

MANUEL FERRO

A Épica Rejeitada

Santa Barbara Portuguese Studies

COIMBRA – 2006

A Épica Rejeitada

Manuel Ferro

Universidade de Coimbra

“Ouvi, que não vereis com vãs façanhas,
Fantásticas, fingidas, mentirosas,
Louvar os vossos, como nas estranhas
Musas, de engrandecer-se desejosas:
As verdadeiras vossas são tamanhas
que excedem as sonhadas, fabulosas,
Que excedem Rodamonte e o vão Rugeiro
E Orlando, inda que fora verdadeiro.”

(*Os Lusíadas*, I, 11)¹

Ao comentar a estância da epopeia camoniana que escolhemos como epígrafe, Manuel de Faria e Sousa² começa por estabelecer um paralelo entre a grandeza dos feitos dos portugueses e a glória dos atenienses, que, na opinião de Tucídides, não precisariam de Homero, nem de qualquer outro poeta para que a sua fama necessitasse de ver esses feitos aumentados e transformados em fábulas, mais adequadas à ficção do que à narração da realidade. Pelo facto, constituem as “estranhas / Musas” uma metonímia dos poetas que deformam o rigor dos factos, citando-se para o efeito, além de Homero e Virgílio (que, segundo o comentador português, muito mentiram sobre os seus heróis), Boiardo,

¹ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Lisboa, Ministério da Educação / Instituto de Cultura Portuguesa, 1989, p. 3.

² Luís de Camões, *Lusíadas. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Reprodução facsimilada pela edição de 1639 [em Madrid, por Ivan Sanchez]*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1972.

com o seu *Orlando Enamorado*, e Ariosto, com o *Orlando Furioso*³. Contrastadas a elas, “as verdadeiras vossas” impõem a exigência de se ir mais além do que seria de esperar, uma vez que à esperada verosimilhança aristotélica, fazem com que o Poeta se proponha cantar as façanhas ‘reais’, por serem superiores a tudo quanto contêm os poemas referidos. Nessa sequência, as estâncias seguintes apresentam, pois, em sùmula, uma enumeração dos heróis lusos que comprovam a tese antes formulada⁴.

Neste mesmo sentido se insere o comentário tecido por Faria e Sousa ao verso 7º da estrofe 4 do Canto V⁵ e à estrofe 59 do Canto VI⁶,

³ *Idem, ibidem*, Vol. I, col. 176: “As estranhas Musas: estan aqui essas Musas por los Poetas estrangeros; i tambien estranhas por lo exquisito, i deforme de aquellos hechos fabulosos: i entiendo por estos Poetas, Homero, i Virgilio que mintieron mucho de sus Heroes: i principalmente el Conde Boiardo con su Orlando enamorado: i el Ariosto con su furioso; i ambos con sus Rugeros, i Rodamontes, porque entonces se leian mucho estos Autores.”

⁴ Sobre esta matéria, veja-se igualmente Pedro Garcês Ghirardi, “Ariosto entre os leitores de Língua Portuguesa”, in: Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Granja Viana – Cotia (SP), Ateliê Editorial, 2002, pp. 33-41.

⁵ Luís de Camões, *Lusíadas. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Vol. I, loc. cit., col. 450-451: “Si bien ponderamos los sucessos fabulosos de Virgil, i los verdaderos de Camões, i la igualdad q lleua en referirlos, sacaremos em limpio, q para ser el Poema de Virgil. propio para nuestra navegacion, no le falta por la mayor parte màs de mudar los nombres de las personas, i de las tierras. En grandes pedaços sucede lo mismo con Ariosto, q no escribiendo senò fabulas, frisan en mucho con nuestras verdades. Esto avia pensado nuestro P. quãdo dixo en la est. 11 del c. I q las hazañas verdaderas de los Portugueses excediã las fabulosas de los estraños. Sea, pues, una muestra, este lugar. Yã Ariosto en el c. 15. fabulãdo un viaje de Astolfo.

*Lasciando il porto e l'onda piu tranquilla
Con felice aura che a la poppa spira
Sopra le riche, popolose ville
Dell'odorifera India il Duca gira
Scoprendo a destra, et a sinistra mille
I sole sparse, & c.*

Vease si toda esta mentira de Ariosto cõtiene toda la verdad del Camoens enesta está las que se siguen: I al contrario si toda esta verdad cõtiene aquella mentira; menos en dezir el Cam. que a la manoderecha no avia certidumbre de tierras. Pues assi es en mucha parte del Poema: dezimos a respeito de Ariosto, que al de Virgilio es en casi todo, como lo descubrirã quien leyere estas notas cõ atencion. Sanaz. lib. 2. de par. Virg. tambien a este modo yã refiriendo una

inserida no episódio dos Doze de Inglaterra, bem como à estância 66 imediata, em que o Poeta reitera os princípios atrás expostos:

“Gastar palavras em contar extremos
De golpes feros, cruas estocadas,
É desses gastadores, que sabemos,
Maus do tempo, com fábulas sonhadas.
Basta, por fim do caso, que entendemos
Que com finezas altas e afamadas,
Cos nossos fica a palma da vitória
E as damas vencedoras e com glória.”⁷

Distanciando-se do tratamento hiperbólico e dos exageros normalmente usados na descrição dos combates e batalhas das fábulas fantasiosas dos romances de cavalaria, bem como nos poemas neles inspirados, Camões opta por fazer o relato fidedigno da peleja, para que, deste modo, se evidenciasse ainda mais a glória das finezas no uso das armas e da bravura dos nossos cavaleiros, justificando-se a derrota dos adversários, já por si moralmente condenáveis, devido à atitude antes assumida perante as damas inglesas. O distanciamento verificado face aos modelos épico-cavaleirescos torna, pois, repreensível a atitude dos poetas que valorizam o exagero e a fantasia⁸. Transparece, deste modo, uma nítida

jornada de S. Ioseph *Solymas a laxva liquerat arceis*. El mismo Ariosto c. 10. *E Sericano lasciò a man destra, &c.* I en el c. 33. el de viaje de Astolfo sobre el Hipogrifo cõ grãdes semejaças a este del Gama. No es possible copiarlo todo. “

⁶ *Idem, ibidem*, Vol. II, col. 127: “Para q veamos, que el P. vã siempre cenido de un cuidado perpetuo, i que esta obra es una perene armonia, i un laberinto, en que se necessita de un bueno hilo, para entrar i salir en el, de modo, que se pueda dezir fue visto, i penetrado.

⁷ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, ed. cit. na nota 1, p. 165.

⁸ Luís de Camões, *Lusíadas. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, loc. cit., col. 138: “He desses gastadores, que sabemos maos de tempo, com fabulas sonhadas. Nuestro P. derechamente fue opuesto a las exageraciones, i a la continua, i cansada especificacion de los golpes en las batallas: i tuvo razon, porque es fastidiosa letura aquella: i principalmente se endereça a condenarla en el Conde Boiardo, en Ariosto, i en Bern. Tasso, que son los que hasta entonces se leyeron con estima. Torquato ben conociò esto, como nuestro P. pues si no lo evitò de todo, lo moderò mucho. Tambien alude a los libros de Cavallerias, tan llenos de superfluidades en estos golpes, i que ya en virtud de la feliz invencion de Miguel de Cervantes, no son tan leídos. El estilo de fabulas soñadas, i el enfado dellas, usa el P. en la e. 11 del c. I. i en la 59. del 5. i en 20. del 10. i en el ult. verso de su

oposição entre dois modelos épicos recorrentes no século XVI, em que a pedra de toque é simplisticamente equacionada e resumida a dois termos, ambos fundamentais na teorização poética deste período: a fantasia, a ficção, contraposta ao relato fidedigno dos factos e à verosimilhança da acção. Esta dualidade não nos surpreende, se tivermos em conta a crescente simpatia com que a *Poética* de Aristóteles vinha a ser lida, comentada e divulgada depois da respectiva tradução latina⁹, mas também não nos admira a valorização do discurso ficcionado dos poemas cavaleirescos, tendo em conta o gosto da época e a predilecção com que não só entre nós, mas igualmente em toda a Hispânia, se liam os poemas de Pulci, Boiardo e Ariosto, ao tempo considerados *romanzi* e não propriamente epopeias. No entanto, cedo se fez sentir — desde a terceira década do século XVI, prolongando-se, depois, pela segunda metade do mesmo século —, uma reacção, proveniente de Espanha, contra este tipo de poemas, fundamentada em considerações negativas e de ordem religiosa e ética¹⁰.

É, por conseguinte, indiscutível que os *romanzi* eram do conhecimento comum do público leitor português, em geral, e das camadas eruditas, em especial. À medida que se desenvolvia uma atitude crítica e a reflexão sobre a teoria literária, sobretudo a que se tecia à volta dos códigos da epopeia, acentuava-se a distinção cada vez mais clara da épica de raiz homérica e virgiliana perante o poema épico-cavaleiresco,

cancion 10. *Oxalà foram fabulas sonhadas*. Dante dixo en el c. 3. del Purg. *Che'l perder tempo, a chi piu sa, piu spiace*. I de los Escritores de tales Cavallerias dixo el Petrarca, *Ecco quei che le carte empion di sogni*. I a los dos imitò nuestro P. en estos dos versos. I a los tres el gran Tasso, *Liberata*, c. I e. 52. Vease lo dicho a este proposito al fin de la e. 35. del c. 4 que es notable cuydado del P.

*Taccia Argo, i Mini, e taccia Artu quei suoi
erranti che di sogni empion le carte.*

⁹ Aníbal Pinto de Castro, "Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução", in: *Revista da Universidade de Coimbra*, Vol. XXXI, 1985, pp. 505-532; e Hélio J. S. Alves, *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001, pp. 81-104.

¹⁰ Cf. José da Costa Miranda, "Ludovico Ariosto, Orlando Furioso: Apontamentos sobre a sua presença em Portugal (Séculos XVI a XVIII)", p. 49, in: José da Costa Miranda, *Estudos Luso-Italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*, Lisboa, Ministério da Educação / Instituto de Cultura Portuguesa, 1990, pp. 48-80.

mais comumente designado entre nós por *romance*¹¹. Na generalidade, os aspectos invocados para a caracterização deste género eram apontados à medida que se delineava igualmente a recepção dos três grandes poemas mais representativos do género: o *Morgante*¹², de Luigi Pulci, o *Orlando Innamorato*¹³, de Matteo Maria Boiardo e o *Orlando Furioso*¹⁴, de Ludovico Ariosto.

Tornando-se desnecessário traçar as linhas de força da recepção portuguesa destes autores, uma vez que tal tarefa foi esboçada por José da Costa Miranda em diferentes ensaios¹⁵, e não ser esse de momento o nosso objectivo, importa muito mais fazer o levantamento dos aspectos invocados na apreciação de cada uma dessas obras para que possamos formular uma ideia do modo como o *romance* era concebido num período em que a epopeia era o género literário mais digno de admiração.

No que se refere explicitamente ao *Morgante*, põe-se em evidência o seu carácter parodístico, contribuindo este aspecto para o prazer despertado pela sua leitura, facto que determina a sua popularidade em

¹¹ Sobre as relações existentes entre o romance e a epopeia, tendo como pano de fundo a questão da imitação, veja-se Annick Boilève-Guerlet, *Le Genre Romanesque: Des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII.^e siècle français*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1993, principalmente pp. 15-40 e 128-133. Por outro lado, tenhamos igualmente presente o facto de serem estes poemas, no momento da sua difusão, acompanhados de uma profunda discussão sobre as suas características, virtualidades e códigos, tendo em conta o contexto de sistematização dos códigos poéticos inerentes a ambos os géneros. Sobre o caso de Ariosto, veja-se Pedro Garcês Ghirardi, "Os Debates sobre o *Orlando Furioso*", *loc. cit.*, pp. 27-33.

¹² Luigi Pulci, *Morgante*, Firenze, da Francesco di Dino, 1483.

¹³ Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, Reggio, da Pietro Giovanni di San Lorenzo, 1483; Scandiano, da Peregrino Pasquali, 1495 (1.^a ed. dos 3 livros).

¹⁴ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Roma, Società Filologica Romana, 1908-1913 (Inclui a reprodução diplomática das edições de Ferrara, 1516, 1521 e 1532).

¹⁵ José da Costa Miranda, "Luigi Pulci, Durando da Gualdo e Ciego da Ferrara: Apontamentos sobre a presença, em Portugal, dos seus poemas cavaleirescos", in: José da Costa Miranda, *Estudos Luso-Italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*, *loc. cit.*, pp. 15-26; "Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*: Ecos da sua presença em Portugal (Séculos XVI a XVIII)", in: José da Costa Miranda, *op. cit.*, pp. 27-47; "Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*: Apontamentos sobre a sua presença em Portugal (Séculos XVI a XVIII)", in: José da Costa Miranda, *op. cit.*, pp. 48-80.

camadas tão amplas que atingem o próprio o povo, despertando o espírito de novas cruzadas contra os inimigos da Cristandade. No entanto, ao definir os traços peculiares da obra de Pulci, considera-se que, a par da sua vertente burlesca como o traço individualizante que o distingue dos restantes poemas do género, a dualidade existente entre feitos imaginários e factos reais. E este aspecto afirma-se como um traço pertinente, perfeitamente adequado à concepção do poema cavaleiresco¹⁶. Apesar da flagrante e frequente quebra dos preceitos poéticos, no *Morgante* ainda “se morria por honra, dever ou defesa de elevados ideais”¹⁷. No entanto, verificamos também que a questão das propriedades da acção heróica face às da acção fabulosa é tão amiúde equacionada, que se chega ao ponto de se estabelecer um nexó entre História e Epopeia¹⁸. Pelo facto, quanto a este aspecto, é mais do que vulgar e consensual classificar-se este tipo de poemas como “epopeas romanescas, onde a phantasia e a ficção corriam desassombradas”, se adoptarmos a feliz expressão de Latino Coelho no prefácio a uma edição d’ *Os Lusíadas*, de 1880¹⁹. Noutros casos, é o discurso, a *elocutio*, que é tido em consideração. Nesta altura, estabelecendo esta vertente como fundamental na distinção entre epopeia e romance, o discurso deste último género aparece qualificado como nervoso, vivaz, espontâneo, muito embora, e à sua maneira, igualmente sincero²⁰.

¹⁶ José da Costa Miranda, “Luigi Pulci, Durando da Gualdo e Ciego da Ferrara: Apontamentos sobre a presença, em Portugal, dos seus poemas cavaleirescos”, *loc. cit.*, p. 19: “Pulci, ainda se se lograria nele encontrar um certo prazer poético, apelo ao fantástico, riqueza de caracterização, um movimento a cada página renovado, permaneceria por certo, para quem o houvesse lido ou para quem dele tivesse notícia, um poeta burlesco, a não imitar. Aquela “transfigurazione borghese” de matéria cavaleiresca medieval e que Momigliano em nossos dias aponta como uma das coordenadas essenciais do *Morgante* não escaparia já, então, a quem buscasse engenhos ilustres com quem dialogar, em que se rever e contra quem se avantajara ambicionando construir as apetecidas estâncias de uma exaltação colectiva de verdadeiros heróis, de carne e de sangue.”

¹⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 20.

¹⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 21.

¹⁹ Cf. Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Lisboa, David Corazzi, 1880, p. X.

²⁰ Quando José da Costa Miranda (*in op. cit.*, p. 22) se refere às apreciações de Pina e Melo sobre Pulci e o *Morgante*, adianta: “Continuam adiadas anotações, ainda que fugidias, sobre, por exemplo, a tão característica linguagem do Pulci, as suas nervosas descrições, a vivacidade dos seus diálogos, ou a espontaneidade

Não muito diferente é a atitude adoptada para a recepção do *Orlando Innamorato*, de Matteo Maria Boiardo, nas letras portuguesas²¹. É com alusões à acção, para o *Index* de 1582, marcada por “algumas cousas que o poema tem scãdalosas e desonestas”²² que se inicia a diatribe contra os códigos do romance, do poema épico-cavaleiresco, e que conduzirá também, como é do conhecimento geral, a numerosas expurgações do texto do *Orlando Furioso*. Contudo, as premeditadas ousadias e as disformes situações²³ começam a ser encaradas como representantes de um gosto diversificado e contribuem necessariamente para uma maior clareza na distinção entre “poema heróico” e “romance cavaleiresco”. Abre-se assim caminho a uma atitude que encontra a sua melhor expressão nas declarações de Manuel Pires de Almeida sobre esta matéria, quando defende que o Romance era uma espécie diferente do Poema heróico, a quem Aristóteles não alcançara, e que, por isso mesmo, não era obrigado às regras que o Estagirita enuncia para a epopeia²⁴. Evidenciando “aquele modo de poetar recheado de múltiplas acções, heróis diversos, variedade de tom, comentários intercalados na narração, passos ousados, elocução doentia”²⁵, lembra-se quanto Boiardo gozara de reconhecidos favores na corte de Ferrara, graças à “arte, fantasia e a novidade”²⁶ que recomendavam o *Innamorato*. A matéria épica define os seus contornos e apresenta-se sempre como a mesma dos restantes poemas da Escola de Ferrara: as “fábulas” dos ousados cavaleiros, que dão

de certos efeitos de conjunto que sendo próprios, embora, dos poemas cavaleirescos, ganham, no entanto, na poesia pulciana, uma sinceridade a não esquecer.”

²¹ José da Costa Miranda, “Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*: Ecos da sua presença em Portugal /Séculos XVI a XVIII”, *in*: José da Costa Miranda, *op. cit.*, pp. 27-47.

²² *Idem, ibidem*, p. 27.

²³ *Idem, ibidem*, p. 35.

²⁴ Cf. Luiz Piva, “Discurso Apologético de Manuel Pires de Almeida sobre a proposição de *Os Lusíadas*”, p. 238, *in*: *Revista Camoniana*, 3, 1971, pp. 235-258. Sobre este aspecto veja-se igualmente de Manuel Pires de Almeida, *Opposição ao discurso da vida de Luis de Camões tocante ao juízo das parte da epopeya, e da observação d’ellas no mesmo Camões*, p. 117 e ss., *in*: António Soares Amora, *Manuel Pires de Almeida — um crítico inédito de Camões*, S. Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1955, pp. 109-175.

²⁵ Cf. José da Costa Miranda, “Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*: Ecos da sua presença em Portugal /Séculos XVI a XVIII”, *loc. cit.*, p. 36.

²⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 36.

origem a várias linhas de acção, múltiplas e paralelas no desenrolar. Para se alcançar a variedade desejada, se não obedecem ao princípio da unidade de acção ou unidade de fábula, recorre-se à inserção de episódios inverosímeis, alguns até desnecessários para o lógico desenrolar do enredo. Mais tarde, já em pleno século XVIII, chega-se mesmo a verificar que, ao falar-se da recepção de Boiardo e Ariosto em Portugal, se admite que os autores deste tipo de poemas disfrutassem de plena liberdade para a tessitura dos enredos e número de episódios, extensão do poema e quantidade de cantos ou livros em que aqueles se dividiriam²⁷. No entanto, se estas constantes se repetem de autor para autor, de crítico para crítico, nos comentários de João Franco Barreto a *Os Lusíadas*, por exemplo, sublinha-se, como consequência dessas características, o afrouxamento dos costumes a partir das liberdades de expressão dos romances, lembrando que o poema camoniano nunca perdeu o decoro, se apreciado sob esta perspectiva²⁸. Tal parecer, porém, não perdurará por longo tempo, porque D. Francisco Xavier de Menezes, em meados do século XVIII, assume uma atitude de nítida recuperação do gosto pela leitura destas obras, ao apontar a simpatia, a naturalidade e até a fluidez que detecta neste tipo de poemas. Deparamos assim com uma maior flexibilidade de juízo sobre os poemas épico-cavaleirescos, talvez devido ao deslumbramento sentido perante um universo ficcional tão deslumbrante, povoado de personagens tão variadas. Gradualmente, assistimos mesmo à sua total recuperação, expressa pela compreensão, tolerância nos desvarios e, até, adesão à audácia dos episódios de falsas aventuras, de amor, de magia, patente nos escritos de Herculano²⁹ e Garrett³⁰, já em pleno século XIX, quando declaram preferir a leitura destes poemas à gravidade da epopeia de Torquato Tasso.

Com a recepção do *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto, voltam a ser retomados os mesmo temas, mas agora confrontados de mais perto

²⁷ Veja-se a este fim, Francisco José Freire, *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas espécies principaes, tratadas com juizo critico*, Lisboa, por Pedro de Craesbeeck, 1748, p. 307.

²⁸ Cf. José da Costa Miranda, "Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*: Ecos da sua presença em Portugal /Séculos XVI a XVIII", *loc. cit.*, pp. 36-37.

²⁹ Cf. Alexandre Herculano, *Ariosto*, in: Alexandre Herculano, *Opúsculos*. Volume V. Organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Editorial Presença, 1986, pp. 167-170.

³⁰ Cf. Almeida Garrett, *Cartas íntimas*, in: Almeida Garrett, *Obras*, Volume I. Porto, Lello & Irmão, 1963, pp. 1383-1389.

com o que sucede na epopeia camoniana³¹. Fr. António de Beja, na *Breve doutrina e ensinança de principes*, é um dos que repudiam e denunciam as "falsas historias e fingimentos dos antigos caualleiros q a maneira dos sonhos vão forã compostas e escritas"³². Não muito diferente é a atitude de Fr. Heitor Pinto, que aconselha que se deve fugir destes livros como da peste³³. Provavelmente terá em mente as passagens voluptuosas, consideradas vulgarmente como amorais, e outras ainda menos respeitadas para com a religião, presentes nas referências anticlericais e que justificaram os cortes introduzidos no poema³⁴. A compensar estes passos mais repreensíveis, era inegável a atracção sentida pela transbordante fantasia, que harmonizava, numa arquitectura perfeita, um mundo de aventuras e encantamentos mágicos, pondo em causa concepções literárias e princípios estéticos que se afigurariam contraditórios e, alguns, inconciliáveis. De qualquer modo, a recepção de Ariosto na literatura portuguesa é riquíssima, fundada em múltiplas alusões e citações, quando não mesmo no aproveitamento e imitação de situações e personagens. A *Fastigimia*³⁵, de Tomé Pinheiro da Veiga, será porventura o seu ponto mais alto, já que o *Orlando Furioso* aí surge citado a par e passo e consultado como se de um breviário se tratasse. No entanto, este poema vem também contribuir para a consolidação de determinados princípios estéticos, no que se refere à constituição de um cânone épico renascentista, ajudando a impôr a oitava rima enquanto forma estrófica preferencial. E quando as polémicas entre camonistas e tassistas se desenrolam, e

³¹ Cf. José da Costa Miranda, "Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*: Apontamentos sobre a sua presença em Portugal (Séculos XVI a XVIII)", *loc. cit.*, pp. 48-80. Já antes, José Maria Rodrigues ("Camões e Ariosto", in: *Fontes dos Lusíadas*, Lisboa Academia das Ciências de Lisboa, 1979, pp. 379-399) havia feito um levantamento de passos do poema camoniano onde se detectariam afinidades que, a seu ver, comprovariam um eventual caso de recepção ariostesca nas letras portuguesas do Renascimento.

³² Fr. António de Beja, *Breve doutrina e ensinança de principes*, in: Eugenio Asensio, *Estudos Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, p. 268.

³³ Cf. Fr. Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*. Vol. III, Lisboa, Sá da Costa, 1940, p. 59.

³⁴ Cf. José da Costa Miranda, "Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*: Apontamentos sobre a sua presença em Portugal (Séculos XVI a XVIII)", *loc. cit.*, p. 51.

³⁵ Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastigimia*, Porto, Biblioteca Pública, 1911 (apesar de se tratar de uma obra composta em 1605), reproduzida na edição de Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

a poética aristotélica é mais rigorosamente seguida, os reparos feitos ao *Orlando* apenas vêm confirmar a fuga aos preceitos épicos, facto pelo qual Ariosto passa a ser subalternizado em relação a Camões. O romance era visto como um género que tinha nascido e crescido à margem dos códigos rigorosos inerentes à epopeia. Constituiu um campo híbrido, onde se cruzavam diferentes vectores e se permitia a licenciosidade a vários níveis e os abusos de autoridade. Infringia assim a norma do decoro, evocada por Manuel Severim de Faria³⁶, e por ele considerada como uma qualidade tida por indispensável numa obra como um poema heróico³⁷. Por isso, Ariosto constitui o objecto de todas as críticas deste autor, condenando-lhe a multiplicidade de acções³⁸, o uso do maravilhoso cristão, o facto de o Amor se afirmar como o motivo central do poema, ou ainda pela importância atribuída à loucura, provocada pela paixão do herói por Angélica³⁹. Nasce uma atitude de repulsa ao romance, reforçada por uma atitude de desprezo, ambas justificadas pela necessidade de dignificação dos heróis e suas acções, que só na epopeia poderia encontrar o espaço adequado.

No entanto, se esse foi o modo de apreciação do romance durante o século XVII, no século seguinte assistimos a uma verdadeira recuperação do romance, sobretudo de Ariosto, por iniciativa de Gravina, na Itália, e depois graças à gradual divulgação do ideário neoclássico pela Europa. Evoca-se então a variedade do discurso poético e do correspondente universo ficcional, bem como a inteligente superação das barreiras retóricas ou a convergência de situações em princípio antagónicas⁴⁰. Outros falam da vivacidade, da marca desordenada e bizarra do poema, ou do carácter dos heróis⁴¹. Entre nós, Inácio Garcês Ferreira, no "Apparato preliminar"⁴² para a edição d' *Os Lusíadas* por ele preparada, refere as

³⁶ Manuel Severim de Faria, "Vida de Luís de Camões", in: Manuel Severim de Faria, *Discursos vários políticos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, pp. 99-152.

³⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 126.

³⁸ Cf. *idem, ibidem*, pp. 122-123.

³⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 123.

⁴⁰ Cf. Antonio Conti, *Trattato de' fantasmi poetici*, 1756.

⁴¹ Cf. Francesco Torti, *Prospetto del Parnaso Italiano*, Firenze, presso Pasquale Pagni, 1828.

⁴² Cf. Inácio Garcês Ferreira, "Apparato preliminar" a Luís de Camões, *Lusíada. Poema Epico*, com os argumentos de João Franco Barretto, ilustrados com varias e breves notas por Inácio Garcês Ferreira, Tomo I: Nápoles, na Officina Parriniana, 1731; Tomo 2: Roma, na Officina de Antonio Rossi, 1732.

audácias e ousadias praticadas por Ariosto, numa atitude de plena solidariedade para com o romance. A par dessa reabilitação do género, sobrevivem, no entanto, orientações semelhantes às do século anterior, como são os casos de António de Mello da Fonseca, pseudónimo de José de Macedo⁴³, e de Francisco de Pina e Melo, que ainda classifica o *Furioso* como um poema de muita extravagância⁴⁴. Deste modo, o século XVIII português assume uma atitude de oscilação na apreciação do romance, não deixando de assumir, por vezes, um carácter polémico, e vacilando entre a admiração incondicional e a censura demolidora. Noutros casos, pretende-se mesmo a conciliação de ambas as posições, como no caso de Fr. Manuel do Cenáculo⁴⁵, que declara:

"Tenha embora defeitos, por exemplo hum Ariosto: Seja affectado nos Episodios: Sejam estes inverisimeis: Careçam de Arte as transições: elle com tudo he grave: o seu estilo varia para o melhor; as suas descripções são elegantes, e sublimes."⁴⁶

Não admira, portanto, que o Conde de Ericeira, D. Francisco Xavier de Menezes, nas "Advertencias preliminares"⁴⁷ ao seu poema *Henriqueida*, valorize a novidade de caracteres e a expressão poética, louvando Ariosto e a sua obra, ao mesmo tempo que declara:

"De segundo Poeta Italiano me não atrevo a tirar o lugar a Ludovico Ariosto, porque ainda que a alguns pareça, que o seu Orlando Furioso se chega mais aos livros dos Cavaleiros andantes do que aos tempos heroicos, sendo huns, e outros muito cheyos de historias fabulosas, e o tempo do Orlando muito proprio para as aventuras da errante Cavalaria, não pode negarse quanto interessa a sua agradável narraçãõ, e os seus incidentes, e quanto admira a fecundidade do seu genio poetico: huma e outra cousa estimaria eu saber copiar, e o procurey fazer no enredo do meu Poema com

⁴³ Cf. José de Macedo, *Antídoto da Língua Portuguesa*, Amsterdam, em casa de Miguel Dias Editor, 1710.

⁴⁴ Cf. Francisco de Pina e Melo, "Prolegomeno" ao *Triumpho da Religião*, Coimbra, na Oficina de António Simões Ferreira, 1756, p. XXV.

⁴⁵ Cf. Fr. Manuel do Cenáculo, *Disposições do Superior Provincial para a Observancia regular e leteraria da Congregação da Ordem Terceira de S. Francisco destes Reinos*, Tomo I, Lisboa, na Regia Officina Typografica, 1790 (1ªed.: 1776).

⁴⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 68.

⁴⁷ D. Francisco Xavier de Menezes, "Advertencias preliminares"⁴⁷ a *Henriqueida*, Lisboa, na oficina de António Isidoro da Fonseca, 1741, pp. [25]-[104].

a diferença de que em Orlando predominava a loucura, e em Henrique a generosidade.”⁴⁸

No contexto do tempo, deixa de ser motivo de espanto que um parecer emitido pela Real Mesa Censória, em 1786, visando um pedido de publicação do *Orlando*, fale da delicadeza de pensamentos, da beleza de imagens, da elegância de estilo, do carácter sublime da poesia, da feliz escolha dos termos ou da graça das narrações, a contrabalançar a imoralidades nele encerradas, capazes de ofenderem a honestidade, de provocar o pejo, não obstante o uso das expressões mais comedidas⁴⁹. Em suma, a crítica setecentista abre a senda para uma mais clarividente apreciação do romance, nele identificando o género que permite dar vazão plena ao reino da pura fantasia, reflectindo no entanto, numa atmosfera de fábula, de ironia e sarcasmo, as contradições do período renascentista, ao mesmo tempo que se transforma no repositório do saber poético acumulado da tradição cavaleiresca medieval.

No entanto, para além dos aspectos apontados mais ou menos em estreita relação com os poemas italianos citados, a teorização do romance em Portugal mereceu muito particularmente a atenção de Manuel Pires de Almeida. A par de escritos de carácter abrangente sobre a teoria da epopeia, ou de outros centrados em aspectos específicos como as suas partes constituintes, a caracterização do Herói épico, a natureza e significado dos episódios, conta este autor com um texto intitulado *Do Romance, ou Livro de Batalha, e dos Livros de Cavalaria*⁵⁰, onde se abordam as semelhanças e diferenças entre as novelas de cavalaria e a poesia épica⁵¹ — tema quente que animou as polémicas na Itália sobre a natureza do poema épico e em que Torquato Tasso se viu envolvido, quando os seus detractores o criticavam com flagrante severidade, valorizando sobre-

⁴⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. [31].

⁴⁹ *Apud* José da Costa Miranda, “Ludovico Ariosto, Orlando Furioso: Apontamentos sobre a sua presença em Portugal (Séculos XVI a XVIII), *loc. cit.*, p. 77.

⁵⁰ Manuel Pires de Almeida, *Do Romance, ou Livro de Batalha, e dos Livros de Cavalaria*, in: Ms. 1096-A da Torre do Tombo, fls. 524-529.

⁵¹ Este tema também é abordado no *Discurso Apologético, em que mostram o assunto dos Lusíadas de Luís de Camões, as acções que os Reis, Príncipes, capitães e ilustres Varões Portugueses obraram em Europa, África e Ásia*, Ms. 1096-A da Torre do Tombo, fls. 141-169, onde o autor trata de estabelecer as respectivas diferenças entre os géneros, na esteira do ensaio de Giambattista Giraldo Cinzio, atrás mencionado.

maneira o modelo representado pelo *Orlando Furioso*⁵². Pela pertinência do assunto e pela sua importância para a definição de epopeia, Manuel Pires de Almeida define o que a seu ver se deve considerar romance:

“Romances se chamavã aqueles poemas, ou para melhor, hist^{as} fabulosas que se escreveram em lingoa provençal ou castelhana e eram em prosa e nam em verso, como tem Tasso e primeiro que elle Dante prova, mas ahi o Tasso nos prova convir o nome romãs ao Furioso.”⁵³

Daí que se lhe tornasse necessário contrapor esta definição à de epopeia, que enuncia ao mesmo tempo que vai apontando as regras a que a sua composição devia obedecer. Defendendo que os romances não são epopeias, afirma Luiz Piva, parafraseando Pires de Almeida: “O Boiardo e o Ariosto nos Orlandos não se sujeitaram à ordem do poeta grego [Homero], nem do latino [Virgílio] mas tomando nova via seguiram multidão de acções narradas como sucedidas à vista de seus heróis e em parte pendentes das mesmas, observando o curso natural do tempo.”⁵⁴ Por esse motivo, declara que Camões “tomou por empresa de sua Musa as cavalaria e excelências portuguesas [...], desprezando patranhas, como eram as dos guerreiros soberanos, gigantes, encantamentos, adversas e prósperas fortunas da cavalaria amorosa”⁵⁵.

No plano da *elocutio*, já será menos lisonjeiro, quando afirma que, no romance, “a locução ordinariamente é vil e pouco honesta, admitindo palavras e conceitos e ainda sucessos que a majestade heróica de todo o ponto desestima”⁵⁶.

No entanto, o balanço acaba por se saldar favorável, devido ao facto de este tipo de poemas se afirmar pela variedade de linhas de

⁵² Os textos destas polémicas estão incluídos na edição de Torquato Tasso, *Opere di T. T. colle controversie sulla Gerusalemme*, a cura di Giovanni Rosini, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1821-1832, muito particularmente nos volumes XIX-XXIII. Sobre esta matéria, veja-se Bernard Weinberg, *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Vol. II, Chicago, Ill., The University of Chicago Press, 1961, pp. 954-1073, bem como o recente contributo de Michel Plaisance, “I dibattiti intorno ai poemi dell’Ariosto e del Tasso nelle academie fiorentine: 1582-1586”, in: *L’arme e gli amori: Ariosto, Tasso e Guarini in late Renaissance Florence*, Vol. I, Firenze, Olschki, 2004, pp. 118-134.

⁵³ M. Pires de Almeida, *Resposta do Tasso ao Patricio*, Ms. 1096-A da Torre do Tombo, fl. 391v.

⁵⁴ Luiz Piva, *op. cit.*, p. 241.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 238.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 238.

acção," cheias de moralidades, enfronhadas no veio de várias ficções que sobremaneira deleitam e ensinam"⁵⁷.

De modo mais sistematizado, talvez devido à distância temporal com que trata desta matéria, só José Maria da Costa e Silva, num artigo intitulado "Epopéia Romântica"⁵⁸, publicado em *A Ilustração. Jornal Universal*, em 1846, ao distinguir a epopeia do poema cavaleiresco e tendo em mente o *Orlando Furioso*, diz que

"O poema cavaleiresco difere do poema heroico em ter em lugar de uma só acção tres acções distinctas, de caracter diverso, que continuamente se enlaçam umas com as outras, marchando a través de uma multidão de episodios: mas estes em lugar de terem restricta coherencia com a acção principal podem ser de caracter diverso e mais longos que no poema clássico."⁵⁹

Deste modo, possuía o poema épico-cavaleiresco, ou romance, as características adequadas para que os grandes engenhos poéticos adoptassem um tom celebrativo, correspondente ao espírito aventureiro do mundo das cruzadas e da cavalaria.

Em suma, a recepção deste tipo de poemas em Portugal foi acompanhada da divulgação dos códigos próprios do género, ao mesmo tempo que se estabelecia um verdadeiro diálogo com os princípios e normas que orientavam a composição das epopeias, num movimento de aproximação e distanciamento, com o propósito de distinguir com clareza os traços inerentes a cada um dos dois géneros.

Deste modo, tal como a teorização da epopeia partia dos códigos enunciados por Aristóteles, na *Poética*, e depois pelos seus comentadores, da mesma maneira as normas que presidiam à composição do romance se fundamentavam, no essencial, em dois tratados de referência e que os críticos portugueses conheciam sobejamente: de Giovambattista Giral di Cinzio, *De' Romanzi, delle Commedie e delle Tragedie*⁶⁰, e de Giovan Battista

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 237.

⁵⁸ José Maria da Costa e Silva, "Epopéia entre os Modernos. IV. Epopeia Romântica", in: *A Ilustração. Jornal Universal*, nºs 4-5-6, Vol. II, Lisboa, Julho-Agosto-Setembro, 1846.

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 82.

⁶⁰ Giovambattista Giral di Cinzio, *De' Romanzi, delle Commedie e delle Tragedie*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1975.

Pigna, *I Romanzi*⁶¹. Em ambos os discursos, quer Giral di, quer Pigna procuram subtrair os poemas cavaleirescos à intransigência dos teóricos de arte poética, inspirados e fundamentados em Aristóteles. Contestam assim, que os romances, quanto à sua estrutura, unidade/variedade narrativa, comportamento de personagens, tessitura do enredo e factos escolhidos se distinguem da epopeia e argumentam contra o facto de este género começar a ser relegado para um plano inferior, no âmbito da doutrina clássica⁶².

No que diz especificamente respeito ao *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, de Giral di Cinzio, composto em 1549, mas só publicado em 1554, esta obra veio gerar uma polémica à volta do romance, enquanto género, na medida em que aborda o mesmo assunto que o tratado de Giovan Battista Pigna, discípulo do anterior. Testemunham essa polémica, que gira à volta da originalidade das ideias contidas no discurso de Pigna, as cartas datadas de 1554 e 1558, igualmente publicadas na edição de 1864 da obra de Giral di Cinzio, em apêndice, e reproduzidas na edição facsimilada de 1975⁶³. Conhecedor profundo da teorização literária do seu tempo, Giovambattista Giral di Cinzio foi professor de Retórica do Studio de Ferrara. Pelo facto, todo o seu discurso denuncia o recurso às técnicas de exposição e a um vocabulário especializado, recorrente nos meios académicos dedicados ao estudo e comentário da poética. No primeiro discurso, dedicado particularmente à composição dos romances (os restantes tratam da comédia, da tragédia e da sátira), reivindica a autonomia do género face aos modelos clássicos da épica e às regras a que os mesmos se submetiam.

"E perchè la poesia eroica non è altro che invenzione delle azioni illustri, sarà il soggetto di tali componimenti una o più azioni illustri, di uno o di più uomini chiari ed eccellenti, che con le voci, accompagnate col numero e con la dolcezza imiterà il poeta. E perchè io abbia detto una o più azioni illustri di uno o di più, farò più di sotto manifesto."⁶⁴

"[...] Ora tornando al soggetto, è da avvertire che i soggetti o le materie dei romanzi non sono di quelle di Virgilio o di Omero. Perchè l'uno e l'altro di questi, nelle sue composizioni si ha preso ad imitare una

⁶¹ Giovan Battista Pigna, *I Romanzi*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1997.

⁶² Cf. a este fim "O ideário de humanista e a poesia cavaleiresca: a canonização do *Orlando Furioso*", de Hélio J. S. Alves, *op. cit.*, pp. 45-64.

⁶³ Cf. Giovambattista Giral di Cinzio, *op. cit.*, Vol. II, pp. 153-166.

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 15.

sola azione di un uomo solo, ed i nostri ne hanno imitate molte, non solo di uno, ma di molti."⁶⁵

Aponta como modelos acabados deste tipo de poemas o *Orlando Innamorato*, de Boiardo e o *Orlando Furioso*, de Ariosto, a fim de comprovar a autonomia de um género diferente e novo, já que escapam ao cumprimento dos códigos mais respeitados dos poemas épicos, cujos arquétipos remontam à Antiguidade Clássica.

Deste modo, é dado um espaço privilegiado à fantasia na construção do enredo, levando o autor a declarar abertamente:

"[...] Coloro che si sono dati a scriver romanzi, trattano finte materie, i qualli essi chiamano erranti. Onde si veggono nelle lor composizioni virtuosi fatti, mescolati con amori, con cortesie, con giuochi, con strani avvenimenti alla guisa che facevano i Greci e i Latini nelle loro composizioni."⁶⁶

Quando aborda a questão, que depois se tornará altamente controversa, da unidade de acção e de herói, porque esses poemas não tratam de uma acção única de um só herói, mas de múltiplas acções de diferentes protagonistas, afirma:

"[...] La favola [...] vuole essere fondata [...] sopra una o più azioni illustri, le quali egli [l'autore] imiti convenevolmente con parlare soave per insegnare agli uomini l'onesta vita, ed i buoni costumi, chè questo si dee preporre per fine qualunque buono poeta."⁶⁷

Essa multiplicidade vem a acentuar-se devido à variedade de personagens, às múltiplas descrições e digressões, em suma, a uma série de estratégias ignoradas ou, pelo menos, não utilizadas por Homero, nem por Virgílio, nem pelos seus imitadores. E a "variedade" nos romances resulta da profusão dos "Amori, avvenimenti improvvisi, cortesie, giustizie, torti, liberalità, vizj, virtù, offensioni, difese, inganni, insidie, fede, lealtà, fortezze, dappocaggini, speranze, timori, utili, danni, ed altri tali episodj o digressioni."⁶⁸

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 16.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 7.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 11.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 49.

Não é pela falta de cumprimento de regras ou pelo facto de seguir outras que o romance representará um género "ilegítimo" ou inferior, precisamente porque, como se demonstrou, os melhores escritores da actualidade o escolheram e cultivaram, elevando-o à categoria dos grandes poemas épicos gregos e latinos, graças à qualidade estética e literária destas novas composições.

Seguindo esta argumentação, Gibaldi Cinzio procura justificar e afirmar este novo tipo de poesia no âmbito da teorização clássica, tanto mais porque se tratava de um género literário que havia cativado o gosto e os favores de um público tão alargado e, muito em particular, na corte de Ferrara, onde ele vivia.

Ao abordar a tendência para conciliar o antigo com o moderno, na esteira do que Pietro Bembo havia feito em relação a Petrarca, abre-se a possibilidade de elevar Ariosto à categoria de um poeta modelar, a par dos antigos, ao mesmo tempo que revela aspectos peculiares quanto ao modo de este escritor elaborar as suas obras. Com base na doutrina clássica e nas preferências do público, tece críticas ao rígido classicismo de Trissino, muito particularmente evidenciado na sua epopeia *Italia liberata dai Goti*⁶⁹, onde se detecta uma seca imitação de Homero, uma vez que defende que uma obra poética deve evidenciar uma estreita ligação aos costumes e ao gosto da época em que é composta e que, por esse motivo, deixa de ter actualidade e interesse para quem vive noutros tempos.

Estabelece, por conseguinte, uma espécie de compromisso entre a crítica e a nova poesia, procurando, depois, concretizar todos esses princípios no seu poema *Ercole*⁷⁰, de 1557, classificado no *Discorso* como um romance, e onde se expõem as múltiplas acções de um só protagonista, transportando para o ambiente clássico e mitológico o espírito e as aventuras adequadas a um poema cavaleiresco. No entanto, o esquecimento a que o poema foi devotado, mostra bem que os dotes poéticos de Gibaldi Cinzio estavam longe dos de crítico e teorizador literário⁷¹.

Por sua vez, o tratado de Giovan Battista Pigna, igualmente publicado em 1554, aparece estruturado de modo diverso, dividido em

⁶⁹ Trissino, *Italia liberata dai Goti*, Roma, per Valerio e Luigi Dorici, 1547.

⁷⁰ Giambattista Gibaldi Cinzio, *Dell'Ercole*, Modena, nella Stamperia de Gadaldini, 1557.

⁷¹ Cf. Mario Fubini, "Discorso intorno al comporre dei romanzi", in: *Dizionario delle Opere*, Vol. II, Milano, Bompiani, 1963, p. 719.

três partes, visando fundamentalmente a apologia de Ariosto contra os seus detractores e, à semelhança do que Cinzio fizera, a fundamentação do novo género literário em que o *Furioso* se inseria. Ao mesmo tempo que defende as virtualidades estéticas imanentes ao poema ariostesco, com base numa tabela de códigos poéticos, particularmente debatidos no processo de sistematização do gosto literário renascentista, considera inviável a sua classificação dentro do quadro dos géneros existentes e conhecidos.

No primeiro dos livros em que divide o seu discurso, aborda as diferentes manifestações da arte poética, centrando-se particularmente na epopeia. Aí, quando trata da fábula, quase contrapõe a imitação à narração, deduzindo os seus argumentos de exemplos seleccionados entre os autores clássicos dignos de serem tidos em conta como paradigmas e igualmente modelares pela beleza da elocução; em contraponto, apoia-se no brio e vivacidade da composição, em consonância com o gosto da literatura mais popular para valorizar os romances. Deste modo, acentua-se a ideia de que, nos poemas épicos de matriz clássica, a acção é ilustre e construída a partir da gesta de um herói, enquanto que, num poema cavaleiresco, o enredo é montado a partir da mesma matéria, mas acolhe uma miríade de episódios de aventuras, que se impõem ao poeta e aos leitores, pura e simplesmente, pelo interesse que em si encerram, sem que se faça sentir a necessidade de fundamentar a respectiva autenticidade⁷².

O segundo dos livros centra-se sobre a biografia de Ariosto, tomado como modelo para, desta forma, melhor poder exemplificar as suas teorias. Depois de enunciar os estudos seguidos e as suas obras poéticas, valoriza sobremaneira o *Orlando Furioso*, e evidencia os episódios por si considerados mais singulares: o de Astolfo, o de Alcina e o de Logistilla. Por vezes, e para melhor lançar luz sobre a vertente humana do poeta, Pigna recorre a oportunas alusões e referências às sátiras e às comédias do poeta de Ferrara⁷³.

O terceiro livro incide sobre as correcções introduzidas no *Furioso*, com base em diversos cotejos textuais e lexicais. Estuda com algum detalhe as rimas, a selecção dos vocábulos, a composição da obra e, de modo especial, o universo criativo do poeta, entre os seus fantasmas e as suas extraordinárias capacidades inventivas⁷⁴.

⁷² Cf. Giovan Battista Pigna, *op. cit.*, pp. 7-69.

⁷³ Cf. *idem*, *ibidem*, pp. 71-125.

⁷⁴ Cf. *idem*, *ibidem*, pp. 127-195.

Perante os argumentos aduzidos, considera Giovan Battista Pigna a pertinência que leva um poema a ser tão admirado e aceito pelo público, para que um novo género se afirme e reformule o enquadramento do gosto literário da época. Os códigos poéticos de que os romances se servem, pela vivacidade descritiva e complexidade de construção da intriga, revestem-se de especial interesse porque escapam aos esquemas inerentes ao poema épico. A aceitação, por parte do público, de poemas como os *Orlandos* vem, pois, justificar a necessidade sentida de revisão dos esquemas usados pela crítica e de fundação de uma nova poética, mais em consonância com a realidade literária do tempo. Por outro lado, convicto de que tinha encontrado em Ariosto as potencialidades poéticas que não desmereciam dos épicos clássicos, não esconde o autor como, ao nível da expressão, da *elocutio*, o poeta acaba por imitar os antigos com tanto mais esmero e subtileza, quanto mais deles se distancia pelo uso da fantasia. Por estes motivos, considera-o Pigna um dos grandes escritores de sempre, qual pedra de fundação de uma nova tradição literária. Com este pendor polémico próprio deste tratado, o princípio da invenção, a *inventio*, aparece assim de tal maneira sublinhado, que o próprio Cinzio o critica, tornando-se esse o motivo de polémicas posteriores, que se prolongaram no tempo, e com outros opositores, mais imbuídos de um espírito aristotélico. O próprio Torquato Tasso não deixará de ser severamente criticado pelos académicos da Crusca, como afirmámos oportunamente, que o menosprezam em favor de Ariosto, com base na admiração que aqueles nutrem pelas capacidades inventivas do autor do *Furioso*⁷⁵.

Todavia, como vimos, este não é o quadro estético e ideológico em que Camões se filiaria. Apesar disso, a simpatia com que eram lidas ao tempo as novelas de cavalaria do ciclo dos *Amadis*⁷⁶ e dos *Palmeirins*⁷⁷,

⁷⁵ Cf. Carlo Grünanger, "I Romanzi", in: *Dizionario delle Opere*, Vol. VI, *loc. cit.*, 1964, p. 356.

⁷⁶ Garci Rodríguez de Montalvo, *Los quatro libros del Virtuoso cavallero Amadis de Gaula*, Saragoça, 1508, com base numa versão que corria da presumível autoria de Vasco de Lobeira.

⁷⁷ Francisco de Moraes, *Cronica do famoso y muito esforçado cavalleiro Palmeirim Dingleterra*, Toledo, 1544 / Évora, 1564-67; Anónimo, *Palmeirim de Oliva*, Salamanca, 1511; Diogo Fernandes, *Terceira e Quarta parte do Palmeirim de Inglaterra*, Lisboa, em casa de Marcos Borges, 1587; Baltasar Gonçalves Lobato, *Quinta e Sexta Parte da Crónica de Palmeirim de Inglaterra*, Lisboa, por Jorge Rodrigues, 1602.

ou obras mais recentes, como o *Memorial das Proezas dos Cavaleiros da Távola Redonda*⁷⁸, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, leva o Poeta a inserir n'Os *Lusíadas* um episódio, que, à primeira vista, mais se adequaria a um romance. Logo o narrador intradieético se conforma com a matéria que se propõe apresentar: era "Leonardo, que trazia / Pensamentos de firme namorado"(VI, 40, 5-6) e todo o enredo do episódio surge como um repositório de matéria de cavalaria. A honra manchada das damas inglesas, a "feminil fraqueza" defendida pelos cavaleiros, o serviço cortesanesco, a coragem e a bravura dos portugueses dados a "namorados afeitos", tudo vem conjugar-se com o colorido próprio das cenas dos torneios. A preparação da partida inicia-se nomeadamente com a enumeração dos adereços e das cores, de modo a deslumbrar o ouvinte ou o leitor:

"Apercebem-se os doze, em tempo breve,
D'armas e roupas de uso mais moderno,
De elmos, cimeiras, letras e primores,
Cavalos, e concertos de mil cores." (VI, 52, 5-8)⁷⁹

Depois, é o percurso de Magriço, que mais parece a errância de um cavaleiro andante da Távola Redonda, plena de aventuras, que se justapõe à descrição do cenário festivo em que tudo se vai resolver:

"Armam-se d'elmos, grevas e de arneses.
Já as damas têm por si, fulgente e armado,
O Mavorte feroz dos Portugueses;
Vestem-se elas de cores e de sedas,
De ouro e de jóias mil, ricas e ledas." (VI, 58, 4-8)⁸⁰

A importância da questão é sugerida pela assistência, a própria corte, contando até com a presença do monarca. Todavia, a violência da situação não exclui o ambiente espectacular de que toda a situação se reveste.

"Já num sublime e público teatro
Se assenta o Rei Inglês com toda a corte;
Estavam três a três e quatro a quatro,
Bem como a cada qual coubera em sorte." (VI, 60, 1-4)⁸¹

⁷⁸ Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, Coimbra, em casa de João de Barreyra, Évora, 1567.

⁷⁹ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, ed. cit. na nota 1, p. 162.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 163.

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 164.

"[...] Mastigam os cavalos, escumando,
Os áureos freios, com feroz semblante;
Estava o Sol nas armas rutilando,
Como em cristal ou rígido diamante." (VI, 61, 1-4)⁸²

Naturalmente que a atenção se prende, então, mais com as aventuras de Magriço, com a expectativa gerada pela sua demora; depois, vem o alívio da tensão com a sua chegada já inesperada, a atitude da dama por ele defendida, o acolhimento dos companheiros de armas... Mas a descrição do torneio em si não desmerece da das descrições das batalhas mais encarniçadas:

"Dos cavalos o estrépido parece
Que faz que o chão debaixo todo treme;
O coração no peito que estremece
De quem os olha, se alvoroça e teme.
Qual do cavalo voa, que não dece;
Qual, co cavalo em terra dando, geme;
Qual vermelhas as armas faz de brancas;
Qual cos penachos do elmo açouta as ancas."

Algun dali tomou perpétuo sono
E fez da vida ao fim breve intervalo;
Correndo, algum cavalo vai sem sono,
E noutra parte o dono sem cavalo.
Cai a soberba Inglesa de seu trono,
Que dous ou três já fora vão do valo.
Os que de espada vêm fazer batalha,
Mais acham já que arnês, escudo e malha." (VI, 64-65)⁸³

E o episódio encerra-se com as festas e a alegria do resultado, com a vitória das armas lusas, a honra premiada das damas inglesas, os banquetes dos festejos e a alusão aos feitos de Magriço, na Flandres, e do Conde de Avranches, em Basileia.

E Camões parece ter sucumbido ao fascínio das estratégias dos romances...

⁸² *Idem, ibidem*, p. 164.

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 165.

No entanto, duas breves pistas levam o leitor a equacionar e a reavaliar o episódio. Logo no início, Leonardo avisa os companheiros:

“— Contarei (disse) sem que me reprendam
De contar cousa fabulosa ou nova;
E por que os que me ouvirem daqui aprendam
A fazer feitos grandes de alta prova,
Dos nascidos direi na nossa terra,
E este sejam os Doze de Inglaterra.” (VI, 42, 3-8)⁸⁴

Não se baseando em matéria nova, nem fabulosa, o Poeta tem consciência de que o episódio se aparenta fortemente com as aventuras das novelas de cavalaria ou com os dos romances do seu tempo. No entanto, demarca-se deles, bem como dos princípios estético-literários a que essas aventuras se acham vinculadas. E insiste, no final, em tal aspecto:

“Gastar palavras em contar extremos
De golpes feros, cruas estocadas,
É desses gastadores, que sabemos,
Maus do tempo, com fábulas sonhadas.
Basta, por fim do caso, que entendemos
que com finezas altas e afamadas,
Cos nossos fica a palma da vitória
E as damas vencedoras e com glória.” (VI, 66)⁸⁵

Não se tratando, pois, das “fábulas sonhadas” dos romances, o episódio dos Doze de Inglaterra, não só acaba por se adequar aos princípios aristotélicos da epeia, assumindo um fim edificante e pedagógico (“os que me ouvirem daqui aprendam / A fazer feitos grandes de alta prova”), como contribui para o enaltecimento dos feitos praticados pelos portugueses reforçando a componente épica do poema, tal como Hernâni Cidade defende⁸⁶. Por outro lado, esse cumprimento dos códigos épicos vigentes no seu tempo, leva Camões a cumprir o princípio da verosimilhança, que tantos atropelos sofria nos poemas cavaleirescos, mais dados à fantasia. Como Artur de Magalhães Basto confirma, ao cotejar o relato d’*Os Lusíadas* com o da *Relação ou Crónica*

⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 159.

⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 165.

⁸⁶ Cf. Hernâni Cidade, *Luis de Camões. O Épico*, Lisboa, Editorial Presença, 1985, pp. 132-134.

Breve das Cavalarias dos Doze de Inglaterra, por ele publicada em 1935⁸⁷, não só identifica a versão utilizada pelo Poeta, como adianta as ligeiras alterações por ele introduzidas, de modo a conferir ao texto uma marca mais poética e a distanciá-lo das narrativas mais próprias de um romance⁸⁸.

Por conseguinte, podemos mesmo concluir que o fascínio de leituras como Ariosto, Boiardo ou autores de outros romances ou poemas cavaleirescos não desviam Camões da fidelidade a um cânone épico, recuperando os modelos da Antiguidade Clássica, muito particularmente o virgiliano, muito embora o revista, numa síntese harmoniosa com a forma sedutora da oitava rima bebida nos poemas cavaleirescos⁸⁹. Nem sequer a matéria dos Doze de Inglaterra, que poderia contribuir para a sua adesão a uma poética, por mais sistematizada que se apresentasse ao tempo, como vimos, por Giraldo Cinzio ou por Giovan Pigna, conseguiram apresentar argumentos cabais e exaltar modelos, de modo a convencerem-no e a demovê-lo, levando-o antes a optar por a rejeitar.

⁸⁷ Artur de Magalhães Basto, *Relação ou Crónica Breve das Cavalarias dos Doze de Inglaterra*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1935.

⁸⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 77-79, assim como Artur de Magalhães Basto, *O Essencial sobre os Doze de Inglaterra*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p. 7-11.

⁸⁹ Cf. Hélio J. S. Alves, *op. cit.*, pp. 65-80, a propósito desta confluência de modelos na prática compositiva italiana e espanhola.