

## UM «GÉNERO» MENOSPRESZADO: A NARRATIVA DE CAVALARIA DO SÉC. XVI

JORGE A. OSÓRIO<sup>1</sup>

1. Poderá parecer um pouco estranho que, num Simpósio de Culturas e Literaturas dedicado a «Horizontes do Novo Milénio – A Eternidade dos Instantes», venha falar de alguns aspectos da narrativa de ficção em prosa do século XVI. Todavia, não será, certamente, tão descabido fazê-lo, sobretudo se tivermos em linha de conta que a ficção em prosa destinada a narrar as aventuras de cavaleiros e as suas histórias de amor constitui, sob diversos ângulos de abordagem, uma das formas mais duradouramente enraizadas na cultura – e sobretudo naquela cultura que toma a letra impressa como meio de expressão, ou seja a literatura – dessa «Europa» que podemos denominar de «moderna»<sup>2</sup>, fazendo dela uma das formas mais vinculadas à história cultural desde o remoto século XII-XIII. Esse enraizamento não tomou só a forma de uma expansão geográfica «europeia»<sup>3</sup>, mas também de uma continuidade que resistiu à erosão dos tempos, às mudanças profundas do conceito de leitor e de público leitor ao longo dos séculos, invadindo, no séc. XIX, a expressão grandiosa da ópera e, mais próxima de nós, a linguagem da comunicação artística de massas que são o cinema e a televisão, no passado séc. XX.

Apetece convocar para aqui a autoridade de um livro que, saído pela primeira vez em 1939 – nesse ano fatídico para a Europa, que assinala efectivamente uma mudança, no interior da qual nos movemos

---

<sup>1</sup> Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Texto apresentado no V Simpósio de Culturas e Literaturas, Viseu, 20-22 de Março de 2001.

<sup>2</sup> A noção de «Europa» tem sido objecto de variados escritos; sem pôr em causa a raiz clássica – e, portanto, fundamentalmente mediterrânica do sentido da palavra – (Cfr. PEREIRA, Maria Helena da Rocha – «Les fondements classiques de l'idée européenne», *Humanitas*, Coimbra, XLIX, 1997, p. 25.), relembremos as páginas das lições no Collège de France de Lucien Febvre em 1944-1945, recolhidas sob o título *L'Europe. Genèse d'une civilisation*.

<sup>3</sup> Por exemplo, a narrativa cavaleiresca e o Novo Mundo. Cfr., BURKE, Peter – «Chivalry in the New World», *Chivalry in the Renaissance*, Ed. by Sydney Anglo, The Boydell Press, 1990, p. 253.

hoje, mas que não pôde esconder o significado de certos «instantes» como da coroação de Carlos Magno em Aix-la-Chapelle, onde ainda há pouco tempo se realizou uma cerimónia que queria reafirmar a importância que essa componente «nórdica», face à «mediterrânica» da tradição clássica, permitiu, efectivamente e segundo a leitura de Lucien Febvre, dar forma à Europa como ela se foi fazendo desde esses tempos medievais – um livro que, de seu título, *L'amour et l'Occident*, de Denis de Rougemont, se pode tomar como designador de um vector poderoso da história europeia: a concepção (ou as concepções...) do amor, a construção de um sistema ideológico e literário que lhe deu forma, percorrendo transversalmente a variedade linguística europeia e diacronicamente a história secular europeia<sup>4</sup>. Ora o amor, que é o cerne da cultura de corte europeia desde a Idade Média – mas quanto de Ovídio não existe nela! –, atravessa a diversidade de instantes culturais até aos nossos dias sob a forma de mitos resistentes ao tempo, como a história de Tristão e Isolda. Denis de Rougemont faz dela a referência nuclear desta tradição e abre o seu livro precisamente pela citação do início do *Tristan en prose*: «Seigneurs, vous plaît-il d'entendre un beau conte d'amour et de mort? C'est de Tristan et d'Iseut la reine. Écoutez comment à grand'joie, à grand deuil ils s'aimèrent, puis en moururent un même jour, lui par elle, elle par lui».

Nestas linhas, típicas do *exordium* medieval, está definido todo um projecto narrativo, com a referência aos principais procedimentos literários que o romance cortês medieval fixou na sua génese como «género». A história de Tristão articula-se, num processo complexo que marcará a história da narrativa romanesca europeia, com a do romance arturiano, este imiscuir-se-á com a historiografia, ambos os sistemas compartilharão de uma complacente contaminação de que, no séc. XIII-XIV, será exemplo a historiografia alfonsina<sup>5</sup>.

Mas também e ainda no séc. XVI. É que, e antes de passar ao tema, importa acentuar que a ideologia cavaleiresca se pode considerar como um exemplo poderoso dessa «eternidade» europeia, feita de muitos «instantes» que se modificam profundamente, vai quase para cem anos: na Primeira Grande Guerra, de 1914-1918<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> A obra clássica nesta matéria é BEZZOLA, Reto – *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, 3 vols, Paris-Genebra, 1968-1984.

<sup>5</sup> Cfr. IGNACIO FERRERAS, Juan – «La materia castellana en los libros de caballerías (Hacia una nueva clasificación)», *Philologia Hispaniensia in honorem Manuel Alvar, III*, «Literatura», Madrid, 1986, p. 121.

<sup>6</sup> Uma guerra em que a utilização do cavalo teve a última oportunidade de

2. O título que encima as considerações que se vão seguir pode sugerir, tal como está formulado, alguma ambiguidade. Efectivamente, a narrativa em prosa de assunto cavaleiresco produzida no século XVI não atraiu, pelo menos até tempos bastantes recentes, uma atenção particular por parte dos estudiosos<sup>7</sup>. Confrontados com a criação literária em verso, em si muito mais atraente e interessante, em que se reconhece a manifestação de uma mais significativa criatividade e de uma expressividade elocutiva poética<sup>8</sup>, os romances quinhentistas de cavalaria raras vezes estimularam o interesse do leitor de hoje, com a agravante de, já na segunda metade do séc. XVI e inícios do seguinte, sobre eles terem chovido as apreciações críticas menos favoráveis da parte de letrados e de moralistas<sup>9</sup>. E, no entanto, a narrativa medieval do feito cavaleiresco, enquadrada pela construção de um sentimento enamorado que se começa a tornar estímulo da virtude guerreira focalizada no herói de natureza aristocrática por meio das narrativas em verso octossilábico dos «romans» de Chrétien de Troyes<sup>10</sup>, em meados do séc. XII, para, em inícios do seguinte, começar a sua larga e longa expansão através das redacções (e recreações) em prosa<sup>11</sup>, essa narrativa medieval, precisamente porque medieval, merecera

---

fornecer um contributo importante para a técnica bélica.

<sup>7</sup> Um trabalho deve ser mencionado, pela sua qualidade e pelo que indicia quanto a uma revalorização dos «livros de cavalaria» quinhentistas: ALMEIDA, Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima e – *Livros portugueses de cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, Ed. da Autora, 1998, onde efectivamente se procede a um estudo da temática e problemática literária deste «género». Assinale-se também o contributo de NEVES, Maria Leonor Urbano Curado – *Transformação e hibridismo genéricos na «Menina e Moça» de Bernardim Ribeiro*, Dissertação de Doutoramento apresentada à mesma Faculdade, Lisboa, Ed. da Autora, 1996.

<sup>8</sup> Cfr. GARCÍA BERRIO, Antonio – *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, 1989, p. 172.

<sup>9</sup> Cfr. GLASER, Edward – «Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI y XVII», *Anuario de Estudios Medievales*, Barcelona, 3, 1966, p. 393.

<sup>10</sup> Cfr. *The Legacy of Chrétien de Troyes*, ed. by Norris J. Lacy et alii, Amsterdão, 1987.

<sup>11</sup> A «prosificação» constitui um dos aspectos mais importantes da expansão literária medieval, a par de facilidades oferecidas por novos suportes do texto escrito, como o uso do papel (cfr. RIQUER, Martín – *Antología: Cantares de gesta, trovadores, narrativa medieval, literatura catalana y castellana, y vida caballeresca*, Suplementos «Anthropos – 12», 1989, «La novela en prosa y la difusión del papel», p. 26). Cfr. *Rhétorique et mise en prose au XVe siècle*, ed. de Sergio Cigada e Anna Slerca, Milão, 1991.

alguma atenção por parte da investigação já no séc. XIX. É que nela residiam problemas complexos relacionados com ideia da constituição das literaturas nacionais, das origens das «matérias» narradas, das formas de expressão utilizadas, das intertextualidades postas em funcionamento no seu interior; mais ainda: problemas de articulação do autor com o seu enunciado.

Atitude diferente teve a investigação para com a narrativa do séc. XVI. Todavia, a narrativa cavaleiresca em prosa, sobretudo se focada como «género»<sup>12</sup>, revelou ocupar um lugar de suficiente relevo no panorama da actividade literária quinhentista, nomeadamente se a observarmos pelo ângulo da quantidade de títulos impressos. Para tal contribuiu, indubitavelmente, a pretensão pseudo-historiográfica das «histórias fingidas» de que se fala no prólogo do *Amadís* castelhano saído da refundição de Montalvo nos finais do séc. XV, no ambiente de exaltação épico-cavaleiresca que envolveu a conquista de Granada em Janeiro de 1492<sup>13</sup>, mas impressa em 1508 para dar logo origem a uma moda enorme de «livros de cavalaria», e que, apesar dos desajustes com a doutrina literária assente nos comentários à *Poética* de Aristóteles desde a primeira metade do séc. XVI, haveria de condicionar a crítica literária. De facto, como articular esses fingimentos com a proclamação aristotélica, logo no princípio da *Poética*, de que é próprio do homem imitar<sup>14</sup>? Seria admissível aceitar como imitações humanas as aventuras fantasiosas de que os «livros de cavalaria» estavam repletos?

A pergunta situava-se no centro da polémica em torno das virtualidades e relações entre a poesia e a história, que se pode ver condensada em 1596 pelo castelhano López Pinciano na *Philosophía Antigua Poética*, quando considera que a diferença, em termos de estatuto literário, entre a história assente na pura «fábula» e a história assente na verdade do acontecido não era, em bom rigor, de natureza

---

<sup>12</sup> Convém, à partida, ter um pouco a consciência de que a narrativa de ficção em prosa se constrói – lentamente, é certo – no sentido de uma autonomização face a outras modalidades enunciativas vocacionadas para a narração de eventos e acções atribuíveis a agentes humanos; a própria noção de «genus», subsumindo em si a ideia de fecundidade e, portanto, de produtividade expectada que a etimologia lhe emprestava, foi-se consolidando com uma tradição que determinava, instituindo-se como implicação admitida, a matéria e a função social das obras que dele se reclamavam.

<sup>13</sup> Cfr. FOGELQUIST, James Donald – *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, 1982, em especial cap. VII, «Rodríguez de Montalvo y la nueva cruzada», p. 171s.

<sup>14</sup> *Poética*, 1448b.

«essencial»<sup>15</sup>. Aquilo que as distinguiu residia na verosimilhança, ou seja, no grau de credibilidade que o leitor deveria atribuir a cada um desses dois tipos de narração. Por isso o critério do verosímil, componente da imitação em termos aristotélicos, tornava as narrativas cavaleirescas dificilmente aceitáveis no contexto literário sério.

Assim se pode compreender melhor que o «género» tivesse estado debaixo do fogo de dois grupos de críticos: os letrados, de formação humanista, e os frades, que viam nas leituras destas obras uma pertinaz concorrência à literatura devota que propunham para a educação da juventude. Mas, e antes de avançarmos, não façamos juízos precipitados; se o coro das condenações das narrativas cavaleirescas em prosa é extenso, sobretudo a partir de meados do séc. XVI, a verdade é que o pragmatismo também imperou: por um lado, a Inquisição não incluiu, de um modo geral, esta literatura nos sucessivos índices de livros proibidos (não confundiu esta literatura com outra, de orientação sentimental, como a *Fiammetta* ou a *Menina e Moça*, por exemplo<sup>16</sup>) e, por outro, surgiram vozes que perceberam a «legitimidade da criação romanesca de cavalaria como matéria assumidamente fingida, face a matérias 'verdadeiras' e outras»<sup>17</sup>.

3. Daí que importa sublinhar que a sua leitura tenha constituído um fenómeno iniludível<sup>18</sup> em pleno séc. XVI, largamente alimentado pela actividade tipográfica.

Para além disso, as «histórias fingidas» em prosa comportavam «coordenadas estáveis», na expressão de Isabel Almeida<sup>19</sup>, entre as quais se incluíam procedimentos literários e narrativos idênticos aos

---

<sup>15</sup> LÓPEZ PINCIANO – *Philosophía Antigua Poética*, Madrid, «Epístola undécima», III, Madrid, 1953, p. 165. Cfr. VARGA, Kibédi A. – «Rhetoric, a Story or a System? A Challenge to Historians of Renaissance Rhetoric», *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, ed. by James J. Murphy, Berkley, Los Angeles, Londres, 1983, p. 84.

<sup>16</sup> Cfr. MARTÍNEZ DE BUJANDA, Jesus – «Literatura e Inquisición en España en el Siglo XVI», *La Inquisición española. Nueva visión, nuevos horizontes*, Madrid, 1980, p. 591.

<sup>17</sup> FONSECA, Joaquim – «O discurso de *Corte na Aldeia* de Rodrigues Lobo – O «Diálogo I», *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XIII, Porto, 1996, p. 105.

<sup>18</sup> A *Menina e Moça*, assim designada, aparece entre os livros proibidos em 1581, mas de 1587 é uma provisão que permitia, nas naus da carreira da Índia, a sua leitura, bem como da *Fiammetta* (na versão castelhana), da *Eufrosina*, de *La Celestina*, tudo literatura proibida no reino.

<sup>19</sup> *Livros portugueses de cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo*, cit., p. 549.

utilizados noutras áreas reconhecidas como literárias, já desde o séc. XIII, como a historiografia de Alfonso X o Sábio claramente poderia exemplificar. Mesmo Fernão Lopes, na primeira metade do séc. XV, não deixou de recorrer a técnicas de organização de um discurso narrativo que provinham da narrativa prosificada da ficção arturiana<sup>20</sup>.

Só que os leitores, que consumiam a fantasia cavaleiresca com interesse e sofreguidão, não se pautavam pelos critérios dos eruditos. Um exemplo paradigmático é certamente o de Santa Teresa de Ávila. No *Libro de la Vida*, autobiografia escrita à defesa nesses «tiempos recios»<sup>21</sup> de inícios da segunda metade do século, de excitação e suspeições inquisitoriais a propósito de movimentos de pendore espiritual, conta como, reportando-se aos tempos da sua adolescência, sua mãe «era aficionada a libros de cavallerías» e como incutira na filha o «costume de leerlos»<sup>22</sup>. Aliás, o testemunho de Teresa de Ávila é muito interessante quanto à distribuição das leituras no interior de uma família como a sua, onde o livro ocupava um lugar de destaque, certamente acima do vulgar na época: se seu pai era «aficionado de leer buenos libros, y ansí los tenía de romance para que leyesen sus hijos»<sup>23</sup> – e esses «buenos libros» eram, evidentemente, livros de devoção –, sua mãe, de saúde mais frágil, além de apreciar a fantasia cavaleiresca, «era muy devota» do rosário «y ansí nos hacía serlo»<sup>24</sup>.

Tratava-se de leitores em quem podemos anotar uma predisposição emocional bastante intensa. Mas o que se afigura importante assinalar aqui é o facto de que os «livros de cavalarias» faziam parte desse mundo sentimental que envolvia as cortes, onde se misturava o apreço pela obra de poetas geniais, como Garcilaso de la Vega, com o prazer pelas ficções cavaleirescas<sup>25</sup>, certamente pela capacidade que este «género», e no seu campo de modo particular algumas das obras mais conhecidas, possuía para accionar a emoção dos leitores.

Duas pequenas histórias quinhentistas ajudam-nos a perspectivar

---

<sup>20</sup> Cfr. PICKFORD, Cedric Edward – *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Age*, Paris, 1960. MARTINS, Mário – “Frases de orientação nos romances arturianos e em Fernão Lopes”, *Itinerarium*, XXIII, Lisboa, 1977, p. 3.

<sup>21</sup> *Libro de la Vida*, cap. 33, 5; ed. de Otger Steggink, Madrid, 1986, p. 438.

<sup>22</sup> *Libro de la Vida*, cap. 2,1, ed. cit., p. 101-102.

<sup>23</sup> *Libro de la Vida*, cap. 1,1, ed. cit.; p. 95-96.

<sup>24</sup> Ed. cit., p. 99. Mas o mesmo se passou com Sto. Inácio de Loyola

<sup>25</sup> Cfr. CHEVALIER, Maxime – *Lectura y lectores en la España del Siglo XVI y XVII*, Madrid, 1976, p. 97.

melhor esta vertente da aceitação deste tipo de narrativas.

Numa colecção de ditos e anedotas oriundas do ambiente aristocrático quinhentista – e é preciso dar um pouco de atenção a esta moda de silvas memorialísticas que se desenvolve por esses tempos, constituindo autênticos repositórios de saber e de memória de algumas famílias... – encontramos duas pequenas histórias que nos evidenciam até que ponto a força atractiva da leitura das aventuras de cavaleiros ficcionais podia emocionar o leitor. Uma delas diz respeito a D. Simão da Silveira, reportada ao tempo em que se negociava o casamento do príncipe D. João, que não chegou a ser o sucessor de seu pai D. João III; o narrador anónimo, procurando realçar o tradicional alheamento deste conhecido fidalgo, «taõ estatico em seus amores», conta como «na primeira noite do dia de suas vodas, em se lançando na cama ambos [ele e a esposa por quem tanto esperara, D. Guiomar Henriques], pediu D. Simão huma vella, e se pos a ler por *Palmeirim de Inglaterra...*»<sup>26</sup>.

O outro exemplo provém de uma colecção paralela<sup>27</sup>: dois fidalgos, o conde de Borba e o de Cantanhede, concorriam na rapidez com que choravam quando o escudeiro que lhes lia «por Amadis» chegava «a passos de saudade».

O *Amadís* e o *Palmeirim* eram, de facto, duas das narrativas de cavalaria em prosa mais apreciadas, portadoras de potencialidades estimuladoras da emoção do leitor que enraizavam no modelo do Tristão, sobretudo daquele «Tristão músico» instituído pelo *Tristan en prose* medieval, que serviu de modelo à figura do cavaleiro sentimental, entoador de versos de saudade nos momentos de evocação solitária da amada<sup>28</sup>. Por isso, as histórias que,

---

<sup>26</sup> Cfr. *Anedotas portuguesas e memórias biográficas da corte quinhentista. Histórias e ditos galantes que sucederão e se disserão no Paço*, ed. de Christopher L. Lund, Coimbra, 1980, p. 75. Trata-se de um apógrafo conservado na Biblioteca do Congresso. Uma outra anedota com a mesma personagem é referenciada por diversos autores; cfr. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino – *Orígenes de la novela*, I, Santander, 1943, p. 330, p. 441.

<sup>27</sup> *Ditos portugueses dignos de memória*, ed. de José Hermano Saraiva, Lisboa, s.d., p. 479. O manuscrito editado pertence à Biblioteca Nacional, mas outras versões existem, o que evidencia a enorme atenção dada a este tipo de repositórios, testemunhadores não só do gosto coleccionista – e a «auctoritas» clássica de Plutarco não deixava de ser evocada –, mas também da importância concedida ao texto que, de forma mais directa, presentificava a psicologia das personagens históricas. Cfr. PORTUGAL, Fernando – «A propósito dos *Ditos Portugueses Dignos de Memória*», *Revista da Biblioteca Nacional*, 1, Lisboa, 1981, p. 19.

<sup>28</sup> Por ex. o cap LXI da II Parte do *Palmeirim de Inglaterra* de Francisco de Moraes.

diegeticamente, se articulavam com ele foram tão apreciadas nos ambientes cortesões, onde a sensibilidade e o fingimento amoroso a ela ligados constituíam um preceito comportamental<sup>29</sup>. Basta, para o ambiente português, relembrar o *Amadis de Gaula* e o *D. Duardos* de Gil Vicente, obras tão bem integradas na «festa» cortês, outro local de utilização da convenção cavaleiresca<sup>30</sup>, precisamente nos anos em que Barros escreve o *Clarimundo*. No caso concreto do *Palmeirim* de Moraes, o próprio Camões, que conhecia bem a literatura «sentimental», o utilizou; José Maria Rodrigues afadigou-se, ao longo de um capítulo de cem páginas das suas *Fontes dos Lusíadas*, a esmiuçar o que Camões lhe possa ter imitado; mas mesmo que muito do que aí é indicado como «fonte» seja discutível, como evidenciou Américo da Costa Ramalho na introdução à 2ª edição<sup>31</sup>, a sugestão cavaleiresca que percorre todo o poema camoniano integra-se num ambiente de valorização da «história fingida» do cavaleiro enamorado. Aliás, a componente sentimental do *Palmeirim*, bem como a do *Amadís*, justificou o tratamento especial que lhes foi dado na queima purificadora da livraria de D. Quijote, no cap. VI da narrativa de Cervantes<sup>32</sup>.

Tudo isto é matéria mais ou menos conhecida e vulgarmente evocada. Mas a sentimentalidade – e não nos devemos admirar com o facto de que uma boa parte do público que consumia esta literatura fosse feminino – constituía uma das vertentes mais importantes desta área literária (cujos contornos não eram tão facilmente definíveis...). Uma das vertentes, mas não a única. De facto, a dimensão impressionante da leitura dos «livros de cavalaria» ao longo do séc. XVI-XVII representa a continuidade e expansão de um fenómeno herdado da cultura cortês anterior, de que fazia parte a poesia recolhida nos cancioneros<sup>33</sup>. Se no público leitor apreciador das fantasias

---

<sup>29</sup> Elucidativa é a doutrina exposta, quanto ao «fingir estar enamorado» necessário ao poeta de corte, por Juan Alfonso de Baena, no «Prologus» ao seu *Cancionero*, na primeira metade do séc. XV.

<sup>30</sup> Cfr. FLORES ARROYUELO, Francisco J. – «El torneo caballeresco: de la preparación militar a la fiesta y representación teatral», in *Medioevo y Literatura*, II, Granada, p. 257. Cfr. HEERS, Jacques – *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Age*, Paris, 1971.

<sup>31</sup> *Fontes dos Lusíadas*, Prefácio de Américo da Costa Ramalho, 2ª ed., Lisboa, 1979.

<sup>32</sup> Ed. de Luis Andrés Murillo, I, Madrid, p. 109.

<sup>33</sup> Remeta-se, em termos gerais, para POIRION, Daniel – *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, 1965.



cavaleirescas se contava uma percentagem feminina muito significativa, a verdade é que, em termos gerais, se deve ter sempre presente que esse público estava, essencialmente, relacionado com os meios cortesãos<sup>34</sup>.

No entanto, se atentarmos no movimento editorial português durante o séc. XVI, e tomando como base a já antiga mas ainda indispensável *Bibliografia* de António Joaquim Anselmo<sup>35</sup>, de cujas insuficiências hoje devemos estar conscientes, podemos ver, *grosso modo*, como, exceptuando a *Crónica do Imperador Clarimundo* (que é de facto, por diversas razões, uma excepção), o movimento é, entre nós, claramente um fenómeno da segunda metade do século<sup>36</sup>, quando alguns impressores como Germão Galharde e Marcos Borges se interessaram pela impressão e venda de livros de cavalaria<sup>37</sup>, certamente aproveitando a moda da sua leitura. Além disso, anotemos ainda que, no conjunto das impressões referenciáveis em Anselmo, mais de metade diz respeito a textos em castelhano<sup>38</sup>, disponibilizados

---

<sup>34</sup> Sobre esta problemática veja-se o estudo já clássico de CHEVALIER, Maxime – *Lectura y lectores en la España del Siglo XVI y XVII*, cit., «El público de las novelas de caballerías», p. 65. Cfr. também BOGNOLO, Anna – «Sobre el público de los libros de caballerías», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, II, Lisboa, 1993, p. 125. No caso francês, com cerca de 250 edições, uns 70% dizem respeito à história de Amadis. Cfr. RÍO NOGUERAS, Alberto del – «Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, II, cit., p. 73.

<sup>35</sup> ANSELMO, António Joaquim – *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa, 1926; cfr. MACEDO, Jorge Borges de – *Os Lusíadas e a história*, Lisboa, 1979, «Livros impressos em Portugal no século XVI. Interesses e formas de mentalidade», p. 23.

<sup>36</sup> Alguns autores têm sublinhado a importância destes obras para a expansão da leitura silenciosa e individual. Como observa Anna Bognolo, os «libros de caballerías» do séc. XVI castelhano representam, no domínio da tradição do romance, «il primo grande successo editoriale, il primo episodio di diffusione europea di una letteratura di consumo nel mondo moderno»; vid. *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, 1997, p. 11.

<sup>37</sup> Não confundir com a difusão de outras narrativas, mais apelativas da imaginação ou da fantasia sentimental, como a *Fiammetta*, impressa em Lisboa, na versão castelhana, em 1541; no ano anterior, parece ter-se editado a *Questión de amor*; aliás, a Inquisição, em Novembro de 1540, chamou particularmente a atenção dos dois impressores lisboetas com maior actividade na edição de textos «ficcionais» em lingua vulgar, Luís Rodrigues e Germão Galharde, para a necessidade de nada imprimirem sem autorização prévia, segundo as normativas rigorosas postas em vigor pelo inquisidor geral D. Henrique; cfr. SÁ, Artur Moreira de – *Índices dos livros proibidos em Portugal no século XVI*, Lisboa, 1983, p. 64.

<sup>38</sup> É possível contabilizar seis edições em português, incluindo reimpressões, face

mais facilmente entre nós na sequência do que era a enorme moda na área castelhana<sup>39</sup>.

4. Deixemos de lado a questão, sem grande sentido nem interesse, da autoria do *Amadís* medieval; deixemos também de parte a questão da realidade cavaleiresca que perdurou no séc. XV, em boa parte fomentada não só por uma tradição cortês de fundo cavaleiresco (ainda que ficcional), mas também por eventos de natureza bélica, como a conquista de Ceuta, as guerras em Aragão, a conquista de Granada, momentos que exarcebaram os paradigmas cavaleirescos, com actos de assunção real como o célebre «Paso de Suero de Quiñones» em 1434 ou o duelo em que se envolveu o português João de Almada com Menaut de Beaumont, para o qual D. Fernando, a quem Joanot Martorell dedicou o *Tirant lo Blanc*, emprestou o seu cavalo de nome Sousa<sup>40</sup>. São, com muitos outros dados, sinais da enorme difusão da matéria e da leitura das narrativas cavaleirescas.

Atentemos nas três principais narrativas de ficção cavaleiresca em prosa portuguesa impressas no séc. XVI: *Crónica do Imperador Clarimundo*<sup>41</sup>, *Palmeirim de Inglaterra*<sup>42</sup>, *Memorial das Proezas*

a umas nove em castelhano. Se calcularmos uma tiragem de mil exemplares por impressão, número certamente exagerado para o meio português, não teremos mais do que 15.000 livros disponibilizados em impressões nacionais; é pouco, face ao que sucedeu no mercado castelhano e italiano, e será, de certeza, exagerado.

<sup>39</sup> Na passagem do séc. XVI para o seguinte intensifica-se claramente o consumo deste tipo de literatura e, portanto, a sua leitura a partir dos textos disponibilizados pelos impressores. Assim a *Terceira parte da Chronica de Palmeirim de Inglaterra...*, de Diogo Fernandes, que havia sido impressa em Lisboa em 1587, é-o de novo em 1604; a 3ª edição do *Clarimundo* surge em 1601, no ano seguinte a 1ª ed. da *Chronica do famoso príncipe dom Clarisol de Bretanha...*, de Baltasar Gonçalves Lobato. Mas, em simultâneo, publicam-se narrativas de outro tipo, não menos sugestionadoras da evasão, como a novela pastoril (*Lusitânia Transformada* de Fernão Álvares do Oriente sai em 1607, de Francisco Rodrigues Lobo saem em 1601 a *Primavera*, em 1608 o *Pastor peregrino*, em 1614 *O Desenganado*; mas em 1565 havia saído em Lisboa uma edição dos *Siete Libros de la Diana*, de Jorge de Montemor, com algumas outras obras do autor, repetida em 1624). Se juntarmos os textos conservados em manuscrito (cfr. a introdução de João Palma-Ferreira à *Crónica do Imperador Maximiliano*, cit.), teremos um panorama vasto de leitura de narrativas ficcionais em prosa que, sem atingir as dimensões do que se verificou em mercados muito maiores, como o castelhano (tradicionalmente fornecedor também do público leitor português) e o francês ou o italiano, representa uma dimensão que não pode menosprezar-se.

<sup>40</sup> Vid. RIQUER, Martín de – *Antología*, cit., «La batalla a ultranza entre João de Almada y Menaut de Beaumont», p. 133; do mesmo, *Cavalleria fra realtà e letteratura nel Quattrocento*, Bari, 1970, em particular cap. II, «Cavaliere erranti, II Passo Honroso», p. 82s.

<sup>41</sup> Edição de Marques Braga, 3 vols, Lisboa, 1953.

*da Segunda Távola Redonda*<sup>43</sup>.

Todas elas nos aparecem dedicadas a personagens do topo da estrutura política e do poder: D. João III, sua irmã a infanta D. Maria, D. Sebastião. A categoria dos dedicatários não deixa dúvidas quanto ao valor que se podia atribuir, no plano de veiculação de mensagens de natureza política ou ideológica, a tal facto. Como dizia cerca de 1553 o Corregedor da Ilha de S. Miguel, Manuel Álvares, ao dedicar a D. João III a sua cópia da versão portuguesa medieval do *José de Arimateia*, a oportunidade da sua lição legitimava-se pelas «continuas guerras que tem em africa E ã asia contra barboras naçois»<sup>44</sup>.

No momento em que aparecem, estas obras tinham atrás de si três séculos de prática narrativa em prosa assente tanto na concepção cíclica do tipo arturiano, como no modelo biográfico da vida do cavaleiro; além disso, inscrevem-se numa perspectiva alegadamente historiográfica manifestada nos seus títulos que incluem lexemas como «crónica» ou «memorial»<sup>45</sup>. A dimensão cronística retém uma concepção pseudo-historiográfica<sup>46</sup> que desempenhou um papel fundamental nos mecanismos de credibilidade que, apesar do fantasioso e do inverosímil que elas comportam, estas narrativas põem em funcionamento junto do leitor. Devemos ver aqui uma «impositividade do código literário»<sup>47</sup> da história cavaleiresca, instituída desde as primeiras grandes prosificações e, de seguida, reforçada pela necessidade que houve, por exemplo no contexto da cronística alfonsina, de organizar mecanismos de disposição dos acontecimentos no tempo, da sua relação relativa, da própria interacção que os sucessos do passado tinham entre si e entre as personagens nele intervenientes. Isto traduziu-se na adopção de dois princípios de técnica narrativa, que o *Lancelot en prose* instituiu neste campo

---

<sup>42</sup> Edição incluída nas *Obras* de Francisco de Moraes, 3 vols., Lisboa, 1852.

<sup>43</sup> Edição de João Palma-Ferreira, Porto, 1998.

<sup>44</sup> Cfr. *The Portuguese Book of Joseph of Arimathea*, ed. de Henry Hare Carter, Chapel Hill, p. 75. Cfr. MIRANDA, José Carlos – «Realeza e cavalaria no Livro de José de Arimateia, versão portuguesa da *Estoire del Saint Graal*», *Actas do IV Congresso da A.H.L.M.*, cit., III, p. 157. Aliás, o ambiente joanino favorecia a retoma de estímulos à dimensão cavaleiresca que competia à nobreza, como regista Francisco de Andrada na sua *Crónica de D. João III* (por ex. III Parte, cap. I ou IV Parte, cap. LIII).

<sup>45</sup> Cfr. introdução de João Palma-Ferreira à *Crónica do Imperador Maximiliano*, cit.

<sup>46</sup> Cfr. EISENBERG, Daniel – *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, «The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry».

<sup>47</sup> Cfr. SILVA, Vítor Aguiar e – *Teoria da Literatura*, 4ª ed., Coimbra, 1982, p. 257.

literário: o princípio cronológico e o princípio do entrelaçamento<sup>48</sup>.

No fundo, e sem podermos dizer que se tratasse de um actuação marcada directamente pela *Poética* de Aristóteles, os prosificadores anónimos, mas evidentemente clericais, do princípio do séc. XIII iam atrás do que, já quase no final do seu tratado, o Estagirita apontava como uma virtualidade da epopeia, ou seja do discurso narrativo: a sua capacidade para, graças precisamente à sua natureza narrativa (a *diegesis*), aumentar, alongar, coordenar diversas partes da narração que se podiam apresentar de forma simultânea, as quais por si mesmas conduziam ao aumento da extensão do poema narrativo (Aristóteles não fala da narração prosificada). Ora uma das consequências de tal potencialidade residia, segundo o Estagirita, na possibilidade de, por este modo, se provocarem diversas emoções no ouvinte e dar variedade ao argumento com a diversidade dos episódios, coisa inadequada à natureza mais poderosa da imitação trágica<sup>49</sup>.

5. Vejamos o caso da *Crónica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros. Nas duas edições do séc. XVI, a *princeps* de 1522<sup>50</sup> e a de 1555<sup>51</sup>, o volume trazia uma portada que explicitava a dimensão significativa da obra<sup>52</sup>: uma árvore genealógica da monarquia portuguesa apresentada na sua unitária sequência até D. Manuel, que é impossível não relacionar com as tábuas genealógicas encomendadas ao flamengo Simão de Bening<sup>53</sup>. Era um sinal da diferença que João de Barros, de parceria com o primeiro impressor Germão Galharde, pretendia impor face à tradição editorial das histórias fingidas, estabelecida pela portada do *Amadís de Gaula* de 1508, onde a figura usada no frontispício representava o cavaleiro sozinho, montado em seu cavalo e armado com suas armas, sugerindo o movimento em

<sup>48</sup> Cfr. LOT, Ferdinand – *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, 1954, cap. II, p. 17.

<sup>49</sup> *Poética*, 1459b.

<sup>50</sup> Impressa em Lisboa por Germão Galharde.

<sup>51</sup> Impressa em Coimbra por João Barreira.

<sup>52</sup> É conhecida a caracterização que o próprio Barros fez do *Clarimundo*, no «Prólogo» da *Primeira Década da Ásia*: «huma pintura metaphórica & vitórias humanas» (ed. de António Baião, Coimbra, 1932, p. 3). Para uma abordagem centrada mais no terreno do simbólico, cfr. PAIXÃO, Rosária Santana – «Crónica do Imperador Clarimundo: predestinação, aventura e glória do herói medieval na origem do reino português», *Actas do IV Congresso da A.H.L.M.*, cit., IV, p. 293. Sobre os «prólogos» de Barros, cfr. TORRÃO, João Manuel Nunes – «Os prólogos de João de Barros: defesa de conceitos com tributo à antiguidade», *Ágora*, 2, Aveiro, 2000, p. 137.

<sup>53</sup> Cfr. MOURA, Vasco da Graça – *Sobre Camões, Gândavo e outras personagens*, Porto, 2000, p. 9s, p. 31s.

direcção à aventura. Anote-se que só em 1601, na sua terceira edição, o *Clarimundo* surge com uma portada semelhante a esta.

A dimensão apologética e celebrativa, aliás reforçada pelo teor dos dois prólogos que acompanham a obra, era por demais evidente<sup>54</sup>.

Isso começa logo pela defesa da tese, tradicional já ao tempo, da origem húngara dos reis de Portugal, que fazia de Clarimundo avô do Conde D. Henrique, o que arrastava consigo a articulação com o tópico de Constantinopla<sup>55</sup>, da cruzada cristã, tão cara a D. Manuel<sup>56</sup>, da colaboração que a cavalaria devia prestar ao imperador em defesa da fé, num espaço geográfico que imbricava Oriente com Ocidente lusitano, já que, na parte final, lá aparecerá o sábio Fanimor a profetizar, em oitavas castelhanas, o futuro dos descendentes de Clarimundo, do alto da serra de Sintra. Não é por acaso que também Francisco de Moraes transporta para o território português uma parte importante das aventuras, situando-as na «no fim da terra da belicosa Lusitania» ou na «guerreira Lusitania»<sup>57</sup>.

A perspectiva de um espaço geográfico onde decorrem as acções cavaleirescas, vistas não como mero divertimento (função que também desempenhavam junto dos leitores, evidentemente), mas como dimensão didáctica, fundada na exemplaridade e, portanto, na estratégia persuasiva da analogia, definido, esse espaço, por dois pólos, um em Constantinopla, no Oriente, que incluía uma Grécia vaga, mas de concentrado significado histórico-literário, mediante a história de Troia<sup>58</sup>, outro no extremo ocidental da Península, onde se localizava o reino cujo monarca jogava com o argumento da guerra contra o infiel,

---

<sup>54</sup> Aliás, estamos em inícios do reinado de D. João III, quando o próprio teatro vicentino se orienta também para a celebração do novo rei e de sua mulher. Cfr. RODRIGUES, Maria Idalina Resina – «A nave que parte e a cidade que fica. A propósito da *Nao d'amores* de Gil Vicente», *Estudos Portugueses, Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, 1991, p. 411.

<sup>55</sup> Cfr. PICCHIO, Luciana Stegagno – *La méthode philologique. Écrits sur la littérature portugaise. II - La prose et le théâtre*, II, Paris, 1982, «Vitalité d'un topos littéraire: la Cour de Constantinople», p. 7. Cfr. também o prefácio de João Palma-Ferreira à edição da *Crónica do Imperador Maximiliano*, cit.

<sup>56</sup> Cfr. THOMAS, Luís Filipe – *De Ceuta a Timor*, Lisboa, 1994.

<sup>57</sup> Cap. LIII e LIV da I Parte.

<sup>58</sup> Na difusão vulgarizante e romanescas da *De excidio Trojae historia*, de Dares o Frígio (séc. VI) e do *Ephemeris bello Trojani*, de Dictis de Creta (séc. IV), que introduzem uma novidade: a transfromação da épica em romance em prosa; cfr. CURTIUS, Ernst Robert – *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton, 1967, p. 174. A presença destas versões romanescas detecta-se no pré-humanismo do séc. XV; cfr. a introdução de T. Gonzáles Rolán et alii a *Juan de Mena, La «Ilíada» de Homero*, Madrid, 1996, p. 9.

tudo isso significava uma mutação face à tradição do esquema arturiano. Neste, o mundo onde os cavaleiros corriam aventuras tinha a forma de um espaço mais ou menos circular, cujo núcleo era a corte de Artur, à qual sempre deviam regressar; agora, neste mundo por onde andam Clarimundo ou Palmeirim, o espaço identifica-se com a cristandade europeia. A mudança não deixa de ser portadora de um significado, que ajuda à dimensão panegírica subjacente a estas obras. E esta dimensão constitui, manifestamente, a opinião de que a «história fingida» de cavalaria podia também assumir uma utilidade ideológico-política; diversos têm sido os autores que anotaram a focagem «lusitana» que elas transportam consigo<sup>59</sup>.

6. Vale, pois, a pena atentar em algumas das dimensões propriamente literárias das três obras aqui referidas, que são as mais significativas no contexto desta literatura portuguesa quinhentista.

O problema literário de como iniciar uma obra constituía uma questão importante na tradição retórica medieval<sup>60</sup>; no caso das narrativas de ficção cavaleiresca em prosa, a própria natureza pseudo-historiográfica conduzia a seguir a «*ordo naturalis*» da narrativa cronística e, portanto, a começar pelo princípio.

Mas aqui inscreve-se um aspecto tópico do procedimento retórico deste tipo de literatura, instituído logo nos seus primórdios e mantido através da matriz arturiana. Trata-se do recurso à ficção do texto antigo, escrito em língua estranha e antiga, como o latim, atribuído a um autor também ele ficcional<sup>61</sup>. O autor histórico, como Martorell<sup>62</sup>,

<sup>59</sup> Cfr. por ex. MOISÉS, Massaud – *A novela de cavalaria no Quinhentismo português. O «Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda»* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, São Paulo, 1957, p. 24-25. Para além do que se poderia designar como um «contrabando intergenérico», a narrativa de cavalaria espraia-se por terrenos vizinhos, como no caso das adaptações religiosas de «novelas de caballerías»; cfr. THOMAS, Henry – *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, trad. esp., Madrid, 1952, p. 115. E convirá evocar o contributo de algumas delas para a defesa da língua portuguesa, como é o caso do *Palmeirim*, segundo a dedicatória à infanta D. Maria, surgida na reimpressão de 1592; cfr. ASENSIO, Eugenio – *Estudios Portugueses*, Paris, 1974, «*El Palmeirim de Inglaterra*. Conjecturas y certezas», p. 447.

<sup>60</sup> Cfr. MURPHY, James J. – *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1981; MINNIS, A. J. – *Medieval theory of authorship*, 2ª ed., Aldershot, 1988.

<sup>61</sup> Cfr. CIRLOT, Victoria – «La ficción del original en los libros de caballerías», *Actas do IV Congresso da A.H.L.M.*, cit., IV, p. 367.

<sup>62</sup> Neste caso, a narrativa é dita traduzida de inglês para português e, de seguida, para valenciano...

Barros, Morais ou Vasconcelos, induzia o leitor na ideia de que a relação funcional do autor com o texto se definia no quadro da tradução ou da cópia actualizada<sup>63</sup>, o que acarretava consequências no plano da relação da pragmática do enunciado e da sua articulação com a validade da mensagem nele contida.

Na verdade, ao remeter a *inventio* para um remoto autor<sup>64</sup> – ou para obras alusivamente identificadas como «crónicas» de Inglaterra, de Alemanha, de Grécia –, a entidade autoral considera implícita a aceitação, por parte do leitor, de uma convenção «genérica», que no caso de Barros se vê muito bem referida no passo do segundo prólogo a D. João III: «E por cima das arcas da vossa guarda-roupa, publicamente, como muitos sabem, sem outro repouso, sem mais recolhimento, onde o juízo quieto pudesse escolher as cousas que a fantasia lhe representava», escreveu o *Clarimundo*. Anote-se como, para além do sentido da reafirmação do dedicatário – o primeiro prólogo dirigia-se ao mesmo D. João ainda príncipe, pouco antes da morte de D. Manuel, em Dezembro de 1521 –, se define a obra como criação de menor estatuto, porque feita «publicamente», «sem mais recolhimento» como, implicadamente, se devia esperar de obra séria, do domínio poético ou filosófico, por exemplo. Mas tal não retirava validade ao fingimento, porque o próprio príncipe fora acompanhando – e portanto caucionando – a elaboração da *Crónica*...

7. Importa anotar que, posicionando-se deste modo, o autor não está só a proclamar a sua «humilidade», mas fundamentalmente a advertir o leitor para a dimensão antiga, pseudo-histórica de uma «verdade» que se valida a si própria e emerge mais universalmente credível graças ao apagamento da figura do «autor»<sup>65</sup>.

Assim a abertura do *Clarimundo* levanta diante do leitor o tema do bom rei, na figura do «grande Adriano de Hungria», «no tempo» em que ele reinava, cujas virtudes, para além de passarem pelo «temor» e «amor» que inculcia nos súbditos, ou seja, pelo modo como se relacionava com a aristocracia e esta com ele, lhe trouxeram o

---

<sup>63</sup> Sobre as consequências desta problemática, vale a pena remeter para LAGO, Maria Paula Santos Soares da Silva – «Naceo e Amperidónia: função retórica dos fragmentos proemiais», *A retórica greco-latina e a sua perenidade*, II, Porto, 2000, p. 671s.

<sup>64</sup> Carlím Delamor no *Clarimundo*, Joanes de Esbrec, Jaymes de Biut e Anrico Frusto no *Palmeirim*, Foroneus no *Memorial*.

<sup>65</sup> No entanto, tal não impede que, de vez em quando, o autor se esqueça desta atitude e se presentifique não só em comentários sentenciosos, mas também em momentos frásicos onde o sujeito «eu» surge responsável directo do enunciado.

benefício enorme de «Cláudio, rei de França» procurar casar com ele sua filha legítima Briaina. Deste matrimónio nasceria, alguns anos mais tarde e depois de muita espera, um príncipe. Dois tópicos da narrativa tradicional assinalam a natureza significativa deste nascimento: os «maravilhosos sinais» da vinda do príncipe, como o combate entre os falcões a que Adriano assiste no dia em que o filho nasceu (I, p. 66; III, p. 242) – é o tópico cinegético, que se relaciona com a ausência do cavaleiro na caça, deixando a mulher e o palácio sem defesa – e a «noite tão escura e cheia de tempestade, que se não podiam os homens com a fúria dos ventos ouvir...» (I, p. 68), ou seja, uma terrível tempestade que sobrevém provocando a perda de Adriano. Ora não podemos deixar de anotar duas coisas: que o nascimento do histórico príncipe D. João a quem, no primeiro prólogo João de Barros dedica a sua «crónica», ficou marcado, em Junho de 1502, também por uma tempestade estival em Lisboa<sup>66</sup>, e que é para assinalar de forma inovadora e altamente significativa tal nascimento que Gil Vicente é encarregado de elaborar um auto de nascimento, um «auto natalício» em moldes salmantinos, transferindo, simbolicamente, o modelo pastoril da adoração do Menino em Dezembro para a adoração do novo herdeiro do trono lusitano em Junho...

Estamos diante de uma dimensão didáctica que as obras referenciadas chamam a si, focando o valor da cavalaria no terreno do político, como a ajuda contra a usurpação do poder legítimo ou a tirania<sup>67</sup>, a questão de como se comportam os adutores e grandes do reino<sup>68</sup>, a imagem da corte exemplar, onde o imperador sabe reconhecer o valor dos seus cavaleiros e súbditos<sup>69</sup>, onde a rainha desempenha papel idêntico junto das mulheres, onde se regula, pela exemplaridade e pela crítica, o comportamento amoroso e se equaciona a questão do casamento, onde se observa um mundo de civilidade, de requinte e equilíbrio cuja exemplaridade não devia escapar ao leitor atento. O maravilhoso fantasista destas narrativas não podia esconder o significado a atribuir ao comportamento dos pares enamorados que exemplificavam o amor casto, como

---

<sup>66</sup> Cfr. GÓIS, Damião de – *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, ed. de Teixeira de Carvalho, Parte I, cap. LXII, Coimbra, 1926, p. 140.

<sup>67</sup> Cfr. *Clarimundo*, III, p. 196; *Memorial*, p. 41.

<sup>68</sup> Cfr. *Palmeirim*, II, p. 159 (I parte); cfr. p. 332.

<sup>69</sup> Cfr. o tema do bom rei, *Palmeirim*, II, 23-24, p. 174; *Memorial*, p. 43. Além disso, há que ter presente que diversas narrativas deste «género» se intitularam «espelhos» (cfr. *Especo de príncipes y caballeros*, 1555), o que denuncia a percepção da «utilitas» de que se podiam revestir.



Clarimundo e Clarinda<sup>70</sup>, a importância da condenação e castigo do rapto das mulheres<sup>71</sup>, função para que Vasconcelos chama a atenção logo na abertura do *Memorial*, retratando os cavaleiros abusadores das mulheres como os maus cavaleiros, os gigantes cuja disformidade evidenciava a distorsão do seu carácter e das suas acções condenáveis<sup>72</sup>.

Importa reter a atenção que nesta literatura se dá às mulheres<sup>73</sup>, não porque se trate de uma atitude de defesa feminista, mas em resultado do que significava a mulher no sistema genealógico e matrimonial da aristocracia. Há um passo do *Memorial* de Vasconcelos que merece ser evocado. É o início do cap. XXVIII, onde se relembra a doutrina tão corrente na cultura cortês sobre a lealdade e a fidelidade no amor como ingredientes da arte da galantaria: em matéria de «façanhas do Amor», são as mulheres que ficam sempre «queixosas» da maneira como são tratadas pelos homens: «mulher que se fie de homem e homens que blasfemem de mulheres sendo a melhor cousa que o mundo tem e que mais abaliza os que sabem tratá-las como se lhes deve»<sup>74</sup>. A frase evoca-nos um célebre passo de *Menina e moça* e a insistência com que aí se acentua a ideia de que, em matéria de sofrimento amoroso, é nas mulheres que se podem encontrar os exemplos mais significativos.

As mulheres bem podiam ser ditas «a melhor cousa que o mundo tem»<sup>75</sup> ..., mas a verdade é que a moral comportamental proposta pela literatura cavaleiresca é dirigida aos leitores masculinos. Daí o relevo que devemos colocar nos mecanismos de evidência doutrinária nelas utilizado.

---

<sup>70</sup> Cfr. o cap XXXII do Livro II, que relata o encontro entre os dois, à noite, e «as amorosas palavras que passaram» (ed. cit., II, p. 278).

<sup>71</sup> Daí a preocupação com a honra das mulheres que sobressai no *Clarimundo*, por exemplo o cap. XXXII do Livro II, com o episódio da donzela que se queixa a D. Dinarte contra o cavaleiro com quem «andava de amores» mas que a «saltou ao caminho para me roubar minha honra» (III, p. 33).

<sup>72</sup> Cfr. SUBIRATS, Jean – «Les sortilèges du rêve chevaleresque. Propos sur Jorge Ferreira de Vasconcelos et son *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*», *Cultura. História e Filosofia*, V, Coimbra, 1986, p. 219.

<sup>73</sup> As mulheres como detentoras de um saber mágico e curandeiro; cfr. RÍO NOGUERAS, Alberto del – «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», *Medioevo y Literatura*, IV, Granada, 1995, p. 137.

<sup>74</sup> *Memorial*, p. 207.

<sup>75</sup> Do mesmo modo que, num dos exemplos de registo familiar da língua que ocorre diversas vezes nestas narrativas, no *Palmeirim* se diz que o «amor é palreiro e tudo descobre» (ed. cit., I, p. 113).

8. Isto leva-nos à problemática dos procedimentos de estruturação e construção literária e retórica destas obras. Devemos entendê-los no quadro da cultura literária de corte, tendo ainda presente que a narrativa ficcional não dispunha de um código literário definido; em boa verdade, e não obstante a existência de «coordenadas» bastante estáveis resultantes da experiência acumulada desde início do séc. XIII, estamos diante de obras de natureza miscelânea: existem marcas de uma matriz pseudo-histórica, a que se juntam dimensões mais propriamente cortesãs, como as noções relativas ao amor, as referências aos comportamentos de corte, desde o grau de convivibilidade, a arte de conversar, a exemplificação da hospitalidade, até às manifestações de prudência governativa régia, à imagem de ordem e comedimento na vida do palácio<sup>76</sup>.

Não deverá, portanto, causar estranheza esta dimensão cortês da cavalaria, reveladora de uma evolução que em boa parte foi accionada pelo *Amadís*, que concede à mulher<sup>77</sup> um lugar de destaque no cenário palaciano. Atrás disto vem o investimento que os autores fazem na técnica descritiva e mesmo ecfrástica: descrevem-se com detalhe os vestuários das damas (basta remeter para o modo como no *Memorial* se descreve o torneio de Xabregas ou no *Palmeirim* se evocam cenas de interior), do mesmo modo que se descrevem com pormenor verista os escudos dos cavaleiros, as construções e edificações onde correm as aventuras, algumas vezes criando um autêntico maravilhoso mecânico, em que entram torres<sup>78</sup>, portas, salas espantosas<sup>79</sup>, viagens e errâncias, por onde penetravam referências toponímicas concretas, se bem que fantasiadas pela etimologia virtual<sup>80</sup>. Por tudo isto passava

---

<sup>76</sup> Tudo aspectos que a cortesania progressivamente valorizara e que Castiglione equacionará, em moldes filosófico-doutrinários novos, no *Cortegiano*.

<sup>77</sup> É preciso ter em consideração que a imagem da mulher é variada, indo desde a justificação da sua defesa, mercê da sua fragilidade, e do seu louvor até à explicitação da sua natureza maliciosa e enganadora, como aliás era tradicional; os passos evocáveis destas narrativas seriam inúmeros. Mas trata-se sempre, naturalmente, «das mulheres de limpo sangue»... (cfr. *Clarimundo*, ed. cit., I, p. 268).

<sup>78</sup> Por ex. na *Crónica do Imperador Maximiliano*, ed. João Palma-Ferreira, cit., a torre sextavada (p. 167-168).

<sup>79</sup> Por ex. «uma câmara tão artificiosamente lavrada, que o tempo desfaleceria para contemplar suas cousas», *Clarimundo*, II, p. 305-306.

<sup>80</sup> Por ex. no *Clarimundo*, «no reino de Portugal, que em linguagem Sítica quer dizer Todo Bem» (III, p. 74), «na tomada de Cabelicrasto (que depois por causa da Virgem Santa se chamará Santarém)» (III, p. 95), «E este nome de Colir, com a nova linguagem dos Portugueses será corrompido chamando-lhe Colares» (III, p. 95); no *Palmeirim*: «na cidade de Altarocha, que depois chamaram Lisboa» (I, p. 329); «chegou à cidade de Brusia, que agora se chama Toledo» (II, p. 389).

o fingimento que ajudava a esse «dépassement du quotidien»<sup>81</sup> que a ficção cavaleiresca (e outras, como a pastoril...) oferecia aos leitores e que estes tanto deviam apreciar.<sup>82</sup>

Quer isto dizer que, apesar do desprezo a que os letrados votavam esta literatura, ela se validava pelas articulações que mantinha com o contexto cultural de corte, e nisso residia uma das formas de ancoragem ao presente do leitor<sup>83</sup>. É o caso da inserção de momentos em verso no corpo da narrativa, usados em larga escala e variedade no *Memorial*, por exemplo. Tratava-se de momentos líricos, assinaladores de situações de sentido emocional mais intenso, que o «Tristão músico» já delineara, e que conduzem, no plano da construção do discurso, à inclusão de poemas líricos<sup>84</sup> que, por seu turno, podem significar duas coisas: por um lado enfatizam a dimensão sentimental<sup>85</sup> dos momentos mais chamativos em termos emocionais, ou seja, em regra os que visionam o cavaleiro enamorado com saudades de sua amada, e lá vêm cenas como a do cavaleiro triste e solitário que se vai pelo vale abaixo<sup>86</sup> entoando «vilancetes» tristes<sup>87</sup>, numa articulação complexa de interiorização sentimental, expressão poética e musical, isolamento social que torna o cavaleiro quinhentista muito próximo da realidade cortês da época; por outro, consolida a ancoragem deste mundo ficcional à realidade social conhecida do leitor.

Tudo isto nos revela uma literatura que, aparentemente «menosprezada», se mostra intensamente actual para o público leitor, em parte porque tinha a seu favor uma dimensão que importa anotar: a sua versatilidade e variedade discursiva. Além do que já se apontou, anote-se a mistura de influências provindas de áreas narrativas diversas, desde a cronística, que o *Clarimundo* tão bem exemplifica, até momentos de matriz tradicional – por exemplo a utilização do

---

<sup>81</sup> Cfr. THOMAS, Jean – *Le dépassement du quotidien dans l'«Énéide», les «Métamorphoses» d'Apulée et le «Satyricon»*, Paris, 1986.

<sup>82</sup> Um capítulo como o XXXVIII da *Parte I do Palmeirim* (ed. cit., I, p. 226s), com o detalhe descritivo dos escudos, suas figuras e cores, constituiria certamente um dos momentos de encanto para o leitor; o mesmo quanto ao cap. XXV do Livro I do *Clarimundo* (ed. cit., I, p. 237s.). KELLY, Douglas – “*Estrange amor. Description et analogie dans la tradition courtoise de la légende de Tristan et Iseut*”, *Hommage à Jean-Charles Payen. “farai chansoneta novele”*, Caen, 1989, p. 223.

<sup>83</sup> Além de outros, como as referências toponímicas e históricas.

<sup>84</sup> As oitavas castelhanas de Fanimor no Livro III do *Clarimundo* representam uma dimensão épica que ajuda a situar esta narrativa num domínio mais sério.

<sup>85</sup> E não esqueçamos o papel que os versos líricos desempenham na chamada «novela sentimental» peninsular...

<sup>86</sup> Cfr. *Palmeirim*, II Parte, p. 310 (I vol.).

<sup>87</sup> Cfr. *Clarimundo*, III, p. 221.

motivo cinegético logo no início do *Palmeirim*<sup>88</sup> –, os relatos de duelos e torneios, com que se visionava a imagem heróica do cavaleiro enamorado e servidor leal do seu imperador, a inclusão de cartas, que reforçavam a perspectiva da credibilidade sentimental das personagens, o recurso aos momentos líricos, onde o autor podia chegar ao ponto de recriar uma cena quase pastoril, como sucede no fim do *Memorial*, quando uma ninfa entoa, ao lado de Diana, uma estância da «Égloga I» de Garcilaso de la Vega<sup>89</sup>.

Em termos retóricos, haverá que perspectivar uma forte pragmaticidade desta literatura, onde o apreço ou estima do leitor parece coincidir fortemente com os valores do escritor<sup>90</sup>. À partida, o «género» cavaleiresco em prosa aparecia dotado de uma eficácia actuante que o leitor reconhecia e aceitava no quadro dos parâmetros daquilo que eram a tradição e o contexto cortês marcado por uma cultura poética por onde circulavam também tantos dos argumentos éticos e fórmulas de expressão relacionadas com a matéria central do enamoramento<sup>91</sup>.

Tudo isto nos sugere que, não obstante a extensão do maravilhoso nas narrativas de cavalaria em prosa<sup>92</sup>, estas obras se revestiam de uma «actualidade» significativa e pertinente para os leitores quinhentistas<sup>93</sup>. Em reforço disto importa assinalar a faceta doutrinária e o tratamento que merece nesta literatura.

É frequente o recurso do autor-narrador a um procedimento de

<sup>88</sup> *Palmeirim*, I, p. 11.

<sup>89</sup> *Memorial*, p. 389; ao transcrever o v. 99 do poema, o autor contava com a competência literária do leitor num domínio cultural onde se misturava o apreço pelas narrativas de Feliciano de Silva, conhecido autor de «libros de caballerías» do ciclo do *Amadís* na década de 1530 (cfr. CRAVENS, Sydney P. – *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill, 1976) com as obras de Garcilaso de la Vega (cfr. CHEVALIER, Maxime – *Lectura y lectores*, cit., p. 97). Aliás, no *Memorial*, como no *Palmeirim*, é frequente a imagem do cavaleiro entoador de versos, ainda que de maneira pouco crível: «passou por ali um cavaleiro com o elmo tirado e cantando com muita arte e melodia uns versos de Homero...», p. 242.

<sup>90</sup> Cfr. GARCÍA BERRIO, Antonio – *Teoría de la Literatura*, cit., p. 158s.

<sup>91</sup> Desde cedo, esta imbricação estava feita; cfr. FRAPPIER, Jean – *Amour courtois et Table Ronde*, Genebra, 1973, em especial cap. II e cap. III.

<sup>92</sup> Cfr. BOGNOLO, Anna – *La finzione rinnovata*, cit.

<sup>93</sup> A definição e descrição do campo literário e do espaço «genérico» em que esta literatura se move alarga-se a partir de meados do séc. XVI, com contributos diversos, como o chamado «romance helenístico», sobretudo depois da tradução para castelhano da *História Etiópica* de Heliodoro; cfr. PINHEIRO, Marília Futre – «Do romance grego ao romance de cavalaria: A *Etiópicas* de Heliodoro e a *Demanda do Santo Graal*», *Actas do IV Congresso da A.H.L.M.*, cit., IV, p. 147.

argumentação ética de natureza moralizante, mediante comentários e intrusões sentenciosas que se podem tornar sistemáticas e, desse modo, contribuir para a marcação de um ritmo narrativo que corre em paralelo e em reforço da divisão formal em capítulos. Assim sucede em duas das obras referenciadas: no *Clarimundo* os capítulos encerram sempre com uma sentença, que se articula com o contexto frásico precedente por meio de partículas de valor conclusivo, evidenciando a consequência ou a causa; no *Memorial* os capítulos abrem com sentenças que se revestem por vezes de uma tonalidade terenciana: «Extremada pureza é a do Amor conjugal, doce companhia no descanso, esforçada consolação no trabalho e a que raramente falta o socorro divino»<sup>94</sup>. Neste caso, todo o capítulo, com o segmento da diegese que o narrador lhe reserva, torna-se o comentário amplificado da sentença inicial.

Estas observações têm uma consequência imediata: é que obrigam a orientar a nossa atenção para um aspecto da organização do discurso prosificado usado nestas narrativas.

9. A narrativa de cavalaria escrita em prosa no séc. XVI herda uma tradição linguístico-literária bem instituída. A língua utilizada é trabalhada de uma forma bastante divulgada, quer quanto ao ritmo de construção da frase, quer quanto à sua estruturação interna, quer quanto aos mecanismos de instituição de uma coesão interfrásica que servem para cimentar a ideia de unidade que dela resulta. Por outras palavras, tratava-se de uma prosa que não oferecia segredos para o leitor, testada que estava tanto na narrativa longa de ficção como também na própria cronística<sup>95</sup>.

O procedimento fundamental na construção da sequência discursiva em prosa utilizado neste tipo de literatura reside na instituição de uma continuidade textual organizada em unidades do tipo do capítulo<sup>96</sup>, articuladas entre si por partículas que instituem nexos de

---

<sup>94</sup> *Memorial*, cap. XXXV, p. 261. Noutros casos, a reflexão pode mostrar-se mais como meditação de natureza literária.

<sup>95</sup> Talvez por isso os autores não sentissem a necessidade de caracterizar o «estilo» nos textos prologais. Há que ter em consideração que a língua usada nestas narrativas é pouco «poética», ou seja, é quase desprovida de processos metafóricos; surgem de vez em quando algumas figuras de ênfase, mas num registo do uso corrente da língua, como «semeou a ponte com as rachas», «soltando as rédeas ao pensamento», «dar de focinhos», «fazer a contramina», «os escudos feitos em pedaços, semeados pelo chão», sem grande força elocutiva.

<sup>96</sup> A divisão em capítulos traduz uma intervenção no plano do texto, ou seja, de certo modo «artificialis», instituída no contexto medieval e particularmente de certos

natureza temporal ou temporal-causal. Por outro lado, a ligação entre as frases ou unidades mais longas do discurso assenta fundamentalmente numa estratégia de tipo paratático, acumulativo, em que os valores operacionais (lógicos) dos nexos se deduzem do plano semântico. Mas prevalece a relação causal, como base da estratégia explicativo-argumentativa que percorre a intenção informativa e esclarecedora do discurso. E nela assenta a doutrina. E com ela se articula uma «estrutura geral da argumentação» que dava apoio aos «efeitos retóricos globais de comoção e de persuasão, graças às estratégias macroargumentativas correspondentes»<sup>97</sup>

Os romances portugueses em prosa do séc. XVI não fogem a esta orientação. Por isso vale a pena observar o comportamento que, no plano frasal, os seus autores tomam quanto ao uso de outras partículas cujos valores nexionais não são nem temporais nem causais. É o caso das partículas de valor adversativo ou concessivo.

Se atentarmos na maneira como as partículas de valor adversativo são usadas nestas narrativas escritas em português, podemos verificar que são quase exclusivamente *mas* e *porém*. Em nenhum dos casos aparecem as partículas medievais *pero* e *empero*. Significa isto que a língua utilizada nestas narrativas se reveste de uma actualidade grande em relação à língua no seu uso quinhentista. Só na prosa do *Memorial* surge a conjunção *ca*, de valor causal ou conclusivo; nem mesmo no texto de uma narrativa conservada em manuscrito, a *Crónica do Imperador Maximiliano*, certamente da segunda metade do século, esta forma aparece. Aliás, no *Clarimundo* de Barros nota-se uma evolução que não deixa de ser interessante: do I Livro para o III Livro observa-se um afastamento progressivo quanto ao uso das duas partículas adversativas *mas* e *porém*: na primeira parte as ocorrências são praticamente equivalentes, mas depois o *mas* ganha claro terreno, colocando-se numa relação idêntica à que surge nas restantes narrativas.

Por outro lado, a concessão, se bem que não apareça tão largamente utilizada como a advertência, é marcada pelas formas actuais como *todavia*, *porquanto*, *contudo*, *conquanto*, *posto que*. Esta última locução é, no seu campo, a mais utilizada.

A questão, porém, não se confina a esta simples anotação.

---

hábitos de leitura. No entanto, não há que renunciar à ideia de que tivesse acabado por se traduzir também num processo de gestão da diegese; cfr. WARD, John O. – «Renaissance Commentators on Ciceronian Rhetoric», *Renaissance Eloquence*, cit., p. 135.

<sup>97</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio – *Teoría de la Literatura*, cit., p. 165.

Tratando-se de obras que se constroem na modalidade narrativa, segundo uma estratégia de relatar os acontecimentos não muito afastada da utilizada também na historiografia, é compreensível que os nexos predominantes sejam essencialmente temporais e causais, como se anotou mais em cima. São eles que, para além de instituírem o esclarecimento que o narrador procura ir dando ao leitor, consolidam também a continuidade que, no plano do discurso, transmite a de natureza diegética caucionada pela autoridade da «história» evocada nos prólogos e, de vez em quando, recordada no interior do texto. Por isso, fórmulas como «depois que» e, sobretudo, locuções de «e + gerúndio ou particípio passado» são constantes e absolutamente predominantes. Se o narrador se intromete no relato, não é senão para ir articulando a variedade de histórias que ele inclui, fundamentalmente enredadas em torno de figuras que se relacionam por meio dos laços linhagísticos ou familiares, ou então para introduzir comentários de teor doutrinário, que fortalecem a utilidade didáctica das narrativas. Com esta vertente se relaciona o facto de que o emprego da adversativa *mas* é mais numeroso naqueles momentos que também acumulavam maior intensidade narrativa: os combates em que o herói corria maiores perigos físicos e onde devia mostrar a sua perícia técnica e superioridade. O narrador constrói o relato de forma a gerir a expectativa quanto ao desfecho de tais momentos e para tal recorre com frequência às partículas que lhe permitem ir controlando a ansiedade criada no leitor; o *mas* e o *porém* (este com muito menor frequência) são as partículas apropriadas.

10. Na tradição cavaleiresca de origem medieval, os cavaleiros não eram desenhados, enquanto personagens, como homens de letras; o seu mundo de actuação era a acção guerreira e não a contemplação identificada com o modelo monástico-clerical. Mas a «modernização» a que o género é sujeito, que lhe permitiu manter-se activo ao longo de tanto tempo e resistir à concorrência de novas modalidades de narrativa ficcional e de evasão que emergem em meados do séc. XVI, como a novela pastoril, a picaresca, o romance de aventuras, a figura do cavaleiro e o ambiente em que se move também se altera, no sentido de, no fundo, absorver elementos de actualização que permitissem aos leitores sentirem-se próximos do mundo ficcional<sup>98</sup>.

Por outro lado, a exemplaridade que se esperava do herói actualiza-se em direcção a uma maior aproximação aos modelos de

---

<sup>98</sup> Cfr. *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de Rafael Beltrán, València, 1998.

comportamento que faziam parte do horizonte de expectativas dos leitores. Por exemplo, no tocante à educação do cavaleiro: já não o modelo que servira para Lancelot, Perceval ou Galaaz, mas um modelo diferente, que se pode encontrar definido neste passo do *Clarimundo*: «gastava o tempo a ler as cousas dos cavaleiros passados, e folgava ouvir as que os presentes faziam, louvando muito este exercício. E enfadando-se às vezes nisto, ia a montar, por ser acto de guerra»<sup>99</sup>. Repare-se como o exercício físico surge referido depois da leitura. O ambiente criado pela influência doutrinária do *Cortegiano* de Castiglione também se estendia a estas áreas<sup>100</sup>.

A par disto, é preciso ter presente que a técnica da guerra se alterara imenso desde os tempos míticos da cavalaria<sup>101</sup>. Em bom rigor, era só nas justas e torneios que se podia apreciar a arte cavaleiresca; mas esses eram em si mesmos também momentos de fingimento, integrados no contexto da «festa» renascentista e barroca, ocasião para o investimento inventivo e «poético» em que a «figura» desempenhava um papel central. No tempo do real histórico, a guerra dependia de tecnologias que obrigaram a uma «deriva» no desenho do cavaleiro: é na qualidade de capitão de um corpo de homens armados que o herói muitas vezes tem a oportunidade de revelar o seu valor. Por isso também, mas não só, o tópico de Constantinopla, da sua defesa, do apoio ao imperador, das batalhas imaginadas à sua volta é constante nas narrativas aqui referidas.

Na sua longa história literária, o herói da narrativa cavaleiresca em prosa foi-se metamorfoseando em «mito»<sup>102</sup>, actualizado e activo no plano da imaginação e das formas de expressão.

11. Talvez valha a pena, por conseguinte, lembrar um dos textos que, no domínio português, melhor traduz a atitude de reacção e de recepção desta literatura: o «Diálogo I» da *Corte na Aldeia*, de

---

<sup>99</sup> Ed. cit., I, p. 108-109. Mas anote-se a mesma valorização de uma formação mais «letrada» do cavaleiro também sublinhada no *Memorial*: «cá o gentil cavaleiro está-lhe bem ter uns pós de filosofia para seus tempos» (cap. XLIV, p. 349).

<sup>100</sup> Cfr. CARVALHO, José Adriano de – «A leitura de Il *Galateo* de Giovanni Della Casa na Península Ibérica: Damasio de Frias, L. Gracián Dantisco e Rodrigues Lobo», *Ocidente*, LXXIX, Lisboa, 1970, p. 137; «Francisco Rodrigues Lobo e Tomaso Garzoni», *Arquivos do Centro Cultural Português*, X, Paris, 1976, p. 505.

<sup>101</sup> Cfr. FLORI, Jean – *L'idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*, Genebra, 1983.

<sup>102</sup> Cfr. JABOUILLE, Victor – *Mito e literatura: algumas considerações acerca da permanência da mitologia clássica na literatura ocidental*, «Mito e Literatura», Lisboa, 1993, p. 9.



Rodrigues Lobo (1619). Não deixa de ser sintomático que a questão dos «livros de cavalarias» seja tratada logo na primeira conversa, à frente das matérias que ocupam o restante conjunto dos dezasseis diálogos que constituem a obra. Na apreciação de Leonardo, o dono da casa onde se desenrolam as conversas, «encantamentos escuros, castelos rocheiros, cavaleiros namorados, gigantes soberbos, escudeiros discretos e donzelas vagabundas», bem como «palavras sonoras, razões concertadas, trocados galantes e períodos que levam todo o fôlego» eram os ingredientes com que se fabricava um «livro de cavalarias». Foi-lhe arguido que eram «patranhas», mas respondeu que havia que reconhecer que nelas residiam algumas virtualidades: «a graça de tecer e historiar as aventuras, o decoro de tratar as pessoas, a agudeza e galantaria das tenções, o pintar das armas, o betar as cores, o encaminhar e desencontrar os sucessos, o encarecer a pureza de uns amores, a pena de uns ciúmes, a firmeza de uma ausência, e outras muitas coisas que recreiam o ânimo e afeiçoam e apuram o entendimento»<sup>103</sup>. Temos aqui o resumo de uma «poética» e de uma autêntica «ars narrandi»<sup>104</sup> do «género» cavaleiresco, em inícios do séc. XVII, ou seja, em tempos do *Quijote* de Cervantes<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> LOBO, Francisco Rodrigues – *Corte na Aldeia*, Ed. de José Adriano de Carvalho, Lisboa, 1992, p. 58-59. Convém anotar o relevo que o trecho concede à função retórica da *descriptio*, nomeadamente nas suas relações com a éfrase, o que ajudava ao reforço de uma «teatralização» sugestionadora, mediante o investimento no detalhe verista, de uma «pictura ficta» tão importante no Renascimento; cfr., para além da anotação ao passo citado, SÉRIS, Émile – «Galatée chez Ange Politien: une image de mémoire de la poésie antique», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LXII-3, 2000, Genebra, p. 591. Cfr. também GALAND-HALLYN, Perrine – *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, 1993.

<sup>104</sup> Cfr. ARTAZA, Elena – *El «Ars narrandi» en el Siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, 1989, em especial p. 284s.

<sup>105</sup> Para esta problemática, vid. RILEY, E. C. – *Teoría de la novela en CERVANTES*, Madrid, 1966.