece, nestes casos, como meio para regular as relações entre famílias, para evitar confrontos de casas importantes.

Assim, logo na primeira novela, é ao rei que os parentes de D. Carlos recorrem quando sentem que o jovem não quer casar com Luciana. Ora, este casamento fora julgado o «*único meio de sossegar os bandos que se haviam armado*»⁵. O rei cumpre a sua missão: primeiro aprovou «*a boa direcção daquele negócio*». Depois, lembrou ao moço fidalgo o interesse que havia em sossegar os bando rivais e o quão importante era o cumprimento desse trato, dizendo «*a D. Carlos que esperava do seu juízo que não dificultasse um ajuntamento tão importante e pelo que ele interessava*

Lembramos aqui que, por exemplo, também em várias comédias tirsianas o rei figura como interveniente nas questões matrimoniais não só familiares, como também dos seus súbditos, como por exemplo em “Siempre ayuda la verdad”.

² Lucien FEBVRE, *Combates pela História*, Lisboa, Presença, 1989, p. 223.

³ *Ibidem*.

⁴ Pedro CALAFATE, “D. Jerónimo Osório”, *História do Pensamento Filosófico Português, Renascimento de Contra-Reforma*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 2002, p. 109

⁵ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p.18.

*na concórdia de tão nobres vassallos lhe fazia mercê de uma grossa comenda»*⁶. Com esta recomendação e esta benesse, a família mais se empenhou em salientar a importância do casamento «*porque empenhada a majestade em conciliar ambas as parcialidades com os laços daquele parentesco, quem obedecesse os seus ditames, justificado na prontidão da obediência, ficaria com a graça do rei para escolta, e quem resistisse, fazendo causa dos novos rompimentos, experimentaria os golpes do seu enfado»*⁷, como seria previsível. Claro que só famílias suficientemente importantes justificariam esta intervenção do rei, mas também só um ânimo muito forte se lhe oporia. O que, não obstante, aconteceu, pois estes convincentes argumentos não conseguiram demover o jovem enamorado. Pergunta ele: «*Por que o rogo, a instância, as conveniências ou o gosto do príncipe poderiam acaso forçar o meu alvedrio?»*⁸.

A família de Luciana intervém inconformada com aquela atitude de descrédito, por meio de D. Pedro, irmão de Luciana, que era valido do rei. Nesta altura, o rei decide prender D. Carlos numa torre. Numa carta enviada a D. Pedro, D. Carlos dá-lhe conta do seu grande amor por outra dama, o verdadeiro motivo da sua recusa em casar com Luciana, que não a intenção de ofensa. Este argumento convence D. Pedro, sensibilizado com tão grande amor capaz de resistir à vontade do rei e à prisão. Fala com o rei que, igualmente, louva D. Carlos, mas também D. Pedro pela sua “bizarria”, dá uma comenda a um outro fidalgo para ele casar com Luciana e informa o tio de Narcisa, seu tutor, do gosto que faria se este casasse a sobrinha com D. Carlos. Liberta este e recebe-o com grandes honras, fazendo «*muitas mercês a todos»*.

Claro que este episódio tem como finalidade mostrar a firmeza e a constância do amor de D. Carlos, mas também toda a sisudez do seu comportamento face aos acontecimentos, mostrando que «*o sábio domina os astros»*⁹, ou não fosse o título da novela “O Juízo vence as Estrelas”. Mas mostra também um rei disposto a ouvir os seus súbditos e a tentar aliviar a tenção entre eles, agindo não prepotentemente, mas com sensatez.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 29.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 46.

Novamente na Novela VIII, o rei é chamado a intervir. Salviano, moço fidalgo, esforçado e valente que *«assistiu em as cortes de muitos príncipes»*¹⁰, é chamado à corte, porque fora nomeado general de artilharia. É recebido com demonstrações de grande simpatia, mas recusa a distinção em nome de um grande amor. Vê-se então malquisto, pois ninguém acredita que se possa amar tanto, de forma a desistir de tão grande honra. É nessa altura que decide falar com o rei que, devidamente informado do motivo da recusa, *«lhe louvou a bizzarria, dizendo que quem era tão extremosamente fino com sua dama, também o seria com seu príncipe e mais merecendo-lhe tão finas pontualidades com as mercês e honras que ele fazia a sua pessoa, mais obrigado das firmezas do seu amor que dos aplausos da sua valentia»*¹¹. Sensíveis reis que, pelo menos aparentemente, tão bem parecem compreender e recompensar a firmeza no amor!

Também na última novela o rei intervém para apaziguar as relações entre duas famílias há muito desavindas: a de D. Luís de Castelbranco e a de D. António de Meneses.

Mas se os reis portugueses são ponderados e interessados no bem-estar dos nobres do seu reino, o mesmo não acontece com reis ou governantes estrangeiros. Assim, Alexandre da Macedónia surge-nos como um rei caprichoso, mais preocupado em realizar os seus desejos pessoais do que no bem estar do seu povo, pois não hesita em travar uma guerra que irá perder, para casar com Siana que não está interessada nessa união. Deste modo se salienta a excelência dos reis portugueses.

Também na novela IV, a actuação da segunda figura do ducado da Bretanha - o governador - tem um papel pouco edificante, pois cede ao pedido de Clavela, sua filha, e rapta Finardo, de quem ela está enamorada. Ora Finardo era precisamente o fidalgo que a sua senhora amava e com quem viria a casar.

Pais e parentes

Quanto aos parentes, os pais não nos aparecem muitas vezes nestas narrativas. Quando aparecem é, quase sempre, em relação ao matrimónio, no qual nem sempre têm o papel preponderante na sua escolha, mediação ou aprovação.

¹⁰ Novela I - "O Juízo vence as Estrelas", p. 285.

¹¹ Novela VIII - "Firmezas vencem desgraças", p. 307.

Mas também encontramos, em “Do Escravo por amante”, um pai condoído com a dor de sua filha. Trata-se do já citado governador, que trai a confiança de sua senhora para fazer a vontade à filha.

Em “Dos empenhos de uma fita”, o pai de Polidolfo, por ser um desembargador poderoso, vai ter um papel activo na prisão de Ardénio que lhe matara o filho num duelo e, «*sendo bacharel o pai do morto e bacharéis os que haviam de sentenciar, sabido se estava que com menos causas seria condenado à morte*»¹².

Pais desesperados que abusam do seus poderes pela felicidade dos filhos ou em louvor da sua memória. Não cremos que haja, neste último caso, uma crítica à justiça, tão só a expressão de uma actuação que resulta perfeitamente compreensível.

Quanto aos irmãos, estes têm um importante papel a desempenhar na escolha dos esposos das irmãs e dos irmãos mais novos. Mas também desempenham um importante papel na defesa da honra de suas irmãs, tal como acontece com D. Luís na novela sexta que está disposto a matar o seu melhor amigo «*dentro do jardim de D. Antónia, sendo o lugar de delicto teatro do castigo, pois se o não embaraçasse aquele amor, pudera dissimular a aleivosia na conveniência e, pedindo-lhe sua irmã por esposa, mostrar que queria assegurar a amizade no parentesco*»¹³. Só não mata o amigo porque entretanto descobre a verdade.

Os tios, além de aprovarem ou promoverem a escolha dos pretendentes, desempenham também o papel de tutores, conforme verificaremos noutra capítulo mais à frente (O Casamento).

Aparecem ainda alguns primos e primas. Por exemplo, na Novela IX, Aurora fora criada com seu primo Bastildo que regularmente a visita para desespero de Astiano. No entanto, entre os dois primos tudo o que havia era uma grande amizade, conforme Astiano, finalmente, pôde constatar.

Também na Novela V, as duas primas, Estela e Siana, têm um entendimento e uma cumplicidade perfeitos. A ideia com que se fica é que se os tios exercem o papel de pais, os primos fazem as vezes de irmãos.

¹² Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 96.

¹³ Novela VI- “Forte contrário o Capricho”, p. 210.

Amigos e amigas

Depois dos parentes, os amigos e amigas são as personagens mais importantes das novelas. Há bons e maus amigos, mas há sobretudo más amigas.

Contudo, logo na primeira novela, é D. Carlos quem experimenta o pesar de confiar num amigo que o traiu. Ele era amigo de D. Francisco até ao ponto de «*em um empenho seu arrestou todas as bizarrrias do seu valor por livrá-lo de um desar e teve esta resolução tão arriscadas consequências que chegou a passar-se decreto em que desterravam D. Carlos, ficando livre D. Francisco que era o autor da pendência*»¹⁴, na sequência da qual D. Carlos teria de casar com Luciana. Tão mau amigo era D. Francisco que nem mesmo quando o outro jovem fidalgo se queixa de não poder deixar de amar D. Narcisa, esperando assim movê-lo a assumir as suas responsabilidades, nada conseguiu, o que leva o autor a considerar: «*Ordinariamente erramos nos conceitos que fazemos porque os medimos por nós e eles são outros; pesamos a boa razão e desviam-se dela, consultamos a sua obrigação e faltam ao seu empenho, finalmente governamo-nos pelo que devem fazer e eles obram o que querem, não o que devem*»¹⁵, revelando uma visão pessimista da vida, uma falta de confiança no outro. Esta posição é ainda reforçada pelo facto de D. Francisco, depois de ter ouvido os motivos de D. Carlos, e por ter receado que este desfizesse o casamento ajustado, «*se resolveu a fazer secretas minas que voando o logro de Narcisa pudesse este engano obrigá-lo a aceitar o que desprezava*»¹⁶. Desta visão pessimista comunga também Narcisa que afirma que «*nenhũa [amizade] há tão amiga que se empenhe tanto sem interesse próprio*»¹⁷.

São essas maquinações, «*uma aleivosia com máscara de amizade*»¹⁸, como lhe chamaria Narcisa, que levarão D. Carlos a explicar a situação a Narcisa e a confessar que «*Quem disse que o amigo era o maior tesouro enganou a muitos*»¹⁹, o que, ainda assim, não fora suficiente para levar o constante fidalgo a pagar-se da mesma moeda,

¹⁴ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 6.

¹⁵ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 10.

¹⁶ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 10.

¹⁷ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 18.

¹⁸ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 17.

¹⁹ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 16.

pois «*Ainda que a minha experiência penetrou que não era ele bom amigo, achei que eu sempre o devia ser*»²⁰. Filosoficamente, acaba por constatar que «*havendo conveniências não há amizade*»²¹, revelando a desilusão, a descrença no homem, muito ao gosto maneirista ou barroco.

Mais adiante é o narrador que comenta: «Quando os golpes vêm vibrados da espada inimiga não é tamanha a desgraça, mas quando os executa um amigo dão maior sentimentos contra o inimigo. Há cautelas que livram dos riscos, mas as seguranças que se fazem do amigo como desarmam as prevenções, fazem que se logrem as aleivosias»²². Poderosas e convincentes são as armas da falsidade pois, tal como o narrador indaga: «que importa que Dom Carlos ame tão estremecido, se pelas aleivosias de um amigo que devia ocultar as suas ofensas quando as soubera, estavam infamadas as suas constâncias?»²³.

Mas, mesmo assim, D. Carlos continuou a confiar em D. Francisco e, em desespero de causa, vai mesmo pedir a sua ajuda e a da prima dele (Floralta) para intercederem junto de Narcisa. A reacção do falso amigo a este pedido é elucidativa, já que, para além da surpresa de ver que D. Carlos, não obstante as desconfianças que sentia, lhe pedia ajuda, também ficou «*ufano de considerar que D. Carlos não tinha notícias das suas falsidades*»²⁴.

Finalmente, perante a prisão de D. Carlos, D. Francisco arrepende-se da traição que perpetrara e resolve revelar a verdade. Não se salvou a amizade, mas, pelo menos, D. Francisco não deslustra totalmente a sua condição de nobre.

Ainda na mesma novela, o problema da amizade é novamente tratado, desta vez, sob o ponto de vista feminino. Floralta, irmã de D. Francisco, diz-se amiga de Narcisa e tenta por todos os meios afastá-la de D. Carlos. Para isso, «*protestou de empenhar toda a indústria em divertir aquele empenho, só porque se havia empenhado em diverti-lo*»²⁵. Não hesita em mentir, tentando o afastamento dos dois amantes. Na realidade, Floralta serve a D. Francisco e não a Narcisa.

²⁰ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 16.

²¹ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 17.

²² Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 22.

²³ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 23.

²⁴ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 33.

²⁵ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 19.

A Novela III aborda também o tema da amizade: Ardénio conta a Constância a sua história e a origem da sua amizade com Polidolfo. Este, sob a capa da amizade, tentava separá-lo da sua amada. Finalmente Ardénio percebe o quão traidor tinha sido o falso amigo. Novamente o autor aproveita para fazer considerações sobre a falsa amizade, pela voz de Ardénio que se queixa de ter visto «*quebrado como vidro a amizade que eu tinha por diamante*»²⁶. Este episódio vale-lhe algumas considerações sobre a amizade a que não falta o testemunho de Séneca que já dizia «*que o mais amigo pode ser inimigo*»²⁷.

Idêntico comportamento tem Bernarda para com D. Antónia, traindo-a para conseguir o amor de D. Sebastião, mentindo sobre a sua própria honra. Ora, D. Luís acabara de lhe mostrar o quanto estimava D. Sebastião. No entanto, depois desta revelação, D. Luís sente-se confundido, dividido entre a amizade e a consideração que tinha pelo amigo e o facto de julgar impossível a irmã mentir sobre matéria tão grave. Por isso, decide matar D. Sebastião, o que só não faz porque, entretanto, descobre a verdade.

Na mesma novela, é também posta à prova a amizade entre D. Sebastião e D. Luís. A amizade entre ambos fazia até com que D. Luís usasse os versos de D. Sebastião como se fossem seus para cortejar uma dama. Estes versos foram aproveitados por Bernarda para provar a D. Antónia a traição de seu amante. Apesar de a amizade que o liga ao amigo, D. Luís acredita mais na irmã e não hesita em se dirigir a casa de D. Sebastião para o matar, pensando que ele a desonrara.

Apesar de se ter sentido dividido, D. Luís toma esta resolução, pois, mesmo estando em jogo a vida do seu maior amigo, «*quanto mais na lástima se examinava amigo, maior achava a aleivosia que se havia feito a tão bom amigo*»²⁸. Apesar de ter triunfado o amor que o ligava à irmã, mais forte que a amizade, o texto diz ainda que, em relação a D. Sebastião, só «*Depois de grandes dificuldades tomou resolução de tirar-lhe a vida*»²⁹. Claro que tudo se esclarece, quando D. Luís ia matar o amigo. Nessa altura, ouviu uma conversa de D. Sebastião com D. Antónia e percebeu que fora enganado pela irmã. Convenceu-se então da inocência do amigo.

²⁶ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 103.

²⁷ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 98.

²⁸ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 230.

²⁹ *Ibidem*.

A amizade é também abordada na Novela VII: Lauro, salvo por Felizardo, faz-se amigo deste, fazendo-se «tão senhor da vontade de Felizardo que só com ele se divertia e tanto lhe sabia o castelhano granjear esta estimação que sempre lhe assistia com título de criado e confianças de amigo»³⁰. Na verdade, não é verdadeiramente a amizade que o liga ao seu salvador, por isso não é este sentimento que está posto em causa, já que a aproximação do falso Lauro a Felizardo era intencional, pois Lauro, ou antes, Flora, queria recuperar o seu amante. Poderíamos, no entanto, dizer que foi o reconhecimento pela hospitalidade recebida que foi traído.

Terceiros e terceiras

Umás vezes fora do circuito familiar e de amizade, outras vezes dentro, ficam as terceiras. Ora, as terceiras, continuando uma longa tradição, sobretudo depois de *La Celestina*, não eram certamente bem vistas. Desta visão comunga o autor, ao escrever: «*Pensam é dos empenhos de amor necessitar de terceiros que nestes a verdade sempre está muito escrupulosa, porque sendo infieis intérpretes só atendem ao seu interesse ou ao crédito da sua intercepção*»³¹. Este tema tem larga tradição literária, mas não se limita a ser um tema meramente literário, pois, como reconhece Vicente Graullera: «El recurso más habitual, que utilizaban los amantes para sus encuentros, era el de recurrir a la complicitad de alguna alcahueta o Celestina». Ora estas «eran gentes de condición muy variada»³². A literatura, desde Fernando de Rojas e Gil Vicente usou largamente as possibilidades dramáticas que o tema sugeria. São, sobretudo, os criados e criadas que, nestas novelas, desempenham a função de terceiras ou terceiros.

Terceiro é Clarindo (Novela XII) que, em casa de Florisbela, tudo faz para facilitar o encontro do amo com a linda donzela. D. António usou-o porque «*não encontrou outro arbítrio pera conseguir este desejo [o de declarar a Florisbela o seu amor] senão o de valer-se de um vassalo seu, moço honrado de tão boas partes que qualquer senhor folgaria de o ter em seu serviço e como não era conhecido na corte,*

³⁰ Novela VII – “Da Fineza Desluzida”, p. 241.

³¹ Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 352.

³² Vicente GRAULLERA, “Mujer, amor y moralidad en la Valência de los siglos XVI y XVII”, *Amours Legitimes*, ed. cit., p. 116.

teve destreza pera se acomodar em casa de D. Luís e fiava D. António do seu bom juízo que encaminhasse muito bem a sua pretensão»³³.

Descoberto aquele e afastado pelo dono da casa, D. António haveria de recorrer ainda aos serviços de uma criada para levar uma carta à sua amada: *«traçou D. António que a mulher de um criado seu, fingindo vender variedade de brincos, fosse ver se Florisbela os queria comprar e teve tanta destreza que entrando aonde ela estava, divertidas as criadas na curiosidade, pôde dar-lhe uma carta e, fingindo que não podia deter-se tanto, veio ao partido de deixar os brincos e voltar ao outro dia»³⁴.*

A venda de produtos de beleza, vestuário ou ornamentos femininos era um dos artificios usados para a entrada destas celestinas nas casas das donzelas. D. Francisco Manuel de Melo refere-se a elas como «umas que vendem dices, águas de rosto, tiras de pano, fazem sobancelhas com linha, alimpam o carão com vidro... cada uma destas criaturas não pensa senão em enganar, levar, roubar, mentir, dar novas e à vezes (e não poucas) em fazer muito ruins mensagens e trazer outras, em dano e descrédito das casas donde se consentem»³⁵.

D. António justifica assim, numa carta, o recurso a este meio: «Senhora minha: nos últimos apertos não há proibições e é força que não havendo outros se valha meu amor destes meios. Viver sem uma respiração de novas vossas é tão custoso que não cabe na esfera da minha paciência. O último arbítrio que tem achado a minha fadiga é que queirais aceitar por criada vossa uma moça honrada para que sua mãe a título de a ver possa ser terceira desta correspondência e assegurar-vos que por mais exames que se façam não se há-de achar o menor indício de que seja coisa minha»³⁶. Mãe e filha, criadas de D. António, eram assim propostas para ser os intermediários nestes amores.

Por isso, não admira que os criados não mereçam, geralmente, a confiança do nosso autor. Ora, é um dado adquirido que «os grandes senhores e as grandes damas precisavam de um verdadeiro exército de criados»³⁷ para marcar não só o seu estatuto,

³³ Novela XII – “As Flores da Bizarria”, p. 427.

³⁴ Novela XII – “As Flores da Bizarria”, p. 460.

³⁵ D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados*, ed. cit., p. 107.

³⁶ Novela XII – “As Flores da Bizarria”, p. 460.

³⁷ Norbert ELIAS, *A Sociedade de Corte*, Lisboa, Ed. Estampa, 1987, p. 23.

como também para servir a casa na corte e na quinta. Por isso, eles tornam-se tópicos de discussão e de advertência de moralistas e perceptistas e prestam-se a muita matéria narrativa. “El celoso estremeño” é a novela cervantina em que mais evidente se torna o efeito nefasto das criadas. Por isso, no texto se clama: «Oh dueñas, nacidas y usadas en el mundo para perdición de mil recatadas intenciones! Oh viejas y repulgadas tocas, escogidas para autorizar las salas y entradas de principales señoras, y cuán al revés de lo que debíais usais de vuestro compuesto y casi perozoso oficio!»³⁸. Vivendo na mesma casa não admira que os criados tivessem um conhecimento profundo da vida dos seus amos, podendo vir a usá-lo contra estes. Já no séc. II, Luciano constatava que «os criados é que conhecem as virtudes e os poderes dos seus amos»³⁹.

Logo na primeira novela deparamos com Sousa, o criado de Dom Carlos, que aliciado por D. Francisco com dádivas e promessas, não hesita em falsificar a letra do amo, dificultando assim os seus amores. Este acto não escapa à censura do narrador: «*porque mais lealdade havia de usar Sousa com D. Carlos a quem servia e que o tinha criado com ele*»⁴⁰.

Embora não seja uma actuação contra o amo, mas a realização de um pedido deste, o criado de Constâncio (terceira novela) vai cantar um romance a uma dama cortejada pelo amo, revelando assim, não obstante, a sua vocação para terceiro.

Na Novela VI há também uma criada (de Dona Antónia) que, por curiosidade, buscou saber de Mendonça, criado de D. Sebastião, os segredos do amo. O Autor comenta que «*o descobrir os segredos dos seus amos é o primeiro mandamento dos criados*»⁴¹, tópico muitas vezes glosado literariamente, mas que reflecte também uma preocupação efectiva dos moralistas da época que insistiam «na importância, tanto da

³⁸ MIGUEL DE CERVANTES, *Novelas Ejemplares* (ed. Florencio Sevilla Arroyo e Antonio Rey Hazas), Madrid, Espasa Calpe, 1994, vol. II, p. 390.

³⁹ LUCIANO, *Eu, Lúcio, Memórias de um Burro* (ed. bibliogico de Custódio Magueijo), Lisboa, Inquérito, 1992, p. 35.

⁴⁰ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 33.

⁴¹ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 211.

escolha cuidadosa de criados e criadas, como na vigilância dos seus comportamentos e do cumprimento dos seus deveres»⁴².

O não respeito por esta norma poderia levar ao desassossego dos senhores. Assim aconteceu com Felizardo que recolheu um soldado inimigo, aceitando-o não só como criado, mas também como amigo. Lauro, o castelhano que pedira refúgio a Felizardo, tinha como intenção conseguir os seus intentos que passavam por prejudicar o amor de seu amo por Clorinda. Para isso recorre ao embuste, mas também ao auxílio de uma criada de Clorinda. A sua infidelidade é reforçada pelo facto de ser uma donzela travestida, mas também não será alheio o facto de ser de nação castelhana, logo da nação inimiga, pelo que pátria de gente pouco fiável.

O par de criados que conspiram contra os respectivos amos é um tópico da comédia, mas também foi tema versado por Escobar, apesar de não desempenharem aqui o papel de graciosos. São Anarda e Floro que conspiram contra D. António e D. Sebastiana, seus amos. A relação entre ambos favorece esses planos, uma vez que Anarda «*Galanteava Floro, criado de D. António, e ela com astúcia começou a favorecê-lo, esperando que fosse mina pera voar aquela correspondência, e depois de o ter empenhado, pouco a pouco o foi dispendo a que lhe entregasse todos os segredos de seu amo*»⁴³.

Na sequência desta revelação, adverte o narrador/ autor: «*Ai do crédito e sossego dos senhores, dependente da fé de seus criados!*». E, a propósito desta actuação dos criados, lembra mesmo um dito: «*dizia o Conde do Redondo ao seu príncipe que as vantagens do ceptro eram o servir-se com fidalgos muito honrados e os fidalgos com vilões*»⁴⁴. Este passo evoca o estilo de D. Francisco M. de Melo, na medida em que apresenta uma opinião que logo corrobora com um dito ou *exemplum* alusivo.

Mesmo na novela seguinte, o alerta contra as criadas é novamente salientado, a propósito de Clotaldo. Desta feita, para salientar o erro que se comete, quando se cai no logro de comprar os favores dos criados: «*Melhorava em tanto a pretensão de*

⁴² Maria de Lurdes Correia FERNANDES, *Espelhos, Cartas e Guias. Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica (1450-1700)*, Porto, ICP, 1995, p. 323. No capítulo “Criados e Alcoviteiros” desta obra poder-se-á encontrar bibliografia e mais considerações sobre o tema.

⁴³ Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 358.

⁴⁴ *Ibidem.*

Clotaldo que, havendo granjeado com dádivas a uma criada, inimigas não escusadas de uma casa, espias dobres da honra que, atentas ao seu interesse, são minas ocultas que, cevadas da pólvora da sua cobiça, fazem voar muitas famas, arruinando simples vontades com o aplauso de quem as pretende, com as exagerações de quem as amam, apertando as baterias com a repetição das prendas, com a memória das finezas. Reconhecendo as partes por onde podem abrir brechas, aplicam os assaltos à fraqueza, vencendo a vaidade com a ostentação, a cobiça com a riqueza, o recato com o segredo e, sabendo o que cada uma mais preza essa é a primeira prenda que encarecem no amante, ainda que o gavá-la seja fingi-la, começando nas consultas de um entretenimento acabam nas últimas ruínas»⁴⁵. Feroz diatribe contra os criados, talvez mais ainda do que as advertências de D. Francisco.

Estes episódios servem também de advertência contra a manipulação fácil a que criados e criadas estão sujeitos, bastando a lisonja, a promessa de amor ou o dinheiro para os corromper.

Curiosa é a situação criada por D. Luís ao pôr um criado a espiar Clarindo: «havia mandado um criado mui cuidadoso no seu serviço que atalhasse a menos palavra, acção e passada de Clarindo, tanto ao descuido que não pudesse ele fazer nisso o menor reparo. E o fez com tamanha atenção que trouxe ao outro dia aviso a D. Luís de que Clarindo a desoras saíra de casa de D. António aonde se detivera a espaço grande»⁴⁶. Quer dizer que Clarindo espiava D. Luís por conta de D. António, enquanto o criado de D. Luís espiava Clarindo.

O papel dos criados não fica por aqui, pois, na novela terceira, aparece-nos um criado de Constâncio que, a pedido deste, escrevia versos. Na realidade, o moço fidalgo queria conquistar a confiança de Isbela para que esta lhe devolvesse a fita que ele buscava. O seu interesse na donzela não era, pois, fruto do amor: «*pera esta conquista se valeu Constâncio de um criado seu: ele é que escrevia e cantava os versos que Constâncio havia feito a Florisbela*»⁴⁷. Florisbela era a amada de Constâncio, a que o fazia correr atrás da fita. Por isso, não seria credível ele cantar ou enviar os versos que dirigira à sua amada a outra mulher, tanto mais não a amando. Não seria um comportamento digno de um nobre, digno de um grande amor como o

⁴⁵ Novela XI – “Da desconfiança Vencida”, p. 397-8.

⁴⁶ Novela XII – “As Flores da Bizarria”, p. 455.

⁴⁷ Novela III - “Dos empenhos de ãa fita”, p. 106.

seu. Por isso, o estratagema narrativo arranjado foi uma forma credível e compreensível de resolver a situação.

Caso curioso é o da personagem Leandro, espécie de bobo que Astiano trouxera de Sevilha, e que tem na novela a função única de divertir os presentes com a narração das suas aventuras. O que ele faz muito bem, diga-se. Sabe tanger e cantar, pelo que é um verdadeiro *entertainer*. Mas não assume mais nenhum papel, nem volta a aparecer na narrativa. Não chega a ser um pícaro, mas nem por isso deixa de ser divertido. Como não interage com as outras personagens, o seu papel é o de trazer novidade à narração, torná-la aprazível, não sem deixar de fazer considerações de carácter moralizador.

Esta personagem contribui ainda para a visão pessimista do autor em relação aos amigos e aos criados, à credence do povo, visíveis na actuação, mas também sublinhada pelas censuras do narrador/autor. Tributo à sensibilidade barroca, ao sentimento do desengano, neste caso em relação aos outros. E mesmo que nem todos os amigos sejam falsos, nem todos os criados sejam conspiradores, a verdade é que é bem mais marcante essa visão do que a “boa” amizade, ou os bons criados que aparecem apenas como excepção.

5. O Tempo

O tempo da narrativa inclui algumas anacronias que se reflete, sobretudo, na utilização de analepses, aproveitadas para uma personagem principal ou secundária contar um passo da sua vida. Referiremos em outro capítulo o exemplo da novela nona, em que há duas analepses: uma correspondente aos sucessos da vida de Astiano e à sua intervenção nas guerras da Restauração e outra correspondendo à intervenção de Leandro. Já o recurso a resumos e elipses não são frequentes, na medida em que a história não abrange largos períodos de tempo.

O tempo da história é, porém, bem mais complexo. Mas embora haja, nestas novelas, sempre a preocupação por balizar no tempo a acção e de marcar a passagem do mesmo, não nos parece que haja uma obsessão pelo tempo, pela inevitabilidade da sua passagem, pela sua perenidade em contraste com a brevidade e a finitude da vida humana, tema tão caro ao Barroco.

Claro que a preocupação com o tempo não é específica do Barroco: já Santo Agostinho mostrava as suas preocupações e a sua perplexidade perante a inevitabilidade da passagem do tempo nas *Confissões* (compostas em fins de 397 ou em 400), de tal maneira que a ele lhe dedicou todo o Livro XI. Lê-se aí: «O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei»¹. Percebendo a existência de um tempo psicológico (duração) e de um tempo mesurável, transitório (sucessão), mas enredado pela complexidade do tema, implorava: «Senhor, desfazei este enigma!»².

Ora, também o homem barroco, preocupado com a sua salvação e com a sua ligação com Deus, exprimia o mesmo tipo de esmagamento perante a passagem inexorável do tempo. Do tempo medido pelo calendário, pelo relógio, ou do tempo sentido.

¹ Santo AGOSTINHO, *Confissões* (trad. de Oliveira Santos, S.J. e de Ambrósio de Pina, S.J.), Porto, Liv. Apostolado da Imprensa, 1966, p. 306.

² Santo AGOSTINHO, *Confissões*, ed. cit., p. 313.

Contudo, em Gerardo Escobar há poucas referências ao tempo físico, ou seja, àquele que é medido pelos calendários³, embora, por vezes, seja possível estabelecê-lo com mais ou menos precisão. Há também poucas referências à duração e à ordem. Pelo contrário, abundam as referências ao tempo astrológico, isto é, ao dia, à tarde, à noite.

Começando pela primeira novela, a sua acção não é claramente demarcada no tempo cronológico, embora haja alguns indícios que nos possam levar a essa localização. Assim, sabemos que D. Carlos tem de ir servir a Pátria e, por isso, parte para fora do país. Este facto só por si não é esclarecedor, porquanto era sempre necessário a presença de soldados nos territórios de além-mar. Mas durante as guerras da Restauração houve também campanhas levadas a cabo em Espanha, pelo que poderá ter sido aí que D. Carlos esteve, já que, conforme veremos, nestas novelas há várias referências às lutas desta época. Por outro lado, mais adiante há a referência a «*bandos que se haviam armado*»⁴, à cabeça dos quais estaria, respectivamente, D. Carlos e D. Francisco. Ora, também na novela oitava se faz referência a bandos inimigos que levaram o herói da mesma ao exílio. Como nessa novela se acrescenta o pormenor de que a mudança de governo implicou o seu regresso e a sua reabilitação, pensamos que estas referências aos bandos se aplicam ao tempo em que D. Pedro II disputava o trono a seu irmão D. Afonso VI, logo remeter-nos-ia assim para o ano de 1668 ou 1669.

A terceira novela é precisa na localização histórica da acção: «Murmurava-se em Castela os vagares com que D. João de Áustria travava a guerra de Portugal. Diziam que começá-la com passos tão lentos, depois de vinte e três anos de nacida, era fazê-la eterna»⁵. Não há dúvida quanto à data que podemos estabelecer: tudo se passa aquando do cerco que D. João de Áustria, o bastardo de Filipe IV, põe a Évora, ou seja, em 1663, corria então o reinado de Afonso VI. Mas a rendição da «segunda cidade do reino»⁶ não ficaria sem vingança, pois o Conde de Vila Flor pôs o exército castelhano em retirada e seria nesta tarefa auxiliado pelo general de cavalaria «Dinis

³ A única excepção verifica-se numa carta de um suposto almirante ao seu suposto príncipe que termina com o registo da data: «*Abril em 20*» - Novela II – “A ventura pela indústria”, p. 58.

⁴ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 18.

⁵ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 89.

⁶ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 90.

de Melo, a cujo valor se devem as gloriosas resoluções de aquele dia»⁷. É precisamente neste ponto que começa a acção da novela, quando Constâncio, fidalgo português, ao perseguir os castelhanos deixou cair o chapéu que tinha a preciosa fita que amada lhe dera. Não deixa de ser curiosa a inclusão dos pormenores desta campanha militar, tanto mais que ela não é o tema da novela, tendo sido apenas a perseguição que Constâncio levou a cabo sobre os castelhanos a provocar a perda do chapéu.

Também a acção da novela VII é localizada num tempo passível de ser identificado: na altura em que o marquês de Carracena entra em Portugal por Vila Viçosa, campanha que se segue à referida anteriormente, o que nos remete para o ano de 1664. É nesta altura, conforme é referido no texto, que o exército de Estremoz acorre para ajudar a defesa da «*vila corte da real casa de Bragança*». Ora, «*Quis Carracena antecipar-se ao nosso acometimento*»⁸, sai de Vila Viçosa e os dois exércitos encontram-se em Montes Claros.

A personagem principal desta narrativa era «*Felizardo, um valeroso capitão de cavalos, que tinha o corpo em Estremoz, em Moura o quartel e a alma em Beja*»⁹. Na realidade, esta foi uma campanha que teve um desfecho feliz, já que Carracena é derrotado pelo exército do marquês de Marialva, não só em Montes Claros («*com esta vitória claros nos anais da fama*»¹⁰), como depois nas linhas de Elvas. O texto da novela não fala nas linhas de Elvas, porque a companhia de Felizardo não participou nesta batalha, já que, depois da perseguição aos castelhanos levada a cabo após a derrota destes em Montes Claros, o herói recolheu-se a Estremoz. A campanha não só é minuciosamente descrita, como os dados fornecidos conferem com a realidade histórica: desde a retirada de Carracena, ao elevado número de prisioneiros castelhanos¹¹. É neste contexto que Felizardo dá guarida a um prisioneiro castelhano e sofre as consequências deste acto. Mais uma vez, a guerra apenas foi responsável pela ligação entre Felizardo e o enigmático castelhano.

⁷ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 91.

⁸ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 237.

⁹ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 235.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Seriam 6000 os prisioneiros castelhanos, segundo a *História de Portugal* (dir. de Damião Peres), Barcelos, Portucalense Ed., 1934, vol. VI, p. 99.

Como já vimos, na Novela VIII, a acção está localizada na altura em que há mudanças políticas em Portugal. Logo no início, sabemos que Salviano fora afastado da corte, por acção de um «*encontro de Salviano e seus parentes com um bando inimigo*»¹². Ora, «*O que encontrava a restituição de Salviano aos olhos de Astrea, era o general das armas daquela província, grande contrário seu, mas variando-se o governo na Corte, foi suspenso do seu officio aquele general e, em seu lugar, foi nomeado Leandro, o maior amigo de Salviano. Com as novidades da corte houve mudança em todas as dependências dela*»¹³. Salviano é chamado e nomeado general de artilharia, cargo que ele declina para grande admiração de um ministro, seu amigo, a quem confessa as razões da sua indisponibilidade. A desgraça em que Salviano caíra fora totalmente anulada e não só o ministro se interessava agora pela sua sorte, como até o próprio rei louvou a firmeza do seu amor e redobrou a sua confiança nele.

Podemos supor, conforme dissemos, que se trata do período em que o governo passa de D. Afonso VI para as mãos de seu irmão, no entanto, nesta novela, o novo monarca é tratado por rei, e D. Pedro só tomou este título depois da morte do irmão. Mas, também não nos parece que as indicações fornecidas se possam aplicar a outra época da nossa história anterior à publicação das *Doze Novelas*.

A acção da Novela IX insere-se ainda num contexto histórico preciso: trata-se da campanha de Badajoz, o que nos remete para o verão de 1658. É Astiano, que nela participou, que conta a Aurora, sua amada, e à irmã: «*Tinha o nosso exército de sítio a Badajoz; não se achava Castela com força para o descerco e, quando as nações da Europa admiravam que os Portugueses tomassem à vista do Grande Leão de Espanha praça tão vizinha e de tamanhas consequências, experimentamos as consequências de uma campanha dilatada que não é o Alentejo clima pera passar nas desconvidades da campanha o rigor das caniculares*»¹⁴. Aqui, como nas palavras que se seguem, há uma crítica a esta campanha, heróica sim, mas pouco proveitosa, ou como diz a *História de Portugal*, «absolutamente inútil»¹⁵. Astiano explica porquê: «*vimos que não há corpo tão delicado como o de um exército se é grande, pois qualquer mudança de ares, água e mantimentos o adoece e toda a doença é*

¹² Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 275.

¹³ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 306.

¹⁴ Novela IX – “Da Desconfiança discreta”, p. 311.

¹⁵ *História de Portugal* (dir. de Damião Peres), Barcelos, Portucalense Ed., 1934, vol. VI, p. 84.

contagiosa. *Aquele exército que não tinha contraste que o impedisse, aquele valor intrépido que não achava resistência nas armas do inimigo, combatido se seus mesmos achaques, veio em tamanha diminuição que prevendo os acidentes em que podia perder-se, se tomou resolução da nossa retirada, executada tão felizmente daquele mestre da milícia, Joane Mendes de Vasconcelos que ficou nos anais de fama pera inveja das nações e pera imitação de capitães, servindo-se o castelhano do nosso aperto, valendo-se de tão fatal acidente: o que não se atrevia à resistência, se animou à invasão. Oh! Como são incertos os sucessos da guerra!»¹⁶. De facto os Portugueses tinham «feito prodígios no assalto do forte»¹⁷ de S. Miguel que defendia Badajoz, tinham obrigado o capitão castelhano a capitular depois de quatro horas de luta, embora a praça de Badajoz continuasse a resistir durante quatro meses ainda. Nessa altura, é chamado o exército de Luís de Haro e Joane Mendes é obrigado a levantar o cerco. Estava-se em Outubro e tinha perdido então dois terços da sua tropa! O que a seguir se passou é anunciado por Astiano: a invasão do nosso país, desta vez por Elvas: «Entrando os Castelhanos no forte de S. António admiraram nos poucos portugueses que o defenderam prodigiosas resistências que viram que os Portugueses do brio tiravam esforços, pois enfermos nós resistimos intrépidos»¹⁸. Certamente que esta enfermidade que Astiano refere é a epidemia que grassou na cidade sitiada. Recorremos ainda à autoridade da *História de Portugal*, chamada de Barcelos: «Chegaram a morrer trezentas pessoas por dia. Dos 11 000 homens com que Sancho Manuel ficara, apenas um milhar poderia pegar em armas nos últimos dias de Dezembro»¹⁹. No entanto, as escaramuças continuavam e faziam-se diversas sortidas. Numa dessas sortidas terá sido preso Astiano e levado para Badajoz. Esta informação surge apenas na analepse em que Astiano explica como veio ter àquela costa, na sequência de um naufrágio.*

É de relevar a precisão histórica com que Escobar se refere a estas campanhas da guerra da Restauração. De facto, pouco mais de uma década era passada desde os acontecimentos até à redacção do seu texto (anterior a 1672, data da dedicatória, do prólogo e das primeiras licenças, se bem que não saibamos exactamente quando) e

¹⁶ Novela IX – “Da Desconfiança discreta”, p. 311.

¹⁷ *História de Portugal*, ed. cit., p. 84.

¹⁸ Novela IX – “Da Desconfiança discreta”, p. 312.

¹⁹ *História de Portugal*, ed. cit., p. 84.

estes episódios eram bem seus conhecidos. Tudo se passa no Alentejo e, se bem que as lutas da Restauração não se tivessem dado unicamente neste cenário, só a estas Escobar se refere, pois elas deveriam estar bem presentes na sua mente. É evidente que a escolha desta província tem a ver com a geografia sentimental de Escobar (António Escobar) e funcionaria como uma espécie de catarse dos sustos que por lá apanhou, nesse contexto temporal. O nosso autor aproveita a ocasião também para fazer a exaltação da valentia nacional e a denúncia das «*fanfarronices castelhanas*»²⁰. É quase uma necessidade falar nestes sucessos, pois não faria falta à economia das narrativas a sua omissão²¹. Mas é curioso também notar que, embora estes acontecimentos históricos estejam perfeitamente identificados, nunca nos são fornecidas as datas em que eles ocorreram.

Porém, noutras novelas, não há indicações precisas da época em que a acção tem lugar. Mas claro que o tempo pode ser marcado de outras maneiras. Por exemplo, pela estação do ano. Na quinta novela, a acção tem início na Primavera. Neste caso, tempo e espaço fundem-se, porque esta Primavera tem a sua manifestação num jardim, em pleno sol. Também neste caso há uma ligação espaço-temporal, na medida em que só fará plenamente sentido falar da Primavera se se estiver em contacto com a natureza.

Contudo, como referimos, a maioria das indicações temporais dizem respeito às partes do dia. Assim, o tempo propício para a donzela passear no seu jardim é à tarde ou de manhã. É à tarde que, por exemplo, Florisbela encontra seu primo e esposo designado no jardim: «*uma tarde, que estando no jardim, entrou D. Jorge...*»²². É também «*uma tarde*» que Astrea e a prima Jacinta têm uma conversa. Contudo, a manhã é também uma parte do dia que pode, em várias circunstâncias, ser mais aprazível para se apreciar a natureza. Assim, na quinta novela, é de manhã que Siana visita as flores do seu jardim.

²⁰ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 91.

²¹ Encontramos na necessidade de contextualizar historicamente estas novelas alguns pontos de ligação com a novela de Quintano de Vasconcelos, *A paciência Constante*. Na realidade, ambos fazem várias referências à História de Portugal, se bem que na novela pastoril haja maior amplitude temporal, pois são referidos episódios da Reconquista, os amores de Pedro e Inês, a invasão de Portugal pelos Castelhanos – cf. António CIRURGIÃO, “Introdução” a Manuel Quintano de Vasconcelos, *A paciência Constante*, Lisboa, IN-CM, 1994, p. 39.

²² Novela XII – “As Flores da Bizarria”, p. 461.

A Novela II reveste-se de características especiais quer em relação à intriga da própria novela, quer em relação às outras novelas, pois os amantes podem encontrar-se a qualquer momento, uma vez que Leonardo é secretário da duquesa, sua amada. Por isso, os encontros entre ambos são frequentes. Mas se esse encontro se dá a horas nocturnas, então isso obriga à escolha de um local que salvguarde o recato da donzela, ou seja, à janela.

Convivendo no mesmo espaço, Selinda e o seu escravo Finardo podem lograr encontrar-se várias vezes, sem levantar suspeitas, pois, dadas as distâncias que deveria haver entre ambos, estavam ao abrigo de quaisquer suspeitas. Assim, os seus encontros tanto podiam ser de dia como à noite. O mesmo acontece em relação a Astiano e Aurora, já que ela é cunhada da irmã do fidalgo e vive com ela na mesma quinta em que Astiano se acolheu depois de ter fugido da prisão.

A noite, com o seu manto de discrição, serve de protecção aos amantes que se encontram, como diria Leonardo, «nas apadrinhações dos embuços da noute»²³. Claro que nos é fácil acreditar que os «enamorados tenían que recurrir a numerosos ardiles para ocultar sus movimientos, bien disfrazándose para no ser reconocidos e concertando las citas en lugares de plena confianza. La noche era buen cómplice para los enamorados, pero también lo era para la comisión de otros delitos»²⁴. E esses delitos podem muito bem ser grandes desvarios amorosos causados pelos ciúmes. Assim, na terceira novela, numa noite Ardénio mata o seu rival Polidolfo com a espada, o que levanta alguns receios a Constâncio por «temer haver sucedido aquela desgraça na mesma noute em que ele chegara»²⁵ e levar, portanto, à crença de que tinha sido ele o autor do assassinato.

Claro que nem sempre há violência à noite. Ainda na mesma novela, Armelinda, julgando-se traída, marca encontro nocturno com Ardénio para esclarecimento das dúvidas que Polidolfo lhe levantara. Também Constâncio e o criado que o acompanha se encontram com Isbela à noite, cantando o criado um romance à donzela requestada pelo amo. Altura de encontros, não admira que a noite

²³ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 84.

²⁴ Vicente GRAULLERA, “Mujer, amor y moralidad en la València de los siglos XVI y XVII”, *Amours Legitimes, Amours Illégitimes en Espagne (XVIe.- XVIIe. Siècles)*, Paris, Pub. de la Sorbonne, 1985, p. 114.

²⁵ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 96.

sirva também o pretexto para se cantar um romance à amada (Novela V, VII...), ou para se cantar o desengano, o ciúme, a saudade ou hiperbolizar a beleza dela.

A escuridão torna-se cúmplice da discrição. Por isso, em “Da firmeza bem lograda”, é precisamente de noite que um vulto se chega à janela de Siana. É observado por Fenisardo que o quer enfrentar. Mas o vulto some-se na escuridão do jardim. Afinal, não passava de um cavaleiro que procurava uma das dama de Siana, conforme esta explica ao afligido amante.

É também de noite que D. António embuçado, com a colaboração de Clarindo, seu terceiro, visita Florisbela no seu jardim, esperando que ela chegasse a uma janela. A conversa foi longa, pois ali os dois «*se entretiveram até que já rompia a luz da manhã na mal distinta claridade da Aurora*»²⁶. Claro que nessa altura já era possível divisar o vulto. Por infortúnio, foi visto por D. Luís, irmão de Florisbela.

Mas a discrição da noite não serve só para encontros amorosos clandestinos. Sob o seu manto, Lucinda, em “Das firmezas bem logradas” (não obstante, acompanhada de uma criada) pôde ir visitar o infeliz prisioneiro de seu irmão que, como sabemos, era Fenisardo.

Mas é também à noite que tem lugar, na Novela “A ventura pela indústria”, a apresentação do esposo da duquesa da Bretanha aos seus vassallos, já que sendo este de inferior qualidade, a escolha não agradaria aos súbditos, pois não tinha em conta a conveniência ou a ética política.

Não admira que tenha sido a coberto da noite que D. Luís, na Novela VI, “Forte contrário o capricho”, tenha decidido dar fim a D. Sebastião para, ao que ele supunha, vingar a honra da irmã.

É também de noite que D. Francisco, em “As flores da bizarria”, planeou matar D. António de Meneses.

É ainda de noite que D. António, na novela “No amor os desatinos são finezas”, surpreende o rival D. Carlos a cantar a D. Sebastiana. Ataca-o e fere-o.

Quando se está exilado, como acontece na novela “Firmezas vencem desgraças”, e se padece de saudades, a noite é boa altura para se cantar algum romance ou soneto para se espantar o mal da ausência.

²⁶ Novela XII – “As flores da bizarria”, p. 452.

Mas é também a coberto da noite que, na mesma novela, um bando de quatro embuçados ataca um homem só, Arnesto. Esta acção condenável, pois viola duplamente, as regras do cavalheirismo, tem o mérito de impedir outra acção ainda mais condenável: Arnesto estava prestes a cometer um homicídio. Por ironia do destino é salvo, precisamente por Salviano, o jovem a quem ia matar e que, mesmo sabendo esse facto, perdoa a Arnesto: a noite não encobre só cenas vergonhosas, assiste também a nobres actos.

De uma maneira geral, não encontramos passos que nos transmitam o decorrer do tempo. Essas indicações são substituídas por «um dia», «uma tarde», pelo que não sabemos durante quanto tempo tem lugar a acção de cada novela. Esporadicamente encontra-se uma ou outra indicação, embora pouco precisa, como esta encontrada na última novela: «*A poucos dias maior acidente ocasionou novas e mais rijas tempestades*»²⁷ e outra na primeira novela. Referindo-se a D. Carlos, diz o narrador «*Desta sorte, passou alguns anos que foram os melhores da sua idade*»²⁸. A vida de D. Carlos em Coimbra antes de conhecer Narcisa é assim condensado num sumário.

É através das flores que melhor se verifica a crueldade na passagem do tempo, não do tempo físico, mas do tempo da felicidade, tópico comum na época. Na Novela X, “No amor os desatinos são finezas”, que encontramos bem patente este passar cruel do tempo e os seus efeitos nefastos. D. Sebastiana, julgando-se traída, «*estando uma tarde em o jardim, com esta mágoa, em enternecido solilóquio, disse: “Como bela república de flores vos vejo um teatro de minhas esperanças e das minhas ditas. Aquela rosa que desatando ao ar as encarnadas pastilhas de suas folhas na beleza e na fragrância se faz jurar rainha do jardim, agora que ufana com a sua bizzarria, jóia do prado, oposta a ser estrela em o céu, me representa a mim, quando desvaecida com as finezas de um ingrato, cuidava que era inveja de todas as estrelas. Não reparei bisonha, nécia não adverti que estando a rosa cercada de espinhos, protestava que a maior glória, a maior ufania está abraçada de mágoas. Não ponderei que estando junto de tantos jasmims, na sua bizzarria tinha muitos perigos. Aquela rosa fui. Desvaeceu-me a dita, cercam-me espinhos de mágoas. Tinha muito perto os jasmims dos perigos em que perdi todas as presunções. Aquela rosa que hoje murcha e ontem ufana, ontem a gala das flores, agora lástima do prado, me*

²⁷ Novela XII – “As flores da bizzarria”, p. 446.

²⁸ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 3.

representa ao vivo. Tão ufana há tão pouco, agora tão sombra do que fui»²⁹. O contraste entre o tempo de outrora, o tempo da felicidade, e o tempo de agora, o tempo da desdita, está bem patente no murchar da flor. Por outro lado, torna-se bem notória a brevidade da felicidade e a melancolia causada pelo seu estiolar.

Mesmo havendo referências ao tempo histórico ou ao tempo do calendário, bem como ao tempo cósmico, pois, como diz Benedito Nunes «a ideia de tempo é conceitualmente múltipla: o tempo é plural em vez de singular»³⁰, não há, como vimos, em Escobar uma preocupação excessiva com a sua passagem.. Mas também não restam dúvidas de que o tempo passa e de que a sua passagem se faz sentir. Por isso, chamar infiel ao tempo, como fez Frei Lucas de Santa Catarina³¹ bem pode ser a melhor forma de traduzir a sua passagem inexorável.

²⁹ Novela X – “No amor os desatinos são finezas”, p. 368-9.

³⁰ Benedito NUNES, *O Tempo na Narrativa*, S. Paulo, Ática, s.d., p. 23.

³¹ A frase é: «O tempo, infiel secretário, que sabendo consumir tudo, só o não soube nunca fazer ao segredo...» - Félix Castanheira TURACEM, *Serão Político, Abuso Emendado*, Lisboa, na of. de Valentim da Costa Deslandes, 1704, p. 212.

6. Os Espaços

A geografia destas novelas coincide, em muitas ocasiões, com a geografia sentimental de Escobar, pelo menos no que diz respeito às novelas cuja acção decorre no nosso país.

Assim, a cidade onde decorre a acção da primeira novela é identificada logo no início, com um largo encómio, sobretudo porque se trata de Coimbra, cidade natal de Escobar: *«Em Coimbra, fundação de Hércules, corte um tempo dos reis portugueses, Atenas de Portugal, outavo céu, domicílio de quantas estrelas iluminam o reino, oficina onde se forjam os raios que ilustram todos os tribunais, centro do bizarro de todas as províncias, crisol que apura o ouro da generosidade e tira as fezes de todos os defeitos, aonde melhor se conhecem os génios porque ainda não os disfarça a política. Cidade a quem o rio Mondego que a banha, as quintas que a cercam, fazem risonha e amena, fértil a abundância do território, entretida, o concurso dos estudantes e sempre desejada o melhor da idade que nela se gasta»*¹.

A vida complexa da cidade é referida com alguns pormenores curiosos. É-nos dada a informação de que à cidade estudantil, também alguns fidalgos portugueses aí iam, mais *«por aprender as boas letras e não para segui-las»*. O aproveitamento remunerado não se aplicava aos jovens da fidalguia do reino. Era, portanto, por diletantismo que aí vivia D. Carlos e *«as horas que ficavam do estudo as entretinham com os estudantes de sua qualidade em a lição dos livros, no fazer dos versos e naqueles desenfadados em que a mocidade costuma ocupar-se generosamente»*².

Mas numa cidade com tantos jovens de diferentes proveniências sociais não é de admirar que surjam conflitos entre eles, pelo que não deixam também de ser referidos *«aqueles princípios de bandos em que a cidade começava a arder»*³. Contudo, em Coimbra não se estuda apenas. Na nona novela, Leandro, uma personagem quase

¹ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 1.

Recordemos que o segundo e o III Acto de “El amor medico” se localiza em Coimbra. Aliás, esta comédia tirsiana inclui alguns versos em português. Também em “Siempre ayuda la verdad” se fazem elogios a Coimbra.

² Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 2.

³ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 8. Será talvez uma referência aos conturbados tempos em que D. Pedro II visava apoderar-se do trono do irmão Afonso VI? A novela VIII também fará referência a estes bandos e à nova ordem criada depois da subida ao trono do novo monarca.

picaresca, haveria de constatar: «*Fui a Coimbra, aonde são mais os que estudam travessuras do que ciências*»⁴. Enfim, só mostra que conhecia bem a cidade.

A acção da segunda novela, porém, tem lugar fora do país, mais precisamente no Luxemburgo. Ora, neste caso, não há descrição, nem elogio, tão só a indicação de que era «*um grande estado*»⁵.

A acção da terceira novela volta a decorrer em Portugal: começa em Évora, «*a segunda cidade do reino*»⁶, mas logo passa ao Porto, depois de uma passagem por Vila Viçosa e Estremoz. Do Porto passa a Viana, uma «*grande vila*»⁷. Esta mudança frequente de cenário tem a ver com o facto de Constâncio, o jovem herói, andar em demanda de um chapéu perdido, ou, melhor, da fita que estava presa ao chapéu. Finalmente, depois de recuperada a fita, volta para a sua amada. Trata-se, portanto, de uma viagem cortês, em demanda de um objecto aparentemente insignificante, só justificada porque a sua perda equivaleria ao esquecimento da pessoa que lha dera.

O Alentejo deve ter deixado uma marca profunda em Escobar que não só localiza aí a acção de algumas novelas, como as situa no tempo em que ele lá esteve, ou seja, durante as guerras da Restauração. Tempo e espaço coincidem assim, tal como talvez coincida também a visão que o narrador tem sobre eles com a de António Escobar.

Mas há mais vezes em que a acção das novelas se localiza fora do nosso país, como é o caso da quarta novela cuja acção começa assim: «*Era Oriente do Sol de França, a janela de uma torre a quem o mar servia de fosso, de barbacã os penhascos com que a natureza o fortificou. Atalaia das nuvens, pirâmide do mar, freio de suas bravezas e impossível a suas ondas*»⁸, lugar inóspito, portanto. Situado na Bretanha, era, de facto, uma fortaleza que caía sobre o mar junto a um porto. É aí, à janela do seu palácio, que a duquesa da Bretanha se depara com o escravo que lhe vêm trazer.

A novela quinta tem como cenário Chipre, mas o jardim da princesa também ficava situado junto ao mar que lhe servia de «*crystalino espelho a que alinhasse as*

⁴ Novela IX- “Da Desconfiança discreta”, p. 324.

⁵ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 49.

⁶ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 89.

⁷ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 97.

⁸ Novela IV – “Do Escravo por amante”, p. 129.

flores com que enfeitava»⁹. Ora Chipre era a ilha de Afrodite, onde havia um templo dedicado ao seu culto e onde, segundo a mitologia, ela teria surgido das águas. Por isso, a localização da acção desta novela em Chipre não terá sido inocente: Siana será Afrodite ou Vénus, Fenisardo será Marte, o deus da guerra, pois vence Alexandre da Macedónia, conquistando assim o direito ao coração da princesa¹⁰.

Curiosamente, na novela sexta não há qualquer indicação para uma possível localização geográfica. Os heróis são portugueses, mas essa é a única pista que nos é dada.

Novamente a novela VII volta ao Alentejo, desta vez num espaço situado entre Estremoz, Moura e Beja. Numa sintética frase, é-nos dito que Felisardo, o seu herói, «*tinha o corpo em Estremoz, em Moura o quartel e a alma em Beja*»,¹¹ pois era aí que estava a sua amada.

A oitava novela volta a ocultar uma possível localização geográfica, no entanto, aqui, é-nos dada uma pequena pista, já que Arnesto, uma personagem secundária, capitão de cavalos, quando conta a sua história, diz-se natural de Torres Vedras. Com a intenção de matar Salviano procura-o na quinta onde ele estava. E é tudo o que sabemos.

A acção da nona novela, se bem que não se localize no Alentejo, não deixa de o ter como pretexto ou pano de fundo. Assim, é-nos revelado que Astiano «*um fidalgo português que na ocupação das armas tinha adquiridos grandes créditos a seu valor e havendo passado várias fortunas, impensadamente se achava na quinta de uma irmã sua*»¹². Ora, o jovem fidalgo tinha, de facto, adquirido os seus créditos nas Guerras da Restauração, aquando da campanha de Badajoz. As referidas fortunas por que passara eram a sua prisão no forte de S. António, quando os espanhóis se apossaram dele. Daí seria levado para Badajoz. Maltratado pelos inimigos, conseguira fugir para Sevilha, onde apanhara uma nau francesa, mas a nau perdera-se em

⁹ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 163-4.

¹⁰ A ilha de Chipre será um lugar recorrente da Literatura da época. Também Gôngora a cita. É Isabela que recusa casar-se com outro que não seja o seu amado Lélío, pedindo: «ponme un trono en el jardín/ de Chipre, con tal decoro,/ que tengan coronas de oro/ invidia de mi capín» - Luís de GÓNGORA, *Las firmezas de Isabela* (ed. de Robert Jammes), Madrid, Castalia, 1984, p. 216.

¹¹ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 235.

¹² Novela IX – Da desconfiança discreta, p. 310.

sequência de um naufrágio. O batel salva-vidas levara-o até à irmã. Como encontrara a irmã e a amada, presume-se que estaria em Portugal, algures no seu litoral, portanto. Da novela décima também não é possível deduzir a sua localização geográfica

A undécima localiza-se numa cidade, conforme é referido várias vezes. Finalmente, a décima segunda localiza-se na corte portuguesa, como seria de esperar de novelas cortesãs escritas por um português: «*Em Lisboa, fundação de Ulisses, imperatriz do Oriente, rainha do comércio, empório do mundo, a quem o fermoso Tejo, depois de lhe ser vir de dilatado fosso e cristalino espelho enriquecem com a condução de quanto lhe tributam as Índias, o Brasil e as suas conquistas, nas frotas que fazem gemer ambos os mares; metrópole da antiga Lusitânia, Corte dos sereníssimos reis de Portugal; em Lisboa, digo, centro das bizzarrias, escola da generosidade*»¹³.

Mais adiante será mesmo referido um lugar concreto da cidade: o vale de Chelas, onde Estrelinda passeava de coche com suas primas e onde foi vista por D. António.

Viajante peregrino, Leandro (Novela IX), de que já falámos noutra capítulo, também fugiu para Lisboa «*pátria geral, mãe das nações e centro dos enganos*»¹⁴. Aí,

¹³ Novela XII – “As Flores da bizzaria”, p. 421.

Comparemos esta descrição com a que Tirso, pelo boca de Don Gonzalo, em “El burlador de Sevilla”, faz: «Es Lisboa una octava maravilla.../ en cuya grandeza inmensa/ se ven diez Romas cifradas/ en conventos y iglesias/ en edicios y calles,/ en solares y encomiendas,/ en las letras y las armas.../ El terreno donde tiene/ Portugal su casa regia,/ tiene infinitos navíos,/ varados siempre en la tierra/ de solo cebada y trigo/ de Francia e Inglaterra./ Pues el palácio Real,/ que al Tajo sus manos besa,/ es edificio de Ulises, que basta para grandeza,/ de quien toma la ciudad/ nombre en la latina lengua,/ llamandose Ulisibona» - Tirso de MOLINA, *Obras Dramáticas Completas* (ed. crit. de Blanca de los Rios), Madrid, Aguilar, s.d., tomo II, Jornada I, Cena XIV, p. 646 - 647.

Também em “Siempre ayuda la verdad” se tecem elogios a Lisboa.

Do mesmo modo, Cervantes no *Persiles* tem uma descrição encomiástica de Lisboa. É Antonio que a descreve: «La ciudad es la mayor de Europa y la de mayores tratos, en ella se descargan las riquezas del Oriente y, desde ella se reparten por el universo; su puerto es capaz no solo de naves que se puedan reducir a número, sino de selvas movibles de árboles que los de las naves forman» - Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (ed. de Carlos Romero Muñoz), Madrid, Catedra, 1997, pp. 430-1. Cervantes falava com conhecimento de causa, porquanto estivera nesta cidade entre 1581-2.

¹⁴ Novela IX- “Da Desconfiança discreta”, p. 324.

no anonimato que a grande cidade permitia, dedica-se à astrologia e à feitiçaria, até que é apanhado e tem de fugir.

Aliás, conforme já vimos, a narrativa autobiográfica de Leandro, encaixada nesta novela, apresenta um herói em deambulação por vários locais. Assim, depois de Lisboa, haveria de fugir para o Brasil, não fazendo, no entanto, considerações sobre este país. Daí fugiria para a Holanda de que refere apenas as suas ligações aos judeus portugueses. Daqui fugiria para Sevilha onde encontrara Astiano e com ele haveria de partir para Portugal.

A primeira e a undécima novelas fazem lembrar as descrições encomiásticas introdutórias das novelas de Céspedes y Meneses, uma das quais é precisamente de Lisboa - “Sucesos trágicos de don Henrique da Silva”¹⁵.

Não é de admirar que haja referências ao **mar**, pois ele é o «Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e a ele regressa. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais, uma situação de ambivalência, que é da incerteza, da dúvida, da indecisão, e que pode terminar bem ou mal. Daí que o mar seja ao mesmo tempo a imagem da vida e da morte»¹⁶. Logo, ele é também o símbolo da inconstância da fortuna, da instabilidade e da relatividade da vida. A sua inconstância é a prefiguração do próprio amor, pois «*Como o amor é neto do mar, tomou a inconstância de suas ondas e na maior tranquilidade as encrespa tão embravecidas que a maior fineza padece naufrágio*»¹⁷.

¹⁵ Gonzalo de CÉSPEDES Y MENESES, *Historias Peregrinas y Ejemplares* (ed. de Yves René Fonquerne), Madrid, Clásicos Castalia, 1980.

¹⁶ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994 (Mar).
Pela mesma lógica de ideias, os rochedos simbolizam a fortaleza, a firmeza, como a Isabela gongoriana faz questão de afirmar: «Encuentra el mar, estándose ella queda,/ la roca, o levantada sea o robusta,/ y sin moverse con el viento justa/ la dura encina, honor de la arboleda:/ tal quiero que suceda/ con mi firmeza hoy, que determina/ ser roca al mar, y al viento ser encina» - Luis de GÓNGORA, *Las firmezas de Isabela* (ed. de Robert Jammes), Madrid, Castalia, 1984, p. 180.

¹⁷ Novela IX- “Da Desconfiança discreta”, p. 339.

O «soneto del português» incluído no *Persiles*, aborda o mesmo tema: «Mar sesgo, viento largo, estrella clara,/ camino, aunque no usado, alegre y cierto,/ al hermoso, al seguro, al capaz puerto/ llevan la nave vuestra, única y rara.// En Scilas ni en Caribdis no repara/ ni el peligro que el mar tenga encubierto,/ siguiendo su derrota al descubierto, /que limpia honestidad su curso para.// Con todo, si os

As suas proximidades são lugar para a localização da acção. Se repararmos, tirando o caso das novelas cuja acção se passa exclusivamente no Alentejo, a acção de todas as outras localiza-se junto ao mar. Desde logo, porque tanto o palácio da duquesa da Bretanha como o da princesa de Chipre se situam junto ao mar, mas também ele está presente nas batalhas navais que têm lugar na ilha cipriota.

Símbolo da instabilidade, o seu perigo é assim retratado: «Estava mui vizinha a partida da armada de que Fenisardo ia por general e, quando os riscos de uma batalha e mais naval (aonde a bonança é perigosa e a mesma vitória arriscada) não dera sobressaltos, o preciso de uma despedida, sabiamente havia de divertir das mais práticas pera falar em seus rigores»¹⁸. Claro que a escolha do mar para cenário destas novelas tem a ver com os perigos reais a que a situação do nosso país e as nossa História nos expunha: tempestades, pirataria e corso, invasões.

A posição de Chipre leva-a a que, por sua vez, também ela seja cercada por Alexandre da Macedónia, descendente do outro Alexandre, o Grande.

Junto ao mar começa também a acção da nona novela: «em o cais que uma quinta lançava ao mar, baluarte que rechaçava suas bravezas, reduto aonde se faziam pedaços quantos gigantes formavam de cristal as ondas pera lhes dar assalto»¹⁹. Em contraste, o herói, Astiano, encontrou em terra o porto de abrigo para o livrar do seu naufrágio e que, por mera acaso, era a quinta de sua irmã. Naufrágio haveria também Leandro de sofrer, já que vinha de Sevilha também com Astiano no mesmo barco.

Porém, o mar poderá ser também um «*cristalino espelho*» onde a beleza se pode mirar, pois, como diria o poeta mais de duzentos anos depois: «nele é que se espelhou o céu».

Para além da localização genérica da acção, nestas novelas são-nos também dadas indicações sobre o local de encontro entre os jovens. Ora, os laços familiares ou de amizade favorecem esses encontros, já que permitem que ambos os jovens

faltara la esperanza/ del llegar a este puerto, no es por eso/ giréis las velas, que será simpleza.// Que es enemigo amor de la mudanza/ y nunca tuvo próspero suceso/ el que no se quilata en la firmeza» - Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (ed. de Carlos Romero Muñoz), Madrid, Catedra, 1997, p. 187.

Este tópico da firmeza e da lealdade que não-de conduzir a terra firme remonta, no entanto, a Petrarca .

¹⁸ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 183.

¹⁹ Novela IX – Da desconfiança discreta, p. 309.

frequentem os mesmos espaços, quase sempre os da donzela. Esta prática era uma realidade, facto constatado, por exemplo, na Andaluzia por James Casey: «Dans le monde des métiers ou de la noblesse, c'était l'amitié entre le fiancé et le frère de la fille qui rompait souvent l'isolament de celle-ci»²⁰. James Casey comprovou documentalmente que aí «Nos documents parlent surtout de rencontres furtives au crépuscule, sur le pas de la porte (avant que celle-ci ne soit fermée pour la nuit), ou parfois dans le *corral*, derrière la maison, dont la sortie était moins surveillée»²¹. De facto, verificamos também este fenómeno em algumas das novelas, embora o local aí referido não seja o pátio (*corral*), mas sim o jardim, ou mais frequentemente, a quinta, o que nos remete para um ambiente rural ou, pelo menos, da periferia da cidade.

Ora o **jardim** é o espaço privilegiado do Barroco com que deparamos, não só na Literatura, como também na pintura. Ele surge ainda na iconografia aliado ao tema das ruínas ou então como construção artística ou aperfeiçoamento da Natureza²².

As donzelas passeiam muito nos seus jardins, como Florisbela. A entrada nele é franqueada se se trata de familiares ou do noivo. Assim, Florisbela «*uma tarde, que estando no jardim entrou D. Jorge com confianças de primo e de esposo, mandando retirar as criadas que lhe assistiam, disse a D. Jorge...*»²³. Mas poderíamos citar ainda mais exemplos encontrados na Novela V, entre outras. Aliás, na décima novela, denuncia-se mesmo esse facto: «*Invejavam muitos a D. António as razões do parentesco que lhe franqueavam as vistas de D. Sebastiana e ele as festejava muito, posto que eram novos incêndios pera o seu coração*»²⁴. Enfim, não se pode ter tudo!

Contudo, também as relações sociais entre os dois amante, como vimos na segunda novela, podem facilitar o encontro mais próximo entre ambos. Assim, não será de estranhar que os encontros entre Leonardo e a duquesa, como é óbvio, sejam frequentes e próximos, tal como os de Siana com Fenisardo.

²⁰ James CASEY, “Le mariage clandestin en Andalousie a l'époque moderne”, *Amours Legitimes, Amours Illégitimes en Espagne (XVIe. – XVIIe. Siècles)*, Paris, Publ. de la Sorbonne, 1985, p. 61.

²¹ James CASEY, art. cit., p. 61.

²² Curiosa é uma fala de Corola, criada de Lisena em “El celoso Prudente” de Tirso de Molina, que exprime o exagero da permanência das donzelas no jardim, sobretudo durante a noite: «Divorcio hace con la cama/ Lisena, y da en jardinera» - Tiros de MOLINA, *Obras Dramáticas Completas* (ed. crít. de Blanca de los Rios), Madrid, Aguilar, s.d., Vol. I, Acto I, Cena III, p. 1238.

²³ Novela XII – “As Flores da Bizarria”, p. 461.

²⁴ Novela X – “No amor os desatinos são finezas”, p. 348.

O jardim é também o espaço em que se desabafam as queixas amorosas, em romances ou sonetos cantados em vozes queixosas. Na novela primeira, D. Carlos canta um romance em um jardim para divertir «*a fadiga de seus pesares*»²⁵. Neste aspecto concreto, ou seja, como local de canto, o jardim rivaliza com a janela.

Na novela V, o jardim tem um papel fulcral na intriga amorosa que se desenrola entre Siana e Fenisardo e entre Floralto e Estela. É directamente no jardim, ou às janelas que para ele dão, que os amantes se encontram. Mas é também ao jardim que Fenisardo, depois da sua fuga do cativeiro regressa para se encontrar com a sua amada e aí lhe jurar que no dia seguinte irá arriscar a vida para a libertar do compromisso entre ambos, uma vez que a julgava presa a Floralto.

Não raro estes jardins são descritos com as suas fontes. Substitutas dos rios das novelas pastoris²⁶, são elas que representam o elemento água nestas novelas breves. A água funciona aqui como um complemento do jardim, também ela domada, trabalhada em deslumbrantes jogos de repuxos que contrariam a sua natural horizontalidade. Aliás, na novela quarta, a fonte tem mesmo nome: é a fonte de Diana, local de predilecção de Selinda que aí se encontra várias vezes com Fenisardo. Na décima primeira novela, a fonte tem também um nome: é a fonte dos Álemos, local de encontro com a enigmática dama.

O jardim do palácio de Siana não podia também de deixar de ter a sua fonte «*aonde uma Vénus de alabastro, por várias sangrias, se desatava em cristais*»²⁷. Vénus protegia o amor de Fenisardo que junto da fonte se sentou com a princesa, aproveitando para lhe confessar o seu amor. Não admira esta protecção: a ilha em que Siana reinava era-lhe dedicada. Mesmo assim, foi junto desta fonte que Fenisardo, cheio de ciúmes, veio desabafar com Vénus, censurando a falta de protecção que a deusa dava aos seus sentimentos.

Também na novela nona há na quinta de Serafina uma fonte «*ao pé de um freixo que, chapéu do sol daquele sítio, o livrava de seus maiores raios*»²⁸. Mais além,

²⁵ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 26.

²⁶ Ver António Cirurgião, “Introdução” a Manuel Quintano de Vasconcelos, *A Paciência Constante*, Lisboa, IN-CM, 1994, especialmente pp. 30-31. Aqui são nomeados os rios associados a várias obras bucólicas, e não só às novelas.

²⁷ Novela V -. “Da firmeza bem lograda”, p. 170.

²⁸ Novela IX - “Da Desconfiança discreta”, p. 313-4.

numa tarde em que Astiano se encontrava ausente, Aurora abrigou-se à sombra da mesma fonte e acabou por adormecer. Astiano, entretanto regressado da caça «*buscando na fonte ou reparo ao sol ou alívio às penas*» também para lá se dirigiu. Local paradisíaco, não admira, pois, a preferência: «*Fazia o freixo sombra a uma linha de cristal desatado, sangria de um pequeno penhasco, que correndo por aquele sítio parecia galão de prata sobre raso verde e murmurando de que tantas delícias estivessem sem se lograr se ia rindo que pera não vistas estivessem as flores tão fermosas*»²⁹.

O jardim pode também conter um bosque, como acontece junto do palácio de Selinda, quando esta e uma dama sua ouvem, escondidas num bosque, Finardo cantar um romance.

Mas o jardim é também símbolo da transgressão, pelo que quando D. Luís resolve matar D. Sebastião (Novela VI) que, alegadamente teria desonrado a irmã, e resolve fazê-lo precisamente «*dentro do jardim de D. Antónia, sendo o lugar do delito teatro do castigo*»³⁰. O cenário é propício ao acto que está decidido a efectuar: «*Chegou a noite em que D. Luís destinava o castigo à traição presumida, e ocultando-se entre as sombras que faziam umas árvores vizinhas à janela donde lhe falava D. Antónia, esperou a hora mais acomodada ao seu desígnio*»³¹. Claro que o acto que estava preste a levar a cabo acabou por não ter acontecido.

Característico do barroco é também o labirinto. Mircea Eliade, embora reconheça a riqueza de simbolismo do labirinto, não deixa de salientar que «o labirinto era homologado ao corpo da Terra-Mãe. Penetrar num labirinto ou numa caverna equivalia a um regresso mítico à Mãe»³². Mas o labirinto é também um símbolo cristão, largamente utilizado na Idade Média. Representava o caminho de Jerusalém, representando «os perigos e as dificuldades do percurso que se deparam ao peregrino que tenta atingir a Jerusalém celeste, a cidade de Deus, ou seja, a união com Cristo»³³. Daí talvez a sedução que ele exerce na Literatura de seiscentos: «Os labirintos cristãos seriam, assim, percursos simbólicos tradicionais e a sua forma,

²⁹ Novela IX- “Da Desconfiança discreta”, p. 334.

³⁰ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 230.

³¹ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 231.

³² Mircea ELIADE, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1990, p. 171.

³³ Ana HATHERLY, *A Experiência do Prodígio*, Lisboa, IN-CM, 1983, p. 83.

repetindo a dos labirintos clássicos, quer fossem circulares, quadrados ou poligonais, iria depois transitar para os labirintos literários, executados por poetas e por místicos, com todas as suas derivações, assim como para os labirintos vegetais inseridos nos jardins, igualmente com todas as suas implicações místicas e lúdicas»³⁴.

Ora, em “Da firmeza bem lograda”, um vulto que contacta com Siana à janela do seu quarto, ao ver-se seguido por Fenisardo some-se «*pelo labirinto daquele jardim*»³⁵. Pela indicação não percebemos se é um dos labirintos presentes nos jardins da época ou se labirinto é a metáfora para a profusão de árvores e flores do jardim. Metáfora é com certeza no passo em que D. Sebastião se confessa perdido nas artimanhas de Bernarda: «*Este é o labirinto em que me vejo sem lhe achar saída*»³⁶. Por vezes, o jardim converte-se numa quinta. A quinta é também o lugar de exílio de vários fidalgos que assim tentam escapar às sanções por terem participado em duelos, por terem matado, passionalmente, algum adversário. É o que acontece, por exemplo, na oitava novela. Aí, «*Entretinha Salviano o pesar das dilações nos retiros de uma quinta, comunicando às flores dela suas saudades*»³⁷. Claro que este exílio envolve o afastamento da amada, logo, a saudade, a incerteza, o tormento do ciúme.

Mas a quinta é também o local de descanso (que o diga Astiano que nela encontrou o descanso depois da guerra, da prisão e do naufrágio) e nos seus jardins não só se canta à donzela amada, também se chora a cantar a ausência, o ciúme, o desengano. Vista como local de exílio para os nobres e, portanto, de sofrimento, determina uma visão que difere da contemplação nostálgica da natureza que a novela pastoril transmite – e que é, aliás, um tópico profundamente maneirista. A natureza torna-se apenas cúmplice dos encontros entre os amantes ou dos seus desencontros e equívocos. Mas estes espaços são tão frequentes que cremos que mal poderemos encontrar em Escobar esta realidade verificada por Zulmira C. Santos (embora seja inteiramente cumprida quando aplicada a Pires de Rebelo): «o “verdadeiro” lugar da “verdadeira” nobreza, na justa medida da adequação, deverá ser a “urbs” e, sobretudo,

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 177.

³⁶ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 232.

³⁷ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 288.

a “civitas”»³⁸. Na realidade, a maioria dos espaços de encontro e estar referidos nas várias novelas estão localizados fora das cidades, muito embora, como vimos, a cidade não deixe de aí figurar.

Mas não se pense que a quinta é sempre um local de isolamento. Pode também ser um local de salvação, como acontece na nona novela. Foi à quinta de sua irmã que Astiano fora dar ao tentar salvar-se de um naufrágio. Aí foi ouvido junto a uma fonte, a que já anteriormente aludimos, por Aurora, sua amada, a cantar um romance.

Não há dúvida, porém, que a quinta é o pretexto para uma maior aproximação entre os jovens enamorados. Recorrendo ainda ao testemunho de James Casey, é verdade que o encontro dos amantes «ne pouvait prospérer qu’avec la complicité d’au moins une partie de la famille»³⁹.

Por outro lado, este autor reconhece também que os encontros clandestinos, sobretudo os realizados com a presença do dois, o que acontecia no *corral*, ou, nas nossas novelas, no jardim e também na quinta, altamente comprometedores, eram motivo suficiente para levar, muitas vezes, a família a aceitar o casamento. A atestar o comprometimento que os encontros clandestinos causavam, encontramos um episódio na novela nona: o pai de Dinarda, sabedor dos encontros da filha com Floro, facilmente cede quando a filha «*praticou a seu pai as conveniências do casamento com Floro, com tão vivas razões, que ele gostou muito que se fizesse*»⁴⁰. Ora as «conveniências» tinham sido, pouco antes, descritas por Astiano, como sendo, por um lado, que o pai «*não queria violentar o gosto de sua filha, arriscando-se aos perigos de uma vontade violentada, e mais seguro ficava o crédito de sua casa, casando-a com quem dera motivos para a primeira murmuração*»⁴¹. De facto, o pai tinha sido avisado por um criado de que um embuçado lhe falava a uma janela. O pai montara vigilância e o embuçado nunca mais pudera ir-lhe falar, mas mesmo tendo o encontro entre eles tido lugar apenas à janela, a sua reputação ficara comprometida.

³⁸ Zulmira C. SANTOS, “Lei «política», lei «cristã»: as formas da conciliação em *Academia nos montes, e conversações de homens nobres* (1624) de Manuel Monteiro de Campos”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, nº 1, 2004, p. 309. No entanto, esta é a realidade patente nas novelas de Pires de Rebelo.

³⁹ James CASEY, art. cit., p. 61.

⁴⁰ Novela IX – Da Desconfiança discreta”, p. 345.

⁴¹ Novela IX – Da Desconfiança discreta”, p. 344.

Na última novela, D. António visitava Florisbela no jardim da quinta do irmão com quem ela vivia, mas ela estava à janela, pois não podia encontrar-se directamente com ele, já que não eram da família. Ou seja, Florisbela encontrava-se no jardim directamente com o primo Jorge que lhe estava destinado pelo irmão a marido, mas não podia encontrar-se com o homem que amava. Não podemos, contudo, esquecer que esses encontros eram clandestinos, que D. António tinha de saltar o muro da quinta para aí entrar e, quando o irmão descobre a sua presença na quinta, mesmo não sabendo que eles se encontraram, pois julgava que D. António buscava D. Francisco para o matar, mesmo assim, para não comprometer a irmã, arranjou-lhe primeiro casamento, antes de ir tirar satisfações com o fidalgo enamorado. Caso complicado, devido aos ódios antigos que separavam as famílias dos dois jovens enamorados. Por outro lado, mesmo com carácter de clandestinidade, o encontro só foi possível com a mediação de Clarindo, secretário que D. António fez infiltrar na casa do irmão de Florisbela. Fora ele que propiciara que Florisbela soubesse do amor de D. António por ela.

É precisamente junto a uma **janela** que os encontros amorosos são, uma grande parte das vezes, realizados, quer tenham sido marcados, quer tenham sido inesperados. Assim, logo na primeira novela, D. Carlos viu, pela primeira vez, a bela Narcisa a uma janela, num dia de procissão. O encontro junto às janelas é particularmente recorrente nas cidades, mas, como acabámos de ver, também podem ter lugar dentro das quintas ou jardins das jovens donzelas. Aí os amantes podem ver-se e trocar alguma palavras, como acontece, por exemplo, em “As Flores da bizzaria”:
*«D. Pedro de Ataíde falava todas as noutes com Estrelinda por ãa janela de grades baixa que caía em outra rua sem saída»*⁴².

Debaixo da janela também se cantam silvas e romances para cortejar as damas, sobretudo de noite, tal como podemos verificar na terceira novela, bem como na maioria das outras. Na última novela, porém, esses encontros tomam uma nova feição, pois D. Pedro, acompanhado de uns músicos, ousa cantar um romance a uma donzela já galanteada por D. Luís. Então *«Entrou D. Luís na rua com o ruído de quem queria*

⁴² Novela XII – “As Flores da Bizzaria”, p. 445.

despicar-se»⁴³ e haveria ali um duelo, se D. António não interviesse para apaziguar os ânimos.

Não podemos esquecer que a janela é um símbolo tipicamente feminino, já que, por um lado, serve de protecção à donzela e, por outro, marca a distância que a separa do seu amado. Por isso, não deixa de ser curioso o que aconteceu na novela V, quando Fenisardo estava a cantar um romance e Siana que estava no exterior, para melhor o ouvir, caiu de um outeiro vizinho à janela do quarto em que se encontrava Fenisardo. Este saltou da janela, ainda a tempo de agarrar Siana. Neste caso, o amante canta na janela e a amada ouve-o do exterior, mas não se trata de uma posição de inferioridade da parte dela, já que, ainda que no exterior, estava em cima de um outeiro. Portanto, ambos os amantes se encontravam em igualdade de posição. Não deixa de ser interessante constatar a curiosidade, talvez até a ousadia de Siana, mas teremos de recordar que ela é uma princesa, é governante de uma nação, logo, a sua posição social e política confere-lhe autoridade para tomar, autonomamente, atitudes face ao amor e ao casamento que melhor lhe convenha, pois, inclusive, não tem família que o faça por ela.

Não é de estranhar, portanto, que, mesmo quando há possibilidades de encontros mais próximos (em casa ou no jardim), os amantes se encontram também à janela. Por exemplo, Leonardo e a duquesa da Bretanha conviviam no mesmo palácio, já que ele era secretário dela. No entanto, uma noite, quando Leonardo cantava um romance, a duquesa assomou à janela e aí ficam conversando. Claro que a explicação para este local de encontro prende-se com a hora tardia em que ele tem lugar, em atenção ao recato de Linda. Recato este que ela haveria de maldizer: «*Oh tiranas leis do recato que haja de castigar-se por ofensa o que se estima por lisonja, que deva sentir o decoro o que o coração agradece!*»⁴⁴. Estes sentimentos contraditórios são bem a expressão da época!

O recato que a janela propicia pode muito bem servir para um coração pesado desabafar as suas mágoas, como acontece com Siana (Novela V - “Da firmeza bem lograda”). A essa mesma janela ou a outra contígua se deveria encontrar Floralto com Estela. A essas janela acudiram várias damas, talvez curiosas das vozes que ouviam, o que nos faz supor que as janelas das suas câmaras deveriam dar para o jardim. Local

⁴³ Novela XII – “As flores da bizzarria”, p. 429.

⁴⁴ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 141.

de encontro, por isso, local de drama também. Assim, várias noites, Fenisardo passou por aquelas janelas, para ter a certeza de que Floralto procurava Estela e não Siana.

No entanto, numa tentativa de poupar a delicada sensibilidade da donzela à visão cruel de uma luta, Islauro (Novela III) propõe a Constâncio que travem o duelo, não debaixo da janela de Florisbela, mas fora da cidade para onde se dirigem. Não poderia manchar com sangue o local onde o mesmo Islauro submeteria ao juízo de Florisbela um soneto que os seus músicos lhe cantariam.

Janelas adoradas se a amada aí assoma, mas quanto sofrimento, quanta ilusão desfeita, se a não vê! É, pois, às janelas que o desesperado Fenisardo se dirige para se queixar da ingratidão da sua amada: «*Janelas que eu vi tantas vezes, Oriente a que se assomou o sol! Como agora sois Ocaso das minhas ufâneas!... Dizei-lhe que com tanto extremo a adoro que, porque o sentimento ou o brio me não empenhem em alguma resolução que encontre o seu gosto, sem mais presunção que o meu desengano, sem mais Norte que a minha mágoa... logo deixarei Chipre...!*»⁴⁵.

Na sétima novela, o espaço da janela alarga-se e converte-se mesmo num balcão, preâmbulo do jardim que, recorrentemente, é local de encontro dos amantes.

Centradas na guerra ou nos encontros mais ou menos clandestinos entre os amantes, estas novelas não nos revelam muitos espaços interiores. Apesar de Aurora Egido afirmar que «La estética barroca trata de equilibrar lo interior con lo exterior, lo privado con lo público»⁴⁶, não encontramos, nestas novelas, muitas referências a interiores. São escassas e breves as que conseguimos encontrar. Assim, temos o aposento em que Ardénio (terceira novela) estava detido: «*era de si o aposento escuro, de mais a mais estavam fechadas as piquenas frestas por onde lhe entrava a claridade*»⁴⁷. Na realidade, trata-se de uma cela numa torre onde o governador o mandara prender.

Só na novela terceira e na sétima nos são dadas algumas informações sobre a habitação. Assim, na terceira destas novelas, Islauro propõe a Ardénio: «*As minhas*

⁴⁵ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 177.

⁴⁶ Aurora EGIDO, “Temas y problemas del barroco español”, *Historia y crítica de la literatura española* (al cuidado de Francisco Rico) – *Siglos de Oro. Primero Suplemento*, Barcelona, Ed. Crítica, 1992, p. 17.

⁴⁷ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 97.

casas têm dous quartos capazes de duas grande famílias, tenho quintas junto à cidade entre as quais podeis escolher a melhor»⁴⁸.

Mais vaga é, em outra novela - “Da Fineza desluzida” -, a referência ao interior da casa de Felizardo, pois a divisão referida figura apenas como «*um lugar apartado*»⁴⁹.

Facilmente se compreende que, sendo os amantes solteiros e não havendo lugar para informações sobre as suas ligações familiares, não é de admirar que os seus encontros tenham lugar no exterior.

A exceção que parece querer comprovar as palavras de Aurora Egido encontra-se na Novela IV. Depois de descrever as justas entre os cavaleiros, é descrito o interior de Palácio ducal: *A sala estava ricamente entapistada, escusava a multiplicação das luzes em que ardia, porque o brilhante de tanta e preciosa pedraria [são as jóias dos convivas] substituía os raios do mesmo sol. Estavam ricas cadeiras para o príncipe e pera os grandes da Bretanha em lugar superior, debaixo de um docel duas cadeiras de grande preço. Ocupou a cadeira a duquesa da parte esquerda. Entrou Finardo vestido ao húngaro com tanto diamantes e carbuncos que cegavam os olhos que nele se fixavam*⁵⁰. A descrição deste interior justifica-se, na medida em que é uma continuação da festa que se acabara de realizar no exterior e marcava o momento da *agnoris*, logo seguido da cerimónia das núpcias do escravo por amor com a sua amada.

Encontramos também uma descrição do interior de um palácio ducal na segunda novela, na ocasião ainda de uma boda. A explicação para a inclusão desta referência, muito geral, aliás, prende-se com o inusitado da situação: a duquesa da Bretanha resolvera casar-se com o seu secretário e temendo a oposição dos súbditos envolve a cerimónia de precauções: «*Mandou a duquesa convocar pera aquela noute tribunais e fidalgos que, ao entrar no paço, o acharam ocupado de armas... Juntos todos foram entrados em ãa grande sala armada de ricas telas que se mostraram lustras com o grande número de luzes que apostavam a formar a noute em dia.*

⁴⁸ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 127.

⁴⁹ Novela VII- “Da Fineza desluzida”, p. 259.

⁵⁰ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 159.

Estava a duquesa sentada em uma bizarra cadeira tendo a par de si outra desocupada»⁵¹.

Não encontramos, pois, nestas novelas, um padrão para incluir indicações de localização espacial, dado que tanto são dadas no início, sobretudo quando se referem às cidades, como ao longo do desenvolvimento. Também, frequentemente, o espaço muda uma ou mais vezes durante as novelas, atingindo o extremo na terceira novela (“Dos empenhos de uma fita”). Este facto é mais evidente, quando numa novela há uma narrativa encaixada, o que acontece, sobretudo na novela nona.

⁵¹ Novela II – “A ventura pela indústria”, p. 86.

7. Coordenadas do Mundo Social

O AMOR

Se é verdade que «Les sociétés d’Ancien Regime n’offraient pas un terrain favorable à l’éclosion du sentiment de l’amour, d’abord conjugal, illégitime ensuite»¹, é nas novelas que os jovens e sobretudo as jovens satisfariam a sua necessidade de expressão desse sentimento.

Já anteriormente dissemos que, nestas novelas, Gerardo Escobar analisa, com alguma profundidade, o sentimento amoroso e outra coisa não seria de esperar, uma vez que estamos perante novelas cortesãs, de temática amorosa, portanto. Mas a escolha desta temática é comum na época, pois o amor, como as outras paixões, estava também no centro das preocupações filosóficas de Seiscentos, como podem atestar numerosas obras, por exemplo, das quais talvez a mais célebre seja as *Passions de l’âme* ou *Traité des passions*² «pour conserver le titre entériné par la tradition et cautionné par Descartes lui-même (lettre à Elisabeth de mai 1646)»³ de Descartes, publicado em 1649, mas poderemos citar ainda, entre outras: J.-P. Camus, *Traité des passions de l’âme* (1613); P. Charron, *Tableau des passions humaines* (1630); *De l’usage des passions* de Senault (1641) e em *Les Caractères des Passions* de Cureau de la Chambre (5 vols. de 1640 a 1663), ou o *Discours sur les passions de l’amour* (descoberto só em 1843 e atribuído a Pascal)⁴.

Recuperando a teoria cartesina, por ser a mais conhecida de entre aquelas obras citadas, percebemos que Descartes se afasta de «la définition poétique qui fait

¹ Claude LARQUIÉ, “Amours Legitimes et Amours Illégitimes a Madrid au XVIIe. Siècle”, *Amours Legitimes, Amours Illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe. Siècles)*, Paris, Pub. de la Sorbonne, 1985, p. 70.

² Lembremos que segundo Descartes, «passions de l’âme» são «des perceptions, ou des sentiments, ou des émotions de l’âme, qu’ont rapporte particulièrement à elle et qui sont causées, entretenues et fortifiées par quelque mouvement des esprits» - DESCARTES, *Les Passions de l’âme* (ed. de Pascale d’Arcy), Paris, Flammarion, 1996, p. 117.

³ DESCARTES, *Les Passions de l’âme*, ed. cit., p. 5.

⁴ Pascal d’ARCY, “Bibliographie” em DESCARTES, *Les Passions de l’âme*, ed. cit., p. 284.

de l'amour un désir de beauté»⁵. Ou como explica Descartes: «Il est vrai qu'il y a diverses sortes d'agréments, et que les désirs qui en naissent ne sont pas tous également puissants. Car par exemple la beauté des fleurs nous incite seulement à les regarder et celles des fruits à les manger. Mais le principal est celui qui vient des perfections qu'on imagine en une personne, qu'on pense pouvoir devenir un autre soi-même»⁶. De facto, «lorsqu'une chose nous est représenté comme bonne à notre égard, c'est-à-dire comme nous étant convenable, cela nous fait avoir pour elle de l'amour»⁷. Concluindo, para Descartes «l'amour est une émotion de l'âme, causée par le mouvement des esprits, qui incite à se rejoindre de volonté aux objets qui paraissent lui convenables»⁸.

O tema também não escapou à pena desassombração de D. Francisco Manuel de Melo que, não obstante, a sua conformação com a realidade da sua época, já que estava a dar conselhos que queria úteis a um jovem noivo, não deixou de considerar a sua complexidade, ao examinar o amor-paixão ou amor irracional e o amor-amizade. D. Francisco Manuel de Melo mostrou conhecer bem os dois ao escrever: «Persuadome, Sr. N., que esta cousa a que o mundo chama amor não é só uma cousa, porém muitas com um próprio nome. Poderá bem ser que por isto os antigos fingissem haver tantos amores no mundo a que davam diversos nascimentos e também pode ser que venha de aqui que ao amor chamam amores, pois, se ele fora um só, grande impropriedade fora esta.

Eu considero dous amores entre a gente. O primeiro é aquele comum affecto com que, sem mais causa que sua própria violência, nos movemos a amar, não sabendo o que nem o porque amamos. O segundo é aquele com que prosseguimos em amar o que tratamos e conhecemos. O primeiro acaba na posse do que se desejou, o segundo começa nela, mas de tal sorte que nem sempre o primeiro engendra o segundo, nem sempre o segundo procede o primeiro. Donde infiro que o amor que se produz no trato, familiaridade e fé dos casados, para ser seguro e excelente, em nada depende do outro amor que se produziu do desejo do apetite e desordem dos que se

⁵ P Pascal d'ARCY, "Introduction" a Descartes, *Les Passions de l'âme*, ed. cit., p. 33.

⁶ DESCARTES, *Les Passions de l'âme*, ed. cit., p. 154.

⁷ DESCARTES, *Les Passions de l'âme*, ed. cit., p. 136-7.

⁸ DESCARTES, *Les Passions de l'âme*, ed. cit., p. 147.

amaram antes desconcertadamente, a que, não sem erro, chamamos amores, que a muitos mais empeceram que aproveitaram»⁹.

Na verdade, Escobar considera também os dois, pois embora não excluindo que o amor-paixão possa levar a um casamento feliz, pressupõe que ele primeiro tenha de crescer e de se fortalecer com a convivência. Puro artifício retórico, porque, na realidade, os jovens amantes poucos momentos tinham para se conhecerem antes do casamento. Basicamente, nestas novelas, conversam um pouco à janela ou, excepcionalmente, no jardim, e aqui acompanhados, trocam uma ou outra carta, cantam algum poema em que exprimem os seus sentimentos. Mas Escobar, mais prosaicamente, ou mais realisticamente, parece aceitar também que o amor possa nascer do convívio, uma vez que considera a realização de vários casamentos combinados pela família, como veremos no capítulo seguinte.

Ora, a eleição da temática amorosa permite-nos procurar na poesia lírica traços de semelhança com os passos das novelas em que essa análise é feita, pelo que não será descabido lembrar aqui a constatação de M^a Lucília G. Pires sobre a poesia lírica: «a *subjectividade* tem sido encarada como característica fundamental deste género de discurso», ou seja, o «sujeito e a sua emoção encontram-se, pois, no centro do poema lírico, tanto no plano modal (enunciação subjectiva), como no plano temático»¹⁰.

De facto, há nestas novelas uma forte carga subjectiva não só nos diversos romances, silvas e sonetos insertos nelas, mas também nos diversos solilóquios, falas ou pensamentos das personagens e ainda em algumas divagações do narrador. Para além disso, encontramos também pontos de vista diferentes.

⁹ D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados* (ed. de Maria de Lurdes Correia Fernandes), Porto, Campo das Letras, 2003, pp. 64 - 65.

Esta abordagem sobre o amor não é, porém novidade. Já D. Duarte em *O Leal Conselheiro* abordou-o, considerando, porém, quatro formas diferentes de amor: «Do amor que é nome geeral, me parece que nadem quatro maneiras d'amar, homẽens e molheres, porque das outras, ao presente nom faço mençom. Silicet: Benquerença, primeira; Desejo de bem-fazer, segunda; Amores, terceira; Amizade, quarta» - Dom DUARTE, *Leal Conselheiro* (ed. de Maria Helena Lopes de Castro), Lisboa, IN-CM, 1998, p. 172.

¹⁰ M^a Lucília Gonçalves PIRES, “O Tema da Guerra Interior nas *Obras Métricas* de D. Francisco Manuel de Melo”, *Xadrez de Palavras. Estudos de Literatura Barroca*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1996, p. 55.

Desde logo, o amor sob o ponto de vista feminino e o amor sob o ponto de vista masculino. Mas encontramos também o contraste entre o amor fino vivido pelas personagens principais e o amor interesseiro, encarnado por algumas das personagens secundárias. Desta subjectividade resulta, para o leitor, o poder conhecer a alma das personagens em matéria de amor, como seria de esperar, mas também conhecer os seus comportamentos, logo, aqueles que seriam permitidos ou seguidos na época.

Na realidade, a trama destas novelas anda, quase sempre, à volta das dificuldades que a donzela levanta ao seu enamorado, fruto da sua desconfiança, indiferença ou das intrigas de personagens secundárias.

Tendo em conta os conceitos de amor da época, não é, pois, de admirar que as personagens destas novelas se deixem dominar pelos seus sentimentos e se não levam «a sus últimos extremos los tópicos de la enfermedad y la locura de amor»¹¹, como diria Aurora Egido, pelo menos sofrem muito. Sim, porque o amor é fogo e: «*Quanto mais matéria lançam no fogo mais se acende*»¹².

O sofrimento amoroso torna-se então recorrente, sofredor, conforme poderemos perceber neste passo da sexta novela, “Da firmeza bem lograda”, que nos fala dos sentimentos de uma das personagens principais, D. Sebastião: «*A continuação das mágoas faz que se não estranhem, porém não escusa que se sintam*», por isso não admira que «*D. Sebastião sentia como se nunca as padecera*»¹³.

Assim, sendo o amor desatino dos sentidos, acaba por se tornar devorador do seu criador. Por isso, o desabafo de Siana (em “Da firmeza bem lograda”): «*Não cuidei eu, Amor, que éreis bívora que despedaçásseis o coração que vos gera. Pare a bívora e o filho que nasce lhe dá a morte, no parto morre. Entendia a simplicidade do meu coração que gerava um deus como fingem o Amor e acha o custoso da minha experiência que concebeu uma bívora que o despedaça... Sabendo que é o Amor peste que infecciona os sentidos, fugiram dele os corações inocentes. Explicado o rigor com que trata as almas, se desviaram de sua tirania, mas como o aclamam generoso como encarecem suas delícias os mesmos que choram sua sem-razões, como duram*

¹¹ Aurora EGIDO, “Temas y problemas del barroco español”, *Historia y crítica de la literatura española* (al cuidado de Francisco Rico) – *Siglos de Oro. Primero Suplemento*, Barcelona, Ed. Crítica, 1992, p. 20.

¹² Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 183

¹³ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 205.

tanto aqueles fingimentos, entrega-se a seus enganos quem os fugira se os conheceu»¹⁴.

Esta confusão da razão pode resultar, como é óbvio, em prejuízo da donzela. É disso que se queixa Rosaura (sétima novela) que entende o amor como algo de pernicioso, capaz de alterar a percepção da realidade e de levar a cometer loucuras: *«Aquele estímulo da alma, aquele desatino dos sentidos, esquecimento da razão, descuido das atenções, ruína do decoro, morte do brio. Aquele amor, digo, que me abrasava ausente, me obrigava a buscar um amante sem reparar no crédito e no risco que quando o empenho da alma é o mais, tudo o mais é o menos»¹⁵*. Apesar de Rosaura ser nome suposto, de a sua identidade ser também suposta e de essa queixa não expressar o seu sofrimento por Felizardo (a quem se dirigiam estas palavras), mas por um castelhano que ela buscava, essa confissão sobre os seus sentimentos não deixa, contudo, de ser sincera. Ora, se bem que o amor apareça aqui como motor de um comportamento capaz de pôr em risco o “crédito” da donzela, essa atitude não pode ser generalizada, pois Rosaura é uma personagem secundária e, muito embora multifacetada, desempenha o papel de um(a) criado(a). Assim, se ele(a) vai agir perversamente, movida pelos desatinos causados pelo amor, tal como, de resto, outras personagens secundárias, conforme veremos em outro capítulo, isso não serve de exemplo, antes de contraste com o comportamento das donzelas da nobreza, personagens principais destas narrativas.

Apesar de ser fogo e tormenta, quando correspondido, o amor é um forte sentimento positivo, capaz de unir jovens oriundos de famílias desavindas, ultrapassando ódios antigos e levando, subsequentemente, à união dessas duas famílias, conforme acontecerá na última novela. Aí, se sentencia que *«se um acidente de cólera encontrou estas casas, um de amor as pode unir»¹⁶*.

O Conhecimento do(a) amado(a)

Mas se o amor é, a maioria das vezes, um desatino, é-o sobretudo para o coração, pois, na prática, dado que as personagens são da mais alta nobreza, pelo

¹⁴ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 175.

¹⁵ Novela VII - “Da Fineza desluzida”, p. 261.

¹⁶ Novela XII - “As Flores da Bizarria”, p. 442.

menos as principais, as leis do decoro exigem-lhes um actuação contida, mormente por parte das donzelas, não só por elas próprias, mas atendendo também ao facto de serem espelho e exemplo para as outras mulheres.

Assim não falta também uma certa razoabilidade na actuação das donzelas, na medida em que o Autor entende que o amor requer tempo e que é necessário o conhecimento para que ele cresça. Se, segundo as teorias neo-platónicas, o amor se manifesta à primeira vista (são «*os agrados da vista*», conforme se lê logo na primeira novela¹⁷), porque a visão é o sentido mais importante, na medida em que permite o acesso à vida espiritual, na verdade, segundo as mesmas teorias, é o conhecimento que lhe dá continuidade e excelência: «o conhecimento que tive das tuas amáveis qualidades deu origem a que eu te amasse», dizia Fílon a Sofia, nessa obra fundamental sobre o amor neo-platónico, publicada postumamente em 1535, os *Diálogos de Amor*¹⁸. Como se lê em *El Cortesano* «es necesario que el conocimiento sea siempre primero que el deseo, el cual naturalmente ama al bien, pero de sí mismo es ciego y no lo vee. Por eso la natura ha ordenado la cosa desta manera, que cada virtud cuyo oficio es conocer tenga por compañera outra virtud cuyo oficio sea codiciar»¹⁹.

Este processo é bem visível desde a primeira novela: D. Carlos, impressionado com a beleza de Narcisa, procurou logo informações sobre ela: «*Informou-se D. Carlos e achou que era Narcisa, por suas prendas e qualidade, suspirado emprego de muitas qualidades*»²⁰. Pôde então «empenhar-se» nas demonstrações do seu afecto. Mas Narcisa, cautelosamente, reage com desdém a estes empenhos do jovem amante. Doravante, D. Carlos vai precisar de dar provas da firmeza e da fineza do seu amor para que Narcisa lhe demonstre também o seu.

Na novela seguinte é-nos explicado que a necessidade do conhecimento decorre do facto de o amor ser «*conformidades das naturezas, semelhança dos génios*»²¹. Ora, para não ser «*tão contingente o erro como o acerto*»²², torna-se necessário diminuir os riscos de uma má escolha.

¹⁷ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 4.

¹⁸ Leão HEBREU, *Diálogos de Amor* (apresentação de João Vila-Chã), Lisboa, IN-CM, 2001, p. 105.

¹⁹ Baltasar CASTIGLIONE, *El Cortesano* (trad. de Juan Boscán), Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 208.

²⁰ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 4.

²¹ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 51

E há uma diferença qualitativa entre o amor que nasceu à primeira vista e aquele que vai nascendo à medida que se conhece melhor o outro, como esclarece o Autor: «à primeira vista o amor inclina, não abrasa. Só o trato gera amor. Nem tão efectivas são as primeiras vistas, nem tão seguros os seus rendimentos, porque talvez se desafeiçoa o entendimento do que os olhos se agradaram. O que só visto empenhou, tratado desobriga. Começou o agrado e acabou o arrependimento. Com o conhecimento descobriu faltas que não alcançou nas primeiras vistas, ficou a inclinação em agrado sem que passasse a ser amor que, principiando nos afectos de inclinação, prendeu no conhecimento e, alimentado no trato, se fez gigante»²³.

Assim, se no processo de enamoramento é, sobretudo, a beleza que suscita o amor que começa «por um agrado da vista»²⁴, ele só continua a crescer «muitos quilates com a continuação da beleza», e «as baterias do juízo, a graça no dizer, o fino do ajuizar com aquele não sei quê que é o que mais prenda» e que vão provocar «os incêndios que estes feitiços só o trato os gera»²⁵, num longo processo até à conquista da vontade da donzela.

Esta mesma ideia é explicitada pelo narrador neste passo inicial da oitava novela, referindo-se ao amor de Salviano por Astrea: «Querem muitos que as setas do Amor tenham a eficácia do raio que na primeira vista faz toda a execução. Mal o prezamento que só o trato faz o amor gigante. Amor que se funda nos agrados da vista tem pouco seguros os aumentos, porque se o trato descobre defeitos que não penetram os olhos, diminui-se o amor no conhecimento das faltas que não se presumiam. O modo que não é igual em todos nem com igualdade agrada, quando encontra o génio diminui a afeição; o amor que começou agrado dos olhos e creceu com o trato é mais seguro. O amor compõe-se da complacência da vista, mas esta não basta pera os empregos da alma. Os olhos não examinam tudo o que há em um sujeito e não se ama muito quando não se ama tudo. O trato tudo examina e mais firmes raízes lança o amor quando de uma parte fermosura agrada, o juízo enamora,

²² *Ibidem*.

²³ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 165.

²⁴ Novela VII - “Firmezas vencem desgraças”, p. 274.

²⁵ *Ibidem*.

a condição contenta e o modo enfeitiça. Todo o amor nasce minino, só o trato o faz gigante»²⁶. Mais adiante Astrea confirmará que «*o trato gera amor*»²⁷.

Esta concepção de amor está, necessariamente, ligada às oportunidades que são dadas aos amantes para se poderem ver e falar frequentemente e durante um longo período de tempo para se poderem conhecer. Os encontros são facilitados pelas relações sociais ou de parentesco entre os amantes.

A ideia de que a vista pode enganar, de que o amor é mais do que o desejo de beleza é uma ideia cartesina:

E porque «o trato gera amor», não é para admirar que o amor possa nascer também como fruto do conhecimento e da convivência. É assim que Fenisardo (novela quinta), primo de Siana «*com as confianças de primo e os favores de Estela teve lugar de beber mais feitiços na beleza e discrição de Siana; não porque o seu discurso o melhorasse no conhecimento, se não porque a maior familiaridade lhe deu maiores notícias, mais se enamorou, porque mais assistiu*»²⁸. Não o amando desde sempre, Siana acabou por ser conquistada pelas qualidades do primo.

Porque o amor necessita da convivência, Escobar, fugindo um pouco ao primado da visão, não deixa de admitir também que o amor possa surgir da admiração das qualidades da pessoa amada, qualidades essas que não são só a beleza física, mas que podem ser, por exemplo, a manifestação de uma bela voz. Selinda, duquesa da Bretanha, enamora-se de Finardo, seu escravo, quando o ouve a cantar um soneto com uma voz suave e harmoniosa. Diz-se expressamente que foi essa «*a primeira seta que Amor despediu contra o peito de Selinda*»²⁹. Na verdade, logo após a visão, e segundo mais uma vez a autoridade de Leão Hebreu, a audição é o sentido «*mais espiritual e independente*»³⁰.

²⁶ Novela VIII, “Firmezas vencem desgraças”, p. 273-4.

²⁷ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 285.

²⁸ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 164.

²⁹ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 135.

Sobre a importância do canto, veja-se também o capítulo sobre a poesia.

³⁰ Leão HEBREU, ob. cit., p. 227.

Mas, apesar desta possibilidade e de todo o discurso sobre a importância do «trato» no fortalecimento do amor, é evidente que é, sobretudo, a beleza que mais incita ao amor, pois «*quem não há-de amar a beleza por mais esquivada que seja?*»³¹.

Ora, se é impossível escamotear a importância da visão da beleza da amada, curiosamente, nem sempre será forçoso vê-la para amá-la. Constâncio, dizendo-se enamorado de Isbela que ele nunca vira, desculpa-se por isso, escrevendo numa carta que lhe envia. Explica ele que «*Os olhos são portas do apetite e não do amor, que não poderão fiar-se de um sentido os sacrifícios de uma alma. Para render corações não há mister a vossa fama os socorros da vossa vista que toma de vossos olhos eficácias para avassalar vontades. O basilisco mata a quem o vê: vós matais a quem vos não vê, com o defeito de ver-vos*»³². Este jogo galanteador evoca algumas das composições do Cancioneiro de Garcia de Resende³³.

Numa segunda carta de Constâncio, as metáforas mudam, o sentido é o mesmo: «Se a águia não se arrojava a desmaios, nunca se atrevera a olhar o sol. Quando são brilhantes as luzes, evidentes estão os riscos e nele se acendia o elevado de um bom gosto. Quem com tanto empenho solicitou a vossa vista não presumindo de Águia, sabido se está que foi com resolução de sacrificar-se a vossas luzes borboleta»³⁴. Esta metáfora da mariposa é recorrente da poesia clássica³⁵. A outra metáfora, a da águia, resulta num jogo cortesão, convencional, a que se recorre também em *Cristaes d' Alma*: «Tomou certo cortesão por empresa uma águia fitando a vista em o sol e dizia a letra que por gozarem os olhos tamanha vista ardesse embora a pena das asas»³⁶. Recordemos a importância que o Sol tem nas teorias neo-

³¹ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 197.

³² Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 104-5.

³³ Paradoxos que encontramos, por exemplo, na cantiga de Jorge de Resende: «Quem consentio em vos ver/ a sy mesmo condenou,/ quem de ver-uos s'apartou/ nunca mays terá prazer» ou neste vilancete de Simão de Sousa a Dona Joana: «Senhora, quem vos nam vio,/ he fora d'um gram cuidado,/ quem vos vyo bem lh'á custado!» - *Cancioneiro Geral* (org. de Garcia de Resende), s.l., Centro de Estudos Românicos, 1974, vol. II, p. 196 e 227, respectivamente.

³⁴ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 105.

³⁵ «De raigambre clásica es también el motivo de la mariposa y la llama de prolija fortuna emblemática» - Aurora EGIDO, art. cit., p. 21.

³⁶ Gerardo ESCOBAR, *Cristaes d' Alma*, ed. cit., p. 186.

platónicas, já que ele é a «verdadeira imagem do intelecto divino»³⁷, ou «símbolo máximo da beleza do corpo e da alma, da virtude do espírito, do poder onipotente e irresistível do amor», como interpreta António Cirurgião³⁸. Se o Sol é a imagem de Deus, o olho é a imagem do intelecto humano. Daí a importância da visão, do sol, da luz.

Outra das metáforas utilizadas tem a ver com a caça, o que não é para admirar, sendo a caça, afinal, uma das ocupações da nobreza. D. Carlos, em “O Juízo vence as Estrelas”, é vencido pelo amor que sentiu ao ver a bela Narcisa. Esse processo é assim descrito: «*Dizem os caçadores que seguida a garça dos falcões reconhece de qual há-de ser presa nos gritos que dá quando o soltam. Garça foi D. Carlos que se antecipou a conhecer que Narcisa havia de ser falcão da liberdade que resistira a tantas belezas*»³⁹. A agressividade da metáfora é suavizada pelo facto de o caçador ser a donzela (o falcão) e D. Carlos uma indefesa garça. Esta mesma metáfora voltará também a ser referido na Novela III: Constâncio tenta galantear Isbela que ele não

Voltaremos ainda a encontrar esta ideia de que só à águia é dada o poder de olhar o sol noutra novela: «*quem fixou o sol não sendo águia? Quem a esta alma do dia se arrojou vapor esvaecido que não baixasse castigado?*» pergunta a duquesa da Bretanha ao suposto escravo Fenisardo, quando este ousou revelar o seu amor por ela - Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 143.

Recordemos que Leão Hebreu recorre também à visão que a águia tem do sol num dos seus *Diálogos* para nos explicar que é a visão ínfima da beleza divina - Leão HEBREU, *Diálogos de Amor* (apresentação de João Vila-Chã), Lisboa, IN-CM, 2001, p. 312-3.

A águia é entendida como a «Rainha das aves, encarnação, substituto ou mensageiro da mais alta divindade uraniana e do fogo celeste, que só ela pode fixar sem queimar os olhos», conforme se lê em Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994 (Águia).

De resto, a imagem da águia como a ave que olha o sol de frente vem já de, pelo menos, Gil Vicente: «Águia: Esta vence o sol com a vista,/ e cega toda relé/ que com ela tem mais fé» - Gil VICENTE, “O Auto das Fadas”, *Compilação de todas as obras* (ed. de M^a Leonor Carvalhão Buescu), Lisboa, IN-CM, 1984, p. 419, vol. II.

³⁷ Leão HEBREU, ob. cit., p. 228.

Segundo um dicionário de símbolos, o sol «Se não é o próprio Deus, é para muitos povos, uma manifestação da divindade... o sol é o olho bom... Mas ele também pode queimar e matar» - Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994 (Sol).

³⁸ António CIRURGIÃO, *Novas Leituras dos Clássicos Portugueses*, Lisboa, Ed. Colibri, 1997, p. 123.

³⁹ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 4.

conhece, comparando-se com a garça que, perseguida por vários falcões, sabe precisamente qual deles a vai caçar⁴⁰.

Também a guerra, outra das ocupações da nobreza, não deixou de ser utilizada para falar de amor. Assim, uma das personagens secundárias da novela “Firmezas vencem Desgraças” não parece ter muito em conta a utilidade do sentimento amoroso, já que advoga que «*O ócio das armas é ocupação de Vénus, porque sendo o amor um negócio de ociosos, não há ocupação que abra portas ao amor, nem ociosidade que lha feche. Em esta, pois, ocupação ociosa, em esta ociosidade ocupada gastava as tréguas de Marte nos ensaios de Cupido*»⁴¹, dirá Arnesto, capitão de cavalos, a Salviano. De facto, o amor não tinha sido muito proveitoso para ele, já que tivera de se defrontar em duelo com outro galanteador de sua dama, muito dada a aceitar galanteios alheios, e encontrava-se exilado por isso mesmo. Trata-se, portanto de uma queixa, fruto de um amor não correspondido. Ócio das armas, negócio de Vénus, suscitado pela beleza, cimentado pelo conhecimento, o amor tudo pode e tudo vence⁴².

O galanteio

Mas para se conquistar o direito a ser correspondido, o jovem amante pouco mais pode fazer que galantear a sua amada. Galanteá-la cantando poemas, jurando o seu amor e fidelidade em cartas que lhe envia, indo até ao sacrifício supremo de se fazer escravo por amor dela.

Galantear é um dever de cortesão. É assim que Islauro, em “Os Empenhos de ãa fita”, embora saiba que Florisbela ama outro, não desiste de galanteá-la e justifica a Constâncio, o amante e amado de Florisbela, os galanteios que dirigia à sua dama: «*O*

⁴⁰ Metáforas que também encontramos na “Comédia da Rubena”, na voz das lavrandeiras: «Halcon que se atreve/ com garça guerrera/ peligros espera./ Halcón que se buela/ com garça a porfia./ caçar la queria/ y no la recela:/ mas quien no se vela/ de garça guerrera/ peligros espera» - Gil VICENTE, *Compilaçam*, ed. cit., p. 395, vol. I.

⁴¹ Novela VIII - “Firmezas vencem Desgraças”, p. 280.

⁴² Encontramos «Ejemplos numerosos de un léxico perteneciente al campo de la batalla ya en Petrarca (poema CCVII del Canzoniere, por ejemplo), en Jorge Manrique, Juan de Mena, Herrera, etc. No outra cosa que repetir estas fórmulas hace Quevedo» - José Maria POZUELO YVANCOS, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979, p. 122.

meu empenho em Florisbela é gala de moço, não empenho de amante; é público, porque honesto... Estes galanteios são aplausos de cortesia, não são notas de fama... Vós estais favorecido dela como eu tenho visto, mas em me constando que ela vos favorece de todo, prometo desistir dos galanteios com que a sirvo»⁴³. Perante a convicção de Islauro e a cortesia demonstrada em todos os seus actos, Constâncio propõe: «Estou pelo que ordenais que amanhã à noite havemos de assistir ambos às janelas de Florisbela, dando um novo exemplo de competidores e amigos»⁴⁴. Os dois dão uma prova de grande cortesia, o que é raro nestas novelas, em que é em duelo que se defrontam os rivais. De facto, no dia seguinte, ambos se dirigem à janela da donzela, onde ela comunica a Islauro que não podia amá-lo, pois quando ele a começara a cortejar já o seu coração pertencia a Constâncio. Num gesto digno, Islauro desejou felicidades a ambos e desistiu das suas pretensões ao coração de Florisbela. Caso raro, em que uma personagem secundária mostra grande nobreza de sentimentos e muita dignidade.

Porque é uma ocupação de cortesão, galantear é diferente de amar. Quando se ama é plenamente, o que faz esquecer todas as outras donzelas que anteriormente possam ter sido galanteadas. D. Carlos, em “O Juízo vence as Estrelas”, tinha, se não amado, pelo menos galanteado outras damas antes de conhecer Narcisa, o que ele não esconde à sua amada, mas justifica: «antes de ver-vos não ofendeu vossas prendas o galantear outras, antes o gastar lisonjas em vários galanteios foi reservar para vós as finezas da alma. Não creio que em vosso juízo forme culpa de vos não amar antes de vos ver, de que não vos guardasse fé antes de vos render minha liberdade»⁴⁵. A verdade sobre o passado será então outra base para a confiança, mas também para a expressão da fineza do amor.

Galantear é chamar à amada doces nomes. Assim, por exemplo, os epítetos utilizados por Fenisardo constituem a prova suprema do seu amor por Siana: «Única adoração de meus pensamentos, gostosa prisão de minha liberdade, suave feitiço de meus sentidos, buscado labirinto de minhas memórias»⁴⁶. Todo o seu ser, presente e

⁴³ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 122.

⁴⁴ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 122.

⁴⁵ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 17.

⁴⁶ Novela V – “Da firmeza bem lograda”, p. 182.

passado, está preenchido pela amada: os pensamentos, a liberdade, os sentidos e as memórias.

Galantear a donzela é, pois, obrigação do amante. Ela limita-se a aceitar os galanteios, sem nada dar em troca. É exactamente isto que Narcisa (Novela I, ainda) diz a Floralta: «*todo o meu empenho em amar D. Carlos é admitir-lhe os sacrifícios que fez à minha beleza*»⁴⁷. Ora, esta situação pode trazer um efeito perverso, como acontece na mesma novela, um pouco mais à frente. Assim, numa carta de Estela, irmã de Narcisa, dirigida a Dom Carlos, esta alerta o jovem para o facto de que «*Amar de agradecida não dá segurança, porque o amor é um emprego da vontade própria e não satisfação à fineza alheia*»⁴⁸. No fim, contudo, Narcisa acabou por amar o firme D. Carlos, por «vontade própria».

A Fineza

Esta força do amor que consegue vencer as dúvidas e a resistência da amada resulta do facto de o amor, pelo menos entre os pares principais, ser sempre fino. Este conceito da fineza amorosa é utilizado na época referindo-se não só ao amor profano, como também ao divino. No Sermão do Mandato, o Pe. António Vieira, refere-se ao amor de Cristo pelos homens com um amor fino: «Só Cristo foi tão fino, e tão amante, que amou sem correspondência, porque amou a quem sabia, que o não amava: e sem esperança, porque amou a quem sabia, que o não havia de amar»⁴⁹, salientando, no entanto, a fineza do amor de Cristo em relação ao dos homens, pois estes «amam as cousas como as imaginação»⁵⁰. «O conceito de *fineza*, em que ressoam ecos do *fin' amor* cortês, é definido pelo próprio Vieira quando, ao parafrasear São Bernardo, declara que “o amor fino é aquele que não busca causa nem efeito: ama porque ama e ama para amar”»⁵¹. Será, pois, o amor perfeito⁵².

⁴⁷ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 21.

⁴⁸ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 24.

⁴⁹ Pe. António VIEIRA, *Sermões* (ed. fac-similada da ed. de 1682), S. Paulo, Ed. Anchieta Lda., s.d., p. 384.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 382.

⁵¹ Ana HATHERLY, “Casuística Amorosa, Disfarce e Travesti na Apologia a Favor do Pr. António Vieira”, em *Poesia Incurável. Aspectos da Sensibilidade Barroca*, Lisboa, Ed. Estampa, 2003, p. 151.

É assim que Salviano, na sétima novela, explica a um irmão seu o amor que sentia por Astrea: «*não costumam os homens amar se não enquanto lhe convém amar. Já aquele afecto tão poderoso que (como fingiram fábulas fez transformar os deuses em brutos e como o escrevem as histórias) humilhou ceptros, entronizou cajados, arruinou monarquias, venceu os maiores sábios, triunfou das mais heróicas valentias. Diga-o Espanha perdida por Cava, Tróia abrasada por Helena, Salomão idólatra, Hércules fiando em ã roca. Todos estes exemplos alego pera provar a violência de um afecto amoroso que, por mais que os amantes modernos o profanem, fazendo-o só apetite e conveniência, ele é a alma do mundo, quem infunde os espíritos bizarros, quem coroa o valor de vitórias, quem dá assuntos à fama e timbres ao capricho e, por reduzi-lo a breves termos, eu amo com o maior extremo uma dama de tantas prendas que enjeitara o império de todo o mundo pelo desfazer a seus pés sacrifícios da minha vontade e, quando fora possível resgatar a liberdade da suave prisão dos seus olhos, o não fizera por não fazer o agravo a sua fermosura de se entender que pode uma alma romper tão honradas prisões*»⁵³.

Um amor assim era, segundo o Autor, difícil de compreender, mesmo no contexto destas novelas, «*porque como os homens não costumam amar com esta firmeza não é crida porque não é praticada*»⁵⁴. Esta concepção de amor assim tão

⁵² Significado que ainda hoje conserva: ««Fino: puro ou quase puro, de qualidade superior, raro, delicado...». Fineza: qualidade do que é fino; perfeição, pureza, galantaria...», entre outros, são os significados registados pelo *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (coord. de José Pedro Machado), Lisboa, Amigos do Livro, 1981, Vol. V. «Do lat. *fine*..., já documentável no séc. XIII, por sua vez do fr. *fin*. A este respeito lê-se nem *Bloch-Wartburg*, s.v.: «Depuis Cicéron le lat. employait le subst. *finis* pour designer la parti la plus parfaite de qch., p. ex. *finis honorum* “la plus haute des honneurs”» - José Pedro MACHADO, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990, vol. III.

Claro que há diferenças com o puro *fin'amor*, pois este «nem naturalista nem platónico, celebrava a abstinência, conservando ao mesmo tempo uma coloração carnal e, por isso mesmo, agradava à alta nobreza. A exaltação, ao mesmo tempo alegre e casta, do desejo suscitado pela mulher amada tomava uma tonalidade mística e saciava, facilmente, os fantasmas dos mais modestos», no dizer de Jacques SOLÉ, “Os trovadores e o amor-paixão”, em *Amor e Sexualidade no Ocidente* (int. de Georges Duby), Lisboa, Terramar, 1998, p. 109. O amor fino conserva do *fin'amor* o facto de ser a exaltação do objecto amado.

⁵³ Novela VIII - “Firmezas vencem Desgraças”, p. 298.

⁵⁴ Novela VIII - “Firmezas vencem Desgraças”, p. 307.

sublime pode enquadrar-se na questão debatida pelas teorias neo-platónicas entre o «amor honesto», ou seja, o verdadeiro, e o «amor desonesto» - o amor sensual e egoísta e tem ecos na nossa literatura em obras anteriores, como por exemplo na *Comedia Eufrosina*. Aí, é Zelotypo, o defensor do amor puro e desinteressado, o responsável pela frase «que a alma, claro está, que reside onde ama e nam onde anima» que, segundo Vossler, era tão do gosto de Tirso de Molina⁵⁵. Mas, na realidade, segundo o mesmo autor reconhece, esta frase aplica-se também ao amor físico, na medida em que ele pode arrebatá-la, mostrando bem a «*a violência de um afecto amoroso*»⁵⁶, como dizia Salviano.

Daí a preferência de Tirso pela frase de Zelotypo, na medida em que o frade mercedário tanto gostava de harmonizar o físico com o espiritual. De facto, a amor fino não pretende excluir a relação física, tal como o não faz o neo-platonismo. É mais amar o amor do que a pessoa amada, na medida em que ele não depende nem da retribuição nem das qualidades dela. Tal como Jesus amava Judas, mesmo sabendo que ele o iria trair, ou amava a humanidade, mesmo sabendo da sua indiferença e ingratidão.

É na novela “Da firmeza bem lograda” que Escobar é mais explícito e explica as diferentes formas de fineza. Fenisardo, depois de ter ajudado Siana a levantar-se de uma queda, diz-lhe que se poderia ter aproveitado da queda dela para uma maior intimidade entre os dois, mas não o fizera, pois saberia que depois ela o desprezaria. Ela não gostou que ele lhe atirasse isso no rosto, pois «*quando as finezas anhelam a maior satisfação, vem a ser o executá-las interesse e não extremo. Só estas merecem o título de finezas que não se esperam pagas. Obrar uma pontualidade pera a alegar pedindo prémio dela é granjearia do desejo e não fineza da vontade. É querer alcançar por justiça o que só se concede por graça. É intentar, introduzindo a razão no tribunal do amor, aonde jamais se consentiu. Vem então a ser peso, pois se lisonjeia executada, molesta execução; quanto agrada no rendimento ofende na*

⁵⁵ Karl VOSSLER, *Lecciones sobre Tirso de Molina*, Madrid, Taurus, 1965, p. 93.

Tomé Pinheiro da Veiga, porém, atribui a frase a S. Bernardo: « e sendo assim o que diz o Mancias christão S. Bernardo, que mais está a alma onde ama que onde anima» - Tomé Pinheiro da VEIGA, *Fastigimia* (reprodução fac-similada da ed. de 1911 da BPMP), Lisboa, IN-CM, 1988, “Dedicatória”, p. 9.

⁵⁶Novela VIII – “Firmezas vencem Desgraças”, p.

cobrança»⁵⁷. Este diálogo entre os dois amantes faz lembrar o debate entre a fineza do amor de Cristo que envolveu o Pe. António Vieira, Sor Juana Inês de la Cruz e Gonçalves Pinheiro (que terá assinado a sua *Apologia a Favor do Pr. António Vieira* sob o pseudónimo de Margarida Inácia) e que mereceu a Ana Hatherly o artigo já citado.

Mas é talvez Finardo (na quarta novela) quem melhor exprime a fineza do seu amor ao tornar-se escravo por amor de Selinda. Sem que a donzela saiba quem é o objecto de tanta devoção, diz-lhe ele: *«eu amo com tal estremecimento, com tanta fineza adoro que se a natureza unira em um sujeito quantas perfeições tem repartido em várias belezas, não a achara digno emprego de meus cuidados»*⁵⁸. Selinda acabará por concordar que *«adoração tão cortês era fineza e não grosseria»*⁵⁹.

Ora, perante um amor tão fino, as donzelas acabarão por corresponder, mesmo que, como confessará D. Antónia, em “Forte contrário o capricho”, reconheça que o amor que sente por D. Sebastião seja apenas *«agradecimento ao alarde de suas finezas»*⁶⁰. Na novela seguinte – “Firmezas vencem desgraças” - se precisará que *«o ser fino é um extremo que acredita, uma pontualidade de quem honra, crisol de bom gosto e exame da verdade»*⁶¹.

Claro que a fineza tem o seu aprendizado e vai melhorando, também ela, com o tempo, ou seja, com o trato e um mais profundo conhecimento da dama. É o que o Autor quer dizer quando, em “Firmezas vencem Desgraças”, nos informa que: *«Anos de correspondência requintavam a fineza em Salviano»*⁶².

Porém, na Novela I, uma vez que o sofrimento de Narcisa fora provocado por Floralta e não sabendo D. Carlos que ela obrara contra o seu amor, *«não cuidava que ela pudesse saber o que ele não tinha obrado, mas esta é a razão do amor que entre a fineza levanta maiores tempestades e quando muitos delitos se acreditam extremos, muitos extremos se castigam como delitos. Teve razão quem disse que em três tabuleiros jogava a fortuna mais a seu gosto: na guerra, no jogo e nos amores, vale*

⁵⁷ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 172.

⁵⁸ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 135.

⁵⁹ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 143-4.

⁶⁰ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 202.

⁶¹ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 275.

⁶² Novela VIII, “Firmezas vencem Desgraças”, p. 274.

mais uma onça de dita que muitas arrobas de verdades»⁶³. Os astros, o azar, às vezes, tentam também interferir no decurso deste tempo a que poderíamos chamar de provação. Mas, como o mar, tempo virá em que a maré muda e acabará por trazer, finalmente, a felicidade.

Durante esse período “probatório”, a donzela age por auto-defesa, mas esta auto-defesa funciona muitas vezes contra ela, quando é aproveitada por outra donzela que a quer afastar do seu caminho, conforme vimos no caso de Floralta a interferir no amor de D. Carlos e Narcisa. Ora, estas personagens secundárias usam o conhecimento da psicologia dos amantes em seu proveito próprio, tal como fez Jacinta, tentando convencer Astrea de que Salviano não a ama. Faz ela a seguinte reflexão para Astrea: *«Salviano assistiu em a corte de muitos príncipes, feitos seus olhos a tantas bizarras, não se pagará tão facilmente das voltas. Quem entre tantas belezas e descrições procedeu livre, costumado a vencer as baterias da fermosura e discrição não creio que agora faça seu alvedrio verdadeiros sacrifícios. É lisonja o que julgais adoração. Costumado aos galanteios os continua e sustenta o capricho o que principiou as cortesias, enquanto se resiste vossa vontade prossegue as baterias pera conseguir vitórias, amante de seus aplausos e não de vossas prendas; com as vossas resistências apostavam as suas finezas, logrando o vosso rendimento vereis os estremecimentos trocados em descuidos. A fineza que ostenta nas distâncias é capricho de sua presunção, não empenho de sua verdade, não quer que outrem logre o que sabe que a seu extremo se tem resistido*»⁶⁴. Mais uma vez, se joga com a definição de fineza, só que desta é para fazer duvidar dela, quando ela é praticada à distância. É fácil a donzela descrer do amante e acreditar nas intrigas perpetradas por quem se queira aproveitar da sua fraqueza, já que ela vive em estado de dúvida e aguarda sinais que desacreditem aquele que jura amá-la. No fundo do seu coração deseja acreditar e espera que isso aconteça, mas procura não se enganar a si própria e enfrentar aquilo que a aparência leva a crer que são os factos. Ao menor descrédito está pronta a deixar de esperar que haja hipótese para a sua felicidade.

O papel da donzela é, pois, o de rechaçar ou não reagir às invectivas do seu amante, até ter a certeza da qualidade dos sentimentos dele, ou seja, se o seu amor é puro e honesto, quer dizer, fino.

⁶³ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 23.

⁶⁴ Novela VIII - “Firmezas vencem Desgraças”, p. 285-6.

Se é o homem que toma, geralmente, a iniciativa da confissão do amor⁶⁵, que dá provas da pureza e força dos seus sentimentos, a donzela deve reagir com prudência, recato, indiferença. Mas esta indiferença da dama, ainda que aparente, obviamente que provoca sofrimento, porque *«sendo só as finezas os merecimentos de quem ama, quem as desmente lhe toma as armas pera a conquista com que fica impossibilitado o logro; menos magoa o negar a ternura com que se corresponde um empenho, porque a esperança de que as finezas obriguem a vontade entretém o pesar das dilações, mas desconhecer as verdades do emprego tira as esperanças da conquista. Mais se acomodará um amante a que lhe neguem as satisfações que o crédito às finezas, porque aquelas são uma dita que a fortuna como cega reparte sem atenção às prendas e estas são todo o merecimento da fé. O não ser correspondido é uma sem razão de quem não paga, mas o ser fino é um extremo que acredita uma pontualidade que honra, crisol de bom gosto e exame da verdade»*⁶⁶.

A fineza é pois uma das principais características do amor no masculino.

O Desejo

Mas se a fineza é um apanágio do jovem enamorado, como abordar o problema do desejo? Na novela VI é levantada, directamente, a questão. Perante a firmeza de D. Antónia em manter o seu recato e na sua condenação do amor sensual, D. Sebastião protesta: *«Pouco sabe do Amor (querida prenda, respondeu D. Sebastião) quem não reconhece inseparável do Amor o desejo, e sendo tão custosas estas fadigas, quem não as remedeia, não as experimenta. As leis do recato dificultam o favor, não o impossibilitam; o capricho que se não porfia deixa-se vencer da instância. Quem vendo a um amigo investido do fogo que se não empenhe em o apagar com água? Quem o não socorre, vendo-o em desigual luta com ãa serpente? Vê-me abrasar nos incêndios de um desejo e não apagas o fogo com um favor, logo*

⁶⁵ No entanto, nem sempre é assim. Por exemplo, Siana, desesperada pelos ciúmes de Fenisardo acaba por lhe confessar o seu amor, o que, segundo ela, constitui uma prova suprema, pois: *«em quem nasce com brio mais a empenha o que diz que o que sente, o que declara mais do que o que dá a entender»* - Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 182. Esta atitude é justificada pelo facto de Siana estar, aparentemente, numa atitude de superioridade hierárquica, já que Fenisardo era seu escravo.

⁶⁶ Novela VIII, “Firmezas vencem Desgraças”, p. 275.

não me amas?... Examinada a fineza, assegurada a fé, tão resistidas as carícias, tão merecidos os favores, negá-los é desapego da vontade e não lição de recato. É falso o amor que nasce da esperança e fina a esperança que procede do amor. Amar porque se espera é conveniência. Esperar porque se ama é desafogo. Não fez que te amasse (desvelo da minha alma) a esperança de lograr teus favores estando tão dificultadas; nasceu a esperança depois do amor»⁶⁷.

Na realidade, as palavras de D. Sebastião não se afastam das teorias neoplatónicas que acham que o desejo, tal como o amor, fazem parte da essência do homem, pois «Amar e desejar as coisas honestas é, na verdade, aquilo que torna preclaro o homem»⁶⁸, explicava Fílon a Sofia, no primeiro dos *Diálogos*. Contudo, há que distinguir o amor que gera o apetite sensual (amor imperfeito) e o amor perfeito «do qual se engendra o amor da pessoa amada e não o inverso; antes amando-se primeiro perfeitamente, a força do amor faz desejar a união espiritual e corporal com a pessoa amada, de maneira que, assim como o primeiro é filho do desejo, assim este é seu pai e verdadeiro engendrador»⁶⁹. O primeiro leva a que, depois de satisfeito, cesse o desejo e logo o amor, o segundo fortalece-se com a união das duas vontades. Assim sendo, o desejo não exclui que o amor possa continuar a ser fino.

Também Pinheiro da Veiga não deixou passar esta questão em branco, apesar da sua obra ter uma índole diferente, quando afirma: «he impossível querer hum homem bem a huma mulher, sem desejar possuil-a de todo; pois sendo o amor dezejo de belleza, emquanto a não pessue não socega», acabando por concluir: «porque o amor he huma empreza de alma, ser senhor voluntário e não forçozo»⁷⁰.

Recorrendo a uma metáfora, D. Sebastião (“Forte contrário o Capricho”) justifica assim o desejo: «*Considerastes as flores deste jardim que, recebendo na madrugada o fresco orvalho da manhã, se acendem pera esperar maior rega, se lhe falta, se murcham que vem a ser um refresco, sede de outros, o pouco alimenta os desejos de lograr mais a continuação dos favores*»⁷¹. Entre as metáforas do fogo e das

⁶⁷ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 221-222.

⁶⁸ Leão HEBREU, *Diálogos de Amor* (apresentação de João Vila-Chã), Lisboa, IN-CM, 2001, p. 77.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 104.

⁷⁰ Tomé Pinheiro da VEIGA, *Fastigimia* (reprodução da ed. fac-símile de 1911 da BPMP), Lisboa, IN-CM, 1988, p. 281 e 282.

⁷¹ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 226.

flores, D. Sebastião defende o seu direito a ter mais alguns favores, «*porque a flor se não seque, porque o fogo se não apague*»⁷².

Não deixa D. Sebastião de ser apoiado nesta pretensão, pois na novela anterior se afirma que «*o carinho é a linguagem do amor*» e as «*as ternuras são as frases do coração*»⁷³, mas, ainda nesta novela e pela boca de Fenisardo, não se deixa de lembrar que «*É hidrópico o amor: quanto mais logra mais quer lograr*»⁷⁴. Daí o cuidado que as donzelas põem no seu recato, daí a distância com que tratam os seus amantes.

Sobre o desejo são, pois, tecidas várias considerações. Em primeiro lugar, porque ele é inerente ao amor, já que se entende que: «*A amizade é um amor sem estímulos, o amor é uma amizade com apetites*»⁷⁵. Mas o desejo é também apanágio, sobretudo, masculino ou antes, é apanágio assumido pelo amante que o declara à sua amada, rogando-lhe que o favoreça. De facto, podemos comprová-lo com este passo da sexta novela: «*Amava D. Sebastião e ardendo em desejos, se consumia nas repulsas. Dona Antónia não experimentando o incêndio do desejo, se ofendia do rogo. Quem tirar ao Amor o desejo, lhe tira o ser amor e quem proibir a instância ao desejo, quer que o desejo seja martírio... É grande a tirania que impede aos ofendidos o alívio da queixa, mas é muito mais desarrezoada a que, formando agravo do queixume, quer que as respirações se troquem em desculpas, o que se ama deseja-se, o que se deseja procura-se, o que se não consegue, sente-se*»⁷⁶.

Ora, embora não sendo comum as donzelas confessarem-se dominadas pelo desejo, no entanto, não é ignorado o facto de a mulher também sentir desejo do homem que ama. Na Novela XI, Fénix, pressionada por Astolfo, responde-lhe: «*Também eu vos amo, também desejo. Se a qualidade me fez inexpugnável não me formou de bronze a natureza, mas a razão atropela o apetite, acomoda os desejos. Olhai que se o que me mortifica no muito que por vós obro, não basta pera vos ter sossegado, deixarei de mortificar-me, pois vos não asseguro*»⁷⁷. Claro que Astolfo tenta vencer essa resistência, por isso, contrapõe: «*quem resiste não ama, não quer*

⁷² Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 227.

⁷³ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 189.

⁷⁴ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 183.

⁷⁵ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 198.

⁷⁶ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 198.

⁷⁷ Novela XI – “Da Desconfiança Vencida”, p. 408.

quem não quer, aonde prevalece o capricho não reina a vontade, em tantos anos de resistência não há escrúpulos de facilidade, em tantos anos de fé não há dúvida de estimação, pois não havendo risco em teu crédito de desares, escrúpulos de apreço em meu amor, como queres, meu bem, que creia me ama quem me mata? Desengana-te que a tempestade de minhas desconfianças não há-de ter sossego se não no porto de teus braços»⁷⁸.

Perante esta confissão, Fénix acaba por se convencer da verdade e da firmeza do amor de Astolfo e, embora não o favorecendo, garante-lhe: *«não há outro de ser meu esposo se não que vós o haveis de ser, apesar das contradições da fortuna, das variedades do tempo, as persuasões do rogo e as violências do poder, porque sempre a minha fineza há-de triunfar da fortuna do tempo, das persuasões e das violências»⁷⁹.*

Esta confissão de Fénix, se bem que pouco comum em Literatura, não é inusitada na filosofia neo-platónica. Por exemplo, nos *Diálogos*, Fílon admitia que «o homem deseja a mulher antes de a ter, e assim a mulher em relação ao homem»⁸⁰.

Mas esta assumpção vai mais longe e, muito embora se trate de uma invenção de Bernarda para convencer o irmão a casá-la com D. Sebastião, ela não tem pejo em confessar a D. Luís que favorecera o homem amado e que perdera a sua honra. Pede ao irmão para recobrar a honra perdida, na esperança de forçar a sua união com D. Sebastião. Justifica ela assim o seu desvario: *«Sempre o amor começa minino, o trato o faz gigante. Creceu a incêndios aquele agrado que começou faíscas... passou o galanteio a finezas mais custosas»⁸¹.* Ou seja, o que D. Antónia, amante de D. Sebastião, não ousava fazer, Bernarda admitia ter feito, embora só na aparência, não na realidade.

Na quinta novela, num episódio já referido, referindo-se ao desejo que Fenisardo sentiu ao acolher nos seus braços Siana que sofrera uma queda, o Autor adverte que *«no tribunal do amor não se pedem gostos com enfado de quem se ama que, ainda que os furtos sejam gostosos, ofender não pode ser amor e vive muito amante de si mesmo quem antepõe os interesses do que deseja ao gosto de quem*

⁷⁸ Novela XI – “ Da Desconfiança Vencida”, p. 409.

⁷⁹ Novela XI – “ Da Desconfiança Vencida”, p. 410.

⁸⁰ Leão HEBREU, ob. cit., p. 73.

⁸¹ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 230.

adora»⁸². Mas Fenisardo conteve o seu desejo, embora tenha confessado esta contenção a Siana, A donzela ruboriza-se, mas reage ativa: «*Não vos pese (disse ela) haver feito este sacrifício ao meu decoro, porque logrando esta dita que dizeis perdestes, é certo que perdereis tudo quanto em mim interessais e perdendo-a ganhais muito no meu agradecimento e, posto que pudera livrar-vos a satisfação deste empenho, em alguns favores que não quisestes perder, pois não estava eu tão sem acordo que fosse tudo furto vosso e não consentimento meu*»⁸³. É, pois, pela boca de uma donzela – Selinda - que nos é explicada a contradição entre o que sente e o que deve ou pode mostrar uma donzela: «*Os afectos do amor não atendem às conveniências do estado se não aos agrados da vontade. A sua violência bem a dizem os exemplos de que está cheio o mundo... O amor é uma confrontação de estrelas e não deve esperar-se que o frágil de uma mulher possa resistir ao que o céu ordena*»⁸⁴.

Claro que a resistência é difícil, tanto mais que «*Fogo é o amor: a mais favores mais chamas*»⁸⁵.

Num gesto de suprema ousadia, Finardo, não resistindo ao desejo, ajoelhar-se-á aos pés de Selinda e beijar-lhe-á as mãos, claro sinal de vassalagem, ele supostamente escravo de sua senhora.

Entre a firmeza e a indiferença

É sintomático que o título de ambas as novelas que discorrem sobre a importância do «trato» na conquista do amor incluam a palavra «firmeza»: “Firmeza vencem desgraças” e “Da firmeza bem lograda”. É, portanto, a firmeza, a perseverança, que acaba por vencer a resistência da donzela, resistência esta que é uma forma de defesa por parte dela. Só o convívio pode dar azo a que o amante persista no seu amor e nos seus galanteios, provando, assim, o seu amor.

Ora, para quebrar o gelo da relação, os amantes têm de mostrar firmeza, até porque «as firmezas vencem desgraças». É por isso que, depois de enamorado, a vida

⁸² Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 170.

⁸³ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 171.

⁸⁴ Novela IV - “Do escravo por amante”, p. 155.

⁸⁵ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 183.

de D. Carlos (primeira novela) passa a ser condicionada pelo seu sentimento amoroso, tudo fazendo de modo a conquistar a sua amada. «*Empenhou-se naquelas demonstrações a que obriga o agrado dos olhos que dita o coração em que rompe a ufania dalma e, havendo explicado o estremecimento de seu amor, considerando que podia ser ofensa à pretensão pelo que demonstrava de esperança, deixou a conquista, não a admiração. Julgando impossível vencer aquele desdém, apostado a não deixar-se vencer da idolatria, quis acreditar a fineza continuando-a desenganado, que a lisonja finge extremos para conseguir vitórias, finezas sem batarias de pretensão, abonam-se verdades e não tem os escrúpulos lisonjas. Nos retiros de ãa ausência foi custosa a dissimulação, mas fazia-a possível o desengano. Mas voltando à pátria, a primeira vista de Narcisa, acendeu as chamas que estavam ardentes mal acomodadas em as cinzas do dissimulo, sendo seus olhos as mais belas estrelas do Céu da fermosura, ocultavam, na sua maior beleza, eficácias de pedreneiras no fogo que acendiam e quantos os viam se serviam de isca. Mais impacientes nas chamas daquele amor se não mais vivas, quis D. Carlos no público galanteio de Narcisa buscar desafogos a sua ânsias, se não logro ao seu desvelo e estremecido alarde de suas finezas, foi pouco a pouco rendendo a isenção de Narcisa que ainda que livre do amor queria dominar isenta de todas as vontades, era discreta para avaliar o que devia e nobre para agradecê-lo*»⁸⁶. Esta guerra para ser vencida não admite tréguas, nem desalentos.

Só mediante a firmeza e a constância é que «o juízo» de D. Carlos acaba por vencer as «estrelas», entendidas como os olhos de Narcisa. Esta acção leva o narrador a tecer considerações guerreiras, sobre as guerras de Cupido: «*Ainda que o amar seja militar é diferente a campanha de Cupido da de Marte, porque nesta os melhores soldados são os mais destemidos, naquela os medrosos. Quem teme os perigos na guerra não vence e não triunfa no amor quem não receia. O valor que promete as vitórias na campanha não as assegura nos galanteios que há muita diferença em resistir àquele valor de quem me defendo ou à beleza de quem me rendo. O coração que influi para as batalhas do braço é o primeiro que se rende nas conquistas da alma*»⁸⁷.

⁸⁶ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 5.

⁸⁷ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 5.

Em relação às novelas de Pires de Rebelo o tópico da confiança e da firmeza, insistentemente referida ao longo de todas as novelas e como característica marcadamente masculina, é novo. Não o é, no entanto, em relação à novela pastoril *A Constante Paciência* de Manuel Quintano de Vasconcelos. O próprio título faz jus a essa qualidade que não só é apanágio «do protagonista, cujo nome Marfido, visto etimologicamente e – o que é mais importante – visto no comportamento do seu portador, parece querer significar “fiel ao amor”»⁸⁸, como também de Liriandro e Lisandro e Florismonte.

O facto de se valorizar o amor no masculino, apontando-se, como contraponto, a indiferença da donzela, é uma visão que talvez advenha da novela pastoril, onde é salientada a frieza, a indiferença e a ingratidão da mulher. Estes tópicos aparecem suavizados na obra de Quintano de Vasconcelos e aí também a constância e a perseverança masculina alcançam o amor, como salienta António Cirurgião, ao referir que Floridora, na impossibilidade de alcançar o amor de Liceno, acaba por corresponder a Liriandro, vencida pela sua paciência e constância⁸⁹. Esta mudança do objecto do amor também só se verifica no comportamento feminino, já que o homem ama e espera pacientemente, resistindo a todas as provas a que é submetido o seu amor. Assim o Marfido de *A Paciência Constante*, assim D. Carlos, D. Sebastião, D. António, Felizardo... das *Doze Novelas*⁹⁰.

⁸⁸ António CIRURGIÃO, “Introdução” a Manuel Quintano de Vasconcelos, *A Paciência Constante*, Lisboa, IN-CM, 1994, p. 25.

⁸⁹ António CIRURGIÃO, ob. cit., p. 27. Facto curioso esta ligação a Quintano de Vasconcelos (ou meras coincidências), já que este autor é natural de Estremoz, passando-se grande parte da acção da sua novela pastoril no Alentejo, zona tão da preferência de Escobar. Por outro lado, também ele «Foi muito perito na História Secular, e preceitos da Poesia», segundo Barbosa MACHADO, *Biblioteca Lusitana*, Lisboa, Irmãos Bertand Ld.a, 1933-5. Falecido em 1655, bem poderia ter sido conhecido de Escobar. Aliás, as ligações não ficam por aqui, já que ambos os autores fazem dos seus protagonistas elementos da alta nobreza e ambos fazem várias referências ao rei.

⁹⁰ Em o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* há um curioso debate entre Celidónia e Deifilos sobre duas questões: «A primeira, quem ama mais, o homem ou a mulher; e a segunda, qual deles crê mais asinha ser amado.

Deifilos lhe responde:

- O homem compreende ambas, porque quanto ao primeiro, ele é mais perfeito, geralmente. Não prejudico a particular perfeição das mulheres que todos confessamos sem preço e sendo o homem mais

Para vencer todas as entraves que se levantam há que ser firme e confiante: «Nunca ama muito quem receia pouco. Sempre o mar anda banzeiro, porque já o receio levanta as ondas, já a confiança as sossega e, como são tão vários os acidentes, também são muito repetidas as mudanças»⁹¹. Ora, neste caso, o tema é o tema das mudanças, tópico tão querido ao barroco. É de salientar também a referência ao mar e à sua instabilidade como metáfora preferida para representar a própria mudança, mas também para representar as vicissitudes do amor. Mais à frente, na sétima novela, “Da Fineza desluzida”, se voltará a utilizar o mar, desta vez como metáfora da própria vida: «Tranquilos os mares que tanto alteraram os ventos da traição, sossegadas as ondas que inquietaram os enganos, serenou o Céu que escureceram as mentiras»⁹². Como variante para mar aparece também “golfo”, com o sentido de instabilidade, insegurança, incerteza: «Banzeiro, o golfo de amor, o surcava Salviano com variedade de fortuna, já logrando o prémio de seus desvelos, já padecendo tormentas de desconfiança»⁹³.

A fortuna se encarregará de levar o amante a bom porto (nos pares principais), não sem antes padecerem muito, navegando sempre por caminhos instáveis que poucas garantias de sucesso pareciam dar. E nem mesmo quando os amantes estão finalmente nos braços um do outro, o autor deixa de lembrar metaforicamente que essa felicidade é a prazo, apesar do final feliz anunciado.

Mas a constância tudo vence - «água mole em pedra dura...». Assim, na primeira novela, D. Carlos enamorado de Narcisa, mas compelido a casar com Luciana, protesta a sua constância, naquela que é também a mais lancinante declaração de um enamorado: «*o amar à senhora Narcisa não é divertimento da ociosidade ou empenhos das bizarras, é verdadeiro sacrifício da minha vontade e não há-de retratá-lo a alma, desmentindo as ufânicas em que vive. .. Primeiro que a mim me obrigassem a furtar a esta adoração os sacrifícios para aplicá-los a outro holocausto, haviam tirar-me a vontade para não amá-la e a memória de que lhe havia declarado o meu amor e de que ela o havia admitido... Perca eu a vida, chorem meus*

perfeito, ama com mais fervor» - Jorge Ferreira de VASCONCELOS, *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (ed. de João da Palma Ferreira), Porto, Lello Ed., 1998, p.360.

⁹¹ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 6.

⁹² Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 272.

⁹³ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 275.

parentes a ruína da minha casa, crescidos estes bandos que desejam apagar-se, a pátria se reduza a um montão de cinzas, Portugal se envolva em estragos, abra-se-se a Europa em guerras, o Mundo em incêndios que eu me arrojarei intrépido aos perigos, às ruínas e às chamas sem que o maior de todos os acidentes possa fazer titubear essa constância»⁹⁴. Esta firmeza bem vai precisar de ser posta à prova, porque D. Francisco, determinado a fazer com que D. Carlos casasse com Luciana, tudo tentou para convencer Narcisa de que ele não a amava, o que conseguiu por algum tempo, de tal maneira que a donzela lhe escreve uma carta, queixando-se da deslealdade do fidalgo: «quando os meus desvios podiam desgostar-vos, sofri as vossas queixas, agora que confesso amar-vos me ofendo delas; como de mim não deveis esperar desatinos, me persuado a que dizeis o que sabeis dizer, não o que sentis»⁹⁵. Mas nem mesmo confrontado com estas palavras D. Carlos desiste do seu amor.

A força do amor está também patente ainda nessa novela: D. Carlos não obstante «os enganos de Narcisa, os embustes de Estela, as aleivosias de Dom Francisco, as minas secretas de Floralta, o empenho dos parentes, a inquietação dos inimigos e a declaração da vontade de el-rei»⁹⁶, a tudo resistiu com a firmeza dos seus sentimentos.

Foi também a persistência, o caminho seguido por D. Sebastião (sexta novela) para conquistar o amor de sua dama: «Anos de extremos, finezas repetidas, assistências amorosas o melhoravam de fortuna obrigando a que Dona Antónia, de agradecida, se confessasse amante, mas como o seu emprego era o agradecimento às finezas que não podia negar, parava em agradecida, sem passar aos afectos de amante»⁹⁷. O caminho para o amor é, pois, lento e tortuoso.

Também na Novela XII, quando D. António se enamora de D. Florisbela, irmã do seu arquí-inimigo, é-nos dito: «Retirou-se D. António rendido às prendas de D. Florisbela, mas o ser irmã de um inimigo tão declarado, ameaçava tantos riscos pera o crédito, tantos empenhos pera o valor que aprecia inconsideração o não os cuitar, mas como esta consulta se fazia com o coração e ele estava mais idólatra da beleza que medroso dos perigos, vencidos todos os discursos, triunfou o amor de quantos

⁹⁴ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 9.

⁹⁵ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 11.

⁹⁶ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 33-34.

⁹⁷ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 198.

acidentes previu o juízo, mas quando não venceu o amor?»⁹⁸. Não admira que, ciente do risco, D. António não desista do seu amor: afinal será essa também a prova da sua fineza.

Vencer a resistência da dama pela constância é, então, o caminho para o amor. Este caminho é comum a todos os protagonistas masculinos. Persistir, mesmo que não recompensado, não desesperando de quebrar a resistência da donzela.

A resistência da donzela nasce, muitas vezes, das desconfianças suscitadas por intrigas de outras personagens. Estas desconfianças são fáceis de entender, pois, num universo de aparência, de enganos, torna-se complicado saber quais os verdadeiros sentimentos que estão por detrás das palavras. Clorinda (sétima novela), julgando-se enganada por Felizardo, desabafa com Lauro que provocara esta desilusão: *«Felice estado fora o de um amante... se a boca não soubera mais linguagem que o idioma do coração, mas sendo as mesmas frases da mentira e da verdade, é grande o risco, pois equivocadas as lisonjas com as finezas, é risco igual o de agradecer enganos e desprezar verdades. Que venham sem alma palavras com tanta alma? Que ãa mentira pareça tanto verdade? Que as palavras mintam, que os encarecimentos sejam lisonja não se estranha, mas que engana quem chora? Que lágrimas mintam? Sim, que o Etna oculta as chamas que encerra, expõe a neve que engana. Pois se um monte sabe fingir, disfarça os incêndios em a neve, que muito, que muito, ai ânsias de alma, que um peito humano com mais destreza exponha as chamas que não encerra, tendo no peito a neve que não oculta!»⁹⁹. Este poético lance apresenta uma característica bem barroca: o gosto pelo contraste (chamas, incêndio/neve; engano/desengano, mentira/verdade), ao mesmo tempo que recorre aos símbolos da fugacidade da vida - a chama e a neve - elementos instáveis, fugidios e precários. O tema do engano é bem ao gosto barroco, e atravessa a poesia e as novelas, sobretudo as pastoris. No entanto, os enganos nesta novelas são “enganosos”, porquanto eles só existem aparentemente, pois são fruto da invenção dos antagonistas dos nossos heróis. Contudo, contribuem para o receio e as desconfianças que os amantes sentem, logo, para o sofrimento.*

⁹⁸ Novela XII – “As Flores da Bizarria”, p. 425.

⁹⁹ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 256.

Na realidade, todo o amor é sofrimento: «Quem não quer padecer, não ame, porque não há estado em que o amante não padeça»¹⁰⁰. Dito de outra maneira, o receio e a desconfiança são inerentes ao amor, já que «*Veste-se o amor de sobressaltos, não ama quem não receia; quem assegura as ditas nas suas prendas tem mais de presumido que de amante. Aquele sobressalto de não se merecer o que se deseja, é um juramento da verdade do desejo, são muito desairosas as confianças, tudo são pontualidades as desconfianças. Com maior tento se trata o vidro que ouro ou a prata, o receio de que pode quebrar se não lhe dá valia aplica-lhe mais cuidado, vinculando as atenções ao frágil. Não pode ser que estime muito uma prenda quem não teme perdê-la que os sobressaltos são as medidas dos apreços*»¹⁰¹. Segundo este ponto de vista não admira o título de algumas novelas como “No Amor os Desatinos são Finezas” ou “Da Desconfiança Discreta”.

Claro que nem sempre a desconfiança é totalmente negativa, pois pode ter um efeito preventivo. Por isso, lembra G. Escobar: «*De grandes pesares se livra a desconfiança, em grandes barrancos caem os presumidos. Não vivem mais gostosos os desconfiados, mas os presumidos mais arriscados*»¹⁰². Por outro lado, «*A desconfiança é como a alma: gera-se e não fenece*»¹⁰³, por isso é necessário evitá-la. Difícil é, pois, encontrar o ponto de equilíbrio que será sempre um equilíbrio instável, como sugerem as metáforas do mar, atrás referidas.

No entanto, também o amante pode desconfiar, já que «*As desconfianças do amante sempre são subornos para as damas, porque são protestos de não a merecer*»¹⁰⁴. Atendendo a que a desconfiança faz sofrer, esta será outra das maneiras optimistas, a outra face da moeda, de ver o sofrimento amoroso. De facto, também a indiferença da dama faz sofrer, mas acaba por ser vencida e a constância será devidamente recompensada, pois «*firmezas vencem desgraças*». Até porque, quanto

¹⁰⁰ Gerardo ESCOBAR, *Cristaes d' Alma*, ed. cit., p. 88. Numa engenhosa metáfora do amor, explicava o sofrimento inerente a ele desta maneira: «Pintam mais ao Amor com arco e setas e com asas. Com arco e setas para declarar que sempre está declarando os golpes; com asas, não só para explicar a ligeireza com que fogem os gostos do amor, se não que como as asas se formam de penas, protesta ao mundo que não há amor sem penas, amar sem padecer» - *ibidem*, p. 89.

¹⁰¹ Novela X, “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 349.

¹⁰² Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 357.

¹⁰³ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 171.

¹⁰⁴ Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 352.

maior é a indiferença da dama, fruto do seu pundonor, mais puro será o amor que lhe é devotado, mais precioso o momento da sua conquista. Ora, desconfiando, embora sofrendo, o amante encontrará a sua recompensa nos braços da amada que se sente lisonjeada com essa demonstração amorosa e se deixa convencer da firmeza dos sentimentos de seu amante.

Contudo, é de salientar que os amantes são bem mais persistentes e constantes que as donzelas que desconfiam ao mais pequeno abalo que sofram. À firmeza do amor masculino, a donzela responde então com frieza e indiferença.

Claro que a dama mostra-se duvidosa, em nome do decoro, apesar de julgarem que «*seja capricho em ãa dama fazer razão de estado a incredulidade e sem razão se estranha, porque se uma dama crer o que a amam, de confessar o que quer, não lhe fica título a que negue os favores que o recato tento recusa e, como não crer as finezas e não confessar os rendimentos conserva o decoro, deve consentir-se que ãa dama negue o que sente e não creia o que agradece pera que possa dificultar as finezas, pois não é treta de ingrata, se não razão de estado de pundonor*»¹⁰⁵.

A explicação para esse comportamento é óbvia, pois «*nos lances em que o brio vê empenhado o pundonor, não sabe o decoro o que se passa no coração e ignora os seus mesmos alvoroços*»¹⁰⁶. Salvam-se assim as aparências.

Mas a contenção é também fruto do receio natural de não ser amado, pois «*não triunfa no amor quem não receia*»¹⁰⁷, que o mesmo é dizer «*Nunca ama muito quem receia pouco*»¹⁰⁸. Estas advertências aparecem várias vezes, como, por exemplo, na terceira novela: «*quem ama sempre teme*»¹⁰⁹. Selinda, na quarta novela, lembra também que: «*Quem se oculta (dizia ela) ânímos traz de ofender. Quem se disfarça maquina enganar. Quem esconde as armas quer ofender com elas*»¹¹⁰. Mas a verdade, não se deixa de lembrar, é que não se deve temer demais, pois «*indo os amantes interessados nos enganar, muito facilmente se enganam*»¹¹¹. Este receio não

¹⁰⁵ Novela VIII, “Firmezas vencem Desgraças”, p. 274.

¹⁰⁶ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 143.

¹⁰⁷ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 5

¹⁰⁸ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 6

¹⁰⁹ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 104.

¹¹⁰ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 146.

¹¹¹ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 140.

é, pois, exclusivamente masculino nem feminino: na realidade, os amantes dos dois sexos experimentam-no.

Mas a luta entre a firmeza e a indiferença tem contornos contraditórios. Nem sempre é facilmente aceite pelo elemento masculino do par amoroso a indiferença da amada, nem os elementos femininos entendem, ou querem entender, a razão pela qual essa indiferença não é devidamente valorizada. Assim, Narcisa, a heroína da primeira novela, entende, que o facto do fidalgo nada receber em troca do seu amor deveria ser prova da sua firmeza, logo para valorizar por ele, pelo que lhe parece estranho que ele se tenha comprometido com Luciana sem a ter avisado. A sua atitude é de incompreensão, de revolta e de desespero. Ora, segundo o narrador, isto acaba por ter um efeito positivo, pois «*Quando uma dama despreza a um amante por queixosa, por escrúpulos de ofendida, o seu sentimento protesta o seu amor. Quanto mais sente mais descobre que ama*»¹¹². Novamente o sofrimento é o alimento do amor e da felicidade a que ele conduz.

Para percebermos melhor a diferença entre este comportamento feminino e o comportamento masculino face ao amor, atentemos na novela décima. Apesar do amor de D. António não ser devidamente reconhecido por D. Sebastiana, ele não desiste, pois «*o gosto de amar a D. Sebastiana era a sua maior satisfação e não trocara os seus desdêns pelos favores de quantas belezas celebrava o mundo*»¹¹³. Parece que o jovem cavaleiro sente um certo comprazimento no sofrimento que a persistência na aceitação da indiferença da sua dama lhe causa. Esta constatação leva o narrador a fazer a seguinte reflexão: «*Quem ama presumido sente faltarem-lhe os favores que a sua fantasia lhe fazia certos e talvez desmaia no desdém quem só se animava na esperança do favor, mas quem entra desconfiado como não espera ditas, sofre confiante as esquivanças e, enquanto vê as mesmas prendas, é sempre a mesma fé que lhe sacrificou*»¹¹⁴. Assume-se flagrantemente a defesa da fineza e da firmeza do amor no masculino.

Porquê sofrer então? Porque, finalmente, se acaba por vencer a resistência da donzela. Por isso, a discrição de D. António foi devidamente recompensada por D. Sebastiana, pois «*Sendo o amar merecimento não pode ser culpa o explicá-lo, o delito*

¹¹² Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 22.

¹¹³ Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 348.

¹¹⁴ *Ibidem*.

*será a queixa ou a esperança que os rendimentos sempre são lisonja*¹¹⁵. A constância, a firmeza, as finezas são, pois, capazes até de vencer as estrelas ou a má sorte, que procuram afastar os amantes.

Claro que todo o processo de enamoramento obedecia a um certo convencionalismo literário, convencionalismo que é denunciado como sendo contrário à fineza do amor. Na Novela IV, será Finardo que comentará o convencionalismo das relações amorosas: «*A cartilha moderna... quer que seja cortesia negar o empenho e mentir a liberdade*». Ora, a esta cartilha, o dedicado escravo por amor opõe-se veementemente: «*eu, como sigo lições de melhor escola, entendo que pode calar-se o que se sente, não desmentir-se. Pode um amante suspender as confissões do que ama, mas perguntando as deve fazer muito verdadeiras, sim, que o amor é negócio de fé e falta à fé de amante quem nega o que ama que ou tem por desar o emprego ou aspira a enganar a outrem*»¹¹⁶. O diálogo que mantém com Selinda é todo ele marcado por uma cortesia notória e por um jogo de metáforas recorrentes (água ou gelo/fogo). É, pois, pela cartilha da melhor escola que os amantes, heróis das novelas de Escobar, rezam.

Selar um compromisso

Depois de reconhecido o amor e para selar o compromisso, surge, por vezes, a menção a presentes simbólicos. Nem todos esses presentes são de amor. Assim, na novela quinta, Floralto dá, fraternalmente, uma flor a Siana, mas Fenisardo, enamorado de Siana, entende que é um presente de amor e pensa que os dedos de ambos se tocaram quando Siana recebeu a flor. Isso desencadeou uma tempestade no peito de Fenisardo, fazendo-o tremer de ciúmes.

Porém, na terceira novela, a acção decorre mesmo do facto de Constâncio ter perdido um chapéu que ostentava uma prenda que nunca deveria ser perdida, «*porque em uma rosa de diamantes tinha uma fita, favor de Florisbela, a quem amava com todas as verdades da alma*»¹¹⁷. O valor que essa prenda tinha para o jovem cavaleiro é atestado pelo facto de toda a trama da narrativa decorrer da demanda do chapéu, mas

¹¹⁵ Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 351.

¹¹⁶ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 135.

¹¹⁷ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 91.

também o podemos confirmar nas palavras do próprio moço, na carta que envia a Florisbela: «*pois vale a menos prenda vossa mais que muitos velocinos*»¹¹⁸. Por isso ele parte em busca da fita perdida e enfrentará vários perigos. Na demanda desta fita, Constâncio não hesita mesmo em cortejar outra dama – Isbela – que entretanto tinha a fita na sua posse, de modo a obtê-la. Esta situação pouco cortês explica-se pela necessidade de recuperar a prenda, pois perdê-la seria uma falta de galanteria. Para mais valor desta prenda tinha sido ressaltado também por Florisbela que tinha confessado numa carta que enviara a Constâncio: «*Não achando em mim cousa que fosse minha pera dar-vo-la, de novo vos dei esta fita de meus cabelos, não por prenda, senão para dizer-vos que não havíeis mister prisões para serdes senhor de meus pensamentos*»¹¹⁹. Esta empresa amorosa deu mesmo o título à novela: “Dos empenhos de ãa fita”.

No entanto, o que serve para garantir a veracidade dos sentimentos, pode também servir para os mascarar: Constâncio que pretende que Isbela lhe devolva a fita de Florisbela, que entretanto lhe tinha sido dada por um antigo galanteador que a furtara a Constâncio, envia àquela «*ũa jóia entre ãa folhagem de fitas extravagantes*», visando criar-lhe um novo empenho para assim ela deixar a antiga prenda. O que de facto aconteceu, embora por pouco tempo, porquanto Isbela, despeitada ao saber que tinha sido usada por Constâncio, arranjou maneira de mandar furtar a fita que entretanto lhe devolvera.

Novamente em busca da fita, Constâncio vai ter que se bater com um grupo de quatro embuçados a mando de um novo galã de Isbela. Na sequência deste encontro é ferido, bem como o criado que o ajudara. Nessa altura Isbela sentiu o quão nefasta era a fita e envidou esforços para entregar a «*infausta fita*» à sua legítima proprietária. Encarregado Islauro desta missão acabou por se recusar a entregar a fita, baseando-se no facto de que Isbela o mandara simplesmente ostentá-la e não entregá-la. Novamente Constâncio se prepara para o pior, «*Resoluto a perder a vida nos empenhos de uma fita*»¹²⁰, pelo que se dispõe a travar armas com Islauro.

Depois de ter sido declarado vencedor, Constâncio conta a Florisbela os sucessos por que a fita passou e define-a como um raio que faltava ao sol que era a

¹¹⁸ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 92.

¹¹⁹ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 93.

¹²⁰ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 116.

sua amada. Contrariamente ao que o jovem esperava, a sua amante não rejubilou com esta demanda cortês. Antes pelo contrário, cansada de esperar por ele, enquanto ele lutava pela fita, e ressentida com o empenho com que ele a buscou, asseverou que «*Pouco ama o sol quem o deixa por seguir um raio seu. Despreza uma rosa quem a deixa por alcançar uma pétala que lhe caiu, pois quanto lhe custe muito o alcançá-la, é que o gosto fez capricho a porfia e não emprego à estimação*»¹²¹. Na realidade, o seu comportamento foi tão intempestivo que, quando recebeu a fita de volta e soube a verdade sobre o seu desaparecimento, se sentiu despeitada e mandou um criado roubar-lha novamente.

Contudo, finalmente, perdoa ao seu galã o empenho mostrado, lisonjeada, mas apenas pelo facto de Constâncio ter ido viver para a mesma vila, o que só teria justificação se o fizesse por amor dela, acabou por corresponder àquele amor.

Símbolos do amor, portanto, pode haver mesmo lugar a algumas trocas de prendas entre os amantes. Assim, na segunda novela, D. Linda dá a Leonardo «*um laço de seus cabelos*» e ele a ela uma «*brilhante firma de diamantes*»¹²² emprestada por um amigo e devidamente acompanhada de um soneto.

Um amor português

Estes convencionalismos, considerados típicos do amor português, virão a ser comentados por um castelhano na sétima novela: «*Notáveis sois, os senhores portugueses (disse Lauro), entendendo que o ser teimosos é ser finos. O amor nos discretos é livrinho de memória que com um cuspo se apaga um nome e põe outro. Amai ao discreto, pois o sois. Apague o sentimento de mal respondido a ingratidão que vos ofende e podereis escrever a fineza de quem vos ama. É portuguesada que faça o brio fineza da porfia Olhai, senhor Felizardo, que tem o amor tomado do vinho o não se conservar aguado e embebedar puro. Aguai este amor com o divertimento, pois vedes que puro vos rouba os sentidos... Um cravo tira outro cravo, um divertimento livra de um cuidado... Vede: passeai, diverti-vos que estes são os defensivos que o melhor Galeno aplica aos frenesins do amor*»¹²³. Parece ser a

¹²¹ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 124.

¹²² Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 74.

¹²³ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 250-251.

“cartilha portuguesa” que Escobar segue, opondo-a à moderna que ele critica, defendendo assim a excelência do amar em português, ou à maneira portuguesa, já que nem todos os amantes masculinos são portugueses.

Nas palavras de Lauro havia também a referência à fugacidade do amor, o que se inscreve perfeitamente na filosofia do *carpe diem*, mas elas revelam também uma visão sarcástica do amor masculino, pois Lauro é uma donzela castelhana travestida e sofrendo por amor. Ao mesmo tempo, revela a visão que os castelhanos tinham do português como muito sofridos de amor. Tanto assim que Felizardo responde a esse comentário: «*Amigo Lauro (respondeu Felizardo), guardai esses conselhos, não os desperdiceis em Portugal e em Portugal não mos deis a mim que prezo mais a fineza do que a vida e crede em mim que, quando amor não me obrigara a ser a minha fé a mais extremosa, deixado de Clorinda não admitira o menor divertimento, por que não se persuadissem o mundo a que podia haver quem fosse tão bárbaro que a Clorinda cortejasse sem amor, que a Clorinda amasse sem fé*»¹²⁴. Esta troca de impressões acaba por se tornar num desses diálogos ao gosto clássico que, tal como os *Diálogos de Amor* de Leão Hebreu, debatem as excelências e a essência do amor. Felizardo aceita que, mesmo repudiado, nunca deixaria de ser fiel à sua amada.

É também de salientar o tópico da excelência do modo de amar dos portugueses que já tínhamos também encontrado em Pires de Rebelo e que são aceites pelos autores espanhóis da época, conforme também já focámos.

A saudade

Também os frequentes duelos entre bandos inimigos podem levar à ausência («*sendo a ausência pera quem ama o maior golpe*»¹²⁵): encontramos-los em várias novelas, como, por exemplo, na primeira, na quinta, na oitava. Ora, precisamente nesta última novela, o Autor discorre afinal sobre a saudade, essa «*inimiga da alma*»¹²⁶, que a ausência provoca: «*Com suas memórias, entretinha Salviano ausente o tropel das saudades que não é cuidado em um amante fazer lisonjas ao seu pensamento com as mesmas recordações que o desgostam, porque como as ânsias de*

¹²⁴ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 251.

¹²⁵ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 183.

¹²⁶ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 287.

amor se padecem com ufania, as mesmas lembranças que entristecem costumam ser suborno com que se divertem»¹²⁷. A amante de Salviano padecia do mesmo mal: «Entre sua saudades passava Astrea as ausências de seu amante, batalhando com as dificuldades da restituição da sua vista, já animando-se com as esperanças de a lograr»¹²⁸, entretendo-se com as cartas trocadas entre ambos. É Astrea que dirá que «a constância na ausência nasce do amor e o não divertir-se o ausente nasce do capricho»¹²⁹.

Este abordar da ausência e da saudade não é inédito na obra de Escobar, já que os *Cristaes d'Alma* começam exactamente com o capítulo “Fenisardo Ausente” e aí se explica: «Chamam à ausência madrasta do amor. Dizem que com terra em meio fica a fineza enterrada, mas eu como não tenho amor por arte, não sigo as regras dela, e assim, desviando-me do comum sentir, considero que na presença está a fé mais arriscada»¹³⁰. Na mesma obra se explica: «Não é isto tirar quilates à mágoa da saudade, é dar mais vivos esmaltes ao amor; que na boa Filosofia se aprende que sendo grande o sentimento de ausente, maior há-de ser o extremo de amante, pois do amor resulta e assim precisamente há-de ser mais extremoso o amor que lhe dá requinte»¹³¹.

Mas esta obra inclui ainda outro capítulo dedicado à saudade, “Borrascas da saudade”. Além da ligação entre o estado amoroso e o mar evidente, ali se define a saudade como «a parlesia que toma todas as potências e todos os sentidos»¹³² e a explicação para a dor que ela causa é esta: «Os olhos não vendo o que amam acham que nada vêem que é a saudade uma cegueira interior»¹³³. Explicação lógica, se tivermos em atenção que o amante é uma borboleta (ou um girassol) atraído pela luz

¹²⁷ Novela VIII - “Firmezas vencem Desgraças”, p. 276.

¹²⁸ Novela VIII - “Firmezas vencem Desgraças”, p. 284.

¹²⁹ Novela VIII - “Firmezas vencem desgraças”, p. 287.

¹³⁰ Gerardo ESCOBAR, *Cristaes d'Alma*, Lisboa, por Manuel Lopes Ferreira, 1690, p. 7. Mais adiante dará conta da passagem da longa espera e do desespero que ela causa: «Passa ãa e outra semana, acaba um mês, passa-se outro e eu sem ver o sol que adoro» - *ibidem*, p. 162.

¹³¹ Gerardo ESCOBAR, *Cristaes d'Alma*, Lisboa, ed. cit., p. 3-4.

¹³² Gerardo ESCOBAR, *Cristaes d'Alma*, ed. cit., p. 144.

¹³³ *Ibidem*, p. 115.

dos olhos da amada. Não ver essa luz é a cegueira, pois o amante «nada vê, porque não vê o que deseja»¹³⁴.

Com o mar de premeio, metaforicamente falando ou literalmente, o sofrimento que a saudade causa é, numa bela metáfora, uma tempestade, sendo: «*vento os suspiros, água as lágrimas*»¹³⁵.

Mas quando é a distância a separar os amantes, não é o desejo que impera, mas sim o sofrimento. A separação dos amante pode ser voluntária ou involuntária. Voluntária se se procura o esquecimento. Assim, Fenardo, sem esperança de ter o amor de Siana, partiu por dois anos para a corte de Constantinopla, «*pois dizem que com terra em meio, fica o amor enterrado*», o que constitui mais uma sentença sobre ao amor; contudo esta atitude, neste caso, não surtiu o efeito desejado, pois, nem «*as empresas de Marte, nem os empenhos de Cupido podiam divertir a sua fineza, experimentando que a ausência, tirando-lhe a glória da vista lhe não dava o remédio do esquecimento, voltou a Chipre com mais alvoroços que levava desenganos*»¹³⁶. Para um amor tão grande uma distância tão curta não foi suficientemente eficaz.

No entanto, na maioria das vezes, a partida é forçada. Fenisardo tem de partir para travar uma batalha naval: Marte a sobrepor-se a Vénus. Na hora da despedida os amantes sofrem. Siana desespera com o afastamento: «*Ai, Fenisardo meu (disse Siana), como é certo que a despedida é o primeiro ensaio da morte, que bem disse um discreto que o ausentar-se um amante é matar duas luzes de um assopro. Quem tiver ânímos pera ausentar-se amando, preze-se de bronze e não de amante*». Mas o amante desmente o efeito da ausência em que ama verdadeiramente: «*Na minha opinião, adorada Siana (disse Fenisardo), não é a ausência a maior pena dos amantes: o desagrado faz ausências as presenças e o carinho faz presenças as ausências... quem se ausenta correspondido, se dista dos olhos assiste na vontade... Eu entendo que nenhum amante pode estar ausente. Os raios de sol desfazem a neve, assim os do amor desfazem a ausência. O sal desfaz-se na água, assim o amor falso se desfaz na ausência. O amor verdadeiro, como todo é presença, desfaz a ausência,*

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Novela XI – “Da Desconfiança Vencida”, p. 385

¹³⁶ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 165- 166.

*desmancha as saudades, e o amor falso acaba na ausência – ausentando-se deixa de ser amor. E assim, nem o amor verdadeiro, nem o amor falso padecem saudades»*¹³⁷.

O Ciúme

Juntando-se à saudade, o ciúme é a outra grande causa do sofrimento dos amantes. Na literatura normativa da época, o ciúme ou a desconfiança é tratado nas obras sobre o casamento, como acontece no *Casamento Perfeito* ou na *Carta de Guia de Casados*. Segundo essa literatura, «o problema principal residia na busca de uma solução que conciliasse a confiança e a desconfiança, o “descanso” e a vigilância das atitudes femininas por parte do marido», como bem sintetizou Maria de Lurdes Correia Fernandes¹³⁸.

No entanto, G. Escobar aborda-o do ponto de vista dos solteiros e como um mal do qual padecem tanto homens como mulheres. E faz sofrer, pois se o amor é fogo, também a desconfiança o é. Assim são constantes as referências «*ao fogo do meu ciúme*»¹³⁹ ou ao inferno dos ciúmes: «como disse um discreto, amor que não chegou ao ciúme, não chegou a ser amor e o que chegou ao ciúme passou a ser inferno», lê-se nos *Cristaes*¹⁴⁰. É, como o definiu Paiva de Andrada, «aquele infernal e terrível monstro dos ciúmes, com o qual não pode haver alma quieta, nem vida segura, nem virtude firme, nem amor verdadeiro, nem governo bem ordenado, nem

¹³⁷ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 183. De notar a utilização do tópico sol/neve, várias vezes utilizado, mas também o do sal/água, aqui, ao que parece, com conotação negativa, associado ao amor falso/ausência, pois, «Associado à sede que provoca, pode significar a insaciável sede dos bens do mundo, enquanto que o seu sabor amargo ilustra o pesar, a dor, a amargura, enfim», como escreve Ana HATHERLY, “«Um Mar de Angústias Feito» - a Propósito das Lágrimas de São Pedro”, *Poesia Incurável*, ed. cit., p. 15.

¹³⁸ Maria de Lurdes Correia FERNANDES, *Espelhos, Cartas e Guias. Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica: 1450-1700*, Porto, ICP, 1995, p. 320.

¹³⁹ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 177.

¹⁴⁰ Gerardo ESCOBAR, *Cristaes d' Alma*, ed. cit., p. 66.

honra bem avaliada»¹⁴¹. «Humano inferno» lhe chama também D. Francisco Manuel de Melo¹⁴².

Escobar descreve minuciosamente o nascimento do ciúme e os seus efeitos, logo na segunda novela. Depois de ler um poema de Leonardo, a duquesa não sabendo quem ele ama deixa-se dominar pela emoção. Diz o Autor: «*Considerará como poderia ficar a duquesa quem houver experimentado o furor do ciúme que desatina ãa vontade assegurada e presumida e maiores estragos havia de fazer em uma duvidosa e desconfiada. Começou aquele bichinho que mais se enfurece quando mais o querem dissimular a roer o coração, acender o rosto, turbar os olhos e troncar as palavras*»¹⁴³.

O campo semântico gerado em torno do ciúme é vasto e reiterado: fogo, delírio, acende, frenesim, inferno, arde, sangue, lanceta, molesta, etc.: «*Não sem razão se diz que o ciúme pica a vontade: não a acende, descobre-a. Ele é um desatino da razão, uma porfiada memória, um delírio do entendimento e frenesim da vontade. São os ciúmes uns infernos pequenos aonde as almas ardem. Não sei cousa que mais encontre os carinhos dos amores que as carrancas do ciúme. Acende-se o amor nas confianças, logo nas desconfianças se esfria. Se duvidar de um amor causa o desvio, como experimentá-lo falso o pode acrescentar? Se o exame de uma fineza empenha a vontade, como há-de ser suborno que a obrigue a ofensa que a desbota. Não acende o amor o ciúme que o molesta. Dizem que pica a vontade: é como lanceta que lhe faz correr sangue. Dizem que muitas vontades túbias as desperta o ciúme, é que como lanceta da vontade publica a afeição que dissimulava o recato, faz aquele que o coração confesse os afectos que desmentia*»¹⁴⁴.

Desta mesma opinião é D. Sebastiana. Quando Anarda lhe propõe que aceite os galanteios de D. Carlos para «picar» D. António, esta responde-lhe: «*o picar com ciúmes é para avisar uma vontade túbia e não pera reduzir uma vontade alheia. Antes ordinariamente erram os arbítrios, porque sendo treta sabida é confessar desgostada*

¹⁴¹ Diogo Paiva de ANDRADA, *Casamento Perfeito* (ed. de Fidelino de Figueiredo), Lisboa, Sá da Costa Ed., 1982, p. 34.

¹⁴² D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados* (ed. de Maria de Lurdes Correia FERNANDES), Porto, Campo das Letras, 2003, p.116.

¹⁴³ Novela II – “A ventura pela indústria”, p. 63-4.

¹⁴⁴ Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 359.

a vontade no desejo do despique e aquele desmentir o pesar era a sua mais clara confissão. Por um pique se dava uma ufanía parecendo que era despique de um agravo, vinha a ser justificá-lo, pois negando as ofensas antecedentes, o mesmo despique se fazia delito e justificava os retiros.» Sendo assim a jovem resolve proceder de outra maneira: «*Outro é o meu arbítrio: envergonhar a mudança com a fineza. Saber D. António que mal se mudaria bem respondida quem se não muda agravada. Não estava eu tão empenhada neste emprego que sinta o gosto, o que ofende o brio, este amor era em mim um agrado agradecido, experimentando lisonjas, o que cria finezas sobre desobrigada fico ofendida. Se eu me houvera de dar por entendida da ofensa, já de todo despedira a D. António, porém como não quero que tome maiores presunções na curiosidade, espero que creia estas notícias no modo ou nos desvios decifre os enfados. Melhor arbítrio é que se persuada a que me desvia a isenção do que o ciúme, pois não estava tão adiantada esta correspondência que haja mister os motivos de um agravo pera o retiro, quando o não passar adiante é suspendê-la*»¹⁴⁵.

Mas os ciúmes de D. António levam-no a acometer D. Carlos, porém «*sendo o ciúme um desatino da razão teve desculpa D. António no que obrou*»¹⁴⁶. Aliás, amor e razão pouco têm a ver, pois: «*como o amor é tão contrário de razão, não estranhavam as sem-razões que padecia*»¹⁴⁷, já ficara dito na primeira novela, a propósito de D. Carlos e Narcisa. Esta oposição entre sentimentos e razão vai ser novamente reiterada, um pouco mais à frente, quando se afirma que: «*em nós é primeiro o sentimento que a razão*»¹⁴⁸. Só muito mais tarde António Damásio haveria de explicar esta ideia melhor.

Claro que os ciúmes podem ser explorados por vingança ou por despeito. É assim que acontece com Siana que, desgostosa com Fenisardo, se aproxima de Floralto, fazendo sofrer o primo Fenisardo. Ora, é fácil a exploração dos ciúmes, uma vez que «*Desarresoado tribunal é o do ciúmes, pois nele as dúvidas fazem prova, os escrúpulos são certezas, e tudo o que é possível se julga infalível, os acasos são*

¹⁴⁵ Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 361-2.

¹⁴⁶ Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 365.

¹⁴⁷ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 10.

¹⁴⁸ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 33.

*pensados, os discursos dissimulos»*¹⁴⁹. Mas uma vez sentido, o ciúme abala totalmente o amante. É o próprio Fenisardo que, dirigindo-se a Vénus, acaba por constatar a dimensão do ciúme: *«pera os desdêns de Siana tinha valor o coração, pera os ciúmes não tem a alma resistêcia... Bem conheceu o ciúme quem disse que é um inferno pequeno aonde as almas padecem»*¹⁵⁰.

A análise do ciúme leva mesmo o Autor a postular explicações, a criar uma gramática comportamental: *«ainda que queiram fazer os ciúmes condição e não erro do amor, se por natureza se padecem, por capricho devem ocultar-se. O declará-los é ofender o decoro de quem se ama. É presumir um desprimor no brio, uma mudança na vontade, um arrependimento na escolha, uma variedade do gosto. É um facilitar as próprias ofensas, porque quem vê que o amante se acomodou à satisfação dos falsos, entenderá que também se há-de acomodar à dos verdadeiros. É terceiro do competidor, pois o ciúme reconhece as prendas que teme e o querer evitar um agravo é solicitá-lo»*¹⁵¹. Sentir, mas esconder, para não ofender.

Claro que o ciúme altera as relações entre os amante. Na Novela VII, Clorinda queixava de que Felizardo tinha um novo empenho e, por isso, tratava-o desabridamente. Inocente, por sua vez, Felizardo pensava que esta atitude era apenas uma desculpa para Clorinda não ter de retribuir o amor dele.

Mas o que ressalta da análise dos comportamentos dos amantes cremos, é o convencionalismo na sua conduta, conforme está bem patente nesta afirmação: *«a política do amor é que se sinta e não que se explique. Grandes confianças dá pera o agravo quem quando o presume toma por satisfação a queixa. Deixa a porta aberta pera a ofensa quem dando-se por ofendido prossegue o empenho. Os agravos criados hão-de tratar-se como evidentes. Os escrúpulos podem praticar-se as ofensas hão-de sentir-se. A queixa busca a satisfação, é rogo disfarçado em queixume, o tom é agravo, a sustância é petição; quem se queixa ofendido quer que o satisfaçam e agravos executados têm a satisfação impossível. Ele é certo que nem o ciúme nem a ofensa se pode ocultar, mas explica-a o sentimento e não a articule a boca. Os sentimentos sem sobrescrito estão arriscados a mal construídos»*¹⁵².

¹⁴⁹ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 172-3.

¹⁵⁰ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 174.

¹⁵¹ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 174.

¹⁵² Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 364-5

No fundo, Escobar repete os tópicos recorrentes que a literatura sobre o matrimónio desenvolveu em redor do ciúme, só que em relação aos solteiros. Esta alteração deve-se ao facto de as novelas tratarem do enamoramento e não do casamento e também às possibilidades que o tema dá, pois os ciúmes constituem obstáculos à felicidade dos amantes. Sendo assim, esta abordagem pode, também, ser encarada como uma forma de alertar o futuro casal para os encargos que ele constitui e para a necessidade da confiança, aliada à prudência, como base da felicidade. E, como diria Francisco Manuel de Melo: «O prudente é como o capitão de um castelo que traz pelo campo de contínuo as espias ao longe, vigiando noite e dia se inimigo, bem que o não tenha, porque quando o tiver o não possa tomar de sobressalto»¹⁵³.

A escolha

Todos estes convencionalismos se inscrevem no amor entre jovens da mais alta nobreza. Geralmente, os amantes são de proveniência social equivalente. Mas nem sempre é assim, pelo menos na aparência. Por exemplo, na Novela II, Leonardo, fiel secretário da duquesa do Luxemburgo, é encorajado pelas palavras dela. E assim, «*estando na cama, em aquelas horas que no teatro da fantasia se ensaia quanto se tem representado, sendo uma hora, epítome de um e de muitos dias, pesando as palavras da duquesa, construindo novamente em seu favor o carinho que jamais havia soletrado, entrou em vastos discursos de se era amado dela, porque o dizer que o sangue não solicitava amor, senão as partes, parecia-lhe abrir portas à maior felicidade*»¹⁵⁴. A partir de então encheu-se de esperanças e começou a agir de maneira a descobrir quais eram os verdadeiros sentimentos da sua senhora para consigo. Claro que é compreensível que Leonardo não tenha começado por erguer os olhos tão alto, dado a diferença de estatuto entre ambos.

Curiosa é esta relação que merece algumas reflexões da boca das personagens. É também um pretexto para se falar das desigualdades sociais. Assim, Leonardo entende que «*o amar nunca pode ser ofensa, porque era um tributo do coração, um juramento das prendas, mas que o declará-lo podia ser delito, porque como as*

¹⁵³ D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados*, ed. cit., p. 117.

¹⁵⁴ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 52-3.

declarações são a pretensão e não há pretender sem esperar, sendo a fineza sacrificio, pareceria a confissão culpa»¹⁵⁵. Esta situação torna-se a ideal para apresentar várias comparações: com Faetonte, com Ícaro, com a borboleta...

Por seu lado, a duquesa, de início, não acha que essa possa ser uma relação viável, pois as atenções do seu valido apresentam-se-lhe como «*bárbaros desacatos ao seu decoro*»¹⁵⁶. No seu longo solilóquio (página 56 e parte da 57), divaga sobre o tema, dividida entre o deixar-se ou não amar por alguém de menor condição, mas que, na realidade, não o confessa.

Se os escrúpulos a fazem divagar, as suas acções demonstram que também ela não é indiferente aos sentimentos do seu vassalo, pelo que continua a alimentar a ousadia deste. Começa então um jogo: Leonardo deixa pistas que levem a duquesa a julgá-lo um príncipe disfarçado. Enquanto a duquesa começa a acreditar nisso, o leitor é levado a pensar que se trata de uma patranha inventada pelo secretário para despertar, primeiro, a curiosidade, depois o ciúme, pensando que as atenções do secretário eram dirigidas a outra dama, acabando assim por despertar o amor da sua senhora, o que, de facto, consegue. Picada pelo ciúme, o amor apresenta-se-lhe assim a ela como «*um frenesim da alma, um delírio da vontade*»¹⁵⁷. Leonardo dirá que o seu coração abrasa «*nos incêndios do desejo*»¹⁵⁸. A veemência do seu sentimento é bem atestada por Gustavo, um amigo de Leonardo, que informa a duquesa de que só por a amar ele a servia e padecia perigo de vida. Segundo ele, Leonardo disfarçara-se de secretário para poder estar perto da sua amada, correndo assim uma perigosa aventura que acabou por dar os seus frutos, a duquesa, de imediato, o declarou seu esposo. É o próprio Leonardo que esclarece: «*que desvaecido com o vosso favor, fabriquei um embeleco aleivosamente tecido e continuado... Eu sou Ícaro que fei tanto voo de asas de cera. Eu, o Faetonte que quis governar radiante a carroça do sol; eu o Encelado que empinando montes de enganos quis escalar o céu. Amor foi, não ambição;*

¹⁵⁵ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 55.

O D. Juan tirsiano dirá a Tisbea: «Amor es rey/ que iguala con justa ley/ la seda con el sayal» - Tirso de MOLINA, *Obras Dramáticas Completas* (ed. crit. de Blanca de los Rios), Madrid, Aguilar, s.d., vol. II, Jornada I, Cena XVI, p. 648. Se bem que D. Juan não se interessasse por casar com Tisbea, tão só obter os seus favores, na realidade esta é uma ideia repetida várias vezes por Tirso.

¹⁵⁶ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 56.

¹⁵⁷ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 68.

¹⁵⁸ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 82.

*sacrifício foi da alma à vossa beleza, não cobiça de estado. Se o amor desculpa os desatinos, desculpai este e perdoai-me... e se achais que não merece perdão tão bárbara ousadia, empregai este punhal no atrevido coração que em si alimentou paixão tão arrojada»¹⁵⁹. Prova de amor supremo que a duquesa se apressou a recompensar, entregando-lhe o seu amor, sem necessitar de provas sobre o sangue dos seus avós. Perante os seus súbditos, declara a sua disposição de o receber «*naquela noute por esposo*»¹⁶⁰.*

Mas na quarta novela, “Do escravo por amante”, idêntico problema é levantado: A duquesa da Bretanha sente que ama Finardo, que ela supõe um escravo. O pungente lamento de Selinda, a duquesa da Bretanha, exprime bem a injustiça da impossibilidade desse amor, do dever de estado: «*Que é isto (dizia ela) Amor tirano, tão bastardos afectos em meu peito? Eu que blasono de rocha em cujo desdém se viam rebatidas as pretensões dos maiores príncipes da Europa, humildemente rendida a um vil escravo? Pera o crer (Amor) castigo de tua ira, como poderia ser ofensa a teu império a observação das leis de meu recato? Que culpa é resistir-se constante quem nasceu com tantos empenhos pera as resistências?... Honra, que importa ser diamante como é o coração cera, brando pera as impressões do agrado e duro pera resistir os golpes, como pode ser? Ou não seja vileza o sentimento ou naça o coração mais forte pera as baterias. Naci princesa da Bretanha, Finardo é um escravo humilde. Mas, ai, se Finardo me enfeitiça como não hei-de amar a Finardo? Amam-se as prendas, não os Estados. A vontade rende-se ao agrado e não às conveniências. O afecto não se governa pela razão de estado, se não do gosto. Se nenhum dos príncipes que me solicitam tem as prendas de Finardo, porque o hei-de amar ainda que fosse maior o seu nascimento? E se Finardo tem só as prendas que me agradam, porque não hei-de amar, posto que de menor nascimento? Os bens da fortuna valem mais que os dotes da alma? Que lei ordena que me sacrifique ao que me enfada e me negue ao que me enamora? Mas ai, eu sou Selinda, sem dúvida me esqueço que o era. Eu rendida ao amor de um escravo? Eu desluzir a grandeza de meus brasões? Eu profanar os caprichos da minha bizarria? Eu alimento em o peito, ele áspide que há-de tirar-me a vida? Oh, saia, saia de meu coração o vil emprego de*

¹⁵⁹ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 84.

¹⁶⁰ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 87.

meus affectos»¹⁶¹. É um longo e convincente monólogo em que Selinda se debate entre o sentimento e a razão (de estado), dividida entre o amor que sente e a responsabilidade que tem em tomar estado condignamente. Várias vezes se verá dividida entre estas duas posições, à medida que vai percebendo os sentimentos de Finardo. Quando se sabe amada dele, confessa a si própria: «*Verdade é que eu me disfarço, mas é porque vejo indigno de meu amor quem adoro. Se Finardo por amante fora escravo, pudera entender que, desesperado de lograr pretensões de príncipe, apelava pera os meios de extremoso; mas, conhecendo o meu affecto, declarara a verdade de sua pessoa, quando o conhecimento dela favorece o seu empenho*»¹⁶². Mas este conhecimento não a demove da sua resolução: «*Poderei como mulher pagar-me de um rendimento, mas como duquesa da Bretanha saberei desmentir os affectos por não profanar o decoro*»¹⁶³. É pois em nome do decoro que Selinda recusa corresponder ao amor de um escravo. Claro que esta divisão lhe traz uma grande tristeza que ela não sabe disfarçar.

Embora se defenda, como vimos, que o amor entre pessoas de diferente condição possa ser possível, na realidade, só na aparência é que há desigualdade (embora em “A Ventura pela Indústria” haja, efectivamente, desigualdade social), pelo que, na prática, o amor só une, só se faz sentir entre pessoas da mesma condição. Não podemos deixar de chamar a atenção para o facto de essas duas situações serem elas também exemplo do jogo entre a aparência e a realidade, de equívocos emocionais, bem ao gosto barroco, que visam criar obstáculos à aproximação dos dois amantes e ser, afinal, o motor da intriga que se segue.

Mas a liberdade de amar não tem a ver só com questões sociais: prende-se também com a livre escolha do par. Nesta linha, na última novela, há um diálogo muito interessante. Florisbela, violentada no seu amor, pergunta ao primo, esposo prometido pelo irmão: «*Uma mulher que viu a um homem sem obrigação de o amar, ofende a sua bizarrria não o amando?*”. “*Não prima (respondeu D. Jorge) que o amar é emprego dalma e não obrigação da vista*”. Perguntou mais: “*Uma mulher livre, rendendo a sua liberdade a prendas merecedoras de seu emprego, não passando do affecto, o rendimento ofende o seu recato ou os seus parentes?*”. “*Visto se está que*

¹⁶¹ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 138-9.

¹⁶² Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 147.

¹⁶³ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 147.

não (disse D. Jorge). Porque o amor é um feitiço dos agrados, entra no coração pelos olhos. Como não se pode resistir não se culpa o admitir-se”. “Pergunto mais”, continuou Florisbela. “Mandando a esta mulher que ame a quem não amava, está obrigada a tirar a um do coração e a introduzir outro?”. “Não, prima (respondeu D. Jorge) que a vontade é livre e não reconhece mais império que o do próprio gosto. Não se ama por preceito, nem por violência se deixa de amar. Ninguém manda nos actos da vontade alheia”. Disse Florisbela: “Senhor primo, dizei-me agora, uma mulher desgraçada a quem obrigam a que ame a quem não ama e que esqueça o que não pode esquecer, posta nestes apertos, que há-de fazer?»¹⁶⁴. Perante esta argumentação o primo compromete-se a tudo fazer para que ela realize os seus desejos. Logo, o Autor, atrás da personagem, opta claramente pela liberdade na escolha do amante.

Longo é o caminho que o jovem enamorado tem de percorrer para alcançar o seu amor, para mostrar a excelência do seu amor. Para se lograr a felicidade há que sofrer muito: o homem tem de lutar por mostrar o seu amor e vencer assim a resistência da donzela. Esta deve mostrar-se esquiva, desconfiada, mas apenas quanto baste até ter a certeza do amor do seu par, pois lutar pela conquista da donzela é a função do jovem, cabe a ela resistir. Voltando à novela “Forte contrário o Capricho”, vemos que aí se condena o gesto de Bernarda para conquistar o amor de D. Sebastião que pertencia a D. Antónia. Adverte o autor: «O amor deseja os favores, os favores não geram o amor. O empenho de quem ama é conquistar os favores que lhe dificultam. A maior resistência acende mais o desejo, os que se oferecem não faz que se desejem»¹⁶⁵.

Para além disso, o amor de ambos os jovens é várias vezes posto à prova, através das traições várias que outras personagens maquinam. Mas enquanto a donzela acredita facilmente nelas e se afasta do seu amante, ele luta para demonstrar a mentira, está sempre disposto a sacrificar tudo para mostrar o seu amor. Até a fazer-se secretário ou escravo ou bater-se em duelo ou na guerra.

Esse longo caminho trilhado pelo amante está cheio de escolhos. Amar exige-lhe sofrimento, mas «como disse Gôngora: viver sem amor é um desalinho da

¹⁶⁴ Novela XII – “As Flores da Bizarria”, p. 461-2.

¹⁶⁵ Novela VI – “Forte contrário o Capricho”, p. 222-223.

alma»¹⁶⁶. No entanto, nestas novelas não é sempre evidente que a felicidade passe pelo amor, dado que há muito sofrimento causado pela indiferença da dama que está sempre pronta a acreditar em todas as intrigas e a desistir. Um pouco como acontece nas novelas pastoris *a lo divino* em que, como Sara Augusto verificou, nota-se «a descrença numa felicidade conseguida através do amor profano, incapaz de inteireza e fidelidade, abrindo fissuras a cada embate da fortuna e a cada acidente do destino»¹⁶⁷. Contudo, não há nenhuma conversão (a não ser a de Bernarda, mas por desgosto, não por devoção), como na *Esperança Engañada*, o que, de resto, já acontecia na *Lusitânia Transformada* de Fernão Álvares do Oriente (1607). Talvez, porque, como veremos, o casamento é necessário aos nobres para a continuação das suas casas.

Para finalizar, podemos afirmar, com Gil Vicente, que «el amor vence a todas las ocsas./Oh, qué palabras tam maravillosas!/ Oh, qué palabras de tanto saber!/ Escriviólas el gran poeta Vergilio;/ guardaldas, señoras, que es muy gran alivio,/ a quien del amor se siente vencer»¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Novela XII – “As Flores da Bizarria”, p. 422.

¹⁶⁷ Sara AUGUSTO, “A *Esperança Engañada* de Manuel Fernandes Raia (1624)”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, nº 1, 2004, p. 306.

¹⁶⁸ Gil VICENTE, “Auto das Fadas”, *Compilaçam de todas as obras* (ed. de M^a Leonor Carvalhão Buescu), Lisboa, IN-CM, 1984, p. 412, vol. II.

O CASAMENTO

Uma vez que o tema central destas novelas é o amor, conforme já vimos, era de esperar que o casamento fosse desejado, vindo assim a ter também uma importância fulcral na acção. De facto assim acontece, embora isso não signifique que todos os casamentos que têm lugar nas novelas de Escobar se realizem por amor.

No entanto, apesar de ser um tema inevitável, estas novelas não são particularmente ricas no que diz respeito a informações sobre a vida de casados. Por um lado, porque poucas indicações nos são dadas sobre a vida familiar dos jovens que nos possa servir de modelo, por outro porque não nos são relatados casos passados com casados. E se os amantes acabam juntos, nem sempre se chega a falar expressamente em matrimónio. É o caso da sétima novela em que não há referência explícita ao casamento do par principal, Clorinda/Felizardo, tão só ao de Flora com o seu amante, mas, implicitamente, percebemos que eles se casaram, já que no final nos é dito que: «*Logrou Clorinda em amorosos sossegos o fruto de sua fé, sem que jamais a sobressaltassem receios, porque nunca pera o menor lhe deu motivos o estremecimento com que Felizardo a amava*»¹.

Outras, pelo contrário, terminam em mais do que um matrimónio: logo na primeira há nada mais do que três, todos eles no fim da narrativa e feitos no mesmo dia. No entanto, dois deles fazem-se por conveniência e só o do par principal se realiza por amor e depois de D. Carlos ter lutado muito tempo em sua defesa.

Também na Novela III há três matrimónios: Constâncio recebe finalmente Florisbela, posteriormente Ardénio casa com Armelinda e Islauro com Luciarda, e «*os três amigos, vivendo em a mesma terra, continuaram sempre as finezas da sua amizade*»².

Na quinta novela há várias bodas de príncipes: o príncipe de Famagusta com a Infanta Lucinda, Alexandre da Macedónia com uma irmã de Floralto, Siana com Fenisardo.

Na Novela VI verifica-se a existência de um duplo matrimónio – o de D. Sebastião e de D. Antónia, o de D. Luís e de D. Laura.

¹ Novela VII – “Da Fineza desluzida”, p. 272.

² *Ibidem*.

Na Novela VII, além do subentendido matrimônio de Clorinda e Felizardo há ainda o de Flora e o seu amante, cujo nome desconhecemos, já que nos é dito telegraficamente que «*Vieram de Estremoz buscar a Flora. Recebeu-a seu esposo*».

Na novela IX, Aurora dá a mão de esposa a seu amado Astiano. Este consegue do pai de Dinarda a aprovação do casamento desta com Floro e «*em um mesmo dia se celebraram ambos os desposórios*»³.

Na décima novela depois de D. António e de D. Sebastiana se terem recebido, é-nos referido que «*Curaram a Floro e cobrando saúde o casaram com Anarda*»⁴.

Na novela seguinte, celebraram-se as bodas de Astolfo e Fénix, de Clotaldo e Florinda e Nise com alguém que não figura na narrativa.

Finalmente, na última novela são nada mais do que quatro casamentos: D. António casou com Florisbela, D. Pedro casou com Estrelinda, D. Luís com Gerarda, Narcisa com D. Jorge.

Amando-se muito, não falta o desejo dos amantes acabarem juntos, pelo que o processo de enamoramento até ao casamento passa, às vezes, pelo casamento de palavra, prática que não é também omitida, já que há algumas referências a ela. Assim Fénix declara a seu amante: «*Desde que declarei o amar-vos sou vossa esposa*»⁵. Veremos mais abaixo que Estela e Floralto também estavam casados, em segredo, por palavra, pois, apesar do casamento de palavra ter sido proibido pelo Concílio de Trento, continuou a ser um tema literário de larga difusão nas comédias e novelas⁶.

Mas nem sempre, porém, a referência a esta prática é abonatória, já que há sempre o perigo de o amante não ser fiel à sua palavra e de a donzela ceder aos seus desejos. Encontramos, assim uma referência a um caso típico de sedução: Rosaura fiara-se na «*promessa de esposo*» que um nobre lhe dera e acabou seduzida e abandonada por ele. Muito embora o comentário seja posto na boca de Lauro (a própria Rosaura) que narra esta história a Felizardo, a crítica que ele faz às promessas é um alerta, pois denuncia que o casamento de palavra é «*palavra que ordinariamente fica em palavras*», para, logo em seguida, reforçar esta ideia com a censura à conduta

³ Novela IX – “Da Desconfiança discreta”, p. 345.

⁴ Novela X – “No amor os desatinos são finezas”, p. 384.

⁵ Novela XI – “Da Desconfiança Vencida”, p. 410.

⁶ Recordemos, por exemplo, “El burlador de Sevilla” de Tirso de Molina e em *El Quijote* (Dorotea e D. Fernando).

do sedutor: «*A falsidade culpo de um falso amante que conquistou a título de esposo os despojos de seu apetite*»⁷. E mesmo, na realidade não havendo nenhuma Rosaura, mas sim uma Flora (travestida em Lauro), o passo serve para se condenar a falsidade dos amantes e a facilidade com que as donzelas cedem às suas promessas e rogos. Diz Lauro: «*Rendida, pois, Rosaura, ao amor ou à vaidade, entregou fácil aquela jóia em que cegamente o mundo pôs a honra dos homens... Oh, que pouco estimada a honra quem a deixa tão arriscada!*»⁸.

Na verdade, a mulher tem um papel importante na honra do homem que vem já da Antiguidade, que o teatro da época tanto explora⁹ e que Maravall resume assim: «*la conducta de la mujer que por muy fuerte que sea el vínculo conyugal, es siempre un ser distinto, con su libre albedrío y su responsabilidad, sin embargo afecta el honor del hombre, aunque este sea ajeno a tal conducta, de manera que este queda comprometido*»¹⁰. Por isso, não admira que Lauro, como irmão, tenha de defender a honra de Rosaura, pelo que, conta, veio para a guerra disposto a tirar a vida ao sedutor ou obrigá-lo a casar com a irmã. Porém, o sedutor morrera logo na princípio da batalha. Com vergonha, recusava-se a voltar para Madrid, para não levar para lá novas da sua afronta. Flora, contudo, casará com seu amante, mas o episódio não deixa de ser um alerta para a falta de validade jurídica que tem o casamento por palavra, comprometendo a honra da donzela.

Se, fundamentalmente, nestas novelas é traçado o percurso até ao casamento, também não faltam nelas referências ao «foram felizes para sempre», conforme testemunho da terceira novela: «*Constâncio logrou feliz o prémio da sua constância, Florisbela pagou agradecida os extremos do seu amor*»¹¹.

⁷ Novela VII – “Da Fineza Desluzida”, p. 240.

⁸ Novela VII – “Da Fineza Desluzida”, p. 240.

⁹ Um exemplo desta preocupação é a comédia tirsiana *El celoso prudente*. D. Sancho, preocupado com a sua honra pessoal, lamenta assim a “traição” de Diana: «*Si la dor muerte que asombre,/ la Corte, cuando me vea,/ no de D. Sancho de Urrea/ conservaré el primer nombre;/ antes de aquí temer puedo/ que quantos estos supieren,/ dondequiera que me vieren,/ me señalen con el dedo,/ y digan: “esto es aquel/ a quien deseonró su esposa”*» - Tirso de MOLINA, *Obras Dramáticas Completas* (ed. crit. de Blanca de los Rios), Madrid, Aguilar, s.d., Acto III, Cena III, p. 1266.

¹⁰ José Antonio MARAVALL, *Poder, honor y elites en el siglo VII*, Madrid, Siglo XXI Ed., 1989, p. 60.

¹¹ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 127.

Na Novela V esclarece-se que Fenisardo «sacrificava a Siana esposo as mesmas adorações que amante que não apaga o logro as chamas do amor que é verdadeiro, antes as acende, nem diminui a posse os alvoroços de um amor que, sendo hidrópico, por natureza, tem a sede contínua por achaque. Com este agradecimento à sua dita, procedeu Fenisardo toda a vida, ficando naquela ilha imortal a memória da firmeza bem lograda»¹². Mais à frente, na penúltima novela, ficamos a saber que Astolfo viveu «muito ufano nos braços de Fénix»¹³.

Entre o amor e a conveniência

Mas para se chegar à felicidade foi preciso lutar arduamente, conforme vimos no capítulo dedicado ao Amor. Claro que só na união final dos dois amantes se pode realizar essa felicidade, pelo que o casamento tem de ser considerado um bem, um prémio. Há, no entanto, na terceira novela, uma personagem secundária que tece algumas considerações interessantes sobre ele: Islauro. A opinião de Islauro sobre o casamento parece reavivar a velha questão sobre as vantagens e desvantagens do casamento que, entre nós, se encontra plasmada no *Espelho de Casados* de João de Barros. Queixa-se Islauro: «Instado de sua mãe um dos sete sábios da Grécia pera que se casasse sendo moço, disse que ainda não era tempo. Apertado depois dela em maior idade, respondeu que já não era tempo. Quando moço é cedo e quando velho é tarde. Confesse-vos que quando considero o risco de errar um casamento, que é como a morte, porque não tem emenda, é como o inferno que não tem redenção, proponho não me casar»¹⁴. Esta tem semelhanças com a «Rezão XII e final contra o matrimónio». Nela João de Barros, depois de ter explicado que, segundo o direito antigo imperial, havia várias circunstâncias em que se podia repudiar a mulher, conclui: «Mas nós, como já é dito, não podemos deixar nossas mulheres senão por uma só causa que é adultério. Pois, se este que digo, tantas vezes e por tantas causas podiam deixar suas mulheres e tinham dúvidas se era bom casar, quanto mais nós que as não podemos nunca deixar por nenhuma cousa que ou má ou boa já a havemos de

¹² Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 195.

¹³ Novela XI – “Da desconfiança Vencida”, p. 420.

¹⁴ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 126.

suportar até à morte e considerado esta razão e como eles mesmos tenham o casamento por tão duvidoso, nós o devemos mui muito mais duvidar»¹⁵.

Ora, Islauro responde às suas próprias dúvidas, argumentando: «*mas também vendo os riscos em que a mocidade se distrai, a vida se arrisca e a saúde se estraga, reparando em a obrigação que tem um fidalgo de atender à sucessão de sua casa, me resolvo a tomar estado, será quando haja ocasião que me obrigue*»¹⁶. Resume, assim, o jovem fidalgo várias das razões que, mais de um século antes, apresentara Barros a favor do casamento: «Rezão I: por parte do matrimónio por se perpetuar o homem», «Sexta razão por parte do matrimónio: por causa da geração», «Rezão VII polo casamento: por causa da honra», «Rezão IX: por ser o casamento em favor da República», «Rezão X polo matrimónio: por causa da ajuda da mulher ao marido» e, finalmente, a «Rezão XI por parte do casamento: por respeito da polícia»¹⁷.

Não há, nas palavras de Islauro, qualquer referência às razões teológicas do casamento, tão só a razões pragmáticas. Esta discussão, fora já do seu tempo, poderá parecer inusitada, porquanto na época as preocupações dos textos moralistas e da pastoral visavam mais a educação dos casados do que discutir o que era consensual no mundo católico desde o concílio tridentino: a importância do sacramento do matrimónio.

No entanto, e atendendo a que, não obstante a primeira dúvida, Islauro casa também no final da novela, talvez a explicação para a sua inclusão seja o de reavivar a importância social do casamento. Seria a consciência desta importância do casamento que justificaria que estes textos profanos abordassem os meios ou as formas por que lá se chega (lembramos que não são só o amor, mas também a conveniência do estado, da família e dos amigos) podendo assim, pertinentemente, constituir-se em tema de narrativas edificantes. Por outro lado, será legítimo questionarmo-nos também se não estará subjacente a esta dúvida de Islauro o preconceito do celibatário a trair a imaginação do escritor de novelas cortesãs. Curiosamente e dado que se trata de novela de temática amatória, estranho é o facto de Islauro não casar por amor, nem mencionar, nas suas razões a favor do casamento, o amor e o desejo dos amantes

¹⁵ João BARROS, *Espelho de Casados*, (ed. fac-similada da ed. de Vasco Dias Tanco de Frexenal, de 1540, feita por Tito de Noronha e António Cabral), Porto, 1874, fol. XV.

¹⁶ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 126.

¹⁷ João BARROS, *Espelho de Casados*, ed. cit..

ficarem juntos. Admite-se então que o amor possa nascer do convívio entre os esposos: é o amor-amizade de que falávamos atrás.

No fundo, é como se o Autor aceitasse que o amor é um artifício ficcional ou que só acontece às vezes. As novelas funcionariam assim como uma mensagem de esperança para os jovens, cujos casamentos eram combinados pelas famílias, não deixando de parte a possibilidade de sonhar um casamento feliz e cheio de amor. As novelas instituíam-se como pontes entre a ficção e a realidade.

Mas se tomar estado é obrigação da nobreza, é também um negócio de estado para além de escolha do coração. Recordemos as palavras de N. Elias que, embora tenham em vista a sociedade francesa, poder-se-ão aplicar aqui também: «Ao casar, o aristocrata de corte pretendia, em primeiro lugar, “fundar” e “manter” uma “casa”, dando-lhe o prestígio e as relações de acordo com o seu “estado” e aumentar, na medida do possível, a influência dessa “casa” de que os dois esposos passavam a ser os representantes»¹⁸. Daí que não seja para admirar se encontramos o rei a intervir na escolha ou aconselhamento de casamentos entre os seus súbditos, o que era uma longa tradição, de que a literatura em geral se faz eco¹⁹.

Na realidade, para a resolução do casamento, havia que ter em conta muitos interesses, como «*a conveniência própria, o interesse dos parentes, a inconstância dos amigos, o gosto do rei*»²⁰, conforme, logo na novela primeira, Narcisa, enamorada de D. Carlos, o admite e receia. Tinha razões Narcisa para temer, pois o rei, a rogo dos parentes de D. Carlos, aconselhara este a casar com Luciana como forma de pacificar os ânimos de dois bandos rivais: «*e como era único meio para sossegar os bando que se haviam armado, aprovou el-rei a boa direcção daquele negócio e disse a D. Carlos que esperava do seu juízo que não dificultasse um ajustamento tão importante e pelo que ele interessava na concórdia de tão nobres vassalos lhe fazia*

¹⁸ Norbert ELIAS, *A Sociedade de Corte*, Lisboa, Ed. Estampa, 1987, p. 28.

¹⁹ Poderemos citar aqui o testemunho de António Cirurgião, ao justificar a presença do rei na novela de Quintano de Vasconcelos, *A Paciência Constante*: «Que, nestes casos, a realidade vai de mãos dadas com a ficção é óbvio: nesse tempo, ao rei assistia o direito de sentenciar à morte os seus súbditos e de aprovar ou desaprovar casamentos da classe nobre» - António CIRURGIÃO, “Introdução” a Manuel Quintano de Vasconcelos, *A Paciência Constante*, Lisboa, IN-CM, 1994, p. 38.

²⁰ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 21.

*mercê de uma grossa comenda»*²¹. Mas D. Carlos não está disposto a aceitar esse fardo, apesar de saber quais as consequências. Pergunta ele: *«Porque o rogo, a instância, as conveniências ou o gosto do príncipe poderiam acaso forçar o meu alvedrio, desviar-me do emprego do meu gosto ou fazer-me acomodar ao que a vontade não abraça?»*²².

Ora, não obstante o que dissemos no parágrafo anterior, o amor consegue, contudo, vencer a vontade do rei, os interesses da família e da comunidade, pois D. Carlos não casa com Luciana, mas com a eleita de seu coração. No entanto, o rei não sente qualquer animosidade por a sua vontade não ter ido avante, antes aprova a escolha de D. Carlos, liberta-o da torre em que ele estava preso e ajustou o seu casamento com Narcisa.

Capaz de ultrapassar todos os obstáculos que se ponham à sua felicidade é também a grande senhora quando tem tomar estado. Ora, neste caso, ela deve-o fazer perante a assembleia de súbditos, anunciando e apresentando o eleito do seu coração. Assim, D. Linda, duquesa do Luxemburgo por morte dos pais, *«Amante da sua liberdade, protestava não entregar o senhorio dela e se defendia das amorosas instâncias de seus vassallos por que tomasse estado, dizendo que não queria fiar de um de quantos estrangeiros lhe propunham»*²³. Contudo, depois de uma sábia maquinação do secretário, acaba por anunciar ao seu conselho de estado a decisão de tomar por esposo Leonardo, esclarecendo os súbditos que *«os convocara para pedir-lhe aprovação e não conselho»*²⁴. A sua escolha tinha tido em conta os afectos e não os interesses de estado, uma vez que ao afectos não punham em causa os interesses de estado. A importância do matrimónio da soberana é tão importante que, perante as insistências de Leonardo, o secretário, mesmo podendo estar a actuar contra si próprio, para tomar estado, *«ela ãa vez respondeu: Eu entendo, Leonardo, que o render a vontade sem afectos que a inclinem, é um desatino sem desculpa. Sujeitar a minha liberdade o senhorio das minhas acções e o meu estado a pessoa a quem nada devo, que é um disbarate. Que haja eu de obrigar-me a amar a quem não amo? A*

²¹ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 18.

²² Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 29.

²³ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 49

²⁴ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 87.

*vontade reconhece mais império que o do próprio agrado?»*²⁵. A defesa do seu ponto de vista é longo e veemente e irá deixar Leonardo a sonhar com a possibilidade de ela o amar.

Mas mesmo amando Leonardo, pensando tratar-se de alguém de nascimento inferior ao seu, só o aceitou quando Gustavo lhe revela que ele corre perigo e, sem trair o segredo a que estava obrigado, insinua que o ser secretário é apenas um disfarce. Só nessa altura a duquesa lhe chama: «*Amado esposo (que já se acabaram os disfarces) agora vereis qual é a fineza de meu amor*» e lhe revela «*que tendo notícias de ãa conjuração que se forma contra vós, quero voltar as suas iras em lisonjas de meu gosto. Esta noute hei-de chamar os tribunais desta minha corte e os fidalgos dela e declarar-lhes como tenho feito de vós eleição pera meu esposo. Se tem inconvenientes o declarar a vossa grandeza oculta, continuei a dissimulação que eu só vos amo pelas vossas prendas e a mesma eleição fizera de vós se só fôreis meu secretário*»²⁶. Muito embora Leonardo lhe confesse que, de facto, não era um príncipe, mas sim um humilde secretário, ela não hesita em se unir a ele, até porque entretanto já o amava.

Talvez possamos vislumbrar neste episódio uma posição de Escobar perante a ascensão social pelo casamento, Leonardo eleva-se a um estado muito superior ao seu. Durante todo o tempo que decorreu até ao seu casamento, Linda começa por ofender-se com o pensamento de que Leonardo pudesse erguer os olhos para tão alto e a amasse: «*considero eu tão bárbaros desacatos ao meu decoro? Presumo que um vil criado se atreve a amar-me...?*»²⁷. No entanto, outras vezes, desculpa esse sentimento: «*Quando vi eu Leonardo faltar à veneração que me deve?*»²⁸ e «*se ele me adora porque as minhas prendas o enamoraram, o meu modo o prende e o estar-me sempre vendo de tão perto o enfeitiça, que culpa tem Leonardo?*»²⁹. Depois de muito se interrogar, acaba por alimentar a ideia de poder casar com ele, iludida ainda com o facto de tudo indicar que Leonardo era um príncipe disfarçado por amor dela. É assim

²⁵ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 50-51.

²⁶ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 84.

²⁷ Novela II – “Aventura pela indústria”, p. 56.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

que se explica que acabe por o fazer, mesmo depois de Leonardo ter confessado o seu ardil.

Ora esta ascensão não se faz pelos merecimentos, pelas virtudes, mas sobretudo pela traça urdida por Leonardo, isto é, pela sua indústria. Mas este final só é motivo de espanto para o leitor, se não estiver familiarizado com as comédias tirsianas em que estes finais não são invulgares³⁰, não é um ideia muito defensável na época em que dominava a imobilidade social.

Também na Novela IV há uma grande senhora a tomar estado. Selinda, duquesa da Bretanha, tem desde o início da acção da novela, o casamento marcado com o duque da Borgonha. «*Havia-o assim ordenado o duque, seu pai*». Mas ela não o aceitara ainda, porque «*«a idade e falta de prendas faziam injusto o emprego da mais bela flor-de-lis que produziu França*», ou seja, o duque era velho e não conforme o gosto de Selinda. Ora, mesmo sendo Selinda senhora de um estado, isso não faz com que o pai possa interferir na escolha do noivo, segundo parecer expresso pelo narrador: «*Grande violência tirar a sua jurisdição ao alvedrio. Pôr aos filhos no estado que lhe não podem tirar a pensão que lhe não podem pôr: querer que a conveniência do estado furte as vezes ao gosto, sendo eleição de quem o manda o que há-de ser escolha de quem o executa, como se o emprego de toda a vida importara menos e o gosto nos empenhos de amor não fora tudo. É tão prezada de livre a vontade que porque se não presuma que a podem violentar, poucas vezes se acomoda ao que lhe propõem, aborrecendo mandada o mesmo que amara livre*»³¹.

Claro que não conformada com esta deliberação paterna, até porque entretanto se enamorara, Selinda prorrogava o prazo da efectuação de um casamento que não desejava realizar. Acaba por o fazer com alguém que efectivamente estava disfarçado

³⁰ Recordemos a comédia “Quien calla, otorga” em que uma marquesa casa com o seu secretário, conforme já referimos atrás, mas também a seguinte (na edição por nós seguida) “Quien hablo, pago”.

³¹ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 131-132.

A liberdade de escolha do noivo é tema também tratado por Tirso, por exemplo, na comédia “Quien hablo, pago”: «CONDE: ... Bien sabeis todos que el Rey/ mando muriendo, que fuese/ su esposo el que ella escogiese,/ y su testamento es ley»... REINA:... la elección es mia,/por justo acuerdo del Rey,/ mi padre, que no forzó/ mi voluntad, aunque yo/hoy la sujeto a la ley», palavras estudadas e de duplo sentido, pois, na verdade, a rainha escolhe livremente o seu marido, apesar de ser de inferior nascimento – é o próprio conde, seu secretário - Tirso de MOLINA, *Obra Completa*, ed. cit., vol. I, p.1470 – Acto I, Cena II.

por amor. Finardo serve-a como um escravo, sendo ele, de facto, Segismundo, príncipe da Hungria, filho do imperador Frederico.

Mas o caso de Selinda é diferente, pois só aparentemente é que o seu amante era de condição inferior, se bem que, por algum tempo, enquanto julgava Finardo um escravo, as preocupações de Selinda com o amor que sentia por ele fossem muito semelhantes às de D. Linda.

Contudo, o que ressalta destes dois casos é que estas donzelas defendem com firmeza o direito a desposarem quem amam. Para além de grandes damas são também mulheres e não se deixam subjugar pelos seus deveres de estado.

No entanto, é curioso que Escobar pareça ignorar os importantes conselhos para a perfeição do casamento dados por Paiva de Andrada: «Que sejam os casados de igual qualidade» e «Que não seja a mulher mais rica que seu marido»³². Se é mau quando o marido excede a mulher em qualidade o contrário, «quando elas excedem aos maridos na qualidade ainda é maior este perigo, assim porque é menos usada esta diferença, como porque as mulheres costumam ser mais prontas na ira, e mais arrojadas na vingança»³³. Claro que este facto fará com que a mulher deixe de respeitar o marido e augura-se que se «ele não for muito prudente ou virtuoso para dissimular estes desprezos, levantar-se-á entre ambos uma tormenta que poderá ser causa de grandes naufrágios, os quais todos nascem dela ser rica»³⁴. Ora, D. Linda mostrara ser uma mulher determinada, arrojada. Talvez Leonardo, com toda a astúcia demonstrada, bem capaz de dissimular, estivesse à altura de Linda e pudessem entender-se no casamento. Talvez, mas se prestarmos atenção a Andrada «para que o amor seja constante e verdadeiro hão-de ser os casados mui semelhantes nos desejos, inclinações e naturezas»³⁵. Ou, se preferirmos D. Francisco: «A desigualdade no sangue, nas idades ou fazenda causa contradição; a contradição discórdia... Perde-se a paz e a vida é um inferno»³⁶. Segundo D. Francisco, o futuro do jovem casal não será muito risonho.

³² Diogo Paiva de ANDRADA, *O Casamento Perfeito* (ed. de Fidelino de Figueiredo), Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1882, p. 4 e 66, respectivamente.

³³ Diogo Paiva de ANDRADA, *O Casamento Perfeito*, ed. cit., p. 5.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Diogo Paiva de ANDRADA, ob. cit., p. 10.

³⁶ D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados*, ed. cit., p. 60.

Na novela “Da firmeza bem lograda”, há também outra grande senhora solteira - Siana, princesa de Chipre. Enamorada de Fenisardo, preso por Alexandre, ao saber da proposta dos seus súbditos no sentido de a casar com o invasor para estabelecer a paz em Chipre, na presença do conselho real, mostra-se disposta a lutar contra todos na defesa da sua dignidade: «*A bárbara proposta que o reino fez a vossa majestade me obriga a romper as leis da modéstia, sentindo que vassalos tão nobres solicitem um desar tamanho pera uma princesa que os há-de governar. Eu que desprezei os amantes rendimentos de Alexandre, hei-de render-me agora a suas arrogâncias? Em Chipre, reino de Vénus, hão-de poder mais as violências do que os carinhos? Hei-de sujeitar-me a uma força quando enjeitei uma fineza? Presa das armas de Alexandre será Siana vítima da guerra? Não o há-de ser. Como há-de estimar o meu carinho quem o merece com favores e não o conseguiu com finezas? Pera ter seguro o meu afecto usará das violências que lhe aproveitaram, não das ternuras que lhe não valeram. Isto é dar-me por escrava a Alexandre e não por esposa. O Amor sempre foi inimigo de Marte, é menino e foge do estrondo das armas... renunciarei ao ceptro e perderei a vida antes que dar a mão a quem me busca armado e não rendido*»³⁷. Esta posição acabou por convencer os súbditos que optaram por pedir reforços nos reinos amigos. Depois de vitoriosa, Siana casa efectivamente com Fenisardo.

Se, com obrigações de estado, aquela donzelas defendiam o seu direito à livre escolha de marido, mais facilmente e com mais razões o fazem as restantes donzelas. Claro que esta situação só é possível em textos de seiscentos, sobretudo da segunda metade do século. Não nos espantará, portanto, que na novela “Forte contrário o capricho” a firmeza mostrada por D. Antónia Centelhas que dá a mão de esposa a D. Sebastião não por ele a ter pedido, não por D. Luís a ter incitado, mas porque ela assim o resolveu, conforme explica altivamente: «*as pessoas da minha qualidade não fazem os empregos contra o gosto, porque se empenham com a resolução de não os variar*»³⁸.

Esta defesa do amor como condição para a felicidade futura parece enquadrar-se na definição que dele faz Diogo Paiva de Andrada: «É o amor alma dos casamentos, grillão das vontades, colunas das firmezas, e uma perpétua continuação

³⁷ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 185-6.

³⁸ Novela VI – “Forte Contrário o Capricho”, p. 234.

dos verdadeiros contentamentos»³⁹. Contudo, não nos parece que esta posição, bem como a veiculada pelas novelas, entre em contradição com a ideia defendida por D. Francisco de que o amor «sói ser a principal causa de fazer os casados mal casados, umas vezes porque falta e outras porque sobeja»⁴⁰. Na realidade se o amor pode ser algumas vezes um inferno, um desatino, isso só se verifica durante o processo de enamoramento, sobretudo quando posto à prova pela intriga de terceiros, mas enquanto ponto de chegada, enquanto sublimação no casamento, o amor torna-se sereno, uma vez que todos os obstáculos que se levantavam foram ultrapassados.

Contudo, a aceitação do direito à livre escolha de marido por Linda, por Selinda ou por Siana não parece ser sempre extensível a outras personagens, todas elas secundárias, que vêem irmãos, reis, tios, primos a combinar os seus casamentos. É verdade que não nos é dito que as donzelas se tenham rebelado contra esta situação ou que tivessem nos seus corações outros «empenhos». É verdade ainda que os noivos que lhes são assim impostos são todos jovens e prendados. É verdade também que são conformes os interesses e o gosto da família. Mas também é verdade que, nestes casos, o amor nada teve a ver com estas uniões, como se as personagens secundárias não tivessem direito a fazer ouvir a voz do seu coração. É pois nestes casos que é mais visível a obrigação que o nobre tem de fundar a sua casa.

Poderemos também pensar que o amor é um direito de uma elite dentro da nobreza, já que as personagens principais têm geralmente um estatuto social superior. Mas nem sempre isso se verifica. O que é certo é que, e esta é uma situação comum a várias novelas, só o par principal, que lutou leal e arduamente pelo seu amor, tem direito à livre escolha do seu cônjuge. Por outro lado, se ressalta da análise destas novelas que o casamento não deve ser imposto, logo não deve ir contra a vontade de qualquer um dos membros do casal, isso, contudo, não significava que não pudesse, à falta de escolha, ser proposto. Aliás, ele é também a única solução possível para quem ama mas não é amado, como é o caso da irmã de Alexandre da Macedónia e do próprio Alexandre, na quinta novela: impossibilitada de casar com Fenisardo, aceita casar com o príncipe de Famagusta por proposta do próprio Fenisardo.

Claro que há também algumas personagens secundárias, como nessa mesma novela Floralto e Estela, que se amam e juntos continuam até se casarem no final. Só

³⁹ Diogo de Paiva de ANDRADA, *Casamento Perfeito*, ed. cit., p. 11.

⁴⁰ D. Francisco Manuel de MELO, *Carta de Guia de Casados*, ed. cit., p. 61.

que este é um par que não antagoniza o par principal, antes o complementa e lhe dá força.

Uma única vez, a solução encontrada foi diferente, pois a donzela não conseguiu atingir os seus propósitos, já que usou armas pouco leais na defesa do seu amor. Assim, na Novela VI, a solução encontrada foi a donzela ir para um convento, dado o seu reprovável comportamento, pois recorrera à calúnia inventando uma gravidez para poder casar com D. Sebastião, pondo assim em cheque a sua própria reputação, a reputação de D. Sebastião e a sua própria vida (uma vez que o irmão de Bernarda intentava matá-lo), o amor de D. Sebastião por D. Antónia e a possibilidade de estes se casarem. O caso era grave, pois outras donzelas que lutaram, com pouca lealdade também, mas não ousando ir tão longe conseguiram um casamento vantajoso, se bem que não por amor, mas arranjado pela família. Podemos pensar que Escobar estabelece limites para a luta por amor: são proibidos todos os meios que visam comprometer a reputação. No entanto, a resolução de entrar no convento terá sido da própria: *«nesse mesmo tempo, dona Bernarda se meteu religiosa num convento, desgostosa de tantos malogros dos seus desígnios e corrida de que tão claramente se explicassem»*⁴¹. Parece assim tratar-se de uma auto-punição pela vergonha causada pelo acto perpetrado, mas também de uma desilusão por a sua trama não ter dado fruto.

Mas Escobar não tem uma atitude única face ao casamento, na medida em que o entende também como um meio de resolver questões de honra ou inimizades. Assim, na primeira novela, D. Carlos poderia ver a ameaça de desterro ser-lhe levantada em troca do seu casamento com Luciana *«em que todos estavam ajustados, considerando que era o único meio de atalhar os danos que ameaçava aquele princípio da bandos em que a cidade começava a arder»*⁴². O não cumprimento desta determinação poderia ser encarado como uma afronta pela família da donzela rejeitada, pois *«em lugar de uma satisfação lhe haviam maquinado outra ofensa»*⁴³. Não admira que o rei mandasse prender D. Carlos numa torre. Mas perante as provas de firmeza que D. Carlos protesta, tanto o rei como o irmão de Luciana acabam por favorecer o jovem fidalgo.

⁴¹ Novela VI – “Forte Contrário o Capricho”, p. 234.

⁴² Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 8.

⁴³ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 39.

Também na quinta novela, quando Fenisardo, como vencedor, celebra a paz com Alexandre da Macedónia, exige que este case a infanta Lucinda, irmã de Alexandre e enamorada de Fenisardo e sua libertadora, com o príncipe de Famagusta que o auxiliara na batalha contra Alexandre. Este promete fazê-lo e pede ainda a mão de uma irmã de Floralto, o que «já só dele dependia, pela morte de seu pai»⁴⁴. Caso curioso acontece nesta novela, pois Lucinda, amando Fenisardo, nunca tentou impedir a sua felicidade, antes pelo contrário, ajudou-o a escapar do seu cativeiro. Como não poderia obter o direito a unir-se a quem amava, o seu casamento é arranjado por Fenisardo, conforme vimos, que a casa com o príncipe de Famagusta, seu apoiante. Os casamentos arranjados não funcionam, pois, como castigo, mas impõem-se como uma forma de arranjar um desfecho breve e coerente para as narrativas.

Podemos ver que Escobar considerava o casamento como importante na resolução de conflitos entre nações, mas também a sua recusa poderia levar a iniciar ou a activar conflitos. É assim que, ainda na mesma novela, Fenisardo, ao fugir do cativeiro, contou com a ajuda do príncipe de Famagusta, agastado pelo facto de Alexandre da Macedónia não lhe ter querido dar a irmã Lucinda em casamento.

Talvez tivesse alguma razão para temer, pois, logo de seguida, tendo em conta o precioso auxílio do príncipe Floralto, os cipriotas visaram realizar o casamento da bela Siana com ele. Ora, este foi mais difícil de evitar, pois, por um lado, segura do amor de Floralto por Estela, Siana não fazia tanta resistência à proposta e, por outro, os súbditos estavam convencidos de que as visitas nocturnas aos jardins do palácio que Floralto fazia a Estela se destinavam a Siana. Para complicar mais esta causa, o próprio pai de Floralto insistia na conveniência deste casamento em troca do esforço de guerra despendido em Chipre.

Ora, Floralto estava casado em segredo com Estela, o que era mais um motivo para que Siana não se preocupasse muito em fazer com que o pai desistisse da ideia de a casar com o esposo da prima.

Mas ainda nesta novela tornamos a encontrar o casamento como um meio de recompensa político-militar. Assim, depois da valente derrota que Fenisardo impôs ao exército inimigo, o irmão do rei (com uma ajuda de Siana) propôs que seria mais acertado o casamento desta com Fenisardo para não se arranjar um príncipe

⁴⁴ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 194.

estrangeiro, divulgando também as novas do casamento de Floralto com Estela. Este parecer foi do agrado do povo e do rei que viam em Fenisardo o seu salvador.

Num gesto de grande cortesia, Fenisardo liberta Alexandre com a condição de este casar a irmã Lucinda com o príncipe de Famagusta, pagando assim o auxílio que este príncipe lhe dera. Mas, mais uma vez, a felicidade de uma donzela é sacrificada aos interesses de estado, já que Lucinda amava Fenisardo, embora não pudesse casar com ele, e não foi tida nem achada neste negócio.

Contudo, o casamento podia ser também uma forma de reparar a honra da donzela. Vimos como Bernarda o tentou, embora isso fosse apenas uma traça dela e não uma realidade, pelo que não surtiu qualquer efeito.

Escobar defende então o casamento como consequência natural do amor, como um prêmio para a dura luta que foi preciso travar para o merecer. Mas o casamento não deixa também de ser o meio de um jovem fundar uma casa, mas também de alargar a sua esfera de influência, de defender os seus interesses pessoais e os da sua família ou, em última análise da sua “pátria”.

A aprovação

Em qualquer caso, os jovens nunca contrariam a vontade da família, pois, mesmo os casamentos de livre escolha, ou seja, por amor, não excluem a sua aprovação, sobretudo a dos parentes mais chegados: pais e irmãos, às vezes também tios. Uma vez se refere vagamente a aprovação dos parentes, sem que se especifique de que parentes se trata: *«tratou com os parentes de Astrea o seu casamento... Logrou suas esperanças»*⁴⁵. Não sendo sempre o pai a ter a última palavra em relação à aprovação do casamento, o que está de acordo com o que James Casey mostrou nos estudos sobre a Andaluzia⁴⁶. Contudo, na terceira novela, é ao pai que se faz o pedido: Constâncio propõe à sua amada Florisbela pedi-la ao pai, o que faz no dia seguinte.

Também na nona novela, Astiano garante a Floro obter o consentimento do pai de Dinarda, afirmando que este: *«não quereria violentar o gosto de sua filha,*

⁴⁵ Novela VIII – “Firmezas vencem desgraças”, p. 308.

⁴⁶ James CASEY, “Le mariage clandestin en Andalousie”, *Amours Legitimes, Amours Illegitimes*, ed. cit., p. 67.

arriscando-se aos perigos de uma vontade violentada e mais seguro ficava o crédito de sua casa casando-a com quem dera motivos para a primeira murmuração»⁴⁷. Está pois aqui neste passo salvaguardado o direito da livre escolha ou, pelo menos, a obrigatoriedade da aprovação da donzela, pois o perigo que poderia advir do casar contra sua vontade era muito grande, bem como a perda da fama motivada pelo falatório provocado pelos encontros dos dois amantes. No final da novela é-nos confirmado que, de facto, Astiano «Não se descuidou do empenho de Dinarda, praticou a seu pai as conveniências do casamento com Floro com tão vivas razões que ele gostou muito de que se fizesse»⁴⁸.

O consentimento dos parentes mais chegados não deixa, porém, também de ser importante e necessário, o que não quer dizer que a aceitação seja implícita. Em casos graves pode até não ser fácil essa aceitação. Foi o que aconteceu na terceira novela, em que Armelinda, uma personagem secundária, teve alguma dificuldade em conseguir a anuência do pai, uma vez que o seu amado Ardénio matara o traidor Polidolfo que ousara ofender a fama da sua amada. Entretanto, o pai de Armelinda morreu, ficando assim naturalmente «vencidas as dificuldades todas do casamento»⁴⁹.

Na falta ou na ausência do pai, é tio que tem o direito e a obrigação de resolver o futuro da donzela. Logo na primeira novela é a D. Lourenço, tio e também tutor de Narcisa, que o rei a pede para casar com D. Carlos, o que deixa muito satisfeito D. Lourenço. Noutra novela, “Da desconfiança vencida”, na ausência do pai, Fénix resolve o problema. Assim, anuncia ao seu amado Astolfo: «Pera que vejais, meu Astolfo, como está bem merecida de meu amor a fineza de não creres em minha ofensa o mesmo que os olhos julgavam evidência, em lugar de cumprir uma promessa que vos fiz, vos asseguro mais brevemente maior sossego. Esperávamos a vinda de meu pai pera tratar o nosso casamento, mas continuando por mais três anos o mesmo governo, não me atrevia a lutar tanto tempo com vossas desconfianças e, valendo-me de minha tia, tomou tanto ela por sua conta este negócio que hoje entregou o aviso de meu pai que, reconhecendo o lustre de vosso sangue e as prendas da vossa pessoa, tinha por grande crédito de sua casa e glória da sua velhice o merecer-vos filho que ordenava se fizesse o casamento muito a seu pesar pelo desejo que tinha a assistir a

⁴⁷ Novela IX, “Da Desconfiança Discreta”, p. 344.

⁴⁸ Novela IX – “Da Desconfiança discreta”, p. 145.

⁴⁹ Novela III – Dos empenhos de uma fita”, p. 127.

tamanho gosto. Amanhã falai com meu tio que já está em que amanhã mesmo se há-de efetuar que eu, mal avinda com vossas desconfianças, como eu só no logro espero vencê-las, por não as padecer as atalho»⁵⁰. As bodas foram estão realizadas, mas «como a ausência do pai de Fénix não fazia decentes as ostentações, naquele mesmo se celebraram umas e outras bodas»⁵¹.

Não raras vezes é aos irmãos que cumpre a missão de aprovar ou combinar o casamento das donzelas. Assim, na terceira novela, Islauro resolve friamente com Ardénio o destino de sua irmã: *«tenho ãa irmã a quem chamam a Rosa do Minho, tem dous mil cruzados de renda. Se quereis tomar com título de cunhado a quem sempre há-de fazer profissão de cunhado vosso, será grande a minha dita»⁵².*

Como fidalgo galante que era, Ardénio não quis aceitar o argumento do dote da Rosa do Minho, pelo que pede a mão de outra irmã que não apresente tal dote. A resposta de Ardénio mostra bem a galanteria destes jovens fidalgos: *«pera os fidalgos da vossa bizarria, não é o dote merecimento, porém não é bem que seja demérito»⁵³. Ainda na mesma novela, Constâncio, desejando ter parentesco com Islauro, propõe: *«ainda que me desprezastes pera os parentescos, eu hei-de fazer um troco com vosso primo Firmiano e sua irmã com dous primos meus, de cujas conveniências trataremos»⁵⁴.**

Arranjar um noivo para as irmãs foi também da responsabilidade de D. António (Novela XII), o que ele fez de uma só assentada, casando Gerarda com D. Luís e Narcisa com D. Jorge para seu proveito próprio e proveito dos dois fidalgos, pois *«Ficou dom Jorge muito ufano, muito satisfeito D. Luís»⁵⁵. Nada nos é dito sobre a opinião destas donzelas.*

Cabe ainda ao irmão, como vimos, vingar a honra da donzela, matando o sedutor. Na Novela VI, D. Luís é solicitado pela irmã a vingar a sua suposta ofendida honra, o que ele empreendeu, embora acabasse por descobrir a verdade, o que inviabilizou a sua actuação.

⁵⁰ Novela XI – “Da desconfiança Vencida”, p. 419.

⁵¹ Novela XI – “Da desconfiança Vencida”, p. 420.

⁵² Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 126.

⁵³ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 126.

⁵⁴ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 127.

⁵⁵ Novela XII – “As Flores da bizarria”, p. 467.

No caso dos criados são os seus amos que arranjam o casamento. É o que verificamos na décima novela, em que o pouco fiável par de criados (Floro, criado de D. António e Anarda, criada de D. Sebastina) são casados um com o outro, «*dando-lhe [o amo] remédio com que vivessem distantes*»⁵⁶.

Finalmente poderemos abordar a questão do dote que por várias vezes é referido, sobretudo nos casos em que os casamentos são combinados pelos parentes. Já vimos que a Rosa do Minho levava dois mil cruzados de renda. Na Novela I há também referência ao dote: D. Pedro anuncia ao rei que o dote de sua irmã é o suficiente para «*sustentar uma casa muito honrada*». Mas ficamos também a saber que, mesmo assim, ele próprio irá dotar a irmã, pois dirá ainda que «*da fazenda que tenho livre lhe darei o que baste a assegurar-me de que possam viver com todo o luzimento*»⁵⁷. Escobar não hesita em abordar as questões mais pragmáticas ligadas ao casamento, embora de uma maneira muito breve, o que contribui para a verosimilhança das narrativas, mas, neste caso, funciona como uma espécie de prémio de consolação para quem casa sem ser por eleição do seu coração⁵⁸.

A cerimónia

Em relação à cerimónia, poucos pormenores nos são dados. Contudo, podemos encontrar na terceira novela uma referência lacónica a um casamento por procuração - é o de Islauro com Luciarda. Claro que estas duas são personagens secundárias e este desfecho, invulgar em Escobar, adequa-se perfeitamente ao pensamento de Islauro que, recordemos, entendia o casamento de uma forma pragmática, ou seja, como uma

⁵⁶ Novela X - “No Amor os Desatinos são Finezas”, p. 384.

⁵⁷ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 42.

⁵⁸ Apesar do dote ter uma importância real na época - tenhamos em conta o que diz Joseph Pérez: «l’homme choisira une épouse en fonction de la dot qu’elle est susceptible d’apporter ou parce qu’il compte sur une alliance avec une famille de qualité pour améliorer ses affaires» - Joseph PÉREZ, “La femme et l’amour dans l’Espagne du XVIIe. Siècle”, *Amours Légitimes, Amours Illégitimes en Espagne (XVIe.- XVIIe. Siècles)*, Paris, Publ. De la Sorbonne, 1985, p. 22 - as novelas, compreensivelmente, não abordam muito esta problemática. Vimos já que o mesmo acontece em Pires de Rebelo.

obrigação de um fidalgo, pelo que há uma perfeita coerência entre esta forma de entender o casamento e a forma de o realizar.

As outras cerimónias são realizadas com os noivos presentes todos eles em cerimónias de grande luzimento. Assim, na primeira novela, os protagonistas são de tal maneira importantes que levam à intervenção pessoal do rei no sentido de serenar as relações entre bandos desavindos. Dessa intervenção resulta a combinação do casamento dos cabeças dos dois bandos rivais. De facto, não sortiu efeito a solução régia, pois esta esbarrara no grande amor que D. Carlos devotava a Narcisa. O rei aprovou e louvou o grande amor de D. Carlos e o casamento deste par de enamorados é realizado em Lisboa: «*Tendo Lisboa muito que aplaudir e que admirar no grande luzimento com que estes fidalgos apostados a bizzarrias se portaram nesta ocasião*»⁵⁹. Ora, localizando-se a acção dessa novela em Coimbra, o facto de o casamento ter tido lugar na corte reforça a ideia da importância da família de D. Carlos, conforme está explícito no texto: «*Recebeu el-rei a Dom Carlos com grandes honras*»⁶⁰.

Também, na novela “Dos empenhos de uma fita”, se refere que Constâncio recebe Florisbela em cerimónia «*que se festejou com o maior luzimento*»⁶¹.

Na quinta novela, depois de Siana ter demonstrado a Fenisardo o seu amor «levando-o nos braços com ternuras de amante e confiança de esposa», refere-se apenas que: «*Em breves dias se preveniram as festas pera as bodas de todos aqueles príncipes, ressucitando em Chipre a Idade de Vénus*»⁶². Boa ocasião que Escobar não aproveitou para ilustrar com as galantes festas que então poderiam ter lugar, dado que se trata da cerimónia de casamento da princesa de Chipre.

Na última novela, depois de dizer que se ajustaram os casamentos só se acrescenta que eles «*se celebraram com o de D. Pedro com Estrelinda com aquele luzimento com que os fidalgos portugueses sabem portar-se em semelhantes ocasiões*»⁶³.

A novela em que nos são dados mais pormenores sobre a cerimónia é a novela “Do escravo por amante”. Com efeito, «*divulgando-se logo que a duquesa se casava e*

⁵⁹ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 47.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Novela III – “ Dos empenhos de ãa fita”, p. 127.

⁶² Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 194.

⁶³ Novela XII – “As Flores da bizzarria”, p. 467.

se logravam as instâncias de seu cargo, todos se encheram de alvoroços, não se dizendo quem era o escolhido. E sendo todos os príncipes chamados se preveniram os presumidos pera escolhidos e os desconfiados pera testemunhas. Lançou o resto a vaidade nas galas, apesar das trévoas, as luzes faziam a noute dia. Acudiram os príncipes a[o] palácio luzidos com a maior ostentação, os Bretões com gosto de terem príncipe que os governasse, custosamente vestidos, as máscaras e festins galantes e engenhosos. A sala estava ricamente entapistada, escusava a multiplicação das luzes em que ardia, porque o brilhante de tanta e tão preciosa pedraria substituíra os raios do mesmo sol. Estavam ricas cadeiras pera os príncipes e pera ao grandes da Bretanha... Entrou Finardo vestido ao húngaro, com tantos diamantes e carbuncos que cegavam os olhos que nele se fixavam... Duraram muitos dias as festas, vindo muitos príncipes a empregar-se nelas e a dar os parabéns aos desposados»⁶⁴. A justificação prende-se com o facto de esta cerimónia ser a consequência lógica de outra descrita anteriormente em pormenor: o torneio. Mas esta cerimónia marca também a união daqueles que seriam, «em breves dias», coroados reis da Hungria, «depois sucedendo no império»⁶⁵, pelo que se impunha que esse casamento tivesse um luzimento especial.

Pelo exposto, podemos percebermos que Escobar não explora muito a vertente do casamento nas suas narrativas, revelando até uma visão dúbia sobre ele: se, por um lado ele é o ponto de chegada lógico para os que se amam, por outro, é também um elo de ligação linhagística, coexistindo perfeitamente as duas visões, sem se chocarem, sem se excluïrem, porque dão conta das múltiplas dimensões de uma instituição que está a sofrer mudanças, de acordo, aliás, com outras mudanças sociais da época.

⁶⁴ Novela IV – “Do Escravo por amante”, pp. 159 e 161.

⁶⁵ Novela IV – “Do Escravo por amante”, p 161.

A FESTA

Ao contrário do que acontece nas novelas rebelianas, nas de António Escobar o clima geral em que decorre a acção das novelas de Escobar não é de festa. Contudo, há algumas referências a ela e há até a inclusão de outras festas que não encontramos em Pires de Rebelo.

Começando pela primeira novela, logo aí são referidas «*umas grandes festas*»¹ a que não faltava uma procissão. Estas festas decorriam em Coimbra e para elas foi atraído D. Carlos que, a uma janela, encontrou uma «*fermosura que de todas as liberdades era ocaso*»² de quem se enamorou. Tal como vimos numa das novelas de Pires de Rebelo, as procissões também em Escobar são preciosas ocasiões para as donzelas fazerem a sua aparição nas janelas da frente das suas casas.

É porém na quarta novela que se apresenta uma novidade em relação às festas já citadas por Pires de Rebelo. Conta-se aí que foram organizados grandes festejos pelos vassallos de Selinda para a divertirem da sua melancolia e para festejar os príncipes seus pretendentes. Festas políticas, portanto, uma vez que se destinavam a que a duquesa escolhesse marido. Foram assim feitas justas que tinham como mantenedor o delfim de França: «*No dia destinado, estando a praça ricamente adornada, as janelas bizarramente enriquecidas, Selinda em um balcão galhardamente bizarra. Entrou em ostentação luzidia o mantenedor. Vestia umas armas verdes salpicadas de estrelas de ouro. No escudo, entre ondas de ouro, uma nau que as contrastava, empenhada em entrar no porto. Dizia a letra: Apesar das resistências. Cavalgava em um cavalo alazão que dos penachos formava asas pera os voos. Depois de passear a praça com as cerimónias costumadas, entrou em uma rica tenda e, a pouco espaço, fez sua entrada o duque de Orleães com armas pardas, borrifadas de ouro. No escudo, em campo de ouro, ãa salamandra em o fogo. Dizia a letra: Nas chamas vive quem nas chamas nace. Sendo vencido, entrou na praça o duque de Bourbom que, casado com a fermosa Isménia, continuava as finezas de amante entre os logros de esposo. Vinha armado de umas armas brancas, no escudo*

¹ Novela I – “O Juízo vence as Estrelas”, p. 3.

² *Ibidem.*

ũa abelha chupando uma flor. Dizia a letra: Sem ofender-lhe a beleza»³. Os cavaleiros vão-se sucedendo, à medida que vão sendo vencidos, sendo descritas sempre as suas armas e as suas divisas. Até que surge um misterioso cavaleiro com uma não menos misteriosa divisa: *Este é o timbre maior*. A divisa acompanhava um S e um cravo de diamantes. Depois deste cavaleiro ter vencido o mantenedor apareceu o duque de Lorena que no seu escudo fazia acompanhar um foguete da divisa: *Quando mais subo, mais me abraso*. Mas também este foi vencido pelo cavaleiro desconhecido.

Os festejos continuaram no dia seguinte. O cavaleiro desconhecido, agora mantenedor, fez uma entrada triunfal na praça: «dentro de um penhasco que desfazendo-se em fogo apareceu ele com diferentes armas, mas com a mesma empresa e letra no escudo»⁴. Desta vez venceu o príncipe da Flandres que usava a divisa: *A maior empresa aspiro*. E venceu mais príncipes e senhores.

Ao terceiro dia: «fez o mantenedor a sua entrada em um carro do triunfo do amor, a cujos pés ele ia prisioneiro. Vestiu umas armas brancas semeadas de SS, a mesma empresa no escudo e, desfazendo-se a máquina do carro em fogo, ficou ele em um poderoso cavalo ruço rodado, filho de Zéfiro, competência do pensamento em velocidade»⁵. O seu primeiro adversário do dia foi o príncipe de Clives. As suas armas eram encarnadas e sobre campo de ouro um loureiro de que se desviava um raio com a seguinte divisa: *Seguro vive dos raios*. Também este foi vencido. Seguiu-se o príncipe do Piemonte. As suas armas ostentava em campo roxo uma borboleta rondando a luz de uma vela e a seguinte divisa: *Os voos são para incêndios*. Também este foi vencido, tal como o conde de Fox, cujas armas ostentava uma víbora em campo azul e a divisa: *Mata-me o mesmo que gero*. O príncipe de Orange foi também vencido, já da parte da tarde. Este trazia nas armas verdes uma exalação com a letra: *Tal é a minha esperança*. Por fim apareceu um bizarro cavaleiro: «Vestia umas armas salpicadas borboletas formadas de vistosa pedraria, um bosque de plumas no elmo, no escudo, em campo de resplandecentes diamantes, um bicho de seda, rompendo do

³ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 148.

Em *Cristaes d’Alma* tinha-se alertado para o facto de «da mesma flor que a abelha fabrica o mel tira a peçonha» - Gerardo ESCOBAR, *Cristaes d’Alma*, ed. cit., p. 158.

⁴ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 148-9.

⁵ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 149.

capulho. Dizia a letra: Eu mesmo rompo o que fiz. Cavalgava em um fermoso cavalo branco que assustava quantos o viam, porque parecia que no suor se ia derretendo a neve de que se formava. Ostentava tanta galhardia que em cada acção suspendia muitas almas»⁶. Admirado ficou também o mantenedor. Forçado a enfrentá-lo, caiu-lhe o elmo e, para pasmos de todos, verificaram que era Selinda o aventureiro. O mantenedor aproveitou a confusão gerada pela presença de Selinda para se retirar, não sem antes deixar o seu escudo entre os escudos vencidos com a seguinte divisa lá escrita: «O escravo por amante», e apresentar-se a Selinda como o seu fiel escravo.

No fim das justas os festejos prosseguiram. Embora não nos sejam ditos de que festejos se tratavam, deveriam ser ainda competições, pois sabemos que Finardo saiu triunfante delas para regozijo de Selinda, convencida, agora, de que o herói era o seu «escravo».

Vimos como a representação pictórica se alia ao texto, dando forma a metáforas bem conhecidas: a luz, o sol, a borboleta, as estrelas... Esta iconografia reproduzindo, muito embora, *loci comunes* de origem clássica, é de manifesto interesse para o estudo da emblemática amorosa, conforme já fizemos referência, mas que tem sido particularmente esquecida, como refere Aurora Egido⁷.

O pormenor descritivo deste episódio que faz eco dos livros de cavalaria não deixa também de vincar o gosto pelo espectáculo, pelo bizarro, pela novidade, sobretudo no que diz respeito às entradas triunfais do mantenedor.

⁶ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 150.

Tópico recorrente nos livros de cavalarias. Por exemplo, na justa referida em *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, no capítulo XLV, “Das justas que fez o Cavaleiro de Centauro na corte”, a descrição dos cavaleiros é em tudo semelhante a esta: «Nisto vinha já dom Frisantes de Bourbon, que servia Políbia, filha herdeira da senhora de Tampas, em um cavalo melado, assaz soberbo e forte; as armas eram roxas e, no escudo, em campo da mesma cor, trazia a fábula de Eco, seguindo Narciso, que lhe fugia e dizia:

Tal foi a minha ventura

tal a vossa confiança,

fica na morte esperança» - Jorge Ferreira de

VASCONCELOS, *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (ed. de João da Palma Ferreira), Porto, Lello Ed., 1998, p. 356. Encontramos o mesmo tipo de descrição dos cavaleiros no capítulo XLVIII: “Do torneio que fez o esclarecido príncipe em idade de quinze anos”.

⁷ Aurora EGIDO, “Emblemática e Literatura”, *HCLE, Primero Suplemento*, Barcelona, Ed. Crítica, 1992, p. 81-86.

Também na novela V se alude ao mesmo tipo de festas. O regresso de Fenisardo à corte de Chipre traz a alegria à ilha e traz também «*os festins com justas, torneios e os mais actos de cavalaria e de festejo do Palácio*»⁸.

Como não podia deixar de ser, dada a sua importância, o teatro é também referido numa das novelas, pois embora muito de relance, não se deixa de aludir às comédias. Na novela “Da fineza desluzida”, Lauro, precisa de um vestido para se travestir, seria melhor dizer, destravestir. Para não parecer suspeita a sua busca por uma indumentária feminina, «*a título que faziam uma comédia pediu um vestido prestado*»⁹. A frase levaria a acreditar que se trataria de uma representação privada, ou seja, na casa do fidalgo a quem Lauro servia.

Em relação a Pires de Rebelo, verificamos, como novidade em Escobar as referências às festas mais populares da época: as canas. Se bem que ela não sejam descritas em pormenor, nem haveria disso necessidade, já que eram sobejamente familiares ao público da época, contudo, na Novela XII é referido que os fidalgos organizaram festas, neste caso as canas, para a corte se divertir e para selarem a amizade entre duas casas rivais: «*Ordenaram lá [em Alcântara] os fidalgos umas festas para recreio da corte. Nomeou Sua Majestade a D. António e a D. Luís cabeça das duas quadrilhas que haviam de jogar as canas*»¹⁰.

Outra diferença que podemos encontrar em relação a Pires de Rebelo é que em Escobar abundam as referências aos duelos. Entre rivais no amor, entre famílias rivais, os duelos acontecem em muitas das novelas e têm como consequência o

⁸ Novela V - “Da firmeza bem lograda”, p. 167.

⁹ Novela VII - “Da Fineza desluzida”, p. 257.

¹⁰ Novela XII – “As Flores da Bizarria”, p. 466.

Jogos, sem dúvida, muito populares e em que os reis também, às vezes, participavam. Na *Fastigmia* são referidos jogos de canas: «Este dia, à tarde, se foy El-Rey ensaiar paara o jogo das Canas com todas as quadrilhas á horta do Duque, da outra parte do Ryo, onde, além das mais praças do jardim, há huma muy capas para toiros e para Canas» - Tomé Pinheiro da VEIGA, *Fastigmia* (reprodução fac-similada da ed. de 1911 da BPMP), Lisboa, IN-CM, 1988, p. 99.

Sobre a popularidade do jogo das canas no reinado de Filipe III nos dá testemunho a recente biografia deste rei: «Em dia de festa, à tourada seguia-se o jogo das canas. A sensatez do rei não o levava à arena tauromáquica, de modo comum. O jogo das canas, porém, permitia-lhe brilhar» - António de OLIVEIRA, *D. Filipe III*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005, p. 242.

ferimento, a morte ou exílio dos envolvidos. Também os encontros nocturnos com embuçados são frequentes.

O duelo mais pormenorizadamente descrito é o encontro entre Islauro e Constâncio pela posse de uma fita. É um duelo verdadeiramente galante, não só pelo motivo, mas também pela forma como se desenrola: não há ódio entre os contendores, apenas a necessidade de recuperar a fita: como se se tratasse de uma representação, portanto. A atitude de ambos durante o duelo mantém-se digna de dois nobres. Assim, quando se quebra a espada de Islauro, Constâncio recusa-se a continuar a lutar «*com ventagens*»¹¹ e perante a recusa do adversário em ir buscar outra, deita fora a sua, ficando disposto a lutar apenas com o punhal, o que Islauro não aceita. Num gesto de galanteria suprema dá-se por vencido, por «*por mau temple da espada*»¹² e entrega a Constâncio a fita, pondo assim termo àquela cortês empresa.

Sendo também as novelas de Escobar de temática amorosa, não será de estranhar que terminem em casamento. Ora, também neste autor as bodas são pretexto para festejos. Estes são mais evidentes na quarta novela, porque o casamento da duquesa é também um assunto de estado, para mais havendo a curiosidade legítima dos súbditos em se saber com quem casaria a sua senhora. A atmosfera era de grande luxo, de tal maneira que: «*apesar das trevas, as luzes faziam a noute dia. Acudiam os príncipes ao palácio luzidios com a maior ostentação, os bretões com o gosto de terem príncipe que os governasse, custosamente vestidos, as máscaras e festins galantes e engenhosos. A sala estava ricamente entapistada, escusava a multiplicação das luzes em que ardia, porque o brilhante de tanta e tão preciosa pedraria substituía os raios do mesmo sol. Estavam ricas cadeiras pera o príncipe e pera os grandes da Bretanha. Em lugar superior, debaixo de um dossel, duas cadeiras de grande preço. Ocupou a cadeira a duquesa da parte esquerda. Entrou Finardo vestido ao Húngaro, com tantos diamantes e carbuncos que cegavam os olhos que nele se fixavam. Vinha entre dous mancebos com o mesmo esplendor e nos muitos que o acompanhavam se admirou a igualdade do custoso e do bizarro*»¹³. As hipérboles contribuem para criar um quadro requintado, justificando o assombro causado nos vassallos bretões. Este assombro mais se acentuou, quando Finardo é convidado a tomar a outra cadeira,

¹¹ Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 120.

¹² Novela III – “Dos empenhos de ãa fita”, p. 121.

¹³ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 159.

junto à duquesa e esta convida os seus vassallos a reconhecer Finardo por seu senhor. Mas maior assombro estava ainda guardado para o momento em que Finardo revela a sua verdadeira identidade, uma vez que ele era, nem mais nem menos do que Segismundo, filho do imperador Frederico da Hungria que para fugir de um casamento com a princesa da Boémia «traçara» refugiar-se como escravo da duquesa, já que o era de sua formosura, trocando assim «*as armas de rei e as águias de imperador pola empresa de escravo por amante*»¹⁴. Esta cena de reconhecimento marca o auge da narrativa que termina nas festas que «*duraram muitos dias*»¹⁵.

Também a Novela V, “Da firmeza bem lograda”, o ambiente é de festa, depois de Fenisardo ter regressado a Chipre, já que estivera ausente dois anos na corte de Constantinopla. Assim, «*Restituído Fenisardo à corte, cresceram nela os festins com justas, torneios e os mais actos de cavalaria e de festejo na Palácio*»¹⁶. Como Fenisardo nesta altura ainda não é marido, nem sequer amante da princesa, portanto, não tem qualquer relevância política, pode-se concluir que as festas seriam uma forma comum de receber um nobre guerreiro.

Do mesmo modo, embora não com tanto requinte devido à posição de inferioridade do noivo, se realizaram as bodas da duquesa da Bretanha com Leonardo. Por recear uma sublevação por parte dos súbditos, a duquesa deu um ar bélico à festa: «*Mandou a duquesa convocar pera aquela noute tribunais e fidalgos que, ao entrar no paço o acharam ocupado de armas, atemorizando-os as vozes de que se cortassem a fios de espada os que fizessem contradições a tão importante resolução, com o que os mais deles foram acomodados a não fazê-las, achando que o não arriscar as vidas era pera eles o ponto mais importante. Juntos todos, foram entrados em ãa grande sala armada de ricas telas que se mostravam lustrosas com o grande número de luzes que apostavam a formar a noute em dia*»¹⁷. O tópico da iluminação interior, do brilho das luzes capazes de rivalizar com o sol são um tópico caro ao Barroco, que vimos recorrente na série de poemas que comemoraram o “Lampadário de Cristal”.

¹⁴ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 160.

¹⁵ Novela IV – “Do escravo por amante”, p. 161.

¹⁶ Novela V – “Da firmeza bem lograda”, p. 167.

¹⁷ Novela II – “A ventura pela indústria”, p. 86.

Claro que há mais bodas, todas elas devidamente festejadas, mas das quais não temos descrições, por inúteis, dada a inevitável repetição que daí decorreria.

Se em Pires de Rebelo o ambiente geral das cidades onde decorre a acção é de festa, é um facto que as novelas quase nada dizem sobre a forma de que se revestiam essas festas. Contudo, há muitas referências aos festejos das bodas que merecem senão descrições pormenorizadas, pelo menos referências à sua existência.

Em Escobar, porém, só duas das bodas são descritas com mais pormenores. Também há poucas referências a festas citadinas: só Coimbra se encontra em festa, havendo, neste caso, a referência à procissão. Mas, em compensação, há a descrição pormenorizada do torneio e ao jogo das canas tão comuns nas festas da época. Tal facto poderá ter a ver com a circunstância de que a acção de algumas destas novelas não se passar sempre na cidade e sim em palácios com os seus jardins, propiciando mais ocasiões para visitas nocturnas, confusões de identificação, emboscadas, palcos de conflito.

Quando são aspectos marginais à acção das novelas, as festas contribuem para lhes dar verosimilhança. Mas o seu papel não fica por aqui. Em duas das novelas de Escobar elas assumem mesmo um papel importante no desenrolar dos acontecimentos. Assim, a procissão coimbrã foi decisiva na acção da novela, já que permitiu ao herói conhecer a donzela de quem se enamoraria. Mas também as justas da quarta novela possibilitaram o reconhecimento da galhardia, da bizzarria de Finardo, levando assim à confirmação das suspeitas da duquesa e abrindo o caminho para o momento fulcral da acção: a *anagnoris*.

Estas novelas não são, apesar das suas singularidades, excepção ao gosto pelo exuberante, pelo fausto, pelo teatral tão caro ao Barroco.

TERCEIRA PARTE

DAS NOVELAS EXEMPLARES ÀS DOZE NOVELAS

Únicas representantes das novelas breves em português, não sujeitas a marco narrativo, as *Novelas Exemplares* e as *Doze Novelas* apresentam, como é óbvio, muitas semelhanças, mas também contêm razoáveis diferenças.

Externamente, constatamos, desde logo, que o número de narrativas incluídas é diferente: a obra de Rebelo tem seis e a de Escobar tem doze. O número não é aleatório, pois a obra fundacional do género – as *Novelas Ejemplares* – são compostas por doze narrativas. Também as *Histórias peregrinas y ejemplares* de Céspedes y Meneses só tem seis, embora com projecto inicial de doze.

Podemos também verificar que as novelas de P. R. apresentam um considerável número de cartas de amor que poderão funcionar como um manual para diversas circunstâncias, perfeitamente identificáveis no texto.

Em contrapartida, nas novelas de Escobar não é dado tanto relevo às cartas, quer pela extensão, quer pela apresentação do texto, se bem que o seu número seja também considerável. Por outro lado, nem todas as cartas são de amor, aliás, propriamente de amor não há um número muito significativo delas. O autor decidiu também incluir cartas falsificadas que semeiam a dúvida no espírito de quem as recebe. As *Doze Novelas* apresentam ainda a particularidade de introduzirem muitos poemas e, alguns deles, com uma qualidade que não é para desprezar.

Pela análise do texto, percebemos que ambos os escritores recorrem aos ditos e sentenças correntes na época, recolhidos em compilações de uso corrente entre os escritores e literatos, mas também entre os cortesãos em geral, para que, realizem o que na “Epístola al lector” Timoneda propõe, isto é, que o leitor saiba de cor alguns contos e ditos, para que «estando en conversación y quieras decir algún cuentecillo lo digas a propósito de lo que trataren»¹.

Mas teremos de assinalar ainda que a linguagem das *Doze Novelas* é menos rica, menos variada, já que os protagonistas pertencem à nobreza e, portanto, faltalhes o colorido que a linguagem do pícaro Peralvilho empresta às *Novelas Exemplares*. A não inclusão de um pícaro na novela implica a quase ausência na obra do frade coimbrão da linguagem chã, popular, cheia de frases feitas e de provérbios que encontramos na narrativa contada por Peralvilho, e que lhe conferia vivacidade e

¹ Joan TIMONEDA e Joan ARAGONÉS, *Buen Aviso y Puertacuentos. El sobremesa y Alivio de caminantes. Cuentos* (ed. de Pilar Cuartero y Maxime Chevalier), Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 202.

humor. De facto, as novelas de Escobar são todas cortesãs. Porém em Pires de Rebelo uma delas é de tipo picaresca ou de pícaro.

Não tendo recorrido ao pitoresco da linguagem popular, em compensação, Escobar enriquece a sua prosa recorrendo à linguagem poética, rica em imagens visuais, patente não só nas sessenta e duas composições poéticas, mas também nas empresas que os cavaleiros do torneio realizado em honra da duquesa ostentavam.

Em termos gerais, podemos, contudo, dizer que as novelas que denominámos cortesãs, quer as rebelianas quer as de Escobar, têm uma linguagem cheia de metáforas, algumas surpreendentes, evocam amiudadas vezes figuras mitológicas ou da cultura clássica, estão recheadas de máximas e sentenças, recorrendo a um estilo algo rebuscado e às vezes pomposo, sempre num constante apelo «al ingenio del receptor y su capacidad de decifrar los juegos»², mas a novela quinta rebeliana, porque é ao gosto picaresco, apresenta-se extremamente rica em referentes da cultura oral, portanto, popular.

Ora, o facto de ambas as obras abordarem a temática amorosa, mas só a de Rebelo incluir uma novela de tipo picaresco, implica diferenças em relação à exemplaridade. Assim, nas *Novelas Exemplares* existem os dois tipos de exemplaridade: positiva (seguindo os ensinamentos veiculados pelo texto) e negativa (afastando-se do comportamento do anti-herói). Mas esta última é conseguida pelo recurso a um pícaro, figura nos antípodas culturais, sociais, económicos e morais das restantes.

Em Escobar também há os dois tipos de exemplaridade, mas esses são conseguidos apenas pela actuação das personagens nobres (criados à parte), pela luta desleal que empreendem contra os amantes. Onde o preconceito de classe é menos visível em Escobar. De facto, até mesmo a tentativa para incluir um episódio algo picaresco, mas sem pícaro, não resulta, porque Leandro (Novela IX) é um nobre culto, já que estudou na Universidade de Coimbra e, como nobre que é, mostra-se já arrependido e emendado da vida que levara anteriormente e que não tinha sido nada dignificante.

Mas não podemos deixar de referir esta tentativa, muito embora frustrada, de produzir uma novela intercalada ao gosto picaresco, pois, muito embora Leandro não

² Ignacio ARELLANO, "Introducción" a Francisco Quevedo, *Historia de la vida del Buscón*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 34.

seja um pícaro, a pequena narrativa que conta a sua vida está construída como uma novela picaresca canónica, isto é, aborda a problemática judaica, a magia, a fuga para o outro lado do mar, o arrependimento pelos danos causados a outrem, donde se pode extrair uma evidente moralização. Mas nem uma vez nos faz rir, pois os danos causados por Leandro são demasiado graves para poderem ser risíveis.

Mais pobres em acção, estas novelas de Escobar não incluem muitas narrativas encaixadas com relatos de acções marginais que tanto contribuíam em Pires de Rebelo para dar significado à actuação das outras personagens e para reiterar ideias do autor (conforme vimos em “A Custosa Experiência”), ao mesmo tempo que tornavam as novelas mais vivas, mais “humanas”, mais variadas.

Outro problema que se levanta e que serve de distinção da obra de Pires de Rebelo é o da verosimilhança. A verosimilhança nas novelas do frade alentejano é dada pela localização da acção em cidades conhecidas e vizinhas (espaço ibérico) e pelo facto de haver uma identificação das famílias dos protagonistas com famílias célebres contemporâneas da acção das novelas, localizada, quase sempre, no século XVI. Assim, na grande maioria dos casos, as personagens são oriundas de casas (re)conhecidas nesse espaço. Já em Escobar essa verosimilhança é feita através da referência a personagens e a acontecimentos históricos no contexto das Guerras da Restauração. Para facilitar estas identificações contribui o facto de as personagens de ambas as obras, como é habitual nas novelas cortesãs, serem todas nobres (à excepção dos criados ou um ou outro terceiro ou terceira e de Peralvilho).

Claro que esta inclusão de figuras históricas em obras de ficção podia ser censurável na época, como fez Mateo Alemán: «que sea muy ajeno de historias fabulosas introducir personas publicas y conocidas, nombrándolas por sus propios nombres»³, uma vez que não se trata de uma obra histórica. Ou como diria Sansón a D. Quijote: «el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna»⁴. Pode-se objectar que, de facto, Escobar não modificou a verdade histórica nem fez dela objecto de ficção. Limitou-se a usá-la

³ Mateo ALEMÁN, *El Guzmán de Alfarache* (ed. de José Maria Micó), Madrid, Catedra, 1994, vol. II, Segunda parte, “Letor”, p. 22 .

⁴ Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (ed. de Luis Andrés Murillo), Madrid, Clásicos Castalia, 1978, 2º vol., II Parte, cap. III.

como pano de fundo para várias das suas novelas, dando-lhes assim a verosimilhança necessária. Ora, segundo Martínez-Bonati, «verosímil es un acontecimiento imaginado cuando resulta analíticamente consistente con lo posible y lo necesario, según la noción que el espectador tiene del mundo presentado por la obra»⁵. Ou seja, é o que está de acordo com a sua experiência, o que lhe é familiar. Logo, este preceito cumpre-se cabalmente.

Mas se em Escobar há personagens histórias – são os heróis das Guerras da Restauração, na realidade, eles não contracenam com as personagens da ficção. As outras, as da ficção, são isso mesmo: não procuram qualquer ligação com o real. Embora alguns dos heróis ostentem nomes pomposos, não lhe são atribuídos títulos que permitam a sua ligação a qualquer casa, em particular. O que seria muito fácil de conseguir, pois além da acção de algumas das novelas se passar num passado muito recente, também as suas personagens são, em muitos casos portuguesas. Como é evidente, essa identificação não seria desejável.

Verificamos que em P.R. as personagens são quase todas castelhanas (à excepção de D. António, de Felizarda e de Arnalda de “A Custosa Experiência” e, até mesmo em “As Desgraças Venturosas”, cuja acção se passa em Lisboa, só Sisnando e Laureana são portugueses e, se bem que não haja personagens do outro lado da fronteira, as restantes personagens são também estrangeiras - inglesas.

Ora, em Escobar, pelo contrário, elas são quase todas portuguesas e só algumas são estrangeiras, precisamente as daquelas novelas que se localizam em Chipre, no Luxemburgo ou na Bretanha. A única personagem castelhana incluída nestas novelas não é tratada de uma maneira que demonstre simpatia por aquela nacionalidade. Assim, em “A Fineza desluzida”, figura um soldado prisioneiro que, generosamente acolhido por Felizardo, retribui com a deslealdade, a mentira, o embuste a hospitalidade recebida, tudo fazendo para afastar o cavaleiro da sua dama.

Esta visão diferente poderá ter a ver com a época em que as novelas foram escritas: as de Pires de Rebelo deverão ser quase contemporâneas da revolução do 1º de Dezembro. De facto, foram publicadas em 1650, mas já deveriam estar prontas antes dessa data, talvez perdidas entre uns papéis do autor. Porém, as de Escobar, publicadas em 1674, redigidas num tempo em que já tinham sido vencidas as guerras

⁵ Félix MARTÍNEZ-BONATI, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Bib. de Estudios Cervantinos, 1995, p. 10.

da Restauração e depois de assinada a paz com Espanha (1668), dariam ao seu autor a certeza de que o seu “nacionalismo” não lhe traria implicações de carácter político.

Outras diferenças em relação às personagens, encontramos-las no modo como vivem o amor. Assim, verificamos que em P.R. as cinco novelas cortesãs põem-nos em presença de jovens solteiros, nobres e formosos, em situações de enamoramento “à primeira vista”. O amor deles é profundo, fiel, mas sobretudo honesto, por isso, vence toda a oposição e as novelas acabam em casamento, embora tenha conhecido antes algumas rivalidades, alguns ciúmes, muita confusão de identidades. A preocupação do autor é clara e coerente: a nobreza torna-se sinónimo de virtude, donde quando não há nobreza, os sentimentos não podem ser profundos, honestos e, por isso, mesmo não podem conduzir a um final feliz⁶.

Como a maioria dos autores de novelas curtas da época, P. R. recorre, também, à troca de cartas de amor, aos monólogos, às confidências e aos diálogos, provérbios, máximas, ditos e anedotas, introduzindo narradores autodiegéticos, variando assim o ponto de vista e enriquecendo as suas narrativas. A variedade é ainda reforçada pelo recurso a *topoi* importados de outros tipos de novelas (bizantina, de pastores, picaresca).

Por outro lado, não há diferença entre a forma das donzelas actuarem e a dos seus amantes: ambos arriscam o mesmo, ambos sofrem o mesmo e amam com a mesma intensidade. As iniciativas tomadas para a aproximação dos amantes ora pertencem a elas, ora a eles, consoante as circunstâncias: se, logo na primeira novela, Sisnando se introduziu clandestinamente no barco e lutou contra os piratas e se manteve incógnito em Inglaterra até ter a anuência do pai da sua amada, na mesma novela, Lisarda vestiu-se de soldado e veio com Raulino para Portugal lutar contra os mouros. É pois um amor partilhado que iguala e une homens e mulheres. Regra geral, os impedimentos à união dos amantes prendem-se com a desigualdade social de ambos, sendo a donzela de um estatuto superior ao do seu amado.

Este facto prende-se também com a forma como ambos os autores encaram a ascensão social. Facilmente se torna evidente que Pires de Rebelo admite a ascensão

⁶ Segundo sugere Julián Olivares, o *happy end* do casamento é uma característica das novelas de autoria masculina, e apresenta como justificação as de Maria de Zayas que terminam em tragédia – Julián OLIVARES, “Introducción” a Maia de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Catedra, 2000, p. 36.

social horizontal. Ora, em Escobar o caso nem se levanta, pelo que se depreende que ambos os amantes pertencem aos mesmos estamentos.

A excepção a esta regra é apenas visível nas grandes senhoras que advogam para si a livre escolha de marido. No entanto, na realidade só uma vez é que uma dessas grandes senhoras casa com um nobre de inferior qualidade. Trata-se da duquesa do Luxemburgo que casa com Leonardo, seu secretário, mercê da forma astuciosa com que este geriu os sentimentos da sua senhora. Mas, muito embora tenha sido Leonardo a tecer uma teia capaz de envolver e convencer a sua duquesa, ela acaba por se enamorar dele e tudo faz também para concretizar a união de ambos. Já em “O Escravo por amante”, não é literalmente por um escravo que a duquesa se enamora. De facto, trata-se de um grande príncipe, pelo que não há ascensão social.

Assim, só as grandes senhoras lutam pelo direito a amar e a casar livremente com o eleito dos seus corações, pois, em Escobar, a donzela é mais passiva que a donzela rebeliana: facilmente acredita nas intrigas que outras tecem, visando separar os amantes. Em contrapartida, ele amam firmemente, com um amor fino e acabam por vencer a indiferenças das suas amadas. Essa indiferença é fruto da discrição e do decoro da donzela.

Mas há também entre os dois autores uma grande diferença em relação à concepção do amor. Se em Pires de Rebelo ele nasce à primeira vista fruto da beleza da donzela e da galhardia do cavaleiro, em Escobar, o amor, se bem que seja suscitado pela beleza feminina, nasce do conhecimento dos amantes, pelo que necessita de tempo e do convívio entre o par de enamorados.

No entanto, e de uma maneira geral, podemos dizer que os defeitos comumente atribuídos tradicionalmente pela literatura moralista às mulheres - inconstância, vaidade, artifício... - não se aplicam a estas jovens. Sobretudo em P.R., a igualdade de actuação e de sentimentos em ambos os sexos é tanto mais de admirar quando praticamente todas as outras novelas da época, tanto portuguesas como espanholas, sobretudo as pastoris, exploram a imperfeição do amor feminino (à excepção de D. Maria de Zayas que se mostra particularmente atenta ao sofrimento e às injustiças de que as mulheres são vítimas).

Já em Escobar, as suas jovens donzelas nem sempre são apresentadas como modelos, pois algumas personagens femininas são-nos apresentadas como intriguistas,

mimadas e até levianas (caso de Jacinta na Novela VIII), sobretudo quando são personagens secundárias.

Apesar de haver uma razoável galeria de personagens femininas nas novelas de ambos os autores, não podemos dizer que sabemos muito sobre a sua vida social e familiar destas donzelas. Da sua educação sabemos muito pouco: apenas que sabiam ler e escrever (pela troca de correspondência inserida ou referida nas novelas), que eram obedientes a seus pais, embora, no caso das donzelas das novelas de P.R., não hesitem em se lhes opor quando eles pretendem frustrar o seu desejo de felicidade.

Esta confrontação com a família não se levanta em Escobar, pois não encontramos nenhum caso em que a donzela tenha sido impedida ou persuadida a não casar com o seu amado. No entanto, encontramos casos em que a donzela casou com um jovem escolhido pela família, ou um jovem que casou com uma donzela por combinação da família, sem que tenhamos conhecido a sua opinião sobre o pretendente assim imposto. A única oposição é feita pelas grandes damas quando os seus conselheiros e súbditos pretendem impedi-las de casar com quem amam, conforme vimos.

Na verdade, parece, pois, que o papel activo no amor coincide com uma certa posição de hierarquia, já que quando a donzela tem, ou parece ter, uma posição sócio-política superior à do seu amante é ela que age e tudo faz para afastar os obstáculos que se levantam à união com o homem amado: são assim Linda, Selinda e Siana. Claro que estas grandes damas têm um papel activo, na medida em que têm, mesmo que só aparentemente num dos casos, uma posição hierárquica superior à dos seus amados que os impede a eles de tomarem a iniciativa.

Há, porém, um aspecto comum a P. R. e a Escobar que é a defesa da castidade que estas donzelas empreendem com toda a convicção. Somente Celestina, a maldosa irmã de Peralvilho, ousa, não só infringir esta regra, como também tomar a iniciativa de a quebrar e, ainda mais grave, com o noivo da irmã. Também em Escobar há uma donzela que perdera a sua “honra”, mas esta era castelhana num mundo de donzelas portuguesas ou de grandes damas estrangeiras e, portanto, a denúncia deste comportamento não toma a feição de um preconceito de classe, antes acaba por deixar transparecer uma certa xenofobia do autor.

No entanto, em Gerardo Escobar as donzelas secundárias, embora da mesma condição social que as protagonistas, armam “traças” para conseguirem o amor de

algum jovem cavaleiro, pelo que lhes é atribuído um certo pendor para a falta de solidariedade, para a traição à amizade e mesmo ao amor fraternal, bem como para a intriga. E, muito embora esta não seja uma actuação especificamente feminina, é sobretudo feminina. Curiosamente, estas personagens femininas reproduzem o modelo rebeliano de Felisbela (“Os Gémeos de Sevilha”) e de Eugénia (“A Namorada Fingida”). Mas o facto de só uma das suas personagens recorrer ao travestimento pode ser prova do comedimento das donzelas, mormente as que são dignas de amor. De facto, as que se servem de ardis para obter atenção e amor, não o logram conseguir. Poderemos ainda citar os casos de Clavela (Novela IV) e de Bernarda (Novela VI). Clavela mostra-se uma donzela mimada, não hesitando em recorrer ao pai, o governador do Luxemburgo, para raptar o seu amado, nem hesitando acusar este de a ter desonrado, para convencer o pai a agir de maneira a forçar o seu casamento com Finardo. Processo este a que Bernarda também recorre, pressionando, não o pai, mas o irmão, estando a ponto de provocar a morte do amante às mãos do irmão. Atitudes extremas, claramente no campo da moral pela negativa, mas que mostram bem o pensamento de Escobar sobre as infinitas manhas da mulher.

Mas, regra geral, em Escobar é o amante que tudo faz para convencer a amada da verdade e firmeza dos seus sentimentos, pelo que lhe cabe o papel activo. Papel este que é reforçado pelas metáforas utilizadas, na medida em que o amante é a borboleta ou a águia que se sente atraída para a luz, para o sol que a sua amada se limita a ser. Mas percebemos também que se faça a defesa de uma certa contenção em nome do decoro por parte das donzelas, embora nos pareça que a essa defesa subjaz um certo preconceito em relação à excelência do amor no feminino. De facto, verificamos que as donzelas protagonistas das novelas de Escobar são pouco firmes nos seus sentimentos, são frias nas demonstrações desses sentimentos e acreditam com facilidade nas “provas” de falta de amor dos seus amantes. Contudo, havendo um forte motivo para elas assim agirem - a defesa da sua honra e da fama – apercebemo-nos também que não há grande sofrimento da sua parte, quando se julgam desamadas ou traídas.

As jovens em Escobar aparecem, pois, como seres distantes e pouco activos que se deixam galantear ou amar, passivamente. Tirando Lauro/Rosaura que actua em defesa da sua honra, todas as outras personagens femininas deixam-se amar, mais do que amam. Claro que mesmo agindo em defesa da sua dignidade e honra, não deixam

de reagir com uma certa frieza, o que traz o sofrimento e as queixas do amante desesperado. Se é um facto que a realização do casamento as deixa felizes, também não deixa de ser verdade que até lá chegarem, o fidalgo tudo teve de fazer para demonstrar a firmeza e a fineza do seu amor, estando ela sempre pronta a desconfiar dele e a acreditar nas artimanhas perpetradas por outros (donzelas ou fidalgos) que visavam separar o casal. Claro que o sofrimento causado é passageiro, porque logo se descobre a verdade dos factos.

Podemos ainda dizer que, se por um lado, Escobar recorre ao tópico da imperfeição do amor feminino, embora o faça discretamente, pelo contrário, as personagens masculinas são de uma persistência, fidelidade e fineza verdadeiramente exemplares. São eles que lutam, defendem e têm de fazer prova do quanto amam. Sobretudo, são os amantes que sofrem. Claro que elas não são indiferentes ao amor, até porque, depois de muito instadas, algumas revelam os seus sentimentos mais íntimos e confessam o seu amor e o seu desejo, mas raramente o evidenciam.

Mas as diferenças são ainda mais notórias em relação ao vocabulário usado no amor. Os vocábulos mais usados em relação ao amor em Escobar são “fineza” e “firmeza”, qualidades estas próprias do amor no masculino. Claro que estas características se relacionam com o facto de este autor considerar que o amor nasce do conhecimento, do convívio, ou «trato» como ele lhe chama, entre os amantes, pelo que a visão não é primordial no enamoramento, embora nenhum amante seja indiferente à beleza feminina.

Como vimos, as donzelas e os seus amantes são, em ambos os autores, da fidalguia ou da nobreza, mas em Escobar, talvez porque se trate da nobreza portuguesa, eles pertencem aos mais altos estamentos. Por outro lado, se é verdade que em Pires de Rebelo se verifica o mesmo quadro que Alicia Yllera traçou para os *Desengaños Amorosos* de D. Maria de Zayas: «Pervive el espíritu aristocrático que vincula la virtud de la nobleza pero nos representa una joven nobleza ocupada esencialmente en la aventura amorosa, en la galanteria. Su gran interés es el amor. La conquista es la conquista de la mujer. La guerra ocupa un lugar secundario»⁷, já em Escobar esta afirmação não corresponde à realidade, pois a guerras, isto é, as Guerras da Restauração, têm um papel importantíssimo em várias das suas novelas.

⁷ Alicia YLLERA, “Introducción” a Maria de Zayas, *Desengaños Amorosos*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 30.

Contudo, se em Escobar os cavaleiros encarnam a perfeição do amor, na verdade, da sua aparência física pouco ou nada sabemos. É como se os heróis de Escobar não necessitassem de ser belos para serem virtuosos. E as suas virtudes são muitas: têm uma educação universitária, sabem tanger e cantar, fazem poemas às suas damas e choram se elas não os amam. Quando o sofrimento é demasiado grande, chegam mesmo a desmaiar. O seu amor fino tudo vence e a tudo resiste até convencer a amada. Para lograr demovê-la, o amante usa ainda os seus dons de poeta, cantor e músico, dons que também podem servir para exprimir a dor da indiferença, da ausência e da incompreensão de que se sente vítima.

Pelo contrário, os amantes das *Novelas Exemplares* são todos tão belos e galhardos que, muitas vezes, a sua beleza se torna ambígua, pois, muitos deles são, afinal, lindas donzelas travestidas. Daqui podem surgir equívocos, pois estas personagens travestidas chegam mesmo a suscitar o amor de outras donzelas, como acontece em “Os Gémeos de Sevilha”.

Figura curiosa é a de Islauro (Novela III das *Doze Novelas*) pois, mesmo sendo personagem secundária, as suas ideias têm um grande relevo. De facto, além de agir, com uma invulgar nobreza e com galhardia no duelo com Constâncio, defende ideias “conservadoras” em relação ao casamento, na medida em que sustenta que o casamento tem cargas em demasia e que só faz sentido para se efectuar a continuação das casas nobres. E de facto, o seu casamento foi combinado, não foi por amor. Difere assim de todos os outros cavaleiros. Parece-nos que Escobar se serve da sua personagem para nos apresentar uma diferente perspectiva do casamento – a que assenta na necessidade de dar continuidade a uma linha linhagística – perspectiva esta aceite como igualmente justa e cabal.

Vimos que, pelo contrário, Pires de Rebelo defende um amor à primeira vista, arrebatador para ambos os amantes, igual desde a vez primeira em que os olhos dos dois se cruzaram. Aliás, o eixo temático das suas novelas parte dos obstáculos levantados, geralmente pelos pais da donzela, ao encontro e casamento do par principal, obstáculos esses que têm a ver com as diferenças sociais entre eles.

Escobar, pelo contrário, advoga, pois, que o amor é fruto do conhecimento, que vai crescendo com o tempo e que se manifesta através de provas de firmeza e fineza. O cerne da acção são os obstáculos que as diferentes personagens secundárias

vão colocando para impedir o entendimento do par principal. Claro que esses obstáculos são levantados pela inveja e pelo ciúme.

No entanto, todas as novelas conseguem resolver esses obstáculos, pois todas elas terminam no casamento do par principal, pelo que não há tragédias, nem complicações da trama narrativa, se bem que alguns dos jovens galanteadores se batam em duelos, alguns deles até mortais. Contudo, só uma única vez, uma donzela desesperada por as suas artimanhas para prenderem o jovem amado não terem resultado, e dado que tinham sido levadas ao excesso de comprometer a sua honra, decide ingressar num convento. A ida para o convento, por motivos amorosos também está presente em Pires de Rebelo, mas para não se ficar com a ideia de que a ida para o convento é sempre feita em desespero de causa, Eugénia (novela “A Namorada Fingida”), vai ter aí uma vida exemplar. O autor introduz ainda outra personagem feminina na mesma novela (é Cardénia), mas desta feita, é ela que, voluntariamente, pretende ingressar na vida religiosa. É como se necessitasse de não deixar dúvida sobre os motivos que levam a abandonar a vida secular.

Em Escobar são frequentes os casamentos duplo e triplos, ou seja, o do par principal mais o dos outros pares ligados, sobretudo, por laços de parentesco ao par principal, feitos por combinação. Também nas *Novelas Exemplares* há novelas que terminam em dois casamentos, de jovens pares amigos entre si, mas enquanto que em Pires de Rebelo os casamentos só se realizam por amor, quer entre o par protagonista quer entre o par secundário, já, nas *Doze Novelas* só o par principal casa por amor. Os outros aceitam os casamentos contratados pelos irmãos, pelos primos, pelo rei. Neste aspecto, parece-nos que Escobar se quer aproximar mais da realidade social da sua época e mostrar-nos as várias espécies de casamento, isto é, o casamento por amor, o casamento por conveniência (para selar as pazes entre famílias desavindas ou para resolver casos de honra) ou por iniciativa da família. Todos estes motivos são válidos, e se o par principal casa por amor, isto deve-se às potencialidades ficcionais do sofrimento amorosos. A sua visão do casamento é, assim, eminentemente pragmática, não faltando sequer referências aos dotes, o que contribui para a verosimilhança da acção, na medida em que reflecte as preocupações da sociedade da sua época.

Ora, em Pires de Rebelo vemos que, pelo contrário, a sua visão do casamento é mais limitada, na medida em que ele dá relevo apenas ao casamento por amor, numa visão muito idealizada da realidade.

No que respeita às personagens secundárias, estas são em número e papéis semelhantes nas duas obras: família, criados e terceiros.

Contudo, o que é um breve e justificado apontamento em P.R. – a presença do rei e a sua autorização para um casamento, em uma das novelas (mais propriamente em “As Desgraças Venturosas”) – em G.E. é quase uma necessidade falar no rei e na sua preocupação com a harmonia entre as famílias nobres do reino. Curiosamente em ambos os escritores só se fala no rei português – o rei-pai dos seus súbditos, preocupado com o bem-estar, com a concórdia e o futuro deles. O que não quer dizer que a sua palavra seja indiscutivelmente aceite. Na verdade, D. Carlos (Novela I) recusa-se a sacrificar o seu «alvedrio» à vontade do rei e o rei acaba por respeitar a sua firmeza e abençoar o casamento com a eleita do seu coração. De facto, o rei age paternalmente, providenciando o futuro dos seus súbditos, tal como os amos fazem em relação aos seus criados, conforme vemos na Novela X, quando D. António arranja casamento para o seu criado Floro, casando-o com Anarda, criada de D. Sebastiana.

A figura do rei português distingue-se claramente dos outros governantes estrangeiros: Alexandre da Macedónia é caprichoso e não hesita em sacrificar os seus súbditos e os cipriotas para obter os seus fins; o governador do Luxemburgo deixa-se manipular pela filha e age contra a sua própria duquesa. Os reis portugueses só têm paralelo, em termos de simpatia, nas figuras femininas de governantes: quer Siana, Selinda ou Linda agem com força e convicção, embora o façam apenas em função dos interesses pessoais, mesmo contra a vontade dos súbditos, pois não nos é dito se são ou não bons administradores e gestores dos interesses económicos, políticos, culturais dos povos. Antes pelo contrário, se o reino de Chipre venceu a guerra contra os macedónios, isso não se deveu à actuação de Linda, mas sim ao papel desempenhado pelos seus chefes militares, nomeadamente pelo seu amado.

Outra diferença entre as duas obras prende-se com o papel que os pais desempenham na escolha dos pretendentes e aprovação do casamento. Em P. R. verificámos que é devido, sobretudo à oposição dos pais que se levantam os obstáculos à felicidade dos amantes. Já em Escobar ao pais têm um papel diminuto na vida amorosa dos seus filhos e ainda menos têm as mães de quem, praticamente, não se fala. Aliás, na maioria das novelas, os pais estão ausentes por omissão ou fisicamente. Os pais apresentam-se com um coração cheio de bondade e de amor

pelos filhos. Foi o que vimos na acção do pai de Clavela (Novela IV) que foi contra a sua própria soberana para tentar dar felicidade à sua filha. Também o pai de Polidolfo (Novela III) não hesita em forçar a justiça, no sentido de prender o homicida de seu filho, se bem que tenha sido este o causador do duelo.

O papel de guardião da honra e da felicidade da donzela cabe, em Escobar, mais aos irmãos, tios e primos que aos pais. De facto, tios e sobrinhos e os primos são, quase sempre, muito unidos. O que, por vezes, não acontece com as irmãs, conforme verificámos na Novela I, pois Estela não hesita em tentar conquistar D. Carlos para si, mesmo sabendo que a irmã o ama.

No entanto, encontramos na obra de P.R. mais optimismo e confiança no carácter dos criados. É uma diferença significativa entre ambos os autores. De facto, as criadas ou criados das novelas de Escobar são, quase sempre, pouco fiáveis. São, por vezes, a causa do sofrimento e da separação temporária dos amantes, quer o façam deliberadamente ou não. Geralmente são apenas os agentes dos sofrimentos, não os seus perpetradores, quer agindo movidos por interesses económicos, quer por interesses pessoais. Só a persistência dos amantes consegue deslindar as complicadas tramas que eles inventam. Ora, em Pires de Rebelo as criadas e os criados são, geralmente, adjuvantes dos seus jovens amos, no sentido de conseguirem a correspondência ou o encontro amoroso. Não podemos, no entanto, esquecer que a visão de Escobar está mais de acordo com os textos dos moralistas da época.

A mesma visão pessimista de Escobar em relação aos criados aplica-se também em relação aos amigos e amigas. Se em Pires de Rebelo os amigos e as amigas tinham um caminho paralelo e partilhavam o sofrimento da separação do par protagonista, em Escobar são eles que criam os obstáculos à felicidade do par principal de amantes, revelando assim uma visão pessimista da amizade. Há maus amigos, mas há sobretudo más amigas.

Em relação aos espaços em que decorrem a acção, em Escobar há referências às principais cidades do reino – Lisboa e Coimbra, preferencialmente, mas também Porto, Viana, bem como a algumas cidades e vilas alentejanas -, mas a maioria da acção localiza-se, preferencialmente, em quintas e jardins, enquanto que em Pires de Rebelo a acção se passa predominantemente em cidades.

Outra grande diferença é que enquanto nas novelas do frade de Aljustrel a acção se localiza em cidades espanholas (à excepção de “As Desgraças Venturosas”,

em que uma parte se localiza em Lisboa e “A Custosa Experiência” que se localiza perto de Coimbra e em Lisboa, bem como um episódio da narrativa de Peralvilho), a acção das novelas do carmelita passam-se em solo português ou então em espaços distantes (Bretanha, Chipre e Luxemburgo). Claro que este facto deve-se prender com o nacionalismo de Escobar, fruto, em parte, da sua vivência no cenário das Guerras da Restauração. Talvez esse mesmo nacionalismo explique também os encómios dirigidos às duas cidades portuguesas. Ou talvez influência das leituras de Escobar. Na verdade, Céspedes y Meneses introduz as suas novelas com um encómio à cidade onde se passa a acção delas.

Por outro lado, o tempo em Escobar também é, preferencialmente, o tempo dessas guerras, pelo que a acção das suas novelas que se passam em solo português, remete-nos para um tempo histórico preciso, logo a acção pode ser perfeitamente datável. Em P.R, à excepção da primeira novela que efectivamente se passa, uma parte dela, em Portugal durante a Conquista de Lisboa, as outras novelas dificilmente poderão ser datadas.

Mas as diferenças em relação à forma como é considerado o tempo nas duas obras não ficam só por aqui. Pires de Rebelo dedica mais atenção ao decorrer do tempo, quer para nos dar a ideia do tempo total que dura a acção, quer para balizar o decorrer do tempo dentro da novela (através de expressões como: “passados dois dias” ou “dois anos depois”). Poderemos dizer que o tempo para P.R é uma obsessão, muito de acordo com o sentir da época. Ora, em Escobar não é visível essa preocupação com o tempo. Assim, não há referências ao seu passar, pelo que não sabemos quanto tempo dura a acção de qualquer novela, nem que tempo medeia entre os diversos acontecimentos que aí têm lugar. Escobar só privilegia as partes do dia (manhã, tarde, noite) e é para esse tempo que nos remete.

Como a acção das novelas rebelianas decorre, preferencialmente, em cidades, o autor não podia deixar de referir vários tipos de festas que aí têm lugar. Este clima de festa constante é particularmente visível em Pires de Rebelo que, embora se tenha referido mais às bodas e só esporadicamente à procissão, no entanto, praticamente não há novela sua em que não refira uma das festas indiferenciadas a decorrer nas várias cidades onde a acção tem lugar, festas vulgares na época, tanto em Portugal como em Espanha. Já em Escobar, pelo contrário, são referidas todas as festas correntes no século XVII - canas, justas (que Pires de Rebelo não refere), procissões e bodas – mas

não é visível o clima permanente de festas na cidade. Pensamos que, mais uma vez, esta opção se deve ao facto de a maioria da acção ter lugar em quintas e não tanto nas cidades.

Escobar aproveita o facto de a acção de uma das novelas se localizar em reinos remotos para referir uma dessas outras festas. De facto, as justas são levadas a cabo em cortes distantes e estão relacionadas, uma das vezes, com uma personagem quase lendária - o príncipe Segismundo da Hungria -, outra das vezes com o reino de Chipre, reino de Vénus, logo também de Marte. Como o tempo de localização da acção é indeterminado, isso ajuda a recriar essas festas tão exploradas pelos livros de cavalarias.

Podemos então concluir que ambas as obras não ignoram a festa como uma constante da vida social do século XVII, não deixando de se lhe referir as vezes necessárias para conferir à acção das novelas a verosimilhança precisa para agradar aos seus destinatários. Contudo, usam a festa como adjuvante no desenrolar da intriga, sem que tenham de recorrer à descrição pormenorizada de momentos que, por serem sobejamente conhecidos por todos dispensariam outras referências que não a simples indicação da sua realização, tirando o caso específico das justas.

Não havendo uma profunda diferença entre as duas novelas, até porque se têm de confinar aos limites que o subgénero a que pertencem lhes impõe, os dois autores, muito semelhantes na sua formação, pois são ambos religiosos, conseguem dar-nos visões diferentes da sociedade do seu tempo. Claro que não nos podemos esquecer de que medeia um quarto de século de intervalo entre uma e outra novela, nem que as *Doze Novelas* foram publicadas quando as novelas breves espanholas já tinham explorado todas as suas possibilidades e talvez a apetência do público de ambos os lados da fronteira.

Evidentemente que teremos de encarar estas narrativas no âmbito da literatura de massas que visava essencialmente satisfazer a procura do mercado⁸. A escolha da temática amorosa corresponde, pois a uma apetência dos leitores e, sobretudo, das leitoras, mas também a uma necessidade de evasão, de sonho, de promessa de felicidade, que os textos dos moralistas, demasiado impositivos e castradores não ofereciam.

⁸ Douglas MC MURTRIE, *O Livro. Impressão e Fabrico*, Lisboa, F. C. G., 1965, p. 349.

As novelas breves em português não serão hoje consideradas obras-primas do género, mas não nos devemos esquecer que no Portugal da Restauração, a braços com graves problemas económicos, militares e políticos, num mercado que tinha ao seu dispor uma grande variedade de congéneres espanholas, impressas em Espanha, mas também em Portugal, subordinado ao braço forte dos censores, num meio religioso mais interessado em defender a ortodoxia católica do que com a literatura de evasão, num meio académico que dava grande relevo à retórica, não seria muito fácil arriscar a produzir uma obra inovadora que se sujeitaria a não ter acolhimento favorável por parte do público. Por outro lado, é evidente que teremos sempre de avaliar qualquer obra, considerando que o conceito de literariedade está sempre «en estrecha dependencia de lo que en su tiempo se puede adivinar que se entendía por tal», dependiendo tanto de «condicionantes de la producción como por los específicos de la recepción»⁹. Por isso, não é de admirar que «un texto nos parezca hoy poco literario por razones que se atienen a prejuicios estéticos propios de nuestro tiempo y no a la valoración real que su época pudo hacer de ellos», mas isso «no debe ocultarnos los efectos históricos de su primera lectura, observables en los datos reales de su difusión y éxito, y en la reacción del público y su respuesta apreciativa»¹⁰.

Assim, obras como as novelas «no pueden ser ni demasiado originales ni demasiado sinceras, ya que en su elaboración, si piensa más en el lector y en los efectos ejercidos sobre el que en la propia obra realizada; por ello son productos manipulados intencionalmente por el autor y manipuladores de los lectores. Ésta es quizá la mejor definición de esta literatura “vulgar” que hoy llamamos “de masas”»¹¹. A avaliar pelas edições da obra que estamos a analisar, a receita resultou. As novelas barrocas foram durante muito tempo castigadas com o silêncio. Urge, pois, dá-las a conhecer, sem preconceitos, enquadrando-as devidamente na época em que foram produzidas.

⁹ José Manuel HERRERO MASSARI, *Libros de viajes de los siglos XVI y XVII en España y en Portugal: lecturas y lectores*, Madrid, Fund. Universit. Española, 1999, p.22 e 27, respectivamente.

¹⁰ *Ibidem*, p. 27.

¹¹ Alicia REDONDO GOICOCHEA. “Introducción” a Maria de Zayas, *Três Novelas Amorosas y três desengaños amorosos*, e.d cit., p. 38.

CONCLUSÃO

Se a fortuna de uma obra «est l'ensemble des témoignages qui manifestent les vertues vivantes d'une ouvre. Elle se compose, d'une part, du succès, d'autre part, de l'influence»¹², podemos dizer que, se a fortuna das *Novelas Exemplares* se cumpriu parcialmente e a das *Doze Novelas* está à espera de se cumprir. De facto, se a primeira daquelas obras conheceu o sucesso, testemunhado pelo elevado número de edições, a sua influência não foi muito eficaz, pois só conheceu uma única sucessora, um quarto de século depois. Por outro lado, a segunda obra nem o sucesso conheceu, na medida em que só teve uma edição.

Se é verdade que nem Pires de Rebelo nem Ecobar foram escritores *felizes* como, por exemplo, Trancoso, na medida em que as suas *Novelas* não foram tão populares, pelo menos a avaliar pelo número de edições dos *Contos*, não devemos esquecer que António/Gerardo Escobar conheceu o sucesso da “crítica” como escritor de obras de espiritualidade. No entanto, se é verdade que, mesmo assim, as *Novelas Exemplares* conheceram um número significativo de edições, todavia, também não podemos deixar de notar que as *Doze Novelas* revelam já um desgaste do tema, numa altura em que os gostos estariam a mudar, a avaliar pela edição única da obra, certamente no sentido de uma maior exigência temático-formal, uma vez que as novelas de Pires de Rebelo se continuaram a imprimir.

Pouco conhecidas, as novelas breves portuguesas ainda nos podem surpreender hoje pela variedade dos argumentos, pelo inusitado das suas metáforas, pela firmeza dos sentimentos das personagens, pelo bizarria dos comportamentos amorosos dos seus protagonistas, pela reiteração de “traças” que visam impedir o final feliz.

Mal-amados como a maioria da literatura sua contemporânea, estes textos permitem-nos também distintas possibilidades de leitura, pois «podemos encará-los do ponto de vista da historicidade dupla... podemos estudá-los de acordo com os percursos de canonização literária, que os tem feito passar do campo puramente

¹² Cf. PICHOS, A.M. ROUSSEAU, *La Littérature Comparée*, Paris, Armand Colin, 1967, p.73.

documental para o domínio estético-comunicativo; podemos ainda... considerá-los como organizações de sentido referenciadas a uma poética determinada»¹³.

Para isso, tivemos de estudá-los do ponto de vista da História da Cultura, como testemunhos de práticas, de ideias e de gostos de uma época, até porque a recepção de qualquer obra literária «repose sur l'expérience que les lecteurs font d'abord des œuvres»¹⁴, pois, como diria R. Jauss, «L'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et que présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence»¹⁵.

Desenvolvendo o estudo da obra de Pires de Rebelo e de Gerardo de Escobar na dupla vertente diacrónica e sincrónica, tivemos de procurar identificar características que as ligassem a um determinado género e, depois, definirmos o subgénero em que ambas se poderão enquadrar, procurando assim um cânone literário de referência. Se quanto ao género não subsistiam dúvidas da sua integração no género novelesco, já o subgénero foi de mais difícil atribuição, pelo que tivemos de caracterizá-las quanto aos conteúdos e quanto à forma e, depois, de estabelecer comparações com as novelas espanholas de características idênticas para, finalmente, concluirmos pela sua integração nas novelas breves. Tivemos de estabelecer também as relações de cada um dos textos com o paradigma assim estabelecido. Depois, procurámos ainda, pelas diferenças entre ambas, o lugar que cada uma delas ocupa dentro desse subgénero.

Assim, no contexto da novela peninsular, podemos concluir que a novela breve portuguesa não é, tematicamente, a imitação servil da espanhola. Não revela o desengano nem o erotismo das de Maria de Zayas, nem a visão às vezes amarga, às vezes trágica de Cervantes, nem têm a fluência de Lope de Vega ou a versatilidade e folgor do mesmo Cervantes. Antes revela um certo pendor para o sofrimento e o sacrifício, em nome do amor, por parte das belas e recatadas donzelas e dos honestos e bravos cavaleiros, com alguma originalidade e grande variedade em Pires de Rebelo, com muita monotonia e lugares-comuns, importados da comédia da mesma época, em Escobar.

¹³ Maria Alzira SEIXO, "Lugar e Tempo na *História Trágico-Marítima*" in *Poéticas Da Viagem na Literatura*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1998, p. 70.

¹⁴ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 46.

¹⁵ Hans Robert JAUSS, ob. cit., p. 47.

Mas também nela não encontramos a visão pessimista da vida, o desengano do mundo tão característico do Barroco. Pelo contrário, há uma visão otimista em relação à vida, já que a vontade (persistência, firmeza de sentimentos, luta contra os obstáculos) pode mover todos os entraves que se levantam, pelo que os sacrifícios feitos são sempre recompensados. O desejo de se exceder leva o herói a merecer e a alcançar a sua recompensa – a mão da mulher amada. Mas se em Escobar esta pugna é uma atitude sobretudo masculina, em Pires de Rebelo também a donzela luta com todas as suas armas para poder finalmente dar a sua mão de esposa ao cavaleiro que tanto por ela lutou, pelo que todas as novelas acabam em final feliz, ou seja, no casamento dos enamorados. Talvez que o que ressalte mais à vista nestas duas obras, quando comparadas com as suas congéneres espanholas, seja a confiança nas virtudes femininas, sobretudo da donzela portuguesa.

Verificámos, também, que ambos os autores estudados assumem o comportamento dos nobres (sejam as donzelas, sejam os cavaleiros) como exemplo de virtude (e é nesta medida que se pode entender a exemplaridade destas novelas), se bem que em Escobar haja alguns nobres movidos por interesses pessoais, capazes de terem comportamentos menos dignos. Não deixam, contudo, ambos estes autores de veicularem um preconceito social, num picar de olhos a um determinado tipo de público que nestas novelas se revê ou que tem pretensões a ascender a esse grupo social com cujos comportamentos e dignidades se identifica.

De vez em quando, a pena foge para o humor, sobretudo em Pires de Rebelo, o que não é de estranhar, se atendermos a que, como diria J. Prado Coelho «o humorismo deve ter algo que ver com a alma galego-portuguesa»¹⁶. Mas o humor é usado com uma certa parcimónia, nunca se tornando amargo, nem satírico.

O estudo da obra novelística destes dois autores abriu-nos ainda a porta para um mundo considerado, tradicionalmente, vazio de valores, decadente, talvez, estereotipado, também, mas por isso mesmo incompreendido – o Barroco. No caso das obras de ficção portuguesas isso pode advir-lhe do “fradismo” das novelas de setecentos, característica que, afinal, caracteriza a nossa Literatura, segundo Prado Coelho, o que terá contribuído para a falta de arrojo e de variedade na abordagem dos temas que caracteriza a novela espanhola, sobretudo, a breve.

¹⁶ Jacinto Prado COELHO, *Originalidade da Literatura Portuguesa*, Lisboa, ICALP, 1992, p. 46.

É evidente que estas obras transportam marcas da literatura barroca - especialmente a metáfora - visando atingir o *conceito* subtil e original. Por isso, nela encontramos o apotegma, a citação, o provérbio, a comparação, marcas de erudição, mas também de agudeza e variedade. Variedade que também se alcança com o recurso a outros tipos de texto: ao poema e à carta, à novela de gosto picaresco, pelo que às vezes podem parecer-nos de um pretensiosismo vazio. Mas são estas as características que lhe concediam o almejado *delectare*.

Não podemos cair no radicalismo de classificá-las um subproduto da prosa portuguesa de seiscentos, nem podemos esquecer de que os textos «são textos humanos. E as próprias palavras que os formam estão cheios de substância humana. E todos têm a sua história, soam diferentemente segundo as épocas»¹⁷. O que nelas hoje nos possa soar como convencional, gasto, estereotipado pode ser compensado por alguns momentos de boa prosa, de propositadas citações, de eruditos conhecimentos que dela se retiram.

Propusemo-nos contribuir para o melhor conhecimento de um período que, literariamente, é considerado, quase sempre, (excepção feita para o Padre António Vieira, ao Pe. Manuel Bernardes, a Rodrigues Lobo e a Frei Luís de Sousa), muito pobre e pouco inovador. Tentámos, pois, ilustrar (trazer luz) a novela breve.

Não nos pretendemos, porém, revolucionar os conhecimentos sobre a Literatura do nosso século XVII, nem acabar com (pré-)conceitos de todos bem conhecidos. Mas, partindo do princípio de que sem público não há literatura, acreditamos que estas duas obras merecem ser conhecidas, pelo que urge a sua publicação em edições comentadas e acessíveis a não eruditos, como os nossos vizinhos peninsulares fazem, pois conhecer é a melhor forma de ajuizar e, logo, de valorizar e de dar vida à obra.

¹⁷ Lucien FEBVRE, *Combates pela História*, Lisboa, Presença, 1989, p. 24.

A Novela Breve Portuguesa do Séc. XVII

RESUMO

São duas as obras escritas em português no século XVII que cabem dentro da classificação de “novelas breves”: as *Novelas Exemplares* de Gaspar Pires de Rebelo e as *Doze Novelas* de Gerardo Escobar.

Se estruturalmente estas novelas não possuem marco, assim se distinguindo das espanholas de Maria de Zayas, da de Lope da Vega ou do enquadramento encomiástico das *Historias Peregrinas y Ejemplares* de Céspedes y Meneses, também tematicamente se distinguem da maioria das suas congéneres espanholas, já que a sua principal característica é o optimismo em relação à vida e ao amor, pelo que todas as novelas em ambos os autores terminam em casamento.

Os jovens amantes masculinos lutam contra todos os obstáculos que encontram pelo caminho para lograrem esse casamento com as suas amadas. Elas a tudo resistem com decoro e paciência. No entanto, as donzelas são mais activas em Pires de Rebelo e mais contidas em Escobar, parecendo estas quase indiferentes ao amor demonstrado pelos seus amantes.

O maior sucesso que as novelas rebelianas tiveram prende-se com o facto de estas serem mais profundas na análise dos sentimentos, mais inspiradas na procura dos obstáculos que se levantam aos jovens pares e mais ricas no vocabulário, pois a inclusão de uma novela de sabor picaresco abre-lhe as portas à linguagem popular. Apresentam ainda um *corpus* de razoável qualidade de cartas amorosas que podem servir como um manual.

As *Doze Novelas* mostram já um desgaste dos temas, tornando-se mais repetitivas e menos inspiradas, menos ricas na utilização da língua. No entanto, têm a novidade de incluir um considerável número de composições poéticas de irregular qualidade, mas representativas do gosto da época.

O nosso estudo é orientado no âmbito da História Cultural, pelo que se baseia no exame das relações das diferentes personagens entre si como representantes dos grupos sociais a que pertencem, e dos seus comportamentos no plano dos sentimentos e das práticas sociais. Mas incluímos também uma parte de análise da História do

Livro, pelo que resolvemos também estudar em pormenor os paratextos e comparar as várias edições da obra ou obras dos autores.

Contudo, não esquecemos de fazer a comparação destas novelas com as suas congéneres espanholas, mas também com novelas pastoris, bizantinas ou livros de cavalarias que elas percorrem. A rede de influências é ainda mais vasta, obrigou-nos mesmo a procurar na comédia, na poesia, na epistolografia os diferentes fios que formam a teia das relações intertextuais.

Mas não perdemos também de vista que estamos perante textos literários e que estes devem ser abordados como obras de arte que são e serem avaliados também na sua dimensão estética. Tivemos ainda em conta o lugar que cada uma destas obras ocupa na evolução do género novelesco e do subgénero a que pertencem (novelas breves).

Revelando, pois, e como não podia deixar de ser, influência da novela breve espanhola da época, as novelas breves em português não deixam, contudo, de ter características próprias que analisamos.

La "Nouvelle Brève" Portugaise du XVII^{ème} Siècle

Résumé

Il y a deux oeuvres écrites en portugais au XVII^{ème} siècle qui peuvent s'inclure dans le genre "nouvelles brèves" : les *Novelas Exemplares* de Gaspar Pires de Rebelo et les *Doze Novelas* de Gerardo Escobar.

Si structurellement ces "nouvelles" ne possèdent pas de cadre et se distinguent des "nouvelles" espagnoles de Maria de Zayas, de celle écrite par Lope da Vega, ou de l'encadrement laudatif des *Histórias Peregrinas y Ejemplares* de Céspedes y Meneses, thématiquement aussi elles se distinguent de la plupart de leurs congénères espagnoles, leur principale caractéristique étant l'optimisme par rapport à la vie et à l'amour, car toutes les "nouvelles" des deux auteurs aboutissent au mariage.

Les jeunes amants masculins luttent contre tous les obstacles qu'ils trouvent sur leurs chemins pour réussir à se marier avec les bien-aimées. Celles-ci résistent à tout avec pudeur et patience. Toutefois, les donzelles sont plus actives dans l'œuvre de Pires Rebelo et plus réservées dans celle d'Escobar, ces dernières ressemblant presque indifférentes à l'amour démontré par leurs amants.

Le plus grand succès obtenu par les "nouvelles" de Rebelo se doit à la plus grande profondeur dans l'analyse des sentiments, à l'inspiration dans la recherche des obstacles qui se posent aux jeunes paires et à la plus grande richesse du vocabulaire, l'inclusion d'une "nouvelle" de goût picaresque ouvrant les portes au langage populaire. Elles présentent encore un *corpus* de lettres d'amour d'une qualité assez raisonnable qui peuvent servir de manuel.

Les *Doze Novelas* montrent une usure des thèmes, et deviennent plus répétitives et moins inspirées, moins riches dans l'utilisation de la langue. Elles ont, pourtant, la nouveauté d'inclure un nombre considérable de compositions poétiques de qualité irrégulière, mais représentatives de l'époque.

Notre étude est orientée dans le cadre de l'Histoire Culturelle et se fonde sur l'examen des rapports entre les différents personnages en tant que représentants des groupes sociaux auxquels ils appartiennent et de leurs comportements dans le plan

des sentiments et des pratiques sociales. Mais nous incluons aussi une partie d'analyse de l'Histoire du Livre, et nous avons aussi décidé d'étudier en détail les paratextes et comparer les différentes éditions de l'œuvre ou des œuvres des auteurs.

Cependant nous n'avons pas oublié de comparer ces "nouvelles" avec leurs congénères espagnoles, mais aussi avec les "nouvelles" pastorales, byzantines ou les livres de chevalerie qu'elles parcourent. Le réseau d'influences est encore plus vaste et nous a même obligé à chercher dans la comédie, dans la poésie, dans l'épistolographie les différents fils qui forment la toile des rapports intertextuels.

Mais nous n'avons pas perdu de vue que nous sommes devant des textes littéraires et que ceux-ci doivent être abordés en tant qu'œuvres d'art et évalués dans leur dimension esthétique. Nous avons également tenu compte de la place que chacune de ces œuvres occupe dans l'évolution du genre romanesque et du sous-genre auquel elles appartiennent ("nouvelles brèves").

Tout en reflétant une influence de la "nouvelle brève" espagnole de l'époque, ce qui est naturellement inévitable, les "nouvelles brèves" en portugais présentent, toutefois, des caractéristiques spécifiques que nous analyserons.

The Portuguese Short Novel of the 17th Century

Abstract

The *Novelas Exemplaes* by Gaspar Pires de Rebelo and the *Doze Novelas* by Gerardo Escobar are two of the Works written in Portuguese in the 17th century which fit into the classification of 'short novels'.

If structurally these novels have no frame, which distinguishes them from the Spanish short novels by Maria de Zayas and by Lope de Vega or from the encomiastic frame of the *Historias peregrinas y ejemplares* by Céspedes y Meneses, they are also thematically distinguishable from most of their Spanish counterparts, since their main characteristic is the optimism revealed in relation to life and love. Thus, both authors' novels end in marriage.

The young male lovers fight against all the obstacles which they encounter in order to marry their beloved. The maidens resist with decorum and patience. However, the maidens are more active in Pires de Rebelo and more reserved in Escobar, the latter seem almost indifferent to their lovers' love.

The greater success of Pires de Rebelo's novels is due to the more profound analysis of sentiments, greater inspiration in the search for obstacles facing the young couples, and a richer use of vocabulary, since the inclusion of a picaresque novel opens the doors to popular language. Moreover, they present a *corpus* of love letters, with reasonable quality, which can act as a manual.

The *Doze Novelas* already reveals an overuse of the themes, being more repetitive and less inspired, and with a poorer use of language. However, its novelty lies in the inclusion of a considerable number of poetic compositions of irregular quality, but representative of the literary taste of that time.

Our study is centred on the scope of Cultural History and is, thus, based on an examination of the relationships between the different characters as representatives of the social groups that they belong to, and their behaviours at the level of the sentiments and social practices. However, we have also included a part analysing the History of the Book, with detailed study of the paratexts, and a comparison of the various editions of the authors' work or works.

Furthermore, a comparison has been made of these novels with their Spanish counterparts, and also with pastoral and Byzantine novels or cavalry books. The network of influences is even wider, and, thus, implied the search for different threads which form the web of intertextual relations in comedy, poetry and epistolaries.

However, it has not been ignored that literary texts must be approached as works of art and evaluated in their aesthetic dimension. In addition, the position each of these works occupies in the evolution of the novel genre and the sub-genre to which they belong (short novels) has also been considered.

Thus, despite revealing the influence of the Spanish short novel of the time, the Portuguese short novels have their own characteristics, that have been analysed.

BIBLIOGRAFIA

FONTES

1. Fontes Directas

- ESCOBAR, Gerardo, *Doze Novelas*, Lisboa, na oficina de João da Costa, 1674
- REBELO, Gaspar Pires de, *Novelas Exemplares*, Lisboa, por António Alvares, 1650
- REBELO, Gaspar Pires de, *Novelas Exemplares*, Lisboa, na oficina de Domingos Carneiro, 1684
- REBELO, Gaspar Pires de, *Novelas Exemplares*, Lisboa Occidental, na oficina de António Pedrozo Galvão, 1722
- REBELO, Gaspar Pires de, *Novelas Exemplares*, Lisboa, na tip. de Mathias José Marques da Silva, 1847

2. Fontes Complementares

- AGOSTINHO, Santo, *Confissões*, Porto, Liv. Apostolado da Imprensa, 1966
- ALEMÁN, Mateo, *Guzman de Alfarache* (ed. de José Maria Micó), Madrid, Catedra, 1992, 2 vols
- ANDRADA, Diogo Paiva de, *Casamento Perfeito* (ed. de Fidelino de Figueiredo), Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1982
- ANDRADA, Miguel Leitão de, *Miscellanea*, Lisboa, IN-CM, 1993
- Anedotas Portuguesas* (ed. de Christopher L. Lund), Coimbra, Liv. Almedina, 1980
- ANJOS, Fr. Luís dos, *Jardim de Portugal* (ed. de Maria de Lurdes Correia Fernandes), Porto, Campo da Letras, 1999
- APULEIO, *O Burro de Ouro*, Lisboa, Estampa, 1978
- ARCIPRESTE DE TALAVERA, *O Corbacho* (ed. de J. González Muela), Madrid, C. Castalia, 1970
- ARISTÓTELES, *Obras Filosóficas* (sel. y estudio de Francisco Romero), México, W.M. Jackson Inc., 1973
- ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa, IN-CM, 2000
- ARISTÓTELES, *Retórica*, Lisboa, IN-CM, 1998

- Arte de Furtar*, Lisboa, Ed, Estampa, 1978
- BAÍA, Frei Jerónimo, *Lampadário de Cristal* (ed. de Ana Hatherly), Lisboa, Ed. Comunicação, 1982
- BARROS, João de, *Diálogo com dois filhos seus sobre preceitos morais em modo de jogo*, 1543 (ed. fac-similada), Lisboa, B.N., 1981
- BARROS, João, *Espelho de Casados*, (ed. fac-similada da ed. de Vasco Dias Tanco de Frexenal, de 1640 feita por Tito de Noronha e António Cabral), Porto, 1874
- BERNARDES, Pe. Manuel, *Nova Floresta* (ed. de J. Pereira de Sampaio Bruno), Porto, Liv. Lello & Irmão), s.d., 5 tomos
- BOCCACCIO, Giovanni, *Il Decameron*, Bari, Palermo, Gius Laterza y Fili, 1963
- BOCCACCIO, Giovanni, *La Elegía de Doña Fiameta/ Corbacho*, Barcelona, Planeta, 1989
- Cancioneiro Geral* (org. de Garcia de Resende), s.l., Centro de Estudos Românicos, 1974, vol. II
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Aventuras del bachiller Trapaza* (ed. de de J. Joset), Madrid, Catedra, 1986
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Las Harpías en Madrid* (ed. de Pablo Juradle Pou), Madrid, Clásicos Castalia, 1985
- CASTIGLIONE, Baltasar, *El Cortesano* (trad. de Juan Boscán), Madrid, Espasa-Calpe, 1967
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (ed. de Luis Andrés Murillo), Madrid, Clásicos Castalia, 1978, 3 vols.
- CERVANTES, Miguel de, *Los Tabajos de Persiles y Segismundo* (ed. de Miguel de Carlos Romero Muñoz), Madrid, Catedra, 1997
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas Ejemplares* (ed. Florencio Sevilla Arroyo e Antonio Rey Hazas), Madrid, Espasa Calpe, 1994, 2 vols.
- CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de, *Historias Peregrinas y Ejemplares* (ed. de Yves René Fonquerne), Madrid, Clásicos Castalia, 1980
- CÉU, Sórora Maria do, *A Preciosa* (ed. de Ana Hartherly), Lisboa, INIC, 1990
- CHAGAS, Fr. António das, *Cartas Espirituais* (ed. de Isabel Morujão), Porto, Campo das Letras, 2000
- Constituições Sinodais do Bispado do Porto*, Coimbra, em casa de António Mariz, 1585

- Crónica do Imperador Maximiliano* (ed. de João da Palma-Ferreira), Lisboa, IN-CM, 1983
- D. DUARTE, *Leal Conselheiro* (ed. de Maria Helena Lopes de Castro), Lisboa, IN-CM, 1998
- DELICADO, Francisco, *La Lozana Andaluza* (ed. de Claude Allaire), Madrid, Catedra, 1994
- Demanda (A) do Graal* (ed. de Irene Freire Nunes), Lisboa, IN-CM, 1995
- DESCARTES, René, *Les Passions de l'Âme*, Paris, Flammarion, 1996
- Ditos Portugueses Dignos de Memoria* (comentário e notas de J. Hermano Saraiva), Lisboa, Publicações Europa-América, s.d.
- ESCOBAR, António, *A Fenis de Portugal*, em Coimbra, na impressão de Manoel Dias, 1680
- ESCOBAR, António, *El Heroe Portugues*, por Diogo Soares de Bolhões, 1670
- ESCOBAR, António, *O Heroe Portuguez* (trad. de Bernardo José Lemos de Castelbranco), Lisboa, na of. de Pedro Ferreira, 1744
- ESCOBAR, António, *O Heroe Portuguez* (trad. de Bernardo José Lemos de Castelbranco), Lisboa, na of. de Pedro Ferreira, 1755
- ESCOBAR, António, *Sermam Fúnebre*, em Lisboa, na of. de Joam da Costa, 1672
- ESCOBAR, António, *Vida de S. Ângelo*, Lisboa, na oficina de Joaão da Costa, 1671
- ESCOBAR, Gerardo, *Cristais da Alma, frases do coração, retórica do sentimento, amantes desalinhos*, Lisboa, por Manoel Lopes Ferreira, 1690
- Fabliaux – Cuentos franceses medievales* (ed. bilingüe de Felícia de Casas), Madrid, Catedra, 1994
- FRANCIA, María de, *Lais*, Madrid, Ed. Nacional, s.d.
- GONÇALVES, Rui, *Dos privilegios & praerogativas q o genero femenino tẽ por directo comũ & ordenações do Reyno mais que ho genero masculino*, Lisboa, BN (ed. fac-similada), 1992
- GÔNGORA, Luís de, *Las firmezas de Isabela* (ed. de Robert Jammes), Madrid, Castalia, 1984
- GRACIÁN, Baltasar, *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (ed. de Emilio Blanco), Madrid, Catedra, 1998
- GRACIÁN, Baltasar, *El criticón* (ed. de Santos Alonso), Madrid, Catedra, 1996
- GRACIÁN, Baltasar, *El discreto* (ed. de Aurora Egido), Madrid, Alianza Ed., 1997

- GRACIÁN, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudência* (ed. de Emílio Blanco), Madrid, Catedra, 2000
- GRACIÁN, Baltasar, *Obras Completas II*, Madrid, Turner, 1993
- GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galateo Español* (ed. de Margherita Morreal), Madrid, Cons. Superior de Investigaciones Científicas, 1968
- GUEVARA, Fray Antonio de, *Epístolas Familiares* (ed. de José María Cossío), Madrid, Aldus, S.A., 1950
- GUEVARA, Fray Antonio de, *Relox de Principes* (ed. de Emilio Blanco), Madrid, Turner, 1994
- GUSMÃO, Alexandre, *Cartas* (ed. de André C. Rocha), Lisboa, IN-CM, 1981, 3 vols.
- HELIODORO, *Historia Etiópica de los Amores de Teágenes y Caricleia* (trad. por Fernando de Mena), Madrid, Aldus, S.A., 1954
- HERNÁN NÚÑEZ, *Refranes o proverbios en romance*, (ed. crítica de Louis Combet, Julia Sevilla, G. Conde Tarrío y Joseph Guia i Marín), Madrid, Guillermo Blázquez, 2001, 2 vols
- HORÁCIO, *Arte Poética* (ed. bilingüe de Rosado Fernandes), Lisboa, Ed. Inquérito, 2001
- La Novela Picaresca Española* (selecção e notas de Angel Valbuena Prat), Madrid, Aguilar, 1956
- La vida de Estebanillo González* (ed. de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid), Madrid, Catedra, 1990
- Lazarillo de Tormes* (ed. de Francisco Rico), Madrid, Catedra, 1997
- LEÓN, Fray Luis, *La Perfecta Casada* (ed. de Javier San José Lera), Madrid, Espasa Calpe, 1992
- LOBO, Francisco Rodrigues, *A Primavera*, Lisboa, of. de António Pedroso Galvão, 1704
- LOBO, Francisco Rodrigues, *Corte na Aldeia* (ed. de José Adriano de Carvalho), Lisboa, Ed. Presença, 1991
- LOBO, Francisco Rodrigues, *O Desenganado*, em Lisboa, por António Alvarez, 1614
- LOBO, Francisco Rodrigues, *Pastor Peregrino*, em Lisboa, por António Alvarez, 1608
- LOPE DE VEGA, *Cartas* (ed. de Nicolás Marín), Madrid, Clásicos Castalia, 1985

- LOPE DE VEGA, *Novelas a Márcia Leonarda* (ed. de António Carreño), Madrid, Catedra, 2002
- LOPES, Fernão, *Crónica de D. João I*, Porto, Civilização Ed., 1983
- LUCIANO, *Eu, Lúcio – Memórias de um burro* (ed. bilingüe de Custódio Magueijo), Lisboa, Ed. Inquérito, 1992
- LUJÁN, Pedro, *Colóquios Matrimoniales* (ed. de Asunción Rallo Gruss), Madrid, Anejos de la Real Academia Española, 1990
- MANUEL, D. Juan, *El Conde Lucanor* (ed. de María Jesús Lacarra), Madrid, Espasa Calpe, 1990
- MELO, D. Francisco Manuel de, *Apólogos Dialogais – Os Relógios Falantes, A Visita das Fontes* (ed. de Pedro Serra), Coimbra, Angelus Novus, 1998, vol. I
- MELO, D. Francisco Manuel de, *Carta de Guia de Casados* (ed. de Maria de Lurdes C. Fernandes), Porto, Campo das Letras, 2003
- MELO, D. Francisco Manuel de, *Cartas Familiares* (ed. de Rodrigues Lapa), Lisboa, Clássicos Sá da Costa, 1942
- MELO, D. Francisco Manuel de Melo, *Cartas Familiares* (pref. e notas de Maria da Conceição Morais Sarmiento), Lisboa, IN-CM, 1981
- MELO, D. Francisco Manuel de, *El Fenis de Africa, Agustino Aurélio, o Bispo hipponense*, en Lisboa, por Pablo Craesbeeck, 1648
- MELO, D. Francisco Manuel de, *Hospital das Letras*, Amadora, Ed. Íbis, s.d.
- MELO, D. Francisco Manuel de, *Metaphoras ou Feira de Anexins* (ed. de Inocêncio Francisco da Silva), Lisboa, Livraria A.M. Pereira, 1875
- MOLINA, Tirso de, *Desde Toledo a Madrid* (ed. de Berta Pallares), Madrid, C. Castalia, 1999
- MOLINA, Tirso de, *Don Gil de las calzas verdes* (ed. de Alonzo Zamora Vicente), Madrid, C. Castalia, 1990
- MOLINA, Tirso de, *El Bandolero* (ed. de André Nougué), Madrid, Clásicos Castalia, 1979
- MOLINA, Tirso de, *El vergonzoso en su palácio* (ed. de Everett Hesse), Madrid, Catedra, 1990
- MOLINA, Tirso de, *La huerta de Juan Fernández* (ed. de Berta Pallares), Madrid, C. Castalia, 1982

- MOLINA, Tirso, *Obras Dramáticas Completas* (ed. crít. de Blanca de los Rios), Madrid, Aguilar, s.d., 3vols
- MONTEMAYOR, Jorge, *La Diana* (ed. de Asunción Rallo), Madrid, Catedra, 1999
- MONTEMOR, Jorge de, *Diana*, (trad. de Nuno Júdice), Lisboa, Teorema, 2001
- Novela (La) Picaresca española* (sel. e notas de Angel Valbuena y Prat), Madrid, Aguilar, 1956
- Novelas Amorosas de diversos Ingenios del Siglo XVII* (ed. Evangelina Rodríguez, Madrid, Clasicos Castalia, 1988
- NÚÑEZ, Hernán, *Refranes o proverbios en romance* (ed. de Louis Combet, Julia Muñoz, Germán Conde Tarrío y Joseph G. Marín), Madrid, Guillermo Blázquez Ed., 2001, 2 vols.
- Obras do Fradinho da Mão Furada* (intr. e ed. de Bernard Emery), Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1997
- ORIENTE, Fernão Álvares do, *Lusitânia Transformada* (ed. de António Cirurgiã), Lisboa, IN-CM, 1985
- PERRAULT, Charles, *Contes*, Paris, Gallimard, 1981
- PETRARCA, *As Rimas* (ed. bilingue de Vasco da Graça Moura), Lisboa, Bertrand Ed., 2003
- PLATÃO, *A República*, Lisboa, Europa-América, 1975
- PORTUGAL, D. Francisco de, *Arte de Galantaria* (trad. e ed. de Joaquim Ferreira), Porto, Domingos Barreira, 1943
- QUEVEDO, Francisco de, *Historia de la Vida del Buscón*, Madrid, Col. Austral, 1997
- QUEVEDO, Francisco de, *Los Sueños*, Madrid, Catedra, 1996
- REBELO, Gaspar Pires de, *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*, Lisboa, of. de Francisco Borges de Sousa, 1761
- REBELO, Gaspar Pires de, *Thesouro de Pensamentos Concionativos*, em Lisboa, por António Alvarez, 1635
- RIBEIRO, Mateus, *Alívio dos Tristes e Consolaçam dos Queixosos*, Lisboa, of. de Joam da Costa, 1672, 1ª Parte
- RIBEIRO, Mateus, *Alívio dos Tristes e Consolaçam dos Queixosos*, Lisboa, of. Ferreiriana (?), 1737, 6 Partes
- RIBEIRO, Mateus, *Roda da Fortuna e Vida de Alexandre e Jacinta*, Lisboa, na of. de Filipe de Sousa Vilela, 1724

- RODRÍGUEZ DEL PADRON, Juan, *Obras Completas* (ed. de Cesar Hernandez Alonso), Madrid, Ed. Nacionale, 1982
- RODRÍGUEZ MONTALVO, Garci, *Amadis de Gaula* (ed. de Cacho Blecua), Madrid, Catedra, 1996, 2 vols.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina* (ed. de P. Piñero Ramirez), Madrid, Espasa-Calpe, 1993
- SANCTO ANTÓNIO, Frei Aleixo de, *Philosophia Moral tirada de alguns provérbios ou adagios, amplificados com autoridade da Sagrada Escritura*, em Coimbra, por Diogo Gomes de Loureiro, 1640
- SAN PEDRO, Diego, *Cárcel de Amor* (ed. de Keith Whinnom), Madrid, Clásicos Castalia, 1985
- SANCHEZ DE VERCIAL, Clemente, *Libro de los Ejemplos por ABC* (ed. de John Esten Sélter), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1961
- SANTA CRUZ, Melchor, *Floresta española* (ed. de Maximiliano Cabañas), Madrid, Catedra, 1997
- SÉNECA, Lúcio Aneu, *Cartas a Lucílio* (trad. e notas de J.A. Segurado e Campos), Lisboa, F.C.G., 1991
- TIMONEDA, Joan, *Buen aviso y portacuentos. El sobremesa y alivio de caminantes*, Madrid, Espasa Calpe, 1990
- TRANCOSO, Gonzalo Fernandez, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (ed. facsimilada), Lisboa, BN, 1982 (1ª e 2ª partes)
- TRANCOSO, Gonçalo Fernandes, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, Lisboa, por Simão Lopes, 1595 (3 partes)
- TORQUEMADA, Antonio de, *Obras Completas*, Madrid, Turner, 1994
- TURACEM, Félix Castanheira, *Serão Político, Abuso Emendado*, Lisboa, na of. de Valentim da Costa Deslandes, 1704
- VALDÉS, Juan, *Diálogo de la lengua*, Barcelona, Planeta, 1986
- VASCONCELOS, Jorge Ferreira, *Comedia Eufrosina* (ed. de Eugénio Asensio), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1951
- Jorge Ferreira de VASCONCELOS, *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (ed. de João da Palma Ferreira), Porto, Lello Ed., 1998
- VASCONCELOS, Manuel Quintano de, *A Paciência Constante* (ed. de António Cirurgião), Lisboa, IN-CM, 1994

- VEIGA, Thomé Pinheiro da, *Fastigimia* (reprodução fac-símile da ed. de 1911 da BPMP), Lisboa, IN-CM, 1988
- VELEZ DE GUEVARA, Luis, *El Diablo Cojuelo* (ed. Fernández González, Angel Raimundo), Madrid, Castalia, 1988
- VICENTE, Gil, *Compilaçam de todas as obras* (ed. de M^a Leonor Carvalhão Buescu), Lisboa, IN-CM, 1984, 2 vols.
- VIEIRA, P. António, *Cartas*, (coord. de João Lúcio de Azevedo), Lisboa, IN-CM, 1970, 2 vols.
- VIEIRA, P. António, *Sermões* (reprodução fac-similada da ed. de 1682), S. Paulo, Ed. Anchieta Lda., s.d., vol. II
- VILLALÓN, Cristóbal, *El Crótalon*, Madrid, Catedra, 1982
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Desengaños Amorosos* (ed. de Alicia Yllera), Madrid, Catedra, 1993
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas Amorosas y Ejemplares* (ed. de Julián Olivares), Madrid, Catedra, 2000
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Tres Novelas Amorosas y Tres Desengaños Amorosos* (ed. de Alicia Redondo Goicochea), Madrid, Ed. Castalia, 1989

Bibliografia Geral

- ABREU, Maria Fernanda, *Cervantes no Romantismo Português – cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas*, Lisboa, Ed. Estampa, 1994
- ALLAIGRE, Claude, “«Me mostrou geringonza»: une clef de la leçon de Lazare”, *Homage a Maxime Chevalier, Bulletin Hispanique*, tomo 92, nº 1, 1990
- ALLEN, John, “Los primeros corrales de comedias : dudas, enigmas, desacuerdos”, *Edad de Oro*, XVI, 1997
- ALMEIDA, Isabel Adelaide de Lima e, *Livros Portugueses de Cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo*, dissertação de doutoramento em Literatura Portuguesa, à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1998
- Amor (El) y el Erotismo en la Literatura Medieval* (ed. de Juan Vitorio), Madrid, Ed. Nacional, 1983

- Amor e Subjectividade* (org. de Adelino Cardoso), Lisboa, Sociedade Portuguesa de Psicossomática, 1999
- Amor e Sexualidade no Ocidente* (Int. de Georges Duby), Lisboa, Terramar, 1998
- Amours Légitimes, Amours Illégitimes en Espagne aux XVI et XVII siècles* (dir. de Augustin Redondo), Paris, Publ. de la Sorbonne Nouvelle, 1987
- ANSELMO, António Joaquim, *Bibliografia das Obras Impressas em Portugal no séc. XVI*, Lisboa, BN, 1926
- ANSELMO, Artur, *Estudos de História do Livro*, Lisboa, Guimarães Ed., 1997
- ANSELMO, Artur, *Livros e Mentalidades*, Lisboa, Guimarães Ed., 2002
- ANTUNES Luísa, “Em Busca da Voz do *Travesti* Feminino no Conto Tradicional”, *E.L.O.* (Estudos de Literatura Oral, Universidade do Algarve), 3, 1997
- ARIÈS, Philippe, *L’Homme devant la mort*, Paris, Ed. du Seuil, 1977
- ARRÓNIZ, Othón, *Teatro y escenarios del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1977
- ARTAZA, Elena, *El ars narrandi en el siglo XVI español*, Bilbao, Univ. de Deusto, 1989
- AUGUSTO, Sara, “A *Esperança Engañada* de Manuel Fernandes Raia (1624)”, *Península*, nº 1, 2004
- Autour des Parentés en Espagne aux XVI et XVII siècles* (dir. de Augustin Redondo), Paris, Publ. de la Sorbonne Nouvelle, 1985
- BACKÈS, Jean-Louis, *A Literatura Europeia*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999
- BAKER, Eduard, *La Biblioteca de Don Quijote*, Madrid, Marcial Pons, 1998
- BARBEITO CARNEIRO, María Isabel, “Mujeres peninsulares entre Portugal y España”, *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, nº 0, Porto, FLUP, 2003
- BARROS, Abel Ernesto Barbosa, *Entrada de Sebastião de Mattos de Noronha no Norte do país – 1618*, Porto, FLUP, 1999 (dissertação de mestrado em História Moderna – policopiada)
- BATAILLON, Marcel, *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1969
- BENASSAR, Bartolomé, “Lectura y Literatura”, *HCLE, Siglo de Oro: Barroco, Primero Suplemento*, Barcelona, Ed. Crítica, 1992
- BOBES NAVES, M^a del Carmen, *La Novela*, Madrid, Ed. Síntesis, 1998
- BORGES, Nelson Correia, *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II*, s.l., Paisagem Ed., s.d.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la Expresión Poética*, Madrid, Gredos, 1970

- BRANDENBERGER, Tobias, *Literatura de Matrimonio (Península Ibérica, s. XIV-XVI)*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1996
- BRAUDEL, Fernand, *Civilização Material, Economia e Capitalismo, tomo I - As Estruturas do Quotidiano*, Lisboa, Ed. Teorema, 1992
- BROOKE, Christopher, *O Casamento na Idade Média*, Lisboa, P. Europa-América, s.d.
- BUJANDA, P. Jesus, S.I, *El matrimonio y la teología católica*, Madrid, Ed. Razon y Fe, 1959
- CANTET VALLÉS, José Luis, “El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)”, *Edad de Oro*, XVI, 1997
- CÁRCERE CASARRUBIOS, Luísa F. Aguirre de, “El Elemento árabe en el *Marcos de Obregón*”, *Bulletin Hispanique*, tomo 98, 1996, nº 2, p. 397 a 418
- CARDIM, Pedro, *Cortes e Cultura Política no Portugal do Antigo Regime*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1988
- “*Carte messaggiere*” (*Le*). *Retórica e modelli di comucazione epistolare: per un índice dei libri di lettere del Cinquecento* (a cura di Amedeo Quondam), Roma, Bulzoni, 1981
- CARVALHO, José Adriano Freitas de, “A Retórica da cortesia: *Corte na Aldeia* (1619) de Francisco Rodrigues Lobo, fonte da *Epítome de la eloquência española* (1692) de Francisco José Artiga”, *Península*, nº 0, Porto, FLUP, 2003
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y Forma de las Novelas Ejemplares*, Madrid, Ed. Gredos, 1969
- CASTRO, Américo, *Cervantes*, Paris, Ed. Rieder, 1931
- CASTRO, Aníbal Pinto de, “Boscán e Garcilaso no lirismo português do Renascimento e Maneirismo”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.1, 2004
- CASTRO, Aníbal Pinto, *Retórica e Terorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973
- CASEY, James, *História da Família*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996
- CÁTEDRA, Pedro, “‘Bibliotecas’ y libros ‘de mujeres’ en el siglo XVI”, em *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, nº 0, Porto, FLUP, 2003
- CAVILLAC, Michel, “Les trois conversions de Guzmán de Alfarache”, *B.Hi.*, t.95, 1993, nº 1

- CAVILLAC, Michel, *Pícaros y mercadores en el Guzmán de Alfarache*, Granada, Universidade de Granada, 1994
- CAYUELA, Anne, *Le Paratexte au Siècle d'Or*, Genève, Lib. Droz, 1996
- CHARTIER, Roger, "Del libro a la lectura. Lectores "populares" en el Renacimiento", *B.Hi.*, tomo 99, 1997, nº 1
- CHARTIER, Roger, *El orden de los libros*, Barcelona, Gedisa Ed., 1994
- CHAUCHADIS, Claude, *Honneur, morale et société dans l'Espagne de Philippe II*, Paris, Ed. du CNRS, 1984
- CHEVALIER, Maxime, "Conte, proverbe, romance: trois formes traditionnelles en question au siècle d'or", *B.Hi.*, tomo 95, 1993, nº1
- CHEVALIER, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del siglo de oro*, Madrid, Ed. Gredos, 1975
- CHEVALIER, Maxime, *Cuentos folklóricos españoles del siglo de oro*, Barcelona, Ed. Crítica, 1983
- CHEVALIER, Maxime, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Ed. Turner, 1976
- CIDADE, Hernâni, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Ed. Lda., 1984, 2 vols.
- CIRURGIÃO, António, *Novas Leituras de Clássicos Portugueses*, Lisboa, Ed. Colibri, 1997
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ed. del Laberinto, 2001
- COMBET, Louis, *Recherches sur le "Refranero" castillan*, Paris, Les Belles Lettres, 1971
- Conte (Le) et la lettre dans l'espace lusophone* (dir. de Anne-Marie Quint), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, cahier nº 8
- Corps (Le) dans la société espagnole des XVIe. Et XVIIe. Siècles* (dir. de Augustin Redondo), Paris, Pub. De la Sorbonne, 1990
- Correspondencia (La) en la Historia – Modelos y prácticas de la escritura epistolar* (ed. de Carlos Sáez y Antonio Castillo Gomes), Madrid, Calambur, 2002
- COUTO, Anabela Bolota, "*Cristaes da Alma*" de Gerardo Escobar: *uma demanda do absoluto*, Lisboa, Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2000 (dissertação de doutoramento em Estudos Portugueses – policopiada)

- COUTO, Pe. Luís de Sousa, *Origem das Procissões na Cidade do Porto*, Porto, C.M.P., s.d.
- CRUZ, Anne J., “Las academias: literatura y poder en un espacio cortesano”, *Edad de Oro*, XVII, 1998
- CUNHA, Mafalda Ferin, *Persuasão e Deleite na “Nova Floresta” do Padre Manuel Bernardes*, Lisboa, F.C.G., 2002
- CURTO, Diogo Ramada, *O Discurso Político em Portugal (1600-1650)*, Lisboa, Proj. Universidade Aberta, 1988
- DADSON, J. Trevor, *Libros, Lectores y Lecturas*, Madrid, Arco/Libros S.L., 1998
- DAMIÃO, Ana Mafalda, *Romanceiro da Torre de Moncorvo*, Mirandela, João Azevedo Ed., 1997
- DE LA CAMPA, Mariano, GAVELA, Delia, NOGUERA, Dolores, “Breve corpus documental para el estudio de los festejos públicos y su dimensión teatral a finales del siglo XVI en Madrid”, *Edad de Oro*, XVI, 1997
- DELCORNO, Carlo, *Exemplum e Letteratura – tra medioevo e rinascimento*, Bologna, Il Molino, 1989
- DELUMEAU, Jean, *História de Medo no Ocidente (1300-1800)*, S. Paulo, Companhia das Letras, 1989
- DELUMEAU, Jean, *La religion de ma mère*, Paris, Ed. du Cerf, 1992
- DELUMEAU, Jean, *Le Péché et la Peur*, Paris, Fayard, 1983
- DESLANDES, Venâncio, *Documentos para a História da Tipografia Portuguesa nos Séculos XVI e XVII* (ed. fac-similada), Lisboa, IN-CM, 1988
- DIAS, Sebastião Silva, *Correntes de Sentimento Religioso em Portugal* (séculos XVI a XVIII), Coimbra, Universidade de Coimbra, 1960
- DI ZENZO, Salvatori, PELOSI, *Metodologia e Técnicas Literárias*, Lisboa, Publ. Europa-América, 1981
- DOMINGUEZ ORTIZ, António, *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*, Madrid, Ed. Istmo, 1973
- DONATI, Cesarina, *Trancoso, Traduttore di Timoneda*, Roma, Bulzoni, 1983
- D’ORS, Eugénio, *O Barroco*, Lisboa, Vega, s.d.
- DURÁN, Armando, *Estructura y Técnicas de la Novela Sentimental y Caballeresca*, Madrid, Gredos, 1993
- ELIADE, Mircea, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1990

- ELIAS, Norbert, *A Sociedade de Corte*, Lisboa, Ed. Estampa, 1995
- ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la Littérature*, Paris, P.U.F., 1973
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel, “La poética picaresca, Cervantes y un postre agridulce como granada”, *Bulletin Hispanique*, tomo 98, 1996, nº 2, p. 305 a 326
- FEBVRE, Lucien, *Amour sacrée. Amour profane. Autour de l’Heptameron*, Paris, 1944
- F. MONTESINOS, José, *Estúdios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Ed. Anaya, 1969
- FEBVRE, Lucien, *Combates pela História*, Lisboa, Ed. Presença, 1989
- FERNANDES, Maria de Lurdes Correia, *A biblioteca de Jorge Cardoso († 1669), autor do “Agiológico Lusitano”*, Porto, FLUP, 2000
- FERNANDES, Maria de Lurdes Correia, “Da casa ao palácio: A Carta de Guia de Casados de D. Francisco Manuel de Melo em Espanha no século XVII”, *Península*, nº 0, Porto FLUP, 2003
- FERNANDES, Maria de Lurdes Correia, *Espelhos, Cartas e Guias. Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica, 1450-1700*, Porto, Inst. de Cult. Port., 1995
- FERNANDES, Maria de Lurdes Correia, “Uma Biblioteca Ibérica?”, *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, nº 9-10, Outubro de 2001 - Outubro de 2002
- FERREIRA, João da Palma, *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, ICALP, 1981
- FERREIRA, João da Palma, *Novelistas e Contistas Portugueses do séc. XVI*, Lisboa, IN-CM, 1982
- FERREIRA, João da Palma, *Novelistas e Contistas Portugueses dos Sécs. XVII e XVIII*, Lisboa, IN-CM, 1981
- FLANDRIN, Jean Louis, *Famílias, Parentesco, Casa e Sexualidade na Sociedade Antiga*, Lisboa, Ed. Estampa, 1995
- FONSECA, Fernanda Irene, *Deixis, Tempo e Narração*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992
- FRANCIS, Alán, *Picaresca - Decadência, Historia*, Madrid, Ed. Gredos, 1978
- G. CRUZ, Anne, “Las academias: literatura y poder en un espacio cortesano”, *Edad de Oro*, XVII, 1998
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, “La posesión del libro en la Cataluña del Anciano Régimen”, *Bulletin Hispanique*, t.99, 1997, nº 1

- GARCIA DE ENTERRÍA, Maria Cruz, *Sociedad y poesia de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973
- GARRET, Almeida, *Romanceiro*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997
- Género (O) do Texto Medieval*, Lisboa, Ed. Cosmo, 1997
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Ed. du Seuil, 1982
- GILMAN, Stephen, *La novela según Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993
- GODINHO, Hélder, “O Conto como Mediação”, *Em Louvor da Linguagem – Homenagem a Maria Helena Carvalhão Buescu*, Lisboa, Ed. Colibri, 2003
- GONÇALVES, Ana Cristina Moura Marques, *As “Doze Novelas” de Gerardo Escobar*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993 (tese de dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa - policopiada)
- GONÇALVES, Artur Henrique Ribeiro, “Infortúnios Trágicos da Constante Florinda” *de Gaspar Pires de Rebelo- uma Novela de Amor e Aventuras Perigosas*, dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa dos sécs, XVII e XVIII, Lisboa, Univ. Nova de Lisboa, F.C.S. e H, Setembro, 2000 (policopiada)
- GONÇALVES, Artur Henrique Ribeiro, *Uma Novela Pícaro Portuguesa: “O Desgraciado Amante” de Gaspar Pires de Rebelo*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Estudos Portugueses, 1994 (dissertação de mestrado – policopiada)
- DOMIÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Las classes privilegiadas en el Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo, 1985
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina en la edad de oro*, Madrid, Gredos, 1996
- GOTLIB, Nádía Battela, *Teoria do Conto*, S. Paulo, Ed. Ática, 1985
- GRUPO P.A.S.O., *La epístola*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000
- HANSON, Carl A., *Economia e Sociedade no Portugal Barroco*, Lisboa, Publ. D. Quixote, 1986
- HATHERLY, Ana, *Poesia Incurável. Aspectos da Sensibilidade Barroca*, Lisboa, Ed. Estampa, 2003
- HATZFELD, Helmut, *Estúdios sobre el Barroco*, Madrid, Ed. Gredos, 1966

- HELÍ HERNANDEZ, Jesús, *Antecedentes Italianos de la Novela Picaresca Española. Aspectos Literarios y Lingüísticos*, Madrid, Ed. Jose Porrúa Turanzas, S.A., 1982
- HERNÁNDEZ GUERRERO, Jose Antonio, GARCIA TEJERO, M^a del Carmen, *Historia breve de la retórica*, Madrid, Ed. Síntesis, 1994
- HERRERO GARCIA, Miguel, *Ideas de los Españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966
- HERRERO MASSARI, José Manuel, *Libros de viajes de los siglos XVI y XVII en España y Portugal: lecturas y lectores*, Madrid, F. Universitaria Española, 1999
- HESPANHA, António Manuel, *Nas Vésperas do Leviatán*, Coimbra, Almedina, 1994
- HEUGAS, Pierre, “Variation sur une nouvelle de Lope de Vega *La prudente venganza* », *Bulletin Hispanique*, T. 95, n° 1
- Homem Barroco (O)*, (dir. de Rosario Villari), Lisboa, Ed. Presença, 1995
- Homenaje a Eugenio Asencio*, Madrid, Gredos, 1988
- Homage to Maxime Chevalier*, *Bulletin Hispanique*, tomo 92, n° 1, 1990
- Horta de Literatura de Cordel* (org. de Mário Cesariny), Lisboa, Assírio e Alvim, 1993
- IGNACIO FERRERAS, Juan, *La novela en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1987
- Images de la Femme dans la Littérature Italienne de la Renaissance – préjugés misogynes et aspirations nouvelles* (org. de André Rochon), Paris, Publ. de la Sorbonne Nouvelle, 1980
- JAUSS, Hans Robert, *História Literária como Desafio à Ciência Literária. Literatura Medieval e Teoria dos Géneros*, V.N. Gaia, José Soares Martins, 1974
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1975
- JESÚS LACARRA, María de, *Cuentística Medieval en España : los origenes*, Zaragoza, Univ. de Zaragoza, 1979
- JORGE, Ricardo, *Francisco Rodrigues Lobo – Estudo Biográfico e Crítico*, (reedición facsimilada da primeira edição de 1920), Lisboa, Fenda Ed., 1999
- KAYSER, Wolfgang, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Coimbra, Arménio Amado Ed., 1970, 2 vols
- LABARGE, Margaret Wade, *La mujer en la Edad Media*, Madrid, Ed. Nerea, 1989
- LAMPESA, Rafael, “Los generos liricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca”,

- LASPÉRAS, Jean-Michel, *La Nouvelle en Espagne au Siècle d' Or*, Montpellier, Ed. du Castillet, , 1987
- L. LAURENTI, Joseph, *Los Prólogos en las novelas picarescas españolas*, Valencia, Ed. Castalia, 1971
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “La figura del gracioso”, *HCLE, Siglo de Oro: Barroco. Primero Suplemento*, Barcelona, Ed. Crítica, 1992
- LÁZARO, Fernando, *Estilo Barroco y personalid creadora*, Salamanca, Ed. Anaya, 1966
- LE BRAS, Gabriel, “La doctrine du mariage chez les théologiens et les canonistes depuis l’an mille”, *Dictionnaire de Théologie Catholique*, tomo IX
- LEAL, Ivone, *Cristiana de Pisano e todo o Universo de Mulheres*, Lisboa, Comissão para a Igualdade Feminina, 1999
- LEÓN ROMEO, Rogelio Ponce, “La difusión de las artes gramaticales latino-portuguesas en España (siglos XVI-XVII)”, *Península*, nº 0, Porto, FLUP, 2003
- LEPECKI, Maria Lúcia, “Sobre algumas formas da Modernidade em textos prefaciais portugueses de 1550-1650”, *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal*, Lisboa, INIC, 1980
- LERNER, Isaías, “Teoria y práctica de la novela: *Las dos doncellas* de Cervantes”, *Edad de Oro*, XIX, 2000
- Literatura de Caballerías y Orígenes de la Novela* (ed. de Rafael Beltrán), Valencia, Universitat de Valencia, 1998
- LONGO, Incola, *Letteratura e lettere*, Roma, Bulzoni Ed., 1999
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “Fiestas y Literatura en los Siglos de Oro, *B.Hi.*, tomo LXXXV, nº 3-4, 1982
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Los Libros de Pastores en la Literatura Española*, Madrid, Ed. Gredos, 1974
- Louvor (Em) da Linguagem – Homenagem a Maria Helena Carvalhão Buescu*, Lisboa, Ed. Colibri, 2003
- MARAVALL, José António, *Estudios de História del pensamiento español (serie tercera – El siglo del Barroco)*, Madrid, Ed. de Cultura Hispanica, 1984
- MARAVALL, José António, *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1983, série Renacimiento
- MARAVALL, José António, *La Cultura del Barroco*, Barcelona, Ed. Ariel, 1990

- MARAVALL, José António, *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus, 1986
- MARAVALL, José António, *Poder, Honor y Elites en lo Siglo XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1989
- MARGOLIN, Jean-Claude, “Apologie pour l’Humanisme: de la globalisation à la sectorisation d’un concept sócio-historique”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 1, 2004
- MARIN PINA, Maria Carmen, “Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares”, *La reception del texto literario*, Zaragoza, 1988
- MARNOTO, Rita, *O petrarquismo português do Renascimento ao Maneirismo*, dissertação de doutoramento em Literatura Latina, Coimbra, F.L.U.C., 1994
- MARQUES, A.H. de Oliveira, *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, Sá da Costa, 1974
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Fuentes literarias Cervantinas*, Madrid, Ed. Gredos, 1973
- MARQUILHAS, Rita, *A Faculdade das Letras – Leitura e Escrita em Portugal no séc. XVII*, Lisboa, INCM, 2000
- MARTÍN JIMENEZ, Alfonso, *Retórica y literatura en el siglo XVI*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997
- MARTINEZ CAMINO, Gonzalo, “La novela corta del Barroco español y la formación de una subjetividad señorial”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIII, 1996
- MARTINS, Mário, *O Riso, o Sorriso e a Paródia na Literatura Portuguesa*, Lisboa, ICALP, 1978
- MARTINS, V. de Pina, *Livros Quinhentistas Sobre o Amor – Apostilha Bibliográfica*, Paris, F.C.G., 1969
- MARTÍNEZ-BONATI, Félix, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995
- MATTOSO, José, *Os Provérbios Medievais Portugueses*, Lisboa, IN-CM, 1987
- MC MURTRIE, Douglas, *O Livro. Impressão e Fabrico*, Lisboa, F. C. G., 1965
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la Novela*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943
- MESNARD, Jean, *La Culture du XVIIè siècle : enquêtes et synthèse*, Paris, P.U.F., 1992

- MIMOSO, Anabela, “*Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso – Um Livro Exemplar”, in *Línguas e Literaturas*, Revista da Faculdade de Letras do Porto, Porto, FLUP, 1998, vol. XV
- MIMOSO Anabela, “Para o estudo da paremiologia portuguesa - séculos XVI e XVII”, *Revista de Portugal*, nº 1, 2004
- MOISÉS, Massaud, *O Conto Português*, S. Paulo, Cultrix, 1975
- Isabel MORUJÃO, “Entre o profano e o religioso. Processos de divinização na poesia de Soror Violante do Céu”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.1, 2004
- Mujeres (Las) en el Antiguo Régimen – imagen y realidad*, Barcelona, Icaria Ed., 1994
- MOLL, Jaime, “Escritores y libreros en el Madrid de los Austrias”, *Edad de Oro*, XVII, 1998
- MUIR, Edwin, *The structure of the Novel*, London, Hogarth Press, 1967
- MULINACCI, Roberto, *Do Palimpsesto ao Texto – a Novela Pastoril Portuguesa*, Lisboa, Ed. Colibri, 1999
- MURIEL TAPIA, María Cruz, *Antifeminismo y Subestimación de la Mujer en La Literatura Medieval*, Madrid, Ed. Guadiloba, 1991
- NAVARRETE, Ignacio, *Los Huérfanos de Petrarca*, Madrid, Gredos, 1997
- NORONHA, José, *Para uma Leitura da Poesia Barroca*, Lisboa, Presença, 1999
- NUNES, Benedito, *O Tempo na Narrativa*, S. Paulo, Ática, s.d.
- OBDER, Patricia, “Translating Gil Vicente – Proverbs and Refrains”, *Em Louvor da Linguagem - Homenagem a Maria Leonor Carvalhão Buescu*, Lisboa, Colibri, 2003
- OLIVEIRA, Ana Lúcia Pinheiro de, *Cartas de Amor. Correspondência de D. Joana de Vasconcelos e Meneses para seu Marido D. Diogo Lima, 1642-1644, I – Estudo Introdutório; II – Edição de Texto* (Dissertação de Mestrado em História da Cultura Portuguesa – Época Moderna), Porto, 1997 (texto policopiado)
- OLIVEIRA, António de, *D. Filipe III*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005
- OROZCO DÍAZ, Emílio, *Cervantes y la Novela del Barroco*, Granada, Univ. de Granada, 1992
- OROZCO DÍAZ, Emílio, *Manierismo y barroco*, Salamanca, Anaya, 1970
- PABST, Walter, *La Novela Corta en la Teoría y en la Creación Literaria*, Madrid, Ed. Gredos, 1972

PALOMO, Maria del Pilar, *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*, Madrid, Taurus, 1987

Para uma História das Ideias Literárias em Portugal, Lisboa, INIC, 1980

PARKER, Alexander A., *Los pícaros en la literatura*, Madrid, Ed. Gredos, 1971

PEREZ-ERDEYI, Mireya, *La picara y la dama*, Miami, Ediciones Universal, 1979

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 1998

PICHOIS, Cl., ROUSSEAU, A.M., *La Littérature Comparée*, Paris, Armand Colin, 1967

PIRES, Maria Lucília Gonçalves, “Prólogo e Antiprólogo na Época Barroca”, *Para a História das Ideias Literárias em Portugal*, Lisboa, INIC, 1980

PIRES, Maria Lucília Gonçalves, *Xadrez de Palavras, Estudos de Literatura Barroca*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1996

Poéticas da Viagem na Literatura, Lisboa, Ed. Cosmos, 1998

PONTES, Ana Cristina M. M. Gonçalves, *As “Doze Novelas” de Gerardo Escobar*, Coimbra, FLUC, 1993, dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa (texto policopiado)

POZUELO YVANCOS, Jose Maria, *El Lenguaje Poetico en la Lirica Amorosa de Quevedo*, Murcia, Univ. de Murcia, 1979

PRESTAGE, Edgar, *D. Francisco Manuel de Melo – Esboço Biographico*, (reprodução fac-similada da edição de 1914), Lisboa, Fenda Ed., 1996

QUIÑONES, Ricardo J., *The Renaissance discovery of time*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1972

QUINT, Anne-Marie, “Un étrange roman épistolaire: *Naceo e Amperidônia*”, *Le conte dans l’espace lusophone*» (dir. de Anne-Marie Quint), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001

QUODAM, Amadeo, *Le «carte messagiere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni Ed., 1981

R. DE LA FLOR, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Catedra, 2002

R. RABELL, Carmen, “La confesión en jeringonza del *Lazarillo de Tormes*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIII, 1996

RAMÍREZ, Alexandro, *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles*, Madrid, Castalia, 1966

- RATHJE, JÜRGEN, "O Pícaro" in *Panorama da Literatura Universal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1991, vol. I, pp. 125-132
- REDONDO, Augustin, "Fiesta y literatura en Madrid durante la estancia del príncipe de Gales, en 1623", *Edad de Oro*, XVII, 1998
- REIS, Carlos *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina, 2001
- REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Almedina, 1981
- Religião (La) de ma mère* (dir. de Jean Delumeau), Paris, Ed. du Cerf, 1992
- REVEL, Jacques, *A Invenção da Sociedade*, Lisboa, Difel, 1990
- REYNIER, Gustave, *Le Roman Sentimental avant l'Astrée*, Paris, Lib. Armand Colin, 1971
- RICO, Francisco, *La Novela Picaresca y el Punto de Vista*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1977
- RICO VERDÚ, José, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas, 1973
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966
- ROCHA, Andréa, *A Epistolografia em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1985
- RODRIGUES, A.A. Gonçalves, *A Tradução em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1992, vol. I
- RODRIGUES, Graça Almeida, *Literatura e Sociedade na Obra de Frei Lucas de Santa Catarina*, Lisboa, IN-CM, 1983
- ROMERO TABARES, *La Mujer Casada y la Amazona*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998
- ROSALES, Luís, *Estúdios sobre el Barroco*, Madrid, Ed. Trotta, 1997
- ROSSI, Lucaino, *A Literatura novelística na Idade Média portuguesa*, Lisboa, ICP, 1979
- ROUGEMONT, Denis, *O Amor e o Occidente*, Lisboa, Moraes Ed., 1982
- RUEDA, Ana, *Cartas sin lacrar. La novela epistolar en la España Ilustrada, 1789-1840*, Madrid, Iberoamericana, 2001
- RUIZ PÉREZ, Pedro, "La corte como espacio discursivo", *Edad de Oro*, XVII, 1998
- RUSSEL, Peter, *Temas de la Celestina y otros estudios*, Barcelona, Ed. Ariel, 1978
- SAN JUAN, Miguel Angel Martínez, "Revisión del concepto 'lo horaciano' en las epístolas morales del siglo de oro español", *Bulletin Hispanique*, tomo 98, 1996, nº 2

- SANTOS, Aida, “Da voz à perspectiva feminina na ficção sentimental em Português (séc. XVI)”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 1, 2004
- SANTOS, Américo Oliveira, “Metáfora, Figurações e Fulgurações”, *Línguas e Literaturas*, Revista da Faculdade de Letras, Porto, FLUP, vol XV, 1998
- SANTOS, Zulmira C., “Lei «política», lei «cristã»: as formas da conciliação em *Academia nos montes, e conversações de homens nobres* (1624) de Manuel Monteiro de Campos”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 1, 2004
- SARAIVA, António José, *História da Cultura em Portugal – Renascimento e Contra-Reforma*, Lisboa, Gradiva, 2000
- SCHWARTZ, Lia, “La retórica de la cita en las *Novelas a Márcia Leonarda* de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, XIX, 2000
- SEIXO, Maria Alzira, *Poéticas da Viagem na Literatura*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1998
- SIEBER, Harry, *The Picaresque*, Norwich, Methuen & Co Ltd, 1977
- SILVA, Vítor Aguiar e, *Maneirismo e Barroco*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971
- SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault, culture savante e traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1977
- Suma Cervantina* (ed. J.B. Avallé-Arce e C. Riles), London, Tamesis, 1973
- Teoria Literária* (dir. de Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner), Lisboa, Pub. D. Quixote, 1997
- TESTÓN NUÑEZ, Isabel, “Los Libros de los Estremeños en la Edad Moderna”, *Bulletin Hispanique*, T.99, 1997, n.º 1
- Tricentenaire Charles Perrault, Les grands contes du XVII siècle et leur fortune littéraire*, Paris, In Presse Ed., 1998
- TIERNO GALVAN, Enrique, *Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Madrid, Tecnos, 1974
- TODOROV, Tzvetan, *Poética*, Lisboa, Teorema, 1973
- TRULLEMAN, Ulla, *Huellas de la picaresca en Portugal*, Madrid, Insula, 1968
- Últimos (Os) Fins na Cultura Ibérica dos Sécs. XV-XVII*, Porto, FLUP, 1997
- URBANO, Carlota Miranda, “Heroísmo, santidade e martírio no tempo das reformas”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 1, 2004
- VARELA, Julia, *Modos de Educación en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Ed. de la Piqueta, 1983

- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *A Saudade Portuguesa*, Aveiro, Estante Ed., 1990
- VASCONCELOS, Taborda de, *Pseudónimos e Heterónimos na Literatura Portuguesa*, Porto, s.e., 1996
- VIGIL, Mariló, *La Vida de las Mujeres en los Siglos XVI y XVII*, Madrid, Siclo XXI, 1986
- VISTARINI, Antonio Bernat, *Francisco Manuel de Melo - textos y contextos do Barroco peninsular*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1992
- Voies (les) du conte dans l'espace lusophone* (dir. de Anne-Marie Quint), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000
- VOVELLE, Michel, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983
- VOSSELER, Karl, *Lecciones sobre Tirso de Molina*, Madrid, Taurus, 1965
- XAVIER, Alberto, *O Romance no séc. XVII*, Lisboa, Guimarães Ed., 1938
- XAVIER, Ângela Barreto, “*El Rei aonde póde & não aonde quer*”, Lisboa, Ed. Colibri, 1998
- WARNKE, Frank J., *Versions of Baroque – European Literature in the seventeenth century*, London, Yale U. Press, 1972
- WHINNOM, Keith, “The problem of the «best-seller» in Spanish Golden-Age literature”, *BHS*, LVII, 1980
- YNDURÁN, Domingo, “Las Cartas de Amores”, *Homenaje a Eugenio Asencio*, Madrid, Gredos, 1988
- ZIMIC, Stanislav, *Las “Novelas Ejemplares” de Cervantes*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1996
- ZIMIC, Stanislav *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, Madrid, Univ. de Navarra, 1998

Dicionários e Catálogos

- Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas Portuguesas*, Lisboa – S. Paulo, Verbo, 1995

BOMPIANI, *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, Barcelona, Hora S.A., 1992, VII vols

BLUTEAU, D. Raphael, *Vocabulário Português e Latino*, Coimbra, no Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1713

Catálogo das Obras Impressas no séc. XVII, Lisboa, Ed. Biblioteca Central da Marinha, 1996

CABRAL, Luís, MEIRELES, Maria Adelaide, *Tesouros da Biblioteca Pública Municipal do Porto*, Lisboa, Ed. Inapa, 1998

CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, D. Quixote, 2000

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994

Dicionário Enciclopédico Lello Universal, Porto, Lello & Irmão Ed., s.d., 2 vols.

Dicionário de História Religiosa de Portugal (direcção de Carlos Moreira Azevedo), Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, 4 vols

Dicionário de Literatura (direcção de Jacinto do Prado Coelho), Porto, Liv. Figueirinhas, 1978, 5 vols

Dicionário de Metalinguagens da Didáctica (direcção de Estela Lamas), Porto, Porto Ed., 2000

Dictionnaire de Théologie Catholique, 1903-1950, Paris

FARIA, Maria Isabel, PERICÃO, Maria da Graça, *Novo Dicionário do Livro – da escrita ao multimédia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999

FIGUEIREDO, Fidelino, *História da Literatura Clássica –Segunda Época, 1580-1756*, Lisboa, Clássica Ed., 1921

História Comparada. Portugal. Europa e o Mundo (dir. de António Simões Rodrigues), Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, 1º vol.

História Crítica da Literatura Portuguesa (direcção de Carlos Reis), Lisboa, Ed. Verbo, 2001, vol III – *Maneirismo e Barroco*

História da Vida Privada (dir. de Philippe Ariès e Georges Duby), Lisboa, Ed. Afrontamento, 1990, vol. 3

História de Portugal (dir. de Damião Peres e Eleutério Cerdeira), Barcelos, Portucalense Ed., 1932, vols. IV, V e VI

História do Pensamento Filosófico Português, vol. II, *Renascimento e Contra-Reforma* (dir. de Pedro Calafate), Lisboa, Círculo de Leitores, 2002

- História Religiosa de Portugal* (direcção de Carlos Moreira Azevedo), Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, 3 vols
- Historia y crítica de la literatura española* (al cuidado de Francisco Rico), *Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Ed. Crítica, 1983
- Historia y crítica de la literatura española* (al cuidado de Francisco Rico) – *Siglos de Oro: Barroco. Primero Suplemento*, Barcelona, Ed. Crítica, 1992
- IÁÑEZ, E., *História da Literatura - As Literaturas no séc. XVII*, Lisboa, Planeta Ed., 1993
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto ed., 1978
- MACHADO, Barbosa, *Biblioteca Lusitana*, Lisboa, Irmãos Bertand Ld.a, 1933-5, 4 vols.
- MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico Português*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, 5 vols.
- MACHADO, José Pedro, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Lisboa, Amigos do Livro Ed., 1981, 12 vols.
- Panorama da Literatura Universal* (coord. de Olívio Caeiro), Lisboa, Círculo de Leitores, 1991, 2 vols.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987
- RIPOLL, Begoña, *La Novela Barroca - Catálogo Bio-Bibliográfico*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1991
- SILVA, Inocêncio Francisco da, *Dicionário Bibliográfico Português* (ed. fac-similada da ed. da I.N. de 1858 - 1923), Lisboa, I.N.C.M., 1987
- SIMÕES, João Gaspar, *História do Romance Português*, Lisboa, Estúdios Cor, 1967, 3 vols.
- SOUSA, D. António Caetano de, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Coimbra, Atlântica, 1949
- VINCENT-BUFFAULT, Anne, *História das Lágrimas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997

ÍNDICE GERAL

Nota Prévía.....	5
Advertência.....	7
Introdução.....	9

PRIMEIRA PARTE - UMA QUESTÃO DE TERMINOLOGIA

1. Conto e novela.....	19
2. Da exemplaridade do conto às “novelas exemplares”.....	26
3. A novela breve	39
4. Uma novela impar	43

SEGUNDA PARTE – AS *NOVELAS EXEMPLARES* E AS *DOZE NOVELAS*

CAPÍTULO I – GASPAR PIRES DE REBELO E AS *NOVELAS EXEMPLARES*

1. Vida e Obra

VIDA.....	67
OBRA.....	71

2. O Paratexto

FRONTISPÍCIO.....	79
JOÃO NUNES DA CUNHA.....	83
LICENÇAS.....	85
DEDICATÓRIA.....	87
PRÓLOGO.....	92

“EM LOUVOR DA OBRA”.....	101
3. O Texto	105
TEMAS E ESTRUTURA	109
PROPÓSITOS.....	153
DITOS, PROVÉRBIOS E SENTENÇAS	163
AS CARTAS.....	184
4. As Personagens	
A DONZELA.....	218
O CAVALEIRO.....	254
OUTRAS PERSONAGENS.....	270
5. O Tempo	285
6. Os Espaços	313
7. Coordenadas do mundo social	
O AMOR.....	337
O CASAMENTO.....	360
A FESTA.....	398

CAPÍTULO II – GERARDO ESCOBAR E AS *DOZE NOVELAS*

1. Vida e Obra

VIDA.....	415
OBRA	418

2. O Paratexto

FRONTISPÍCIO.....	431
DEDICATÓRIA.....	432
PRÓLOGO.....	435
PROTESTAÇÃO DO AUTOR.....	437
PRIVILÉGIO.....	438
LICENÇAS.....	438
3. O Texto	440
TEMAS E ESTRUTURAS.....	445
PROPÓSITOS.....	479
DITOS, MÁXIMAS E EMPRESAS.....	481
AS CARTAS.....	489
OS POEMAS.....	501
4. As Personagens	
A DONZELA.....	526
O CAVALEIRO.....	547
OUTRAS PERSONAGENS.....	563
5. O Tempo	576
6. Os Espaços	586
7. Coordenadas do mundo social	
O AMOR.....	602
O CASAMENTO.....	648
A FESTA.....	668

TERCEIRA PARTE

DAS NOVELAS EXEMPLARES ÀS DOZE NOVELAS.....	677
Conclusão.....	693
Resumo	697
Résumé	699
Abstract	701
Bibliografia	703