

A Imaginação

Desenfreada ao Serviço

Da Utopia: *HISTORIA DE Las Cuevas de Salamanca,*

de FRANCISCO BOTELHO

de MORAIS e VASCONCELOS,

entre o *PASTICHE*

e a PARÓDIA

Manuel Ferro

Universidade de Coimbra

RESUMO:

Expressão de variadas manifestações da espiritualidade barroca, a *Historia de las Cuevas de Salamanca*, de Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos, é um exemplo acabado da prosa de ficção deste período. Sendo uma obra de difícil classificação, pelo recurso a diferentes modelos literários, que nela convergem, aí se constrói um mundo de fantasia, em que se sonha com o melhor dos mundos possíveis. Nesse contexto, os jogos de intertextualidade com o romance cavaleiresco, com o discurso utópico, com a escrita historiográfica do tempo e com a comédia de costumes, em que a paródia dos modelos conhecidos do leitor se conjugam com o *pastiche* literário e a montagem de excertos e aspectos identificados, tornam-se princípios estruturantes da novela, adequando-se à intenção original do autor: proceder a uma divertida abordagem do mundo académico do seu tempo, assim como dos géneros mais apreciados, tudo organizado de acordo com os princípios estéticos da novela pícara. Como resultado, impõe-se um modelo utópico, mágico, sem dúvida, como o do reino da Cocalha ou o da Idade do Ouro, e distante da realidade, mas que alimentaria os sonhos do Homem de Setecentos.

ABSTRACT:

Expression of different manifestations of baroque spirituality, the *Historia de las Cuevas de Salamanca*, by Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos, is a perfect example of the fictional prose of this period. Difficult as it is to clarify, as in it we find the use of different literary models, it builds a universe of fantasy, the main theme of which is the dream of the best possible world. In this

PALAVRAS-CHAVE:

barroco, utopia,
imaginação, novela pícara

>>

KEYWORDS:

baroque, utopia,
imagination, picaresque
novel

context, games of intertextuality with the romance of chivalry, with utopian discourse, with the historiography of the time and with moral comedy, in which the parody of well-known models is combined with the literary *pastiche* and the assemblage of identified quotations or other aspects, become the structural principle of the novel, in tune with the original purpose of the author: to deal merrily with the academic world of his own time and, at the same time, with the most recognized genres, everything organized according to the aesthetic codes of the picaresque novel. As the result of all this, an utopian model is achieved, magical, undoubtedly, as the one of the *Cocanha* or the other of the Golden Age, and far away from reality, but that will go on supporting the dreams of 18th century imagination.

Expressão de variadas manifestações da espiritualidade barroca, entendida genericamente como o modo de traduzir a cultura e ideologia de Seiscentos até meados de Setecentos, e pelo facto de se encontrar em completa sintonia com a mentalidade do seu tempo, a *Historia de las Cuevas de Salamanca*,¹ de Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos, é um exemplo acabado da prosa de ficção deste período. Sendo uma obra de difícil classificação, pelo recurso a diferentes modelos literários, que nela convergem, deles fazendo o autor um uso significativo, hábil e perspicaz, é o espaço, sem dúvida alguma, a componente da narrativa que mais importância assume para o desenrolar da acção, tendo em conta o lugar onde tudo acaba por acontecer: uma gruta mágica.

A gruta é, pois, uma espécie singular de espaço, que aponta para uma dimensão primordial e materna, uterina até, e que implica uma fase de plenitude e protecção, que, a par do isolamento e da intimidade, permite um rápido desenvolvimento, salvaguardado de qualquer agressão externa. Desse modo, a gruta e a ilha partilham, de certo modo, de traços

comuns e são, por esse motivo, os espaços de eleição para a localização de sociedades utópicas. Não esqueçamos que a *Utopia* de More (1516), bem como a série de obras que veio fazer desabrochar, em cujo género se inserem títulos como a *Cidade do Sol*, de Tommaso Campanella (1623), e *A Nova Atlântida*, de Francis Bacon (1627), e que recuperam, por sua vez, o mito da Atântida, se desenrolam em ilhas mais ou menos paradisíacas. Aí crescem cidades exemplares e civilizações modelares, quer devido ao isolamento que o espaço insular permite, quer simultaneamente pelo facto de as ilhas serem pontos de abrigo, mas também de contacto e intercâmbio de culturas. Resultante deste fenómeno e da recorrência de obras que tiram partido dos aspectos enumerados, não admira que os estudos que privilegiam a poética do espaço dediquem particular atenção a este tipo de locais que povoam a geografia literária do Ocidente. De Gaston Bachelard (1974) a Otto Friedrich Bollnow (1984), ou ainda lembrando os ensinamentos de Herman Meyer (1957), Michel Ragon (1985) ou Jean Weisgerber (1978), de forma mais ou menos explícita, mais ou menos alargada, todos eles abordam a importância do espaço "interior", fechado, desfrutando de uma imensidade íntima, apreciando em simultâneo a sua configuração, o seu significado e importância para a construção da diegese, ou ainda o seu valor simbólico, permitindo o salto para o devaneio, para a fantasia, em suma, para o sonho.²

>>

Cronologicamente situado na fase final do Barroco, num período em que o Rococó animava a produção artística europeia, Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos dava largas à sua criatividade nas composições literárias de sua lavra, mesmo naquelas em queurgia respeitar os códigos mais rigorosos e severos, como os da epopeia. Era este escritor natural de Torre de Moncorvo, tendo aí nascido em 1670. Vítima de perseguições em Portugal, foi para Espanha, onde passou grande parte da vida. Veio a falecer em Salamanca, em 1747, aos setenta e sete anos de idade. As composições literárias mais conhecidas deste autor foram escritas em castelhano, muito embora sem-

pre assumisse uma atitude patriótica em defesa dos valores nacionais. Além de um *Discurso Politico, Historico e Critico* (1752) e pequenas composições poéticas, publicou dois poemas épicos – *El Nuevo Mundo* (1701) e *El Alfonso* (1731; 1.^a ed.: 1712) –, e uma novela “pícaro”,³ intitulada *Historia de las Cuevas de Salamanca* (1733). Foi ainda um dos principais animadores da Academia dos Unidos de Torre de Moncorvo, juntamente com seu irmão, Paulo Botelho de Morais.⁴

Merecendo os seus poemas uma atenção especial, pela importância aí atribuída à componente ficcional e maravilhosa, de acordo com o ambiente em que a acção tem lugar, muito particularmente *El Nuevo Mundo*, é porventura na *Historia de las Cuevas de Salamanca* que a genialidade deste autor melhor se revela, pelo aproveitamento que faz dos modelos e formas literárias mais apreciados da época. Sob a forma de uma narrativa de primeira pessoa, esta novela propõe-se fazer um novo relato das grutas de Salamanca, liberto de todas as fantasias, patranhas e lucubrações (cf. Vasconcelos, 1733: 98-99) que o narrador/autor (cf. *idem*, 92) ouve e colige quando ali chega, a partir de informantes locais e narrativas correntes. Pretende, em contrapartida, redigir uma obra plena de engenho, erudição, eloquência, chiste e sublimidade como se infere do seu discurso, muito embora desse registo se torne evidente a ironia com que traduz tais objectivos. É por muitas patranhas que passe por sua vez igualmente a contar, a verosimilhança é sempre invocada, quer por confirmação do próprio testemunho, quer pela autoridade dos informantes ou documentos “verídicos” aduzidos (cf. *ibidem*).

Logo no Prólogo, é sensível a paródia aos romances e novelas do tempo, eivados de citações e remissões para outras obras ou autores, num grau de elaboração discursiva que, além de representar uma aparente estratégia de verosimilhança, deixaria entrever um tipo de obra carregada de erudição. Procura o narrador/autor em Salamanca encontrar os conhecimentos necessários para aperfeiçoar a sua *techné*, ou seja, esforça-se

por atingir o máximo de perfeição na composição das suas obras e é na Universidade ou nas “decantadas e encantadas” (*idem*, 16) grutas existentes nos arredores da cidade que tenta alcançar essa “sobrenatural instrução”. Jogando com a ficção poética e o verosímil, descreve logo no início a entrada numa dessas grutas, estranhamente cheia de objectos maravilhosos, e observa extasiado as respectivas paredes cobertas de reproduções de exércitos, mares, batalhas, tronos de reis, e outras quimeras (cf. *idem*, 16-17) – figurações que não se afastam muito daquilo que encontramos nas descrições dos Templos da Fama, nalguns poemas épicos, como o *Templo da Memória* (1635), de Manuel de Galhegos, ou a *Insulana* (1635), de Manuel Tomás. É nessa altura que vislumbra um velho, de longas barbas brancas e aspecto venerável, embora algo grotesco,⁵ dormindo no pavimento – que nos faz lembrar a figura do Velho de Ascalon, do canto XIV da *Gerusalemme Liberata* (1581), assim como o ambiente em que este se encontra. Esta figura apresenta-se-lhe, simbolicamente, como a alegoria do “Tempo” e esclarece-o de modo pormenorizado sobre as nigromantescas grutas, declarando que nelas se trataria de “panegyricos arcanos, o mysteriosas consejas” (*idem*, 20). Todavia, por informação da ama da pousada onde permanecia, ficara a saber que na gruta principal, a de S. Cipriano, a “Arqui-gruta” dos nigromantes, reside o Demónio Catedrático, que, como salário, retém um estudante em cada sete dos que ali ousam entrar. Não será de estranhar que também o seu método de ensinar seja bizarro, ficando invisível e apenas deixando entrever um braço que gesticula ao mesmo tempo que profere a lição.⁶

Inicia-se, num primeiro momento, a descrição daquele espaço com o levantamento de todas as covas existentes, bem como das patranhas com elas relacionadas. Em diálogo com o Tempo, apercebe-se o narrador de que as esculturas das paredes circundantes representam os quatro grandes Impérios da Humanidade, a saber: o de Babilónia, por iniciativa de Xerxes; o Helénico, graças ao macedónio Alexandre Magno; o romano, devido a

>>

Octaviano; e, por último, o de Espanha (cf. *idem*, 38-44).

Nesse preciso momento, entra em cena a Madre Celestina, de disforme aparência, acompanhada de outra figura feminina híbrida, Mariálvara, que exorta o Tempo a contar só e exclusivamente a verdade (cf. *idem*, 44-45), ao mesmo tempo que esclarece que, afinal, o velho não era o Tempo e que aquele lugar onde todos se encontravam era, de facto, a Cova de S. Cipriano. Formula ainda o convite para que o narrador permaneça por uns dias na qualidade de visitante e, desse modo, tenha a oportunidade de vir a compor uma narrativa plenamente fiel à realidade observada.

198>199

E se as grutas, na *Gerusalemme Liberata*, se transformam em verdadeiros palácios de deslumbrante encanto, também aqui a restante paisagem se torna, num ápice, um ambiente bucólico paradisíaco, embora visivelmente artificial, em que a fantasia fomenta uma verdadeira orgia para os sentidos, com o uso e a aplicação exagerada de metais preciosos e pedraria, porcelanas e — estranhamente, mas ao mesmo tempo possível, graças ao uso pleno da imaginação — de chocolate, secundado por uma apoteose gastronómica, em tudo correspondendo ao gosto barroco. O mesmo deslumbramento se evidencia no vestuário, transportes e habitações, bem como em todas as comodidades desfrutadas. É o autêntico mundo do País da Cocanha, onde a felicidade é plena e o prazer vivido em todas as dimensões (cf. *idem*, 48-55). Mais ainda que todos os deleites da ilha encantada de Armida, a dimensão deste reino amplia-se e é todo um povo, dividido em sete comunidades, que partilha o mesmo estilo de vida. Depois desta exuberância com que o narrador toma contacto, num verdadeiro jogo de máscaras, o Tempo revela ser Amadis de Gaula; Mariálvara é Oriana; e Celestina, Urania, mãe de Oriana (cf. *idem*, 57). Tudo e todos se metamorfoseiam!

Em tal universo farsesco, não falta sequer um bosque encantado, muito semelhante à selva enfeitada por Ismeno, no canto XIII da *Gerusalemme Liberata*, onde cada árvore adquire vida própria, por acolher no tronco um demónio que adopta a

forma de alguém importante para cada um dos cavaleiros que ousam abatê-la. Tal como no poema tassiano é Ismeno o responsável pelo encantamento da selva, aqui, é Ramúsia, deusa de má condição, que cria a instabilidade e alerta a espessura para a ameaça que sobre ela paira, devido ao facto de, em tempos, nela se ter escondido um demónio, numa das numerosas grutas do bosque (cf. *idem*, 69-72). Acabando por ser destruído, como acontece igualmente no poema de Tasso, uns troncos, animados, conseguem fugir; outros são queimados, juntamente com as ramas cortadas para impedir que o seu frondoso horror não convidasse outro Ídolo a procurar abrigo e nele se escondesse.

>>

No livro seguinte, o terceiro, e apenas a modo de alusão, Amadis dispõe-se a contar as aventuras que passara até tomar posse do Reino das Covas de Salamanca – numa narrativa encaixada, qual paródia a um romance de cavalaria, que funciona como analepse –, e, ao voltar da Grécia na companhia de Oxiartes, um poderoso mago do Oriente que por lá conhecera e que se dispõe a acompanhá-lo de regresso, passam por várias peripécias, nomeadamente as que vivem numa das aldeias dos Suíços, na altura em que ele, Amadis, e um dos naturais se sentavam à mesa, ficando “atascados em manjares e fogaças”.

Uma vez revelado todo o passado, a narrativa orienta-se noutra direcção e a curiosidade do visitante visa a Universidade subterrânea, onde o famoso catedrático, encantado por Oxiartes, agora sentado no trono de Hércules, dá aulas, muito embora tornado invisível (cf. *idem*, 126), se bem que não na sua totalidade, “pues unicamente se vé sobre la silla un brazo de Hombre que hace las acciones mientras el Invisible enseña” (*ibidem*). No dia aprazado para a visita à “Nigromantesa Universidad”, deslumbra-se o protagonista com a riqueza do edifício e o esplendor da luz quando esta incide no seu interior.⁷ Fazendo a saudação inicial em tom paródico⁸ ao admirado Professor, solicita-lhe o narrador/autor que disserte concretamente sobre dois temas de seu interesse: a língua castelhana e a poesia épica ou heróica.⁹ O pedido é de imediato satisfeito e a lição começa

de modo bem erudito, à moda da época, recuando até às mais remotas origens, à criação do mundo, e apelando a um tipo de saber etimológico macarrónico para explicar *ab initio* não só a configuração dos continentes como a proveniência dos povos que se instalaram na Europa, suas religiões e culturas. Centrando-se nas características da língua castelhana, foca os seus sons guturais como traços individualizantes, tornando-a menos suave; depois, a sua contaminação com neologismos e, finalmente, a conservação da ortografia respeitando a matriz fundamentalmente latina ou grega. Passando ao segundo tema da lição, trata, então, do poema épico (cf. Ferro, 2004: 405-414). Não seria muito diferente de uma sessão académica, das que eram comuns em Universidades e Academias da época.

Após a prelecção do Catedrático Invisível, apenas restaria ao narrador visitar a restante vastidão do espaço da Cova, tarefa que reserva para o dia seguinte, que era também o dia da despedida.

Todavia, não é sem alguma surpresa que verificamos que a teoria poética enunciada se projecta na própria obra, tratando-se de um discurso metapoético, com validade imediata para a narrativa em construção. Assim sendo, de acordo com a estrutura do poema épico, o último livro do romance, o sexto, é consagrado à apoteose do herói: é o livro das grandes revelações, mais de acordo com o que acontece a Vasco da Gama na Ilha dos Amores. Aqui, toma o narrador contacto com conhecimentos de Astronomia, sobre os movimentos do Sol (cf. Vasconcelos, 1733: 197-200); mais adiante, já noutra ponta da gruta, trata-se de História e Política, mediante a narração do sonho de índole pastoril do rei Rodrigo (onde abundam, além de elementos próprios do *locus amœnus*, aspectos oníricos que lhe vão servir de pretexto para que se teçam considerações irónicas sobre a secreta ligação do poder e da corte aos feiticeiros/jornalistas-“gazeteiros”, aqui denominados Arlequins), sonho através do qual o velho monarca godo tem a visão da fundação do reino visigótico, estabelecendo, deste modo, um estreito nexa com o respectivo declínio, que corresponde simultanea-

mente ao despertar da nova Espanha, igualmente formado numa gruta, a de Covadonga (cf. *idem*, 202-212). De seguida, retoma-se o assunto do livro anterior, mediante as *Notas* de índole literária facilitadas a Amadis, mas redigidas pelos bruxos das Covas, com um Epigrama em versos falécios, que vinha sendo atribuído a Merlim, embora todos soubessem ser da autoria do Cavaleiro Botelho (o autor da obra em causa), e onde se encontram referências ao próprio narrador, num verdadeiro jogo de espelhos discursivos, onde a vaidade e a fanfarronice do escritor se evidenciam, sobremaneira através dos nomes das personagens referidas.¹⁰ Por último, o “barco aéreo” lá alcança a orla marítima do país e Amadis explica na altura a disposição das águas nos mares, rios e lagunas, procedendo a uma descrição do orbe terrestre, qual nova Tétis, ao valorizar a componente marítima, e, depois, as montanhas e vulcões, sobretudo do Novo Mundo, da Ásia e da África. No que respeita à descrição dos rios no mundo subterrâneo, não actua de modo muito diferente face ao modelo apresentado em *Gerusalemme Liberata*, nas grutas do Velho de Ascalon (Canto XIV), onde as águas de numerosos rios se mantêm separadas antes de emergirem à superfície do Planeta (cf. *idem*, 223-224).

Deste modo, se toda esta longa narração representa já uma abertura da novela, como, aliás, acontecia no passo correspondente da epopeia italiana, a uma mentalidade científica, que gradualmente iria permitir o desbravar do caminho à estética neoclássica, não esqueçamos, por outro lado, que toda a narrativa se estrutura com base em peripécias que reflectem um forte impacto da fantasia barroca, mediante o recurso à referência a sucessivos encantamentos, bruxedos, casos fabulosos e inauditos, ou ainda a um discurso simbólico, sobrecarregado de alusões e significados, em que a linguagem das flores e das pedras preciosas, por vezes, desempenha um papel determinante. Até a própria redacção do livro acaba por seguir os mesmos critérios, na medida em que o volume era apenas o traslado de um pretensão original, não passando a novela em

>>

causa de uma reconstituição em termos discursivos do relato inicial, uma pálida representação dos vastos horizontes do mundo da fantasia que transpira da criatividade do narrador/autor/protagonista:

Fui a mi palacio. Concurrió la invisible commitiva a servirme. I sobre una mesa de solo un rubí, ahunque era tan grande como la mitad de la plaza de Salamanca, ví un brazo sin cuerpo, que con letras de chrysóllitho iba escribiendo en laminas de sapphíros lo que yo le dictava. Assi se formó el presente Volumen. D'el qual hice sacar un traslado en papél; i es este que invió al Mundo. No siendo seguro inviar el Original; pues si los plagiarios i remedadores hurtan los libros harían si fuessen de joyas como se usa entre los Encantados?

Esta es la verdaderissima Historia de las Cuevas de Salamanca.

[...] I siempre mi pluma es otro agregado impulso a los vuelos de su Fama, i mi voz otro añadido estruendo a las justas aclamaciones de su Inmortalidad. (*idem*, 230-231)

Da realidade das sessões académicas, com os seus certames poéticos e lições, às regiões da fantasia, onde, afinal, o mundo se configura de acordo com os esquemas dessa mesma dimensão, a presença dos códigos tassianos e camonianos na teorização do poema épico é uma constante, de modo mais ou menos explícito. De modo paralelo, os jogos de intertextualidade com o romance cavaleiresco, com o discurso utópico, com a escrita historiográfica do tempo e com a comédia de costumes, em que a paródia dos modelos conhecidos do leitor se conjugam com o *pastiche* literário e a montagem de excertos e aspectos identificados, tornam-se aqui princípios estruturantes da novela, adequando-se à intenção original do autor: proceder a uma divertida abordagem do mundo académico do seu tempo, assim como dos géneros mais apreciados, num enquadramento literário onde a epopeia, a novela de cavalaria, o discurso historiográfico e a utopia não poderiam faltar, tudo organizado de acordo com os princípios estéticos da novela picaresca.

Mas, à parte este mundo de magia e feitiço, onde tudo

funciona de modo perfeito, mesmo que engenhosamente, e a abundância e satisfação plena de cada um é uma constante, o momento em que o discurso utópico mais se evidencia de modo objectivo é no relato feito a propósito da Andaluzia, reino de Telearcho, que inclui a Bética e, depois, as províncias de Múrcia, Valência e Catalunha. Constitui esta descrição uma adenda que o autor resolveu intercalar na segunda edição da obra, de 1737. Quando Amadis se dispõe a contar como se tornara senhor do Reino das Covas de Salamanca, narra as suas aventuras de cavalaria ao serviço do pai de Oriana, o Grão Czar Marcos Baleia (Livro Quarto). Ao regressarem de uma campanha militar contra o rei de Fez, atravessam a Andaluzia e Amadis fica de tal modo impressionado com a felicidade desse reino, que pede autorização ao Grão Czar para ali permanecer. Aponta, então, a eficaz organização do Estado como uma grande família, superintendida pelo monarca, que reinava com o afecto e a vigilância de um verdadeiro pai de seus súbditos. A harmonia e união fundavam-se na existência de uma só moeda, um idioma único, leis comuns e uma só religião. Tudo funcionava em função da utilidade e glória comuns. A justiça era eficiente para sufocar e castigar os delitos. Havia uma particular protecção social para fomentar os casamentos e aumentar a população. A generosidade para com os vassallos e, de modo especial, para com os soldados acompanhava a severidade dirigida a quem abandonava sem motivo a sua terra. Fomentava-se a agricultura, a pastorícia, o comércio e a indústria, visando o bem-estar das populações e a produção de riqueza para o reino. Os tributos eram justos e o erário régio era um bem público. Perspicaz e prudente na administração de títulos e honrarias, o rei zelava pela educação de todos indiscriminadamente, mas de modo particular dos nobres, em duas universidades e num número razoável de colégios, onde se ensinava uma quantidade considerável de profissões. Criava, deste modo, um corpo especializado de conselheiros, embaixadores, ministros e generais. Ele próprio dedicava especial atenção à educação do príncipe herdeiro, encarregan-

>>

do-se de alguns sectores dessa formação e suscitando valores em que a heroicidade constituía o vector mais proeminente. Reunia Cortes com a regularidade de dez anos, para ouvir os vassallos e promulgar leis novas a fim de corrigir situações entretanto emergentes. Vigiava e apreciava a actuação dos ministros, para que tudo concorresse para a felicidade comum. Seguia o funcionamento dos tribunais e ouvia os juizes com atenção. No âmbito da diplomacia, encarregava ministros hábeis para alcançar tratados proveitosos. E a coroar toda essa situação, era bafejado com as benções de um casamento feliz, uma rainha formosa e inteligente, assegurando a sucessão com uma progénie numerosa e afortunada, assegurando deste modo que a posse do ceptro jamais passasse para outros que não fossem membros da família. Telearcho e respectiva consorte viviam, pois, como dois semideuses ou reis quase divinos (cf. Vasconcelos, 1737: 220-239).

Não admira, por tudo isto, que Amadis se deixasse seduzir e quisesse ficar em tal reino e em semelhante companhia...

Deste modo, podemos verificar como dois modelos perfeitos de Estado funcionam, ambos de acordo com os esquemas mentais mais tradicionais, e onde começam a emergir aspectos que darão lugar à concepção de monarquia esclarecida, mas em que o fim a alcançar é análogo: a felicidade comum e o bem-estar dos vassallos. Curiosamente, porém, a "Moderna Razão d'Estado" (*idem*, 257), apresentada como uma alegoria, é aqui uma deidade demoníaca que inspira a acção de Lestésagro, a grande ameaça do Reino das Covas de Salamanca, filho das areias do deserto e da perfídia das serpentes. Por isso, não é admitida, nem apreciada neste contexto, nem tão-pouco na concepção evidenciada do Estado, aqui ainda concebido de acordo com o modelo de uma monarquia patriarcal.

Desta maneira, assente numa sólida cultura literária, testemunhada pela constante alusão a autores clássicos consagrados (como Platão, Zenão, Pitágoras, Anaxarco, Esopo, Arquimedes, Plutarco, Salústio, Quintiliano, Claudiano,

Cícero, Lucrécio, Lucano, Estácio, Séneca, Virgílio, Horácio, Ovídio, Plínio, Catão, Cornélio Tácito, Demócrito, Apuleio, Juvenal) ou a alguns mais modernos (como Torquato Tasso, P.^e Fournier, Lausbergue, Monsieur Mallet, Descartes, Líp-sius, Athanasio Kirker, Fénelon ou mesmo o P.^e António Vieira, entre outros mais), constrói-se um mundo de fantasia, em que se sonha com o melhor dos mundos possíveis. Joga-se com o universo da epopeia, que se conjuga com o do romance de cavalaria e com o do discurso historiográfico, devidamente doseados com o de mitos populares na época, como o do reino da Cocanha ou o da Idade do Ouro. Como resultado, impõe-se um modelo utópico, mágico, sem dúvida, e distante da realidade, mas que alimentaria os sonhos do Homem de Setecentos num país extasiado com o ouro e os diamantes chegados do novo *El Dorado* – o Brasil. <<

>>

NOTAS

[1] As alusões e referências feitas a esta obra remetem inicialmente para a versão castelhana da 1.^a edição, de 1733. Apenas na parte final tomamos em consideração a segunda edição, de 1737, por se abordar uma adenda feita pelo autor na versão remodelada, que então divulgou nessa edição da obra.

[2] Naturalmente que outros críticos e teorizadores de diferentes escolas e perspectivas dedicaram particular atenção ao estudo do espaço literário, embora centrando-se em determinadas formas e gêneros literários e valorizando a sua importância, conforme os casos estudados. Entre esses casos, refiram-se Bachtin, M. (1974); Bourneuf, Roland e Ouellet, Réal (1976: 130-168); Klotz, Volker (1980: 45-59 e 120-136); Lotman, (1973; 1975); Lotman, Salvestroni, (1980); Matoré, (1976: 205-235); Pfister, (1984).

206 > 207

[3] Sobre a polémica existência de novelas pícaras na literatura portuguesa, consulte-se a obra de João Palma-Ferreira, (1981), que trata especificamente deste material, embora não dedique qualquer referência à obra aqui analisada. No entanto, acerca da questão do pícaro na literatura portuguesa, resume de modo sintético o ponto de situação do assunto, do seguinte modo, apresentado a pp. 21-22: "Um único estudo global se publicou, até agora, acerca dos vestígios e influências da poderosa picaresca espanhola na literatura portuguesa. Trata-se de *Huellas de la picaresca en Portugal*, de Ulla M. Trullemans, editado em Madrid em 1968. [...] Na primeira parte do seu estudo, Trullemans põe a questão da existência ou não de uma novela picaresca na literatura portuguesa, citando Teófilo Braga, que fundamentou a sua inexistência em causas gerais de carácter social e tipológico; Alberto Xavier que defendeu as possibilidades da existência do pícaro, em Portugal, a partir da experiência (já amplamente divulgada quando, em 1934, Xavier publicou o seu ensaio *O Romance. Alguns aspectos da sua evolução na literatura europeia*) do Marquês de Montebelo; Fidelino de Figueiredo que, negando embora a Portugal os condicionamentos temperamentais propícios à picaria, admite um fundo picaresco nas *Obras do diabinho da mão furada*; Hernâni Cidade, cuja tese foi sempre contrária à das possibilidades do pícaro, como género eminentemente castelhano, em Portugal, no século XVII, por ser, nessa época, a cultura portuguesa basicamente separatista, utopista, erudita e artificialmente ensaísta e historiográfica; António José Saraiva que admite a existência, nos medievais e vicentinos, dos particularismos do pícaro em embrião, denotando a sua presença em alguns *Apólogos Dialogais*, de D. Francisco Manuel de Melo, na *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto (que pode ter influenciado *Estebanillo González*); Jacinto do Prado Coelho que refere, como Fidelino já fizera, a presença do pícaro nas *Obras do diabinho da mão furada* e nos *Apólogos*, de D. Francisco Manuel; Aubrey Bell, que vê coincidências entre a farsa *Quem tem farelos?*, de Gil Vicente e o *Lazarillo de Tormes* e ainda vestígios do mesmo *Lazarillo* na *Arte de Furtar*."

[4] Sobre a biografia deste autor, Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos, veja-se, antes de mais, a nota inserida na primeira edição de *El Alphonso*, com o título "Notícia de la Patria, Linage, y Principales Sucessos del Poeta. Escrita por Bernardino Pereira de Arôsa, Cavallero de la Orden de Christo, y natural, y morador de la Torre de Moncorvo", da responsabilidade, como o próprio título refere, de Bernardino Pereira de Arosa, conterrâneo do Poeta. Confirma-se ainda Machado, 1747: 119-121; Silva, 1859: 358-359; Braga, 1899: 56-58; assim como Palma-Ferreira, 1982: 81-82.

[5] Cf. Vasconcelos, 1733: 17: "Viejo de notable figura. Más calvo que la Occasion; la barba con más lana que las cosas de seis Zorras; sobrandole en ella el pelo que lo

saltaba en la cabeza; de suerte que como a otros Viejos se le sube a las narices, a este le había baxado la cabeza a las barbas. Tenía en el rostro mas rugas i dobleces que los corazones de los Palaciegos. Los ojos hundidos; pero de vista más penetrante que las lagrymas de las Hermosas; i en la boca de color de polvo, unos dientes de acero más mordaces que las plumas i lenguas de los Satyricos. Las orejas de Ciervo, ahunque no al uso, pues sin ramos. Dos grandes alas de plumas rapidissimas, que ahun reposando volaban. El cuerpo era todo veloso de plumas; vestido que él mismo producía, siendo Mercader i Sastre de si propio. En los pies tenía por sandalias dos medias Coronas de oro i joyas, atadas con girones de purpura. Yacia reclinando la cabeza en un cúmulo de Sceptos, Tiaras, Mithras, bastones, i todo quanto es ornato o simbolo de alguna Grandeza Humana. Junto a él estaba una guadaña de filos de diamante; i un reloj, tambien con alas, biforme Centauro de páxaro, i reloj.”

[6] Cf. Vasconcelos, 1733: 22: “El modo de enseñar, tambien es endemoniado; pues sobre una silla Infernal que tienen allá dentro, solo se vé un brazo que parece de Hombre, el qual habla i se menéa sin cessar; i assi explica todas las Hechicerías i maldades.”

>>

[7] Cf. Vasconcelos, 1733: 162-163: “I no sin admiracion, si bien con deleitoso júbilo, admite la sumptuosidad i riqueza d’el edificio, que se reduce a un dilatado Salón. Puede su pavimento por lo diffuso llamarse campaña; i por la hermosura i riqueza debe su techumbre llamarse Cielo. Es una bóveda de oro, exornada con labores i relieves de la meas bien compartida proporcion. Igualmente son de oro las paredes; i ellas i el techo salpicadas de innumerables piedras preciosas, que a la mucha luz d’el patente i magestuoso ventanage producen admirable colores en los cambiantes que siempre alternan. Como en la niñez d’el Dia, estando llenas de rocío las flores, al herirlas la luz reverberan de matices, dudando el Aura si se abrasa el jardin, o si florece el Sol, assi en la inundacion de preciosidades que matiza aquellas paredes i techumbre, se confunde gustosamente la atencion, quando la color, por que los ojos no la hallen fixa, vá huyendo i variandose de joya en joya. Es de ágata la silla Hercúlea, guarnecida con primorosas láminas d’el mejor metal; i causa más admiracion el brazo Humano que sobre la silla está haciendo las acciones i gesto a la voz d’el Cathedrático. Occúpa dilatados bancos de pórfiro el innumerable concurso de Escoláres que le atienden.”

[8] Cf. Vasconcelos, 1733: 163: “*Salve*, brazo immenso que sabes abarcar todo el vasto Mundo científico. Brazo, que no darás tu brazo a torcer, ahun luchando a brazo partido con el mismo Apolo. Brazo, immortalmente digno de presidir desde los brazos de la silla d’el prodigioso Hercules hijo de Jupiter. Brazo, que no eres brazo de Mar, sino Mar insondable de quien es brazo el *Mare magnum* de la Erudicion. Brazo, domador de las parcas i d’el Olvido; i más invencible que los cien brazos d’el centimano Briareo. *Salve*, i *Salve* otra vez, i eternamente *Salve*.”

[9] Cf. Vasconcelos, 1733: 164: “Yo, Invisibilissimo Señor, peccaría contra los commodos i utilidades publicas, si con larga conversacion retardasse o interrumpiesse los tiempos i enseñanzas de V. Invisibilidad. I assi hablaré de lo precito. Víneme a Salamanca para en ella limar mis Poemas. Compúselos en la Lengua Castellana; la qual es mi lengua Materna por haberme criado con ella, si bien nació en país donde se habla otra. Deséo oír vuestro dictamen en quanto a la lengua, i en quanto a la Poesía; principalmente a la Poesia épica o Heroica.”

[10] Muitos outros são os temas ainda abordados em diferentes “Notas”, que são assinadas pelos mais distintos nomes de sábios reconhecidos (Manutius, Mancinellus e Beroaldus), num tom eloquente de grave erudição.

BIBLIOGRAFIA ∨

Bachelard, Gaston (1974), *La Poétique de l'Espace*, Paris, Presses Universitaires de France [1.^a ed.: 1957].

Bachtin, M. (1974), "Zeit und Raum im Roman", in *Kunst und Literatur*, 22, 1161-1191.

Bacon, Francis (1627), *Sylva sylvarum: or a Naturall Historie. In ten centuries... [The New Atlantis]*, London, J. H. [John Haviland], for William Lee.

Bollnow, Otto Friedrich (1984), *Mensch und Raum*, Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz, Verlag W. Kohlhammer [1.^a ed.: 1963].

208>209

Bourneuf, Roland, e Ouellet, Réal (1976), "O Espaço", in Roland Bourneuf e Réal Ouellet, *O Universo do Romance*, Coimbra, Livraria Almedina.

Braga, Teófilo (1899), "A corrente seiscentista e os antecedentes da Arcádia", *A Arcádia Lusitana*, Porto, Livraria Chardron.

Campanella, Tommaso (1623), *La Città del Sole*, Frankfurt am Main, por Tobia Adami.

Ferro, Manuel (2004), *A Recepção de Torquato Tasso na Épica Portuguesa do Barroco e Neoclassicismo*, Coimbra, Faculdade de Letras de Coimbra.

Galhegos, Manuel de (1635), *Templo da Memória*, Lisboa, por Lourenço Craesbeeck.

Klotz, Volker (1980), *Geschlossene und Offene Form im Drama*, München, Carl Hanser Verlag [1.^a ed.: 1969].

Lotman, Iouri (1973), "Le problème de l'espace artistique", *La structure du texte artistique*, Paris, Éditions Gallimard.

Lotman, J. M. (1975), "On the metalanguage of a typological description of culture", *Semiotica*, 14: 2, 97-123.

Lotman, Jurij M., e Salvestroni, Simonetta (1980), "Il Viaggio di Ulisse nella 'Divina Commedia' di Dante", *Testo e Contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Roma / Bari, Laterza, 81-102.

Machado, Diogo Barbosa (1747), *Biblioteca Lusitana*, Vol. II, Lisboa, na Oficina de Inácio Rodrigues.

Matoré, Georges (1976), "L'espace littéraire", *L'espace humain*, Paris, Librairie A. G. Nizet.

Meyer, Herman (1957), "Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst", in *Studium Generale*, X, Heft 10, 620-630.

More, Thomas (1516), *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia libellus vere aureus*, Louvain, Arte Theodorici Martin.

Palma-Ferreira, João (1981), *Do pícaro na literatura portuguesa*, Lisboa, Ministério da Educação e Ciência/Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

-- (1982), *Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Pfister, Manfred (1984), "Raum- und Zeitstruktur", *Das Drama*, München, Wilhelm Fink Verlag, 327-381 [1ª ed.: 1982].

>>

Ragon, Michel (1985), *L'Homme et les Villes*, Paris, Berger-Levrault (1ª ed.: Paris, Éditions Albin Michel, 1975).

Silva, Inocência Francisco da (1859), *Dicionário Bibliográfico Português*, Vol. II, Lisboa, na Imprensa Nacional.

Tasso, Torquato (1581), *Gerusalemme Liberata*, Venezia, appresso Domenico Cavalcalupo.

Tomás, Manuel (1635), *Insulana*, Amberes, por Ioam Meursio.

Trullemans, Ulla M. (1968), *Huellas de la picaresca en Portugal*, Madrid, "Insula" / Gotemburgo, Instituto Ibero-Americano.

Vasconcelos, Francisco Botelho de Morais e (1701), *El Nuevo Mundo. Poemna Heroico*, Barcelona, en la Imprenta de Iuan Pablo Marti.

-- (1731), *El Alphonso, o la Fundacion del Reino de Portugal, assegurada, y perfecta en la Conquista de Lysboa. Poema Epico*, Salamanca, en la Imprenta de Antonio Villargordo [1ª ed.: Paris, 1712].

-- (1733), *Historia de las Cuevas de Salamanca*, Salamanca.

-- (1737), *Historia de las Cuevas de Salamanca*, Salamanca, por Antonio Joseph Villargordo.

-- (1738), *História das Covas de Salamanca*. Abreviada e traduzida em Portuguez por Joaquim Manoel d'Araújo Corrêa de Moraes, Coimbra, na Imprensa da Universidade.

-- (1752), *Discurso Politico, Historico e Critico*, Lisboa, por Francisco Luis Ameno.

Weisgerber, Jean (1978), *L'Espace Romanesque*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme.