

Da novela de cavalaria (*)

1. INTRODUÇÃO

A novela de cavalaria ibérica é a resultante, em ficção, de um percurso que vem de tempos medievais, do relato oral, da gesta primitiva, do poema épico, do *roman* e da própria experiência da primitiva prosa européia (da novela mesmo) como vocação mais direta do narrar. Servindo-se de caminhos já trilhados no mundo cavaleiresco (cavalaria: uma instituição moral, política, social e literária), cumpre-se ao instrumentar e adaptar o herdado a novos tempos, *apenso a novas técnicas de dizer*, que vão refletir outras visões do mundo (então em profundas modificações históricas). É uma espécie de ficção, que alcança na Península Ibérica um enorme desenvolvimento e prestígio, sendo curioso constatar o grande número destas obras impressas aí até o século XVII, permanecendo, depois, em folhetos de cordel, até mais tarde.

Necessário será ver-se que, para chegar ao processo maduro de sua crítica, teve Cervantes de vivê-las e, para colocar em Literatura a interpretação de seu próprio tempo, serviu-se de sua estrutura, construindo em *libro de caballerias* uma das mais completas obras que o mundo conhece, *D. Quixote*, síntese e, ao mesmo tempo, crítica, tema e desenvolvimento, processo e sua realização enquanto

entender mais lúcido. Seu texto contém-se a si próprio e a cada instante à sua glosa, sendo visível em cada passo a apreensão de todo o conjunto de uma tradição novelística anterior. E então é necessário que se passe à leitura e à interpretação do Cap. VI de *D. Quixote*, de enorme importância documental e crítica⁽¹⁾.

2. UM FENÔMENO EXTENSO E INTENSO

Tentaremos oferecer uma informação sistematizada, não pretendendo colocar, de início, problemas complexos, mas indicar alguns dados que levarão ao refletir sobre a importância de um fenômeno extenso e intenso como o da Literatura de Cavalaria, na tradição ocidental.

Teremos que remontar a tempos mais recuados do que os que vamos estabelecer para módulo de uma vigência, quando tratarmos de enunciar ou anunciar *O Caballero Cifar* como a mais primitiva de todas, "hasta ahora el libro más antiguo de caballerías español con una fecha conocida es el de *La Historia del Caballero de Dios* que avia por nombre Cifar, el cual por sus virtuosas obras et ha-zañasas cosas fué Rey de Mentón"⁽²⁾.

Segundo todos os indícios, essa novela pertence à primeira metade do Séc. XIV, retrocedendo em espaço e tempo ao possível esboço temporal que assumiremos, mas que não poderia deixar de ser trazida à luz, tal o interesse que comunica, em se considerando o dado de preceder experiências e abrir caminhos. Em nota preliminar a *Libros de Caballerías Españoles*, aponta Felicidad Buendía o fato de ter sido esta obra tratada com indiferença, até a descoberta de sua rara edição de 1512⁽³⁾.

Tirant lo Blanc tinha sido já impressa duas vezes, nos fins do século XV, em Valência e Barcelona. Dedicada a D. Fernando de Portugal, trata-se de um verdadeiro doutrinário do Caballero Andante, pois enunciam-se, ao seu transcurso, preceitos a serem seguidos; de simplíssima estrutura narrativa, mas de grande valor documental, é um modelo de primitivismo do relato medievo, numa verdadeira situação de cruzada. Apesar de ligadas, estas duas experiências se encontram distantes do relativo padrão da narração cavaleiresca do século XVI, que costumamos assumir como a Novela de Cavalaria de Quinhentos, em Portugal, objeto mais imediato de nossas cogitações. Em pertinente resenha sobre uma obra de Vargas Llosa, diz José Espinosa (*Escuela de Letras Españolas*), ao referir-se ao autor de *A Casa Verde e Conversación en la Catedral*: "El gusto del autor por las Novelas de Caballería y en especial por *Tirant lo Blanc* lo ha llevado a crear obras de un interés ameno y constante en el lector"; e adiante a "Las influencias que recibe un autor no son más que la identificación misma de cualidades

creativas. Como gran admirador de *Tirant lo Blanc*, Vargas Llosa mantiene su novela con un fuerte interés hacia las escenas de alcoba...” (4).

Editada em 1508, o *Amadis de Gaula*, a mais famosa de todas, a que se fez em intermináveis continuações (para certos teóricos, execráveis continuações), algumas delas, para nós, originalmente urdidadas e curiosas, como *Lisuarte de Grécia* (sétimo livro) e *Florisel de Niquea* (onzeno) de Feliciano da Silva, esta um caso muito especial a ser discutido em outra ocasião (5).

Seria oportuno mostrar que, quando fizemos nossas leituras, ao longo dos quatro livros de *Amadis* (ed. cit.), percebemos, de pronto, desde o primeiro contato, que o quarto destes primeiros livros da série parecia ser escrito por autor diferente do que teria sido responsável pelos três primeiros, e documentamos esta nossa observação com uma inferência de Menendez y Pelayo, que também assim se pronuncia a este respeito (6).

Em torno desta novela, como se sabe, colocou-se o angustiante problema de autoria. Escreveram-se verdadeiros tratados com vistas a uma possível interpretação portuguesa ou espanhola, em busca de uma definitiva filiação a que se não conseguiu chegar. Não gostaríamos de colocar o problema, por sabê-lo interminável, mas o que queremos é observar que, ao longo de nossas reflexões, temos motivos para não aceitar *a priori* determinadas características anímicas portuguesas ou espanholas refletindo-se em literatura e dando indicação de possíveis autores ou nacionalidades.

Em outras ocasiões, poderemos aceitar estes indícios, com o recurso de outras informações mais completas e elucidadoras. Teremos de dizer que tudo obedece a um conjunto de causas interagindo e que não poderemos já retomar posições idealistas para a elucidação de determinados fenômenos estruturais. O que salientaremos é que o *Amadis* vai ser um modelo, em sua estrutura bem mais complexa do que as mencionadas anteriormente, uma verdadeira *máquina de processos futuros* que se repetem no desenrolar da ficção cavaleiresca no século XVI, tempo maior e mais intenso de sua vigência (7).

Curiosamente, hoje, em *A incrível e triste história de Cândida Erendira e sua avó desalmada*, de Gabriel Garcia Marques, não é em vão que os heróis míticos, os fantasmas vivos são Amadises (Amadis I e II) (8).

O *Palmeirim de Oliva* (9), composto por mulheres castelhanas, segundo rezam versos em latim apensos à edição que consultamos, faz-se importantíssimo, por iniciar a ordem das continuações e continuadores, que segue até o século XVII e que, neste meio espaço, permite ou propicia o aparecimento de uma das principais obras da Literatura Portuguesa de Quinhentos. Para Massaud Moisés, o

Palmeirim de Inglaterra é a mais bem elaborada novela de cavalaria portuguesa⁽¹⁰⁾. Preferimos, no momento, retirar o comparativo, uma vez que vamos deslocar este padrão de *bem* (valorativo) para o de *modo* (avaliativo).

Como se sabe, em torno de sua autoria também se gastaram as mesmas tintas que em origens de *Amadis*, até que hoje nos situamos, tranqüilamente, diante de Francisco de Moraes como seu autor. Impossível pensar em não fazê-lo, em não atribuir-lhe a portugalidade, depois de ler o cotejo minucioso que empreendeu o irlandês Edmond Purser⁽¹¹⁾ entre as duas primeiras edições existentes, levando a interpretação dos dados levantados até o resultado que hoje se tem.

Não poderíamos deixar de mencionar (mesmo não querendo assumir elucidações de caráter genético) que, na gênese de toda esta corrente, está a operância da tradição de livros cavaleirescos franceses medievais, que tiveram grande voga na Península, preferindo trazê-los, no momento, em menção, mas não para discuti-los.

Os livros ibéricos de fase mais madura, como *D. Belianis de Grécia*, o *Espejo de Príncipes* ou as *Continuações do Palmeirim de Inglaterra*, refletem já o início de um declínio e colocam-se como índices de uma saturação.

(Aproveitamos, ao longo destas tiradas informativas, para abrir um parêntesis e afirmar que trabalhamos há uns pares de anos com estas novelas, recebendo delas surpresas incomparáveis revertidas em reflexões sobre os mais diversos fenômenos ou em fruição momentânea e persistente. Temos lido muitas delas, mas não teríamos alcance às dezenas das que se publicaram, tarefa que requereria toda uma vida e que, aliás, poderia plenamente justificar todo o tempo que fosse passado em consumi-las).

3. AMOSTRAGEM

Os textos escolhidos, em amostras, não obedecem a qualquer tentativa de nivelamento temático ou de tratamento. Foram colocados aqui em função de exemplificarem em cosmos estranho, de proporem um imediato interesse que se deveria concentrar em seu primitivismo bizarro.

El Libro del Caballero Cifar

Los monteros le detuvieron y le dijeron que su madre lo queria saludar y besar en la boca antes que muriese, y al hijo plugo mucho y dijo luego a altas voces: "Bien venga la mi madre ca ayudarme quiere a que la justicia se cumpla segun se debe, y bien creo que Dios no querrá al sino que sufriese la pena quien la merece." Todos fueron maravillados de aquellas palabras que aquel escudero decia y atendieron por ver a lo que podria recudir. Y des-

de que llegó la dueña a sua hijo, abrió los brazos como mujer muy cuytada y fuese para el: y a el habianle soltado las manos, pero que lo guardaban muy bien que no se fuese... Y llegó a su madre como que la queria besar o abrazar, y tomola con ambas dos las manos por las orejas a vuelta de los cabellos y fué ponerla su boca en la suya, y comensola a roer y la comer todos los labios, de guisa que le no dejo ninguna cosa hasta en las narices ni del labio de suyo hasta en la barbilla, y fincaron todos los dientes descubiertos y ella fincó muy fea y muy desfaciada. Todos quantos y estaban fueron muy espantados de esta crueldad que aquel escudero hacia, y comenzaronlo a denostar y maltraer. Y él dijo: "Señores, no me desnotei ni embargueis, cá justicia fué de Dios, y El me mandó que lo hiciese... (12) .

Observe-se este relato primitivamente urdido e paratático, como se lê nos antigos cronicões. Veja-se, em sua linearidade, uma espécie de realismo apenso a uma incrível moral, a uma ética de sacrifício à moda dos ritos primitivos, um determinismo cru sob justificativa divina para os atos humanos⁽¹³⁾. Muito se tem discutido quanto a considerar esta novela uma forma de cavalaria *a lo divino*, o que pensamos seria prudente não fazê-lo, pois o prematuro de sua data nos faria impossível a separação das coisas: divino e profano eram então indestrinçáveis. Cumpre observar que *a lo divino* foram formas tardias e muito mais conscientes do processo de assim o estar procedendo. No aludido prefácio de Felicidad Buendía, lê-se que: "Bien se suscitó la idea de que el *Cifar* era un Libro de Caballerias a lo divino. No podemos enquadralo en esta clasificación" (14) .

Tirant lo Blanc

O trista de mi que tota la mia esperança veig perduda: *vingua la mort puix res non pot valer: vinguen trons e lamps e grã tempesta perço que lo meu sēyor ature que no pugua partir de mi.*

O comtessa e senyora de mi yo be conech que la vostra strema amor vos fa passar los limits dela vostra gran discretio dix lo Comte. E deueu considerar que con nostre sēyor deu fa la gratia al pecador quel fa venir a noticia de sos pecats e defalliments e vol fer penitēcia de aquelle que he mulher qui tant lo seu corps deu amar molt mes lanima e no li deu con la volgut illuminar... bona cosa seria aquexa dix la Comtessa Empero veig que aquest calzer de dor abreue fa e tã amarch es per ami qui so stada tant de tēps que nos pon a recitar orfe de pare e de mare e viuda de marit a seyor viu e ara pesaua que la mia fortuna fos passada e tots los passats mals aguēse remey. E veig que les mies tristes dolors aumētē per que pore dir que nom resta sino aqst miserable de fill en pēyor de son pare e la trista de mare se haura de conortar ab ell.

Pres lo petit fill per los cabells e tirals hi e ab lamali dona ẽ la cara diẽt li. Mon fill plora la dolorosa partida de ton pare: e faras compãya a la triste de ta mare e lo petit infant no hauia sino tres mesos que era nat e pres se a plorar ⁽¹⁵⁾ .

O Cavaleiro anuncia que parte para seu destino errante. No caso, o Conde Guilherme de Verroych o anuncia a sua mulher. Observe-se a colocação dramática, a colocação do diálogo e a formação de um clima de tragédia em todo o seu aparato: “relâmpagos e trovões”. Também cogitam-se problemas a *lo divino* como referências profanas constantes ⁽¹⁶⁾ . A interferência permanente dos desígnios divinos é, no entanto, a marca.

Um Relato do Amadis de Gaula

Sabed era natural de aq̃lla puincia q̃ Canileo se llama; y era de sangre de gigantes: q̃ alli los ay mas q̃ en otras partes; y no era descomunalmẽte grãde de cuerpo, era mas alto q̃ otro hõbre gigante fuesse. auia sus miẽbros gruessos y las espaldas ãchas e el pescueço grueso: y los pechos gruessos: y grãdos: como la fechura de cã: y por esta semejança le llamauan de Canileo... y cubierto de pintas negras espessas las manos y pescueço: y auia braua catadura assi como semejança de leõ ⁽¹⁷⁾ .

Colocamos em foco problema da *masque*, que é um assunto com o qual nos vamos preocupando há algum tempo.

Trata-se da configuração de um personagem pela somatória de dados descritivos e expressivos. Referimo-nos a este assunto em *A Notícia de Martim Cererê* ⁽¹⁸⁾ , partindo de uma sugestão direta de Tomachevski ⁽¹⁹⁾ . Observa-se ser este um procedimento frequentíssimo nestas novelas, como no poema épico, e não seria despropósito trazer à comparação a sua usança por Guimarães Rosa: “O Hermógenes: — ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava com o chapéu raso em cima... Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais na conta, enfolipavam em dobrados. As pernas muito abertas; mas quando ele caminhou uns passos, se arrastava — me pareceu que nem queria levantar os pés do chão. (...) A sombra do chapéu dava até quase na boca, enegrecendo... O Hermógenes tinha voz que não era fanhosa nem rouca, mas assim desgovernada, desigual, voz que se safava... Deu ainda um barulho na goela, qual um rosno” ⁽²⁰⁾ .

Memorial das Proezas

Ho centauro com a dor de morte deu um grito à maneyra de rincho de cavallo: & lançando os braços apertouse com ho cau-

leyro tam fortemente que as lhe amolou no corpo. O caualeyro que era muy ligeyro & acometedor ajudauase desta manha em modo que sempre muyto ou pouco ho alcançaua com os golpes, & feria ho mortalmente.

ho centauro escumando com rayua parecia quedos olhos sahiam rayos de fogo, & furioso pondo ho escudo diante, fory por ho encontrar com os peytos. Ho caualeyro fez mostra de ho esperar, & furtando se lhe per bayxo das mãos, meteo-lhe hũa estocada per antrellas que ho passou de outra parte: antre a paa. & do lado direyto, com que logo cahio de fozinos aleyjado, sem se poder tér. E piedosamête gemêdo, começou falar Vasconço, que lhe o caualeyro não entendeu ⁽²¹⁾.

A mitologia aumenta em razão direta do tardio destas composições novelescas, não como consideração de renascimento, mas diretamente ligado a processo, segundo pudemos observar, ao exagero que preludia um "barroquismo" ingente ⁽²²⁾.

Neste caso, o componente mitológico se agencia numa conciliação entre valores medievais e índices de estranheza. Uma estranhíssima justa, que não é habitual mesmo neste esquema de referências. O trecho assume, além disto, uma importância documental, em relação ao espanto e ao desconhecido, diante de uma linguagem de origem não esclarecida, como o Basco.

Achamos serem estas extraordinárias ficções uma também invulgar forma de ficção, comunicando-nos com um mágico e encantado mundo, o primitivismo de cenas de tempos distantes, colocados em boca de quem pretendia narrar sob novela. A clareza pairando por sobre a fantasia, a nebulosidade por sobre o entendimento. Sobretudo, esta ficção é aquilo que consideramos, em relação ao cosmos europeu, de uma importância e contribuição efabuladora semelhante ao mundo ficto que ora emerge dos escritores latino-americanos. Em alguns, esta conciliação espantosa do desbordo de um mundo ilimitado e de dimensões imprevistas, associado a um eruditismo e a uma percepção crítica, que associa, de pronto, a inteligência à magia.

Mágicos, encantadores, príncipes e princesas, justiças, misticismo e "furor insensato", ao lado de razoadas propostas. Não foi sem fundamento que se aproximou *Cem Anos de Solidão* ⁽²³⁾ de *D. Quixote*, como das maiores contribuições romanescas já aparecidas.

4. DOS CICLOS CAVALEIRESCOS

Costuma-se apontar, tradicionalmente, ciclos novelescos, aos quais se filiam estas novelas. Assim é que referências constantes são

feitas aos ciclos — bretão, carolíngio, arturiano, etc., conforme persistência mais intensa de motivos.

Lemos que o ciclo arturiano, mais místico, e o carolíngio, mais realista, apesar de praticamente simultâneos, ignoravam-se, não se influenciando mutuamente ⁽²⁴⁾.

Permitimo-nos dizer que, nos tempos primitivos, poderia isto ter acontecido, mas que seria difícil, para não dizer impossível, delimitar estas novelas de vigência no Quinhentos em seus ciclos competentes. Consta-se a migração constante de motivos e temas, uma participação conjunta e indestrinçável, e que depois de desenvolvidos os ciclos seriam apropriados em mistura.

Fala-nos, por exemplo, Richtofen, do raio considerável que abarca as relações franco-hispânicas “estrechamente entretejidas y muchas vezes casi indissolubles emarañadas de um modo desesperante” ⁽²⁵⁾. Entwistle, por seu turno, diz que, em Espanha e Portugal, opera-se o resultado de confluência de muitas correntes distintas ⁽²⁶⁾.

Acreditamos que seria inoperante definir um ciclo ou atribuir a este ou aquele grupo de novelas seu ciclo-rótulo. Admitindo-se a filiação de uma obra ao bretão, ao carolíngio, ao alexandrino ou ao repertório do mundo oriental, isto só funcionaria em princípio, pois sabemos que as próprias gestas, que parecem estar no princípio dos princípios, interpenetravam-se em constantes migrações e contaminações.

As novelas dos Séculos XV e XVI são a criação que parte de uma tradição amalgamada por influências múltiplas e mútuas.

Um fato importante para o mundo moderno como a Tomada de Constantinopla, índice marcante e permanente em toda esta classe de literatura, a luta contra o mouro, só expulso de Granada no século XV, fato histórico, pode-se unir inesperadamente à influência mágico-evocadora do “lendário da matière de Bretagne” ou incorporar-se a situações do ciclo arturiano, em seu relato de façanhas.

Então, em toda a parte, a menção a José de Arimatéia, Lançarote do Lago, A Conquista do Graal, ao lado de nomes como Anibal, Scipião, Antônio, etc. Consta-se, de pronto, a presença do mundo clássico grecolatino no lendário medieval, a exemplo das referências troianas ⁽²⁷⁾.

5. ALGUNS RECURSOS DA NOVELA CAVALEIRESCA

Alguns recursos repetem-se ao longo não apenas das ditas novelas de Cavalaria, como de outras obras coevas, partindo-se ou chegando-se ao encontro de tratamento universal. Senão vejamos:

1. *Do estranho nascimento do herói, sua criação em meio*

inóspito (*Hércules, Rômulo, Remo e Moisés*) — A) Sua criação humilde: Palmeirim de Inglaterra, por um Salvage, de Oliua, por um Colmenero, Lepolemo ou o Cavaleiro da Cruz, por um Padeiro, etc. B) O exemplo do devotamento filial. C) O encontro fatalista que colocaria pais e filhos juntos, como se todo o relato se precipitasse em direção àquele momento. D) Os pares de irmãos amando-se intensamente, mas em posição hierárquica. E) Certas genealogias que vão parar em países estranhos e propositadamente: Hungria, Grécia, Inglaterra, etc.

2. *O tratamento dado à paisagem* — Aliás, não é só neste tipo de novela, mas em toda a literatura do tempo, que se submete a paisagem a determinados estereótipos, à deformação e uniformização mediante determinados estereótipos, à deformação e uniformização mediante determinados clichês.

Escrevemos, há tempos, uma monografia (ainda inédita) — *Paisagem fictícia e verdadeira no Palmeirim de Inglaterra* — onde pretendemos mostrar o processo pelo qual o seu autor ultrapassa o colocar paisagístico que recebe e de que modo inaugura sua própria paisagem. Pretendemos mostrar a fórmula portuguesa e, mais especificamente, a do autor Francisco de Morais, que se coloca entre um pan-paisagismo artificial e tópico, abstrato e ilocalizável, baseado principalmente na alternância do *locus amenus* com o *locus terribilis*, a selva (*selvaggia ed aspra ed forte*, de Dante) em contraponto ao lago umbroso, à sombra de descanso e devaneio, e uma medida toda sua, partindo da animização e da paisagem e de sua colocação em espaço português⁽²⁸⁾, conforme mostra Cervantes.

Apontamos passagens como a de Miraguarda no Castelo de Almourol, local de inda extasiante beleza, que revelam a marca de Francisco de Morais para além de seus pares, inaugurando um novo módulo que ultrapassa seus modelos.

Vale a pena observar como Jorge Ferreira de Vasconcelos, em sua elaboração bem mais distante da de Morais, constrói clichês fantásticos (um assunto a discutir) de ninfas, de deuses mitológicos, evocando o lendário da Corte do Rei Artur, numa mistura absolutamente caótica e aturdidora a olhos modernos (porque tudo vai depender do que se veja e do que se pretenda), colocando em camisa-de-força a paisagem portuguesa — Lisboa e o Torneio das Enxobregas, tudo à volta com ninfas e ninfas e deidades.

3. *O anonimato dos autores* — Um desses processos comuns é o do anonimato de seus autores, o que não seria de espantar quando estamos constantemente remetendo sugestões medievais.

O que nos vale fixar, agora, é que nem sempre o autor ou-sava assumir o seu ensaio e tentativa de ficção. É como se desse mais mistério, como se propiciasse mais tranquilidade o esconder-se

(sem aludir no momento ou entrar na discussão dos entraves inquisitoriais).

A guisa de informação, declaramos ter tido grandes problemas em elucidar a autoria de novelas por manuscritos, nos Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa, que revelavam filiação fantasiosa e que não correspondiam, cronologicamente, às informações obtidas.

Veja-se que o próprio Cervantes acreditava ter sido o *Palmeirim de Inglaterra* escrito por um príncipe português.

Houve uma mulher portuguesa (sendo mulher, compreende-se mais ainda o pretendido anonimato) que se escudou no pseudônimo de Cornélio Faqião, para compor tranqüilamente (e Deus sabe como) a sua novela. Em ficha competente, remete-se a: Faqião Cornélio, autor inglês, *A Crónica de Belindro, Emperador de Grécia, em que relatam as Valerosas façanhas que no seu tempo obraram o Príncipe Belifloro e d. Belindo de Portugal* (M 343-346, Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa).

No verso do rosto de um destes manuscritos, lê-se: “D. Leonor Coutinho, filha de Ruy Lourenço de Távora, Senhor do Morgado da Caparica e D. Maria Coutinho, filha de D. João de Almeida, capitão de Dio, segunda mulher de D. Francisco da Gama, conde da Vidigueira e mãe de D. Vasco Luis da Gama, e marquesa de Niza, sendo muito dada à lição destes livros nos deixou por singular testamento de sua grande instrução a presente obra intitulada — *Cavalaria de D. Belindo*, que compôs com muito estudo, engenho e arte: e é em fol, se conserva manuscrita em diversas cópias, diz o P.D. Antonio Caetano de Souza. (*Hist. Gen. da Casa Real Portuguesa*, tomo 80, p. 565).

Servindo-se deste processo inicial de pretendido anonimato e mistério é que muitos escritores partiam para o processo generalizado da isca da “falsa tradução”, para colocar sob uma pretendida e distante autoridade o que iam apresentando. Acontece também que, por um índice estranho, como se faz na moderna técnica publicitária, com a inferência de um nome exótico ou com a autoridade de marca estrangeira, colocam-se as sugestões em maior alcance de penetração.

Acresce-se a isto o exhibir-se um acesso à documentação (ofício cronístico), o recurso ao documento funcionando como prova de erudição e autoridade e, além de tudo, o recurso oficial do traslado. A primeira novela referida, *O Caballero Cifar*, diz em seu prólogo ser traduzida do Caldeu para o Latim e do Latim para o Romance⁽²⁹⁾. A estranha origem da história ou do manuscrito era ulutilizada como isca para despertar a curiosidade, e os autores destes romances atribuem-nos a uns fabulosos Eleastra, Alauguri, Carreste, Raizis, Abem Hamin, ou invocam a celebridade de um an-

tigo manuscrito encontrado num túmulo perto de Constantinopla e trazido para a Espanha por um mercador húngaro, como se vê no prefácio do *Amadis de Gaula* ⁽³⁰⁾. (Do mesmo modo, aliás, procede Garcia Marques em relação ao mistério e interesse que poderá suscitar a isca do manuscrito estranho do alquimista Melquíades) ⁽³¹⁾.

No prólogo do *Tirant lo Blanc*, fala-se ser este livro vertido de "língua inglesa para a portuguesa e desta para volgar Valenciana" ⁽³²⁾. Assim, no *Palmeirim de Inglaterra*, reza a mesma tendência: "Escreve-se nas crônicas antigas ingressas que..."; ou em outra passagem: "Pareceu bem ao cronista d'Inglaterra, que esta crônica compôs" ⁽³³⁾. Ainda em Cervantes a isca do arabigo em forma de estranha autoridade: "Cuenta Cid Hamete Benengeli, autor arábico e manchego (um fato curioso) uma ponte entre o autor pretendido e o autor que assume a obra, o verdadeiro" ⁽³⁴⁾.

6. A CRÔNICA-NOVELA

Estas afirmações nos levariam diretamente ao passo do esclarecimento das referências crônicas-novelas. Não nos será possível estabelecer uma relação genética, nem deslindar o emaranhado de complexíssimo problema. Queremos é deixar bem claro, no momento, que a palavra *Crônica* passou a ser usada para designar *Novela de Cavalaria*.

A técnica de consultar documentos em objetividade, o relato em atribuir ciência a um fantástico manuscrito, escondem propositado a uma forma corrente de extensíssimo alcance e amplo desbordo.

O fato é que temos de acompanhar um roteiro: o do cronístico (referência descritiva em ordenação temporal) em direção à novela (manipulação da fábula) e seu reverso.

Constatamos a presença do novelesco no cronístico e vice-versa, veremos enunciados idênticos em ambos e acompanharemos a historiografia se fazer literatura, como a literatura pretender-se história.

Diz-nos ainda Entwistle que qualquer das crônicas do século XV prova o progresso e manifesta idéias e atividades cavaleirescas ⁽³⁵⁾.

Observa-se, no entanto e especialmente, que as falsas crônicas não passam de relatos ficcionais, em identificação absoluta com os rumos da apontada novelística. Curiosamente, a quem não estiver advertido, poderá parecer estranho que se observe, na *Crônica do Rey Don Rodrigo* ⁽³⁶⁾, a transposição de uma situação do tempo dos godos para a época tão mais avançada de torneios e justas, como instituição. *O relato corresponde exatamente àquilo que costumamos assumir como o relato da Novela de Cavalaria.*

Falando de escritores destas novelas, diz Benjumea: "Cuantos matices, cuanta diversidad en la intención de estos cronistas" (37).

Chamar de cronistas a estes autores significa assumi-los como cronistas da fantasia, para além de espaços, maquinadores de sonhadas invenções (38).

Da crônica (ordenação, tempo), crônica mesmo (observação de espaços e tempos específicos), do ofício de relatar, imagina-se que, como complexidade de instrumentação narradora e criativa, se passasse ao preparo de uma estrutura confluyente e, portanto, bem mais complexa, como é a da *Novela de Cavalaria de Quinhentos*.

Contribuiriam para isto a própria experiência cronística, o romanceiro, a pastoral, etc. Por isso é que nos espantamos e achamos por bem chamar a atenção para um fato: o de que João de Barros declarasse ter com a escrita do *Imperador Clarimundo* (39) preparado os seus recursos em exercício para a futura composição das *Décadas*. A novela cabe, no caso, instrumentar o ofício de contar, quando este conto vai se situar ao nível da grande crônica épica, que toma corpo numa obra de tal alcance, como as *Décadas*. "Estando sua Alteza em Évora, o ano de mil quinhentos e vinte, lhe apresentei *um debuxo* feito em nome de Vossa Alteza, porque com este título ant'ele fosse aceito. O qual debuxo não era alguma *Vatrachomiomachia*, guerra de rãs e ratos, como fez Homero, *por exercitar seu engenho*, antes de escrever a guerra dos gregos e troianos; mas foi u'a pintura metafórica de exércitos e vitórias humanas, nesta figura racional do Emperador Clarimundo, título de traça, conforme a idade que eu então tinha, a fim de apurar o estilo de minha possibilidade para esta Vossa Ásia" (40).

7. CONCLUSÃO

Gostaríamos, por fim, de colocar, em convergência ao interesse profundo que nos suscitam ditas formas ficcionais — quer como debuxo, quer como resultados —, o depoimento de Foucault: "Todos estes romances extravagantes são precisamente incomparáveis: nunca no mundo alguma coisa se pareceu com eles (apesar de se chamarem crônicas, acrescentamos ou discutimos, desde já). A sua linguagem fica em suspenso, sem que nenhuma similitude venha jamais preenchê-la" (41).

Quanto a esta última afirmativa, temos razões para não aceitá-la, mas ao mesmo tempo temos o dever de apresentá-la como proposta reflexiva, instaurando o problema que fica por germinar.

Falando de *D. Quixote* (não sendo mero acaso, começamos e terminamos sob o seu apelo e presença), diz-nos ainda Foucault: "Cabe reconstruir a epopéia mas em sentido inverso. Esta contava

ou pretendia contar façanhas reais dirigidas à memória: *D. Quixote*, pelo contrário, tem de conferir realidade nos signos desprovidos de Conteúdo da Narrativa. Sua aventura será *uma decifração do mundo, um minucioso percurso para recolher em toda a superfície da terra (tarefa de cronista). As figuras que mostram que os livros falam a verdade*" (42).

JERUSA PIRES FERREIRA

* O presente texto é adaptação revista da conferência pronunciada em Seminário de Atualização Universitária, no Instituto de Letras da UFBA.

¹ Cervantes, Miguel Saavedra de. *El Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha*. Madrid, Saturnino Calleja, s/d. p. 48.

² Buendia, Felicidad. *Libro de Caballerias Españolas*. Madrid, Aguilar, 1954. p. 44.

³ Ibidem, p. 3.

⁴ Espinosa, José. Resenha de *Conversación en la Catedral*, de Vargas Llosa. In: *Comunidad*, Cuadernos de Difusión Cultural de la Univ. de México, 1971 (33): 663.

⁵ Lind, Rudolf. *Mario Vargas Llosa y el atropello de los Indefensos*. 17 p. dat.

⁶ Menendez y Pelayo, Marcelino. *Origenes de la Novela*. Buenos Aires, Ed. Glem, 1943. v. 2, p. 129.

⁷ Ibidem, p. 187.

⁸ Marques, Gabriel. *A incrível e triste história de Cândida Eréndira e de sua avó desalmada*. Rio de Janeiro, Record, 1973. p. 122.

— Não sabe quem sou? perguntou-lhe.

O homem iluminou-a sem dó com uma lanterna de pilhas. Contemplou um momento o rosto castigado pela vigília, os olhos apagados de cansaço, o cabelo sem viço da mulher que, apesar da idade, em mau estado e aquela luz cruel no rosto, poderia dizer que *tinha sido a mais bela do mundo*. Quando a examinou o suficiente para estar seguro de a não ter visto nunca, apagou a lanterna.

— A única coisa que sei com certeza — disse — é que a senhora não é a Virgem dos Remédios.

— Pelo contrário — disse a avó com voz doce. — Sou a *Dama*.

O homem pôs a mão na pistola, por puro instinto.

— Qual dama!

— A de Amadis, o Grande.

— Então não é deste mundo — disse ele tenso — Que é que a senhora quer?

— Que me ajudem a resgatar a minha neta, neta do Amadis, o Grande, filha do nosso Amadis, que está presa no convento... (8).

- 9 Palmerin de Oliva y sus grandes fechos, libro primero. Veneza, Gregorio de Gregorijs, 1526. 127.
- 10 Moisés, Massaud. Novela de Cavalaria. In: Coelho, Jacinto do Prado, org. *Dicionário de Literatura*. Rio de Janeiro, Brasileira de Publicações, 1969.
- 11 Purser, Edmond. *Palmeirin of England, some remarks on this romance and on the controversy concerning its authorship*. Dublin, Brownand Nolan, 1904.
- 12 El Libro del Caballero Cifar. In: *Libros de Caballerias Españolas*. Madrid, Aguilar, 1954. p. 181-2.
- 13 Wagner, Charles Philip. The sources of El Caballero Cifar. *R. Hisp.* Paris, 10 (33/34): 4-104, 1/2 trim, 1903.
- 14 Buendia, Felicidad, op cit., p. 43.
- 15 Martorel, Joanot. *Tirant lo Blanc*. New York, De Vinne Press, 1904, verso fol aiii, cap. III.
- 16 Alonso, Damaso. El realismo libre y vitalista del 'Tirant lo Blanc': un ejemplo. In: *Colóquio*. Lisboa, Calouste Goulbenkian, (7): 5-11.
- 17 Amadis de Gaula. *Los cuatro Libros de Amadis de Gaula*. Sevilla, Jacob y Juan Cromberger, 1526.
- 18 Ferreira, Jerusa Pires. *Notícia de Martim Cererê*. S. Paulo, Quatro Artes, 1970. Ver a configuração metonímica do herói, p. 95.
- 19 Tomachevski. Thématique: In: *Théorie de la Littérature*. Paris, Seuil, 1965. Ver colocação do problema masque, p. 293.
- 20 Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão, Veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965. p. 92-3.
- 21 Vasconcelos, Jorge Ferreira de. *Memorial das Proezas*. Coimbra, João Barreyra, 1567. cp. xxxv. p. 153/4.
- 22 Hatzfeld, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, Gredos, 1964. Ver "Barroquismo" na acepção carregada que lhe deu o autor.
- 23 Marques, Gabriel García de. *Cem anos de solidão* (Cien Años de Soledad). Trad. de Eliane Zagury. Rio de Janeiro, Sabiá, 1970.
- 24 Weston, Jessie Laidlay. *Legendary cycles of the Middle Ages*. In: Tanner, J. R., ed: *The Cambridge Medieval History*. Cambridge, The University Press, 1929. v. 6, p. 815-42.
- 25 Richthofen, Erich. *Nuevos estudios épicos medievales*. Madrid, Gredos, 1970.
- 26 Entwistle, W. *A lenda arturiana nas literaturas da Península Ibérica*. Trad. de Antonio Alvaro Dória. Lisboa, Impr. Nacional, 1942. XVII + 248 p.
- 27 Chassang, Alexis. *Historia de la Novela y de sus relaciones con la Historia en la Antigüedad griega y latina*. Buenos Ayres, Joaquim Gil, 1948. 530 p.
- 28 Ferreira, Jerusa Pires. *Paisagem fictícia e verdadeira em uma novela de cavalaria portuguesa, o Palmeirim de Inglaterra*. 39 p. (dat.).
- 29 Buendia, Felicidad, op. cit.
- 30 Pastor, A. R. A Cavalaria e as ordens militares na Espanha. In: Prestage, Edgar, ed: *A Cavalaria Medieval*. Porto, Liv. Civilização, s/d. p. 125-6.
- 31 Marques, Gabriel García, op. cit. e Cardoso Pires, José. *O Deljim*. Lisboa, Moraes, 1968. Ver p. 9.
- 32 Martorel, op. cit., ed. cit. fol aij, col 1/2.
- 33 Morais, Francisco de. *Crónica de Palmerim de Inglaterra*. Lisboa, Simão Thaddeo Ferreira, 1786. 1.º v., p. 86, 2.º v. p. 252.
- 34 Cervantes, Miguel Saavedra de, op. cit., cap. XXII, p. 155.
- 35 Entwistle, op. cit., p. 282.
- 36 *Crónica do Rey Don Rodrigo, con la destruyción de España...* Toledo, Juan Ferrer, 1549. 203 + 8 f.
- 37 Benjuméa, Nicholas. *La Estafeta de Urganda*. Londres, Wertheimer, 1861. p. 2.
- 38 Cervantes, Miguel Saavedra de, op. cit., p. 22.

³⁹ Barros, João de. *Crónica do Imperador Clarimundo*, Pref. e notas de Marques Braga. Lisboa, Sá da Costa, 1953. 3 v.

⁴⁰ Cf. Prólogo da Década I. In: *Historiadores quinhentistas*, org. de Rodrigues Lapa. Belo Horizonte, Itatiaia, 1962. p. 19-22.

⁴¹ Foucault, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa, Portugalia, 1968. p. 71.

⁴² *Ibidem*, loc. cit. (O grifo é nosso).