

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS**

---

BOLETIM N.º 218

Literatura Portuguesa. N.º 13

---

MASSAUD MOISÉS

**A NOVELA DE CAVALARIA NO  
QUINHENTISMO PORTUGUÊS**

O Memorial das Proezas da Segunda Tá-  
vola Redonda de Jorge Ferreira de  
Vasconcelos



SÃO PAULO — BRASIL  
1957

Os Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, são editados pelos Departamentos das suas diversas secções.

Tôda correspondência deverá ser dirigida para o Departamento respectivo da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras — Caixa Postal 8.105 — São Paulo, Brasil.

The “Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo” are edited by the different Department of the Faculty.

All correspondence should be addressed to the Department concerned. Caixa Postal 8.105, São Paulo, Brasil.

---

## UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Gabriel Sylvestre Teixeira de Carvalho

Vice-Reitor: — Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula

### FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

Diretor: — Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula

Vice-Diretor: — Prof. Dr. Paulo Sawaya

Secretário: — Lic. Odilon Nogueira de Mattos

### CADEIRA DE LÍNGUA E LITERATURA PORTUGUÊSA

Professor: Dr. Antônio Soares Amora

Assistentes: Dr. Segismundo Spina (Livre-Docente)

Dr. Massaud Moisés

Lic. Naief Sáfady



**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS**

BOLETIM N.º 218

Literatura Portuguesa N.º 13

MASSAUD MOISÉS

## A NOVELA DE CAVALARIA NO QUINHENTISMO PORTUGUÊS

O Memorial das Proezas da Segunda Tá-  
vola Redonda de Jorge Ferreira de  
Vasconcelos



SÃO PAULO — BRASIL  
1957

**COMPOSTO E IMPRESSO NA SECÇÃO GRÁFICA DA  
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DA  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**1957**

*À memória de minha Mãe*

*D. Ana Cória Moisés*

*Ao meu Pai*

*Felipe Moisés*



## APRESENTAÇÃO

*Não se trata de um prefácio: éste, escreve-o, como de direito e hábito, o Autor dêste trabalho. Trata-se, por respeito de uma tradição que se formou em nossa Cadeira de Literatura Portuguesa, apenas de uma apresentação de mais um colaborador desta série de publicações incorporadas à já notável coleção de Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, série fundada em 1938 por Fidelino de Figueiredo e sob sua direção até o n.º 11.*

*Massaud Moisés, que com esta tese sôbre a novela de Jorge Ferreira de Vasconcelos conquistou em nossa Faculdade o título de Doutor em Letras, associou-se ao nosso grupo de trabalho, na Cadeira de Literatura Portuguesa, já em 1950, quando ainda estudante da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Mackenzie. Licenciado em Letras, transferiu-se para nossa Faculdade, onde fêz, com Mestre Fidelino de Figueiredo, o seu Curso de Especialização, a que se seguiu um estágio em Portugal, nas férias de 1952-1953, estágio que lhe proporcionou, além de relações profissionais, o conhecimento dos principais arquivos e bibliotecas portuguesas e ainda o recolhimento de vário material de trabalho, inclusive o que se estuda na presente tese. Ao seu regresso seguiu-se, naturalmente, uma mais direta e segura colaboração nos estudos e no labor docente de nosso grupo da Literatura Portuguesa, bem como a preparação e a defesa desta tese de doutoramento: A novela de cavalaria no Quinhentismo português — O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda, de Jorge Ferreira de Vasconcelos.*

*Universitário de invulgares qualidades intelectuais e profissionais, tem ampliado constantemente sua atividade docente e de conferencista para além do âmbito da Universidade de São Paulo (ensina hoje também na Universidade Mackenzie e na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), e ao Instituto de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo (fundado em 1954), quer como assessor da Direção, quer na qualidade de responsável pela investigação bibliográfica, tem prestado excelente colaboração.*

*Massaud Moisés, como os nossos outros companheiros de trabalho na Cadeira de Literatura Portuguesa e no I.E.P., (Dr. Segismundo Spina e Lic. Naief Sáfy) representa muito bem aquêlê espirito que o inesquecível Mestre Fidelino de Figueiredo em três lustros pro-*

**curou** inculir em nosso grupo de trabalho: **honestidade intelectual, espirito de cooperação, dedicação plena à carreira universitária e culto das qualidades morais e profissionais que tal carreira exige.**

**Com êste testemunho de reconhecimento das qualidades do jovem Doutor e com sua apresentação, abre-se-lhe esta série de Boletins da Cadeira de Literatura Portuguesa. As suas já afirmadas qualidades morais, intelectuais e profissionais fica a responsabilidade de suas futuras realizações no ensino universitário, na investigação histórica e na crítica, realizações que cada um de nós, seus companheiros de trabalho, fará por incentivar e ajudar na medida da capacidade de cooperação de cada um.**

**Antônio Augusto Soares Amóra**  
**Professor Catedrático de Literatura Portuguesa.**  
**Diretor do Instituto de Estudos Portugêses.**

I

## INTRODUÇÃO



O trabalho que se vai ler, é uma tentativa de exame parcial da matéria cavaleiresca portuguesa.

No início das nossas pesquisas pretendíamos fazer o estudo das novelas medievais de cavalaria em Língua Portuguesa, mas o tempo veio mostrar a inexequibilidade do plano. A seguir, passamos para o século XVI, época mais rica de novelas que a Idade Média, pelo menos em Portugal. Nossa intenção foi, de princípio, tentar o estudo da matéria cavaleiresca em vernáculo, e para isso contávamos com pelo menos três novelas publicadas, além de outras inéditas, de cuja existência nos inteiramos a quando de nossa viagem a Portugal, em fins de 1952 e princípios de 1953. A análise, porém, dessas novelas, especialmente das impressas, revelou a impossibilidade de uma tese de Doutorado que abarcasse tôda a matéria cavaleiresca portuguesa.

Em vista disso, restringimos o nosso campo de ação a uma só novela — *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos —, de onde partiríamos para as outras do mesmo gênero, por um processo de comparação puramente mental, pois a investigação demonstrou que estávamos diante de uma novela *sui-generis*, dentro da Cavalaria, além de ser expressão típica da sua época. Não sendo possível estudá-las tôdas, analisava-se uma única novela para compreender as demais, insinuando ora semelhanças, ora dissemelhanças.

Em suma, tentativa de compreender as linhas gerais do *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, como novela de cavalaria amatória, portuguesa e quinhentista.

Daí resultou a tese que ora aparece em Boletim, apresentada na Cadeira de Literatura Portuguesa e levada à defesa a 9 de novembro de 1954, perante banca examinadora composta dos seguintes professôres:

Dr. Antônio Augusto Soares Amora (presidente)

Dr. Eurípedes Simões de Paula

Dr. Eduardo de Oliveira França

Dr. Álvaro Júlio da Costa Pimpão

Dr. Luiz Amador Sánchez

a quem deixamos aqui os nossos agradecimentos pelo alto nível de interesse intelectual impresso à nossa prova de Doutorado, e pelas oportunas sugestões apresentadas.

Agradecemos em especial ao Prof. Dr. Antônio Augusto Soares Amora, de quem temos recebido desde as primeiras horas orientação e estímulo no campo do magistério e da crítica da Literatura.

E' sabido que todo trabalho intelectual não é produto de um só espírito. Sempre traduz, de modo direto ou indireto, a colaboração de vários. Por isso mesmo, agradecer a todos é impossível, primeiro, porque longa seria a lista de nomes, segundo, poder-se-ia cometer, involuntariamente, esta ou aquela omissão. A êsses todos o nosso mais vivo agradecimento.

Entretanto, superior dever de justiça obriga-nos a agradecer em particular ao

Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula, pelas facilidades de tôda ordem com que cercou a elaboração de nossa tese e, ao final, a sua publicação em Boletim;

Prof. Fidelino de Figueiredo, a quem tanto deve a Cadeira de Literatura Portuguesa, pelo exemplo perene de amor às Letras, pela orientação que imprimiu aos estudos de Literatura entre nós, pela confiança depositada em nossa carreira intelectual e profissional.

\*

\* \*

Não obstante acreditar que qualquer obra de criação ou de interpretação fala por si própria, parece-nos natural referir algumas das idéias que nortearam o nosso espírito no estudo da Cavalaria portuguesa.

A novela que estudamos, coloca imediatamente em pauta a questão do conceito de Idade Média e Renascença. Para nós, que procuramos raciocinar em termos de realidade portuguesa, o século XVI apresenta duas linhas culturais evidentes: a medieval e a renascentista. Por outras palavras: no século XVI português, que denominamos *Quinhentismo*, convergem valores medievais e valores contemporâneos, renascentistas, pois a Idade Média não se interrompe súbitamente para dar início aos tempos modernos, mas perdura, evoluindo, através de tôda a Renascença.

Dentro dêsse prisma, procuramos estudar a novela de cavalaria portuguesa, especialmente o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Verifica-se que a novela de cavalaria, gênero medieval no seu conteúdo, permanecendo no século XVI, revela justamente aquêlê caráter bifrontal apontado.

Doutro lado, assente que a Idade Média portuguesa não possui novelas nativas, mas apenas traduções (ressalvemos o caso ainda discutível do *Amadis*), o século XVI é a grande época da cavalaria lusitana, pela nacionalização do gênero e pelo número de espécies aparecidas.

Por fim, acreditamos que o gênero cavaleiresco, assim como a novela que escolhemos, embora não constituam expressões de primeira grandeza no século de um Camões e de um Gil Vicente, refletem umas tantas palpitações daquela época de esplendor e misérias para Portugal, e só por isso valia a pena o seu estudo.

\*  
\* \*

E, para finalizar essas considerações preliminares, passamos a algumas notas informativas, sucintas, a respeito da biografia e obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos:

Pouco se sabe da vida de Jorge Ferreira de Vasconcelos. As poucas notícias que se tem, mal servem para esboçar uma biografia. Vários pormenores de sua vida permanecem no obscurecimento, e pouco ou quase nada sabemos de sua formação cultural.

Dentre aquêles que se preocuparam com Jorge Ferreira, dois estudiosos apenas conseguiram realizar algo que mereça citação. De um lado — e servindo de ponto de partida na cadeia de repetições — está Diogo Barbosa (1), cujas referências têm dado margem a algumas controvérsias, já porque lhe faltassem dados de estudo, já porque considerasse Jorge Ferreira de secundária importância. Outra fonte — a mais rica que conhecemos — é-nos dada por Marcelino Menéndez y Pelayo, em sua obra *Orígenes de la Novela* (vol. IV, pgs. 106 a 110); entretanto, é D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos quem lhe havia fornecido as informações, segundo declara expressamente à página 111 da referida obra.

Não se sabe ao certo nem onde nem quando teria nascido. A totalidade dos estudiosos caminha na esteira de Diogo Barbosa, referindo três lugares para o provável nascimento do novelista e comediógrafo: Coimbra, Lisboa, Montemor-o-Velho. E ter-se-ia dado em 1527, e sua morte, em 1584 ou 1585. Casou-se com uma fidalga, D. Ana de Sousa, de quem teve uma filha, D. Briolanja Vasconcelos, casada com D. Antônio de Noronha, e um filho, Paulo, morto em África (2).

---

(1) — *Biblioteca Lusitana*, vol. II, pgs. 805-807.

(2) — Menéndez y Pelayo *Orígenes*, vol. IV, pg. 108.

Cavaleiro da Ordem de Cristo, fêz parte da casa do Infante D. Duarte (1515-1540) (3), Duque de Guimarães; estêve em casa dos Duques de Aveiro (4); escrivão do Tesouro Real, com o ordenado anual de 15.000\$00 (5), e da Casa da Índia.

Jorge Ferreira é autor de três comédias: *Ulyssipo*, *Aulegrafia* e *Eufrosina* (6), e de uma novela de cavalaria: *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (7).

---

(3) — Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, vol. IV, pg. 107.

(4) — Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, vol. IV, pg. 108, rodapé, aventa a hipótese de haver confusão com António Ferreira, visto o Ducado de Aveiro ter sido criado para D. João de Lencastre, neto de D. João II, em 1547.

(5) — Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, vol. IV, pg. 108, rodapé, lembra a obra de Brito Rebello, *Ementas Históricas*, II — “Gil Vicente”, pg. 114 — porquanto Jorge Ferreira teria abandonado tal cargo por pouco rendoso e, em seu lugar, entrou Luís Vicente (10-VII-1563).

(6) — Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, vol. IV, pg. 108-109, diz: “A *Eufrosina* parece documento irrecusável de haver feito seus estudos em Coimbra, o que não pôde ser antes de 1537, data da trasladação da Universidade das margens do Tejo para as do Mondego”.

(7) — Segundo Diogo Barbôsa, Jorge Ferreira teria deixado inéditas as seguintes obras: *O Peregrino*, comédia; *Diálogos sôbre as grandezas de Salomão* e *Colóquio dos parvos*. Por sua vez, Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, vol. IV, pg. 112, lembra o Conde. Eticeira, que em 1724 afirmava haver na Biblioteca do Conde Vimieiro, sob o n.º 79, algumas *Obras Morais* de Jorge Ferreira de Vasconcelos. A primeira: *Diálogo das Grandezas de Salomão* e a outra: *Colóquio dos parvos* (sôbre o salmo 50). Ainda: Diogo Barbosa refere outra novela de cavalaria — *Triúntos de Sagramor* — impressa em 1554. A êsse respeito, diz D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *apud* Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, vol. IV, pg. 113, rodapé: “Infelizmente nunca vi o *Sagramor*. Nem vive quem o visse! Apenas há boatos vagos sôbre um exemplar guardado na Tôrre do Tombo. Creio que o *Memorial* é a 2a. ed. do *Sagramor*, apenas com o título mudado por impróprio”.

## II

### O MEMORIAL DAS PROEZAS DA SEGUNDA TÁVOLA REDONDA



## 1. A NOVELÍSTICA PORTUGUESA NO SÉCULO XVI

E' incontestável que a matéria cavaleiresca portuguesa não foi, até os nossos dias, suficientemente estudada. Os poucos que se abalaram a analisá-la, fizeram-no como quem cumpria obrigação, e não levados pelas exigências do gênero. Basta citar, como exemplo apenas, a tão célebre obra de Henry Thomas, intitulada, na edição espanhola, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, em que, a partir do título, se observa a posição secundária ocupada pelas novelas portuguesas. Faltou sempre um estudioso português que se abalasse a estudá-las, a fim de aquilatar em definitivo o seu valor. Talvez porque julgadas novelas de fantasia ou super-imaginação, alheias da realidade e monótonas no seu andamento, com aventuras de cavaleiros sempre audazes, em defesa de damas desprotegidas. Semelhante a certo preconceito contra a novela policial, considerada ficção pobre no seu alcance pela mensagem rasteira que nos fornece da realidade, apenas vista do ângulo deformador do crime. Mais importante é ver que a maioria dos estudiosos e historiadores não nutre muita simpatia pela Cavalaria. E' só passar os olhos pela maior parte dos manuais de História da Literatura Portuguesa para se cientificar de tal prejuízo. As mais das vezes, dedicam-lhe umas poucas linhas sem entusiasmo nem interesse. Daí, como não poderia deixar de ser, os inúmeros lugares-comuns de interpretação, resultantes de algumas idéias lançadas há vinte ou mais anos, repetidas com valor absoluto, por quantos se preocupam com o assunto. Forma-se verdadeiro tabu em tórno, isolado assim por um conjunto colossal de preconceitos. Evidentemente, por causa disso, a Cavalaria permanece em desafio aos críticos. Origina-se um círculo vicioso, pois admitimos que o seu valor seja pequeno porque outros antes de nós o disseram; admitindo tal idéia como verdadeira, não nos preocupamos com verificar a sua validade, lendo as novelas. Daí o círculo vicioso e a incompreensão em volta de tal assunto.

Claro está que não é o nosso intuito desfazer êsse estado de coisas. Sòmente pretendemos chamar a atenção da crítica para uma velha literatura, esquecida totalmente ou mal interpretada, a ver se tem valor e em que consiste êsse valor. Se o preconceito tem razão de ser, teremos contribuído para o seu estabelecimento depois da pesquisa; se o preconceito é pressa interpretativa, valerá o nosso

trabalho como colocação, na pauta de interêsse crítico, de um gênero considerado de importância secundária.

Diante disso, já nos é cabível concretizar uma idéia, contrária à que circula através de algumas obras sôbre o assunto. E' unânime a opinião de que a Cavalaria é um gênero medieval, e não poucos referem três ciclos cavaleirescos: a) *ciclo carolíneo*; b) *ciclo bretão*; c) *ciclo clássico*. Em Portugal?! Se se tratasse de Literatura Francesa, não era difícil admiti-lo, nunca, porém, considerar tais ciclos dentro da Literatura Portuguêsa. Pense-se durante alguns instantes no seguinte: existe em Portugal alguma novela de cavalaria pertencente ao ciclo carolíneo, ou ao clássico? (8) Como, então, falar em tais ciclos dentro da História Literária Portuguêsa?

Ainda mais: como colocar a novela de cavalaria portuguêsna na Idade Média? Que argumentos justificam tal disposição? As obras escritas, respondem. Quais obras?, perguntamos. Vejamos: *A Demanda do Santo Graal*, publicada há pouco, em três volumes, dois de texto e um de glossário, edição do Padre Augusto Magne, S. J.; *José de Arimatéia*, manuscrito inédito, pertencente ao acervo da Torre do Tombo; *Merlim* (9), de que apenas se tem notícia (10). E' impossível, à vista de tão pobre volume de obras, falar em novela de cavalaria portuguêsna durante a Idade Média. Mesmo que só essas três novelas tivéssemos, mas fôsem *portuguêsas*, poderíamos ainda admitir uma Literatura de Cavalaria portuguêsna medieval. O mais relevante contudo, é que essas novelas são traduzidas do francês, pouco importando, agora, que tenham sido acomodadas ao ambiente português. Importa-nos, sim, ter presente que são traduções e não criações nativas. Portanto, o pequeno número de novelas, o serem tradução de um gênero vindo de França, são argumentos que nos parecem suficientes para a conclusão a que chegamos.

Pôsto o que, permitimo-nos expressar o juízo que julgamos mais próximo da verdade: a novela de cavalaria portuguêsna é um gênero do século XVI, muito embora, diga-se de passagem, através do exemplo espanhol. E' nessa época que se processa aceleradamente

---

(8) — Na poesia, porém, encontramos vestígios desses ciclos (V. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Romances Velhos em Portugal*, 2a. ed., Imprensa da Universidade, Coimbra, 1934).

(9) — Segundo Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguêsa (Idade Média)*, 3a. ed., Coimbra Ed., Coimbra, 1952, pg. 215, "possuímos dele um resumo no 'Livro de Vespasiano', precioso incunábulo de 1496".

(10) — Conquanto não poucos estudiosos estejam hoje inclinados a aceitar a hipótese portuguêsna para a redação primeira do *Amadis de Gaula*, e possamos acreditar, em face do que já foi discutido e analisado, na sua probabilidade, deixamos de referi-lo como novela portuguêsna pelas seguintes razões: 1a. — ainda hoje é ponto discutível se o *Amadis* é, na origem, novela portuguêsna, mais tarde traduzida para o espanhol; 2a. — mesmo que se aceite a sua origem portuguêsna, resta ainda discutir as suas ligações com a matéria cavaleiresca francesa; 3a. — além disso, a edição espanhola, de todos conhecida, sofreu modificações nas mãos do seu editor castelhano, Garcia-Ordóñez de Montalvo, que lhe acrescentou o Quarto Livro.

a nacionalização do gênero, pelo aportuguesamento operado em alguns pormenores, pela composição de várias novelas. Surgem assim o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos; o *Imperador Clarimundo*, de João de Barros, o ciclo do *Palmeirim*, iniciado em Portugal por Francisco de Moraes, com o *Palmeirim de Inglaterra*, além de outras ainda hoje inéditas, sem referir *Saudades ou Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, onde se nota a marca indelével da Cavalaria, a despeito de ser uma novela sentimental. Em resumo, a novela de cavalaria portuguesa é um gênero tipicamente quinhentista, não da Idade Média, pelo prestígio de que desfrutou e pelo ativo processo de nacionalização.

Colocado o problema nesses termos, já podemos iniciar a análise do *Memorial*.



## 2. O “MEMORIAL”: NOVELA QUINHENTISTA

### A — *Introdução*

O *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* é uma novela quinhentista de cavalaria, já o dissemos. Evidentemente, para ser novela de cavalaria, teve de aceitar vários daqueles ingredientes que caracterizavam o gênero: por isso mesmo, apresenta dupla face, porquanto tem os olhos voltados para a Idade Média, ao mesmo tempo que respira largamente os ares quinhentistas. Explicar minuciosamente tôdas as heranças recebidas da Idade Média seria trabalho fastidioso que não produziria resultados diversos dos obtidos na síntese que se vai ler. Por outro lado, não é preciso discutir o problema da Renascença, em vista das inúmeras obras sôbre o assunto. Basta, porém, ter em mente que a Renascença portuguêsã tem problemas específicos, como os tem a Renascença italiana, francesa, espanhola e assim por diante. O século XVI português é marcado pelo comum renascimento clássico, no que tem êsse de valorização do espírito greco-latino, e pela erupção das forças históricas amadurecidas durante a Idade Média. A Renascença em Portugal constituiu-se, dessarte, ao mesmo tempo, duma ebulição de saber universal e duma épica chamada das mais autênticas tradições do passado luso, necessárias às grandes emprêsas que se tinham em mira. Se a Idade Média evoluiu até desembocar no Renascimento, início dos tempos modernos, como é geralmente aceito, tanto em Portugal como nos demais países isso é verdadeiro, pelo que o quinhentismo evidencia de tradições medievais fortemente arraigadas no espírito português. Por outros termos, o classicismo não implica no apagamento da linha medieval, que vinha engrossando, e, profunda ou superficialmente, se manteria adentro do século XVI (11).

Ora, a vaga de curiosidades clássicas alcançou grande altura em Portugal, como bem demonstra o excelente trabalho de Joaquim de Carvalho, *Estudos sôbre a Cultura Portuguêsã dos séculos XV e XVI*, mas o lastro medieval continuava a informar o século XVI, dando à época um caráter bifrontal de Idade Média e Renascença,

---

(11) — J. Huizinga, *El Concepto de la Historia y otros ensaios*, tr. espanhola, Fondo de Cultura Económica, México (1946) — capítulo referente a “Concepto de Renacimiento”.

fácilmente perceptível na atividade, por exemplo, de um Camões, de um Bernardim Ribeiro, de um Sá de Miranda, de um Gil Vicente.

O *Memorial* obedece à temporalidade histórica, sendo, pois, ao mesmo tempo, medieval e quinhentista. Apontar, nesse ou naquele aspecto, o seu lado quinhentista, é o motivo das linhas que se seguem.

### B — *Influências Clássicas* (12)

Quando Jorge Ferreira publicou a sua novela, fazia exatamente quarenta anos que Sá de Miranda regressara da Itália trazendo algumas manifestações do classicismo peninsular: a ode, o soneto, a canção, a comédia.

A novela de cavalaria não fugiu à contingência histórica: género medieval — ao menos na sua aparição, em França — em Portugal alcançou largo domínio apenas no século XVI. Era fatal, por isso, que a influência da cultura clássica atingisse em cheio a matéria cavaleiresca, na altura com tôdas as aparências de extemporânea, esforçando-se por sobreviver e representar o seu papel.

O *Memorial*, talvez pela ligação com a Távola Redonda, deveria estar isento dessa influência, mas as condições que cercaram o seu aparecimento, permitiram maior elasticidade em relação às demais novelas. Como não aceitar a presença de forças que a Renascença tinha como importantíssimas? Como impedir a contemplação da Antigüidade? O *Memorial* impregna-se de toda essa atmosfera classicizante, adquirindo aos poucos o contorno de uma figura geométrica de várias faces.

Por outro lado, a coexistência de elementos renascentistas e tradicionais, faz significar que o *Memorial* é o único exemplo na cavalaria portuguesa, — louvando-nos nas novelas publicadas — de integração da Antigüidade na realidade coetânea (13). Tal observação faz de Jorge Ferreira um humanista, visto a sua novela manifestar erudição em dose suficiente para servir de símbolo à época e dar uma idéia do ambiente cultural português no Quinhentismo.

Disso resulta uma impressão: um mundo complexo e complicado onde tudo tem cabida contanto que, no entender do novelista,

---

(12) — Antes de entrar na análise deste tópico, é conveniente fixar uma idéia: Não há quem não reconheça a importância da cultura clássica na formação do Renascimento. Por isso mesmo, embora o nosso intuito nesse momento seja justamente avaliar a sua presença no *Memorial*, é impossível sintetizar tal assunto. Ainda mais: seria repetir o que o leitor deve ter no espírito ao ler estas linhas. Entretanto, da extensa bibliografia sobre a Renascença e que toca obrigatoriamente neste assunto, desde Burckhardt até Toffanin, permita-se-nos referir em especial o estudo de Joaquim de Carvalho, intitulado "Sobre o Humanismo Português na época do Renascimento", que se encontra na obra — *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do século XV e do século XVI*, 2 volumes, Coimbra, 1948-1949.

(13) — Jacob Burckhardt, *La Cultura del Renacimiento en Italia*, tr. esp., Iberia Barcelona, 1951, pg. 128.

não haja discrepância entre as partes. Tôda a novela está carregada dessa preocupação de evidenciar conhecimentos clássicos, ou de apoiar os acidentes narrativos em exemplos do passado. Fruto da época, resultava daquela renovação profunda que se vinha operando nas camadas sociais, como bem demonstra Alfred von Martin (14), a ponto de substituir os valores tradicionais de sangue pelos de conquista individual. A nobreza cede terreno à burguesia, que coloca o dinheiro como alavanca de suas ambições, e, implicitamente, a cultura como apanágio de uns poucos. *Dinheiro e saber* eram as tônicas sociais do tempo. De onde a erudição maciça pacientemente buscada. Dessa atmosfera nasce a preocupação vaidosa de manifestar amplos conhecimentos da Antigüidade. Mas, ao mesmo tempo que cedía aos imperativos do momento, e, com isso, se adaptava, a matéria cavaleiresca ia dando sinais de esgotamento interior que recrudesceria nos fins do século XVI até, no século XVII, cair no esquecimento, em que pese a reedição do *Imperador Clarimundo* e as cópias várias de outras novelas, manuscritas, inéditas até o momento.

Uma das fórmulas mais usuais de introduzir a cultura clássica adentro da narrativa é a comparação entre uma situação dramática, da novela, e o seu correspondente na Antigüidade, ou, como ainda pode acontecer, e o seu correspondente hebraico:

Em modo que vendo elle minha filha, encendeo-se no desejo della, e foy ho seu furor tam impaciente como o de Amon filho del rey David ou antes qual o Tarquinio contra Lucrecia (15)

ou:

como Iusquibel era Espanhol muito musico á imitação de Achilles (16)

ou ainda:

passou per ali hum cavaleyro com ho elmo tirado, e cantando com muyta arte e melodia huns versos de Homero (17).

Quão diferente da imagem geralmente aceita do cavaleiro que diz cantigas trovadorescas, qual Amadis ou um dos outros cavaleiros do *Memorial!*

Esse apêgo às influências clássicas — difuso ao longo da novela — vem de sobejo expresso no “Prólogo”, onde, fortificando a colcha de retalhos que é, pelo aproveitamento rapsódico de ingredientes de vária natureza, diz:

---

(14) — *Sociología del Renacimiento*, tr. esp., Fondo de Cultura Económica, México, 1946.

(15) — *Memorial*, pg. 127.

(16) — *Memorial*, pg. 52.

(17) — *Memorial*, pg. 207.

Como eu porem não pretendo louvor proprio, satisfazome com a minha tenção, e juntamente me lembra o que nesta parte sam Hieronymo padeceo: pois em sua defensão diz, que chamando alguns a Vergilio copilador de cousas velhas, por trasldar do Grego em Latim certos versos de Homero, respondeo. Furtar de grandes varões, he tirar a maça da mão de Hercules. E Tulio foy notado destes furtos, nem ouve escritor que carecesse de seu zoilo repressor (18).

No capítulo I, ao relatar a absurda história da *Ordem da Cavalaria* — porquanto, num esforço admirável de dialética e imaginação, faz datar a “origem da nossa Ordem de Cavalaria” de “Baco Índico, filho de Júpiter” (19) — lá vem uma enfiada de nomes ilustres de vária procedência: Alcides, Hércules, Teseu, Peretó, Jasão, Meleagro, Peleu Tideu, Telamão, Alexandre Magno, Otávio Augusto, Aquiles, Carlos Magno. E, para dar maior ênfase à falsa modestia ou à indisfarçável vaidade, louva-se em “Sigisberto Galico e Guilielmo de Nangis *escriptores latinos*” (20), evidentemente imaginados pelo novelista a fim de solenizar as suas palavras. Do mesmo modo é pura invenção, aliás muito típica da época, “Foroneus filosofo ou cronista ingres”, tantas vêzes citado.

Nessa mesma ordem de idéias, atente-se no discurso do Rei Artur — e são tantos os discursos semelhantes — apoiado, é óbvio, em imagens da vida militar, inspiradas na Antigüidade. Lembra Hesíodo, Aristóteles, Marco Rufo Minúcio, Tito Lívio, Fábio Máximo, Aníbal (21).

Mesmo quando se trata de uns versos — freqüentes, de resto, no *Memorial* — lá está a aderência clássica, não importa o núcleo do poema seja necessariamente o Amor, como se pode ver nas páginas 51, 61, 215 e 300.

Em vista disso, prescindimos de analisar mais exemplos: o *Memorial* está carregado de reminiscências clássicas, e sempre que as personagens “pensam”, isto é, elaboram um plano mental, o verniz erudito aparece francemente. Até quando o sentimento comanda a cena, estão presentes as notas de classicismo. E’, portanto, saliente o papel representado pela cultura clássica, já assinalado nos exemplos que demos, e suficiente como mostra da sua penetração no ambiente da novela. Encontrar-se-ão outras referências nas seguintes páginas: 25, 26, 30 a 33, 43, 52, 85, 87, 88, 109, 127, 174, 189. São

---

(18) — *Memorial*, Prólogo, pg. VIII.

(19) — *Memorial*, pg. 1.

(20) — *Memorial*, pg. 3 (o grifo é nosso).

(21) — *Memorial*, pg. 8.

algumas passagens apenas, que utilizamos como índice da influência clássica no *Memorial*.

Por tudo isso, percebe-se de pronto que o romancista define a sua posição desde as primeiras páginas e arquiteta uma série de aventuras calcadas na leitura das novelas de cavalaria e na reminiscência do passado clássico. Fatalmente haveria de resultar certa promiscuidade (22), ao se aproximarem Amon, filho de David, e Tarquínio e Lucrecia. Outras passagens virão em que essas ligações se fazem com mais naturalidade como se o romancista jogasse com títeres. A explicação talvez esteja no fato de o *Memorial* sujeitar-se a uma contingência histórica, o classicismo, que provoca prazer na troca de conhecimentos ou na simples exteriorização de saber, pacientemente acumulado. Tomemos, para exemplo, o surpreendente passo em que uma Ninfa, em dolorido pranto, apanha para ler um livro que é — pasme-se! — nada mais nada menos que a história de D. Duardos e Primaleão (23). É flagrante o obscurecimento cronológico, se bem que, dramaticamente, à longa distância, haja relativo parentesco, baseado nas causas mesmas do sofrimento comum — o “inferno de amar” — de que fala Garrett.

Esse episódio é importante como indício do caráter multiforme da cultura no século XVI. A ficção e a novela de cavalaria, no caso, não poderiam escapar dessa contingência. Com efeito, a arte literária quinhentista impregna-se de um largo sentido da vida, em que elementos da mais variada procedência coexistem numa mesma obra. Processa-se uma flagrante interpenetração de vários planos: o real histórico, o real novelesco, o real mitológico. Forma-se um *conjunto cultural*, complexo porque formado dessas várias camadas de influência, característico do século XVI, por aquela visão ampla da vida, que admite sobre o homem a presença de forças imponderáveis, que a mitologia, a astrologia e as superstições revelavam. Outra não é a posição em que se coloca Camões, quando, em *Os Lusíadas*, põe o gigante Adamastor a chorar saudosamente a sua dor de amar, ou o encontro de Tétis e as Ninfas com os navegadores lusos, na paradisíaca Ilha dos Amôres, e assim por dian-

---

(22) — Jorge Ferreira pagava tributo à época. John Randall, *La Formación del Pensamiento Moderno*, Ed. Nova, B. Aires (1952), pg. 126, aponta casos semelhantes. Referindo-se à Academia Platônica de Florença, umas das várias manifestações do platonismo do tempo, diz:

(...) Ficino, tradutor e músico, procurava reconciliar Moisés, Sócrates e Cristo, e fazia arder uma vela diante do relicário de seu mestre.

Outro exemplo ainda:

Pico, “conde da Mirândola e grande senhor de Itália”, gentil e tolerante, simpatizando com qualquer coisa, celebrava o aniversário de Platão, e procurava uma religião universal, mistura de platonismo, Cabala judia e Cristianismo.

(23) — *Memorial*, pg. 63.

te. Essa visão das coisas está no *Memorial*, como o episódio acima e outros que iremos apontando ao longo de nossas considerações.

#### D — O mouro

Prosseguindo na análise dos característicos quinhentistas do *Memorial*, voltamos à idéia da promiscuidade de elementos de vária natureza, referida linhas atrás. Importa, agora, acompanhar a sua dilatação até o momento mesmo em que essa promiscuidade aceita uma personagem que antes não figurava nas novelas de cavalaria. Trata-se do *mouro*. Durante a Idade Média esteve presente no mundo cavaleiresco, na fase poética da Cavalaria, à volta do século IX, quando surge a *Chanson de Roland*. Depois, com a prosificação dos temas, não mais tinha significado a sua presença, em vista de faltar o sôpro da realidade histórica constituído pela presença do mouro em terras francesas. Portugal recebe a matéria cavaleiresca justamente quando o mouro não atuava. No século XVI, apogeu da Cavalaria portuguesa enquanto instituição artística, surge o mouro, no *Memorial* com a importância de verdadeira personagem, lado a lado com os outros cavaleiros. No *Imperador Clarimundo* há referências a mouros, mas de forma ligeira, relativamente ao *Memorial* (24). No *Palmeirim de Inglaterra* já é maior a sua atuação, participando estreitamente das aventuras, como evidenciam Albaizar, Tragiana e outras figuras de origem moura.

O mouro atua em tais e várias circunstâncias, que nos permitem considerá-lo como figura de real importância na contextura do *Memorial*. Por isso mesmo, e por interferir direta e decisivamente na ação dramática, é necessário que nos detenhamos alguns momentos no seu estudo.

De modo esquemático, a atuação do mouro segue dois caminhos que, ao final, se conjugam. O primeiro está intimamente relacionado com a crença religiosa que impele para a conquista e o alargamento da fé maometana, configurados por um rei mouro de África ou de Espanha, ávido de conquistar a Cristandade, como “Muley-zidão Miramolim de África” (25), ou “Maumet Benaulete rey de Tunes” e “Muley-zider rey das Espanhas” (26). São da boca do primeiro as palavras, contidas num daqueles tão corriqueiros discursos:

E eu devo e posso ter esperança de vos pera em algum tempo, que se jays contentes de passarmos em Eu-

---

(24) — No *Imperador Clarimundo*, ed. Rollandiana, veja-se: Liv. III, pg. 31, 37-38, 65.

(25) — *Memorial*, pg. 79.

(26) — *Memorial*, pg. 83.

ropa com propósito de nam repousarmos tẽ de todo destruyrmos esta seyta dos Christãos os nossos immigos (...) esperamos fazernos universal senhor de toda Christandade, que ao presente está em bandos e muy desfeyta com as continuas guerras: que antre si tem (27).

Tal aggressividade pressupõe um motivo, digamos, histórico, e êsse temos na própria atmosfera portugûesa do tempo, carregada daquele sentido épico de alargar a Fé e o Império. Lembre-se que a luta contra o inimigo da Pátria e da Religião continuava. Tôda a campanha africana até o desenlace de Alcácer-Quibir é um expressivo índice dessa epicidade desmedida e o seu tanto ausente da realidade. Vendo-se o outro lado da guerra, a que nos mostra Jorge Ferreira, a fanática ambição de domínio não era menor. O quadro tem um sentido bastante portugûês pela revelação da atualidade histórica implícita nesse antagonismo ideológico de cristãos e mouros. O conflito, não apenas motivo de interêsse no desenrolar dos acontecimentos da novela, não apenas solução estilística, guarda no seu recesso uma vibração épica que é imagem real do momento histórico que assistiu ao aparecimento da novela — o século XVI portugûês. Se falávamos antes da nacionalização da matéria cavaleiresca, é tempo de fixar outra nota dêsse aportunamento.

Outra via de atuação do mouro é representada por aquêles cavaleiros que tomam attitude contrária à de Miramolim, como Iusquibel, que alvoroça a cõrte do Rei Sagamor por causa de suas *justas* (28). Pois bem: atentemos nisto: é Iusquibel o cavaleiro incumbido de fazer a sùmula da cavalaria amatória, e, pois, introduzir a novela, isto é, o mouro será o porta-voz dos outros cavaleiros ao fazer a exposição dos motivos que os levaram àquelas andanças. Por outras palavras: é justamente um mouro quem coloca diante dos espectadores da cõrte e dos leitores o substrato sentimental do *Memorial*: a demanda da donzela, a plênitude do amor. Para tanto, atente-se no longo discurso de Iusquibel, que comentaremos mais adiante, quando tratarmos do caráter amatório da novela. Antecipemos, todavia uma ou outra idéia, imprescindível ao esclarecimento do problema que ora nos preocupa:

Amor me traz a Inglaterra offerecido a quantas affrontas passa quem se mete antre seus immigos quaes somos os mouros dos Christãos, tudo entendi, e tudo temi primeyro, ho juizo e os temores venceo o amor, que

---

(27) — *Memorial*, pg. 82.

(28) — *Memorial*, pg. 52.

quer ser obedecido forçadamente, e se recrea em ser servido a maior risco (29).

Note-se de princípio a coerência interior: o motivo religioso de antagonismo perdura não obstante tudo, mas o Amor, que é o núcleo da novela, obriga-o a afrontar heróicamente a conjuntura, prêso que está ao afeto de uma cristã, Arindélia. A paixão de um mouro por uma cristã e vice-versa não é raro no *Memorial* — Florisvel e Belfloris, Elorismarte e Almina, Padragonte e Trizbea — e mesmo no lendário medieval, de que é exemplo o episódio do *Rei Ramiro ou Lenda de Gaia* (30), e *D. Branca*, de Almeida Garrett. Os portugueses reconheceram no mouro o inimigo da Fé e da Pátria, mas também reconheceram virtudes de que se serviram na construção da sua cultura, e qualidades intelectuais e sentimentais. Não é, assim, de admirar numa novela portuguesa a proeminência de Iusquibel. E' que o amor funciona como elemento conciliador e dominante, não importa permaneça subjacente a divergência religiosa. E por êle o mouro se entrega a aventuras sem conta contra inimigos às vêzes mais bem dotados de virtudes cavaleirescas, afrontando o arraigado antagonismo religioso. Como tudo o mais se dilui perante as exigências do amor, o mouro não titubeia e decide lutar valentemente pelos sentimentos que nutre por uma cristã, a despeito do abismo da crença. O amor é pauta, a que obedece o próprio mouro. Essa a idéia geral. Apenas D. Lucidardos — o Cavaleiro das Armas Cristalinas —, o *cavaleiro escolhido* — e Celidônia, fogem à regra, porquanto a donzela apenas aceitaria o cavaleiro depois que êsse se fizesse mouro: o mouro é aceito em condições iguais dentro da novela, contanto que também se lance à aventura para servir a uma dama. A não ser assim, é visto como inimigo infiel.

O mouro, portanto, representa vários papéis, e só é julgado rigorosamente quando o antagonismo religioso dominar. Em contrário, é facilmente aceito:

O velho que era hum mouro de boas letras e bom cavaleiro: chamado Guaristemes (31).

---

(29) — *Memorial*, pg. 35.

Lembre-se, de passagem, que dois cavaleiros mouros, além de Lucidardos, se lançam no encaço de Celidônia:

nos comos dous cavaleyros mouros servos do amor. (*Memorial*, pg. 116).

(30) — *II Livro de Linhagens*, in *Portugaliae Monumenta Historica: Scriptores*, pgs. 180-181, apud José Joaquim Nunes, *Florilégio da Literatura Portuguesa Arcaica*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1932, pgs. 43-46.

(31) — *Memorial*, pg. 96. Veja-se ainda: *Imperador Clarimundo*, Liv. III, pg. 65. A êsse propósito, veja-se ainda o que diz Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, Coimbra Ed., 3a. ed., 1951, 1.º vol., pg. 226-227, tratando de João de Barros, nas *Décadas*:

Jorge Ferreira, noutro passo, manifesta juízo semelhante, o que, sôbre ser índice do ecletismo que informa a novela, traduz atitude tolerante e sensata em face do problema religioso. E' o que Burckhardt chama de atitude subjetiva e tolerante perante a religião:

E' preciso levar em conta que o frequente contacto com bizantinos e maometanos havia contribuído para a manutenção de uma *tolerância* neutral, diante da qual passava para segundo plano, de certo modo, o conceito etnográfico de uma Cristandade ocidental privilegiada (32).

Essa observação parece-nos suficiente para aclarar o pormenor que salientamos. E' justificar Jorge Ferreira, quando diz:

Brandambur inda que pagão era muy inteyro, de grande saber e virtude, e dobrava a vontade a toda a razão por mais caro que lhe fosse (33).

Por outro lado, essa atitude democrática em face do problema religioso alarga-se muito, a ponto de permitir que o já citado Miramolim faça citações clássicas de Júlio César e Pompeu (34). Ou, ainda, ao falar de Almina:

Apareceu-lhe huma noute em figura de Martes. Ca naquelle tempo a idolatria nam tinha antre os mouros menos autoridade que ho seu Alcoram, porque como ho Diabo he padroeyro dambas as dannadas openiões: Não lhe dava parece, que as tivessem juntas (35).

Ressalvem-se, como nessa passagem (*ho Diabo he padroeyro dambas as dannadas openiões*), incidentais críticas ao paganismo e

---

Toma com freqüência o partido dos Mouros e Indígenas (...) e igualmente convencido de que a superioridade na fé não implica necessariamente em superioridade na moral.

E lembra o encontro de Jorge da Silveira com um mouro; o mouro se afasta da espôsa a fim de entrar em combate. A espôsa, porém, prefere morrer a seu lado:

Jorge da Silveira, quando os viu travados um no outro, nesta competência da morte, entendendo o caso, deu-lhe de mão, dizendo que se salvassem, que não queria obstar tal amor (*Décadas*, II, Liv. I, cap. VI, *apud* Hernâni Cidade, *op. cit.*, pg. 227).

(32) — Jacob Burckhardt, *op. cit.*, pg. 431.

Veja-se ainda o que diz Hernâni Cidade, *Lições*, I, pgs. 238-239:

O *Humanismo* não poderia ficar na *fria curiosidade* do humano que as literaturas antigas revelavam. Havia de comover-se de *simpatia* para com os homens de todas as raças e de todos os credos.

(33) — *Memorial*, pg. 192.

(34) — *Memorial*, pg. 82.

No *Imperador Clarimundo*, ed. Rollandiana, Liv. III, pgs. 66-87, surge, também, um mouro, Rei Fibar, que faz longo relato entremeadado de citações clássicas.

(35) — *Memorial*, pg. 89.

ao maometanismo; são naturais num escritor português quinhentista, e, daí a luta contra o mouro; ademais, não deixa de ser natural, já o vimos, a aceitação do mouro no convívio dos cristãos, e o reconhecimento de algumas de suas qualidades, sobretudo intelectuais e sentimentais.

Diante disso, podemos concluir que o mouro é personalidade saliente no *Memorial*, servindo de contraponto ao lado cristão da novela. O choque da fé reduz-se à sua expressão mais simples, a fim de dar lugar ao Amor, sentimento universal e acima de antagonismos de qualquer natureza.

### E — *Mitologia*

Inerente às influências clássicas está a mitologia, importante também para a compreensão do *Memorial* como novela quinhentista. Fixemos de início uma observação: só se pode falar em mitologia greco-latina e não em outra mitologia dentro da novela que nos preocupa. Não há nela outro maravilhoso que não seja o pagão, a despeito da presença de Deus e de São Jorge, que são apenas lembrados de passagem, jamais atuando diretamente sobre o palco dos acontecimentos, o que ocorre com as figuras mitológicas. Essas, como procuraremos mostrar, agem como verdadeiras personagens.

As mais das vezes, Jorge Ferreira faz uso do processo comparativo, não apenas como meio de expressão, mas dentro do espírito renascentista, onde é constante a preocupação de lançar mão de imagens, conceitos, verdades humanas consagradas pelos clássicos, traduzidas nas figuras mitológicas, verdadeiros protótipos. Esse processo já vimos sendo utilizado naquelas incidências reveladoras de influência clássica:

e jazia assi tam belo que ho não podia ser tanto ho fermoso Indimião caçador: a quem a casta Delia, segundo sospeyta amou em tal extremo que forçada sua pureza: do celeste orbe decia abeyjalo, a tempos que elle tambem dormia nas montanhas: pois como almina ho assi vio pareceolhe que via Martes. Ca deste se tirara ho retrato da figura em que lhe Telorique apparecera: e contemplando nelle: a sua alma ficou tam vencida do seu amor, que se fora possivel apresentasselhe ali de novo ho proprio Martes, ella sem duvida ho posposera ao que via. Tal impressam fez em seu peyto a vista daquelle mancebo que repousava antre as flores não differente dellas: por o que sem algum soffrimento nem lembrança de sua honestidade e primor, se foy abraçar com

elle, e ho liou qual Salmacis ao formoso filho de Mercurio nas brandas agoas (36).

Observa-se o papel altamente dramático da mitologia na formação de tão denso momento de lirismo e erotismo. Chega a dar a impressão de servir de escala de valores relativamente ao Belo ou às suas formas, isto é, a mitologia pode funcionar como verdadeira pauta: o amor repentino engolfa a donzela, que impulsivamente abraça o cavaleiro, porque êsse, Florismarte, se assemelha àqueles protótipos clássicos, presentes sempre no espírito da donzela. As suas vestes, sugeridas pelo fausto que já entrara na côrte portuguesa —

vestido de huma cabaya de cetim carmesim, e sobrella huma pele de lião: com as mãos douradas que lhe atavam no pescoço, e os pés prateados que o cingiam pola cintura: calçadas humas espartenhas de fio douro, e prata tecido em lazaria asaz arteficioso, e do teor huma gualteyra de feyçam de celada (37) —

mais realce dão à cena, criando um ambiente artificial, fantasioso, adequado ao desenlace amoroso.

Tal é, como se observa, a dose de evocação mitológica no episódio descrito que a diferença dos dois planos, o real novelesco e o real mitológico, se desfaz para surgir um só plano, novelesco-mitológico. O mitológico perde o seu sentido exclusivamente sobrenatural e desce para a esfera da cena novelesca. Em suma, o mitológico *realiza-se*. Outro exemplo:

toucada à turquesa, tal que não creio eu que Guanimes copeyro de Iupiter podera entrar com tanta gentileza ante ho Sagrado Concilio dos Deoses (38).

E por aí fora. A lista é inesgotável e o novelista não se cansa de enumerá-la: Júpiter, Leda, Castor, Polux — “que foram também especiais cavaleiros e tidos por imortais” (39), Monte Olimpo, Plutão, Prosérpina, Ninfas, Diana, Sátiro, Centauro e outros desfilam repetidamente. Observe-se a outra ligação: *deuses e cavaleiros*, mais um fator de indiferenciação dos planos sobrenatural e da ficção cavaleiresca. Estamos diante de outro recurso para o uso do mitológico. O primeiro, vimo-lo, é a comparação, digamos, entre um deus pagão e uma situação dramática qualquer. O segundo, mais complexo, faz que o mitológico se associe a acontecimentos

---

(36) — *Memorial*, pgs. 89-90.

(37) — *Memorial*, pg. 89.

(38) — *Memorial*, pg. 103.

(39) — *Memorial*, pg. 130.

reais da novela, como se entre a personagem sobrenatural e o cavaleiro ou a donzela não houvesse distinção nenhuma, a ponto de viverem juntos num mesmo lugar e ao mesmo tempo. E' o que acontece com o Centauro e Tiresia (40), ou o Centauro e o Cavaleiro das Armas Cristalinas (41). Diga-se de passagem que o Centauro permanecerá até o fim da novela ao lado daqueles que foram inicialmente seus inimigos, entre êles D. Lucidardos. E em sua companhia travará violentos combates.

As Ninfas (42) são figuras frequentes, aparecem inúmeras vezes, a ponto de estar presentes ao célebre Torneio de Enxabregas, no epílogo do *Memorial*:

Chegando pois desta maneira ao caez, sahio Diana com suas Ninfas diante tangendo, e ella cantava a estancia ja dita, e apos ella seguiam cinco aventureyros com bastões nas mãos, e escudos verdes com arcos e setas, devisa de Diana, e detras delles seus escudeyros vestidos de verde (43).

Êsses cinco aventureiros são: Rui Teles da Silva, Paulo da Silva seu irmão, Diogo Lopes de Sequeira, Dom Tomás, André Rodriguez de Beja, portanto personagens *reais*, não no sentido novelesco, ao lado de ficções mitológicas.

E' êsse à-vontade perante a mitologia, quebrando qualquer compromisso com os fatores tempo e lugar, ou — o que é mais importante — abusando da noção concreto-abstrato, que vai permitir estejam juntas figuras tão distantes como Mafoma e Júpter (44). A explicação está naquela vaga de classicismo que permite a Camões plasticizar, por exemplo, o mito do Gigante Adamastor, e fazê-lo compartilhar, através de sua emotiva interferência, da viagem às Índias e, portanto, *viver* simultâneamente com seres humanos. Essa liberdade — fàcilmente explicável num poema épico pela largueza de movimentos que comporta — também se explica numa novela de cavalaria a respirar a mesma brisa clássica, dirigida ao mesmo público, já com mentalidade clássica, e a pretender objeto tão próximo da epopeia.

#### F — O torneio de Enxabregas

E' sabido que a profecia de Fanimor, contida no terceiro livro da *Crônica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros, além de

(40) — *Memorial*, pg. 230.

(41) — *Memorial*, pg. 256.

(42) — Outra mostra da fusão do mitológico com o cavaleiresco pode ser vista a páginas 227-228 do *Memorial*. Citando-se, além de Ninfas Semideoses, Agrestes e Montanheses, Faunos: Silvanos e Sátiros (... ) Driadas, Amadriadas, Napeas, e Nayadas.

(43) — *Memorial*, pg. 348.

(44) — *Memorial*, pg. 115.

provável fonte de Camões, era uma forma de fazer a apologia das grandezas pátrias. E' que as semelhanças observadas entre a novela e *Os Lusíadas* decorrem "das mesmas peculiaridades do ambiente renascentista" (45).

Ora, essa profética apologia de Portugal reflete com clareza a ambiência lendária que domina a época até alcançar *Os Lusíadas*, ambiência essa que auxilia a compreender a presença e o caráter do torneio de Enxabregas (46).

O capítulo, e, portanto, o torneio, se abre com um patriótico elogio da gente lusa. Compreende-se, por isso, o sentido portuguêsíssimo que terão as festas na côrte de D. João III, descritas a seguir. A ficção cavaleiresca, até então dominante, retira-se quase que inteiramente, deixando o lugar para a profecia histórica a respeito

---

(45) — Fidelino de Figueiredo, *Épica Portuguesa no século XVI*, São Paulo, 1950, pg. 240.

(46) — *Memorial*, pgs. 324 em diante.

O Professor Fidelino de Figueiredo, na sua já citada obra *A Épica Portuguesa no século XVI*, pg. 144, lembra que o epílogo do *Memorial* é "uma serôdia revivescencia do theatro medieval, na sua direcção cavalheiresca, simulação de torneios, mas agora com recuo esthetico, porque esse espectáculo voltou ao ar livre e reduziu em muito a cooperação da palavra, sem nada conservar das adherencias de origem maritima e colonial". Temos para nós que essa observação não invalida as considerações que estamos a alinhar. Mais ainda: semelhante episódio é, no seu conjunto, outro exemplo da fraseologia épica que o Professor Fidelino estuda na *Épica*, desde Mateus de Pisano até Camões. O torneio de Enxabregas está impregnado de heroismo, de portuguesismo, de quinhentismo:

Daqui procede não poer duvida nas maravilhosas obras de cavalaria atras notadas de dom Luciardos, por ser cousa tam natural e tam tratada de Portugueses (pg. 324).

Porque nam se nega aos Lusitanos, des ho tempo dos Romanos que fezeram memoria dos feytos heroycos, hum abalisado e raro grao de Cavalaria (pg. 324).

Falando ao rei D. João III:

todo seu intento será pubricar seu glorioso nome por todas as Regiões Barbaras, nunca tratadas nem vistas dalgum outro conquistador, com presumpção justa e dividido titolo de novo Apostolo (pg. 326).

Estão presentes as duas tónicas da fraseologia épica: a superação dos antigos pelo valor português, e o espírito de Cruzada:

E verás um poderoso  
Rey prudente e justicoso  
liberal, manso, benino  
que em deos tem posto seu tino,  
Christianissimo, cremente (pg. 327).

Soberbo estaa Portugal  
em sua gloria enlevado,  
Veese de hum rey sabedor  
mimoso e bem governado.

O mundo tudo anda em guerras  
injusta muy baralhado:

Elle soo estava em remanso  
seguro e muy descansado,

Plantando antre os infieis  
pendões do crucificado,

Per capitães animosos  
que os levam per seu mandado.

E como Deos de taes obras  
folga verse penhorado,

Cos olhos em Portugal  
estaa sempre occupado (pg. 360).

de Portugal. E como a ficção serviu de exemplário da doutrina que se defende ao longo da novela, servindo ainda de mostra do valor heróico e sentimental de alguns cavaleiros, já é tempo de dizer:

Daqui procede não poer duvida nas maravilhosas obras de cavalaria atras notadas de dom Luciardos, por ser cousa tam natural e tam tratada de Portugueses (47).

Prosseguindo na exaltação do valor cavaleiresco lusitano, lembra que os comandados de D. João I, no cêrco de Guimarães, se intitulavam cavaleiros da Távola Redonda, e lembra ainda os *Doze de Inglaterra*.

Tanto no *Clarimundo* como no *Memorial* é pela profecia que se descortina o futuro português. Do ponto de vista geral, não se trata de novidade dentro do gênero, pois é da tradição que mágicos e bruxas se interponham na novela, quebrando a seqüência narrativa pela revelação de fatos futuros ou pela intromissão de elementos desviadores da ordem dos acontecimentos. Constitui porém reflexo da atmosfera do tempo a antevisão do futuro português, proporcionada para a côrte do Rei Sagramor pela sábia Merlândia, quando

de improviso se fez no ar huma çarração de huma nuve tam oscura que abateu toda a claridade (48).

Ato contínuo, Merlândia descortina para a côrte do Rei Sagramor a época de D. João III, *este Christianissimo rey*, e faz-lhe a apologia: Fé e Império.

Depois da profecia, as três fadas, Cloto, Láquesis e Átropos, cantam um *romance* profético, referindo os reis da Antigüidade, Ciro, Dario e César como representantes de uma insigne e exemplar dinastia de reis que passará por Sagramor e chegará a D. João III.

Segue-se ao canto das fadas, todo êle repassado de patriotismo, a descrição apaixonada do Tejo e da esplêndida natureza vizinha, descrição essa feita pela sábia Merlândia (49). E' significativo tal amor à natureza lusa.

Fechado o capítulo com a descrição do Tejo, inicia-se o torneio pròpriamente dito. Surge um *selvagem* trazendo um *cartel* em que três cavaleiros fazem um desafio, oferecendo certas prendas ao vencedor. Marcado o torneio para o dia de *Nossa Senhora da Assunção*, vão surgindo juizes e cavaleiros, todos êles portugueses

---

(47) — *Memorial*, pg. 324.

(48) — *Memorial*, pg. 324.

(49) — Compare-se com análoga descrição do Tejo, Lisboa e arredores que está no *Clarimundo*, vol. III, ed. cit., pgs. 19-20. Ressalte-se que as duas descrições se fazem em semelhantes circunstâncias.

e *reais*, contracenando com fantasmagorias, serpentes, águias, cavalos marinhos, e com figuras mitológicas, Diana e Ninfas. E' importante salientar que todos os recontros terminam em suspenso: o combate encerra-se sem qualquer dos contendores cair ao chão; assim se havia combinado no desafio. Mais ainda: o Príncipe D. João também entra na luta e acaba vencendo o prêmio da galantaria. Termina o torneio. Entra novo capítulo: *Do remate destes males*, em que se dá a morte de Luís da Cunha e do príncipe D. João (50). Com a morte do Príncipe, a quem, em princípio, era dirigida a novela, as *Charites* entoam-lhe chorosa elegia. E o *Memorial* chega ao fim.

Interessa-nos muito pôr em relêvo alguns aspectos dessas últimas páginas. Em primeiro lugar, o tom exaltado e épicaamente português de que não se desprega o orgulho de dizer que tal ou qual cavaleiro morreu em África, a combater mouros: D. Antônio de Noronha, Paulo da Silva, André Rodrigues Beja. Isso é fácil compreender, quando se tem em mente que Jorge Ferreira se refere à *guerra Mauritània* como continuação do *Memorial*. O torneio e as festas estão carregados de apologia dos portugueses, de D. João III e do Príncipe D. João, da Côrte, luzida e faustosamente vestida, embora o rei houvesse proibido o uso da sêda (51). O torneio de Enxabregas seria uma verdadeira apoteose das proezas da segunda Távola Redonda, a que os portugueses nada ficavam a dever. Como a morte do Príncipe D. João se segue às festas, percebem-se dois momentos no Epílogo do *Memorial*: o torneio festivo e o falecimento do fidalgo Luís da Cunha e do Príncipe D. João. Não esqueçamos que o Epílogo é proporcionado por Merlândia para a côrte do rei Sagramor. Duas idéias se colocam aqui: o caráter doutrinário típico da novela não se perde com trazer a narrativa até a época do autor: tudo que a profecia de Merlândia vai mostrando, era uma espécie de final doutrinário, como a chamar a atenção do rei Sagramor, e, indiretamente, de D. Sebastião, para os perigos que acompanham a crença de que tudo são festas e alegrias, quando, na verdade, um rei só o é na medida em que também pode suportar os embates proporcionados pela dolorosa experiência de cada dia. Coerência doutrinária, o futuro rei, o príncipe perfeito, precisa manter a serenidade de espírito, e prevenir-se contra os percalços da vida,

---

(50) — O Príncipe D. João, filho de D. João III, morto prematuramente em 1554, armara-se cavaleiro a 5 de agosto de 1552, por ocasião do famoso *Torneio de Enxabregas*. Embora fôsse comum na época descrever festas e torneios palacianos, parece-nos importante a intromissão dêsse pormenor no *Memorial*, que, além de atestar o seu patriotismo, revela uma vez mais a presença de elementos quinhentistas adentro da matéria cavaleiresca.

(51) — *Memorial*, pg. 326.

porque tudo a sabia Merlindia fez vente a el rey Sagramor a maneyra que atras ho ouvistes, aa fim de ho persuadir que se velasse da sua fortuna (52).

E se se lembrar que a profecia (53), trazendo o futuro aos olhos dos protagonistas da novela, recurso usado na poesia épica como fàcilmente atestam *Os Lusíadas*, no episódio de Tétis e a História de Portugal, ter-se-á apontado outro aspecto do quinhentismo que impregna o *Memorial*.

Em segundo lugar, resta-nos ver as relações com a *Crônica do Imperador Clarimundo*. A novela de João de Barros, já o apontamos, contém a profecia de Fanimor. Ora bem: teria Jorge Ferreira recebido influência do *Clarimundo*, ou seria fruto da época? Somos inclinados a crer que a segunda hipótese está mais próxima da verdade. Ademais, o Professor Fidelino de Figueiredo bem o sintetizou, ao dizer que refletem ambos a ambiência lendária do século XVI (54). Portanto, o torneio de Enxabregas vale muito pelo seu portuguesismo, e ainda pelo flagrante quinhentismo, patente na apologia da Pátria e dos seus filhos. Por outro lado, o *Memorial*, assim como o *Clarimundo*, respira a atmosfera épica do tempo, que vinha preparando o advento de Camões.

Podemos concluir que, sem forçar a medida dos fatos, o torneio de Enxabregas é importante como mostra de portuguesismo e quinhentismo, ambos condicionados ao surto nacionalizador da matéria cavaleiresca, verificado no século XVI.

---

(52) — *Memorial*, pg. 365.

(53) — Ademais, tanto a profecia, mesmo a baseada na interpretação dos sonhos e as superstições, como a astrologia são ainda permanentes do pensamento quinhentista. Contra isso se insurgiu Francisco Sanches (cf. Lothar Thomas, *Contribuição para a História da Filosofia Portuguesa*, 1.<sup>o</sup> vol., Lisboa, Livraria Clássica Editôra, 1944, pgs. 202-203).

(54) — *A Épica Portuguesa no Século XVI*.

### 3. O "MEMORIAL". NOVELA AMATÓRIA

Mostrado que foi, nas suas linhas gerais, o caráter quinhentista do *Memorial*, pode-se agora focalizar outros dois aspectos, que, de resto, se prendem àquele: novela sentimental e moralizante. O primeiro, pela sua importância capital, será estudado em capítulo à parte. Por ora, basta lembrar que a novela é sentimental, pelo próprio conteúdo de suas aventuras, na maior parte girando em torno de motivações sentimentais, pelo comportamento e caráter das personagens, pela atmosfera geral de sentimentalismo. Além disso, é uma novela moralizante ou doutrinária, no sentido de ser um conjunto de aventuras que serve de exemplário para uma série de conceitos morais de vária natureza. Ambos os aspectos aparecem intimamente relacionados. Para unificar as nossas idéias, separamo-los, estudando primeiramente o caráter moralizante, deixando a discussão mais detida do outro aspecto para mais adiante.

Não resta a menor dúvida que o movimento espiritual da Renascença, por girar em torno de uma concepção no geral antropocêntrica do Universo, ao invés do que se dá na Idade Média, tipicamente teocêntrica, sempre procurou pontos de fuga que visavam a estabelecer um padrão de vida peculiar. Colocava-se no espírito da época uma idéia-base: se um objetivo deve conduzir o homem na busca da perfeição total, esse objetivo deve enquadrar-se dentro de certas normas, para ser alcançado. Todo um doutrinal surge desse comportamento, marcado pelo Cristianismo, que continuou a ter fundas suas raízes, a despeito dos ventos contrários, impregnados de paganismo (55). E' o que se passa em Portugal, tão cõscio de suas tradições medievais e cristãs. Não foi fácil a aceitação em solo português dos princípios revolucionários que orientavam a mentalidade europeia contemporânea (56). Gil Vicente, por muitos acoimado de erasmista — o que é, em suma, precipitada in-

(55) — Hernâni Cidade, *Camões, o Lírico*, Liv. Bertrand, Lisboa, 1952, pgs. 16-18.

(56) — A esse propósito é oportuno lembrar as idéias de J. Huizinga, expressas na sua obra, *El concepto de la Historia y otros ensaios*, pg. 113, com referência à permanência da cultura medieval através do Renascimento:

(...) o Renascimento não comporta a totalidade da cultura do século XVI, mas apenas um de seus mais importantes aspectos. Basta pronunciar os nomes de Savonarola, Lutero, Tomás Munzer, Calvino e Santo Inácio de Loyola para negar que Renascimento é sinônimo de cultura do século XVI.

E conclui:

(...) não se pode negar que o Renascimento foi tão-somente uma roupa de domingo.

terpretação de algumas de suas idéias críticas, por coincidência semelhantes às de Erasmo — revela-se ao longo de sua carreira dramática um cristão em estado de conflito interior por observar os portugueses entregues a desvarios, pasmados diante de conquistas materiais. Se sua crítica impiedosa pulveriza homens de várias categorias sociais, fidalgos, cavaleiros, plebeus, clérigos, entre outros, ainda assim se percebe a mola primeira que impele o comediógrafo: é de todo necessário preservar os valores cristãos. Os descobrimentos, revelação insólita para olhos e a mente habituados com limites bastante próximos, não têm lugar nas suas peças e só incidentalmente Gil Vicente se refere às Índias. É que o teatrólogo estava no limiar de um mundo novo, e vê os perigos que ameaçam a perpetuação de um estado de coisas cujo núcleo vital era o Cristianismo. Os anos que se seguem à sua morte virão confirmar a intuição que tinha da época, pelo tumultuar de ideologias, pelo entrecchoque de correntes as mais variadas e, ao fim do século, o prenúncio do Barroco, tentativa de conciliar forças contrárias cada vez mais evidentes no ocaso do século XVI.

Crítica e doutrina aliam-se para dar ao homem do tempo um caminho a seguir, visto as descobertas nos vários campos ofuscarem o seu espírito, dando-lhe a embriagadora euforia que a revelação de mundos novos comporta. Ébrio de suas conquistas, era altamente propícia a ocasião para olvidar as tradições, lançando-se frenético à aventura. A tontura do domínio só poderá trazer-lhe insegurança, pela falsa noção de auto-confiança, pela certeza resultante, porquanto, passada a euforia enganadora e falseadora, a realidade haveria de atingi-lo brutal e frontalmente. Um corpo de idéias, uma orientação premunidora, eis o que faltava àquela aventura no desconhecido. E foi exatamente isso que se forjou, mas de forma nenhuma salvou Portugal do seu amargo fim; antes, a cegueira de alguns foi perniciosa, porque não permitiu ver o que os avisados temiam: o perigo de crer sem restrições na permanência do gigantismo português.

A atividade literária do século XVI foi assumindo, em parte por esta motivação histórica, o caráter pedagógico que se fazia necessário às circunstâncias. A ficção — sobretudo a prosa — e a historiografia passaram a ter papel ativo na formação de certo tipo mental, que fôsse misto do passado medieval cristão e das novas conquistas. Não se fazia cabível a obra literária que tivesse como exclusivo escôpo o entretenimento da fidalguia. Muito embora a literatura também se dirigisse ao *homo ludens*, que é perene na essência humana, seu objetivo patente era a luta por umas tantas idéias, preservadoras ou formadoras de um padrão mental e moral.

De passagem, não é curioso lembrar o aparecimento de uma rica literatura moralista, de evidentes intenções doutrinárias — Samuel Usque, Tomé de Jesús, Amador Arrais — ao lado de um Gil Vicente, educador involuntário, de um João de Barros, com o *Imperador Clarimundo*, de um Jorge Ferreira de Vasconcelos, com o *Memorial*, de um Jerônimo Osório?

O aulicismo que envolve essa literatura auxilia a compreender o que se disse. Desde Gil Vicente, no primeiro quartel do século, até Camões ou Jorge Ferreira de Vasconcelos, colocados pouco antes do desastre de Alcácer-Quibir, a Côrte era um grande centro de atividade intelectual. Isso explica por que a literatura foi por vêzes veículo de agradecimento ao rei ou à fidalguia.

Por outro lado essa literatura procurava dar à fidalguia, especialmente ao rei ou ao príncipe (57), um conjunto de regras que lhe permitisse manter-se sempre no seu devido plano, seja pelas conquistas materiais, seja pelas virtudes pessoais. Com os olhos postados nessa mesma grandeza que embaciava tanto os espíritos, procurava-se doutrinar aquêle cuja missão era o alargamento dos domínios. Era necessário manter sempre presente na memória de todos o passado português, a fim de prosseguir na luta pela realização do seu destino histórico (58).

Doutrinar uma fidalguia — especialmente um rei — não teria maior importância se a doutrinação seguisse as mesmas normas presentes àquela literatura moralista surgida na côrte de Avis, cujos representantes se preocupavam com organizar um corpo de doutrina indispensável à formação do fidalgo. A literatura dos Avises carecia do sôpro, digamos, heróico que veio a informar a literatura quinhentista (59). Literatura de paz, sua preocupação fôra educar a nobreza, quer no plano da atividade física, quer moral, mas em princípio *educação pacífica* (60). Educar na paz, preparando para

---

(57) — Não é de todo despiendo lembrar que Amador Arrais dedica um de seus famosos *Diálogos* ao estudo “das condições e partes do bom príncipe”. E: [D. Jerônimo Osório — *Da Instituição Real e sua Disciplina*, traduzido há pouco para o português (1944).

(58) — Hernâni Cidade, *op. cit.*, pg. 13, a êsse respeito, diz o seguinte:

Com legítimo orgulho poderia mais, para autorizar os conselhos que dava ao monarca, invocar êstes méritos.

Segue-se a citação de *Os Lusíadas*, X, 154. E’ evidente que o ambiente histórico é o mesmo, tanto para a obra do Poeta, como para a novela de Jorge Ferreira.

(59) — Não se podem incluir nessa classificação as obras de um Tomé de Jesus, de um Amador Arrais, de um Samuel Usque. Reportamo-nos, tão sômente, àqueles que contribuíam para a formação da *ambiência lendária* própria do tempo.

(60) — Antônio Soares Amóra, *El-Rei Dom Duarte e o Leal Conselheiro*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da U.S.P., Boletim XCIII, n.º 5, 1948, pg. 214:

Contra uma tradição de espírito cavaleiresco feito de ânsia de aventura conquistadora e ecumênica e de imaginação sonhadora, procurou reagir no sentido de impor, como ideal humano, o *homem prudente*; e numa linha histórica feita de épicas páginas de cavalaria, sem o sentir fecha um *parênteses anti-cavaleiresco*,

a paz, e para as *possíveis guerras*. Sem querer formar guerreiros, formavam-se fidalgos afeitos a tôdas as rudezas do combate.

E' significativo ter presente que a voga das novelas de cavalaria durante a Idade Média correspondeu *grosso modo* ao reinado de D. Dinis (1261-1325), quando se leram as traduções das novelas francesas do ciclo arturiano, como *A Demanda do Santo Graal*, *Merlin*, *José de Arimatéia*, atenuando-se durante o reinado de D. Duarte, no século XV, época de mentalidade anti-cavaleiresca como o demonstra o *Leal Conselheiro*, em que pese a presença na sua biblioteca de alguns exemplares de novelas de cavalaria: o *Livro de Galaaz*, *Merlin* e *Tristão*, e atingindo o auge no século XVI, quando se dá a nacionalização do gênero. Sabe-se hoje que o gôsto despertado pela matéria cavaleiresca decorreria não só do prazer colhido na leitura — entretendo e dando asas à imaginação, ávida de heroísmo — mas, também, evidenciadora de um ideal de vida. Êsse ideal, condensado no *cavaleiro*, protótipo da perfeição moral e física, foi a obsessão do tempo, a tal ponto que, é por de mais sabido, Nuno Álvares Pereira se julgava outro Galaaz, tendo pautado tôda a sua vida por um ascetismo e despreendimento próprios do cavaleiro cristão, herói da *Demanda do Santo Graal* (61). Bastava que se lembrasse a epidemia de nomes masculinos e femininos tirados da ficção cavaleiresca: Lancelote, Ginebra, Tristão, Isolda e outros campeavam pelos séculos XV e XVI (62).

Ora, êsse ideal manteve-se no século XVI, acrescido de novos ingredientes, quando tôdas as atenções estão voltadas para o engrandecimento da Pátria, obra e fruto de cavaleiros aureoladas pela ânsia de perfeição, preparados não mais para as lutas domésticas e sim para as grandes emprêsas ultramarinas. Nova Cruzada, a guerra agora é fora de portas, contra um inimigo que é, ao mesmo tempo, dono da terra e de religião contrária.

Tal ideal cumpre manter vivo, procurando nutri-lo com incentivo constante e um corpo de idéias orientadoras. E vamos presenciarmos — é curiosa esta observação — duas novelas de cavalaria servindo de ponto de partida e de chegada nesse longo processo de fixação dessas idéias-fôrças. Quando, em 1520, João de Barros publica sua novela, *Imperador Clarimundo*, ainda no auge do imperialismo, presenciava-se a primeira manifestação no sentido da perma-

---

parênteses feito de espírito crítico, de prudência administrativa, de idealismo moral. Em meio a um mar de sentimentalismo visceralmente lusitano, tentou emergir uma "insula rationalis".

(61) — Cf. *Crônica do Condestabre de Portugal Dom Nuno Álvares Pereira* (com revisão, prefácio e notas por Mendes dos Remédios), Coimbra, F. França Amado-Editor, 1911, cap. IV, pg. 9.

(62) — Teófilo Braga, *História da Literatura Portuguesa*, I — *Idade Média*, Livraria Chardron, Pôrto, 1909, pg. 437.

nência de um ideal cavaleiresco. E em 1567, decorridos cerca de cinqüenta anos, o *Memorial* vinha ratificar aquelas mesmas diretrizes, artificializando-as ainda mais, porque já lhes faltava a seiva que só a história poderia dar. Derradeira tentativa pela permanência de um estilo de vida que as circunstâncias não mais comportavam, como se o mal não tivesse cura, mas a fingir que ainda havia esperança. O desastre de Alcácer-Quibir é, nessa ordem de idéias, doloroso símbolo de uma época.

Num caso ou noutro, observa-se que o rei está envolvido por uma mentalidade e um idealismo, próprios daqueles que acreditavam piamente no destino pátrio.

A partir do *Prólogo a El Rey Nosso Senhor*, no *Memorial*, através de toda a novela, até o epílogo, nota-se a preocupação de assentar umas tantas idéias de cunho heróico, mortíferas na época, e que só iriam medrar, como de fato se deu, num temperamento cavaleiresco: D. Sebastião.

No *Prólogo*, depois de se dirigir ao Príncipe D. João, lembra não acreditar que

aja algum tam pertinaz e immigo da rezão que negue a valia dos feytos heroycos e ho preço divido aa boa memoria (63).

Alicerça suas opiniões em exemplos de Antigüidade: Temístocles, Júlio César, realizadores de grandes feitos. A seguir, referindo-se ao pai do Príncipe, D. João III, falecido em 1557, diz:

Parecome de obrigação e necessidade trazer á luz ho torneio e mostra que nos delle ficou, pera que como os que ho tratamos temos na memoria viva a dor de tal perda. Os que ho não alcançaram participem desta magoa, e pera vossa Alteza seja o a b c, e principio de suas heroycas obras: e juntamente *cumpro com o que per elle em vida me foy mandado*, o que me pode ser desculpa, e ante vossa Alteza ser accepta, a respeytando ho enxerir e encastoar ho diamante desta escritura em hum engaste de pao, se o parecer ho da historia que com ella apresento, ao esclarecido Principe ja apresentada (64).

---

(63) — *Memorial*, "Prólogo", pg. VI.

(64) — *Memorial*, "Prólogo", pg. VII. — O grifo é nosso.

Teria D. João III encomendado realmente a Jorge Ferreira o *Memorial*, para servir de *cartilha moral*, ou cavaleiresca — a b c — a D. João, o Príncipe, seu filho, morto prematuramente? D. João III, morrendo em 1557, depois de ter visto nascerem nove filhos, dos quais seis varões, deixava como herdeiro do trono seu neto, D. Sebastião, nascido póstumamente, em 1554, pois o infante D. João morrera naquele mesmo ano, com a idade de dezesseis anos. Era o único varão que alcançara a idade matrimonial, mas acabara falecendo

Mais adiante:

Como per si a sciencia seja huma cousa singular a que Juvenal chama vencedora da fortuna. Aristoteles nenhum genero della estima ser *mais excelente que a que ensina fazer hum bom Principe*. Esta pedio Salamão por companhiara de seu real trono. Esta falando de si mesma diz. Per mim governam os Principes (65).

Além de, uma vez mais, a presença simultânea de figuras históricas de caráter diverso, embora ligadas pela semelhança de atitudes em face do problema que preocupa Jorge Ferreira: Aristóteles e Salomão, observe-se a preocupação de se dirigir ao Príncipe e lembrar que a sua novela terá foros de doutrinal para reis: *pera vossa Alteza seja o a b c, e principio de suas heroycas obras; a sciencia (. . .) que ensina fazer hum bom Principe*.

O *Prólogo* termina lembrando Virgílio, Homero, Horácio, a Igreja, São Jerônimo, Cícero, Artaxerxes, uma série de nomes que visa a dar solidez ao intuito da obra: exemplário de grandes feitos para servir de código a um Príncipe, ainda muito jovem, sobre quem pesa o destino da Pátria.

Através de todo o *Memorial*, seja acompanhando paralelamente a narrativa, seja fazendo digressões, Jorge Ferreira preocupa-se com falar ao Príncipe e dar-lhe umas quantas sugestões de epicidade. Não fôsse a novela, no seu conjunto, uma tentativa frustrada de realizar uma *novela épica*, ou, melhor, uma novela que seria a exaltação da gente lusa, herdeira direta do sentido heróico que os antigos davam à vida, como o próprio autor confessa no *Prólogo*.

E quando se chega ao epílogo, a seguir à página 324, a ficção parece esgotada, e é agora que a realidade histórica passa a dominar, pôsto que não totalmente, visto perdurarem algumas notas de fantasia, de todo necessárias à novela. Tendo Jorge Ferreira atin-

---

precocemente. Os mais finaram-se na primeira infância. Sabemos que a Rainha viúva D. Catarina e o Cardeal Infante D. Henrique assumiram a regência de 1557 a 1568, quando sobe ao trono D. Sebastião. Em vista disso, não se poderia pensar em que o *Memorial*, encomendado por D. João III, antes de 1554 e depois de 1537, isto é, enquanto viveu o malogrado Infante, nessa mestra época teria sido redigida a novela? A presumível primeira redação, intitulada *Triunfos de Sagamor*, teria sido impressa no ano de 1554, quando faleceu o Infante. Quem sabe, Jorge Ferreira, revendo a obra para segunda publicação, não quis alterar o texto senão nas páginas finais, e, ao invés de dirigi-la ao Príncipe D. João, segundo prometera, endereça-a ao herdeiro, D. Sebastião, que no ano seguinte tomaria as rédeas do governo? As datas sugerem-no e as próprias palavras de Jorge Ferreira, à página 328 do *Memorial*, parecem confirmar:

(. . .) ho catholico D. João rey de Portugal, quando vio morto ho Principe seu filho, que tinha per unico soçessor, alcançando (com seus gemidos e lagrimas, e juntamente ho clamor de seu povo) de Deus outro que esperamos renove seu estado.

(65) — *Memorial*, "Prólogo", pg. VII. — (O grifo é nosso).

gido o derradeiro palco de aventuras — o torneio de Enxabregas —, abre-se uma exaltada apologia à gente lusa, apologia essa que serve de abertura às *justas* que vão ser descritas:

Daqui procede não poer duvida nas maravilhosas obras de cavalaria atras notadas de dom Luciardos, por ser cousa tam natural e tam tratada de Portugueses: de cujos passados ouvimos e sabemos de certeza outras de não menos preço, e dos presentes temos vistas vantajadas. Por que nam se nega aos Lusitanos, des ho tempo dos Romanos que fizeram memoria dos feytos heroycos, hum abalizado e raro grao de cavalaria. E em tempo del Rey Dom João de boa memoria sabemos que seus vassalos no cerco de Guimarães se nomeavam por cavaleyros da tavola redonda: elle por el rey Artur. E de sua côrte mandou treze cavaleyros Portugueses a Londres, que se desafiaram em campo çarrado com outros Ingreses nobres e esforçados, por respeyto das damas do Duque Dalencastro (66).

E por aí fora. Parece evidente a preocupação de fixar um sentido portuguesíssimo às suas idéias, a fim de doutrinar um Príncipe de tão responsável futuro, sobretudo em face da tradição pátria, pontilhada de reis e fidalgos que deixaram largo e honroso renome de suas ações. Numa novela também portuguesíssima, era natural que a orientação moral do futuro rei se fizesse a partir dêsses feitos que o tempo vinha acumulando; — como era natural que se fôsse à Antigüidade para buscar aquêles cuja vida servia de exemplo, pelo valor pessoal e pela tenacidade nos empreendimentos e pela sua justeza. Dêsses dois modelos morais, é evidente que o português tinha predominância, já que se tratava de um futuro rei de Portugal.

E é agora, ainda, que os nomes das personagens são claramente transcritos: D. João III, o Príncipe D. João, e a falange numerosa de cavaleiros fidalgos. Mas, pontificando nessa luzida multidão, a figura do Príncipe D. João é vagarosamente descrita, doutrinada, preparada para a emprêsa que a Morte o impedirá de levar a cabo. Seu filho, D. Sebastião, tentará realizá-la:

Este Christianissimo rey terá hum filho digno de tal pay. E segundo se conta de Alexandre Magno que ouvindo em menino as vitorias de Filipe seu pay quey-xavase aos moços de sua conversação, que se temia não

lhe leyxar ho pay que conquistase. Tal ho esclarecido Principe dom João vendo ho muyto alto e muyto poderoso rey seu padre dom João terceyro de Portugal occupado em prover animosos capitães, e despedir de seus portos poderosas armas per todo ho universo: recebendo em retorno obediencia de grandes reys Orientais, vencidos per ho rigor e fortaleza das armas Portuguezas, nam somente tributarios do senhorio temporal, mas em galardão desta vassalagem restituydos à See Apostolica, e confirmados na Catholica Fee: De cujo estandarte com ho sinal da redenção humana será alferez mór da redondeza. E o que mais he de estimar deste tam poderoso rey, que nunca suas armas se moverão contra sangue Christão: mas como zelador grande da gloria de Christo, todo seu intento será publicar seu glorioso nome per todas as Regiões Barbaras, nunca tratadas nem vista dalgum outro conquistador, com presumpção justa e divido titolo de novo Apostolo (67).

O tom exaltado do sentimento patriótico e cristão dessas palavras mantém-se e cresce até as últimas páginas, no justo propósito de dar fôrças a quem tão pesada tarefa cabia. Não se deixe contudo de atentar na estreita ligação entre a Conquista e o Cristianismo: o português quinhentista é um homem impulsionado pela Fé que o leva à Conquista, não só para o engrandecimento da Pátria, como também da religião de Cristo. *Dilatar a Fé e o Império* era um lema comum.

\*  
\* \*

Mostrado que foi a quem é dirigida a novela, e, por conseguinte, a mensagem nela expressa, já podemos responder à seguinte pergunta:

Qual é o caráter doutrinal ou moralizante do *Memorial*?

Inicialmente, é preciso observar um pormenor de técnica, imprescindível para se compreender o que se segue. O *Memorial* contém quarenta e oito capítulos com unidade interior as mais das vezes, pelo que dão a idéia de *contos* ou *exemplos* ligados entre si por um denominador comum de natureza doutrinária: apresentam todos êles uma ou outra passagem de feição moralizante, e, com exceção do primeiro, são introduzidos por um conceito ou uma idéia, à guisa de preparação para o que se vai ler, ou para articular

---

(67) — *Memorial*, pgs. 325-326.

um capítulo ao outro. No *Imperador Clarimundo* e no *Palmeirim de Inglaterra* é também constante essa preocupação do conceito moral, neste caso no fim do capítulo, e incidentalmente no seu transcurso. Pois está justamente nesse pormenor uma das características do *Memorial*, de que decorre certo artificialismo, obrigado que fica o novelista a delimitar os *momentos* da efabulação e a encontrar conceitos que se lhes adaptem. A novela apresenta-se como um suceder de quadros interligados em função da meta doutrinária que se queria alcançar.

Se se tinha em mente a figura do Rei, se se desejava escrever uma novela de cavalaria atenta às tradições e, ao mesmo tempo, à atualidade histórica, impunha-se que os conceitos se enquadrassem em certos limites, explicáveis pela visão que Jorge Ferreira, como de resto os seus contemporâneos, — tinha do Universo e da vida.

O doutrinal expresso no *Memorial* gira especialmente em redor do Amor, fundamento do conteúdo sentimental da novela, e decorrente, por outro lado, do “frémito universal de libido” (68) que perpassa a época. Os tópicos doutrinários são, como sabemos, em número de quarenta e sete, exclusive o primeiro, que não é pròpriamente um conceito moralizante, mas uma espécie de *Introdução* ou de *História da Cavalaria*. Dêsses quarenta e sete tópicos, doze pelo menos se referem aos mais variados aspectos do Amor, o que bem atesta o grau de interêsse pelos problemas afetivos, embora, do ponto de vista meramente doutrinal, estejam em plano paralelo ao dos trinta e cinco restantes, que são de vária natureza. Tem-se a impressão que o centro é o Amor com os seus problemas, e à sua volta, gravitam as idéias que constituem os demais tópicos. Portanto, do ponto de vista doutrinário, todos êsses conceitos têm o seu interêsse, não obstante se verificar que o eixo é o Amor. A êle voltaremos logo mais.

Se claro está o que acabamos de expor, podemos deter a atenção nos trinta e cinco tópicos que se referem aos mais variados problemas de ordem moral, todos êles planificados pelo denominador comum: doutrinar, educar um Príncipe português, apesar de essa preocupação às vêzes se manifestar dissimuladamente

conquista de bens materiais; deslealdade dos vassallos; elogio do govêrno da vontade; louvor de heróicos feitos; virtudes e maldades; elogio do trabalho; elogio das verdades cristãs; castigo dos maus; elogio da experiência; Deus — supremo bem; Deus e os bens da cruel fortuna; a violência; bens materiais e bens naturais; a ambi-

---

(68) — (Hernâni Cidade, *Camões, o Lírico*, pg. 115.

ção; a glotonaria; a brevidade do tempo; a variabilidade das coisas; a fortuna; o trabalho; audácia e prudência; ódio e vingança na mulher; vassalagem à mulher; os religiosos e as mulheres; o bem e o mal; fraquezas do homem; Providência divina; a tristeza e a alegria; a Pátria.

Essa educação do futuro rei, tendo por base um corpo de doutrina plásticamente exemplificado por uma série de aventuras, correspondia a uma concepção da realidade segundo a qual o Príncipe deverá ser educado pelo exemplo dos antigos, dentro da mais autêntica tradição lusa, e dentro dos princípios cristãos. E' por isso que invoca o exemplo do passado, seja o passado mais remoto, representado especialmente por conquistadores, César, Ciro e Dario, seja do passado próximo português, representado por D. João III. Essa concepção do Príncipe perfeito está em todos os tópicos doutrinários do *Memorial*, porquanto é preciso não esquecer o lado humano de quem governa. O doutrinal amoroso, ao final das contas, serve também indiretamente para a educação moral e sentimental do Príncipe. Entretanto, ao encarar de frente a situação — orientação do futuro rei — Jorge Ferreira toca mais incisivamente naquelas qualidades que, além de pessoais, são importantíssimas para o govêrno dos homens (69):

liberal gratidão (*Memorial*, pg. 4).

ser muyto compassivo (*id.*, pg. 56).

Ca todo Principe deve trabalhar sempre conhecer as maneyras, condições, virtudes e manhas de seus subditos, servirse delles naquilo: pera que sam o que se fizessem nam seriam enganados: mas servidos, dando a cada hum seu merecimento: segundo ho bom rey Sagrator fazia por sua necessidade: porque esta força aos Principes incrinações (*id.*, pg. 299).

devem os principes estimar mais sua verdade que todo seu estado (*id.*, pg. 192).

porque os reys nam podiam ter gosto proprio no proveyto da Republica: nem vontade absoluta sem comum consentimento (*id.*, pg. 192).

---

(69) — Rebelo Gonçalves, na recensão de *O Elogio do Rei Venturoso, no Latim de Poggio Florentino*, apud *Filologia e Literatura*, Editôra Nacional, São Paulo 1937, pgs. 465-473, chama a atenção para a tendência quinhentista de doutrinar príncipes e reis, tendo por base o exemplo da Antiguidade. Lembra que a obra de Jerônimo Osório — *Da Instituição real e sua disciplina*, é reflexo em Portugal dessa preocupação que, de resto, não era desconhecida na Idade Média portuguesa. O *Memorial*, como já tentamos mostrar, filia-se a tal corrente, que visa a dar umas tantas normas para a conduta do governante perfeito.

Errado fundamento he ho dos Reys, que desamparando o proprio estado por ir conquistar ho alheyo: occasiam muytas vezes de perderem ambos, ou gaynhar perpetua infamia, e muyto peor fim (id., pg. 6).

Como ver prosperos os maos em suas malicias, he occasião grande pera muyto os seguirem, assi aos bons he esptador de virtudes, ho ver os que nelas florecem. Donde os Reys e Principes sam obrigados castigar a huns pera temor, e favorecer aos outros pera imitação (id., pg. 30).

Costumam os Reys do Egipto mandar escrever os serviços notaveys de seus vassalos, pera lhes satisfazerem polo tempo, e ter viva a memoria delles: no que cumpriam duas obrigações importantes a si mesmos. A primeyra dar causa de serem bem servidos com amor e verdade, do que pende a conservação do estado real, e a segunda pagarem suas dividas, satisfazendo a cada hum conforme a seu merecimento. Vay tanto nisto que nenhum rey usará que não prospere à custa do trabalho alheyo, ca dos vassalos sustenta ho imperio (id., pg. 42). Favor dos estrangeyros e merce aos naturaes, he a semente de que os reys e principes colhem ho fruyto do Amor e serviço, e huma obrigação que eterna põe nos animos (id., pg. 46).

ho ser rey e sostentar estado consiste no Amor dos subditos que lhe sustentam: e sendo por os seus senhor de todos, desamparado delles, pode ficar ho mais misero de todos (id., pg. 323).

Como se vê, Jorge Ferreira procura apontar os vários aspectos do comportamento exemplar que o Rei deve ter para cumprir a sua missão de governante, em face das tradições gloriosas da Pátria e dos seus compromissos com os súditos. O doutrinal político e social que resulta dêsses tópicos tem valor documental e histórico, pelo que revela do espírito quinhentista. Os outros tópicos, à volta do Amor, importantes do ponto de vista estético, dão à novela a sua nota lírica e sentimental. Tudo, porém, se conjuga para servir de superior mostra ao Rei de uma vida integrada na normalidade dos problemas cotidianos que afetam tanto o homem comum como aquêle que governa, todo êle marcado de forte sentido estóico, que se resolve numa idéia comum: superação dos impulsos, olhos voltados para as realidades mais relevantes da vida: a

Mulher, Deus e a Pátria, e o realizar grandes feitos heróicos (70). Esse é, em suma, o guia moral do cavaleiro, que o *Memorial* procura tornar plástico através de algumas façanhas exemplares, entrecortadas de digressões e polêmicas moralizantes (71).

---

(70) — E. F. Jacob, no seu estudo *A Cavalaria Medieval*, apud *A Cavalaria Medieval*, obra dirigida por Edgard Prestage, pg. 62, diz: “Em toda a variedade, fresca ou exótica dêste fértil crescimento (*refere-se ao amor*) alternam duas características: ou há completa indiferença pelo ideal de feminilidade descrito pelo ensino religioso dos primeiros séculos e pelas exortações menos ascéticas e mais sóbriamente úteis de eclesiásticos contemporâneos como Humberto de Romans; ou — e isto acontece em particular nas obras dedicadas às mulheres — faz-se a tentativa para distinguir entre a verdadeira espécie de amor e sua degenerescência, para colocar o amor cavalleiresco ideal acima das corrupções da escola da Rose” (O grifo é nosso).

(71) — Visto ser nosso intuito apresentar aquilo que se afigura mais importante e característico, deixamos de analisar o lado comum da doutrina, isto é, as qualidades que o cavaleiro deve possuir para ser digno do nome, o que, de resto, se encontra claramente exposto na obra de Raimundo Lúlio, *Libro del Orden de Caballerias*, em especial a sexta parte.

**III**

**O MEMORIAL: NOVELA AMATÓRIA**



## 1. INTRODUÇÃO

Visto no seu conjunto, o *Memorial* é uma novela de duplo caráter, pois, além de render homenagem à tradição, aceita certos ingredientes que correm por conta de sua adequação à época, como acabamos de mostrar. Entretanto, temos para nós que o intuito do autor não era escrever pròpriamente uma novela de cavalaria: aproveita-se do gênero para tentar a realização de uma obra mais adequada ao tempo, quer dizer, *procura escrever uma novela de caráter épico*, no que respondia aos anseios do momento, dirigidos no sentido de um Poeta que viesse a cantar as glórias portuguesas. Estava-se à espera de um Camões, nessa altura a elaborar anonimamente os seus *Lusíadas*. Enquanto não se manifestava, faziam-se experiências. Se Jorge Ferreira não levou a cabo o seu intento, isso corre por conta de razões difíceis de ponderar. Dêle restam, ao longo da novela, algumas páginas impregnadas de sôpro épico, especialmente o torneio de Enxabregas, verdadeiro desfilar de fôrças portuguesas, dispostas para as pugnas urbanas, e, conseqüentemente, para os embates em prol do alargamento da Fé e do Império. Portanto, o intuito de Jorge Ferreira era escrever uma novela de cavalaria épica, o que não alcançou realizar por causa, entre outros motivos, da sobreposição evidente do elemento amatório ao heróico.

O caráter cavaleiresco-heróico do *Memorial*, como não podia deixar de ser, é de origem medieval. Êsse lastro de atitudes cavaleirescas, traduzidas em todo o emaranhado de conquistas fantásticas que constituem o recheio das aventuras heróicas, serve tão-sòmente de pano de fundo da ação, cujo centro é o Amor. O elemento cavaleiresco atua como contraste do conflito amoroso que a todos domina, e é realmente êsse conflito que motiva as contínuas *justas* contra monstros, gigantes e outros cavaleiros.

Por isso, se procurarmos no *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* a continuação, ou, pelo menos, a retomada das aventuras contidas na *Demanda do Santo Graal*, que corresponderia à primeira Távola Redonda, encontramos uma novela que, sendo de cavalaria pelas soluções técnicas e pelos expedientes secundários que plasticizam a novela (cavaleiros, combates, torneios, dragões, serpentes, enfim tudo quanto sirva de chamariz, — não poucas vêzes monótono porque de variabilidade limitada, — à imagi-

nação e à atenção) — é também muito mais, a ponto de parecer gênero diferente, ou, se se quiser, híbrido. Em conclusão, a *Demanda do Santo Graal* são as primeiras proezas da Távola Redonda, de caráter religioso; o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*: outras proezas, como estamos a ver, da mesma Távola Redonda, mas agora de caráter amatório; na primeira, busca-se o Santo Vaso, a Eucaristia; na segunda, busca-se a Mulher, o Amor.

Em um povo lírico por excelência, no dizer de Fidelino de Figueiredo (72), era natural que o filão amoroso atingisse a matéria cavaleiresca, como chegou a atingir *Os Lusíadas*, cujos episódios líricos são com certeza os mais intensos momentos de vibração poética dentro do Poema: *Inês de Castro*, *Gigante Adamastor*, *Ilha dos Amores*, *Doze de Inglaterra*. O último, cavaleiresco pela configuração exterior — doze cavaleiros a lutarem por outras tantas damas ultrajadas — é ainda mais significativo, pois auxilia a compreender o caráter mesmo do *Memorial*: expressa menos a exaltação do feito heróico, que a *justa* travada por damas e sua honra. Medieval pelo aparato bélico e pela camada cavaleiresca — amor à Justiça — mas característico como exemplo de concepção amorosa da vida, tão semelhante a outros passos dos *Lusíadas*, cujo fulcro é o amor em qualquer de suas facetas: amor de mãe (*Inês de Castro*), amor impossível (*Gigante Adamastor*), amor dionisíaco (*Ilha dos Amores*), amor conquista e devoção (*Doze de Inglaterra*). O *Memorial* será, ao fim das contas, uma série de momentos de exaltação do amor em suas várias configurações, entremeadas de aventuras cavaleirescas, cuja função é motivar aquêles e manter a atenção. E' imediato concluir que têm maior interêsse para nós essas plasticizações do amor do que o aspecto heróico, muitas vêzes de fraco gôsto ou de rasteira inspiração.

---

(72) — Fidelino de Figueiredo, *Características da Literatura Portuguesa*, 3a. ed., Liv. Clássica, Lisboa, 1923, pg. 17.

## 2. ANÁLISE DO CONTEÚDO AMATÓRIO DA NOVELA

### A — As personagens: comportamento

#### a. — Introdução:

Nada evidencia tanto o caráter amatório do *Memorial* como a vida psicológica e social de seus protagonistas. E' o que faremos a seguir, iniciando pela análise do comportamento masculino, do cavaleiro — o herói — para, depois, tratar da mulher. O seu comportamento psicológico, estreitamente ligado à vida amatória, permitir-nos-á compreender até que ponto os móveis interiores da efabulação giram em tórno dos problemas de ordem amorosa.

Se pensarmos na concepção do homem, do cavaleiro e do herói, separadamente, cometeremos um êrro. Com efeito, os três, se assim se pode dizer, estão conjugados no *Memorial*, e não é possível pensar num sem levar em conta os outros dois.

Dentre os vários ideais forjados pela Idade Média, o do cavaleiro permaneceu fortemente arraigado no século XVI (73). Entretanto, é fundamental que distingamos os fatos: uma coisa é o cavaleiro real, carne e osso e espírito, que a Idade Média criou; outra coisa é o cavaleiro forjado pelas artes ou pela religião, portanto idealizado. De forma nenhuma se aceitará que o cavaleiro apresentado pela matéria cavaleiresca seja transposição do cavaleiro real, contemporâneo (74). E' idéia comum nos nossos dias que as Cruzadas, além do sentido religioso que as recobria, foram realizadas, sobretudo as primeiras, com o intuito de dar ocupação a um

(73) — De passagem, observe-se como a Cavalaria foi, bem até poucos anos, a arma nobre de combate, logo posta de lado pelos progressos operados na arte da guerra. E a equitação, como outras competições em que o cavalo está presente, era, e ainda é, um desporto da aristocracia. *Cavalheiro* é, nos dias que correm, sinônimo de fineza de caráter e de atitudes, estando implícita a idéia de polidez para com as damas. Fruto de uma época cada vez mais apressada, o *cavalheiro* começa a ser uma figura quase lendária de um passado remoto. De qualquer forma, tanto o *cavaleiro* como o *cavalheiro* são heranças medievais. Esse capítulo das reminiscências da Idade Média nas nossas instituições merece especial atenção: V. John H. Randall Jr., *La Formación del Pensamiento Moderno*, Ed. Nova, B. Aires, 1952, pg. 88 — “El Ideal Caballeresco”.

(74) — F. J. C. Hearnshaw, *A Cavalaria e o seu lugar na História*, apud *A Cavalaria Medieval*, de Edgard Prestage, tr. portuguesa, L. Civilização Editôra, Pôrto, s. d., pg. 30:

Sempre existiu um grande vácuo fixo entre o tipo do herói da Cruz, cuja vida se dedicava a lutar e a sofrer em defesa dos santos e dos fracos, e a verdade horrível dos homens profanos, cruéis, egositas e sensuais. Tampouco havia mais concordância entre o ideal dos *amantes* cortesês dos trovadores e a realidade dos adultérios infames que corrompiam a vida social da baixa Idade Média.

grupo considerável de cavaleiros vadios, assaltantes, que espalhavam o dessassossêgo por onde passavam (75). A idealização do cavaleiro era um imperativo educacional, pois, com o decorrer do tempo, acabaria por se fazer o padrão moral da época. Ideal de perfeição simbolizado num homem superior fisicamente e espiritualmente — eis o significado do cavaleiro que as artes nos transmitem. A Cavalaria, antes organização social e militar, é agora organização artística. No princípio a vida exigia uma obra de arte que fôsse o seu reflexo; agora a arte atua sobre a vida. E o que era antes ideal social e militar, passa para a Literatura e aí se forja um *ideal* que atual fundamente na *vida real*. Vida e Arte. Arte e Vida. Há que distinguir o ideal de uma e de outra (76). No movimento pendular que se estabelece, a Vida acaba por imitar a Arte, como exemplifica o ardor místico de Nuno Álvares Pereira, e a legião de nomes próprios tirados da ficção cavaleiresca.

Por outro lado, indo-se mais longe na análise, verifica-se que não é possível sintetizar os dados referentes a tôda a Cavalaria, em vista da variabilidade cronológica que se observa entre a França, Portugal e Espanha. Enquanto a Cavalaria na França acompanha de perto o movimento da poesia trovadoresca, com a qual tem muito parentesco, em Portugal a novela de cavalaria, gênero de importação ao menos nos seus primórdios, só se fixou a partir do século XIII, sem, evidentemente, a vitalidade que terá no século XVI. Quer dizer: o *ideal cavaleiresco* é trazido da França para Portugal, e nada nos prova que as condições históricas fôsssem semelhantes para explicar a sua aceitação. E' um ideal mais artificial do que em França, por faltar, *grosso modo*, a ambiência histórica motivadora. Ideal acomodado ao ambiente português, é evidente fôsse postigo, artificial, ao contrário da França, articulado que está ao feudalismo (77).

Opondo-se ao bitolamento mental do homem da Idade Média, o homem da Renascença criou um sentido novo e amplo para o indivíduo, transformando-o no *uomo universale* de que fala Burckhardt, salientando que se trata de "tipo humano que pertence ex-

---

(75) — F. J. C. Hearnshaw, *op. cit.*, pg. 17.

(76) — Alfred von Martin, *op. cit.*, pg. 126.

(77) — Erich Auerbach, *Mimesis: la realidad en la literatura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, pg. 133:

A ética feudal, a representação ideal do cavaleiro perfeito alcançou desse modo larga e duradoura influência, e as idéias de bravura, honra, fidelidade, urbanidade, costumes nobres e cortesia à mulher, ainda agradaram a sociedades de períodos culturais diferentes. O ideal cavaleiresco, saído, portanto, da estrutura feudal, a ela retorna, de molde a modificar o próprio *torus* da vida. Por outras palavras: o cavaleiro era um ideal que só possuía consistência como arquétipo mental, exilado da realidade tanto quanto possível. Ao atingir consistência e aceitação, a ambiência histórica criadora procura torná-lo real, intenção que a pouco e pouco lhe vai dando verossimilhança. O ideal, exilado da realidade, a ela volta, a ponto de modificá-la visivelmente.

clusivamente à Itália” (78). John Randall, por seu turno, alargando o conceito de *uomo universale*, lembra que “no norte, onde a agricultura tinha a maior importância e o feudalismo perdurava, o cortesão tinha as maiores probabilidades de ser o homem universal” (79), e junta o exemplo de Bayarde, na Côrte Francesa de Francisco I, e o de Sir Phillip Sidney, na Inglaterra. Mas, que é o *homem universal*? E’ “o homem múltiplo, de personalidade bem definida que acrescentava ao perfeito exercício de todos os poderes físicos uma erudição universal e uma habilidade real em diferentes artes” (80).

De pronto se conclui que o *homem universal* da Renascença opõe-se ao *homem com certas limitações*, da Idade Média. Que importância tem essa diferença para o estudo da Cavalaria?

#### b. — O Cavaleiro

O Cavaleiro — o homem — que está no *Memorial* é convencional, herói urbano, palaciano, o que facilmente revela quando fala, preocupado que está com o empolado da frase, preciosismo tão próximo já do século XVII. Tome-se, como exemplo, o que está na página 200 do *Memorial*, onde se lê um diálogo espirituoso, superior, não faltando a citação latina — “Non tentabis Deum tuum” — e, como a manifestar consciência da cena, um dos interlocutores diz: “sou tam duro de mover que nada me obrigais com vossa *boa oratoria*” (o grifo é nosso). O Cavaleiro do *Memorial* é seduzido pela palavra, não perdendo oportunidade de fazer longos discursos (81), ou de conversar longa e galantemente antes do combate, como se pode ver no citado episódio da página 200, exemplo de tantos outros; ou, ainda, de responder cortêsmente a uma dama, pelo que se lê à página 65. No geral, a sedução da palavra obscurece a ação, que assim vai ocupar lugar secundário.

(Entre parênteses: Até do ponto de vista técnico, há influência dessa preocupação, pois, ao invés de ligar *contos* propriamente ditos, baseados cada qual numa *aventura heróica*, as aventuras entrosam-se uma na outra, dando a impressão de dois ou mais planos dramáticos simultâneos, cujo interesse central está na intriga ou no mistério de alguma *história* que aconteceu ou que está para acontecer. Procurando entreter o leitor com o emaranhado narrativo, e sabendo quão monótonas são

---

(78) — Burckhardt, *op. cit.*, pgs. 126-127.

(79) — John H. Randall, *op. cit.*, pgs. 140-141.

(80) — *Idem*, *ibidem*, pg 140.

(81) — *Memorial*, pgs. 6-8, 17, 22-23, 112, 115, 177-179, 199.

as aventuras de caráter cavaleiresco típico, o novelista esmera-se em criar situações e embaralhá-las. Ao mesmo tempo que exige a atenção do leitor para acompanhar a diversidade rapsódica, vai entretendo a imaginação. Sempre se apresenta o misterioso e o fantasioso).

Certo, mesmo nessas situações de oralidade afetada patenteia-se um homem psicológicamente complexo, vivendo aquela *interioridade* de que fala Dilthey.

Mudando o *tonus* de vida, muda a paisagem interior e o exterior do homem:

Do mesmo modo que essa literatura surgiu da transformação do sentimento vital e estilo de vida, acompanha êsse acontecimento, reforça e concentra por tôda parte a atenção pela interioridade do homem, fomenta a diferenciação crescente das individualidades e exalta a alegre consciência vital de um desenvolvimento espontâneo baseado na natureza do homem (82).

Essa síntese do homem quinhentista se ajusta ao *Memorial*, ressaltados os compromissos com a tradição, dos quais nenhuma novela fugiu, inclusive o *D. Quixote*, expressão de um cavaleiro dilemático porque prêso ao século em que vive e desejoso ardentemente de realizar ações próprias da Idade Média. Não se pode dizer que o *Memorial* já apresenta nítida essa dualidade psicológica provocada por um dilema de consciência perante a vida, mas percebe-se que os cavaleiros são jogados por forças provocadoras de crises psicológicas. De qualquer forma, o cavaleiro do *Memorial* está longe de ser o cavaleiro amorfo e indistinto da tradição, sempre amparado num mesmo pano de fundo moral ou heróico. Compare-se com a *Demanda*. Mesmo que haja profunda diferença entre Galaaz e os seus companheiros, essa estabelece-se pelo confronto não de riqueza dimensional psicológica, mas de predestinação teológica. Não constitui problema substituir Galaaz por Perceval, ao transportar o mito graálico da poesia para a prosa. Bastava transportar as características de um para o outro, e tinha-se o herói da novela. Galaaz, em princípio, poderia ser substituído por *qualquer* cavaleiro que fôsse *eleito*. Além disso, por viver uma vida prevista, marcada, é certo, de provações sem conta, não há grandes surpresas nos seus atos, porque também previstos desde as primeiras páginas. Daí não haver dramas no seu interior, senão os que resultam de sua expectativa eucarística. Perceval ou Lancelote,

(82) — Wilhem Dilthey, *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*, 2a. edição, Fondo de Cultura Económica, México, 1947, pg. 28.

porque *não escolhidos*, alargam sobremodo o seu campo de ação, são mais interiorizados, livres do unilateral compromisso religioso. No íntimo de Lancelote debatem-se problemas mais agudos, a saber: como decidir entre a *lealdade* ao rei Artur, seu soberano, a quem deve vassalagem, e o *amor* à rainha Ginebra, a quem está amarrado por forte paixão? Evidentemente, os cavaleiros, em sua grande maioria, não se aproximam nem de Galaaz nem de Lancelote, Boorz ou Perceval, e mergulham numa mediania incaracterística. Mas, fixemos essa idéia, êsses constituem o grosso das personagens. Os demais são excepcionais, não podendo servir de paradigma.

Comparando-se com o cavaleiro do *Memorial*, misto de cortesão e guerreiro, qual Lancelote — cavaleiro-galante —, vemos como se alargou uma tendência que vinha da Idade Média. No geral, o cavaleiro medieval, indiferenciado, incaracterístico, opõe-se ao cavaleiro quinhentista, denso de vida psicológica e humana (83).

Claro está que não devemos procurar no homem do *Memorial* profundos dramas de consciência. São de profundidade relativa para nós, vivendo o século XX da descoberta de vários mundos psicológicos, mas significam muito em face da época imediatamente anterior. Por outro lado, o ser o amor o fulcro das preocupações do cavaleiro (84), naturalmente restringe o campo dramático, pois não há conflitos senão os gerados pela incompatibilidade entre os amantes ou os obstáculos que se intrometem. O monopólio reserva ainda um vasto campo de possibilidades, devido às formas várias de amar e devido aos seus participantes. Como veremos no capítulo a que se destiná a discussão, as diferenças entre Celidônia e Floresinda ou Ifranasa baseiam-se em características psicológicas que resultam do comportamento amoroso, ou por êle se evidenciam. Se o elemento aferidor é justamente a vida erótica, parece claro que as variações possíveis e imagináveis têm origem na variedade de tipos psicológicos. Pois entra pelos olhos que Celidônia, astuciosa e honesta, ocupa o polo oposto ao de Floresinha, pérfida e leviana. Não há possibilidade de haver incongruência entre o comportamento amoroso e o caráter psicológico das personagens. Note-se que não faze-

---

(83) — D. Justina Ruiz de Conde, em sua tese sobre *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Aguilar Editor, Madrid, 1948, no capítulo intitulado "Aparición del hombre interior cuyo destino es el sentimiento", pgs. 183 a 213, aplica a Amadis essa idéia da interiorização. E' dever nosso confessar de público a satisfação que nos proporcionou a leitura dessa obra, cujas conclusões serviram para igual estudo no *Memorial*, pelas semelhanças que julgamos haver entre Amadis e D. Lucidardos, se bem que êsse estivesse aquém da densidade psicológica do outro. Razões de estrutura da novela, dimensão e freqüência da vida psicológica.

(84) — E' o *herói por amor*, no dizer de J. Huizinga (*El Otoño de la Edad Media*, R. de Occidente, Madrid, 1952, pg. 104).

mos referência ao lado moral da questão, mas até lá poderíamos ir, caso quiséssemos.

Com o cavaleiro se podem estabelecer essas diferenças, não tão marcantes, pois o homem, pelo caráter liberal de suas atividades, se permite variar de comportamento sem afetar a sua natureza, como ocorre com as mulheres. O cavaleiro é, antes de tudo, um sentimental porque a vida — de resto, um eterno jôgo — tem a mulher como prêmio. Visto ser ela desejada e idealizada simultâneamente, não há perigo de se transformar a sua expectação em posse física apenas. Algo mais domina a sua ansiosa busca: certo exclusivismo que o aterra, já que o prende de forma total e definitiva. Decorre daí o estado de perene dor em que vive o cavaleiro, pois a mulher só é alcançada após exaustivas caminhadas através de obstáculos. O sentimentalismo advém dessa separação física que se pretende destruir, e da saudade da pessoa amada. E' acompanhar o Cavaleiro das Armas Cristalinas, saudoso de Celidônia, em meio a uma paisagem melancólica — o bosque, a lua, o vento brando — e ouvi-lo dizer uma dolorosa canção de amor:

Indo pois assi per antre huns altos pinheyros que com a lua clara, que lhe entrava per antre ramas, e ho ar brando e fresco que os movia, fazendo hum brando murmuro, parecia caçar ali a saudade espritos contempreativos, começou ho enamorado cavaleyro sentir seus arripques, e por participar melhor soo daquella saudade, mandou sua companhia diante fazer prestes a pousada (85).

Diante dêsse trecho, duas observações devem ser feitas: primeira: essa identificação da natureza com certos estados dalma corre por conta, inicialmente, de uma tradição portugûesa que remonta às cantigas de amigo, onde a donzela, em geral colocada em meio à natureza, monologa às coisas que a cercam as inquietações e as alegrias de amar; a seguir, pelo próprio clima da Renascença, quando a natureza volta a ser objeto de mais largo interêsse por parte do homem: era, ao dizer de Burckhardt, "a importância da paisagem para a alma sensível" (86); confinando-se no caso portugûês, é importante verificar que a natureza comparticipa do drama humano sempre em momentos de melancolia e desalento; sua presença sempre se faz necessária nos instantes de dor, e raramente nos de alegria; a natureza contagia-se do estado melancólico e pare-

---

(85) — *Memorial*, pg. 46. — Cena semelhante podemos encontrar no *Amadis*, B. A. E., pg. 18, 2a. coluna; no *Imperador Clarimundo*, Liv. Sá da Costa, vol. I, pg. 252.

(86) — Burckhardt, *op. cit.*, pg. 262.

ce compartilhar do sofrimento humano; trata-se, ademais, de uma característica da Literatura Portuguesa quinhentista, como atesta, por exemplo, a poesia lírica do tempo, ou a *Menina e Moça*; — segunda: por outro lado, em paralelo com a associação da paisagem natural com os estados dalma, a natureza é vista nos seus aspectos estéticos, especialmente os de ordem plástica:

Caminhando poys per hum caminho em voltas, ja perto da Ermida chegou a huma fonte, cuja agoa parecia hum claro cristal: brotando de um toscó penedo, que fazia humas veas azueys e vermelhas, ornada de musgo e douradinha: de cujas folhas caiam humas gotas a tempos como ricas perolas, e estilandose assi, cahia em hum largo tanque, feyto em triangulo, de lagoas de laspe polido, que dava de si muytas cores, todo toldado de altos castanheyros, enxeridos de era, e parreyras com muytas uvas, que ho defendião do sol que não entrava, sálvo per manha dos sotijs rayos: ho prado de erva muyto meuda e muyto verde, com mezcra dalgumas flores de diversas cores, rico tapete da natureza, e estancia por sua fresquidão e rudeza, de muyta recreação: ca não lhe faltava ali ho zenido das solicitas abelhas, os asovios do saudoso solitario, os gemidos da solitaria Rola, os longes da melroa musica, e a resposta do profioso Rouxinol (87).

O estilo de Jorge Ferreira, caracterizado no conjunto por certa dureza, aliás peculiar à prosa portuguesa quinhentista, adquire visível fluência e maneabilidade quando se trata de descrever a natureza ou os estados dalma que a ela se associam. Está-se, no caso, em face de um fenômeno natural no século XVI, pela riqueza expressiva alcançada nos domínios da poesia lírica, em flagrante contraste com a prosa, no geral ainda incapaz de fixar sutilezas de pensamento, o que só vai ocorrer no século seguinte. O *Memorial*, carregado de lirismo como está, não podia fugir à fôrça das circunstâncias, revelando nitidamente duas direções gerais no campo da expressão: a primeira refere-se aos comuns eventos — a prosa é áspera, não raro obscura; a segunda refere-se aos momentos líricos — o novelista está à-vontade para *descrever* efusões dalma, e os recursos expressivos fluem espontâneamente. Observe-se o realismo do quadro, a naturalidade, a preocupação de fixar aspectos não só visuais mas sonoros da natureza, preparando assim a cena dramática que se segue. Observa-se ainda que o Cavaleiro das Armas

---

(87) — *Memorial*, pg. 60.

Cristalinas — protagonista do episódio — não sabe quem é a mulher que procura: viu-a de relance, e persegue-a, inflamado.

Jorge Ferreira, depois de criticar o *sensual desejo*, pinta-nos o retrato de D. Lucidardos, o Cavaleiro das Armas Cristalinas:

E no cavaleyro das armas cristalinas por ho conseguinte se nos desenha, hum mancebo sem experiencia que se vay apos ho seu apetite animoso, a que não sabe resistir, e por quanto o tempo lha deu assaz custosa, com a pena que he ho fruto das taes empresas. Leyxemolo seguir seu amor sem fundamento (88).

Despreze-se por ora a acrimônia do retrato, calcado no código ético que o novelista pretende expor, e pensemos no sentido humano decorrente dessa fraqueza avassaladora. Escapa pelos dedos de Jorge Ferreira o caráter humano e vivido que empresta ao herói da novela. Acaba sendo mais significativo o pormenor. Sim, o cavaleiro que vemos agora é *também* fraco, e suas virtudes são alcançadas depois de uma luta sem cessar contra os *apetites animosos*. Sente-se nisso o *homem*, pôsto pela Renascença mais rico interiormente que o da Idade Média. Se ideal tem de ser o homem — e o novelista não o esconde — de modo nenhum poderia ser segundo as fórmulas do passado. O cavaleiro humaniza-se, dissolve-se no cotidiano, e é mais um tipo social, um representante de uma classe do que pròpriamente símbolo de uma vida. As qualidades que apresenta são, por isso mesmo, bifrontais, positivas, de um lado pela presença de um ideal medievo; negativas, de outro, porque se procura não o *Homen*, mas o *homem*. Quanta luta interior não se travou no século XVI para formar um ideal de vida católico, que se esboçava diante de uma realidade nova? Quantas palpitações do homem quinhentista reclamavam uma nova escala de valores? Quantas reformas se presenciavam depois das ebulições que se vão acumulando pela Idade Média? A euforia que o homem sentia de dominar os elementos, as distâncias geográficas, fazendo história, não era de molde a conturbar a paz de espírito e exigir nova orientação?

E' então que surge Santo Inácio de Loiola, tão cavaleiresco (89) no seu messianismo, a lançar-se numa nova cruzada. Quan-

---

(88) — *Memorial*, pg. 52.

(89) — Juan Beneyto, *Espíritu y Estado en el siglo XVI*, Aguilar S. A. de Ediciones, Madrid, 1952, pg. 124, diz, de Santo Inácio:

(...) é mais um cavaleiro, como Amadis, mas um cavaleiro cujo rei é Cristo e cuja dama é Maria.

Mais adiante cita o Pe. Larrañaga, que observa em S. Inácio psicologia e caráter cavaleirescos, que justamente fazem converta em idéia de serviço o que para Santa Teresa se apresenta como matrimônio espiritual.

to não há nesse apostolado de esforço inaudito por manter vivo um ideal que a conjuntura histórica se propunha modificar, orientando as indagações noutra sentida e exigindo esquema adequado de conduta?

Agonia de um mundo em ebulição, o século XVI vai forjar outros ideais, sobretudo referentes ao homem natural. O Cavaleiro idealista e idealizado já não se prestava para simbolizar uma revolução mental cujo programa consistia em buscar novas direções para os velhos problemas, no centro dos quais estava o homem, objetivo e crítico. Em face disso, o cavaleiro tem qualquer coisa de *cômico*, no dizer de Ortega y Gasset, em sua obra *Meditaciones del Quijote* —, no seu exílio da realidade, como tão evidente está em *Merina e Moça*, onde os elementos cavaleirescos se tornam enxutos de conteúdo simbólico quando colocados diante de uma conjuntura que já se lhes tornava estranha e complexa, a ponto de não comportar uma Cavalaria idealista nos moldes tradicionais. Basta, como exemplo dentro do *Memorial*, que lembremos as titânicas lutas contra dragões, serpentes, leões, gigantes, monstros. E' um acumulado de inverossimilhanças, de deformações da realidade. Sinal dos tempos, exigindo a morte de um ideal que não encontrava apoio na realidade.

D. Lucidardos apresenta a complexidade psicológica que denuncia claramente a sua integração na época. Contento com saber o nome de sua bem amada Celidônia,

E obrigado do seu desejo sem mays cuidar no que faria, como quem também ja não podia fazer al, não teve conta com se jr meter em terra de immigos, nem com quantos inconvenientes nisto avia, ca lho mandou assi amor que tudo ousa e comete (90).

Vivendo quase que exclusivamente a vida sentimental, de modo que tudo a ela se subordina, o cavaleiro, além de reagir espontâneamente ao nome de Celidônia,

como naturalmente era compassivo: natureza de animos pobres, apiadouse della, consolandose em achar companhia de seu mal (91).

A figura feminina que aparece em cena é uma suspirosa donzela. Está-se longe do cavaleiro primitivo, quiçá mais rude; o cavaleiro quinhentista, simbolizado por D. Lucidardos, já manifesta requintes de atitudes e pensamentos. Bem analisado, conclui-se que

---

(90) — *Memorial*, pg. 51.

(91) — *Memorial*, pg. 63.

é um sentimental, e encontra para a sua vida motivos apenas de ordem emotiva. Já apontamos linhas atrás uma camada de compromisso ético encobrendo seus gestos sentimentais. E' um fenómeno comum na novela, em que se procura encontrar, a dentro das mais variadas atitudes, uma ética do amor. Por outras palavras: o cavaleiro é obrigado a subordinar os seus anseios amorosos a um código de conduta moral.

E' importante verificar que o carácter emotivo do cavaleiro ainda se manifesta por contrastes entre a sua fortaleza física e a fraqueza sentimental. Aquêles mesmos que operam façanhas desconhuns contra tôda sorte de inimigos, possuidores de extraordinária fôrça, que muitas vêzes supera a de Hércules (92) — Adamastores em miniatura — submetem-se ao jugo do imperativo de ordem sentimental, ruindo por terra, em face da mulher, mais fraca fisicamente, tôdas as suas virtudes físicas.

De onde o conflito, gerado pela fraqueza da potência física perante a vida sentimental, ou qualquer situação de natureza moral. São, ao fim das contas, dramas morais ou sentimentais:

Ho animoso cavaleyro começou agastarse consigo deste desastre, avendo por extrema affronta e fraqueza sua, não ser poderoso pera guardar huma donzela: *encendido em tam grande yra que dos olhos lhe queriam saltar lagrimas de sangue* (93).

Atente-se nas *lágrimas de sangue*, expressão da intensidade dos sentimentos que dominam o cavaleiro. Aliás, o *pranto* é freqüente, causado por qualquer distúrbio na vida afetiva, como é o caso de Florismarte, que chora copiosamente (94). As lágrimas, além de serem lugar-comum na literatura quinhentista, como se pode ver no *Amadis*, na *Menina e Moça*, no *Imperador Clarimundo* (observe-se que a personagem principal, Clarimundo, também se intitula *Cavaleiro das Lágrimas Tristes*), são também muito ricas como expressão de estados vários dalma, todos caracterizados por certo desalento perante o mundo e os sêres e certa incapacidade total de agir ou pensar. A depressão, especialmente sentimental, no caso presente, provoca lágrimas, ademais forma significativa de traduzir sensações inexprimíveis. No instante mesmo em que não se encontram as palavras para expressá-las, bastam naturalmente as lágrimas. Se assentarmos que tal lugar-comum decorre, no geral, da interioridade que caracteriza a análise das paixões e dos conflitos, estará com-

---

(92) — *Memorial*, pgs. 65, 151.

(93) — *Memorial*, pg. 230 (O grifo é nosso).

(94) — *Memorial*, pg. 93.

preendido também que o pranto resulta de as personagens se conduzirem por razões da vida sentimental, dando-nos a impressão de seres cuja sensibilidade está à flor da pele, pronta para agir à mínima solicitação. As lágrimas são sinônimo de vida, traduzindo ora a tristeza, ora a alegria. Não são originadas no desespero causado pela consciência do erro, ou da miséria humana em face da Perfeição, como está na *Demanda*, mas lágrimas que atestam fraqueza sentimental, desequilíbrio emocional perante a vida.

Paralelamente às lágrimas, a morte lírica, a morte não-física está presente. É a morte interior, já que o cavaleiro, conduzindo a sua vida por razões sentimentais, e essas não encontram ressonância, desalenta-se, e *morre liricamente*. É o caso de Florisbel, morto de amor e saudade (95).

E ainda:

Assi que tomando este trabalho vão com grandes vozes aviltava ho Centauro por o provocar a yra e que lhe abraze pera se vingar (96).

Observe-se: *aviltamento, ira, vingança*, sentimentos confessados, manifestos, expressando bem o aprofundamento psicológico que vimos tentando mostrar.

É, pois, o cavaleiro andante do *Memorial* um espírito multiforme, como multiforme é nas suas manifestações o século XVI. Sua complexidade mental tem origem num conflito de natureza ética ou sentimental, ou, ainda, ético-sentimental. É cristão; invoca freqüentemente a Deus ou a Providência (97). Aliás é o Cristianismo que informa as suas aventuras, no geral de teor moral inabalável, a que se liga certa dose de fatalismo:

Desta maneyra sabe ho governador do mundo fazer ho que quer quando ho nos menos queremos, por ho que he trabalho vão resistir a nosso destino (98).

Tal fatalismo concilia-se perfeitamente com o saber enciclopédico que possui, o qual, como vimos, ao lado de ser fruto do tempo, é ainda nota *sui generis* dentro da matéria cavaleiresca, porquanto não há outra novela onde o lastro de erudição fôsse tão espesso como no *Memorial*. O Cavaleiro que temos diante dos olhos é um homem culto, erudito, cidadão. Na *Demanda*, Galaaz traduz cal-

---

(95) — *Memorial*, pg. 101.

(96) — *Memorial*, pg. 231.

(97) — *Memorial*, pgs. 71-72, 77, 84, 197, 221, et *passim*.

(98) — *Memorial*, pg. 154.

*deu*, evidentemente por inspiração divina. No *Memorial*, o Cavaleiro das Armas Cristalinas parece entender francês, vasconço, grego, latim (99). Já dissemos do seu talento poético, improvisando inspirados poemas de amor. Outras vezes é poeta completo: compõe e toca, acompanhado de alaúde (99). Em conclusão, é um homem típico da Renascença, pela interioridade manifestada, pela cultura, até pela maneira de se vestir, como veremos a seguir.

Se estiver claro o caráter quinhentista, palaciano, urbano do cavaleiro do *Memorial*, pode-se perfeitamente pensar que o seu vestuário será adequado: veste-se, digamos, palacianamente. Não se trata agora do cavaleiro tradicional que normalmente operava em campo aberto, mas do fidalgo que, além das excursões fora dos seus domínios, tem os pés fincados na vida urbana, realizando torneios ou indo à caça do porco montês. Seu vestuário, por isso, vai perdendo a rudeza, a rigidez quase monacal emprestada pela tradição. Sim, se o objetivo era, entre outras coisas, a defesa de desprotegidos, fazia-se cabível uma roupagem isenta de vaidade e adaptada à luta em prol do próximo ou da bem amada: espada, lança, escudo, elmo, manoplas, brial. Compare-se com o cavaleiro do *Memorial*, vaidoso, mais afim do fidalgo melancólico, enfasiado de tudo, a buscar na aventura um derivativo para as suas insatisfações:

(...) o qual *cansado da caça* se lançou a dormir, vestido de huma *cabaya de cetim carmesim*, e sobrella huma *pelle de lião: com as mãos douradas* que lhe atavam no pescoço, e os *pés prateados* que ho cingiam pela cintura: calçadas *humas espartenhas de fio douro*, e *prata* tecido em lazaria asaz artificiosa, e do teor huma *gualteyra de feyçam de celada: a que tinha enconstada à cabeça, cujos cabelos crespos pareciam hum pinho douro: e jazia assi tam belo que ho não podia ser tanto ho fermoso Indimião caçador* (100).

Anote-se: *cansado da caça*, o cavaleiro põe-se a dormir, ataviado de forma vaidosa como apontamos, num contraste violento entre o amarelo e o vermelho. Quão longe do cavaleiro que dormia pobrememente numa furna ou numa ermida, sem a mínima dose do conforto que cerca Florismarte! Fixe-se que o cavaleiro está cansado da caça, não do combate. A referência feminizadora dos *cabelos crespos em pinho douro* e a comparação clássica — Indimião —

---

(99) — *Memorial*, pg. 52. Veja-se ainda *Amadis*, pg. 224.

Isso é tanto mais importante quanto mais atentarmos no fato de que o cavaleiro tradicional é quase sempre analfabeto ou semi-analfabeto (Cf. Funck Brentano, *Féodalité et Chevalerie*, Les Éditions de Paris, Paris, 1946, pg. 154).

(100) — *Memorial*, pg. 89 (O grifo é nosso).

completam o quadro. Não pode haver dúvida que semelhante cavaleiro — assim vestido — deve apresentar uma estrutura psicológica consoante.

O Cavaleiro das Armas Cristalinas surge em

hum cavalo pombo asaz grande e soberbo com muytas plumas brancas no topete. Armado de humas armas de tal jaez tam polidas que nhuma diferença tinham de cristal e sendo por tais julgadas da vista não no eram menos na fortaleza: a cabeça, as mãos desarmadas, mancebo de dezoyto annos ao parecer de muy gram de corpo e membros inda não enformados de todo, mas logo prometiam forças grandes, e grande animo. De rosto tão gentil homem, començandolhe brotar as flores da barba, que poderia competir com o fermoso Adonis, de humas feyções grossas não efeminadas (101).

E' o retrato de um jovem fidalgo, galante e cortês de gestos, afeito ao trato de reis e damas da côrte.

O amaneiramento do vestuário atinge o auge por ocasião dos torneios, o que acontece freqüentemente numa novela como o *Memorial*, em que os combates singulares escasseiam. Nessas ocasiões os cavaleiros vestem-se das côres mais exóticas. Para nós tem muito interêsse o torneio de Enxabregas. E' bem o epílogo cortês de uma segunda Távola Redonda amatória, girando em tôrno dos reinantes portuguezes: D. João III e o malfadado príncipe D. João, razão ou causa de ser um torneio de apologia aos governantes. Importa-nos, por momento, observar as vestimentas:

Dom Antonio de Noronha mantedor do meio, trazia armas brancas lavradas douro, e sobrelas coura de tafeta pardo bordada de torcidos de cetim amarelo, pardo e branco e forradas de telilha douro, e assi os altos das calças, e as meyas pardas, e os çapatos de veludo pardo, na cabeça huma celada de tafeta pardo forrada de telilha douro, com huns golpes meudos, e per cima muitos botões e peças douro com suas medalhas e plumas (102).

Retratado um dos contendores, figurino de tantos outros cavaleiros, o novelista descreve os outros dois — Hieronymo de Melo e Gomes Freire — com o mesmo luxo de côres, e, ao fim, com sobriedade, diz:

---

(101) — *Memorial*, pg. 22.

(102) — *Memorial*, pg. 338.

Com este aparato não pouco lustroso e soberbo diante de si, entraram os tres esforçados aventureyros pola ponte, com gentil e estremado ar de hombridade de suas pessoas, com ricas espadas, na cinta e piques aos hombros, prometendo de si que sustentariam toda openião digna delles (103).

Atente-se na pressa em citar as suas armas. Importa ao novelista o garbo fidalgo e a postura gentil que o apurado da roupagem mais ressalta.

Heróis de torneio, cavaleiros de paço e côrte, uma de suas preocupações é agradar as mulheres. Evidentemente, êsse palacianismo obriga-os a uma série de acomodações mentais no sentido de satisfazer os compromissos assumidos. Suas ações têm um enderêço único: a Mulher. Daí um mundo de atitudes no sentido de alcançar os seus favores, daí condicionar-se a uma ética amorosa.

### c. — *A Mulher*

Existe muita semelhança psicológica entre o cavaleiro e a mulher, sobretudo pela *interioridade* já apontada naquele. A mulher no *Memorial*, quando heroína, comporta-se de modo amplo e complexo relativamente à da Idade Média, que a Cavalaria nos transmitiu, ingênua, sentimental, reduzindo suas inquietações à esfera do homem amado, respirando perenemente o ar dos castelos. Psicologicamente superficial, a mulher da tradição era colocada inacessível. Não lhe vai na alma aquêlê turbilhão de conflitos que encontramos em Celidônia, muito mais verossímil nos seus defeitos e nas suas qualidades. Se idealismo existe, corre por conta do Cavaleiro das Armas Cristalinas, defendendo-a sempre como a mulher sem par, exemplo de virtudes morais e de beleza física. Era exigir de mais do cavaleiro que visse a donzela sonhada com os olhos da Razão, vendo também seus defeitos. Fá-lo o novelista, colocado em atitude analisadora:

(...) he Celidonia tem altiva de pensamentos, que ho muito tem por pouco ante si (104).

Vaidade, altivez. Mais adiante, dois cavaleiros requestam-na. Celidônia, astuciosa e indiferente, diz-lhes que o galardão desejado seria daquele que trouxesse uma maçã do Hôrto das Espérides. Sem perda de tempo, partem, a satisfazer o seu capricho. Celidônia ficou logo

---

(103) — *Memorial*, pg. 338.

(104) — *Memorial*, pg. 49.

muyto vaagloriosa de si mesma e pouco lembrada delles (105):

Repete-se a sobrançaria feminina, acompanhada da peculiar volubidade. O trecho é ainda significativo pela intromissão da fantasia mitológica — Hôrto das Espérides — na realidade cavaleiresca. Grave para o cavaleiro, porque caracteriza a sua miopia mental, ao acreditar vivamente na sua existência. Por outro lado traduz a dualidade da época, permitindo coexistirem representantes da ficção ao lado de figuras reais. Invertendo a análise, expressa de forma cabal uma forma de psicologia feminina plena de artimanhas, de escaninhos misteriosos, de zonas insondáveis. Aproveitando-se da situação submissa dos cavaleiros, propondo-lhes o totalmente impossível, se não no puro campo da ficção, Celidônia é bem uma heroína muito humana pela perfídia, astúcia e maldade. Tôdas essas notas do seu caráter permanecem irreduzíveis até naquilo que lhe deveria ser fundamental: o Amor. Sua insinceridade atinge o campo sentimental:

Tal foy esta fermosa dama que nam se obrigando ao Amor do cavaleyro das armas cristalinas de que sabia certo ser muyto amada, nem ao muito que por ella tinha feyto, cuydou em como ho traria em vaãs esperanças, pera que cevado nellas lhe fizesse a vontade, que lhe ele sem cautelas fezera, como quem nam tinha outra, e foy ho mais sogeyto cavaleyro a esta payxam amorosa que se vio em seus tempos e muytos depois (106).

Pode-se verificar que Celidônia não é, evidentemente, o protótipo feminino do *Memorial*, mas é, sim, um dos protótipos, marcados no geral por forte realismo de caráter. A mulher que agora contemplamos, parece recortada do cotidiano, da vida vivida no suceder de superiores e inferiores inquietações. É uma personalidade de mulher real, viva, com virtudes e defeitos comuns. E, se idealismo há por vêzes, decorre do modo como o cavaleiro a vê e sente.

Por outro lado, tal realismo que tem mais o enderêço dos defeitos que das virtudes, não é raro no século XVI, como ainda se vê na *Merina e Moça*. Algumas donzelas não revelam essas notas de personalidade: Belfloris, Almina (107). São incaractersticas, envol-

---

(105) — *Memorial*, pg. 50.

(106) — *Memorial*, pg. 286. Acrescente-se que a perfidiosa dilatação de prazo vem depois de D. Lucidardos ter passado por incriveis peripécias a fim de conseguir salvá-la do perigo por que estava atravessando.

(107) — Apesar disto, quão humana nos seus defeitos:

Almina,

sendo em extremo fermosa, em tanta maneyra, que cria de si ser mal empregada na terra, e dizia muytas vezes que Jupiter ou al-

tas que estão por um véu que impede o olhar prescrutador. A monotonia de suas virtudes seria uma força contrária à análise, pois essa, caso se realizasse, apenas encontraria lugares-comuns. Como não parece êsse o escôpo de Jorge Ferreira ao retratar a mulher, dá atenção demorada àquelas figuras que fujam ao corriqueiro e apresentam alto interêsse psicológico: a heroína Celidônia, Ifranasa, Floresinda.

Celidônia já está estudada suficientemente. Resta agora analisar as outras duas.

Ifranasa (108), mulher de cinqüenta anos, incendeia-se de amor pelo cavaleiro Doristão Dautarixa, amor que pouco tem de contemplativo ou idealista, muito embora fôsse preciso que êle se mostrasse *tam gentil homem* para que a matrona ficasse “em extremo enamorada delle” (109). A intensidade dramática da cena cresce consideravelmente quando Ifranasa se torna rival de sua filha Massilia. Mas, que amor se não o mais imediato, o dos sentidos, pode pretender o serôdio despertar dos seus desejos? Não é Amor, mas paixão: rompe com os preconceitos mais comezinhos da reta conduta moral, muito grave numa época em que à mulher eram tributadas honrarias e tantos sacrifícios, cuja recompensa era justamente o que Ifranasa estava a oferecer, com extrema liberdade e desafetado despudor:

Cá nam sou tam velha como per ventura parecerey quebrada de muytos trabalhos e desgostos mais que dos anos, e que diga isto nam cuydo que estou pera engeytar: mas porque vejays quanto estimo cobrarvos por senhor (110).

Mais adiante, o novelista termina a pintura da sua psicologia: o cavaleiro dá-lhe resposta ambígua, porque tolhido pelos seus deveres para com tôdas as damas, indiferenciadamente. E

Com tam aprazivel resposta ficou Ifranasa tam satisfeyta que nam cuydou aver no cavaleyro outra vontade, parecendolhe que inda lhe durava a sua estrela que *teli tivera sempre de ser muyto amada* de todos seus amigos passados. Com isto ho beyjou na face com algumas meguices improprias ja nella (111).

---

gum dos deoses antigos deviam roubala; e colocala entre as estrelas (*Memorial*, pg. 88).

O novelista converte em qualidade:

(...) tam discreta como convinha a seus altos pensamentos (*Memorial*, pg. 88).

(108) — *Memorial*, cp. XXI, pgs. 119-130.

(109) — *Memorial*, pg. 120.

(110) — *Memorial*, pg. 125.

(111) — *Memorial*, pg. 125 (O grifo é nosso).

Parece caracterizado o tipo psicológico com quem nos defrontamos. E' possível que o contraste estabelecido entre Ifranasa e as demais mulheres do *Memorial* resulte apenas da idade avançada em que é acometida dos impulsos da paixão. Por outro lado, o ter cinqüenta anos poderia ser mais um argumento contra o seu sensualismo retardado, pois que dos velhos se exigiria total segurança na vida afetiva, pelo exemplo a dar aos novos, além de deverem estar ultrapassados todos os arroubos passionais. Tudo nos leva a crer que as possíveis atenuantes do caso, ao invés de justicar a paixão extemporânea de Ifranasa, mais acentuam a discrepância de seu caráter com a generalidade das mulheres do mundo cavaleiresco, inclusive do *Memorial*, as mais das vêzes vivendo em circunstâncias de superioridade moral em face do homem.

Ifranasa é um exemplo da nova atmosfera histórica, que permitia o aparecimento e a confissão indireta de formas de vida mais vivas e reais. Sua forte projeção erótica não é o comum da Cavalaria e exemplifica uma tendência de realismo não hipócrita que no século XVI começava a entrar pelas artes, como a freqüência do nu artístico atesta. Ifranasa é o contraste, o antípoda, que por vêzes diz mais de um momento histórico que o comum, o geral, o monótono. Se a vida não comporta apenas Celidônias, se, ao lado, são comuns as Ifranasas, por que não pintá-las? O *Memorial* é paradoxal, polifacetado, temos dito, e até nesse particular o é: uma face voltada para o passado, a outra dirige-se para o presente. No fundo, porém, tudo é coerente, porque da conjugação de um — o passado — símbolo de idealismos, *grosso modo* — e de outro — o presente — realista — temos a força perene do espírito humano e a expressão flagrante da cabeça de Juno que é, afinal de contas, a Renascença.

Depois de Ifranasa, Floresinda (112), configuração pessoal de uma mesma tendência. Moça de quinze para dezesseis anos, persa, "que hum mouro furtou em Ormuz" (113). Filelfo, é o nome do cavaleiro, criou-a como *dona e senhora*. Mas por ser o cavaleiro

mao galante, e muyto enleyado em seu Amor, ella per meynos da sua discrição excusava a propria affronta, e de sua vontade se entregou a hum cavaleyro que a servia damores e auto pera elles.

Dias depois, passava um cavaleiro por sua janela, e ella devia estar enfadada, ou de sua vida, ou de seu amigo. Per maneyra que chegando a huma janela chamou

(112) — D. Justina Ruiz de Conde, *op. cit.*, pg. 251, refere personagem aparentada: Arnalta (de *O Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes).

(113) — *Memorial*, pg. 207.

ho cavaleyro: dizendolhe que outro a furtara, tinha captiva, e se elle quisesse restituir-lhe sua liberdade, ella folgaria fazer por elle tudo o que fosse seu gosto (. . .). Porem como era incostante, nam passaram tres meses sem se enfadar, e desejando melhorarse: não o dilatou mais: salvo te achar azo (114).

Assim é Floresinda: inconstante, leviana, sua vida é uma ininterrupta repetição, entregando-se à aventura erótica sem qualquer limite moral ou qualquer critério de escolha: não faz distinção entre dois cavaleiros, contanto que sirvam aos seus desígnios sensuais. Vilipêndio do amor, o encontro de duas criaturas reduz-se, nessas circunstâncias, ao ressucitar de fôrças do instinto. Dentro de tal atmosfera, entende-se o Amor como variação de comércios físicos, sem obedecer ao mínimo código de natureza moral ou religiosa. Esse é o lema de Floresinda. Já podemos adiantar que tais atitudes em face do amor, aberrativas, em suma, não poderão constituir-se em casamento, como se fará com as outras, conduzidas por uma linha moral.

Em conclusão, Ifranasa é uma pobre velha doente da vontade e dos sentidos, Floresinda é a insatisfação erótica levada ao extremo — de resto imoral, segundo os princípios que norteiam o mundo cavaleiresco.

Ainda que não seja o nosso fito falar em fontes do *Memorial* (por ser impraticável e secundário do ponto de vista crítico), fixe-se que o contraste observado entre Celidônia e Ifranasa ou Floreinda correria por conta de tendências literárias do tempo, como se pode ver em *Palmeirim de Inglaterra*, que é, no dizer de D. Justina Ruiz de Conde, *uma voz de desengano e rebeldia contra a idealização do Amadis do Gaula* (115). E' o que também se pode observar na poesia lírica de Camões, pela ambivalência idealidade-realidade. O realismo da vida vivida — que de resto tinha raízes na tradição trovadoresca, especialmente nas cantigas de amigo, insinuase no *Memorial*, em contraste por vêzes com a sóbria idealização da mulher, perceptível pelo comportamento amoroso do cavaleiro.

Diante disso, pode-se perguntar: que qualidades deve ter a mulher para impressionar o cavaleiro? Sim, se o consórcio amoroso se processa com base em certos elementos provocadores, apontemos os lugares-comuns dêsses atrativos, que, evidentemente, podem ser de ordem física e de ordem moral. Um arquétipo mental conduz o retrato da imensa maioria, que assim se reduz a linhas muito simples e repetidas:

---

(114) — *Memorial*, pgs. 207-208.

(115) — *Op. cit.*, pg. 237.

(...) fraqueza delicada, e a virtuosa simpreza: Nobres partes e de muyto preço em molher fermosa (116).

Atentemos para o seguinte: a *fraqueza delicada*, além de intimamente prêsa à *formosura*, condiciona-se também à vida sentimental e geral, e manifesta-se por lágrimas que sem dificuldade brotam dos olhos. E' imediata a compreensão dêsse recurso dramático na mulher: o meio mais fácil para abrandar corações de cavaleiros empedernidos ou indiferentes, e subjugá-los ao final:

(...) mas que pode aver tam impossivel desaraçoado que a brandura e delicadeza de huma bella dama não faça possivel e razoado, antes forçado, necessario e devido. E que dureza de diamão não abrandara huma lagrima de aljofar que mana de huns fermosos olhos (117).

Observe-se: *brandura e delicadeza, huma lagrima de aljofar e*, para completar o quadro, *huns fermosos olhos*. Ainda mais: Antília, a heroína que apresenta tais qualidades, graças a elas venceu o ímpeto animal de sete irmãos gigantes. Semelhante coisa acontece com Tiresia e o Centauro

affeyçoado a seu bom parecer, per que se mostra claro ho poder da formosura de huma dama que te a monstruosos juyzos abranda e vence (118).

Além disso, sempre se apresentam ligadas as qualidades morais ou espirituais e a formosura e a mocidade. No geral, é virtuosa a mulher jovem e bela. A única exceção é Floresinda, exemplo de mulher fascinante mas vazia de virtudes, ou melhor, simboliza o desvio da beleza física para fins pecaminosos. Floresinda personifica o pecado que atraente se mostra para embair:

(...) huns fermosos olhos e huns cabelos louros e ondados, debayxo dos quais se encobre hum coração desamoravel e falso (119).

Não faltam, nas artimanhas de Floresinda, as envolventes lágrimas, de tão grande importância na formação de certos ambientes dramáticos:

e tambem Floresinda não representou a fabula per a testificar com lagrimas: porque as molheres no fingir e

---

(116) — *Memorial*, pg. 206.

(117) — *Memorial*, pg. 110.

(118) — *Memorial*, pg. 235.

(119) — *Memorial*, pgs. 211-212.

afirmar suas mentiras tem grande vantagem aos homens (120).

De resto, do ponto de vista físico, o que mais impressiona o novelista são os olhos, sempre formosos e claros, e os cabelos, louros, longos e ondedos (121). O louro dos cabelos explica-se por uma tradição milenar, pois vem da Antigüidade Clássica, passa pela Idade Média e chega ao século XVI, em que é comum o retrato da mulher com cabelos louros e ondedos, facilmente exemplificável na poesia lírica de Camões (122). No século XVII, em plena Época Barrôca êsse estado de coisas põe-se a mudar, e vamos presenciando uma inversão de valores pictóricos dos cabelos e dos olhos. Joaquín Casaldüero, comparando a mulher quinhentista com a barroca, diz que primeira

tinha de ser loira e de olhos claros

ao passo que a outra

morena e de olhos negros

e estriba-se na tradição espanhola iniciada por Fray Luís de León e finda em Quevedo (123).

A côr branca constitui obsessão dentro do *Memorial*, e deve acompanhar a tendência dos olhos claros e cabelos louros. As idéias de Casaldüero acima apontadas, servem de base para aquilatar o conteúdo emocional tanto da côr negra como da côr branca. Com efeito, o negro, por assim dizer, é símbolo de decadência física ou moral, de velhice, ou de profundo abatimento, de luto (124). No

(120) — *Memorial*, pg. 245.

(121) — *Memorial*, pgs. 24, 60, 92, 212, 228.

(122) — E' extensa a bibliografia a respeito, e não é preciso rastreá-la tôda para encontrar corroborações. Basta ver o seguinte:

a. Maurice Wilmotte, *Origines du Roman en France*, Bruxelas, Palais des Académies, 1941, pgs. 152-191, ao estudar a influência de Ovídio sobre a literatura medieval, lembra o gôsto do poeta latino pelo louro, indo buscar exemplo nas *Heroides*:

Hoc flavi faciunt crines et eburnea cervix, XX, 59.

b. Italo Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge*, Liv. Armand Colin, Paris, 1934, pgs. 378-379, referindo-se aos autores das canções de gesta e dos romances, diz que obedeciam a um esquema fixo, segundo o qual

sua mulher é sempre loira

e aponta, na literatura da época, os vários exemplos de mulheres de cabelos louros, entre elas Isolda e a Rainha Ginebra, essa última vista por Chrétien de Troyes.

c. Léon Gautier, *La Chevalerie*, pg. 374.

(123) — Joaquín Casaldüero, *Sentido y forma de las novelas ejemplares*, Facultad de Filosofia y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1943, pgs. 29-30.

(124) — Italo Siciliano, *op. cit.*, pg. 385, espanta-se, e com razão, perante o retrato preconceituoso que os poetas faziam da mulher velha, a ponto de transformarem os cabelos louros e ondedos em negros e lisos, tão logo perdesse o viço da mocidade.

Veja-se, ainda, no *Imperador Clarimundo*, as passagens das páginas 129, 181 e 251. A última contém o seguinte: Clarimundo, vencido pela primeira e única vez por um cavaleiro que simboliza o Amor, toma armas negras em sinal de

*Memorial*, uma única vez aparece o *negro*, numa cena em que o contraste barroco com o branco se faz acompanhar de um rico efeito dramático que as lágrimas emprestam:

(...) antre os quais vinha a fermosa Belfloris toda vestida de luto (tal devia parecer Proserpina Eclisada quando a roubou ho rico Plutão) em hum palafrem cuberto de panos pretos que arrastavam pelo chão. E ella com as alvas e delicadas mãos atadas, soltos os cabelos: cujo resplandor abatia ho do sol. Ho qual cuberto de escuras nuves aquella menhãa não quis mostrar ho seu claro vulto, e ho ar empedido da triste nevoa parecia chorar de piedade da inocente Belfloris, que com os olhos pegados no peyto, perdida a cor do seu fermoso rosto se desfazia em lagrimas (125).

Atente-se no primoroso quadro de claro-escuro, de onde se projeta a nívea figura da heroína colocada sôbre um pano de fundo inteiramente negro, que a ausência do sol e as nuvens carregadas mais enfatizam, dando à cena forte densidade dramática, prenunciadora de grandes comoções dalma e índice de acontecimentos dolorosos.

A passagem presta-se ainda para exemplificar o gôsto pelo branco, já apontado. Recorde-se: *alvas e delicadas mãos*. E sempre que se tratar de retrato de mulher, é indefectível a presença do branco:

membros de marfim (126)

regaço de neve pura (127)

Todas as feyções do resto tam afiladas que pareciam feytas de marfim (128).

alvos pés (129).

Mesmo no nome do herói do *Memorial* se estampa a predileção pelo branco: D. Luciardos — *Luci + dardos = dardos de luz* — Cavaleiro das Armas Cristalinas.

A preocupação por descrever os pormenores plásticos da mulher pela sua estreita relação com a vida psicológica, é que talvez explicasse a diminuição do interêsse pelo vestuário pròpriamente dito. E' raro, com exceção das páginas finais, em pleno torneio de Enxabregas (130), o novelista demorar a pena na descrição da rou-

---

pesar. Estamos em face de um *cliché* cavaleiresco: as armas negras cobertas de lágrimas (Huizinga, *Otoño*, pg. 113). E' o que também se observa várias vêzes no *Palmeirim de Inglaterra*.

(125) — *Memorial*, pg. 148.

(126) — *Memorial*, pg. 92.

(127) — *Memorial*, pg. 228.

(128) — *Memorial*, pg. 182.

(129) — *Memorial*, pg. 60.

(130) — Leia-se, entre outras, a minuciosa descrição da rica vestimenta da Infanta, que vem à página 334 do *Memorial*.

pagem feminina. Quando o faz, pouco difere da vestimenta masculina:

Vestiam camisas mouriscas lavradas douro dalto a baixo que lhe chegavam te ho collo do pé, e sobrelas cabayas de damasco branco apedrado douro: os alvos pés descalços, e junto deles suas espartenhas de renda tecida (131).

Observe-se mais uma vez a predileção pelo branco e pelo áureo. Vejamos Celidônia:

vestida em huma marlota de cetim cramesi, toda cortada sobre tela de prata, com golpes apartes tomados de ricos botões douro: dalto a baixo broslada, e picada com sutil laçaria de troçaes douro, e prata: os seus dourados cabellos entrançados ao redor da cabeça: e per entre elles alguns diamantes e robis que lustrava muyto (132).

Não são freqüentes, porém, tais descrições, preocupado que está o romancista em dar à sua novela aquêlê sentido de interioridade que a época vinha revelando. Por isso, mesmo o vestuário transpira qualquer coisa de psicológico, de espiritual, que mais e mais se salienta se observamos sua estreita ligação com momentos dramáticos de vária natureza. Isto é: não se faz descrição por descrição: esta tem de ter uma função, digamos, psicológica, porquanto deve evidenciar certas características permanentes ou provisórias das personagens. A vestimenta seria a plasticização de momentos psicológicos ou, pelo menos, o reflexo exterior de estados interiores.

#### d. — *Formas de Amar*

Assente que está o sentido amatório do comportamento masculino e feminino no *Memorial*, pode-se pensar agora nas várias formas de amar e ser amado. Uma filosofia do amor, ou melhor, um doutrinal do amor é o que, ao final das contas, se busca com o *Memorial*. Partindo da idéia segundo a qual o amor é a mais completa das manifestações sentimentais, e, conseqüentemente, talvez, indefinível, o romancista procura apontar as suas mais variadas personificações para daí tirar certas conclusões de natureza ética, no caso, de ética amorosa.

Uma das várias maneiras de amar, por acaso a mais comum, consiste na espera demorada dos amantes pelo momento propício

---

(131) — *Memorial*, pgs. 60-61.

(132) — *Memorial*, pg. 24.

de realizarem os seus anseios: a conformidade total entre os amantes permite viver gostosamente a vida e alcançar plena satisfação. E' o amor que harmoniza, satisfaz, plenifica os sêres. A essa idéia voltaremos quando tratarmos do problema de casamento. Sendo o drama central da novela a luta do cavaleiro para alcançar os favores da mulher amada, essa é a forma mais corriqueira de amar. Há por isso, certo fatalismo a encobrir a paixão do cavaleiro por sua dama. Amor fatal, que à simples vista do objeto já faz rendido o coração:

(...) da vista das quaes os cavaleyros ficaram tam vencidos que nunca mais foram senhores de seus corações: e logo ouveram por bom seu cativeyro, pois fora meyo de salvalas delle. E como logo as recearam, e lhe temeram todo perigo, porque ho grande Amor todo he receyos: disseram ao Conde que não apparecessem em quanto fosse possivel encobrilas, ca muyto cuydado lhes deu su estremada fermosura. Poys ellas certo não ficaram isentas do amor que logo nelles enxergaram, vendo suas pessoas e obras, por que as da cavalaria sempre tiveram preço ante nobres damas (133).

Além dessa instantaneidade da paixão amorosa, que se processa apenas com o olhar, prescindindo, dessarte, de outros fatôres como a fala, o sorriso ou a beleza dos olhos, observe-se o sentimento imediato: mêdo de que sofra algum perigo o objeto amado. Assim, num breve instante, o cavaleiro põe-se servil, prometendo interiormente, ou com os olhos, que há de servi-la, amá-la, isto é, defendê-la contra todos os atentados à sua vida e à sua honra. A recompensa é o seu amor. Observe-se aqui outra característica importante, assinalada muito bem por D. Justina Ruiz de Conde (134): o amor da donzela pelo cavaleiro sempre resulta da harmonia física com suas qualidades morais e práticas:

(...) vendo suas pessoas e obras, por que as da cavalaria sempre tiveram preço ante nobres damas;

ou, como diz aquela estudiosa da Cavalaria:

Concede-se também à beleza significado interior: como se só os que são formosos, podem ser amados (135).

---

(133) — *Memorial*, pg. 58.

(134) — *Op. cit.*, pgs. 213-218.

(135) — *Op. cit.*, pgs. 217-218.

Identificar a beleza física com a beleza moral era sinônimo de amar; quando falta um desses fatores, não se processa o consórcio desejado, porquanto nessas circunstâncias o ser não apresenta as qualidades indispensáveis para ser amado. É o caso de Padragonte e Trizbea (136): o cavaleiro vence em batalha desigual um temível gigante, o que parecia suficiente para render a donzela prisioneira. Mas não. Por que? Padragonte é mouro, e isso impede que ela o ame, o recompense pela façanha. Quebra-se, dêsse modo, a norma estabelecida, visto a personalidade do cavaleiro não estar completa. Se lhe falta alguma coisa, a ligação amorosa é impossível, pois

o enamorar é uma ciência mais ou menos matemática: certas qualidades e certo comportamento do cavaleiro provocam, tem de provocar amor na dama; com efeito, êsse amor surge obrigatoriamente no desfêcho de cada cena das heroínas das novelas de cavalaria.

Portanto: o amor é uma dívida que a mulher contrai e tem de pagar (137).

No *Memorial* também o amor é recompensa obrigatória (138), pois o cavaleiro é geralmente possuidor das qualidades exigidas e conduz-se de molde a satisfazer a dama eleita. O não se realizar por ausência de algumas qualidades, como no caso citado ou no do Cavaleiro das Armas Cristalinas e de Celidônia porque êle devia fazer-se mouro, além de operar algumas façanhas mais para merecê-la — já revela um alargamento do esquema inicial e atitude novida-deira em face da tradição, seja porque não se completava o quadro cavaleiresco-erótico, seja pela exigência religiosa: o cavaleiro devia ser mouro. A falta, porém, do enlace cavaleiro-dama — visto que essa exige um conjunto de valores morais e físicos em troca do seu afeto — é o que encontramos no *Memorial* em dois casos. Parece que o amor não é apenas a dívida que a mulher contrai — como diz D. Justina Ruiz Conde — mas algo que se projeta mais longe, exigindo certa ambiência ética para se processar. Quer dizer: a realização total do amor está condicionada a uma série de fatores de

(136) — *Memorial*, pgs. 183-190.

(137) — D. Justina Ruiz de Conde, *op. cit.*, pg. 123.

(138) — A êsse propósito de *amor-recompensa, amor-conquista*, veja-se Gustave Cohen, *La grande clarté du Moyen Âge*, Gallimard, 2a. ed., Paris, 1945, pg. 90:

Na literatura romanesca da segunda metade do século XII, a mulher devia ser inspiradora de bravura, e sua conquista, oportunidade de proeza, jamais de conquista por si mesma, mas simplesmente a vontade de brilhar aos seus olhos e mostrar-se digna dela: é um conceito de amor-dignidade análogo àquele que retomará mais tarde, no século XVII, a arte de Corneille.

Mantendo-se as proporções, tal quadro se ajusta no *Memorial*, onde o amor é a derradeira recompensa, que os seres dignifica, depois de ultrapassado um sem-número de obstáculos.

vária natureza, moral e física. Ama-se dentro de certas condições morais, fora das quais não é possível qualquer contacto erótico salvo nos casos em que o desrespeito ao código ético traduz degenerescência como tentamos mostrar a propósito de Ifranasa e Florosinda. De qualquer maneira parece constituir um avanço na concepção da mulher que assim adquire maior dose de humanismo e liberdade de escolha.

Sempre, todavia, deve estar presente o consentimento da donzela, pois forçá-la não é próprio do verdadeiro cavaleiro, mesmo em se tratando de uma recompensa ansiosamente esperada e merecida. No caso de a mulher querer, o cavaleiro pratica aleivosia se a força a satisfazê-lo. O episódio de Burguedal e Artevelda é ilustrativo. Burguedal diz-lhe:

(...) sabeys que me criei em openião de príncipe e determinação de conquistar imperios, pera volos oferecer, ca nunca tive que ser senhor do mundo podia dar-me merecervos (139).

Paralelamente à obsessiva referência ao príncipe e sua sêde de império, observe-se a nota de amor cortês: todo um mundo de conquististas para oferecer à mulher amada (140). No diálogo que se trava entre os dois amantes momentos antes de Burguedal abandonar o castelo, ameaçado pelos cavaleiros do Rei Sagramor, o cavaleiro lembra-se que não pode exigir dela escolher entre as seguintes alternativas: dar-lhe amor e, com isso salvando-o de entregar-se ao inimigo, — ou negá-lo, obrigando-o à servidão, visto que nada mais deseja da vida. Artevelda, cônica de si, responde-lhe sem a mínima sombra de hipocrisia ou dissimulação, a manifestar com nitidez a naturalidade com que se punham problemas daquela ordem:

Nunca tal será respondeo Artevelda, por minha causa, muyto pode a fortuna, mas não chegarme a culpas ante amor, por amor si, ca tudo o que se agora me eu a mim mesma neguey, a voz so deve, e não volo nego, desponde de vos e de mim, se vossa sorte soffre seja com meu decoro que he ho vosso, estimalo hey muyto, e quando não cumprase com ho amor que pode o que quer (141).

---

(139) — *Memorial*, pg. 69.

(140) — E' oportuno lembrar mais uma vez que Celidônia tem ainda outra exigência: o cavaleiro teria de trazer hum ramo das maçãs douro do orto das Esperides (*Memorial*, pg. 50).

O ser ela donzela moura explica as condições impostas e o desfêcho reticente da aventura.

(141) — *Memorial*, pgs. 69-70.

Atente-se no canhestro da expressão, que, como já apontamos, era natural no século XVI, quando não tinham sido alcançados os recursos expressivos da clareza do pensamento comuns à prosa do século seguinte. Por outro lado, satisfeitas tôdas as condições de ordem sentimental e moral, a donzela já pode confessar sua condição e entregar-se à vontade do cavaleiro. Este, prêso também aos sentimentos, leva mais longe a permuta de singelezas e provas de afeto:

Nalma, reprecou Burguedal, emprimirey palavras pera tempo em que as melhor possa festejar e servir (142).

Assim, eliminados todos os obstáculos, satisfeitas tôdas as exigências de praxe, o trato amoroso processa-se plenamente, não importando que o cavaleiro, à semelhança de D. Juan, perpétuamente insatisfeito, saia à busca de novas aventuras, prometendo, evidentemente, regressar. Sempre, como consequência,

partido Fidomflor ella (*Hilionia*) se sintio prenhe, que nam foy parella pequeno gosto (143).

E' uma situação comuníssima dentro da Cavalaria, em que o amor é tão espontâneo quanto outro ato qualquer, normal na vida do individuo e, por isso mesmo, obedecendo a leis de reciprocidade e de satisfação, amparadas sempre por um código de conduta moral. O amor não infringe os compromissos de ordem moral quando se realiza por imperativos dos sentimentos. Quer dizer, não há incompatibilidade entre a moral e a satisfação erótica, contanto que essa resulte de uma atitude sincera e espontânea do homem ou da mulher (144). Não há, pois, nada de pecaminoso no consórcio erótico, salvo se conduzido pela animal atração pelo sexo oposto, com o fito exclusivo de saciar os sentidos. A obediência às regras morais salvaguarda a integridade da aproximação entre os seres. Em conclusão, é o móbil interior que purifica e justifica ou não o ato amoroso. Pois o próprio Amadis resultou de um só encontro de Elisena e Perion. Aparente bastardia, tão próxima da concepção grega de herói — oriundo do comércio amoroso de um deus e uma mortal —,

---

(142) — *Memorial*, pg. 70.

(143) — *Memorial*, pg. 176.

(144) — Como diz Joaquín Xirau, *op. cit.*, pg. 122:

Daí o amor nunca ser para o verdadeiro amante nem virtude nem mérito. Daí a alegria radiante do amor. Sua generosidade é espontaneidade. Entregar-se é, para quem lhe sobeja amor, uma necessidade de sua própria saturação e, portanto, fonte inextinguível de gozo e liberação. O amor se converte para o espírito plerótico num imperativo da própria vitalidade. (...) a vida amorosa, força, plenitude, ilusão. (*ibidem*, pg. 133).

liberta o cavaleiro para a ventura, permitindo-lhe experimentar tôda sorte de perigos, tornar-se cavaleiro, para mais tarde se revelar a sua real ascendência, isto é, depois de provar sua realeza de sangue através de façanhas de alto quilate. Ao mesmo tempo, dava ao amor espontaneidade, como verdadeiro ato de ser, como *vivência* e despojava a mulher de qualquer interêsse na permuta dos afetos, senão a equivalência de sentimentos. E o gerar um ser, fruto do amor realizado com o mais humano e superior dos desprendimentos, era a suprema prova de valor moral, que a fidelidade ao cavaleiro mais significativa tornava.

Amar por amar, e ser fiel porque amar é identificação total de duas criaturas, êsse é o código amoroso da maior parte das mulheres do *Memorial*, que, por isso, suportam tôda uma enfiada de sacrifícios para alcançar que sua paixão se realize satisfatòriamente. A renúncia é uma característica moral de heroína da Cavalaria, submissa em meio de um estado de evidente flutuação, pois era fatal o amor a um cavaleiro andante, cujo epíteto traduz bem suas características de volubilidade, obrigado que está a mudanças contínuas. Enquanto isso, a mulher, dominada por um afeto limitador de suas ambições, guarda a esperança de amar um cavaleiro probo e valente, que algum dia retorne a ela. Daí o clima de confiança, que, às vêzes, se forma graças à sua presença superior. Isso ajuda a compreender porque o cavaleiro sai à busca de aventuras: para merecer a mulher que amou de modo integral; origina-se um círculo vicioso, cujo centro nevrálgico é a Mulher, a heroína, não a outra, sensual e luxuriosa, cuja função está mais em lhe servir de contraste. A mulher comporta-se dentro de uma escala variável, onde os extremos são ocupados por duas formas opostas de comportamento: infinita pureza e infinita miséria moral.

Numa novela, portanto, o Amor, de tão evidente importância, toma as mais variadas formas, ora a paixão vulcânica, que um simples olhar acende, como se certo fatalismo guiasse os protagonistas, ora é um sentimento que cresce vagaroso, mas deita fundo as suas raízes. São as formas mais usuais de amar no *Memorial*, sempre condicionadas à superação dos obstáculos, símbolo de alta valia do objeto desejado.

\*

\* \*

Os obstáculos variam muito — cavaleiros, gigantes, monstros, serpentes, Centauros, — nada tem fôrça contra a indômita coragem e furor cego do cavaleiro enamorado, cuja carreira amorosa está prêsa a atitudes aparentadas com o amor cortês. Veja-se: o ciúme

— páginas 73, 14, 206; a só presença da mulher amada é suficiente para curar as feridas do cavaleiro:

(...) e vinha tam formosa que soo sua visita bastava dar saude a Padragonte, e sem duvida foy grande parte della (145);

a *vigília*:

(...) e acertou que como elle com a vella que os seus amorosos pensamentos davam a sua alma: combattido do solícito amor, dormia pouco (146);

morrer pela dama (147).

Essas e outras características, tidas como próprias do amor cortês, estão presentes no *Memorial*: o amor repentino, o desejo de morrer, o *serviço* à mulher (148), o amor colocado acima de tôdas as preocupações, o amor que tudo inspira, o amor que é recompensa, e assim por diante.

Dentre todos os episódios, porém, que mais significado possuem relativamente ao amor, salienta-se o do gigante enamorado de Fimbrisa e a ela totalmente rendido, a ponto de anular tôda a sua fôrça física, e submetê-lo, dócil, à sua vontade (149). Mais uma vez salta aos olhos a semelhança com o Adamastor. Está-se diante de um episódio exaltador do impulso erótico, por isso que tudo a êle se curva não havendo poder nenhum capaz de destruí-lo. A morte, por vêzes lembrada, é vista como consôlo para o indivíduo insatisfeito na sua vida amorosa. Outras insatisfações pesam pouco. Tudo gira em tôrno de um pan-erotismo que faz a mulher desdobrar-se de astúcias para ser querida como espera, e arrasta o cavaleiro a mil perigos a fim de obter a paga de suas audácias heróicas. E sempre domina o binômio Amor-Morte, a conduzir o mundo cavaleiresco de idealizações, de pugnas, projeções (cavaleiro e dama projetam-se mütuamente, cada qual fazendo do outro o centro de seus interêsses). Amar é sinônimo de vida e, é óbvio, o afastamento da morte, ao menos enquanto dura a ilusão que o amor gera. Realismo amoroso, apesar das idealizações — aliás necessárias e justificáveis pela essência mesma do amor que se estampa no *Memorial*

---

(145) — *Memorial*, pg. 188.

(146) — *Memorial*, pg. 195.

(147) — *Memorial*, pg. 247.

(148) — A idéia de *serviço*, de fundamental importância na teoria do amor cortês, é nota constante. E' o que se observa logo na primeiras páginas, em que os jovens cavaleiros iam a combater mouros na fronteira espanhola, onde se abilitavam para depòys servirem damas, nos exercicios da paz (*Memorial*, pgs. 21-22).

(149) — *Memorial*, pg. 259.

— a satisfação erótica é motivo de equilíbrio ou de instabilidade em face da realidade.

Isso faz com que cavaleiro e dama estejam no mesmo pé de igualdade: o primeiro, ativo e heróico no seu comportamento sentimental; outra, passiva e muitas vêzes submissa. Une-os, contudo, a comum sujeição ao império dos sentimentos; além disso, em ambos o comportamento amoroso guarda características psicológicas semelhantes, naturalmente derivadas da igual posição de espírito em face dos problemas amorosos.

Concluindo, parece claro que estamos em face de uma concepção do amor ainda com muitos rasgos medievais (150) mesclada aqui e ali de notas renascentistas, sobretudo no que tem de pagão e de realismo amoroso sem hipocrisias.

---

(150) — Cf. Eugenio Asensio, prólogo da *Comédia Eufrosina*, C. S. I. C., Madrid, 1951.



## B — MANIFESTAÇÕES DA VIDA AMATÓRIA

### a. — *Aventuras*

Mergulhado num mundo de tradições líricas, é patente que não poderia o *Memorial* fugir à contingência de fazer do Amor, com todas as suas aderências morais, o fulcro em torno de que giram aventuras e personagens. Evidentemente, não constitui novidade por si mesmo, pois a vida sentimental e amorosa tem importância nas novelas tradicionais. Entretanto, no comum das novelas de cavalaria, a aventura pode ter dois sentidos: 1. o cavaleiro lança-se à aventura para defender a Honra e a Justiça; portanto, se objetivo há nos combates que se travam, êsse não diz respeito ao amor; 2. a aventura realiza-se também e predominantemente no sentido da posse física da mulher. Num caso ou noutro, é a sucessão de aventuras que conduz a narrativa, de forma que a novela seria uma rapsódia de façanhas heróicas, acompanhadas ou não de desenlace amoroso. Como logo mais veremos, o que está em jôgo é a personalidade do cavaleiro, que deve aperfeiçoar-se no combate em prol de desvalidos, ou para alcançar a muher amada. De qualquer forma, o *combate* tem muita importância, mais até algumas vêzes do que o processo amoroso, porquanto o cavaleiro não cessa as suas aventuras quando consegue realizar os seus anseios eróticos. O amor é decorrência, importante é claro, mas subordinada à egoística preocupação da aventura, signo de uma inquietude mental e física que a idealização da vida pode explicar. O cavaleiro é cavaleiro na medida em que luta, não importa contra quem, mas só se realiza quando em *justa*. No *Memorial*, em que pese a permanência inevitável de alguns dêsses pormenores, especialmente o gôsto pela troca de armas, esteréotipados em *clichés*, nota-se a predominância da segunda fórmula: o plano da vida erótica superpõe-se ao das realizações heróicas. Importam no *Memorial* mais as preocupações de ordem afetiva, a ponto de o aparato belicoso, já o dissemos, servir de pano de fundo ou de motivador da ação.

Logo nas primeiras páginas, quando o novelista esboça um plano geral para a novela, à guisa de introdução, passa-se um episódio curioso de grande significado para a compreensão do sentido da *aventura* e do lastro dramático do *Memorial*: uma donzela chega à côrte do rei Sagramor em busca de auxílio, acontecimento habitual

nas novelas de cavalaria, já que os cavaleiros, ao serem investidos na Ordem, juram, entre outras coisas, defender mulheres, donzelas e desprotegidos, recalçando os imperativos dos seus impulsos para servir a vontade alheia:

Nisto de improviso lhe sahio do peyto huma pique-na bicha pintada, que saltando no lado esquerdo ao cavaleyro, *rompendolhe as armas*, entrou pera elle como pilouro, descopeta, e sem alguma detença voltou, *trazendo o coração na boca*, com que se recolheo em sua guarida (151).

Ferido profundamente, o cavaleiro tinha de sair no encalço da donzela, vencer mil obstáculos, alcançá-la e merecê-la, pois ela, ao partir, dissera:

(...) buscaime, se me quereis merecer que eu entregue vou.

Como resposta, o cavaleiro

ficou tam saudoso que as lagrimas lhe saltaram com força desta dor pellas faces. (152).

Misturando-se o mistério, o fantástico (primeiramente, a *bicha pintada* que lhe rouba o coração; em segundo lugar, a donzela vem montada num drago) [o texto refere o autor de tais bruxedos: a sábia Merlândia] com o real que as lágrimas caracterizam à sociedade, pretendeu-se simbolizar plásticamente o núcleo dramático da novela: o impulso erótico. De qualquer forma, como se estivéssemos diante do aparecimento do Santo Vaso durante a ceia na Távola Redonda — era o sinal místico para o início da *Demanda do Santo Graal* (153) — o Cavaleiro das Armas Cristalinas, que é o protagonista do episódio, vai lançar-se por contínuas aventuras a fim

---

(151) — *Memorial*, pg. 24. (O grifo é nosso). Observe-se a passividade do cavaleiro em face do irreduzível ataque da *bicha*, que é, evidentemente, símbolo do Amor, acabando por lhe *romper as armas*. Indefeso perante o Amor, nada lhe pode opor e deixa-se atingir. Na luta contra outro cavaleiro não sucederia tamanha vulnerabilidade. Algo semelhante sucede a Clarimundo: é vencido apenas pelo Amor, em combate pleno de fantasia e mistério. E' nessa altura que êle, ferido à morte, passa a chamar-se Cavaleiro das Lágrimas Tristes, à vista do profundo sulco deixado pelo Autor, que se faz simbolizar pelo cavaleiro seu adversário. (*Imperador Clarimundo*, Liv. Sá da Costa, vol. I, cap. 25, pgs. 237 a 248).

(152) — *Memorial*, pg. 25.

(153) — *A Demanda do Santo Graal*, I. N. L., 3 vols., Rio de Janeiro, 1944, pgs. 65-66.

Ainda: vale notar que a aparição da donzela se dá após a visita dos habitantes da cõrte à capela de Nossa Senhora do Santo Graal. Se nesse e noutros aspectos poderíamos encontrar semelhanças entre a *Demanda* e o *Memorial*, na essência são diversas, a partir do núcleo dramático: *místico*, na primeira *amatório*, na segunda.

de encontrar a dama bem amada, geralmente encerrada em hedionda e inexpugnável torre, guardada de monstros ou gigantes de força descomunal. Tudo, porém, cede à fortaleza psicossomática do cavaleiro, dono sempre de invulgares qualidades, a ponto de adquirir certo caráter, já apontado, de semi-deus, que os heróis possuem, como Aquiles ou Zígfried. No plano mítico é que se encontra a justificativa para tal supervalorização do homem enquanto força física e mental, até perder quase inteiramente sua vinculação terrena e a pouco e pouco se aproxime do plano divino, que é repentinamente cortado quando a camada humana predominar: é assim o calcanhar de Aquiles, ou aquêlo ponto vulnerável nas costas de Siegfried. No fundo, há como que reminiscências de ter sido deus, ou oriundo de um deus, e a ansiosa procura do regresso à fonte. Daí o sentido sobrenatural, fantástico de sua personalidade, apoiada que está nas interferências da mitologia e das várias formas da magia. A aventura, dentro dessa atmosfera, adquire certo fatalismo, implícito no caráter do cavaleiro e nas várias aderências ambientais sôbre a sua personalidade. O Cavaleiro das Armas Cristalinas parece ter a consciência da inutilidade do seu esforço diante da situação dramática em que está mergulhado:

Façase a vontade dos fados a que obedeço (154).

Por isso, a aventura é a realização de façanhas já virtualmente estabelecidas pelas próprias condições dos protagonistas e do clima saturado de incidências encantatórias.

O episódio da donzela é a chamada misteriosa — porque o mistério é que deve conduzir os cavaleiros, e os leitores — para as inúmeras aventuras, encadeadas umas nas outras, num andamento monótono pela razão mesma de tudo parecer previsto, preconcebido, profetizado. O cavaleiro *julga-se* livre para a ação e não atina com saber que os seus movimentos são guiados como títeres. Não é possível romper essa limitação, pois não se tem o direito de escolher, o que seria alta expressão de liberdade. O fatalismo conduz os seus passos, mesmo na vida amorosa, como acabamos de ver com o Cavaleiro das Armas Cristalinas. Se a *aventura* tinha antes o sabor específico da aventura — quase que fim em si mesma — salvo se levarmos em conta que se buscava o aperfeiçoamento individual, ou os favores de uma dama — agora tem o sentido da Mulher, e à preocupação de salvá-la e à realização do Amor o cavaleiro está amarrado. Não há escolher: cedo ou tarde o amor por uma donzela o dominará implacavelmente e o forçará à aventura com o objetivo de, através de percalços sem conta, conseguir salvá-la do perigo em

que se encontra e gozar da recompensa do seu amor. Em suma: Amor e Mulher.

E o episódio apontado não teria maior importância se não fôsse índice dos demais: os principais cavaleiros, e não são poucos, visto haver certo equilíbrio entre êles, serão impelidos à aventura pela Mulher com a mesma solicitação: a dama prêsa em horrendo castelo e às portas da desonra ou da morte. Cada cavaleiro tem a sua *aventura* que é, em última análise, *ventura*: alcançar sã e salva a bem amada e *lograr* o seu amor. Decorre disso uma esquematização rígida e simples que orienta tôda a novela: uma donzela em perigo, o cavaleiro solicitado para a sua salvação e a ligação amorosa espontânea, aparentemente, mas carregada de fatalismo também. O Amor é tanto o fio condutor das aventuras, quer as parciais, que o cavaleiro vai realizando à medida que busca a donzela, quer a geral, que é justamente a aventura de salvar uma donzela e amá-la, como da novela (155).

Para ilustrar até que ponto êsse é o fio condutor e êsse o esquema dominante, é significativo o discurso proferido pelo mouro Iusquibel, pois representa em todos os seus aspectos a profissão de fé da cavalaria amatória:

Muyto alto e muyto poderoso Rey, nacemos todos nesta vida, destinados a trabalhos, huns per fortuna, outros per amor; alternando ho doce, e amargo com diversos effeytos e socessos, tense parece, ambos conjurados contra ho genero humano. E aquella Deosa Citherea que rege ho terceyro ceo tem delle tomado posse, que raramente se acha esprito claro, isento de sua jurdição. E não sey se está amor sobre ho juyzo natural, se debayxo, e se ho homem se guia ou he guiado, se ho destino, se leyção, huns ho tem por bom, outros por mau. Eu por mim digo, que he hum mal do e hum gosto triste, que forçado, ou voluntario vos leva sempre ao proprio damno, segundo por experiencia de cada dia vemos e em mim se prova, ca sendo Espanhol, se-

---

(155) — Claro está que êsse esquema pode sofrer alguma alteração, que não lhe afeta, contudo, a validade. Por vêzes, falta a solicitação direta, como no caso de Fidomflor e Hilioneia (*Memorial*, pgs. 168-176), em que o cavaleiro mata o monstro, para só depois conhecer a donzela. Amam-se, como era de esperar. Geralmente, pois, o que temos é o seguinte:

CAVALEIRO ..... DONZELA  
(AVENTURAS)

Por isso, como diz Huizinga, *Otoño*, pg. 104, "a heroicidade há-de consistir em livrar ou salvar a mulher adorada do mais iminente dos perigos". A êsse propósito, veja-se: Pierre David, *Sentiers dans la Forêt du Saint-Graal*, in *Bol. do Inst. de Estudos Franceses*, t. II, Coimbra, 1945, pg. 44; Edgard Prestage, *A Cavalaria Medieval*, pgs. 77 e 99.

nhor de Pamplona, e gram parte do reyno de Navarra, yrmão de Salinter rey della Amor me traz a Ingraterra, offerecido a quantas affrontas passa quem se mete entre seus immigos quaes somos os mouros de Christãos, tudo entendi, e tudo temi primeyro, ho juyzo e os temores venceo amor, que quer ser obedecido forçadamente, e se recrea em ser servido a mayor risco. Eu porrem tenho por muyto leve tudo o que ho escravo corpo aventura ou faz por satisfazer a alma, e como desta ho amor se apossou, e a ella se deve a vida, de ter o pouco ho perdela, tive que nada fazia e empreender esta jornada por serviço e mandado da fermosa Arindelia cujo sou: e ho como vim a ser vos direâ, pera dizer ao que venho. Clearso senhor de Fonte Rabia fortaleza no fim de Guypusca ao pé dos montes Pirineos. he mum gigante muy temido per aquellas partes, e que tem feyto per mar muâto damno em terras de Cristãos, indo em hum navio aprecebido pera seus roubos foy dar na ilha Lipara, huma das Eolidas, em que fez cruel estrago e presa: e neste desbarato captivou a fermosa Arindelia herdeyra da ilha, moça de doze anos: a qual trouxe à Fonte Rabia, onde a tem fechada em huma torre, que tem somente huma janela alta contra a banda da terra, guardada de toda conversação averá tres anos, não se sabe a que fim dado: que se sospeyta crialha pera a vender a grande preço, ou pera seu gosto (156).

Alongou-se um tanto a transcrção, mas era imprescindível para fixar idéias que vimos expondo. Observe-se na fala de Iusquibel, tôda ela repassada de um forte conteúdo sentimental que não quebra a sua masculinidade, além do tom áulico e citadino, pois estamos diante de uma Cavalaria palaciana, ou urbana, o seguinte: a referência inicial aos motivdores de *trabalhos* — fortuna e amor; o cavaleiro decide-se pelo segundo e passa a tentar uma exegese do Amor, profundamente carregada de fatalismo: *se ho homem se guia, ou he guiado, se he destino*; a subordinação do corpo à alma e, por consequência, ao Amor; já se punha nos pórticos das aventuras amatórias e, portanto, do *Memorial*, a preocupação filosófica pelo Amor — que é Amor, como opera, suas fôrças, tudo em vista de uma ética e uma filosofia do Amor; o poderio do Amor em face

---

(156) — *Memorial*, pgs. 34-35.

Parece-nos oportuno lembrar a semelhança de algumas dessas idéias com os *Diálogos de Amor*, de Leão Hebreu.

de tudo, finalizando pela referência a Arindélia, a donzela constante, prisioneira em uma torre. Tem-se aí, em suma, a arquitetura dramática do *Memorial*.

E' inegável a importância da Mulher dentro dêsse esquema. Muito embora sempre tenha merecido vassalagem do cavaleiro, no *Memorial* o ambiente está empapado de cortesia, porque tudo gira à sua volta, desejando-se mais a posse física da Mulher e não apenas defendê-la das ameaças à sua honra. Para o cavaleiro do *Memorial*, a homenagem à mulher, expressa na aventura, não se desliga da recompensa física. O determinismo que o impele à luta contínua também está presente quando, satisfeitos os requisitos básicos, cavaleiro e dama se apaixonam de pronto. Há, por isso, certa equivalência entre a aventura heróica e o desenlace amoroso. Outra forma, o prêmio, tanto cobiçado, se desvalorizava perante a ausência de espontaneidade. Em geral, pois, à vitória sobre os obstáculos corresponde o consórcio erótico, galardão do gesto heróico. Quando, porém, a donzela não se entrega prontamente — faz por dilatar a paga merecida; a novela não conta o epílogo da aventura, pois a narrativa é suspensa com a promessa de um segundo livro que iria dar fim àquelas aventuras e narrar a *perigosa guerra (Mauritania) que lhe travou* (157), clara referência à campanha contra os mouros em África.

E' que, salvo se a continuação, apenas apontada e jamais escrita, como era vêzo no século XVI, nos elucidasse a respeito, a dilatação resulta de um simples pormenor; Telorique, o sábio

mandou avisar Celidonia que nam concedesse em seu amor, salvo com condição que se fizesse mouro, se queria ter vida: e ella assi ho votou e cumprio, e nem isto lhe valeo pera fogir seus fados (158).

Além dessa incompatibilidade religiosa ou sentimental, podia-se aventar a hipótese de se tratar de faceirice feminina, amor-próprio, maldade, fazendo adiar o comércio amoroso para mais aguçar a espera do cavaleiro, que assim se obrigava a novas aventuras com o fito de alcançar o objetivo. O episódio de Tartesia e Alicante é expressivo nesse particular (159).

No episódio de Celidônia e D. Lucidardos, pelas condições mesmas da solicitação à aventura, tão diversas das corriqueiras, não era natural tudo corresse normalmente. E' ponto pacífico a importância da mulher no *Memorial*, e no caso estava em jôgo a personali-

---

(157) — *Memorial*, pg. 365.

(158) — *Memorial*, pg. 92. — Observe-se a nota fatalista. Caso semelhante é o de *Trizbea e Padragonte (Memorial, pgs. 183-190)*.

(159) — *Memorial*, pg. 199.

de especial de uma donzela conduzida por artimanhas encantatórias. Não era possível retratar uma mulher endemoniada (160), como é Celidônia, sem fazer com que agisse astuciosa, calculada e aberrativamente.

Se a exceção confirma a regra, Celidônia caracteriza bem o sentido que a *aventura* possui dentro do *Memorial*: posse da Mulher. E' evidente que, em face disso, *as aventuras não possuem apenas caráter heróico ou guerreiro: aventurar não é sòmente combater*. A aventura é estado agônico perante o Amor, que se resolve imediata ou mediatamente, conforme as circunstâncias, pouco importando a presença do aparato bélico. Está-se em transe para alcançar a plenitude do Amor; êsse transe é pontilhado de gestos heróicos, em que o homem se mostra no auge da sua varonilidade, pressuposto essencial de sua aceitação, ou é um transe de pouca duração se o contacto erótico se processar prematuramente; no segundo caso, o cavaleiro sai para a luta a fim de manter vivo o interêsse passional mútuo, quebrar a monotonia dos sentidos satisfeitos, e estar à altura de continuar merecendo os mesmos favores. Num caso ou outro, conforme a circunstância e a demora do contacto amoroso, o Amor transporta alegria ou dor.

Em vista disso, pode-se entender porque a ação heróica ocupa plano secundário e cede passo à vida sentimental, e ainda porque a aventura, célula-máter da novela, pode ter feição heróica como ser inteiramente amatória. A ação, já o dissemos, funciona apenas como motivador. E' que, acima do plano dos combates entre cavaleiros, está o mundo de suas necessidades espirituais e afetivas. Daí encontrarmos aventuras completamente destituídas de caráter heróico, belicoso, traduzindo uma concepção da vida cujos contornos são estabelecidos pelos dramas de ordem sentimental. A fuga no tempo e no espaço — tão própria do espírito quinhentista —, e depois a fuga no mundo interior do indivíduo, explicam essa visão das coisas por uma craveira afetiva e não religiosa ou moral, em que pese a presença de incidências éticas e religiosas. A aventura das armas, que a Idade Média transmitirá como legado, é substituída pela aventura do espírito e dos sentimentos, lugar-comum no século XVI português. São agora múltiplas insatisfações de natureza mental que se põem diante dos indivíduos, a exigir resposta. A luta, se luta há, não se desenvolve, como antes podia ocorrer, na procura da aventura física, — está, sim, na procura de conter todos os apelos do espírito humano, pressionado por uma conjuntura histórica com profundas modificações, colocando problemas de vária nature-

za, mas especialmente mentais, de cuja existência nem se cogitava. A aventura na ficção cavaleiresca — pelo menos no *Memorial* — tem o sentido simbólico da própria extortoração do homem diante das forças e das questões entrevistadas pela curiosidade espiritual do tempo. E é adentro desse sentido de aventura que cabem as várias explosões líricas ao longo da novela.

Tanto é real a presença do lirismo como ingrediente da novela sobretudo na armação da aventura, que, por vezes, se mantém distante a lembrança da Cavalaria do ponto de vista estritamente heróico, tal a dose de erotismo de certas cenas. Não se intromete a menor sombra de ação guerreira; são pausas, longas algumas, que acabam por se constituir, temo-lo dito, nos momentos mais ricos de interesse dramático (161).

Dentre essas pausas líricas, bastante significativa é a constituída pelo episódio de Florismarte e Almina (162): o cavaleiro era fruto do consórcio adúlterino entre Ginebra e Lancelote do Lago, de resto fato corriqueiro; a donzela, filha do rei de Ceute, Tafilete. Ambos vivem naturalmente, espontaneamente o seu amor, como se fôsse um ato de ser igual a outro qualquer. Durante o desenrolar do seu convívio, não há a menor referência à vida heróica, porque não tinha cabimento para as duas criaturas, entregues inteiramente a si próprias e a uma luxuriante natureza mitológica — o Hôrto das Espérides. *Aventura erótica*. No entanto, para manter a coerência interior, o novelista faz que Florismarte se sature da aventura erótica e se disponha a ingressar na Cavalaria. À primeira vista, é paradoxal, ou deformação da realidade para que o episódio seja coerente. Se pensarmos que a maturidade erótica atingida por Florismarte simboliza em linhas gerais a maturidade heróica, podemos compreender porque tomou semelhante resolução. E se lembrarmos que o cavaleiro, na plenitude de sua vida erótica, se sentia na *obrigação moral* de realizar feitos heróicos para estar à altura de Mulher e do Amor que os uniu, tão espontaneamente, parece que não restará dúvida. E' que o amor entre os seres é justamente o que está nessa aventura: não é apenas a satisfação dos apetites, é uma conquista diária, incessante, subordinada a uma rígida ética, que tem por alicerce o embate contra os perigos e os obstáculos. O amor é luxúria se não vier acompanhado de atos ou qualidades que o justifiquem. Daí a insatisfação de Florismarte depois de tomar consciência de que se fazia necessário *justificar, alcerçar* o comércio entre ambos, pela conquista cavaleiresca. Tudo isso, porém, não

---

(161) — Tal a proeminência do elemento lírico sobre o combate, que, por vezes, preparado o encontro dos cavaleiros, o novelista suspende a narrativa e introduz outra aventura (*Memorial*, pg. 50).

(162) — *Memorial*, cap. XVII, pgs. 84-94.

rompe a aliciante atmosfera do episódio, impregnada de abandono e pureza naturais. Antes, o apêlo da vida heróica mais salienta as tintas do quadro.

Outras passagens anti-cavaleirescas, digamos assim, podiam ser citadas como exemplo do que estamos a tratar. É de todo evidente — e as considerações feitas permitem-nos assim dizer — que Jorge Ferreira não podia de forma alguma constranger a sua novela dentro do esquema fornecido pela tradição, e livremente deriva, extravasando suas cargas líricas, explicáveis pelo caráter mesmo da época saturada de vigoroso lirismo e de vigorosa filosofia do amor. Em suma, está-se diante de uma *novela amatória*. Expressão muito portugueza de uma tradição que remonta ao despontar da nacionalidade, a aderência lírica é, parecerá paradoxal, o que o *Memorial* tem de mais rico e perene (163). Ademais, é o que se observa n'Os *Lusíadas*.

Por outro lado, nem sempre a pausa lírica, recompensa para o cavaleiro ou realização de anseios naturais, é de natureza erótica. Pode acontecer de ser intromissão do plano mítico no novelesco, derivativo emocional para o cavaleiro em aventura. É o caso de Fidonflor, a cavalgar sem rumo certo, até que

foy dar na praya com huma tenda de tela douro carmesim rasa, e de labores de duas fazes assaz rica e galante; junto da qual estavam dous Donzeis de gentil desposição, vestidos de monte e ricos, encostadas as cabeças no regaço de duas donzelas não menos formosas que galantes: vestidas ao modo das Ninfas de Esparta que servem Diana, e diante dançavam outras donzelas ao som de charamelas com muyto ar, à vista da qual companhia e perto (164).

Fidomflor caçava ursos. No momento exato em que os encontra, abate um dêles, a que se segue o diálogo, não expresso, em Francês

poys naquelles tempos foy a lingoa francesa tam comum por todas partes (165).

Ato contínuo, arma-se na tenda dos dois pares *lauto banquete*, novidade dentro do gênero, essa do banquete pois o cavaleiro tra-

---

(163) — Muito de passagem, pois não é oportuno discuti-lo agora, poder-se-ia lembrar que a permanência de um gênero e o interesse despertado em leitores distantes no tempo e no espaço, quantas vezes decorrem de achados aparentemente antagonicos aos seus próprios caracteres. Organismo vivo, o gênero tem de sofrer mutações, aceitando fórmulas novas para sobreviver.

(164) — *Memorial*, pg. 214.

(165) — *Memorial*, pg. 215.

dicional (também ocorre no *Memorial*) é qual um ente superior que luta encarniadamente durante horas, sem descansar nem comer, alimentado por um mótu-perpétuo que é razão própria de ser herói; se come, é com a frugalidade típica de um eremita; — no caso, explica-se pelo caráter urbano do *Memorial*. A seguir, puseram-se em *aprazível pratica*, enquanto ouviam donzelas a cantarem um romance a *viola darco*, e *doçayna*.

O que muito importa para nós nessa cena é, primeiramente, ser nítida a influência clássica (Ninfas, o banquete, a música), e em segundo lugar, o fato de o novelista cuidar mais em propiciar uma entrevista sentimental para as personagens, do que em colocar os cavaleiros frente a frente, para a *justa*, ocorrência trivial e obrigatória. Era o velho problema do combate individual como meio de *provação* e *aperfeiçoamento*. Não havia melhor, para isso, que a luta inesperada, iniciada com um simples trocar de palavras, geralmente retóricas, mas necessárias dentro do código da Ordem. Luta-se porque é condição básica para o cavaleiro estar em permanente atividade de experimentação. Na *Demanda* é frequentíssima a batalha singular com base numa simples invocação:

Guardade-vos de mim, ca vos desafio.

Outro exemplo do *Memorial* acode-nos à lembrança: D. Lucardos encontra ninfas e sátiros colocados em ambiente fantástico, saturado de lirismo, onde a integralização do ser se processa por via do Amor e do projetar-se na paisagem natural (166). Tôdas as cogitações heróicas cessam e o cavaleiro parece caminhar

---

(166) — *Memorial*, pgs. 227 e segs.

Além da incidência mitológica no plano da ação cavaleiresca, dualidade que ocorre por conta de tendências do tempo, observe-se a preocupação pela natureza, tôda ela repassada de finura e delicadeza. E, é importante verificá-lo, em meio a essa paisagem natural, de que se ressaltam as fontes, os rios e os arvoredos, uma Ninfa, inteiramente nua, tendo ao regaço um sátiro, que logo mais se põe a tocar flauta. A cena é típica da escola de Fontainebleau:

(...) o colo nu, um jovem seio a florir (...). membros ondulantes, pés arqueados e duros, (...) longas coxas, curvas graças escondendo músculos de ferro, formas abundantes que são feitas para saltar nos bosques à procura da corça, ou para fugir "como um filhote de corça a tremer" quando o caçador real atravessa o caminho?

e:

(...) há nessa arte (...) um sentimento admirável do corpo feminino na natureza. (Élie Faure, *Histoire de L'Art*, "L'Art Renaissance", Lib. Plon, Paris, (1948), pgs. 172-173).

Só falta a referência a sátiros e ninfas para completar o quadro. Quanto à caça, no episódio do *Memorial*, recorde-se que Fídomflor, estando a perseguir ursos, encontra um grupo de donzelas vestidas ao modo das ninfas de Esparta, acompanhadas de cavaleiro ou donzéis (*Memorial*, pg. 214).

Tais características, porém, se ajustam primorosamente ao *Banho de Diana*, de François Clouet, onde a deusa, acompanhada de ninfas e sátiros, um dos quais toca flauta, se deixa contemplar por um cavaleiro que passa a pouca distância, entregue à caça do veado. Pois é exatamente o que está no *Memorial*, exceto o pormenor venatório.

dentro de uma atmosfera onírica, que o verniz clássico mais põe em relêvo. Descanso, paz, fantasia, fuga da realidade, e depois o cavaleiro regressa ao choque com os seres e as coisas, que no fundo é a própria vida. Tudo é aventura, mas aventura do espírito, mesmo a aventura heróica, porque está dirigida no sentido da vida espiritual, pelo alto valor simbólico que carrega.

b. *Casamento*

Está visto que o Amor é o fulcro do *Memorial*, e que as aventuras sempre têm o enderço de uma mulher. Resta-nos, agora, chamar a atenção para um tópico que merece estudo atento, pela capital importância do seu papel dentro do binômio cavaleiro — dama. Trata-se do *casamento*, que terá para nós um sentido especial, mas comum dentro da Cavalaria, como bem demonstrou D. Justina Ruiz de Conde, na sua obra tantas vèzes citada (167). Essa estudiosa da Cavalaria analisa os problemas do amor e do casamento em quatro novelas, procurando, na medida do possível, vê-las em função do seu ambiente histórico e psicológico, enquadrado na Península Ibérica, pois, além de suas conclusões também servirem para o caso português, uma das novelas é decididamente de autor lusitano, e outra, de duvidosa autoria. Tais novelas são: *Cavaleiro Cifar*, a primeira novela de cavalaria espanhola, presumivelmente composta ao redor de 1300; *Tirant lo Blanch*, *Amadis de Gaula* e *Palmeirim de Inglaterra*. Quanto ao nosso trabalho, não nos é possível aplicar tão percuciente e demorada análise no *Memorial* porquanto outros aspectos demandam atenção. Por outro lado, é evidente que algumas de nossas idéias já estão implícitas na obra de D. Justina Ruiz de Conde. Por isso, excusa citá-la mais do que o fazemos.

E' mais do que sabido que o matrimônio, como entendemos hoje, que se realiza de fato e, portanto, é lícito e válido, quando sacramentado por um órgão civil ou religioso, mas de reconhecida competência —, é conquista posterior ao *Concílio de Trento* (1545-1563). Até essa época, casamentos havia, e não poderia deixar de haver, mas assumiam várias formas que excluam unicamente o casamento que necessitava de solenização legal para ser autêntico. Entre essas configurações do matrimônio, ressaltava-se uma: a do *juramento*, em que a simples promessa oral de ambas as partes contratantes era suficiente para selar a união total. Pouco vem ao caso que algumas vèzes o *sacramento* fôsse o epílogo de tais ligações. E, mais ainda,

---

(167) — *El Amor y el Matrimonio secreto en los libros de caballeria.*

não é o instante solene do rito; não é, como dizem os teólogos, a “forma” do Sacramento. Essa forma, essa essência do Sacramento é o *sim* daqueles que há pouco eram noivos e que agora, pronunciada a palavra decisiva, são esposos. São os esposos cristãos “que são os ministros do Sacramento” e *êles-própios* se casam diante do padre. Ao consentimento necessário vão acrescentar as bênçãos da Igreja, como um tesouro útil e magnífico, mas não canonicamente indispensável (168).

Acrescente-se a isso que, antes de chegar à sacramentação pública, todo um longo trajeto é percorrido entre o primeiro olhar, contacto inicial, e o nascimento de um filho, fruto do consórcio físico decorrente. E’ importante não esquecer que tôda essa odisséia amorosa com as suas naturais oscilações, incertezas, temores, ausências, ansiedades etc., se processa dentro do mais absoluto segredo, como, aliás, estava prescrito no código do amor cortês. Por isso, a ratificação de tal estado de coisas, através de uma cerimônia oficial, apenas significava tornar público um vínculo real e indestrutível, que o tempo se incumbia de fazer forte e profundo. Casados estavam há muito tempo. Era preciso anunciar aos outros; de onde o matrimônio sacramentado.

Era essa a situação amorosa freqüente nas novelas de cavalaria. D. Justina Ruiz de Conde estuda os vários processos que os namorados usavam para atingir o seu objetivo. Pois bem, se em todos os casos o casamento secreto é o normal, acompanhado de suas naturais conseqüências, entre elas o nascimento de um filho — como o próprio Amadis, já o lembramos —, é significativo verificar uma vez mais que em tôdas as novelas, excluindo-se o *Cavaleiro Cifar* pelas intenções didático-religiosas, que não lhe conferem absoluta integração no gênero, — é o amor a chave da maior parte dos sucessos cavaleirescos. E quer seja o amor pela mulher, ou os combates pelo amor de u’a mulher que se idealiza — por quem o cavaleiro sofre torturas e humilhações, como Amadis e Clarimundo — portanto, quer se busque a mulher como fêmea, quer como sublime exemplo de pureza — tudo gira em tórno do Amor, desde a ânsia de perfeição física e moral de que é tomado o cavaleiro, até a conquista de terras alheias ou a vitória sôbre terríveis inimigos. O amor, que se traduz em casamento, é a mola primeira e última do cavaleiro e da dama.

O *Memorial*, cremos tê-lo demonstrado suficientemente, não escapa a essa conjuntura: a partir do núcleo da novela já se tem

uma idéia de como o impulso erótico é o mais forte estimulante para qualquer cavaleiro.

No mais, é preciso sempre lembrar que o *Memorial*, publicado em 1567, respira uma atmosfera diferente da que cercou a Cavalaria medieval. Sabemos que o gênero parecia esgotado e prêso à Idade Média. Uma novela de cavalaria, nessa altura, teria de solucionar o problema de uma das maneiras seguintes:

1a. — Conjuguar, perigosamente, as forças do presente e as do passado;

2a. — optar por uma delas.

Essa contingência ajuda a compreender o caráter multiforme do *Memorial*, como temos dito, pela coexistência e simultaneidade de vários motivos dramáticos. E, era fatal, apoiou-se no mais próximo: o *Amadis* (169) e o *Palmeirim*, mais do primeiro que do segundo, visto o *Palmeirim* dever muito de suas características ao *Amadis*, salvo no respeitante ao cavaleiro Floriano, irmão de Palmeirim, e predecessor de D. Juan (170).

Mas, por que referir o *Amadis*, quando se tem em mira a questão do casamento? Exatamente por isto: o *Amadis* transporta, ao lado daquele interiorismo psicológico, a concepção de casamento que vamos encontrar também no *Memorial*, e que há pouco indicamos: *matrimônio por juramento*.

Em outro passo tivemos a oportunidade de lembrar o episódio amoroso de Burguedal e Artevelda (171), procurando chamar a atenção para o comportamento psicológico dos dois amantes em face dos seus apetites naturais e das suas obrigações de ordem ética. Vimos ainda que o papel da donzela foi de suma importância, porquanto impediu que o encontro de ambos tivesse desfêcho negativo. Graças ao seu bom senso, o cavaleiro não teme realizar aquilo que vinham almejando há muito. Diante disso, poder-se-ia pôr uma dúvida: além de ter sido a donzela quem, sensatamente, compreendeu o transe, o seu comportamento não parece demasiadamente instantâneo? Estaremos em face de uma Ifranasa ou de uma Floresin-

---

(169) — Não cabe, por ora, fazer um estudo das influências do *Amadis* sôbre o *Memorial*. Podemos, contudo, lembrar a semelhança entre os heróis Amadis e Dom Lucardos que decorreria ou do tronco comum, o trovadorismo, ou do segundo ser êmulo do primeiro. De qualquer forma, está fora de dúvidas que Jorge Ferreira tinha diante dos olhos ou na memória a figura de Amadis ao pintar o seu herói:

sobre todos se estremou Amadis de Gaula. Grande roteyro pera nobres principes. Este seguio ho cavaleyro das armas cristalinas, e todos os da tavola cada um como lhe coube a sorte: E esta (...) (*Memorial*, pg. 239).

Ressalve-se o anacronismo, explicável pela visão global, inespacial e intemporal do mundo estampada na novela:

(170) — D. Justina Ruiz de Conde, *op. cit.*, pgs. 253-268.

(171) — *Memorial*, pgs. 69-70.

da menos leviana, mas igualmente destituída de senso moral? Ainda mais: Burguedal não operara nenhuma façanha nem levara a terno nenhuma aventura que o dignificasse perante a donzela. E se se apontasse pelo menos a peregrina formosura do cavaleiro como fator dos sentimentos que dominam Artevelde, não seria muito de estranhar, por sabermos quão importante é a beleza física dentro da concepção do amor expressa pelas novelas de cavalaria em geral. Como explicar, pois?

A justificativa, se houver para casos de semelhante natureza é que ambos, cavaleiro e dama, desde tenra idade — tal qual Amadis e Oriana — haviam feito promessa de casamento, e agora cumpriam-na. Desde cedo haviam *dado eterna fé* (172). Por outras palavras, estão ligados, casados desde o momento em que trocaram o *juramento de fidelidade e correspondência*; o comércio físico, imprescindível para a sua realização — do contrário não há propriamente matrimônio, mas promessa de —, sela o compromisso entre ambos. E' justamente a fé jurada que torna o cavaleiro submisso à donzela, pois é de capital importância que tenha confiança plena na mulher que deseja. A donzela, por sua vez, também deve retribuir com idêntico voto de confiança, a ponto de estar disposta a consumir o matrimônio a qualquer momento, bastando que isso agrade ao cavaleiro desejado. A sua tardança em hipótese nenhuma quebra o vínculo estabelecido no *juramento*.

Patenteando ainda influência do *Amadis*, outro episódio apresenta análoga situação (173), com a diferença de que não está expresso o casamento realizado em verdes anos; mas o elo tácito unia os dois participantes — Florisbel e Belfloris — desde as primeiras horas, e

prosseguiam no seu amor que trazia as rayzes de longe (174).

Logo mais adiante:

mas nunca ho podera acabar com ella, per onde se sospeyta que se teria dado fé de eterno amor (175).

Uma vez mais o consórcio erótico é a concretização de um casamento que se realiza a partir de um juramento feito na puberdade. Ainda nessa ordem de idéias, vale a pena acompanhar Grifânio, vítima de um doloroso drama de amor:

---

(172) — *Memorial*, pg. 68.

(173) — *Memorial*, cap. XVIII, pgs. 95-105.

(174) — *Memorial*, pg. 100.

(175) — *Memorial*, pg. 102.

Determinouse em matar a mulher com peçonha e casarse per força, ou per vontade com Trizbea (176).

Paralelamente ao uxoricídio, previsto ou premeditado — tão avassaladora e embrutecedora a sua paixão —, observe-se a expressão: *casarse per força*, que precede a outra, comum e atenuada: *ou per vontade*, evidenciadora da forma de casamento que Grifânio pretendia realizar, colocando acima de tudo o ato físico. Casamento é, na essência, enlace carnal — parece sugerir o violento impulso do pobre gigante, dominado, qual Adamastor, pela paixão.

Noutro passo, Jorge Ferreira manifesta claramente uma concepção do amor e do casamento baseada na união carnal. O amor entre cavaleiro e dama tem a direção do consórcio físico, obedecidas tôdas as prescrições relativas ao caso. Mas, satisfeitas essas, nada impede a sua realização:

em que entrou Massilia com Atribonio que se casaram nam longe dali em huma lapa a que se recolheram, e em que parece que o Amor os esperava pera abreviar seus negocios: *porque nas suas vontades avia huma affeyçam ao longe*, e ho tempo que tudo dá concruydo abreviou dandolhe tam bom azo. Isso porem *teveram elles em segredo* alguns dias por cumprir com a honestidade de Massilia (177).

Sempre, como se observa, existe antigo compromisso a justificar o contacto erótico, integrando-o num código moral, condição básica para a sua autenticidade. Contrabalança-se dêsse modo o amor à primeira vista de que são acometidos alguns protagonistas.

No geral, pois, o matrimônio processa-se depois das tão costumeiras aventuras do cavaleiro, no encalço da donzela prisioneira. E' o que se tem no episódio de Aristorador e Fioriza. A donzela, prêsá por dois gigantes, lança, da tórre em que obrigatòriamente está

uma corda que pera mais segura  
foi atada

em huma ameya.

Findo o que, o novelista, com indisfarável preocupação de realismo, embora comedido, conclui:

só duas horas lograram seus deleytes amorosos (179).

Êsse sensualismo, veladamente descrito, é nota constante na novela. Não se rompe, porém, o vínculo antigo e o compromisso

(176) — *Memorial*, pg. 141.

(177) — *Memorial*, pg. 275. (O grifo é nosso).

(178) — *Memorial*, pgs. 165-167.

No *Imperador Clarimundo* também o casamento se realiza depois da promessa formal, muito embora feita em idade adulta. E', por exemplo, o caso de Clarimundo e Clarinda. Esta lhe promete o galardão do amor para o momen-

moral entre ambos. Vez ou outra, a última palavra é dada pelo rei: o casamento só se realiza com sua ordem (179). Explica-se pelo seguinte: o rei daria Belfloris ao cavaleiro que a merecesse por virtudes e obras. O escolhido foi Florisbel, que havia nascido no mesmo dia que ela, ou com quem a donzela passara tôda a infância. Como fôsse pagão, o rei não consentia no casamento. Os amantes não podiam infringir as suas ordens. Tinham de esperar a permissão. Quando se lhes permite, graças à intercessão de D. Lucidardos (180), os jovens casam-se. Como se vê, mesmo quando tudo depende do rei, um lastro comum de acidentes faz-nos compreender que o epílogo seria fatalmente o casamento de ambos com a permissão do pai de Belfloris, visto que havia prometido dá-la ao melhor de todos. De qualquer forma, sob aparente contradição jaz evidente coerência na compreensão do matrimônio.

Outro caso de aparente quebra do esquema: *juramento* —> *obstáculos* —> *consórcio físico* —> *casamento* — é o episódio de Florismarte e Almina. A donzela, moura, extremamente formosa a ponto de se julgar digna de Marte, é levada pelo sábio Telorique ao Hôrto das Espérides, onde encontra o cavaleiro a dormir: imagina que seja o próprio Marte. Seu desejo se realizava. Ato contínuo, impulsivamente abraça-o em pleno sono, com o que violentava as mínimas leis do recato feminino. O cavaleiro acorda. E, como que levado pelo sonho, responde aos seus carinhos e ambos se entregam aos seus *deleytes amorosos* (181). Como explicar o re-

---

to aprazado, e pede que o cavaleiro, por ora, fique nessa esperança. Mas sempre o casamento é autêntico quando seguido do comércio físico:

Lindarifa, porque o desejava, e este era o fim de seus atrevidos e dos favores que tinha dado a Fendibal, depois que o viu aceso nas mágoas que dizia, deu-lhe a entender sua tenção, de maneira que se casaram ambos, e acabado este ajuntamento matrimonial, começaram mais soltamente a usar daqueles actos amorosos, que nos tais lugares são licitos; e nesta contenda de tanto tempo desejada padeciam algumas vezes os cabelos de Lindarifa por causa das grades, a quem Fendibal maldizia, pois lhe impediam o galardão de seus trabalhos (*Imperador Clarimundo*, Livraria Sá da Costa, vol. II, pg. 263).

(179) — *Memorial*, pg. 193.

Esse costume de os reis decidirem casamento é reminiscência feudal. (L. Gautier, *op. cit.*, pg. 344).

(180) — *Memorial*, pgs. 89-90. Observe-se que o cavaleiro leva no nome o deus desejado pela donzela: Marte:

(181) — Entre os deveres que a Cavalaria impunha, dois havia de significativa importância, além do de salvar donzelas:

1. defender desprotegidos, no geral mulheres;
2. interceder pela realização de casamentos entre criaturas que se querem, mas vêem impedido o seu desejo, por razões alheias à sua vontade.

O primeiro caso é freqüentíssimo. No *Memorial* serve de exemplo o episódio citado. No *Imperador Clarimundo*, II, pgs. 126-127 e pgs. 226-228. Citam-se dois casos análogos: o Imperador Clarimundo intercede pelo casamento das filhas de Tardonça com Clarindo e Clarimundo; D. Dinarte diz expressamente:

eu trabalharei com Nafacor que seja contente de vos dar sua neta por mulher.

Pouco depois realiza-se o casamento.

pentino despontar de um mundo de sensações que o impelia à prática dos seus desejos? A única justificativa está no sábio Telorique, que premeditara tudo, inclusive o contacto erótico de ambos, e essa *premeditação era o vínculo que os prendia, e os justificava.*

Está evidente que, em face do que acabamos de expor, a disponibilidade erótica de Floresinda e Ifranasa destrói a mais remota ligação com o casamento. Isto é: com referência ao comportamento amoroso dessas mulheres, não se pode de forma nenhuma falar em matrimônio secreto, ou de qualquer tipo análogo. Falta a ambas o que é primacial: a pureza de hábitos morais e eróticos; portanto, estão *moralmente incapacitadas de realizar casamento*, menos ainda para assumirem um compromisso, condição *sine qua* para o matrimônio. Se isso não bastasse, a satisfação erótica que experimentavam, vem desacompanhada de um objetivo fora de si próprio, por menor que fôsse, destruindo, pela volubilidade espantosa, qualquer possibilidade do mais longínquo matrimônio, dentro das formas propostas pela Cavalaria.

E' tempo de concluir pela presença no *Memorial* de duas atitudes gerais diante do Amor e do Casamento: de um lado, e mais geral, está o contacto físico como concretização de um estado de coisas que já existe tácitamente através de um *juramento*, quase sempre proferido em tenra idade, onde a inocência poderia dar-lhe foros de pureza; de outro, somente em dois casos o comércio carnal não é casamento, é luxúria, e são apontados como mostras de falha de comportamento moral e amoroso, exemplos para os que pretendem guiar-se pelo caminho do Bem e do Belo.

### c. — *Diálogos e Côrtes de Amor*

Ao lado de uma série de situações predominantemente amorosas, o caráter de doutrinal amatório do *Memorial* ainda se expressa por meio de côrtes e de diálogos cujo motivo é sempre o Amor. Está-se perante um costume que data de quatro ou cinco séculos antes, quando Leonor de Aquitânia e outras poetisas da época se reuniam para debater problemas relativos à vida amorosa. O trovadorismo criara uma espécie de tribunal sentimental em que as questões mais intrincadas eram postas em julgamento. Formalização do trato amoroso, suas manifestações atravessaram a Idade Média portuguesa, passaram pelo *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, e chegaram ao século XVI, onde, pelo menos no *Memorial*, se observa a permanência da velha preocupação de resolver por giros retóricos os problemas afetivos. Não seria forçado acreditar que a busca de uma filosofia do amor — característica do Quinhentismo — como se evidencia em Camões, em Bernardim Ribeiro, em Leão

Hebreu — está aliada a essas reuniões amatórias. O neoplatonismo quinhentista ajuda a compreender tal preocupação.

No *Memorial* observamos côrtes e diálogos a respeito do amor. As primeiras se dão quando algumas figuras se reúnem para discutir certos problemas de filosofia ou de ética amatória, como, por exemplo: 1. — o merecimento do cavaleiro relativamente à mulher amada. 2. — entre dois cavaleiros, quem mais ama? — e assim por diante. A discussão exige pronta solução. Sôbre êles recaem os argumentos de variada natureza, geralmente contraditórios, e, ao fim, chega-se ao *veredictum*.

Assim, nas páginas 63 e seguintes do *Memorial*, portanto logo no princípio da novela (182), algumas Ninfas se reúnem para conversar. O motivo é necessariamente o Amor, tendo por base dois cavaleiros: D. Duardos e Primaleão, em flagrante desvio da ordem cronológica, porquanto o *Memorial* parece estar colocado antes desses cavaleiros pelo menos alguns séculos, pois tudo indica que a segunda Távola Redonda se realizasse imediatamente após a outra, em tórno do rei Artur, no século VI talvez; o rei Sagramor, em cuja côrte se agrupam os cavaleiros, é seu neto. Observado o caráter intemporal e inespacial da Cavalaria, explicar-se-á essa outra mescla de figuras pertencentes a épocas diversas, como, noutros casos, pertencentes a vária origem e natureza.

Escolhidos os cavaleiros, as Ninfas põem-se a discutir: qual dos dois era melhor namorado? De pronto surgem dois partidos.

Liandra:

Sou tam bandeyra por parte de dom Duardos, e tenho tanto por extremo amor que nem poelo em compração soffro, porque leyxo ja aprova que fez do espelho encantado, que testifica esta verdade (183).

Seguem-se os argumentos de Liandra. Ao depois, é a vez de Corcira:

Não estaes bem na conta, antes vos digo que tenho ho vosso dom Duardos por mau namorado, porque fez duas cousas muy contrayras ao amor (184).

(182) — Vale a pena não esquecer que até essa altura nenhum combate havia sido travado, o que revela — como dissemos noutro passo — a proeminência do conteúdo amatório da novela, em relação ao aspecto heróico, mais corriqueiro e típico dentro da Cavalaria tradicional. Já dissemos que o lastro guerreiro funciona como verdadeiro pano de fundo nos dramas amorosos.

(183) — *Memorial*, pg. 63. Observe-se a expressão: *sou tam bandeyra* = sou favorável a alguém, defendendo a bandeira de, — que não vimos registrada nos dicionários que consultamos. Todos assinalam a forma *bandeirinha*, ligada evidentemente àquela expressão, e que significa *pessoa volúvel, inconstante*.

(184) — *Memorial*, pg. 64.

Acompanha o arrazoado de Corcira em favor de Primaleão. Surge o *impasse*. Quem deve decidir a questão é justamente Corcira, *senhora de todas*:

(...) ho meu voto he que os yrmãos ambos foram puros amantes (185).

Outras côrtes se reúnem ao longo do *Memorial*. Nas últimas páginas — encerrando aquêl mundo de aventuras, que dá à novela nítidos tons de doutrinal do amor — recrudescer a preocupação pelos problemas teóricos do comportamento amoroso. Atentemos no episódio entre Luciano e o Cavaleiro das Armas Cristalinas, que discutem a respeito de

qual aveis por mayor damor, ser ho amador amado, ou ser o que ama mais? (186).

Colocado o problema, os cavaleiros — que se desconheciam completamente, é necessário frisá-lo — entregam-se a um autêntico combate oratório, e esquecem-se de que algo mais concreto poderia ocorrer entre ambos. Momentos após, quando tomam consciência do inócuo que resultava daquele jôgo espirituoso de conceitos e palavras, é que decidem pela troca de armas. A justa, inexpressiva e ligeira, é descrita com duas pinceladas, sem pitoresco algum, sem animação, como a render homenagem a um hábito que desagradava ao novelista, ou que já estava saindo do gôsto do público: fazer os cavaleiros entrarem em duelo sanguinolento (187). Ao contrário, pô-los em franca discussão a propósito do Amor, e fá-los lutar como títeres, a ponto de um dos cavaleiros, Luciano, evidentemente, desistir da luta, e, com um seu companheiro,

se partiram corridos, e abatida sua vaidade (188).

No entanto, vale salientar o inverso do episódio, expressivo como exemplo de superfetação de atitudes — no que é típico o *Memorial* como por tantos outros pormenores — e de vida interior abundante, associado a um desprezo fidalgo pelo esforço físico desacompanhado de solicitação moral. Não se perca de vista que estamos diante de cavaleiros urbanos, afeitos à vida palaciana, que os obriga a uma requintada cortesia próxima da intelectualização

---

(185) — *Memorial*, pg. 65.

(186) — *Memorial*, pg. 306.

(187) — Compare-se, de passagem, com a *Demanda*, o *Amadis*, o *Palmeirim* ou o *Imperador Clarimundo*, saturados de combates os mais variados.

(188) — *Memorial*, pg. 308.

e a um amaneiramento dos mínimos gestos. Além disso, a discrepância evidente entre a longa controvérsia a respeito de uma questão amatória e a *justa*, breve e com longes de cômico ou grotesco, é sintomática, revelando muito da concepção que a época começava a possuir de um antigo gênero aceito pelo gosto dos leitores durante tanto tempo. Enfim, se levarmos em conta o caráter doutrinário do episódio, cremos compreendidas as suas profundas intenções, aliás inseparáveis de todo o *Memorial*. Mais do que novela de cavalaria, temo-lo dito, o *Memorial* traz preocupações de espírito e certa visão do mundo que traem a interferência de outras esferas, com o que transcende o plano especificamente cavaleiresco.

Páginas adiante, Celidônia é o centro de outra reunião amatória, cujos protagonistas são D. Luciardos e Ardinel. Os cavaleiros discutiam se a donzela era ou não a “mais formosa das nascidas” (189). E’ óbvio que o Cavaleiro das Armas Cristalinas defenderá o lado positivo da questão. E também é evidente que o interlocutor, por sua vez, considerará a sua dama como tal. Arma-se a polêmica, discutem, e desistem ao verificar que a discussão só fazia alicerçar a opinião de cada um. Esgotados os recursos dialéticos (— observe-se mais uma vez a ordem dos ingredientes: surge primeiramente a polêmica, depois a *justa* —), os cavaleiros lançam mão das armas e lutam, por nítida convicção teimosa, porque só a cegueira no amar e a plena certeza disso sem qualquer dose de raciocínio, poderia orientá-los. Excusa dizer que a *justa*, nessas circunstâncias, está longe de ser, como é freqüentemente, a procura do aperfeiçoamento através da aventura. Tudo se reduz nesses momentos a razões sentimentais, cessando de agir as razões da Razão, a ponto de o horizonte do cavaleiro ser medido pela distância que o separa da bem-amada e pelas dores que advêm dessa separação. E’, diga-se de passagem, traço comum à novela quinhentista em geral.

Fruto da época, em que os problemas do homem estavam a ser repensados, a novela é uma forma de análise do remoto e perene impulso dos sentidos, traduzidos no Amor. Uma camada de preocupações doutrinárias encobre-a permitindo até imaginar diferente o título do *Memorial*: *Doutrinal do Amor*, mas doutrinal vivo, para exemplo daqueles que deviam portar-se condignamente em face das coisas do amor e da honra, do combate físico e do oratório.

Paradoxalmente, porque é da sua natureza o ser, o objetivo dessas polêmicas cheias de *agudezas* de espírito — o Amor — não se subordina a leis ou normas. Cada indivíduo terá os seus problemas particulares e as respectivas soluções. Se normas gerais exis-

tem, e a novela dá-nos a impressão de que sim, elas funcionam como suporte moral da doutrina, e sempre penderão para o lado positivamente moral do consórcio amatório. As côrtes e os diálogos a respeito do Amor (190) colocam-nos o problema em sua base teórica, cujo objetivo é a educação social dos mais interessados no assunto: cavaleiros e damas, portanto a fidalguia. Discutir os problemas do Amor, é tentar compreendê-lo, e poder-se amar melhor: essa a conclusão a que se chega depois de tantas controvérsias. Como o perfeito cavaleiro é também, obrigatoriamente, perfeito amante, exige-se-lhe que conheça os aspectos teóricos da questão para bem conduzir-se perante as mulheres, e especialmente perante a mulher amada. Uma falha seria fatal. Compreende-se, desarte, o interêsse que envolve a troca de idéias, pela fixação de certos conceitos no espírito do cavaleiro, educando-lhe as maneiras para o contacto social e amatório.

O exercício espiritual prepara, assim, o convívio amoroso franco, e garante-lhe o êxito. Se nem todos os cavaleiros necessitam, ou se entregam aos torneios conceituais, é porque já se supõe que apresentam tôdas as qualidades requeridas pelas circunstâncias, sobretudo se o encontro se der em uma conjuntura que não exija a complexidade palaciana dos gestos e atitudes, como é o caso, por exemplo, de Florismarte e Almina. Sempre que se processa a polêmica a respeito do Amor, é que os interessados parecem necessitar da sua ajuda: é o caso de D. Lucidardos (191), herói sem par, mas frustrado no seu intento de alcançar os favores de Celidônia, a despeito da longa preparação física e psicológica a que se submete. E' que, como sabemos, o cavaleiro deveria tornar-se outro, condição básica para abrandar a irredutível donzela.

Saindo um pouco do ambiente interior da novela, isto é, do plano em que cavaleiros e damas se encontram em atitudes reais — o objetivo doutrinal que se evidencia em todo o percurso, objetivo pedagógico, visando a uma côrte, a portuguesa — explicaria por si só tais polêmicas.

---

(190) — Além do já citado, vejam-se as seguintes páginas: 120, 123-133, 200, 205, 248, 266, 286-288, 291.

(191) — No que respeita a alguns nomes de cavaleiros, também se nota o caráter sentimental e amatório do *Memorial*, às vezes formados com a palavra *flor*: *Florisbel*, *Florismarte*, *Fidomlor*. No *Palmeirim de Inglaterra*, encontram-se os seguintes: *Floramão*, *Florindo*, *Florendos* e *Frocardoso*. No *Imperador Clarimundo*: *Floriano*, *Pinallores*, *Florambel*. Essa predileção pela palavra *flor* na formação dos nomes próprios masculinos deve estar associada ao hábito da época de elogiar ou classificar o cavaleiro chamando-o *flor da cavalaria*. Ademais, a freqüência de nomes próprios femininos também formados com base na palavra *flor*, por exemplo: *Bellloris*, *Floresinda*, *Florinda*, atesta de modo patente o critério estético, sentimental que presidiu à escolha desses nomes.

d. — *Lirismo*

O *Memorial* está impregnado, no seu conjunto, de forte dose de lirismo, que resultaria, em primeira instância, da rica vida interior que a Renascença vinha revelando com a sua larga e profunda preocupação pelo Homem. Os seres que passam pela novela, são geralmente conduzidos por forças de natureza lírica, cujo pólo magnético é sempre o Amor. Tudo se lhes afigura como batalha de armas ou de conceitos, no sentido de resolver problemas de ordem sentimental ou moral. A menor dose de preocupação metafísica não está presente, pois os limites, sendo absolutamente da esfera terrena, correspondem ao alcance dos sentimentos apesar do fatalismo cristão que perpassa várias vezes as aventuras, a partir da invocação a Deus ou à Providência. Na derradeira camada de sua vida interior são criaturas em conflito perene, porquanto a tentativa de conciliar os apelos da carne com uma escala de valores éticos, dá-lhes momentânea certeza do seu livre-arbítrio, e o constante drama de se saberem conduzidos.

Esse lirismo, as mais das vezes difuso pelo *Memorial*, adquire formas precisas quando o novelista intercala nas aventuras algumas *cantigas*, *odes* ou *romances*, que gravitam permanentemente à roda do Amor, apesar das referências à Antigüidade Clássica ou à tradição medieval. E' inútil repetir que essas pausas líricas — assim como o lirismo de certas cenas e de diálogos entre namorados, quando o queixume brota dos mais recôndito do ser (192) — dizem respeito a um estado de coisas característico do século XVI, não obstante as suas raízes remontarem à época anterior. O *romance amoroso*, contendo geralmente comparações clássicas, é predominante no *Memorial*, acompanhando e alargando uma tendência que já se fazia sentir na cavalaria medieval: os *lais*, estudados por D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos no *Cancioneiro da Ajuda*, são exemplos da alternância entre a ação heróica e a vida sentimental.

Mas é só no século XVI que a alternância *prosa-verso* chega ao apogeu, como facilmente se pode verificar passando os olhos pelas *Saudades*, de Bernardim Ribeiro, e a *Diana*, de Jorge de Montemór. O *Memorial* não escapou à moda e à interferência de um elemento dileto da novela sentimental ou bucólica, chegando a apresentar treze poemas intercalados na efabulação. Dêsses treze, apenas dois, o primeiro e um último, fogem à bitola comum, não girando em tórno do Amor.

---

(192) — *Memorial*, pgs. 149-150.

O primeiro, incrustado repentinamente nas páginas iniciais (193), é um intróito heróico, uma espécie de introdução à demanda que se ia começar, toque de chamada para os cavaleiros da Segunda Távola Redonda. Refere-se, é evidente, aos que haviam entrado na *Demanda do Santo Graal*: Galaaz, Galvão, Lancelote, Merlim e outros.

O outro (194) é um longo elogio do Príncipe D. João, servindo de entrada ao epílogo do *Memorial*, epílogo êsse, como sabemos, escrito com claros intuitos apologéticos, pois tem como pano de fundo o torneio de Enxabregas. Nessa altura, Jorge Ferreira esmera-se no usar as melhores tintas, a fim de descrever o alto luxo e a galhardia da côrte portugueza, que vinham dominando desde que o fausto provocado pelas descobertas o permitiu. Colocando-se em posição análoga à dos historiadores medievais e de Frei Bernardo de Brito, faz vir o seu relato desde Adão, passando pelos reis da Antigüidade, Ciro, César, Dario, refere o rei Sagamor, e enfim atinge o Príncipe D. João, mas não o nomeia expressamente. Chegando ao ponto desejado, o novelista dá larga aos encômios:

E verás um poderoso  
Rey prudente e justiçaoso  
liberal, manso benigno  
que em deos tem posto seu tino,  
Christianissimo, cremente,  
nos desgostos paciente  
sesudo em prosperidade:  
soffrido na adversidade,  
de David claro traslado,  
que sendo de deos tocado  
per vezes, em seu louvor  
converte sempre sua dor,  
a paciencia lhe sobeja  
donde fortuna lhe inveja,  
quando mais contente ho vio  
e descuidado ho sintio  
de si mesma a traição  
poslhe ho Reyno em condição  
de fazer termo mortal,  
e acabarse Portugal:  
ho bom Rey que assi ho temia  
a seu Deos se convertia,

---

(193) — *Memorial*, pg. 11.

(194) — *Memorial*, pgs. 327-328.

e com seu povo gemendo  
confiança nelle tendo,  
De hum Fenix que vivo ardendo  
logo outro Fenix naceo  
per Deos a Portugal dado  
pera ser mais exalçado  
que Israel per Salamão.

O gôsto da apologia do rei, se, de um lado, é manifesta ambição de alcançar favores, de outro, corre por conta da já apontada preocupação de doutrinar o Príncipe, procurando sempre relacionar o seu futuro com um passado pleno de exemplos significativos. Num ambiente de ufania, de embriagadora epicidade, tinham cabida, como no *Imperador Clarimundo*, umas tantas páginas de exaltado patriotismo. Estava-se na fase final do processo que fazia prever a chegada de Camões.

Tôdas as demais composições líricas giram à volta do Amor. Entre elas sobressai a que tem o Cavalairo das Armas Cristalinas por autor ou declamador (195). Vale muito pela espontaneidade, talvez pela ausência de elementos clássicos, pelos recursos de expressão e pela mensagem poética pròpriamente dita:

Contra este fogo que me lavra o peito  
as lagrimas que deyto  
dos olhos que vos viram e não vê,  
que nam consuma a alma que me detem:  
fazme ho damno proveyto  
na saudade vida me sostem,  
de huma dor outra pede  
no que huma me contenta outra me offende.

Além da vívida experiência humana que essa estrofe, assim como todo o poema, parece traduzir, atente-se nos recursos estilísticos peculiares ao século XVI, ao mesmo tempo que prenúncio das tendências formais do Barroco; o paradoxo, o contraste, a comparação de uma imagem de sentido físico no sentido figurado com outra de sentido próprio.

Importa-nos, porém, verificar novamente o significativo papel dos elementos não-heróicos — chamemos assim a êsses jactos de lirismo expressos em composições poéticas ou de queixumes sentimentais — em face das *justas* e dos torneios; mais uma vez nos salta aos olhos que tais situações sociais e militares, além de funcionar como verdadeiro pano de fundo ou como motivador da vida ama-

tória, traduzem com fidelidade êsse estado de agônica visão do Universo. O cavaleiro entrega-se aos combates como a se debater entre dúvidas, incertezas e fraquezas. O combate singular assume proporções de superação de si mesmo, e expressão da angústia amorosa e moral em que vivem cavaleiros e damas. Mas, à medida que lutam, mais e mais se aguça a necessidade de combater, porque mais se aprofunda a consciência de sufocamento em face de tudo. E, quando o fim almejado se realiza — *lograr o amor de uma donzela* — o cavaleiro, habituado a viver egoisticamente, sai no encalço de novas aventuras, e assim até desaparecer. O cavaleiro concebe a vida como luta e não admite a pacificação de hábitos própria da Burguesia, dominante no tempo. Há, por isso, na Cavalaria do século XVI, pelo menos no *Memorial*, qualquer coisa de revolta contra a displicência burguesa, a reduzir tudo ao dinheiro e ao ramerrão cotidiano. Percebe-se qualquer dose de exaltação da Fidalguia. Para tanto, percorra-se com vagar o *Epílogo*, por várias vèzes citado como índice de luxo, fausto e palacianismo. Mesmo ao longo de tôda a novela sente-se tal preocupação. E essas pausas líricas, que seriam senão a expressão palaciana, fidalga de um refinamento social? No fundo mesmo, duas classes pelejam em busca do apogeu na sociedade: a Fidalguia, em franco declínio, mas apoiada pela Côrte, cada vez mais poderosa materialmente, e a Burguesia, que era, em verdade, a base da prosperidade do Reino. De um lado, os valores de sangue — de outro, o dinheiro. Quanto mais não fôsse, era suficiente lembrar que a novela de cavalaria quinhentista nasceu à sombra da Côrte. Já se torna fácil compreender o que dizíamos a respeito da Cavalaria como tentativa de manter vivo um ideal que se diluía por não corresponder, no geral, às profundas inquietações da época, a ponto de ter arrastado um sonhador rei cavaleiresco a uma campanha suicida: D. Sebastião e Alcácer-Quibir. Todo um mundo de portuguesismos era preciso exaltar pelo elogio da tradição cavaleiresca e cristã dos reis que foram *dilatando a Fé e o Império*, evidentemente, temos dito, com o objetivo de servir de exemplário ao malogrado da Conquista Africana, para cujo cavaleirismo, um tanto quanto cego, o *Memorial*, quem sabe, deve ter contribuído com importante parcela.



## C — REFLEXÕES SÔBRE O AMOR

Se claro está o que até agora vimos expondo, especialmente as nossas considerações a respeito do caráter doutrinal da novela e as polêmicas em tórno de problemas afetivos — já se faz possível relançar os olhos por outro problema de grande importância, e que de propósito deixamos para o fim. Interessa-nos verificar os lugares-comuns dos conceitos expendidos ao longo do *Memorial*, relativamente ao Amor. Há, como já frisamos, a preocupação de fixar uma *doutrina amatória* que constitua, por assim dizer, tentativa de erguer uma filosofia ou ética do Amor. Para isso, Jorge Ferreira faz uso de reflexões suas, ou do tempo, como a servir de moldura aos episódios eróticos que vai descrevendo. Procurava-se, assim, o conhecimento de tôdas as facêtas do Amor e compreender a sua intrincada natureza.

Tais conceitos sôbre o Amor, geralmente abrindo capítulos, e, poucas vêzes, também no seu transcurso, estão subordinados a uma hierarquia, cujo objetivo parece ser o de dar a marcha normal do processo amoroso. Dado que o objetivo era mostrar as várias situações amatórias, acompanhadas do respectivo corolário conceituoso, com o fito de atingir todos os problemas filosóficos e éticos pertinentes, era natural que o novelista procurasse mostrar-nos a evolução dessa complexidade, partindo de um elogio ao Amor:

Cousa he muy sabida, ter amor estremados effeytos, e ser juntamente ho escamel de altos espiritos, que movidos de seu furor muytas vezes acometem e acabam maravilhosas proezas (196).

Atente-se na coerência entre o elogio do Amor — que é considerado como mola de grandes feitos — e as façanhas operadas pelos cavaleiros, conduzidos pela superior fôrça que lhes advém da saudade da mulher amada, ou do temor de que a sua vida ou a sua honra esteja em perigo. Todos os esforços que o cavaleiro emprega, resultam da obsessiva presença no seu espírito daquela por quem jurou realizar os mais *estremados effeytos*, pois só assim mereceria seus favores. Como já vimos, o binômio cavaleiro-donzela —

sempre donzela, nunca mulher casada — resolve-se pelo liame amoroso, o casamento.

Colocado em epígrafe o elogio do Amor, o novelista põe-se a tornar verdade plástica o que era simplesmente teórico, sem esquecer que ambos são indissolúveis, e que o *exemplo* deve vir acompanhado de uma ou mais *reflexões*. A seguir — observe-se a ordem das reflexões — Jorge Ferreira dirige-se ao Rei, predicando ainda sobre o Amor, mas amor que lhe devem os vassallos:

Favor dos estrangeyros e merce aos naturaes, he a semente de que os reys e principes colhem ho fruyto de Amor e serviço, e huma obrigação que eterna põe nos animos (197).

Daí decorre um conjunto de aventuras vividas por cavaleiros que não perdem de vista os seus deveres para com o Rei; isso confere ao *Memorial* caráter urbano, palaciano, pois está amarrado ao mundo da côrte com suas mundanas imposições. Outros aspectos — apontados antes — dão realce a êsse compromisso com o ambiente cortesão, roubando muito dos horizontes largos que são o apárgio do cavaleiro típico, em que pese ter o espírito voltado para a Mulher, Deus e a Pátria. Suas liberdades confinam-se nos limites de seus compromissos morais. Nunca, porém, o Rei foi colocado em tão alta posição que merecesse acendrado *amor e serviço*, a ponto de fazer do cavaleiro um funcionário mais categorizado da Côrte (198). Maior relêvo possui êsse pormenor, quando comparamos com a côrte do rei Artur, a Távola Redonda, onde cessavam tôdas as distinções pessoais, irmanados que estavam os cavaleiros pelo mesmo ideal de vida. O rei não constringe a atividade do cavaleiro, livre para as suas aventuras e disposto a servir o Rei sempre que fôsse preciso, a tal ponto que, na *Demanda*, Galaaz e Perceval terminam seus dias longe de Camaalot, por razões inerentes à novela, é claro, — ao passo que D. Lucidardos, entre outros, está na côrte, enfêrmo, quando da profecia da sábia Merlândia, portanto no Epílogo da novela. Evidentemente, essas diferenças se explicam pelo seguinte: ao referir *amor e serviço* ao Rei, Jorge Ferreira pensa mais no monarca que o ampara — D. João III — e no príncipe que pretende orientar, do que pròpriamente no rei Sagramor, tão liberal quanto o seu avô, o rei Artur (199).

Feito o elogio ao Rei, o novelista vai aos poucos descobrindo as várias facêtas do Amor, desde o amor pecaminoso:

---

(197) — *Memorial*, pg. 46.

(198) — Fenômeno semelhante ocorre no *Imperador Clarimundo*.

(199) — Quanto ao caráter monárquico que aqui se evidencia, veja-se Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, t. I, pgs. 355-356.

ho homem dado a seu gosto, he especia de brutos, e ho entregue ao sensual desejo vem parar em furor que ho abrasa e consume (200).

— que é impiedosamente condenado por luxurioso — até o amor correspondido, quando, todos os obstáculos transpostos, e identificados, os amantes podem realizar integralmente os seus anseios:

Muyta conta se deve ter com ho emprego da vontade: pois della depende ho gosto da vida, e a mayor cousa que ho homem faz he entregarse de uma molher para lhe ser entregue, nem ha dita que chegue á de um Amor conforme (201).

Observe-se a enfática certeza — evidentemente refletindo um código amatório e moral — de que nada se compara com o *amor correspondido*, o *amor conforme*. Aliás, não é ocioso avivar a memória, êsse ideal já vem expresso claramente no princípio da novela, quando o mouro Iusquibel, ao narrar o seu conto, lhe faz referência nos seguintes têmos:

Não foy pera mim pouco chegar a este estado, se Amor me soffrera viver nelle eu me contentava, porque na verdade que ha mays que desejar nem pedir, que chegar ho verdadeyro amante a saber que ho amado per confissão e promessa de quem ama (202).

Acreditando firmemente no indivíduo, com o que o *Memorial* reflete a época, marcada pela ampla revalorização da personalidade humana, crê também que o Amor total e *conforme* seria o mais alto atestado das possibilidades psico-somáticas do ser. Realizado integralmente, o Amor seria sinônimo de satisfação plena em face da vida. Amor permitia, assim, que tôdas as fibras do homem estivessem a vibrar, propiciando o aparecimento de virtudes desconhecidas e fixando as características que distinguem os sêres.

Qualquer idéia religiosa aderente apenas de modo indireto se faz sentir, pelo elogio mesmo do amor puro e pelas referências frequentes a Deus, a Cristo, à Providência Divina, que são, afinal, dentro da novela, os condutores do destino humano. Não está, porém, patente a estreita ligação da doutrina com as verdades cristãs.

---

(200) — *Memorial*, pg. 52. Ademais, essa idéia já aparece no *Leal Conselheiro*. (Antônio Soares Amóra, *op cit.*, pgs. 173-188). Tanto no *Memorial* como no *Leal Conselheiro* é combatida a *luxúria* e exalçado o amor casto e puro, geralmente condicionado ao casamento. Leão Hebreu, *op. cit.*, também critica a *luxúria*.

(201) — *Memorial*, pgs. 281-282.

(202) — *Memorial*, pg. 44.

Dentro dêstes dois extremos, — *amor-luxúria* e *amor-conforme puro* — estão colocadas as outras numerosas gradações do sentimento afetivo, cristalizadas nos tópicos doutrinários: — *elogio do amor puro*:

De tanto preço he ho amor puro, que não ha fortuna que baste pera abatelo, e ho contentamento que hum alma affeioada recebe de chegar á experiencia d'esta pureza, basta pera pisar e acanhar todos os dessabores do mundo, e no meyo da tormenta ter bonança (203).

— *igualdade amorosa; "aposento" do amor*:

Com rezão se deve confessar ter amor seu aposento no peyto femenino, de cujo fruyto se os homens logram, e as mais das vezes com ingratição, e quando as vontades sam yguaes sempre vimos se a necessidade ho require altos effeiytos (204).

— *amor sensual; luxúria*:

Tam desaforado he ho amor sensual que abate ho natural dos filhos segundo vimos em Ifranasa e convertese em crueza, por o que quanto a virtuosa Femea he digna de estima, tanto a devasa se deve ivitar, porque de sua conversação sempre se colheo affronta (205).

— *amor não obedece a leis*:

mas hum coração affeyçoado sabe mal fazer escolha porque amor não obedece a leys (206).

— *amor: fortaleza das fracas mulheres*:

Tam poderosa he a jurdição e posse das fracas molheres, sobre os crueys e duros homens, fracos em resistir ao Amor por fortes que sejam no al, parece que ho forte Amor não tem forças contra a fraqueza dellas, que no al fracas as tem controle, e contra nos: de maneyra que menosprezamos a vida em seu respeyto (207).

(203) — *Memorial*, pg. 70. Observe-se ainda a reiterada ênfase no tratar do Amor puro.

(204) — *Memorial*, pg. 79.

(205) — *Memorial*, pg. 130.

(206) — *Memorial*, pg. 137.

(207) — *Memorial*, pgs. 144-145.

Ainda no mesmo sentido:

Ca quanto mays se instam da natural fraqueza, tanto sam de mayor preço, e mais estremadas, e gostos devassos sempre enfastiam (*Memorial*, pg. 67).

Gustave Cohen, *op. cit.*, pg. 91, diz a propósito:

A fortaleza do homem lhe é inteiramente consagrada: é a dedicação da força à sua fraqueza por amor.

— “fazanhas do Amor”:

Em muytas historias fazem Autores memoria das fazanhas do Amor, e dos mais deles leyxaram sempre os homens ás molheres queixosas, ouve huma Dalida que vendeo Sansão, Iole que fez fiar Hercules: á mayor parte as outras ficaram com magoas por galardão (segundo Hilionea) (208).

— amor conjugal:

Estremada pureza he a do Amor conjugal, doce companhia no descanso, esforçada consolação no trabalho: e a que raramente falta ho socorro divino (209).

— amor pecaminoso em contraposição a amor casto e lícito:

Per ho soffrimento de dom Brisam com Floresinda ho desimular seus enganos e leyxarse levar delles. Podemos ver quanta força tem ho vicio em que não lhe resiste: e a quanta affronta se offerece quem faz vontades a molheres erradas. Ca de tais excessos sempre se colhem magoas. Outros effeytos tem ho Amor casto e lícito (210).

Como fàcilmente se deduz, o novelista defende a tese do amor espontâneo, casto e puro contra a fôrça do impulso erótico, brutal e animalesco, tão corriqueiro no ambiente da Cavalaria. E' lugar comum no século XVI o congraçamento do amor com as doutrinas cristãs, dissimuladas na teoria platônica do amor. A tentativa de conferir espiritualidade ao impulso amoroso corre por conta da preocupação de conciliar as idéias de Platão e as que o Classicismo comunicava (211). O *Memorial*, assim como outras novelas de cavalaria, entre as quais o *Amadis*, cujo núcleo dramático é caracterizado pela vida erótica, reflete tal estado de coisas.

O doutrinal amoroso esparrama-se por tôda a novela. Por todo o *Memorial* perpassam inúmeras reflexões sôbre o amor, que seria ocioso respigar, especialmente porque pouco ou nada acrescentariam ao que já foi dito (212). Outras vêzes, o novelista foge à doutrinação direta, e lança mão das côrtes ou das polêmicas sôbre o amor, como vimos na altura própria. Desta ou daquela maneira, parece-nos evidente a linha condutora da novela: o Amor em

---

(208) — *Memorial*, pg. 176.

(209) — *Memorial*, pg. 226.

(210) — *Memorial*, pgs. 270-271.

(211) — *Hernâni Cidade, Camões, O Lírico*, pgs. 113-114.

(212) — *Memorial*, pgs. 58, 63, 67, 73, 124, 141, 211.

tôdas as suas formas. De tôdas essas formas de Amor, uma sobrelleva-se às outras e acaba por ser a idéia geral dominante: amor casto e puro, já que se objetiva a dignificação e o aperfeiçoamento dos sêres. E' por isso que o cavaleiro realiza grandes façanhas. Essas têm o enderêço da Mulher e do Amor: eis aí a sua recompensa e o motivo dos seus esforços.

Em face disso, está claro que as freqüentes e às vêzes demoradas reflexões sôbre o Amor, estão dirigidas no sentido de uma filosofia ou ética amorosa, que acaba por confundir-se com o neo-platonismo reinante, à que se aliam algumas notas de experiência dos sentidos. Torna-se patente, através do *Memorial*, que o Amor, para o cavaleiro, como para qualquer criatura, é o caminho indicado para alcançar o aperfeiçoamento interior, e fugir às solicitações degradantes e exclusivas da carne. Tôda uma filosofia do amor puro, casto, espontâneo, — e moralizado por um rígido código — resulta daí. O amor é sentimento universal, e, assim, deve ser vivido em tôda a sua natural pureza. Com o que, o cavaleiro pode almejar a perfeição. Se uma ascese conduz Gallaz no sentido da Eucaristia, outra ascese, aquela de caráter amatório, conduz o cavaleiro do *Memorial* na direção da mulher, e, conseqüentemente, da sua purificação interior. Dessarte, o amor é visto como meio de aperfeiçoamento, ou de degradação, dependendo unicamente do modo como o cavaleiro se comporta: no primeiro caso, teríamos *Amor*, no seu sentido absoluto; no segundo, *amor*, ou *paixão*, no sentido de merc impulso dos sentidos. A essa atmosfera tôda está inerente uma ética, segundo a qual o cavaleiro deve disciplinar os seus impulsos por um rígido comportamento moral; do contrário, não alcança, como ambiciona, entrar em ascese afetiva. O sentimento, por mais espontâneo e natural que seja, não se despreende de seus compromissos éticos, e é justamente a estreita relação entre si que permite a livre manifestação dos apelos da vida sensível, sem que a ascese moral estremeça. Portanto, o cavaleiro não se impurifica, quando ama, antes, é exatamente o Amor, vivido em tôda a sua escala de espontaneidade e pureza, que a pouco e pouco vai aperfeiçoando o seu caráter. E' por isso que o Amor predomina no *Memorial*: a vida amatória, condicionada a leis morais, conduz o cavaleiro ao destino almejado: o seu aperfeiçoamento interior e exterior. E é ainda por isso que há um profundo abismo entre o amor puro e a luxúria: o primeiro é éticamente praticado, o segundo, está desvirtuado de seus compromissos morais, reduzido apenas à satisfação carnal.

Em conclusão, o *Memorial* segue uma tendência do século XVI — a procura de compreender o Amor. E também, como a época, expressa, através de reflexões várias, uma filosofia do Amor que

põe como alicerce da conduta humana a possibilidade de apoiar os apelos do plano sensível em um código ético. Para Jorge Ferreira, como para a sua época, é de todo possível conciliar as naturais inclinações da matéria com os compromissos morais e espirituais, já que o Amor deve aperfeiçoar, jamais envilecer o homem.



## **IV**

### **CONCLUSÕES**



À vista do que acabamos de expor, quer-nos parecer que podemos tirar as seguintes conclusões:

1. — A novela de cavalaria *portuguêsa* não é fruto da Idade Média, e sim do século XVI, quando se dá a nacionalização e o amplo cultivo do gênero, diante do influxo das várias correntes de idéias que circulam na época. Não se pode falar, pois, em novela de cavalaria *portuguêsa* medieval, porque os exemplares que possuímos, ou de que se tem notícia — *A Demanda do Santo Graal*, *José de Arimatéia*, *Merlim* — são traduções de novelas francesas, e o *Amadis* ainda é de origem discutível. Ainda que se venha a provar que o *Amadis* é de origem *portuguêsa*, permanece em pé a conclusão a que chegamos.

2. — O *Memorial* pode ser considerado uma novela de cavalaria *quinhentista* e *portuguesíssima*; *quinhentista*: pela influência evidente da cultura clássica, pela presença do mouro, pela atmosfera ética que domina a novela; *portuguesíssima*: pela apologia aos reis de Portugal, D. João III, o infante D. João, D. Sebastião, pelo exaltar do patriotismo de tôda a novela, especialmente do *Epílogo*, pelo sentido de epicidade de algumas páginas, pelo lirismo que impregna tôda a novela.

3. — O *Memorial* é uma novela de cavalaria com intenções épicas, que só não se realizam porque se lhes sobrepôs um interesse maior, que diz respeito ao *Amor*. E', pois, novela de cavalaria de intuito épico não totalmente realizado pela maior relevância do conteúdo amatório. E' uma *novela amatória*, porquanto tudo gira em tôrno do amor.

4. — E' ainda novela de cavalaria doutrinária, dirigida ao Rei ou ao futuro governante, visto servir como a-b-c na formação de D. Sebastião, o que estava intimamente relacionado com o sentido épico e *português* que pretendia dar-lhe; em maior escala, doutrinal amoroso, que não se desliga do primeiro, porquanto as discussões em tôrno do Amor, visando a uma filosofia amatória, também faziam parte da educação do futuro rei, que tem de debruçar-se sôbre os exemplos do passado, quer remoto, quer próximo, e preocupar-se tanto com a educação política, porque deve saber governar, como com a sua educação pessoal, porque é homem antes de tudo.

5. — O doutrinal amoroso e o relêvo dado aos problemas afetivos correm por conta da tendência *quinhentista* de conhecer a na-

tureza do Amor. Daí a preocupação de fazer filosofia do amor, como as reflexões, os diálogos e as côrtes sôbre o amor atestam. Dentro dessa preocupação, o amor, vivido em tôdas as suas manifestações, é considerado meio de aperfeiçoamento ou de impurificação, conforme se subordine ou não a um rígido código moral. No primeiro caso, tem-se o *amor casto e puro* — que é sempre elogiado — no segundo, a *luxúria*, de todo combatida por degradante.

6. — O comportamento amoroso das personagens está sempre condicionado ao casamento, no princípio *secreto*, e depois *real*, quando se realiza o consórcio físico.

7. — O *Memorial* revela preocupação pelos problemas psicológicos, tanto do homem quanto da mulher, mais dessa que daquele, porquanto as mulheres manifestam maiores sutilezas de vida psicológica. A análise da psicologia feminina põe-nos em relêvo tipos bastante opostos, como Celidônia, Ifranasa e Floresinda: a primeira, complexa nas suas atitudes, mas, ao fim, expressão tâpica da heroína de Cavalaria; as outras duas são mais significativas pelo seu comportamento declaradamente amoral em face dos princípios elementares que norteiam as mulheres do mundo cavaleiresco. São duas mulheres recortadas ao vivo, pintadas com muito realismo. Por isso, do ponto de vista psicológico, o *Memorial* tem mais interêsse pelas suas figuras femininas. O cavaleiro, símbolo de um ideal de vida que a atmosfera do tempo não comportava, porque lhe faltavam as sugestões da realidade viva, tornando-se apenas ideal artístico, — conduz-se por razões sentimentais e apresenta certa complexidade psicológica, certa aristocracia de maneiras, atitudes e pensamentos que traem o antagonismo cada vez mais vincado entre a Fidalguia e a Burguesia da época. O herói do *Memorial* é um homem urbano, palaciano.

## BIBLIOGRAFIA



- AMEAL (João) — *História de Portugal*, 2a. ed., Pôrto, Liv. Tavares Martins, 1942.
- ÂMORA (Antônio Soares) — *El-Rei Dom Duarte e o Leal Conselheiro*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Univ. de São Paulo, Boletim XCIII, n.º 5, São Paulo, 1948.
- AUERBACH (Erich) — *Mimesis: La realidad en la Literatura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.
- BARROS (João de) — *Crônica do Imperador Clarimundo*, 3 vols., nova ed., Tipografia Rollandiana, Lisboa, 1843.  
— idem, 3 vols., Liv. Sá da Costa, Lisboa, 1953-54.
- BENEYTO (Juan) — *Espíritu y Estado en el siglo XVI*, Aguilar S. A., Madrid, 1952.
- BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES (Tomo XL — *Libros de Caballerías*), Madrid, 1950.
- BONILLA Y SAN MARTÍN (Adolfo) — *Libros de Caballerías* (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo VI e XI), Madrid, 1908.
- BRAGA (Teófilo) — *História da Literatura Portuguêsa* (Idade Média), Pôrto, 1909.
- BRINTON (Crano) — *Las Ideas y los Hombres*, Aguilar S. A., Madrid, 1952.
- BÜHLER (Johannes) — *Vida y Cultura en la Edad Media*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946.
- BURCKHARDT (Jacob) — *La Cultura del Renacimiento en Italia*, Ed. Iberia, Barcelona, 1951.
- CASALDUERO (Joaquín) — *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Facultad de Filosofía y Letras, Un. de B. Aires, Buenos Aires, 1943.
- CAMÕES (Luís Vaz de) — *Os Lusíadas*, 2 vols., Liv. Sá da Costa, Lisboa, 1947.
- CARVALHO (Joaquim de) — *Estudos sôbre a cultura portuguêsã dos séculos XV e XVI*, 2 vols., Coimbra, 1948-49.
- CIDADE (Hernâni) — *Lições de Cultura e Literatura Portuguêsã*, 1.º vol., 3a. ed., Coimbra Ed., Coimbra, 1951.
- CIDADE (Hernâni) — *Camões — O Lírico*, 2a. ed., Liv. Bertrand, Lisboa, 1952.
- COHEN (Gustave) — *Histoire de la Chevalerie*, Richard-Masse Ed., Paris, 1949.
- COHEN (Gustave) — *La vie Littéraire au Moyen Âge*, Tallandier, Paris, 1953.
- COHEN (Gustave) — *La Grande Clarté du Moyen Âge*, Gallimard, 11a. ed., Paris 1945.
- CONDE (Justina Ruiz de) — *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Aguilar S. A., Madrid, 1948.
- DAVID (Pierre) — *Sentiers dans la Forêt du Saint-Graal*, in Boletim de Estudos Franceses, tomo II, Coimbra, 1945.
- DEFINIÇÕES E ESTATUTOS DOS CAVALEIROS E FREIRES DA ORDEM DE NOSSO SENHOR JESUS CRISTO COM A HISTÓRIA DA ORIGEM E PRINCÍPIO DELA, Lisboa, 1628.

- DEMANDA DO SANTO GRAAL (A) — Ed. de Augusto Magne, 3 vols., Imprensa Nacional, Rio, 1944.
- DILTHEY (Wilhem) — *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1947.
- ENTWISTLE (William J.) — *A lenda arturiana nas literaturas da Península Ibérica*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1942.
- FAURE (Elie) — *Histoire de l'Art, l'Art Renaissance*, Liv. Plon, Paris, (1948).
- FIGUEIREDO (Fidelino de) — *A épica Portuguêsa no Século XVI*, São Paulo, 1951.
- FIGUEIREDO (Fidelino de) — *Características da Literatura Portuguêsa*, 3a. ed., Liv. Clássica Editôra, Lisboa, 1923.
- FIGUEIREDO (Fidelino de) — *História da Literatura Portuguêsa Clássica* — 1a. época (1502-1580) — 3a. ed., Ed. Anchieta S. A., São Paulo, 1946.
- FRAPPIER (Jean) — *Étude sur la mort le Roi Artu*. Lib. E. Droz, Paris, 1936.
- FUNCK-BRENTANO (J. C. F. S.) — *Féodalité et Chevalerie*, Les Ed. de Paris, Paris, 1946.
- GAUTIER (Léon) — *La Chevalerie*, Senard, Paris, 1884.
- GONÇALVES (Rebêlo) — *Filologia e Literatura*, Comp. Ed. Nacional, São Paulo, 1937.
- GONÇALVES CEREJEIRA (dr. M.) — *Clenardo e a Sociedade Portuguêsa do seu tempo*, 3a. ed., Coimbra Ed., Coimbra, 1949.
- HEBREO (Léon) — *Diálogos de Amor*, prólogo de David Romano, José Janés, Ed., Barcelona, 1953.
- Idem, Col. Austral, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947.
- HEGEL (G. W. F.) — *De lo Bello y sus formas*, Col. Austral, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942.
- HERCULANO (Alexandre) — *Novelas de Cavalarias Portuguêsas*, in *Opúsculos*, vol. IX, Francisco Alves, S. d.
- HERCULANO (Alexandre) — *História de Portugal*, 10 vols., Francisco Alves, 8a. ed., Rio, s. d.
- HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA ILUSTRADA, dir. de Albino Forjaz de Sampaio, Liv. Bertrand, Lisboa, s. d.
- HISTÓRIA DE PORTUGAL (Edição Monumental) — dir. de Damião Peres, 8 vols., Portucalense Ed., Barcelos, 1928-1935.
- HUIZINGA (J.) — *El concepto de la Historia y otros ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México, (1946).
- HUIZINGA (J.) — *El Otoño de la Edad Media*, 4a. ed., Revista de Occidente, Madrid, 1952.
- LAPA (Rodrigues) — *Lições de Literatura Portuguêsa, época medieval*, 3a. ed., Coimbra Ed., Coimbra, 1952.
- LINS (Ivan) — *A Idade Média: A cavalaria e as cruzadas*, 2a. ed., Panamericana, Rio, 1944.
- LULIO (Raimundo) — *Libro del Orden de Caballerías*, Col. Austral, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1949.
- LUMIÈRE DU GRAAL — Chiers du Sud, Paris, 1951.
- MALKIEL (Maria Rosa Lida de) — *La Idea de la Fama en la Edad Media Castellana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952.
- MARAVALL (José Antonio) — *Humanismo de las armas en Don Quijote*, Instituto de Estudios políticos, Madrid, 1948.

- MARX (Joan) — *La légende arthurienne et le Graal*, Presses Universitaires de France, Paris, 1952.
- MENENDEZ PIDAL (Ramón) — *Cervantes y el ideal caballeresco*, in *Miscelánea Histórico-Leteraria*, Col. Austral, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952.
- MENÉDEZ PELAYO (Marcelino) — *Orígenes de la Novela*, 4 vols., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1942.
- MONDOLFO (Rodolfo) — *Origen y concepto de la Cultura Humanística*, in *En los orígenes de la filosofía de la Cultura*, Ediciones Imán, Buenos Aires, (1942).
- MONTEMAYOR (Jorge de) — *Los siete libros de la Diana*, Espasa-Calpe, Madrid, (1946).
- MORAIS FILHO (Evaristo de) — *Francisco Sanches na Renascença Portuguesa*, Cadernos de Cultura, M. E. S., Rio, (1953).
- MORAIS (Francisco de) — *Palmeirim de Inglaterra*, 3 vols., Editôra Anchieta, S. A., São Paulo, 1946.
- ORTEGA y GASSET (José) — *Meditaciones del Quijote*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942.
- PAINTER (Sidney) — *French Chivalry*, John Hopkins Press, Baltimore, 1940.
- PAUPHILET (Albert) — *Études sur la Queste du Saint Graal*, Champion, Paris, 1921.
- PAUPHILET (Albert) — *La Queste del Saint Graal*, Champion, Paris, 1949.
- PIEL (Joseph) — *Anotações criticas ao texto da Demanda do Graal*, Rev. *Biblos*, vol. XXI, Coimbra, 1946.
- PIMPÃO (Álvaro Júlio da Costa) — *História da Literatura Portuguesa (Idade Média)*, Edições Quadrante, Coimbra, 1952.
- PRESTAGE (Edgard) — *A Cavalaria Medieval*, Liv. Civilização Ed., Pôrto, s. d.
- RANDALL Jr. (John H.) — *La Formación del Pensamiento Moderno*, Ed. Nova, Buenos Aires, (1952).
- RIBEIRO (Bernardim) — *Menina e Moça*, Liv. Sá da Costa, Lisboa, 1949.
- SAAVEDRA (Miguel de Cervantes) — *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 15a. ed., Espasa-Calpe, Buenos Aires, (1951).
- SALGADO Jr. (António) — *A "Menina e Moça" e o romance sentimental no Renascimento*, sep. dos vols. XII-XIV da Revista *Aveiro*, Gráfica Aveirense, Aveiro, 1940.
- SICILIANO (Italo) — *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge*, Armand Colin, Paris, 1934.
- SILVA DIAS (José Sebastião da) — *Portugal e a Cultura Européia (séculos XVI a XVII)*, Coimbra, 1953.
- THOMAS (Henry) — *Las Novelas de Caballerías españolas y portuguesas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1952.
- THOMAS (Lothar) — *Contribuição para a História da Filosofia Portuguesa*, 1.º vol., Lisboa, 1944.
- VALBUENA PRAT (Angel) — *Historia de la Literatura Española*, 3 vols., G. Gil, Barcelona, 1952.

- VEDEL (Valdemar) — *Ideales de la Edad Media*, 4 vols., Labor, Barcelona, 1925.
- VON MARTIN (Alfred) — *Sociología del Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946.
- VASCONCELOS (Jorge Ferreira de) — *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, 2a. ed., Lisboa, 1867.
- WHITFIELD (J. H.) — *Petrarca e il Rinascimento*, Laterza, e Figli, Bas, 1949.
- WILMOTTE (Maurice) — *Origines du Roman en France*, Palais des Académies, Bruxelles, 1941.
- XAVIER (Alberto) — *O Romance*, Liv. Férrin, Lisboa, 1934.
- XIRAU (Joaquín) — *Amor y Mundo*, El Colégio del México, México, 1940.

## ÍNDICE

I — INTRODUÇÃO .....	9
II — O MEMORIAL DAS PROEZAS DA SEGUNDA TÁVOLA REDONDA .....	15
1 — A novelística portuguesa no século XVI .	17
2 — O <i>Memorial</i> : novela quinhentista ....	21
A — Introdução .....	21
B — Influências Clássicas .....	22
D — O Mouro .....	26
E — Mitologia .....	30
F — O torneio de Enxabregas .....	32
III — O MEMORIAL: NOVELA AMATÓRIA	
1 — Introdução .....	53
2 — Análise do conteúdo amatório da novela	55
A — As personagens: comportamento ..	55
a — Introdução .....	55
b — O Cavaleiro .....	57
c — A Mulher .....	66
d — Formas de amar .....	74
B — Manifestações da vida amatória .	83
a — Aventuras .....	83
b — Casamento .....	93
c — Diálogos e Côrtes de Amor .	99
d — Lirismo .....	103
C — Reflexões sôbre o Amor .....	109
IV — CONCLUSÕES .....	117
BIBLIOGRAFIA .....	121
ÍNDICE .....	127



PUBLICAÇÕES DA CADEIRA DE LITERATURA PORTUGUESA

LETRAS — n.º 1:

Fidelino de Figueiredo — A ÉPICA PORTUGUESA NO SÉCULO XVI, 1938, 85 págs. (esgotado).

LETRAS — n.º 2:

Bartolomé Torres Naharro — COMÉDIA TROFEA (reimpressão prefaciada por Fidelino de Figueiredo), 1942, 122 págs. (esgotado).

LETRAS — n.º 3:

Fidelino de Figueiredo — VIAJANTES ESPANHÓIS EM PORTUGAL (Textos do século XVIII publicados e prefaciados por —), 1947, 105 págs. (esgotado).

LETRAS — n.º 4:

Antônio Soares Amora — O NOBILIÁRIO DO CONDE D. PEDRO, 1948, 113 págs. (esgotado).

LETRAS — n.º 5:

Antônio Soares Amora — D. DUARTE E O "LEAL CONSELHEIRO", 1948, 236 págs. (esgotado).

LETRAS — n.º 6:

Fidelino de Figueiredo — A ÉPICA PORTUGUESA NO SÉCULO XVI. (Subsídios documentares para uma teoria geral da epopeia), 1950, 408 págs. (esgotado).

LETRAS — n.º 7:

Fidelino de Figueiredo — ESTUDOS DE LITERATURA (5a. Série: 1947-1950), 1951, 246 págs.

LETRAS — n.º 8:

Jean Hankiss — LA LITTÉRATURE ET LA VIE. (Problématique de la création littéraire). Obra publicada e prefaciada por Fidelino de Figueiredo, 1951, 366 págs. (esgotado).

LETRAS — n.º 9:

Segismundo Spina — FENÔMENOS FORMAIS DA POESIA PRIMITIVA, 1951, 122 págs.

LIT. PORTUGUESA n.º 10:

Francisco Penteado — COMO SE FALA A BORDO. Prefácio de Fidelino de Figueiredo, 1953, 56 págs.

LIT. PORTUGUESA n.º 11:

Fidelino de Figueiredo — VARIAÇÕES SOBRE O ESPÍRITO ÉPICO, 1954, 60 págs.

LIT. PORTUGUESA n.º 12:

Antônio Soares Amora — MANOEL PIRES DE ALMEIDA — Um crítico inédito de Camões, 1955, 196 págs.

LIT. PORTUGUESA n.º 13:

Massaud Moisés — A NOVELA DE CAVALARIA NO QUINHENTISMO PORTUGUÊS — O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, 1957, 127 págs.

NOTA — A partir do n.º 10 os boletins da Cadeira de Literatura Portuguesa passaram a denominar-se LITERATURA PORTUGUESA. Esta coleção, criada pelo Prof. Dr. Fidelino de Figueiredo, esteve sob sua direção até o n.º 11.

COMPOSTO E IMPRESSO NA SECÇÃO GRÁFICA DA  
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DA  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

1957

