

Modelos de narrativa sentimental italianos no *Palmeirim de Inglaterra* de Francisco de Moraes

PIERO CECCUCCI
Universidade de Florença
Itália

As trocas literárias de temáticas e formas, entre duas ou mais áreas culturais, foram desde sempre objeto de aprofundadas indagações críticas e de hermenêuticas atentas, quer para relevar grau de originalidade de pensamento e de escrita de cada obra, quer para pôr em evidência a capacidade de alguns enunciados completos (macrotextos) migrarem de um contexto para outro, estabelecendo influências e débitos retórico-estilísticos.

Mas é sobretudo na segunda metade do século XX, com a fixação da teoria da intertextualidade e da interdiscursividade – as primeiras, como se sabe, formuladas pelo grupo “Tel Quel” e aprofundadas por Julia Kristeva¹, as outras propostas reiteradamente por Cesare Segre² –, que se foram definindo análises e leituras mais próprias, tendentes a compreender o conjunto das articulações internas do texto e das conexões que o relacionam com um ou mais textos preexistentes e que, como sugere Giuseppe Tavani, oferecem a oportunidade de desvendar eventuais “prélèvements directs l’un texte sur un autre, et sur les variations ‘actualisantes’, introduites par le texte relativement à son avant-texte”³.

Tal encontro entre enunciados que acontece em todos os textos, ou seja, o processo de transformação e de reelaboração através do qual a palavra dos outros se renova e se torna própria; a presença efetiva, afinal, de um texto num outro texto, nas modalidades mais diversas, da citação ao plágio, da alusão à referência mais ou menos explícita, até à imitação total e à reescrita, encontram o seu exemplar ponto máximo de eleição na migração, em sentido sincrónico e diacrónico, de um texto dado através de diferentes contextos sócio-culturais.

O fenómeno de um texto que transita em etapas sucessivas, no tempo e no espaço, e que se coloca como modelo numa área linguística e cultural que já não é a de partida, é particularmente evidente na prática, bastante difundida na idade medieval, das traduções e adaptações. Na altura, como é sabido, tratava-se de uma das modalidades entre as mais férteis de produção textual, em que se exaltava e se elevava o próprio conceito de imitação. Então – mas também na época clássica – a imitação/emulação

1 V. Júlia Kristeva, *Sémiotique. Recherches pour une Sémianalyse*, Paris, 1969 (tr. it. *Semeiotiché. Ricerche per una Semianalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978).

2 V. Cesare Segre, “Intertestualità e Interdiscorsività nel Romanzo e nella Poesia”, In: AA.VV., *La Parola Ritrovata. Fonti e Analisi Letteraria*, Palermo, Sellerio, 1982, pp.15-28; proposto de novo em *Teatro e Romanzo*, Torino Einaudi, 1984, pp. 103-118. V. sempre de Cesare Segre, *Avviamento all’Analisi del Testo Letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 83-90.

3 Giuseppe Tavani, “La Nouvelle de *Griselda*. De Florence à Lisbonne”, In: *Actes du XVIII Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Trèves (Trier), 1986, Tome VI, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, p. 271.

(*imitatio*) era uma praxe procurada e declarada: o autor suscitava de propósito a memória do texto/fonte, quer para estabelecer, com a ligação explícita à *auctoritas* do modelo, uma muda cumplicidade com o leitor no que diz respeito ao patrimônio comum caro a ambos; quer, num certo sentido, para igualar em habilidade com o que se tinha vindo a configurar como suprema e sublime codificação do enunciado⁴.

Exemplar, neste sentido, é o caso textual da última novela do *Decameron*, conhecida com o nome da protagonista “Griselda” e aproada, depois de quase dois séculos da sua gênese e após um longo percurso em terras de Espanha – sabiamente reconstruído por Giuseppe Tavani⁵ – nos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso.

De fato, esta novela, sobre a qual não me irei alongar, por estar fora do âmbito do presente trabalho, constitui uma espécie de *mise en abyme*, relativamente ao discurso textual, do percurso que a obra boccacciana, na sua globalidade, efetua em terras de Espanha, antes de chegar a Portugal. Limitar-me-ei apenas a fornecer algumas breves informações sobre a influência de Boccaccio na cultura literária deste país; argumento este, de resto, não novo, mas amplamente indagado, por várias vezes, por insígnis estudiosos⁶ ao longo de todo o século vinte.

* * *

Como recorda Giuseppe Carlo Rossi, a penetração da cultura humanístico-renascimental italiana na Península Ibérica não só aconteceu, *grosso modo* e com as devidas exceções, numa [...] natural progressão geográfico-cronológica de uma a outra das três zonas linguísticas, a catalã, a castelhana e a portuguesa, com gradual enriquecimento de contributos, adaptações, alterações, mas foi também submetida a um tipo de hermenêutica que tem que ver, *lato sensu*, com a sociologia da recepção. De fato,

os grandes italianos do século catorze são lidos, comentados, interpretados, usados, como ‘mestres’ de vida em vez de mestres da poesia: e isto tanto por motivos de natureza geral, como a atenção pelas obras em latim, quanto por motivos particulares, de natureza contingente, dos países, empenhados num momento histórico de ação que lhes deixa pouco espaço para a cultura e a poesia⁷.

Como se sabe, é a obra de Dante a entrar em primeiro lugar na península. Contudo, rapidamente segue também a dos outros dois gigantes literários, Petrarca e Boccaccio, tanto que podemos constatar que, no século XV, os nomes dos três avançam conjuntamente na penetração em terras hispânicas, ainda que, sendo estes acolhidos, como referi, especialmente como “mestres” de vida, as obras de cada um deles, ao nível da recepção, serão submetidas a um diverso e seletivo acolhimento: a função edificante que lhes é atribuída é reconhecível em toda a produção de Dante, só em parte na de Petrarca e, ainda menos, na de Boccaccio.

4 Ernest Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 1948 (Tr. it. *Letteratura Europea e Medio Evo Latino*, Scandicci (Firenze), “Paperbacks Classici”, La Nuova Italia, 1995, pp. 73-91.

5 Giuseppe Tavani, *op.cit.*, pp. 271-278. V. também Roberto Morabito (a cura di), *La Storia di Griselda in Europa*, L’Aquila, Japadre, 1990, que segue em diversos contextos europeus a reelaboração da última novela de *Decameron*; e Vittore Branca, “Sulla Diffusione della ‘Griselda’ Petrarchesca”, In: *Studi Petrarqueschi*, VI, 1956, p. 221 e segg.

6 Entre muitos outros, v. Arturo Farinelli, *Italia e Spagna*, Torino, Bocca Editori, 1929, Vol. I; Giuseppe Carlo Rossi, “Il Boccaccio nelle Letterature in Portoghese”, In: *Il Boccaccio nelle Culture e Letterature Nazionali*, a cura di F. Mazzoni, Firenze, Olschki, 1978, pp. 209-242.

7 *Idem*, pp. 209-210.

Com efeito, no que diz respeito ao argumento específico do presente trabalho, o processo cronológico-interpretativo do habitante de Certaldo⁸ na Península Ibérica, embora se concretize na trilha de uma clara sucessão geográfica, não muito diferente da dos outros dois toscanos, configura-se com uma sua especificidade que será oportuno evocar a memória, através de rápidas referências, antes de me dedicar, de modo mais exaustivo, à questão textual do *Palmeirim de Inglaterra*.

* * *

Quase toda a obra boccacciana, introduzida na Península Ibérica no século XV, alastra segundo um itinerário linguístico e cultural de quase óbvia e natural progressão geográfica: Catalão, Castelhana e Português.

Basta pensar no *Corbaccio* (1355), cuja tradução em catalão, de Narcís Franch, remonta, segundo o estudioso Martín de Riquer, a uma época anterior a 1397; ou no *Decameron*, cuja tradução em catalão, presente no conhecido manuscrito de San Cugat de Vallés que precede mesmo em quatro meses a tradução, também em catalão, da *Divina Comédia*, é de 5 de abril de 1429⁹.

Passando da Catalunha a Castela, *Corbaccio*, como se sabe, recebe uma extraordinária consagração estético-literária em língua castelhana através da obra homônima (*El Corbacho*) do Arcebispo de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo, que, porém, como aliás o subtítulo revela (*Reprobación del Amor Mundano*), manipula em sentido edificante o seu discurso ideológico, adaptando-o ao particular sentido da moral, que imperava na Espanha do tempo. Mas, ao fazer isto, curiosamente, quase em apoio da intenção, utiliza um outro afortunado texto, em latim, de Boccaccio em terras de Espanha: o *De Casibus Virorum Illustrium*, traduzido em castelhana – a pedido do futuro rei de Portugal, D. Duarte – pelo historiador Pero López de Ayala, feito prisioneiro dos portugueses na famosa Batalha de Aljubarrota (1385).

Este interesse de D. Duarte em Boccaccio constitui o primeiro indício de uma presença – mesmo que em perspectiva moralizadora – do nosso autor em Portugal.

Realmente – mesmo não tendo em conta a edição em castelhana do *Corbaccio*, comissionada pelo Príncipe real, nem a *Tragedia de la Insigne Reina Doña Isabel*, também em língua castelhana, do Condestável português D. Pedro, na qual se desenrola, em clara relação intertextual com o *De Casibus*, o discurso ético/edificante sobre a caducidade das coisas humanas e a resignação que se atinge através da dor – não podemos deixar de salientar que, no decurso de todo o século XV, é possível assinalar em Portugal traços inequívocos da presença de Boccaccio.

Já em Gomes Eanes de Zurara, “cronista-mor” da corte nos anos 40 e 50, encontramos referências diretas a *De Casibus*, mesmo que seja de supor que o historiador português conhecesse a obra em tradução castelhana, ainda não publicada, mas em circulação em cópias manuscritas. São estas as leituras que testemunham, na metade do século, o interesse na nova corte portuguesa da dinastia de Avis relativamente à obra do certaldense; interesse que – repito – é movido por finalidades moralizadoras em sentido lato, ou interpretadas como tais¹⁰.

Contudo, o conhecimento das obras de Boccaccio difunde-se progressivamente através das latinas (*De Casibus Virorum Illustrium*, *De Genealogiis Deorum Gentilium*, *De Montibus*) e italianas (*Corbaccio*, *Fiammetta*) até ao *Decameron*. Também o *Decameron* deve atingir Portugal na última etapa da

8 Vila do Distrito de Florença, em que nasceu e morava Boccaccio.

9 V. Mario Casella, “La Versione Catalana del ‘Decamerone’”, In: *Saggi di Letteratura Provenzale e Catalana*, Bari, 1966, p. 244 e segg.

10 Como diz João Palma-Ferreira, toda a obra boccacciana, incluindo o *Decameron*, aparece em terras de Portugal já inquinada “pela sapiência, pela eloquência pela moral austera e pela tradição local”. (João.Palma-Ferreira, “Prefácio”, In: Gonçalves Fernandes Trancoso, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, Lisboa, INCM, 1974, p. XXVII).

progressão geográfico-cronológica a que aludimos como premissa: lido e traduzido na península com um grau diverso de familiaridade com as várias novelas, de acordo com as diferentes proporções de validade moralizadora que lhe são atribuídas, muitas vezes bem diferentes quer das tradicionais quer da valorização estética das mesmas.

Os casos mais exemplares a este respeito, isto é, de leitura em perspectiva gnômica da obra-prima boccaciana, são os das duas novelas, *Ghismonda e Guiscardo* (IV 1) e *Griselda* (X 10).

À primeira, conhecida como a novela de Ghismonda e Guiscardo – cuja patética dramaticidade e espiritualidade, aliada à força de paixão amorosa, impressionou os escritores portugueses tanto na versão original de Boccaccio como na sua tradução em latim, efetuada por Leonardo Bruni Aretino, famoso entre os humanistas ibéricos – fazem referência duas das maiores figuras da poesia e da prosa portuguesas dos séculos XV e XVI. Na poesia, encontramos direta citação em Duarte de Brito (finais do séc. XV), um dos mais inspirados autores do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, que, numa sua conhecida composição poética de toada lírico-pastoral, referindo o “inferno dos namorados”, cita expressamente o casal Ghismonda e Guiscardo, associado a outros trágicos casais famosos¹¹:

Inferno dos namorados.
Com Erudice vi Orfeo
tangendo sua doce lira,
vi Driana com Teseo,
com Tanace Macareo
e Hercules com Daimira.
Ali Páris com Helena,
vi Grismonda com Griscal,
com muitas dores,
que chorava com gram pena
a gram coita desigual
de seus amores.

Na prosa, como veremos de forma pontual mais adiante, encontramos-la na obra-prima da novelística cavaleiresca de Quinhentos, no nosso *Palmerim de Inglaterra*. Aqui, “no fantástico jogo e no intrincadíssimo cruzar de amor e de armas, das viagens por mar e por terras de Inglaterra a Portugal a Constantinopola, de festividades e de lutos, de más e boas ações”¹², o texto revela uma importante passagem (no capítulo 90)¹³ com evidentes reflexos intertextuais com a novela de Ghismonda, e ainda com a nona novela do mesmo quarto dia do *Decameron*, a da mulher a quem o marido “messere” Guglielmo Rossiglione dá de comer o coração do amante Guglielmo Guardastagno.

Este episódio do *Palmeirim de Inglaterra* convoca de modo exemplar a presença na novelística cavaleiresca portuguesa de Quinhentos daquela atmosfera amorosa – melhor seria dizer de paixão amorosa – que, para além do *Decameron*, provém sobretudo da *Fiammetta* e do *Corbaccio*, bem como da *Arcadia* de Sannazzaro.

11 Duarte de Brito, “Inferno dos Namorados”, In: *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, Lisboa, INCM, 1990, Vol. I, p. 333.

12 Giuseppe Carlo Rossi, *op. cit.*, p. 216.

13 V. Francisco de Moraes, *Palmeirim de Inglaterra*, Lisboa, Escriitoria da Biblioteca Portuguesa, Edição de 1852, Tomo II, pp. 88-95.

Mas, sobre *Fiammetta* – que é, sobretudo, a direta inspiradora de uma obra-prima da novela sentimental portuguesa, a *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, sobre a qual não pretendo alongar-me¹⁴, quer por ser alheia ao presente estudo e também porque já foi amplamente analisada pelo estudioso lisbonense Malaca Casteleiro¹⁵ – é necessário determo-nos, ainda que por breve instantes, pela influência que teve sobre o *Palmeirim de Inglaterra*.

* * *

Como sabemos, Boccaccio escreveu a *Elegia di Madonna Fiammetta*, mais conhecida como *Fiammetta*, por volta de 1343 ou 1344, a qual, após o *Decameron*, lhe é universalmente considerada como a mais bem conseguida entre as obras menores de narrativa.

Ofuscada por décadas pela fama e pelo deslumbramento crítico da obra-prima, *Fiammetta* é redescoberta em pleno Renascimento pelo diálogo intertextual densíssimo que cruza com as obras dos grandes autores do classicismo latino, de Livio a Cícero, de Ovídio a Sêneca; sobretudo deste último, com a obra teatral *Fedra*, amplamente saqueada pelo escritor toscano.

Em Espanha foi muito apreciada. Traduzida em castelhano em finais do século XV, exerceu uma não secundária influência sobre *Carcel de Amor*, sobre as obras de Juan Flores e sobre a própria *Celestina*. Frequentemente citada por poetas e prosadores castelhanos quinhentistas, conheceu três edições: a primeira em Salamanca em 1497, a segunda em Sevilha em 1523 e a terceira em Lisboa em 1541¹⁶.

Da influência que este livro possa ter tido em Portugal sabe-se muito pouco: para lá do referido *Menina e Moça* e de alguns outros estudos esporádicos¹⁷ sobre esta ou aquela outra obra do Renascimento português, que denuncia uma presença evidente do romance sentimental do certaldense, encontramos-nos perante um silêncio crítico inexplicável. E, no entanto, naquele tempo, tanto em língua original como em tradução castelhana, a história do infeliz amor de Fiammetta era muito conhecida e lida. Sobretudo podemos sem reserva considerar, ou também imaginar, que ao menos a terceira edição, efetuada exatamente em Lisboa em 1541 – antes que caísse sob o machado censório do Santo Ofício, evidente na edição de 1592 – devia circular amplamente entre o público culto, vasto e atento às letras clássicas italianas.

E entre os possíveis fruidores da *Fiammetta*¹⁸, não podemos deixar de incluir Francisco de Moraes que, para além de ser um humanista de relevo¹⁹ no panorama cultural do século XVI português e autor de

14 Como, aliás, encaminhado para o ensaio de Ángel Crespo para conhecer a influência do *Ninfale Fiesolano* sobre a *Fábula do Mondego* de Francisco de Sá de Miranda [1481-1558]. (V. Ángel Crespo, “El *Ninfale Fiesolano* de Giovanni Boccaccio y la *Fábula del Mondego* de Francisco de Sá de Miranda”, In: *Il Boccaccio nelle Culture e Letterature Nazionali*, op. cit., pp. 161-178.

15 João Malaca Casteleiro, “A Influência da *Fiammetta* de Boccaccio na *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro”, *Ocidente*, LXXIV, (360): 145-168, abr. 1968, pp.145-168.

16 Desta última, conserva-se uma cópia na secção dos “Reservados” da Biblioteca Nacional de Lisboa.

17 V. o importante ensaio de João Malaca Casteleiro, op. cit., pp. 145-168.

18 Talvez não lhe fosse desconhecido nem mesmo o *Corbaccio*, não traduzido em português, mas que Francisco de Moraes pode ter lido em castelhano, que revela vestígios intertextuais no episódio de Miraguarda, mulher cruel pelas penas de amor que inflige ao pobre Florendos, cavaleiro triste.

19 Como revela Aurelio Vargas Díaz-Toledo, “en vista a estos nuevos datos, ahora hemos de modificar esa imagen que teníamos de Moraes. A través de ellos se transluce que sabía castellano y francés, era un hombre apasionado, conocia bien el estilo de vida francés gracias a sus dos estancias en Francia, adonde fue en calidad de secretario de Francisco de Noronha; estudió en Salamanca, una de las universidades más florecientes de todo el siglo XVI en la Península Ibérica; obtuvo el grado de licenciado – ignoramos en que –, frecuentó la corte portuguesa y recibió diversos cargos e privilegios reales. (Aurelio Vargas Díaz-Toledo (ed.), “Introducción”, In: *Palmeirim de Inglaterra*, Alcalá e Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 14).

várias outras obras em prosa²⁰, estava, exatamente naqueles anos, compondo o *Palmeirim de Inglaterra*, para o dar depois à estampa entre 1543 e 1544²¹.

Como acima recordado e como tentarei ilustrar mais difusamente na continuação deste trabalho, o *Palmeirim* é aquele que – junto com o *Amadis*, sobre o qual, porém, se escreveram notas importantes e numerosas anotações críticas, hoje em dia exaustivas – introduz maiores e rebuscadas variações de tipo amoroso, convocadas intertextualmente pelo romance sentimental italiano, no cruzamento canônico e codificado, próprio da narrativa de cavalaria, não atribuível só ao sub-gênero do romance de aventura do cavaleiro errante. E é no *Palmeirim de Inglaterra* de Francisco de Moraes, mesmo no seu caráter de continuidade narrativa de tipo genealógico²², que aparece mais marcada e significativa a inserção no cruzamento diegético tradicional de uma ampla e diversa gama de casos e de discursos de tipo amoroso, que testemunham – ao transpor da idade medieval e com a difusão da mentalidade do renascimento – uma mudança de gosto no público leitor, a que corresponde uma adequação pronta dos autores.

Boccaccio define a sua novela – ainda que não versificada e indo para além do cânone do gênero, renovando-o segundo o gosto que se vinha afirmando em Itália, com a ascensão social da nova classe burguesa – uma elegia, pelas penas de amor narradas em primeira pessoa pela jovem protagonista. Tal, todavia, não impede Francisco de Moraes, o mais importante expoente do gênero cavaleiresco no Portugal do século XVI, de se aproximar do texto italiano, tomando-lhe, segundo as modalidades de apropriação intertextuais acima referidas, inspiração no próprio discurso narrativo, criando em vários episódios uma espécie de *pietas* em torno do sofrimento do coração, mesmo que este, no *Palmeirim*, pelas desafortunadas vivências biográficas do autor²³ em tal matéria, sejam reservadas, com ásperas tintas de aberta misoginia, ao enamorado.

É contudo verdade que, na economia do texto em análise, a passagem no campo do eros de matriz renascentista toca – com exceção da insana e execrável história de Florendos e Miraguarda e da outra, surpreendente, das quatro damas francesas²⁴ – poucos episódios de relevo e um número de páginas relativamente limitado, no que diz respeito à dimensão do livro. Mas isto não implica que a exiguidade do material narrativo, atinente ao cânone medieval codificado, não abra um espaço discursivo preeminente e autosuficiente ao resultado literário, à textualização das penas de amor, se tivermos presente que o próprio Cervantes no *Dom Quixote* presta uma homenagem direta à obra moraeisiana²⁵, exatamente no

20 Para além da *Crónica de Palmeirim de Inglaterra*, são de recordar o *Diálogo entre um Fidalgo e um Escudeiro no Qual se Mostra a sem Razão da Altiveza Daquele para com Este*; o *Diálogo entre um Fidalgo e um Doutor acerca da Preferência das Armas às Letras ou das Letras às Armas*; e o *Diálogo em Estilo Jocosos de Amores de uma Regateira com um Moço de Estribeira*.

21 V. M. Odorico Mendes, *Opuscolo acerca do Palmeirim de Inglaterra e do Seu Autor. No Qual se Prova Haver Sido a Referida Obra Composta originalmente em Portuguez*, 1860; V. também Manuel Rodrigues Lapa (org.), “Préfacio”, In: *Palmeirim de Inglaterra*, Lisboa, 2. ed., 1960, pp. V-VI e p. XII.; e Aurelio Vargas Díaz-Toledo (ed.), *op. cit.*, p. 1.

22 “El *Palmeirim de Inglaterra* no sólo es una continuación de la serie española palmeiriniana sino también, a su modo, de la amadisiana”. (María Carmen Marín Pina, “‘Palmeirim de Inglaterra’”: Una Encrucijada Intertextual”, *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, (4): 81, 2007).

23 “Francisco de Moraes [tinha-se apaixonado] por uma dama da côrte francesa, cuja formosura deixou um eco na crónica mundana do tempo: Mademoiselle de Torcy. [...] A francesa fez sofrer o seu amador, empregou nesse jogo o coquetismo da dama formosa e requestada, e por fim repudiou-o. [...] Esta aventura [...] deixou em seu coração um inapagável ressentimento contra as mulheres. [...] Imaginou um tipo de mulher, que, sendo um cúmulo de formosura, tratasse cruelmente o homem que a servia”. (Manuel Rodrigues Lapa, “Préfacio”, In: *Palmeirim de Inglaterra*, *op. cit.* pp. IX e X).

24 Este episódio vai do cap. 137 ao cap. 148 da segunda parte do texto.

25 Escreve Cervantes: “Esa oliva se haga luego rajas y se queme, que aun no queden de ella las cenizas, y esa palma de Inglaterra se guarde y se conserve como a cosa única, y se haga para ella otra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Dario, que la diputó para guardar en ella las obras del poeta Homero. Este libro, señor compadre, tiene autoridad por dos cosas: la una, porque él por sí es muy bueo; y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal (*sic!*). Todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonísimas y de grande artificio; las razones, cortesanas y claras, que

que concerne ao episódio de Miraguarda, que investe a segunda parte do romance e que constitui indubitavelmente uma novidade no panorama dos romances de cavalaria portugueses, relacionados com a Matéria de Bretanha. Isto é assinalado na história da donzela ingrata e, ainda por cima inutilmente “de tanto extremo formosa”, não tanto e não só porque ela, Miraguarda, com a sua cruel postura de recusa desdenhosa abre uma ferida profunda no coração do enamorado, o “cavalleiro triste”, mas porque, sobretudo, acaba por trair a essência estrutural e ideológica, constitutiva do romance de cavalaria, fundado na figura do cavaleiro andante, que combate em nome do amor da sua *Senhora*, que não lho pode recusar e do qual ele deve ser sempre digno em virtude e valor. O sentimento de amor casto, todo espiritual, eleva o herói, empurrando-o para feitos nobres, que o tornam admirado e venerado, também para com os vindouros²⁶, como é exemplificado por Palmeirim, “cavaleiro da fortuna”, quando, retirado para um ermo nos arredores de Londres, antes de combater com Floriano, e tendo a possibilidade de ver as sepulturas de cavaleiros mortos, entre os quais a de Dom Guilam o Cuidador²⁷, sem qualquer hesitação, exclama: “Essa quero ver eu, porque em homem tam namorado nam se pode ver cousa maa”.

O narrador refere:

Entam se chegou pera onde as sepulturas estauam, qu’era junto da porta, e esteue as vendo grande espaço, em especial a de dom Guilam, a que sempre fora afeiçoado pello que delle ouuira. Aquelas cousas lhe trouerom aa memoria lembranças da senhora Polinarda, de quem auia muitos dias, que nam sabia nouas nenhuma, e nam podendo soste em si o cuydado, que lhe naquella ora deram, posto que nunca delle andaua desocupado, deitose sobre a pedra do moimento da ossada daquelle namorado Guilam o cuydador co’as mãos e rosto postas sobr’elle, e alli por algum espaço esteue passando comsigo mil palavras namoradas oferecidas á quem as nam ouuia, tam metido no desacordo das outras cousas, que o hirmitam e a dona cuidaram que alguma enfermidade lhe sobreviera; mas Seluiam lhe disse, que se nam espantassem que aquella era huma dor, que o atormentaua e muitas vezes lhe vinha, a que ninguem sabia dar remedio²⁸.

A recusa desprezível e impiedosa de Miraguarda, portanto, avilta o papel nobre destinado à dama, quase de criatura celeste, inspiradora das *gesta* do herói, o qual não só combate em nome da amada, mas, nos momentos de maior perigo, dirige-se a ela como a Senhora do Céu²⁹, a Virgem, orações de ajuda para apoiar as difíceis provas que deverá enfrentar, remetendo para ela e não para a sua força e habilidade guerreira o sucesso do feito.

Miraguarda, ilustrada pelo autor com incisivos, ainda que rápidos, traços descritivos, que denotam conhecimento seguro do caráter feminino e que se eleva pela atenção estilística reservada a todas as outras figuras femininas do romance, mancha-se portanto com uma culpa ímpia, em relação ao código

guardan y miran el decoro del que habla, con mucha propiedad y entendimiento. Digo pues... que este, y Amadis de Gaula, queden libres del fuego: y todos los demas, sin hacer mas cala ni cata, perescan”. (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Francisco Rico, Edición del IV Centenario, Real Academia Española, 2004, p. 64.

26 A tal propósito, escreve com agudeza María Carmen Marín Pina: “Moraes utiliza el hallazgo de los monumentos funerarios con sus nombres como otra forma de conservar la memoria, de contrastar tiempos, de hacer presente la vieja y muerta caballería que vive, sin embargo, en el recuerdo de los nuevos héroes y revive en un espacio compartido” (María Carmen Marín Pina, *op. cit.*, p. 82).

27 “Personagem do *Amadis de Gaula*, que simboliza o amor à antiga portuguesa, nutrido de fantasias e cuidados, incorpóreo e suspiroso. Essa figura tornou-se proverbial em França, sob o nome de *Guillot le Songeur*”. (Manuel Rodrigues Lapa (org.), “Prefácio”, In: *Amadis de Gaula*, Lisboa, Seara Nova, 6ª ed. 1973, p. 14).

28 Francisco de Moraes, *Cronica de Palmeirim de Inglaterra: Primeira, e Segunda Parte*, Cópia fotostática da edição de 1786 (Lisboa, na Officina de Simão Thaddeo Ferreira), pp. 223 e 224

29 “Tanto gentile e tanto onesta pare / la donna mia quand’ella altrui saluta / (...) e par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare”. (V. Dante Alighieri, “Tanto Gentile e Tanto Onesta Pare”, In *Vita Nova*).

de honra cortês, que não é apenas o de menosprezar e aniquilar o amor do cavaleiro, de Florendos, ignorando – como suspirava a Francesca de Dante – que “Amor, ch’a nullo amato amar perdona”³⁰, que a nenhuma pessoa amada permite não voltar a amar³¹, quanto o de investir e desfazer, para lá do aparelho estrutural e teórico da canção de amor – que, mesmo em terra portuguesa gozou de uma longa e importante tradição – o fundamento pedagógico e apologético do romance de cavalaria medieval, determinando na delicada engrenagem textual desfazimentos discursivos ruinosos para a sobrevivência do gênero até então concebido. No centro desta história está, afinal, uma inversão do conceito cortês de amor, que já não é caminho para a perfeição mas causa de desarmonia interior, bem como de desequilíbrio social.

De resto, não é por acaso que Cervantes, com o seu *Dom Quixote*, inundando de ironia a narrativa cavaleiresca peninsular, agora repetitiva e inautêntica, progressivamente após séculos de produção à deriva incolor da insignificância do discurso literário e da própria textualidade, colhe no episódio de Miraguarda qualquer coisa de novo que, apesar de Francisco de Moraes, demasiado rancoroso e frustrado, não conseguir amalgamar completamente com o resto da diegese, deixa transparecer inéditos percursos narrativos para o gênero que, uma vez assumidos e reformulados pelo escritor espanhol, determinarão o aparecimento da obra-prima absoluta.

Não há dúvida de que as temáticas sentimentais são as que no *Palmeirim* foram desenvolvidas com particular atenção e, em certos aspetos, com maior originalidade. Por um lado, se mantém uma visão tradicional do amor, própria dos romances cavaleirescos medievais, como demonstra a história acima mencionada, do protagonista que se lança sobre o túmulo de Dom Guilam o Cuidador; este configura-se como paradigma de cavaleiro dedicado ao amor casto e fiel, tímido e dolente, pela sua *Senhora*, sublimado espiritualmente através de uma forma de “pulcra divinização da mulher”³² e inspirador de nobres *gesta*. Através destas “desfazia agrauos a donzelas e pessoas, que de seu socorro tinham necessidade”³³. Em Dom Guilam, o “cavalleiro da fortuna” se reconhece *in toto*, até ao alheamento doloroso – como acontecia com Amadis – só ao pensamento da sua senhora distante. Por outro lado introduz, com Floriano do Deserto, gêmeo de Palmeirim, a figura de um cavaleiro, igualmente excelso em campo de batalha, mas completamente dedicado aos prazeres carnavais, moralmente e socialmente reprováveis segundo o cânone arturiano. Só às personagens negativas, aos anti-heróis, era *ab origine* atribuída a responsabilidade do mal na terra, capazes de se mancharem das culpas mais torpes, sem excluir o pecado da luxúria.

Mas com o *Palmeirim* estamos agora ao volver da segunda metade do século XVI, quando também em Portugal começa a impor-se a nova visão renascentista da vida, proveniente de além-Pireneus – Itália e França – em que o olhar dos homens começa a dirigir-se do céu para terra e o amor profano assumia uma conotação cada vez menos escandalosa e execrável. E se já com o *Amadis de Gaula* irrompe o “mortal desejo que se cumpre e satisfaz pela posse da mulher”, e Amadis e Oriana, sem sentido de culpa, podem dar-se um ao outro numa apaixonada relação pré-matrimonial, tanto que “naquela verde erva, e em cima daquele manto, mais por graça e cometimento de Oriana, que por desenvoltura e ousadia de Amadis, foi feita dona a mais formosa donzela do mundo”³⁴, no *Palmeirim* não é castigada a atitude do cavaleiro a procurar os livres prazeres sexuais extraconjugais, mas até – como acontece com Floriano do Deserto, “mancebo” valente e de grande coragem e elevada energia e destreza no uso das armas – eles são exibidos

30 Dante Alighieri, “Canto V – Inferno –, In: *La Divina Commedia*, Milano, Principato Editore, 1972, p. 58.

31 A idealização do “Dolce stil novo”, variação italiana (Dante, Petrarca, etc.), altamente espiritualizada, das concepções amorosas cortesãs da “Canzone d’Amore”, encontra na trágica vida amorosa de Paolo e Francesca na *Divina Commedia* de Dante a mais persuasiva e dolorosa representação, uma vez que, saindo da sua esfera, um pouco abstrata e teórica, se faz vida e drama.

32 O enunciado pertence a Rodrigues Lapa.

33 Francisco de Moraes, *op. cit.*, p. 91.

34 Manuel Rodrigues Lapa (org.), *Amadis de Gaula*, *op. cit.*, p. 52

como troféus. O Dom João *ante litteram*, Floriano do Deserto, “que tem por natureza ser dado ao serviço das damas”³⁵, toma e abandona, uma atrás da outra, as mulheres que caem nas suas mãos, dominado por um apetite sexual irresistível. E é a esta personagem, às suas *performances* de sedutor descontrolado, que o autor confia a tarefa de o vingar das ofensas amorosas recebidas pela inconstante e frívola dama francesa Cláudia de Torcy, no tempo da sua longa permanência na corte parisiense.

A hipótese é plausível e, em certos aspectos, partilhável. Mas como não evocar, de forma a ampliar o leque crítico e persuasivamente envolvente, a possível influência das histórias sentimentais, representadas na *Fiammetta* – mas também no *Corbaccio* – do Boccaccio, ali, onde a protagonista, casada mas não insensível aos chamamentos do amor adúltero, se abandona com frivolidade irresponsável aos braços do jovem Panfilo, para depois pagar as penosas consequências com o inesperado abandono por parte do amante? Torcy como Fiammetta, portanto? E o nosso autor como Pánfilo/Floriano? A proximidade, tendo em conta certas diferenças de estratégia narrativa e dos diversos contextos, é certamente plausível e sugestiva, na medida em que seguirmos com prudente cautela o fio do desenvolvimento das duas histórias, ambas invadidas por evidentes contornos autobiográficos, sem cair em excessivos exageros críticos.

Na *Fiammetta*, encontramos de fato os pressupostos de uma visão de amor menos ligada à rígida tradição medieval e mais aberta ao novo da incipiente mentalidade renascentista também acerca de hábitos e relações sentimentais que, acolhidas quase um século e meio depois em terras de Portugal, primeiro no *Amadis de Gaula*, serão depois retomadas – sem qualquer hesitação de tipo moralístico – desde Francisco de Moraes no *Palmeirim*. A intervenção da censura do Santo Ofício é a demonstração disto, já que na edição de 1592, como recorda Aurelio Vargas Díaz-Toledo, “no veía con buenos ojos el público libertinaje ofrecido, por ejemplo, en el episodio de las cuatro damas francesas”³⁶, impondo corte das passagens consideradas escandalosas.

Com efeito, tal episódio é particularmente interessante pelas diversas leituras a que se abre, propondo posturas e *performances* amorosas por parte de figuras femininas, reconduzíveis a contextos civilizacionais ainda alheios à mentalidade apesar de tudo conservadora do Portugal de Quinhentos, mas que, ao contrário – primeiro em Itália e depois em França – já tinham tido um fecundo ingresso na literatura, espelhando daqueles países uma realidade social e de costumes e, sobretudo de gosto, de total transformação.

Bastará, a este propósito, dirigir a nossa atenção a alguns comentários metanarrativos de Francisco de Moraes, que vêm marcadamente estigmatizar – talvez porque parte interessada – o comportamento “licencioso” das quatro jovens de além-Pirenéus, que respondem pelo nome de Mansi, Telensi, Latranja e Torcy.

Sobretudo sobre a *coquetterie* desta última, responsável pelas penas de amor do nosso autor, concentra-se a reprovação rancorosa do narrador. Refere, de fato:

Gram soberba acompanhava as senhoras, que de todas estas cousa eram causa; e a da senhora Torsi maior que todas, que as outras, (...). Torsi, de mais confiada ou mais cruel, todo seu fundamento era na confiança de seu parecer e fermosura: e como de nenhum outra cousa se quizesse ajudar, suas mostras eram acompanhadas de desdem, isenção e altiveza; e sobre isto, esquecida de todos os serviços e vontade, com que lh’os faziam³⁷.

E ainda, referindo-se sempre à atitude arrogante de Torcy, comenta:

35 Francisco de Moraes, *op. cit.*, Cap. CXXXIX, p. 87.

36 Aurelio Vargas Díaz-Toledo (ed.), “Introducción”, In: *Palmeirim de Inglaterra*, *op. cit.*, p. 1

37 Francisco de Moraes, *op. cit.*, Cap. CXXXVIII, pp. 72-73.

Muitos tem que amor é virtude; mas eu não sei como sempre se possa chamar virtude cousa, de que tanto mal nasce.³⁸

A execração do narrador perante a bela e vaidosa Torcy cruza-se intertextualmente com o drama de Fiammetta, abandonada manhosamente pelo frívolo, sedutor Panfilo, para o qual ela eleva a sua condenação, acompanhada por raivosa maldição:

Ohimè! Quanto mi fu già grave udendo te per giunonica legge dato ad altra donna! Ma sentendo che li patti da te a me donati non erano da preporre a quelli, posto che faticosamente il portassi, pur vinta dal giusto dolore, con meno angoscia il sostenea. Ma ora, sentendo che per quelle medesime leggi, per le quali tu a me se' stretto, tu sii, a me togliendoti, dato ad altra donna, m'è importabile supplicio a sostenere. Ora le tue dimoranze conosco, e similmente la mia semplicità.

(...) O iddii, giusti vendicatori de' nostri difetti, io dimando vendetta e non ingiusta. Io non voglio né cerco di colui la morte, che già da me fu scampato e vuole la mia, né altro sconcio dimando di lui, se non che, se egli ama la nuova donna como io lui, che ella, togliendosi a lui e ad un altro donandosi, come egli a me s'è tolto, in quella vita il lasci che egli a me lasciata³⁹.

Mas desconcertante é o sofrimento que a Floriano, “o cavalleiro do valle”, apesar da já recordada copiosa e vasta experiência amorosa maturada, advém do singular e licencioso jogo de amor em que acaba por ficar seduzido pelas quatro damas, tanto que, desconsolado, exclama:

Livre cuidei eu que era, disto me prezei sempre; mas ao amor quem lhe podéra fugir? Vi as damas de Inglaterra, da Grecia, Espanha, Arnalta em Navarra, todas desejei, nenhuma me forçou a me perder por ella. Vim a França, não me aconteceu assim; o peor é, que são quatro a matar-me, e não sei qual é a que me mata mais, que a todas amo igualmente; se ponho os olhos em uma, alli fica o coração e alma, na segunda acontece o mesmo, e assim d'uma n'outra sempre me esquece o que vi polo que tenho presente. Isto na verdade não parecem termos de bem amar, chame lhe cada um o que quizer, que eu nã sei o que é. Sei que por todas padeço de uma maneira: o mal de cada uma estimo polo maior bem do mundo e cuido que té pera m'o fazerem a nenhuma dellas lembro⁴⁰.

Como é possível notar, sem sequer excessiva redundância hermenêutica, as inserções autobiográficas moraesianas emergem bastante evidentes. O autor manipula alguns particulares da sua vida – a estadia em França e a desventura amorosa com Torcy – distribuindo-os habilmente entre uma e outra personagem, transformando pormenores biográficos em *topoi* que, tomados individualmente, poderão até conter informações úteis, mas que no conjunto da textualidade têm sua autônoma importância estrutural, relativamente ao discurso globalizante sobre a matéria cavaleiresca portuguesa, conduzido pelo autor, sendo inseridos num contexto cultural – o das cortes do Renascimento italianas e francesas – que multiplica os significados para os quais, de modo global, não linear, Francisco de Moraes parece nutrir um certo interesse.

De resto, a própria moldura, representada pelos torneios e pelas aventuras de armas de cada cavaleiro errante trai a intenção de inserir e fazer emergir os duelos de amor num contexto de representação dos valores da vida de corte em aparência de inspiração ainda medieval quando, ao contrário, as roupas

38 *Idem*, p. 75.

39 Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, Milano, Garzanti Editore, 1988, pp. 136 e 137.

40 Francisco de Moraes, *op. cit.*, Cap. CXXXVIII, p. 121.

das damas e a suas conversações de amor traduzem uma realidade social moderna, ainda que *in fieri*, no Portugal do tempo, encaminhado agora para os novos modelos culturais de além- Pirinéus.

É afinal o que acontece, *mutatis mutandis*, feitas as devidas distinções, também na *Fiammetta* onde, num contexto social já burguês, sobrevivem fatigantes mentalidades medievais, submetidas a solicitações cada vez mais fortes de pensamento humanístico. A relação adúltera de Fiammetta e as consequentes penas de amor que dela derivam, não é ocultada – se não ao marido – mas é “narrada” pela protagonista às suas companheiras, transformando-a em desafortunada experiência vivida que tem de ser compreendida e que é capaz de induzir à compaixão solidária.

Por outras palavras – como acontecerá no *Decameron* – a solicitação compulsiva de Fiammetta à narração do seu caso – que, embora permaneça reprovável no contexto de uma moralidade pública de difusa correção social – se torna paixão pela *ars narrandi*, em que ela, as suas amigas e os jovens amantes são solicitados a contar uns aos outros, como “falsas novelas”, fatos verdadeiros que aconteceram realmente.

Como se vê, *Fiammetta*, enquanto texto, antecipa atmosferas e uma visão do mundo que, posteriormente, o próprio Boccaccio textualizará de modo sublime na sua obra-prima, o *Decameron*, conferindo à história de amor de Fiammetta e Pánfilo estatuto de literariedade, modificando-a em sedutor artifício literário. Fiammetta não vive a sua história de amor, mas conta-a, evocando-a na ficção da narração.

Este é o mesmo artifício literário encenado com habilidade por Moraes, no pleno domínio e controle da matéria narrada, presente no episódio das quatro damas do *Palmeirim*. Com isto, queremos afinal dizer que, se é verdade, como acima referido, que nele o autor encontra sutilmente o modo de se inserir autobiograficamente na ficção textual e de se vingar da “pérfida” Torcy, é também verdade que, para além destes elementos de natureza referencial ao próprio vivido, ele dá um contributo significativo à evolução da narrativa cavaleiresca, renovando-a e modernizando-a – vivificando-a – com a inserção na diegese, no interior de um gênero fantástico por antonomásia, de personagens e instâncias psicológicas reais do próprio tempo. Assim – aproveitando a oportunidade deste Colóquio Internacional – parece-me termos chegado ao momento, mesmo à luz das recentes propostas exegéticas post-modernistas, de reconsiderar as nossas modalidades de recepção do *Palmeirim* no seu conjunto, tirando-o do cone de sombra para o qual foi relegado pelo silêncio exegético do século XX, reavaliando com análises mais profundas e rigorosas, prioritariamente, a literariedade do conjunto dos capítulos que compõem o assim chamado “episódio das quatro damas francesas” e o da história de amor de Miriguarda e Florendos; lê-los como produtos textuais acabados, como lugar de textualidade não secundária na economia narrativa do *Palmeirim*, na qual, de resto, virão a cruzar-se harmoniosamente uma pluralidade de discursos literários que encontram um ponto de síntese na presença constante, ainda que extradiegética, do autor/narrador que domina e manipula a complexa matéria narrativa, conferindo apreciável dignidade à sua estética.

* * *

Isto é ainda mais evidente no episódio de Florendos, o “cavalleiro triste” que – transtornado pelo seu *amor-adoração* pela bela e cruel Miraguarda, afastado por ela, e devastado por imensa e inconsolável dor, após ter-se encaminhado “pelo Tejo acima c’os olhos no chao, o coraçam ocupado em sua dor, lançando lagrimas saydas d’alma”⁴¹ – encontra refúgio e conforto interior numa inesperada arcádia ideal, num consolatório *locus amoenus*, onde encontra um

41 Francisco de Moraes, *Cronica de Palmeirim de Inglaterra: Primeira, e Segunda Parte, op. cit.*, p. 415.

pastor que guardando suas ovelhas, sentado no alto do penedo, tocava de quando em quando huma frauta com vilancetes e cantigas, tam namoradas e bem compostas, que nam parecia de homem de sorte tam baixa: aas vezes deixava de tanger, e com seu gado ao redor praticava suas dores, como quem nam estava isento dellas, e de mestura co'estas palauras acudia com suspiros cansados, que faziam a quem os ouuia ter em muito sua pena. O caualeiro triste (...) conhecendo entam a grandeza e potencia do amor, tamanha era e em quantas partes o seu poder abranje, pondo em sua vontade dalli por diante em companhia de aquelle, se o elle quisesse consentir, passar o tempo⁴².

Este é um texto que, mesmo na sua concisão – a evocação ao mundo pastoral no *Palmeirim* ocupa um espaço enunciativo de extremo interesse, pelo menos o das quatro Damas francesas – convoca, para ulterior objetivo, pistas sobre a literatura de segundo grau e sobre formas de transtextualidade, que vão da tradição bucólica castelhana à italiana – sobretudo, no que aqui diz respeito como exegese dominante – à representada pela *Arcadia* (1504) de Iacopo Sannazzaro, bastante conhecida no Portugal do século XVI, tanto em língua original como em castelhano⁴³.

É certo que esta, pela entusiástica recepção verificada em toda a Europa, não devia ser desconhecida do nosso autor⁴⁴. De resto, são muito evidentes no *Palmeirim* as evocações intertextuais ao texto/fonte, quer no ambiente bucólico descrito, quer na figura de Florendos, que evoca Sincero, o protagonista do romance sannazzariano: ambos chamados a desenhar a figura da personagem enamorada triste e melancólica, que chora num ambiente pastoral utópico as suas penas de amor.

A causa de infelicidade, que investe os dois actantes, é toda interior e é atribuível à insensibilidade e à arrogância das respectivas Damas, cujas *performances* amorosas se movem na inconstância do sentimento, no traiçoeiro desdobraimento da beleza, no jogo das aparências e das dissimulações, segundo a figuração neoplatônica, em voga no Renascimento italiano e sucessivamente difundido em toda a Europa, num percurso da Itália a Portugal, semelhante àquele aberto e executado pela *Fiammetta*.

De resto, João Palma-Ferreira, retomando uma intuição de F. Lopez Estrada, sublinha que a novela pastoril em Portugal, sobretudo a *Diana* de Jorge Montemor, “é um esboço decidido de novela psicológica, no rasto aberto pela *Fiammetta*”⁴⁵ e continuado na *Arcadia* do Sannazzaro. É, melhor dizendo, uma forma de *contaminatio* que, no espaço textual do *Palmeirim de Inglaterra*, encontra um lugar fecundo de representação discursiva e de enunciação, que me leva a salientar o quanto a textualização da instância pastoral, encenada por Francisco de Moraes, se inscreve nas novidades do pensamento ideológico, pedagógico e social, postas em campo a partir do Renascimento, para além de uma pluridiscursividade que atravessa e cruza diversos gêneros, dominando-lhes e harmonizando-lhes quer as forças centrípetas do cânone da tradição medieval, quer as forças centrífugas do ecletismo, próprio das tendências estéticas renascentistas.

42 *Idem*, p. 416.

43 “Sannazzaro, influenciado pelo Boccaccio, no que diz respeito às prosas, e pelo Petrarca, para as líricas, (...) renovava completamente o antigo romance pastoril e criava uma obra, que, reimprimida por uma centena de vezes, traduzida e variamente imitada, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, em Espanha, em Portugal, em Inglaterra, favoreceu sucessivamente o início dos primeiros romances modernos”. (Luigi Russo, *I Classici Italiani dal Duecento al Quattrocento*, Firenze, Sansoni Editore, 1966, Vol. I, Tomo II, p. 1242). Antes de mais nada, a *Arcadia* conheceu em Portugal, na *Diana* (1558/1559) de Jorge Montemor, um extraordinário sucesso. E se se pode supor que Francisco de Moraes não tivesse lido o trabalho de Montemor, pois que – como recordado – o *Palmeirim* remonta aos anos 1543/1544, certamente conhecia a *Arcadia* de Sannazzaro em língua italiana ou, talvez, mesmo em língua francesa durante a sua longa estadia em Paris.

44 Juan M. Carrasco Gonzales, “El Origen Portugués de la Novela Pastoril Castellana”, In: *Literatura Portuguesa y Literatura Española. Influencias y Relaciones* (Anejo n° XXXI de la Revista *Cuadernos de Filología*), Ed. María Rosa Álvarez Sellers, Universitat de València, 1999, pp. 327-345.

45 João Palma-Ferreira, *Novelista e Contistas Portugueses do Século XVI*, Lisboa, INCM, 1983, p. 107.

Trata-se, em suma, como parece evidente e sem contudo cair em estereis generalizações sobre a entidade da *contaminatio* e do *continuum* tipológico que liga a novela cavaleiresca à pastoral – tudo a estudar – de afirmar, repetindo à guisa de conclusão, que o *Palmeirim de Inglaterra*, acolhendo todos os possíveis estímulos culturais, provenientes de além-Pirenéus, sobretudo da novela sentimental italiana, nas suas variações tipológicas, se propõe como paradigma alto de uma literariedade envolvente que, ultrapassando os gêneros, fixados pelo princípio de autoridade, pelo *ille dixit* do aristotelismo imperante em finais do período medieval ibérico, consegue ainda falar-nos, vindo a dialogar com as formas de textualidade híbridas, transgenéricas, que marcam a narrativa atual.

RESUMO: Com o presente trabalho, pretende-se ilustrar a presença de modelos de narrativa sentimental e pastoril italianos (Boccaccio, Sannazzaro e outros.) na conhecida obra de Francisco de Moraes, *Palmeirim de Inglaterra*, em que se acentua, através de exemplos – que a partir do século XV esses modelos tinham inundado a Península Ibérica – a atitude comum dos autores portugueses do século XVI, ao funcionalizar a matéria cavaleiresca numa perspectiva nacional ou pessoal, ou, para melhor dizer, ao servir-se dela como de um veículo expressivo privilegiado, em oposição à ação niveladora da tradição. Isto, como tentaremos demonstrar, confere evidentemente ao *Palmeirim de Inglaterra* uma especificidade textual social, no âmbito do romance de cavalaria, única e de grande relevo hermenêutico.

Palavras-chave: narrativa – novela sentimental – novela italiana – *Palmeirim de Inglaterra*

ABSTRACT: The aim of the following work is to explain the existence of examples of Italian sentimental and bucolic narrative literature (Boccaccio, Sannazzaro and others) in the well known work by Francisco de Moraes titled *Palmeirim de Inglaterra*. Here we can find some of these examples that have flooded the Iberian Peninsula since the XVth Century. For this reason the *Palmeirim de Inglaterra* emphasizes the common habit of the Portuguese authors of the XVIth Century, making functional the knightly subject in a national or individual perspective. Or better, they used it as an expressive and privileged medium, in opposition to the intermediary action of the tradition. As we will try to demonstrate, all that gives the *Palmeirim de Inglaterra* a textual and social specificity, which is unique and of great hermeneutical importance, in the field of the romance.

Key-words: narrative – sentimental novel – Italian novel – *Palmeirim of England*