

PALMEIRIM DE INGLATERRA: PARA EDUCAR E DIVERTIR O PRÍNCIPE (E O LEITOR)

Francisco Ferreira de Lima
 Prof. Adjunto do Dep. de Letras e Artes
 Doutor em Literatura Portuguesa pela USP

RESUMO — *Através da leitura de uma novela de cavalaria, o artigo pretende estudar algumas das raízes da popularidade que essa forma de narrativa disputou em Portugal, ao longo de todo o século XVI.*

ABSTRACT — *Trough the reading of a sixteenth century romance, this paper tries to search for the motives which made this sort of reading so popular a literary form in Portugal during that century.*

1 INTRODUÇÃO

A novela de cavalaria e o quinhentos portugueses

O fato é descrito por quase todos os cronistas portugueses que se ocuparam das coisas do Oriente: a malograda tentativa de se tomar Calicut, na Índia, em 1510, pelo “Marechal” D. Fernando Coutinho, auxiliado, parece que a contra gosto, pelo seu tio, o grande Afonso de Albuquerque.

Apesar de Calicut estar em paz com os portugueses há já algum tempo, não havendo, portanto, razão política para que se justificasse empresa tão arriscada, a invasão é decidida — e realizada. O fiasco é completo. O Marechal é morto em combate, assim como uma boa parte dos fidalgos que o acompanhavam; os sobreviventes, dentre eles o Governador, são forçados a cometer humilhante debandada, em que salvam apenas seus atemorizados corpos.

Se não havia razão política — há de se perguntar o leitor apressado — o que levaria os portugueses, senhores da “conquista, navegação e comércio” de meio mundo, a gesto tão desatinado? Razão política efetivamente não havia; mas havia outra, muito mais forte que uma modesta e pragmática questão política.

Resuma-se a história, porém. Sabia-se em Portugal que o Samorim de Calicut possuía um palácio guardado por portas lavradas em ouro, ricamente ornadas com imagens de pássaros e animais. Além de proteger os tesouros do interior do palácio, eram elas próprias um tesouro ornamental.

Depois de muito insistir junto ao rei — com quem privava, segundo os cronistas —, D. Fernando Coutinho conseguiu sua autorização para montar uma

armada e trazer-lhe de presente as famosas portas.

Vencidas as resistências do tio, que inicialmente se opôs ao projeto, D. Fernando traçou o plano da invasão, não sem antes obrigar todos os participantes a jurar que não tocariam nas portas antes dele. Sucede, porém, que, havendo problema de ventos no desembarque, D. Fernando só chegou ao local combinado muito tempo depois. Para seu desespero, o ato já fora consumado pelo Governador que, instado pelos seus subordinados, decidira “ganhar a honra” de acometer o palácio.

Ao receber o comunicado de que as portas já estavam embarcadas, prontas para ser entregues ao rei, D. Fernando sentiu-se traído. Ordenou que fossem jogadas ao mar, pois que não havia qualquer “honra” em tê-las assim. Ato contínuo, partiu para o palácio com o fito de conquistá-lo de seu próprio, firmemente convencido de que “honra” se ganha só e exclusivamente de arma (branca, de preferência) em punho.

Refeitos da surpresa, os da terra puderam fazer frente ao ataque, dizimando quase que completamente as hostes portuguesas. E o final foi como já se disse: derrota e humilhação como saldo.

Havia, portanto, mais que uma questão política, uma questão de “honra”. E o leitor apressado mais uma vez foi vítima de seu açodamento. Não era de desatino que se tratava, mas do cavaleiresco e sagrado dever de “ganhar a honra”, seguramente o mais fundamental de todos os elementos a operar no universo simbólico da nobreza quinhentista peninsular. Ainda que haja um aparato político-institucional a regular a ação governamental, o que em princípio faria crer em modos políticos de relacionamentos entre povos e estados diferentes, é a “honra” que legitima a ação. Fora disso, a desonra. Tanto é assim que, dizem ainda os cronistas, muitos fidalgos portugueses desistiram de lutar, à medida que a espada ia sendo substituída por armas de fogo, que arrefeciam o combate e, por isso, o desonravam.

Ainda que um pouco longa, a historinha apresentada é eloqüente em si mesma: os esquemas mentais que enformavam as viagens ultramarinas, o empreendimento mais audacioso que a humanidade até então cometera, eram praticamente ainda os mesmos que compunham o assim chamado “ideal cavaleiresco”, coisa que, na Itália e na Flandres burguesas do século XVI, era já secular lembrança de um passado definitivamente morto. Ora, se assim se dava com o Portugal de além-mar que abria novos tempos e novos mundos ao mundo velho, tornando evidente o descompassado entre o que se fazia — ou que se deveria fazer — e o que se pensava, o que dizer do Portugal continental, sempre a fantasiar “justas” para “honra” de seus guerreiros?

Com efeito, os ares novos produzidos pelo Humanismo, os mesmos ares que, na prática, impulsionam as caravelas para o desconhecido, sopram muito fracamente por sobre a nobreza do Portugal de quinhentos. Quanto mais não fosse, bastaria um exemplo quantitativo para demonstração. Tome-se o caso de João de Barros. Humanista de influência erasmiana, Barros é divulgador dos

novos princípios, que deveriam colocar Portugal no ritmo dos tempos modernos. Todas as instituições são submetidas ao crivo do pensador, a ponto de Bataillon, citado por COELHO (1973, 94), afirmar que a *Rópica Pnema* é “o mais original texto de prosa filosófica impresso em Portugal no século XVI”. Ao lado dessa discussão propriamente político-filosófica, Barros é incansável estudioso dos aspectos lingüísticos, buscando estabelecer as relações entre língua e nacionalidade, aspecto tão caro aos humanistas.

Mas é, simultaneamente, o autor que inaugura a novela de cavalaria propriamente portuguesa, se quiser conceder que antes da Crônica do Imperador Clarimundo, que é de 1520, havia apenas o *Amadis...*, de 1508, cuja problemática de autoria e nacionalidade é em si mesmo uma novela. *Clarimundo...*, na profecia de Fanimor, antecipa o viés épico que vai marcar todo o quinhentos português, até explodir em *Os Lusíadas*. Mas é no historiador, que não viajou além do norte da África, que a dimensão humanista se atrofia, subjugada por uma concepção apoteótica da história, em que não há pejo de se eliminar aquilo que possa comprometer sua “heróica” e grandiosa unidade, pois que a história é uma sucessão de grandes feitos realizados por grandes homens.

Se, como acertadamente quer SARAIVA (1955, 55), o século XVI é um tempo de “anarquia ideológica na Europa”, em que valores ruem e outros se afirmam, sem que no, entanto, seja caracterizado um quadro de hegemonia, o mesmo não se poderá dizer de Portugal quinhentista. Ali, malgrado os contratempos trazidos pelo Humanismo, impera uma ideologia cavaleiresca que tem na guerra de presa, no saque e na escravatura, os móveis da existência da classe senhorial, porquanto são os móveis geradores da “honra”, fora do qual não se concebe o ato de viver.

É bem verdade que Lisboa, com seus cem mil habitantes no século XVI era um centro cosmopolita, superado apenas por Paris e por mais duas ou três cidades italianas. Comerciantes, sábios, diplomatas e aventureiros de toda ordem a visitavam e muitos por lá se instalavam, tornando cada vez mais públicos — e legítimos — padrões culturais diversos. Por conta disso, é natural que a “pureza” do ideal cavaleiresco fosse maculada por um certo pragmatismo burguês, que em tudo via a oportunidade de criar riqueza.

Isto não quer dizer, todavia, que o ideal cavaleiresco tenha se pragmatizado. Muito ao contrário. A convivência forçada com tais valores, que são geralmente vistos como algo a ser execrado, ao invés de louvado, como que o redimensiona, dando-lhe “verdadeira” imagem de sua grandeza. Assim, enquanto o comerciante burguês vai à guerra pelo “proveito”, isto é, por aquilo que ela pode proporcionar como enriquecimento material imediato, o nobre vai à guerra em busca de “honra”, como já atrás se mostrou. Embora transitem e confluam em certas circunstâncias, os dois conceitos não se misturam, marcando, ambos, posição de “classe” frente ao mundo. Muitas vezes, o nobre não passa de um comerciante, tal e qual o mais simplório burguês. Mas, além de não querer ser visto assim, ele — o que é mais importante — não se vê a si mesmo como tal. Os despojos de guerra não dão alegria pela riqueza que proporcionam, como

acontece com o burguês; a alegria resulta da vitória da audácia, da coragem de se ter posto à prova. E o cavaleiro, mais uma vez, está “honrado”.

Isto posto, não é difícil compreender o papel exercido pela novela da cavalaria em Portugal, no século XVI. Não há nada que se espantar com o fato de, superada em outras partes da Europa, ali fazer-se tão veementemente presente.

A novela da cavalaria cumpre, pelo menos, duas grandes funções, no quentismo português. A primeira é a de manter, tão intacto quanto possível, um conjunto de valores que os tempos modernos tendiam inapelavelmente a esfacelar, como já acontecera nos demais países europeus. A segunda é de se contrapor, no campo propriamente estético, a padrões artísticos, como a verossimilhança, por exemplo, que passara a impor diques ao desregrado imaginário cavaleiresco medieval.

Primeiro, a primeira. Nenhuma sociedade, por mais “aberta” ou democrática que seja, permite ver-se inteiramente a si mesma. É que, como já se sabe há muito tempo, a teoria, na prática, é outra: aquilo que determinada sociedade pensa de si mesma não corresponde exatamente aquilo que ela é. Estabelecido — imposto, determinado ou votado — o modo de ser da sociedade, ela não admitirá a convivência, de igual para igual, com outras possibilidades que rivalizem com aquele e possam eventualmente substituí-lo. Definido o modo de ser, ele se pretenderá sempre único.

Isto não quer dizer que as coisas se passem efetivamente assim. Ao lado e contra esse pretensamente único muitos outros modos virtuais esperam o momento de erupção. Enquanto isso não acontece — é o caso das transformações radicais — eles vão fornecendo pequenos elementos àquele oficial, que os vai adaptando segundo suas necessidades e conveniências.

Ora, é exatamente o que se dá no simbólico quinhentista português. A concepção cavaleiresca, que radica na fundação do estado, encontra-se visivelmente ameaçada pelas novas relações entre os homens e, conseqüentemente, pelos novos esquemas mentais produzidos por elas. Mas suficientemente firme para fazer frente a tais ameaças, uma vez que, segundo seu modo de ver, nada há a justificar mudança, quando muito, uma simples adaptação, pois tudo, apesar de diferente, continuava exatamente o mesmo.

Eis o porquê da importância da novela de cavalaria. Por um lado, ela realimenta o imaginário senhorial: o cavaleiro que antes lutava pelo Graal, ou simplesmente porque, para ele, lutar era igual a viver, agora luta contra o Mouro — inimigo da Fé e do Império; o ascético cavaleiro medieval dá lugar ao que tudo faz para obter a posse física da mulher, e, quanto mais, melhor, como é o caso de Floriano em *Palmeirim de Inglaterra*, se bem que o casamento vem pôr fim a esse “desregramento”; o tempo e o espaço mantidos elementos secundários da ação contribuem para situar o cavaleiro — e seu nobre leitor — num tempo e espaço próprios, fora da história. Por outro, ao assim proceder, a novela como que faz-se uma ponte entre o ficcional e o real, encurtando distâncias e forne-

cendo provisões, para que se possa atuar na vida prática. E essa distância parece ir-se estreitando cada vez mais. Na segunda metade do século, como aponta MOISÉS (1957), Jorge Ferreira de Vasconcelos não precisará inventar um torneio cavaleiresco para compor o seu *Memorial*. Simplesmente, retira-o do real, como se estivesse a demonstrar que não havia diferença de nível: se o cavaleiresco era real, o real era, por sua vez, plenamente cavaleiresco.

No plano propriamente estético, a novela de cavalaria, no dizer de FINAZZI-AGRÓ (1978), “pode ser vista como um movimento de indisciplina, contrário à concepção humanista de verossimilhança em arte”. Com efeito, a novela de cavalaria, com suas fadas e mágicos que tudo resolvem em um passe, com seus heróicos guerreiros que vencem exércitos completos e saem sãos e salvos das inumeráveis refregas, parecia algo ultrapassado ante um tempo que preconizava o “saber de experiência feito”. Ainda segundo FINAZZI-AGRÓ (1978, 56), a novela de cavalaria, apesar do prestígio que desfrutava, sempre encontrou resistência por parte de setores clericais e humanistas, que nela viam um desserviço à educação “moderna” dos príncipes e da fidalguia.

Não é de estranhar que assim fosse. Num tempo em que começa a se afirmar a idéia de verificação, a idéia mesma de que o homem é a “medida das coisas”, a explicação do mundo pelo “maravilhoso” ou pelo fantástico já não satisfaz a inquieta mente do sábio. Agora, como queria Giordano Bruno, trata-se de ir ao âmago das coisas, para daí retirar-lhes o princípio que as anima, pois que o humanista está cada vez mais convencido de que tal princípio é intrínseco às coisas e não o contrário, como de há muito se pensava. O indeterminado, que se bastava a si mesmo, põe-se assim e somente como lugar de indagação.

É, pois, contra esse (novo) modo de ver o mundo que se insurge a novela de cavalaria. São, antes de tudo, modos de indagar o real que estão em disputa. Ao exigir da arte um comportamento parecido com aquele que se tem na vida real, a verossimilhança atingiu o essencial da novela de cavalaria, tornando ilegítimo aquilo que ela faz sua profissão de fé: a indeterminação. Ela supõe que forças superiores agem a favor do cavaleiro escolhido, sejam elas de fundo cristão ou pagão, seja a associação das duas, o que é mais comum. O fato fundamental que a novela põe é de que o homem não se basta a si mesmo. Ao contrário, ele depende dessas forças para o sucesso ou insucesso de suas ações. E não é necessário que se as comprove ou verifique. Como virtualidades que são, basta a manifestação concreta para caracterizar sua evidência. Não é exatamente assim que se comporta D. Sebastião, quando, com seu pequeno exército, espera o momento de manifestação dessas forças superiores, para, com elas, vencer as hostes inimigas? Ainda que veja seus soldados caírem um a um, o Rei-cavaleiro está plenamente convencido de que algo vai acontecer a favor dos que lutam por Santiago!

O exemplo de D. Sebastião vem a calhar. Se se pensar que tanto o *Memorial*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, como o *Palmeirim de Inglaterra*, de Moraes, são dados a público cerca de dez anos antes da tragédia de Alcácer-

-Quibir, e cinco anos apenas antes de *Os Lusíadas*, pode-se facilmente concluir que o ideal da verossimilhança — e tudo aquilo que ele implica — continuava a ser algo alheio à novela. Esta, apesar de serem outros os tempos, continuava a cumprir o seu papel de sempre: fazer crer ao homem que, amparado pelas forças misteriosas que regem o mundo e que estão para além de si, será capaz de transpor todo e qualquer obstáculo que impeça a grandeza da Fé e da Pátria — afinal, desde João de Barros, a novela se nacionalizara. Como se vê com D. Sebastião, havia ainda muita gente a acreditar nisso. Será preciso o rito de passagem de Alcácer-Quibir, para provar que as coisas do mundo não são exatamente como aquelas que se passam nas novelas — embora nos dias que correm a televisão faça muita gente duvidar de que assim seja.

Francisco de Moraes e seu *Palmeirim*

O ciclo inaugurado com o *Amadis* e continuado com o dos *Palmeirins* põe um problema autoral. Não se trata mais de um autor diante do papel em branco, criando seres com vida própria, mas fazendo agir seres já existentes, com rosto familiar e personalidade definida. Outros seres de lavra própria do autor naturalmente surgirão; esses seres praticarão ações distintas, todavia obedecerão linearidades previamente estabelecidas pela cadeia sucessória.

É truísmo dizer-se que, por essa época, o conceito de originalidade era, se não desconhecido, pouco levado em conta. A originalidade reduzia-se — e já não é pouco — à capacidade que o artista demonstrava na superação do modelo. Mas o modelo era a base sobre a qual o artista trabalhava. Repetindo-o, se pouco talentoso, recriando-o e, portanto, acrescentando-lhe novas camadas significativas, se verdadeiramente artista.

Não é, pois, novidade o sentimento de emulação no século XVI. No caso da novela, porém, pelo menos o daquela embutida nos ciclos, há um dispositivo que a coloca um degrau além desse sentimento de imitação: o autor, mais que um imitador, é um continuador, tal e qual um atleta numa corrida de revesamento, cujo resultado final depende dele e do que se lhe antecedeu. Nesse caso, o compromisso com o modelo, no autor de novela, é bem maior que o daquele autor seu contemporâneo que optou por outras formas artísticas. Porque não é, a rigor, de um modelo que se trata; antes, é de um capítulo inicial, ou capítulos iniciais, de uma grande novela que está a se desenvolver.

Pode-se concluir, por conseguinte, que será tanto mais criativo o autor quanto mais for capaz de, simultaneamente, manter as coordenadas previamente estabelecidas, isto é, dar continuidade à figuração já esboçada, de modo que o leitor da Grande Novela não venha confrontar-se com entropias, por um lado; e, por outro, naquilo que toca apenas ao autor, que é criar o particular sem se desviar do geral, insuflar a novela de sua marca própria, ampliando a nível máximo suas estruturas geradoras de significado.

Francisco de Moraes pode ser perfeitamente enquadrado nesse perfil. Discussão sobre se ele ou Hurtado é o autor do *Palmeirim de Inglaterra* à parte, a não ser que se queira fazer a novela da novela, tão a gosto de certo tipo de estudioso, o *Palmeirim de Inglaterra* é o que se pode chamar de obra-prima. É compreensível que, ao longo de suas mil e quinhentas páginas, o leitor se entedie ante tantas “justas”, todas tão semelhantes que acabam reduzidas a uma única. Mas tal repetição parece ter um sentido. É como se a novela operasse tecnicamente aquilo que se passou a chamar de *mis en abyme*: a “justa” é sempre outra e sempre a mesma.

Sua, por vezes, complexa estrutura lingüística faz lembrar técnicas cinematográficas recentes, como na descrição da batalha final, por exemplo, em que a visualidade da cena convida o leitor a ser uma espécie de testemunha. O tropel dos cavalos, o retinir das armas, os gritos de dor e desespero são tão nítidos que causam no leitor moderno a sensação de estar num *set* de filmagem. E a impressão é reforçada pelos diversos planos escolhidos pelo narrador. Aqui é uma panorâmica em que se defrontam milhares e milhares de soldados; ali, depois de um corte brusco, vê-se em minúsculo plano, assim como em *Os Lusíadas*, restos do que foi uma luta encarniçada. Pedacos de armas, restos de uma armadura, fragmentos de um corpo, tudo jaz mortalmente desarticulado, a marcar a ferocidade da luta.

A descrição da natureza é outro ponto alto da novela. Em seus melhores momentos — naqueles em que atua a mão do artista e não a obediência ao clichê, que, diga-se, não é de rara presença — pode-se observar, por um lado, uma certa herança do lirismo trovadoresco, mormente aquele das cantigas de amigo, em que o rio, a árvore e o lago funcionam como interlocutores do anseio humano e, por outro, parece antecipar elementos da novela pastoril.

Típica novela do século XVI, o *Palmeirim* harmoniza a moralística medieval e o Humanismo renascentista, fundindo tradição e modernidade na educação política do príncipe (e do leitor). Na mesma linha é também tratado o fantástico, que atravessa a novela do começo ao fim, e é visto ora muito a sério, ora sob sutil ironia. Ao dar ao mágico uma faceta de risível, a novela ganha um inusitado toque humorístico, no qual “ciência” e comédia parecem ter fronteiras aproximadas. Ademais, o “humano”, como no caso de Miraguada e das damas francesas, invade o esquematismo na construção da personagem e avança para o esboço de retratos psicológicos, compromisso em geral alheio aos horizontes da novela.

Essas são seguramente algumas das razões por que o Cura e o Barbeiro, no *Quixote*, ao queimar as novelas de cavalaria pertencentes ao Cavaleiro de Triste Figura, atitude em que viam o único meio de salvá-lo da completa demência, resolvem poupar de sua pirotecnia apenas duas delas: *O Amadis de Gaula* era uma; a outra, o *Palmeirim de Inglaterra*.

Eram ainda essas mesmas razões que faziam o sucesso de *Palmeirim* junto ao leitor. Tanto sucesso que, às vezes, causava certos embaraços conjugais, como na história (recolhida por Thomas Henry e citada por FERREIRA (1973))

de um certo fidalgo que

casou enfim com tal senhora, por quem fizera tantos extremos, tantas finezas de amor; e na primeira noite de suas bodas, assim que se recolherão, pediu a D. Simão uma vela e poz-se a ler por *Palmeirim de Inglaterra*, no que gastou tanto tempo, que parecendo despropósito à dama, lhe disse: Senhor, para isso casastes? Respondeo elle: E quem vos disse que o casar era outra coisa?

2 DESENVOLVIMENTO

O herói novelesco: ação para revelação

A ação é o móvel primeiro da novela e seu principal elemento de identidade. Como tem insistido Moisés (1987), ela diferencia-se estruturalmente das outras formas em prosa por a) enfatizar a ação, tornando tudo mais secundário, mero instrumento do seu desenrolar-se; e b) por supor um ordenamento sucessivo para a realização das ações. Nesse sentido, — a lição ainda é de Moisés — o sucesso da novela, em qualquer tempo, adviria de ela se pôr (ilusoriamente) perante o leitor como a vida parece ser ou como este gostaria que fosse: uma sucessão de fatos linearmente ordenados no tempo e no espaço, assim como a sucessão das horas do relógio ou dos dias e das noites.

Não é sem razão que a novela é criticada por sua “artificialidade” desde praticamente sua origem. Do humanista do século XVI ao intelectual do final do século XX, há uma unanimidade de posições contra a novela, ainda que as razões não sejam exatamente as mesmas. Apesar da crítica, a novela tem vigorosamente resistido aos tempos, se bem que necessite variar de veículo de tempos em tempos. Do folhetim foi ao rádio, daí ao cinema e, mais recentemente, à televisão, onde parece se dar muito bem. Embora não seja o lugar para se desenvolver esse tipo de reflexão, é curioso observar-se tantas mudanças. Obcecada pela idéia de ser igual à vida — embora seja tão diferente —, a novela não mede esforços para atingir seu objetivo. Daí sua dependência à tecnologia. Mas não há como fugir: tanto mais “verdadeira” a novela, tanto mais novelesca ela o será.

É, preciso, porém, a bem da novela, esclarecer que nem sempre o descompasso entre ela e a vida foi tão radical como se dá modernamente. A busca interior levada a cabo pelo romantismo, e desenvolvida no século XX pelos estudos da psique humana, mostrou mundos até então inacessíveis. Ao sucessivo pôde-se então opor o simultâneo e variegado; ao linear pôde-se opor o entrecruzado, maneiras pelas quais descobriu-se funcionar a complexa atividade mental do homem. Por isso as tentativas de captar-se esse processo com o fluxo de consciência, no plano verbal e com o surrealismo — e muitos outros ismos

—no pictural. A viagem ao interior do homem, dessarte, atingiu limites impensáveis, abrindo caminhos completamente novos para a arte. O romance moderno, por exemplo, tem muito que ver com essas descobertas.

Mudanças tão radicais não foram capazes de balançar as estruturas da novela. É como se, para ela, nada, ou praticamente nada de fundamental houvesse ocorrido, uma vez que seu princípio ordenador supõe um homem resolvido, inteiro, pronto para agir. Não pode haver uma novela cujo herói comece por colocar em xeque seus valores, que esteja dividido entre o “ser ou não ser”. Em suma, a “crise do eu”, ou qualquer outro similar “invenção” da modernidade, não encontra guarida na novela. O fora — e não o dentro — é ao mesmo tempo seu ponto de partida e de chegada. Nesse sentido, a novela manteve-se sempre fiel aos seus princípios. A vida — a visão do homem — é que se tornou complexa, ao incluir em seu eterno indagar campos de interesse com os quais a novela não podia contar. Seguramente, se algo mudou — e mudou muito — não foi a novela.

Pelo que já se expôs, pode-se esboçar o perfil do herói novelesco. Preocupado que está em agir, em transpor os obstáculos que se lhe põem à frente, como que o herói esquece-se de si mesmo, porquanto sua configuração só se realiza na e pela ação. “Diz-me da ação que te direi do herói”, eis o que poderia ser um bom lema para a novela.

Não é que do herói novelesco seja feita tábula rasa e ele aja como autômato, marionete, a saltar obstáculos e mais obstáculos, como se poderia pensar à primeira vista. É que o herói luta por um corpo de crenças previamente estabelecido, do qual não se pode desviar. Os obstáculos com os quais se defronta representam, na verdade, valores que ameaçam — ou podem vir a ameaçar — seu sistema de crenças. Daí a luta constante.

Como se pode observar nas novelas modernas, as coisas se passam mais ou menos assim, ressalvadas, claro, as circunstâncias: obrigada a “acompanhar a vida”, a novela moderna pretende-se tão complexa quanto a vida o é. Pelas razões já expostas, pode-se ver que tal complexidade não ultrapassa o limite da mera pretensão. Por essa mesma pretensão, neste caso mais bem-sucedida, é na novela de cavalaria que tais características do herói melhor se revelam.

Nesse sentido, *Palmeirim de Inglaterra* é novela exemplar. Seu herói só pára de lutar por duas razões: ou está usufruindo as delícias do amor (por que tanto lutara), ou convalesce, curando-se da justa travada. Para o herói de *Palmeirim*, viver é lutar. Mas é lutar para defender uma concepção de vida e de mundo, sobre a qual não há qualquer dúvida. Tal qual um bloco monolítico, não há fissuras na estrutura desse herói.

Como conseqüência, o problema da identidade, que tanto atormenta o homem moderno, não se coloca na novela de cavalaria. Ali, identidade sempre resolvida, o problema que se põe é o da origem. Para que se resolva esse problema, o cavaleiro precisa ter demonstrado bravura e audácia no campo de luta. “Resolver”, aliás, não é bom termo, porque não se trata de um problema a ser solucionado; é, no máximo, uma suspeita, que nunca deixa de se confirmar

positivamente. É que o desempenho do herói está intimamente associado a sua origem: quanto mais “superior” a linhagem, tanto mais audaz e, ao mesmo tempo, virtuoso o cavaleiro.

A ação é, pois, o ponto de partida para a revelação — ainda que seja revelação para confirmar-se aquilo que já se suspeitava. Por isso o cavaleiro, conforme a ação, pode trocar de nomes. É o que acontece com *Palmeirim*. É o que acontece de modo ainda mais evidente com Floriano, seu irmão. Inicialmente é “Floriano do Deserto”, depois é o “Cavaleiro do Salvagem”, “Cavaleiro do Vale”, “Cavaleiro da Donzela” e, de novo, “Floriano do Deserto”, já que o conjunto de ações praticadas autoriza a revelação da identidade. Embora o ato de revelação apenas confirmar a suspeita, ele é obrigatório:

Vossas obras não acabam de contentar a quem as vê, enquanto não sabem quem as faz. Quero que me digais quem sois, e pode ser, que com mo dizer, me obrigareis a cuidar que em todo o al me dizeis verdade. (P.I., Tomo III, 143)

Etapa fundamental, a revelação harmoniza o simbólico cavaleiresco, conjurando o perigo — a ascensão de linhagem menos nobre, basicamente — que poderia ameaçá-lo. Revelada a identidade, e como felizmente se suspeitava, tudo está entre iguais.

Um bom exemplo a ilustrar essa conclusão é o caso de Albaizar, se comparado a *Palmeirim* ou Floriano. Cavaleiro audacioso, Albaizar chega a ser rapidamente confundido ora com um, ora com outro dos irmãos, visto que sua destreza em armas é coisa de espantar. Pouco a pouco, no entanto, essa habilidade vai sendo manchada por uma excessiva soberba, o que logo desfaz a confusão inicial. Revelada a identidade do cavaleiro, percebe-se tratar, como aliás se suspeitava, de um cruel inimigo da cristandade. Embora iguais em linhagem, o que os faz iguais em bravura, separa-os o conjunto de crenças, que os faz desiguais em virtudes e, portanto, os torna inimigos.

Identificado o cavaleiro, ele torna-se presa de uma condenação: a condenação de vencer. Obrigado pela linhagem, ele é alçado à condição de defensor primeiro do reino e do conjunto de crenças, até que a velhice ou a morte por meio natural, que é o único meio do cavaleiro eleito morrer, encerre sua gloriosa jornada de lutas:

Com o imperador Primaleão se ajuntaram todos em um templo em Constantinopla, que foi causa de a engrandecer em grande extremo, qual nunca fôra em nenhum tempo, daqui sucederam tantos desastres e aventuras que *Palmeirim* de Inglaterra, Florendos e o do Salvage e todos os do seu tempo tornaram a seguir as aventuras com tanto risco e suas pessoas, como nos primeiros dias de mocidade. (P. I. Tomo III, 353)

Em segredo ou às claras, é a ação que revela a identidade do herói. No primeiro caso, confirmam-se (previsíveis) suspeitas: tais ações (superiores) só podem ser praticadas por seres de linhagem superior; no segundo, a ação funciona como uma espécie de comprovação do primeiro, reafirmando a legitimidade do modo de pensar por aquilo que tão convictamente se luta.

A estrutura aforismática e a universalização da verdade

Como já se disse na Introdução, o ciclo novelesco põe o problema autoral em novas bases. Situado no interior de um contínuo, o autor há que obedecer a diretrizes previamente estabelecidas, diretrizes que configuram o quadro geral em que as novas personagens, juntando-se às antigas, podem atuar.

Esse problema, como era de esperar, cria procedimento correlato para a ação do narrador. Este, ao invés de se apresentar como um fundador de sua narrativa, mostra-se, antes, como uma espécie de compilador: “Escreve-se na crônica geral da Inglaterra, donde esta história se tirou”... (P. I, Tomo III, 349). Mais que isso, arrola, ao longo da história, um conjunto de nomes dos autores que teriam escrito as crônicas de onde a sua fora compilada:

Joanes d' Esbrec, que compôs a crônica daqueles tempos, Jaimes Biut e Anrico Frusto, autênticos escritores, afirmam que Primaleão, D. Duardos e todos os outros se detiveram na Ilha até se dar sepultura aos mortos, no que houve alguma detença... (P. I, Tomo III, 349).

Como se não bastasse, o narrador chega ao requinte de cortejar essas fontes com outras, sempre em busca da informação pretensamente mais “verdadeira”:

Joanes de Esbrec afirma que depois que Palmeirim e Polinarda se saíram da ilha e tornaram para Inglaterra, com seu pai, e sua mãe, houveram uma filha, que chamaram Flerida.

Jaimes de Biut e Anrico Frusto confessam que [foi] o segundo D. Duardos, que ficou na ilha: parece que nisto Joanes de Esbrec seja o mais certo, porque em tudo se lhe dá mais autoridade (P. I, Tomo III, 351).

A compilação pode ser vista sob duplo aspecto. Por um lado, ela legitima a narração. Ao dar prova de existência de algo anterior a ela, cria as condições de “veracidade” exigidas pelo pacto estabelecido com o leitor. A consequência imediata é que o narrador se exime da responsabilidade de fundar o completa-

mente novo, que exigira um outro tipo de pacto com o leitor. De outro lado, a compilação, ao estabelecer uma ponte entre o “real” e o narrado, propicia ao narrador-compilador a oportunidade de assegurar a linearidade do vivido: porque sujeitos às mesmas operações, a vida e a narrativa são extensão uma da outra.

Descabeladamente fantasiosa, como o leitor moderno facilmente a identificaria, a novela quer-se, mais que verossímil, verdadeira. Ao apresentar-se como um mero compilador que apenas organiza o já contado, o narrador faz faltar a voz do já cristalizado no tempo. E quando a dúvida se impuser, haverá sempre mais de uma fonte para dirimi-la. É, pois, a verdade que interessa ao narrador.

A hipótese confirma-se de modo ainda mais preciso se se observar um marcante aspecto da estrutura textual: o aforismo. Com efeito, os capítulos de *Palmeirim de Inglaterra* fecham-se sempre com um aforismo — sendo raro o caso em que não se dá o procedimento.

E ele trata de tudo: da autoridade incontestável do príncipe e da obediência natural que se lhe é devida; do papel da mulher; da presença de Deus e das maneiras pelas quais se atinge a salvação; do amor e seus sucessos ou insucessos; enfim, sobre toda e qualquer prática humana há sempre um aforismo a estatuir uma verdade de validade universal na sua forma concisa:

porque quem com os seus feitos não é claro, pouco lhe aproveita honrar-se dos alheios. (P. I, Tomo I, 396)

Que a vida para má vida não pode desejá-la senão aquele que com a morte não se atreve. (P. I, Tomo I, 40)

Porque só nela [na morte] se acha o repouso de todo os males. (P. I, Tomo I, 17)

Porque quando entre as pessoas [o amor] é grande, a distância do lugar não o tira. (P. I, Tomo I, 22)

Os aforismos são muitos, mas basta os exemplos citados para se justificar seu papel enquanto recurso formal na estrutura da novela.

O aforismo, como se sabe, perde-se no desvão do tempo. Provável elemento constituinte de uma narrativa comunitária maior, através da qual a comunidade percebia-se a si e ao mundo, ele resistiu à chegada dos tempos da escrita. Para tanto, foi forçado a acomodar a verdade analítica da narrativa da qual fazia parte em uma forma concisa, que funciona elipticamente. Como nota COSTA LIMA (1974, 54), o aforismo “apresenta uma resposta que oculta sua pergunta”.

Não é difícil perceber que esse ocultamento da pergunta a que o aforismo responde é resultado de seu desmembramento daquela narração. Contemporânea à pergunta, a narrativa comunitária respondia aos anseios e aspirações da comunidade, que, através desse jogo de pergunta e resposta, checava os seus modos de viver e saber. Ultrapassada a fase predominante da oralidade, a

narrativa comunitária perde sua função — afinal, solitário em seu gabinete de leitura, o homem abandonou em definitivo a crença nessas práticas coletivas, passando a encará-las como atividades “primitivas”.

Desaparecida a narrativa, desapareceu a pergunta. E assim o aforismo, mero fragmento do que já foi uma totalidade, paira por sobre as eras e as circunstâncias com sua verdade evidente em si mesma, respondendo a perguntas não formuladas, mas implicitamente postas. Mantendo a densidade poética da narrativa oral, sua forma concisa e aparentemente simplória prescinde de explicação. Daí a eficácia do aforismo. Sem que precise ser interpretado — como se dá com os outros saberes, que precisam ser “decodificados” — ou exigida a sua autoria, ele preenche uma lacuna que as outras formas de conhecimento, deixam vazias.

Com efeito, o aforismo tem dupla propriedade. De um lado, por ter se deslocado no tempo da pergunta a que inicialmente respondera, ele “eterniza” a verdade de sua resposta. De outro, por ter se deslocado a circunstâncias que o engendraram, sua verdade é portadora de um caráter universal. O aforismo, assim como outras formas assemelhadas, dispensa os contextos que o geraram. É essa independência que o faz parecer eterno e universal.

Ora, é precisamente essa função que o aforismo cumpre em *Palmeirim de Inglaterra*. Ao expor a “verdade universal” nele contida, verdade que atravessa tempo e espaço, o narrador exime-se da responsabilidade de emitir opinião. E assim procedendo, seu julgamento do mundo e dos homens não corre o risco de ser inviabilizado pela contestação, já que ele se desenvolve através de dispositivos de validade universal. O narrador se põe, no máximo, como um transmissor dessa verdade, com a qual se identifica, sem que, no entanto, se responsabilize por sua elaboração. O objetivo visado (e atingido) é convencer o leitor da irredutibilidade da lição transmitida.

Isso não quer dizer que o aforismo em *Palmeirim* filie-se à tradição oral, como se desconhesse as práticas eruditas medievais. Sabe-se em demasia que a moralística medieval era toda ela — ou quase toda — vazada em forma aforismática, o que permite facilmente situar *Palmeirim*, quanto a esse aspecto, numa longa tradição, que avança para além do tempo da própria novela.

Todavia não é relevante, no limite desse estudo, saber-se a que tradição, vincula-se o aforismo em *Palmeirim*. A discussão que o estudo propõe é prévia àquela. Trata-se de configurar o estatuto do aforismo. A questão não é, pois, qual o aforismo, mas por que o aforismo. Algumas pistas já foram dadas, não cabe retomá-las. Apenas acrescentar que o aforismo livresco e de autoria declarada, mais que modismo, busca, como o outro oral e anônimo, legitimidade para sua pretensão de colocar-se como verdade de validade universal. Assumir-se como lugar onde ressoa a voz coletiva da comunidade, eis o desejo último do aforismo, seja de que natureza for. E é assim que ele funciona em *Palmeirim*.

Seu efeito pedagógico em *Palmeirim* é realçado por um requintado arfício literário. Após aventuras e desventuras do herói, ele encerra o capítulo, a modo

de conclusão. A eficácia de tal procedimento é notável: a ficção deságua na “verdade” de validade universal, promovendo-a. Assim, mais que simples ilustração para notificar-se a verdade do aforismo, a ficção afirma-se como lugar de engendramento dessa verdade, que o aforismo vem validar, ao somar ao particular da ficção seu caráter universalizante. Dessa maneira, *Palmeirim* cumpre perfeitamente o objetivo a que se destina (va) a novela: ao tempo em que diverte o leitor, reafirma a legitimidade do seu sistema de crenças através de sua estrutura aforismática.

Ensinando a obedecer e a mandar: elementos para uma teoria do poder

Já se disse que a novela desempenha função doutrinal de grande importância, sobretudo aquela do século XVI ibérico. Não se vão repetir, por redundantes, argumentos expostos na Introdução desse estudo. É suficiente aduzir que ela se somava à Historiografia e à Moral no esforço de educar politicamente o príncipe — por extensão a fidalguia, onde se encontrava o leitor disponível para os tempos novos que chegavam.

Embora operando pelo ficcional, no que deferia de todos os outros discursos, a novela não se reduzia ao puramente lúdico. Muito ao contrário, como aponta MOISÉS (1957,38), “não se fazia cabível a obra literária que tivesse como exclusivo escopo o entretenimento da fidalguia”. Doutrinando pela diversão, no caso da novela, ou divertindo pela doutrinação, como faziam os livros de moral, que atenuavam as lições com pequenas histórias, o que importa é a firmeza de princípios, estes firmemente arraigados na tradição, transmitida ao príncipe — e à fidalguia a ele subordinada — com que deve enfrentar um mundo que se alarga vertiginosamente. A julgar pelo prestígio que desfrutava e pela concepção de mundo que imperou na corte portuguesa naqueles tempos, a novela cumpriu à risca aquilo a que se devotara.

No conjunto das grandes novelas de cavalaria portuguesas do século XVI — conhecido, naturalmente —, em que se destacam *Palmeirim de Inglaterra*, *Imperador Clarimundo* e o *Memorial das Proezas...*, a primeira é seguramente a que melhor realizou o espírito da novela, porquanto conseguiu doutrinar sem desvirtuar a ficção, o que não se dá com as outras duas, cujo tom excessivamente didático torna a ficção artificializada. No caso de *Palmeirim*, como já se viu com o aforismo, é no interior da ficção que a doutrina se desenvolve, evidenciando-se na ação das personagens e na visão de mundo que as conforma:

Nisto se pode enxergar quanto é de estimar um príncipe virtuoso, amigo de seu povo, como foi o imperador *Palmeirim*, em cuja morte se mostrou tão grão sentimento, o que não se fizera, se vivendo o não merecera por obras a seus vassallos, de que muitos devem tomar exemplo para saber-se governar nesta vida, de sorte que na morte se sinta a falta de suas

pessoas e não contentamento de as perderem(P.I, Tomo III, 310/11).

A morte da personagem dá lugar a longa reflexão sobre o modo como o príncipe deve-se relacionar com seus súditos. Observe-se, contudo, que a reflexão começa a desenvolver-se ainda no limite da ficção: “o que não se fizera, se vivendo o não merecera por obras a seus vassalos”. O comentário tem em mira naturalmente o Rei inventado. Não assim a reflexão nele embutida. Esta já tem em mira um outro, mais real e de carne e osso. A doutrinação inicia-se, pois, ainda no nível do ficcional. Só *a posteriori*, e cumprida essa primeira etapa, é que ela se põe às claras, tendo sempre o ficcional como referência: “de que muitos devem tomar exemplo...”. Aí, como se fora a repetição da lição já dada, agora tendo o rei/leitor como interlocutor, em tom professoral, o narrador ensina-o como manter-se no poder, sendo amado pelo povo, tal e qual o imperador Palmeirim. Virtude e amizade, na novela e fora dela, são os meios pelos quais o príncipe tem seu povo sob controle.

As lições são muitas, há muito que ensinar ao príncipe, mormente se o tempo é de “heresias”. Nesses tempos, rigor e autoridade são atributos de um grande rei, prova-o a ficção. Veja-se o que diz *Palmeirim de Inglaterra*, cavaleiro cuja ética não vê limites, acerca da traição. Observa-se que, como no caso anterior, a doutrinação mescla-se a ficção. Com uma diferença de grau, no entanto. Aqui, compondo a fala da personagem, a doutrinação está sutilmente entranhada no ficcional, dispensando o comentário posterior, o que elimina o tom didático, como ainda se pode notar no trecho anteriormente citado. Leia-se, porém, a fala de *Palmeirim*:

... que quem é tedor a seu príncipe e em sua própria pessoa comete crime, a mesma terra o não havia de sofrer, e quem tal favorece ou ajuda, fica dino de castigo: que assim como os príncipes são dados por Deus pera castigo e emenda dos outros homens, assim o castigo que merecem dos seus erros lhe não pode ser dado senão por Deus, que contra el-Rei nenhuma pessoa humana com razão, nem sem ela pode cometer o que Adraspe fêz contra o príncipe Doriel, seu senhor; que de tanta qualidade são os pecados cometidos contra el-Rei, que Nosso Senhor permite, que não tão-somente o próprio autor dêles seja punido e castigado, mas ainda sua geração o purgue com mortes de pessoas, destruição de fazendas, assolamento das casas, para que nem memória fique de tal origem, e quando ficar, seja maior o exemplo de castigo do que foi o delito. (P.I, Tomo III, 16)

Difícil encontrar na novela em questão — e seguramente em muitos outros textos da época — “lição” mais eloqüente de como deve mandar o Rei. Como já se antecipou, o fato de ela resultar da fala da principal personagem da novela, e não de um comentário adicional do narrador, torna o efeito persuasório muito

mais amplo, uma vez que o leitor é “obrigado” a aderir àquelas formulações, seduzido que está pela grandeza moral com que age *Palmeirim de Inglaterra*, cavaleiro acima de qualquer suspeita.

Seguro de confiança que a ação pregressa de *Palmeirim* já promoveu junto ao leitor — não é à-toa que a “lição” mais veemente da novela apareça apenas no tomo III do livro, decorridas mais mil e duzentas páginas —, o narrador cede-lhe a palavra. Com todo o prestígio que desfruta na sua relação com o leitor, *Palmeirim* pode desfiar um conjunto de regras, generalizado-as: o Rei, seja o da novela, seja o da vida real, é ungido por Deus, por isso ele se situa para além das leis humanas; aquele que se atrever a enfrentá-lo, estará afrontando Deus, daí a sanção da Igreja para o castigo.

Ora, em tempos em que a audácia humanista redimensionava o mundo, conceitual e geograficamente, tais concepções poderiam parecer, além de anacrônicas, injustas e de extrema violência, como, aliás, já se dava, entre outros lugares, nas cidades italianas, por exemplo. Como já se disse, não era esse o caso de Portugal, que ainda vivia tempos cavaleirescos. No entanto, e por causa disso, era preciso estar vigilante na defesa daqueles ideais, conjurando ameaças internas e externas, estas últimas representadas pelas novidades que o ampliar do mundo produzia.

A fala de *Palmeirim*, pois, tem a função de reafirmar a legitimidade dessa concepção de poder, eliminando qualquer hesitação que possa resultar do confronto entre ela e outra (novas) concepções. Mas não se esgota nisso. Vindo de *Palmeirim*, que possui absoluta credibilidade junto ao leitor, a concepção tem seu anacronismo, injustiça e extrema violência neutralizados, na medida em que o contexto (ficcional) em que atua o herói os justifica, permitindo, ou melhor, autorizando seu trânsito para a vida real. Um cavaleiro da estirpe de *Palmeirim* — eis a função do contexto — jamais poderia aceitar a gratuidade da violência ou da injustiça. Não é isso que ele tem demonstrado em sua incansável jornada de cavaleiro? Agradavelmente satisfeito com as peripécias de *Palmeirim*, por um lado, e convencido de suas razões, por outro, o príncipe está apto a enfrentar (e vencer) a desobediência.

A ética amorosa: carnalidade e misoginia

Vão longe os tempos em que Galaaz prefere ver a princesa suicidar-se a ter que atender a seus inclementes apelos carnis. O cavaleiro do século XVI, por mais austero que seja, tem na posse física da mulher o estuário de seu “serviço” amoroso. É bem verdade que, no limiar do século, Amadis já modificara o quadro, vencendo a culpa imposta à sensualidade. A novela posterior, todavia, tem na posse física da mulher a finalidade do “serviço” amoroso do cavaleiro. Não que se trate de um arroubo ou de um aspecto residual, mas da motivação, mesmo porque o cavaleiro serve, tornando-se assim a posse física da mulher o fundamento da ética amorosa. É necessário acrescentar, entretanto, que essa

ética supõe o Amor — com maiúscula, para marcar seu poder de dominação — como pré-condição para a posse física. Esse padrão ético é dominante, mas convive com outro, mais pragmático, como se verá a seu tempo.

Palmeirim é o melhor representante desse padrão ético “oficial”. “Servidor” da bela Polinarda, ele vai à luta, aguardando com ansiedade o momento do encontro com sua amada.

Palmeirim ainda que do receio que o mais atormentava estivesse descansado, nem com isso vivia tão livre, que o estivesse de todo, que o amor, onde é grande, enquanto não está satisfeito de todos os seus desejos, sempre tem do que se tema... (P. I, Tomo III, 171).

Enquanto isso não acontece, isto é, enquanto o desejo não se concretiza na posse física, o herói vive entre o temor e o cansaço, entre a insatisfação e a ansiedade, que não conseguem ser aplacadas — como noutros tempos o eram — pelo “serviço” cavaleiresco.

O casamento, que afinal se consuma, vem resolver o drama do herói. Diferentemente do que acontece no *Memorial das Proezas*, em que, de acordo com MOISÉS (1957), o casamento encerra a atividade guerreira do cavaleiro, *Palmeirim*, satisfeito afinal o desejo, volta a guerrear, “como nos primeiros dias da mocidade”, o que leva à conclusão de que, pelo menos em *Palmeirim de Inglaterra*, a posse física da mulher é um aspecto da vida do cavaleiro e não finalidade em si mesma. Vencida essa etapa, o cavaleiro volta-se para outra, agora mais importante: a defesa da Fé e do Império.

Antes disso, porém, há que tratar do outro modo de amar encontrado na novela. Se *Palmeirim* é o melhor representante daquela forma “oficial” de amar, Floriano, seu irmão gêmeo, é o melhor dessa outra. Sem levar em conta quaisquer princípios da cortesia amorosa, Floriano é movido pelos apelos do corpo que, diga-se, nunca estão saciados. Espécie de D. Juan *avant la lettre*, o Cavaleiro do Salvagem — nome que marca muito bem sua “fúria” amorosa — vai destroçando corações, sem que a isso dê importância, até atingir, pelo exagero, certo humor:

O do Salvage, que até ali se viera afeiçoado à côr das roupas, enxergando a perfeição de quem as vestia, esqueceu-lhe o que praticava com Arlança: ela sentiu bem que o propósito era mudado. Viu tantas damas tão galantes e tão formosas, que começou desejar servir a todas, que com menos não se contentara. (P. I, Tomo III, 77).

Não havendo resposta imediata, o “sedutor” não sofre qualquer abalo. E quando sofre, a reação é rápida. É o que se dá, por exemplo, no famoso caso das damas francesas, episódio que os estudiosos gostam de destacar pelo que contém de autobiográfico. (Como não se trata, aqui, de cotejar ficção e realidade,

mesmo porque quase sempre esse tipo de procedimento acaba prejudicando ambas, esse episódio é aqui entendido apenas e somente no seu aspecto ficcional). Apaixonado simultaneamente por quatro senhoras francesas, Floriano trava justas e mais justas para, demonstrado o seu valor, ter a recompensa amorosa. Mas assim não acontece. Dissimuladas, as senhoras, uma a uma, recusam o “serviço” amoroso do cavaleiro. Para espanto do leitor, que esperava forte comoção por parte de Floriano, o narrador limita-se a informar que, diante do insucesso, Floriano, “se partiu menos contente do que cuidou, porém este desgosto se lhe passou prestes como soía”. (P. I, Tomo III, 158).

Ao dar o nome de *Palmeirim de Inglaterra* à novela, o autor cometeu uma injustiça. A rigor, ela deveria referir-se também a Floriano, pois que ele funciona, no aspecto amoroso, como contraface do discurso oficial encarnado por Palmeirim. Se Palmeirim é a tradição levemente retocada — o amor agora conduz à posse física, observados os esquemas ritualísticos —, Floriano é o amador dos tempos modernos, para quem os rituais reprimem o livre curso do desejo. Em seu modo de ver — e de agir — dar vasão ao desejo é condição básica para garantir-se a “humanidade” do homem, através da qual este se reconhece e se vê a si como tal. É o homem atento aos sentidos, à cata de sua própria “medida”, e a quem explicações da ordem transcendente já não convencem, por serem anacrônicas na sua argumentação:

Lembra-te que são tentações diabólicas, que arma o diabo com laços apazíveis, em que a fraqueza da carne cada dia cai.

Padre, disse o do Salvagem, isto são obras da humanidade a que se não pode fugir, e o desejo é tão delicado, que lança mão da coisa a que se o coração afeiçoa. (P. I, Tomo II, 205).

Não é de modo nenhum gratuito o fato de Palmeirim e Floriano serem irmãos gêmeos. Simultaneamente antípodas e complementares, eles dão conta dos complexos modos de sentir no século XVI português, mostrando que, embora dominante, a força da tradição está contaminada pelo moderno. Mas não a ponto de ameaçá-la. Embora se possa perceber uma certa simpatia do narrador pelas práticas amorosas de Floriano, o mais das vezes elas são tratadas com um certo humor, como se tudo não passasse de um arroubo, que deve ser generosamente compreendido. Sua “rebelião” amorosa tem prazo previsto para acabar. Ao participar da cerimônia coletiva, em que se casam, de uma vez, centenas de cavaleiros, Floriano é igualado aos outros, ainda que, como uma espécie de lamento final, o narrador informe que, de todos, o mais “animado” daquela noite tenha sido o próprio. Enquadrado no institucional, Floriano há que praticar sua “fúria” amorosa sob as bênçãos da lei. A “humanidade” dos apelos do corpo será submetida aos rituais fixados pela tradição. E tudo isso, o que é importante, não parece incomodar muito o herói, disposto a enfrentar, cavaleirescamente, sua nova fase de vida.

Por absoluta impossibilidade para desconhecê-la, a novela é como que “obrigada” a indiciar essas marcas de contaminação do velho pelo novo. A função pedagógica desse expediente é precisa, porém. Ao mostrar que o herói acaba por render-se ao velho modo de ser, a novela desmonta a pretensão à legitimidade aspirada pelo novo. Tal só se dará, à medida que, assimilado e adaptado, o novo se pareça com o velho. Assim, não há propriamente “injustiça” no fato de a novela chamar-se *Palmeirim de Inglaterra*, como se propôs acima. É que, sendo dois, na verdade os dois irmãos acabam por ser, ao final da novela, apenas um. E esse é *Palmeirim*.

Se se observar bem, o mesmo sucede às mulheres, com um agravante, a misoginia. Algumas mulheres se destacam na novela. A mais famosa de todas é Miraguarda. Envolta em desdém e impassibilidade, Miraguarda simplesmente observa os cavaleiros destroçarem-se em função de sua beleza. Nada parece comovê-la. Esse modo impossível não quer dizer indiferença ou algo aproximado. Como seu nome indicia, trata-se de uma (vigilante) postura frente ao “serviço” amoroso. É como se a novela pretendesse insinuar que não basta o desejo do cavaleiro para a rendição da mulher. É preciso que ela se disponha a render-se.

O mesmo se passa com as quatro damas francesas por quem Floriano se apaixona. Desdenhado desse amor plural, elas o recusam, uma a uma, não sem antes jogarem dissimuladamente os previsíveis Jogos do “Serviço” amoroso, que, nesse caso, resultam em final imprevisto. Percebendo tratar-se de simulação, o cavaleiro reconhece a derrota, se bem que, como vimos, tal sentimento nele dure pouco.

Em outra perspectiva, mulheres fortes — humanas — são também Targiana, Leonarda e Polinarda, objetos de devoção amorosa dos três principais cavaleiros da novela.

Embora ajam — umas mais, outras menos — em desacordo com os códigos, a demonstrar a contaminação de que se falava e da qual a novela não tem como escapar, e com exceção das francesas que não mais aparecem além do episódio citado, essas mulheres todas acabam por render-se aos esquemas ritualísticos da tradição. Desaparece todo o desdém de Miraguarda ante o casamento, para o qual ela nunca pareceu inteiramente disponível. Como no caso de Floriano, vencem as forças da tradição. E nem poderia ser diferente. Lá como aqui, todavia, estão definitivamente inscritas as marcas da contaminação, uma vez que o resultado final não pode eliminar o percurso realizado pelos personagens.

No caso das mulheres, percurso muito mais difícil. Porque se há mulheres como Miraguarda — ou as francesas —, há, por outro lado, uma espécie de contradiscurso do narrador que, evadido de misoginia, afirma e reafirma ao longo da novela a inferioridade da mulher. Escudado na eficácia retórica do aforismo ou em generalizações que buscam imitar aquele, na medida em que se pretendem verdadeiras, o narrador aponta os “males” que comprovam ser a mulher animal inferior:

... que isto têm as mulheres que em extremo são amadas de seus maridos, de que às vezes nasce soltura demasiada às que o são, por onde alguns devem ter mão na rédea, pois do amor sobejo nasce uma injeção solta, que depois de acostumada não se cura com nenhum contrário. (P.I, Tomo III, 217)

O temor às mulheres — porque em última instância é isso que a misoginia esconde — não é original em *Palmeirim de Inglaterra*, ou algo próprio do século XVI. Ele remonta as primeiras origens do homem. Segundo DELUMEAU (1990, 328), foi o modo mais fácil que o homem encontrou para fazer face ao mistério representado pela mulher, principalmente quanto a sua vinculação com o mundo da natureza, manifestada na peculiaridade de reproduzir. O Humanismo, tão ambicioso na defesa da liberdade do homem, não conseguiu superar essa milenar visão misógina da mulher. Muito ao contrário. Baseado no seu saber livresco, adicionou elementos para que tal concepção fosse reafirmada. Assim, entrecruzam-se na novela modos antigos e novos de se ver a mulher, todos eles tendo na inferioridade feminina seu traço comum.

Se comparada a Floriano, que detém simpatias do narrador, Miraguarda sugere uma personagem muito mais forte, pois que é obrigada a lutar em duas frentes de “batalha”. De um lado, contra a sedução fácil que sua beleza exerce no cavaleiro que, à custa disso, quer-se amado; de outro, contra o narrador, que ao generalizar sua visão de mulher, não poupa nenhuma. Não é de surpreender que, ao final da novela, Miraguarda case-se com um cavaleiro, como outra das muitas mulheres da novela. O casamento coletivo tem aqui a mesma função já anteriormente apontada: tornar iguais todas as mulheres, nivelando-as. O leve desapontamento que acomete Miraguarda enquanto mulher casada parece negar que esse objetivo tenha sido plenamente atingido.

Para a dilatação da fé e do Império

Já se apontou na Introdução que a novela no século XVI português está firmemente empenhada no projeto ideológico — diga-se assim em falta de melhor expressão — de engrandecimento da Pátria. Através da reelaboração do ideal cavaleiresco, ela, por um lado, exorciza a novidade e, por outro, estabelece-se a si própria como ponte entre presente e passado, eliminando barreiras temporais. O ciclo novelesco, como já se disse, cumpre exatamente essa função, como a demonstrar, ao inverso de Camões, que nem mudam os tempos nem as vontades, numa linearidade que não tem fim.

A novela do século XVI seguramente acrescenta tempos e vontades novos. Agora, em um espaço geográfico e politicamente definido — como já se virá — o cavaleiro luta contra os inimigos do Estado e da Fé — não mais contra seus antigos e solitários antagonistas.

Não é senão por isso que surge a guerra na novela de cavalaria. Em outra circunstância, tal aparição causaria espécie. Nada mais paradoxal, à primeira vista, que a guerra em um espaço onde prevalece a soberania do individual. É o cavaleiro solitário, acompanhado apenas de seu escudeiro, a enfrentar todo tipo de obstáculo, que traduz a essência do novelesco. É preciso, pois, algo a justificar a presença da guerra para que a novela permaneça como tal. É o conceito de Pátria que vai fornecer a justificação. É pela Pátria, por sua grandeza, que o cavaleiro passa a lutar.

O advento do conceito de pátria na novela promove uma mudança — ou melhor, um acréscimo, para manter-se o jogo — substancial. O espaço sofre um redimensionamento, buscando definir identidade geográfica e política. Para que o estudo não se alongue em demasia, lembrem-se rapidamente os casos do *Imperador Clarimundo* e do *Memorial*, aqui já referidos, que tematizam o espaço português. *Palmeirim de Inglaterra*, por razões propriamente novelescas, não procede exatamente assim. Aí, Portugal é parte de uma geografia cavaleiresca, *pari passu* com as grandes cortes desse mundo, que vai de Constantinopla à Inglaterra, da Turquia — lugar do inimigo — à França. Portanto, mais que centrar-se em si mesmo, como se faz nas outras novelas, Portugal, em *Palmeirim*, define sua identidade cavaleiresca na relação com os outros grandes do mundo. E se não bastasse, é em suas terras que habita a bela e impassível Miraguarda, obscuro enigma a ser decifrado por cavaleiros de todas as partes.

A guerra justifica-se ainda por outro elemento tão forte quanto a pátria: a fé. Na verdade, ambos se misturam, a tal ponto que chegam a confundir-se. Para o cavaleiro, lutar pelo primeiro é lutar pelo segundo, e vice-versa. Pela pátria e pela fé, eis porque luta, o cavaleiro guerreiro:

Esta se pode crer que foi a mais notável batalha do mundo, cheia de mortes e desesperações, na qual assim uns como outros pelejaram com igual aborrecimento das vidas, o que se nunca viu em alguma que alguma hora acontecesse. (...) A vitória da parte dos cristãos custou tão caro, alcançou-se tão sem gosto, que não houve quem para o despôjo das tendas, que era inumerável, tivesse algum alvoroço. (P.I, Tomo III, 334).

O inimigo contra quem se luta, claro, é o mouro soberbo, representante das forças do mal. O ódio que se lhe devota é tão grande que chega a fazer com que o narrador, associando-se ao espírito de suas personagens, comprometa a desenrolar de seu “conto”. Ao referir-se à cerimônia com que o corpo do príncipe turco é recebido, diz o narrador que daquilo “se não dá larga conta, por serem obras de inimigos” (P.I, Tomo III, 338). Ora, essa traição, involuntária ou não, do narrador, aponta para um aspecto crucial da novela quinhentista, que o trabalho se propôs desenvolver. Ela torna patente o princípio de que não só o cavaleiro guerreava contra o mouro. Ao seu lado, embora com outras armas,

estava o narrador — e seguramente o autor, cujo modo de ver as coisas não devia ser em nada diferente daquele empregado pelo narrador, que funcionaria assim como uma espécie de porta-voz. Ao tomar partido tão claramente, o narrador põe-se diante do leitor também como um cavaleiro, no caso, um cavaleiro da retórica, porquanto persuadi-lo da justeza da guerra pela fé e pela pátria é o seu único intento. E assim se fecha o ciclo: se o cavaleiro luta para dilatação da fé e do império, pelas mesmas razões narra o narrador, e por elas também lê o leitor.

CONCLUSÃO

Não causa qualquer espanto ao leitor mais avisado descobrir-se que *Os Lusíadas* estão apenas cinco anos à frente de *Palmeirim de Inglaterra*, pelo menos de sua edição portuguesa, já que os estudiosos supõem ser a edição espanhola do final da primeira metade do século XVI. Que seja esta ou aquela a data de sua publicação, não conta muito. O que importa é mostrar como — e foi o que o presente estudo pretendeu fazer — o terreno estava preparado para o épica definitiva, a esperar apenas pelo autor que, com arte e engenho, fosse capaz de moldá-la.

A novela desempenha fundamental papel na preparação desse terreno. Ao acrescentar aos móveis por que luta o cavaleiro a defesa e o engrandecimento da pátria, juntamente com a dilatação da fé, ela se impõe mais que simples ficção, como um modelo a ser seguido, pois que torna concretos certos anseios longamente cultivados pela corte e pelos setores que gravitam em torno dela. Conjurando a ameaça humanista, e lutando também contra o ecletismo dos novos tempos, a novela afirma a legitimidade do ideal cavaleiresco, único meio para garantir-se a defesa (e a expansão) do Império.

É essa, em última instância, a pedagogia da novela. Sua didática, a ficção. Como se provou na prática — é reler a “anedota” apresentada na Introdução — era impossível união mais perfeita. Enredado pelo vertiginoso do aventureresco ficcional, o leitor é “tomado” pela doutrina, de modo quase imperceptível. Diluídos os conceitos doutrinários em práticas cavaleirescas, o leitor os vê modeladamente em ação. A ficção cumpre o seu papel: pôr conceitos em ação, de maneira que sua eficácia seja demonstrada na prática. Não é, regra geral, a aspiração máxima de todo conceito vê-se a si mesmo provado na prática?

Uma ressalva, porém. A eficácia dessa diluição conceitual pela ficção é resultado da conjugação de dois aspectos. O primeiro é que o modelo narrativo atende àquilo que se passou a chamar de “horizonte de expectativa”. Ou seja, o leitor, não é um recipiente vazio em que conceitos vão sendo sorrivelmente jogados; muito ao contrário, além de ele saber que há conceitos ali embutidos, ele quer que seja assim. Mas — e aí, entra o segundo aspecto — estes saber e querer do leitor devem ser satisfeitos pela articulação ficcional que o autor for capaz de imprimir à sua novela. Ou seja, não é o conceito *tout court* que

interessa ao leitor. Se assim fosse, ele o encontraria na sua inteireza nos livros de moral, na exemplaria e em obras semelhantes. O que ele quer é o conceito novelescamente transfigurado, de modo que a novela o faça sentir-se uma espécie de leitor-cavaleiro.

Palmeirim de Inglaterra oferece exatamente isso a seu leitor. Daí a sua superioridade em relação às outras novelas contemporâneas, que, ao extrapolarem o limite do ficcional, promovem um desvelamento do conceito, exigindo do leitor um esforço adicional no trabalho de decodificação. Superiormente articulada no que concerne ao ficcional, e por causa disso eficaz na reafirmação/construção da dimensão épica do destino português, *Palmeirim de Inglaterra* é etapa obrigatória no caminho rumo a *Os Lusíadas*. Mas ela o é também no caminho que leva a Alcácer-Quibir.

Como se pode ver, as coisas correram muito melhores no que dizem respeito ao poema de Luís Vaz. Quanto ao segundo aspecto — desafortunadamente só se soube tempos depois —, era pedir demais a uma novela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. PRIMÁRIA

MORAIS, Francisco de. *Crônica de Palmeirim de Inglaterra* (Texto estabelecido, anotado e com um glossário organizado por Geraldo Ulhoa Cintra). São Paulo: Anchieta, 1946. 3 vols.

2. SECUNDÁRIA

- COELHO, Jacinto do Prado (org). *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinha, 1973.
- DELUMEAU, Jean. *Historia do medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DUBY, Georges. *A sociedade cavaleiresca*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *O tapete perspectivo de Palmeirim da Inglaterra*. Bahia: UFBA, 1973. (Tese mimeog.)
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *A épica portuguesa no século XVI*. Lisboa: IN-CM, 1987.
- FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *A novelística portuguesa no século XVI*, Lisboa: ICP, 1978.
- LIMA, Luís Costa. "Mito e provérbio em Guimarães Rosa" *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- MOISÉS, Massaud. *A novela de cavalaria no quinhentismo português*. São Paulo: USP, Boletim 218 — FFCL, 1957.
- MOISÉS, Massaud. "A novela". In: *A criação literária* — prosa. 13. edição, São Paulo: Cultrix, 1987.
- SARAIVA, A. José. *História da cultura em Portugal*. Lisboa: Jornal do Foro, 1962. 3 v. _____. e. LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 6. ed. Porto: Porto Editora, s.d.