



UNIVERSIDADE  
DE ÉVORA

## **ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS

### **TÍTULO | *Finezas Venturosas*: uma novela inédita do século XVII**

Nome do Mestrando | Vicente Vivaldo Figueira Fino

Orientação | Professor Doutor Hélio J. S. Alves

**Mestrado em Literatura**

Área de Especialização | Estudos de Literatura Comparada

Dissertação

Évora, 2018



Vicente Vivaldo Figueira Fino

***Finezas Venturosas: uma novela inédita do  
século XVII***

Dissertação apresentada em provas públicas ao  
Departamento de Linguística da Universidade de  
Évora, em cumprimento da etapa de defesa, com  
vista à obtenção do grau de Mestre

Escola: Ciências Sociais  
Departamento: Linguística e Literaturas  
Mestrado: Literatura  
Área de Especialização: Estudos de Literatura  
Comparada  
Orientador: Professor Doutor Hélio J. S. Alves

Évora, 2018



## Dedicatória

Ao meu filho Leonardo: única luz que alumia a minha eterna noite

“Estava a noite em profundo silêncio sepultada, o céu sereno e sem nuvem fazia ostentação de seus eternos diamantes, não havendo estrela que não esforçasse seus resplendores (...)”

*Finezas Venturosas, fl. 278v*

## Agradecimentos

Em qualquer trabalho de investigação, como o que aqui se apresenta, a solidão impera: são inúmeras as horas de trabalho solitário, repetindo processos, moldando a figura que idealizamos e tentando atingir, por vezes, o inalcançável. Contudo, também nos valem da existência de algumas pessoas que, de uma forma ou de outra, nos vão servindo de companhia no decorrer do trabalho e sem as quais muito pouco seria possível. Agradeço-lhes, merecidamente:

Ao meu orientador, Professor Doutor Hélio J. S. Alves, pelo incansável apoio, pelo rigor na investigação, pela integridade e por tudo o que ultrapassou a “simples” orientação.

Aos membros do júri, Professora Doutora Cristina Santos, Professor Doutor Hélio J. S. Alves e, em particular, à Professora Doutora Isabel Almeida pelas sugestões e correcções, pelo rigor com que apresentou as questões e pelo entusiasmo demonstrado.

A todos os professores do Departamento de Linguística e Literatura da Universidade de Évora que ao longo do meu estudo me passaram valores fundamentais para o desenvolvimento da minha investigação.

À Directora da BPE, Doutora Zélia Parreira, pelo incentivo, pelo apoio e, sobretudo, pelo reconhecimento das minhas capacidades.

A todas as pessoas (professores, colegas, amigos) que, de uma forma ou de outra, me alentaram o espírito e me aconselharam nas horas de dúvida (foram muitas!), revelando-se fundamentais para a conclusão deste trabalho.

À minha família em distância (e distante). Embora não conhecendo, sequer, a minha luta, gosto de pensar que há um pouco de cada um deles nas minhas palavras. Faltam-nos as Finezas do amor que nos levariam à Ventura.

## Resumo

O objectivo do presente estudo prende-se com a divulgação e análise de um texto anónimo, com o título *Finezas Venturosas*, que se encontra inserido em um volume de manuscritos pertencente ao fundo de documentação patrimonial da Biblioteca Pública de Évora. Pretende-se realizar um trabalho de análise, numa primeira fase, dando a conhecer o texto e, posteriormente, estabelecer pontos de ligação com as *Novelas Exemplares* de Gaspar Pires de Rebelo através de estudo comparativo. Uma vez que trabalharemos com textos curtos, comumente denominados de “novelas exemplares”, será fundamental abordar as novelas, também exemplares, de Miguel de Cervantes. No final, tentaremos perceber se *Finezas Venturosas* se pode inserir no universo destas narrativas e quais as principais características da novela.

Palavras-chave: Século XVII, Literatura Comparada, Literatura Portuguesa, Manuscrito, Literatura Ibérica, Barroco, Novela

## **TITLE**

*Finezas Venturosas*: a 17th century unpublished romance

## **Abstract**

The aim of this study is to fulfill the dissemination and analysis of an anonymous text, under the title *Finezas Venturosas*, which can be located in a manuscript volume belonging to the patrimonial documentation fund of the Public Library of Évora. In an early stage, the aim of this study is to perform an analysis, disclosing the text, and afterwards, to establish connection points with the *Novelas Exemplos* by Gaspar Pires de Rebelo through a comparative study. Since we will be working with short texts, commonly known as “exemplary novels”, it would be therefore fundamental to approach the novels, also exemplary, by Miguel de Cervantes. Finally, we will try to acknowledge if *Finezas Venturosas* could be embedded in the universe of such narratives and the main characteristics of the novel.

Keywords: 17<sup>th</sup> Century, Comparative Literature, Portuguese Literature, Manuscript, Iberian Literature, Baroque, Novel.



# Índice

Introdução .....	10
1- O Manuscrito .....	14
1.1. Características do manuscrito e descrição em bibliografia externa .....	15
1.2. A questão da autoria .....	19
2- A novela <i>Finezas Venturosas</i> .....	24
2.1. Organização diegética .....	26
2.2. Os paratextos de <i>Finezas Venturosas</i> : a influência do título e do prólogo no texto .....	31
2.2.1. O título: <i>Finezas Venturosas</i> .....	32
2.2.2. O “prólogo” .....	36
2.3. Espaço e tempo da novela .....	41
2.4. Personagens: caracterização .....	45
2.4.1. Personagens masculinas .....	45
2.4.2. Personagens femininas .....	50
2.4.3. Outras personagens .....	53
2.5. Temas da novela .....	57
2.6. Os versos e a sua função na novela .....	63
3- <i>Finezas Venturosas</i> : uma novela exemplar .....	68

4- Conclusão .....	76
5- Critérios de transcrição do manuscrito.....	80
6- Transcrição de Finezas Venturosas.....	82
Bibliografia .....	108

# **Introdução**

A colecção de códices manuscritos da Biblioteca Pública de Évora (BPE) tem sido alvo de várias mutações ao longo dos anos, não só forçadas pela necessidade de introdução de novos volumes entretanto adquiridos, sobretudo, por compra em leilões, mas também devido a alguma indefinição programática e/ou estratégica da parte das diferentes direcções que naquela biblioteca têm trabalhado. E se tal ocorrência não se verifica com a mesma acuidade no respeitante ao livro moderno, o mesmo já não se pode dizer do fundo documental histórico, quer nos estejamos a referir aos manuscritos, quer ao livro impresso. A prová-lo estão os três núcleos de manuscritos inseridos na colecção de códices – denominação que foi ganhando relevância pelo facto de ter sido a primeira colecção a receber um tratamento de inventariação e, mais tarde, de catalogação, e da qual faz parte o manuscrito que nos propomos tratar, com a cota CVI/1-31d.

Parece nunca ter sido prioritário o trabalho de investigação em torno das proveniências ou pertences da documentação que ia sendo adquirida – e já numa fase posterior à edição do catálogo de manuscritos que Cunha Rivara<sup>1</sup> preparou para essa colecção. Necessidade agravada pela inexistência de qualquer documentação que possibilite elucidar a dúvida que acaba por tornar-se comum entre os investigadores que ali acorrem: a quem pertenceu este códice, ou qual a sua proveniência?

Servem-nos, à falta de qualquer indício no próprio documento, as notas que Cunha Rivara acrescentava à descrição dos códices no seu catálogo. Em alguns casos, as notas a lápis dos responsáveis pelo Serviço de Reservados rivalizam com as de Rivara, compreensivelmente necessárias, aquelas, como única forma de contornar algumas incorrecções deste. Só muito recentemente se iniciou a catalogação dos diferentes fundos documentais manuscritos, utilizando já os meios informáticos à disposição e reforçando a introdução nos registos de informação complementar ao documento, como é o caso da bibliografia externa. A par desta informação, tem vindo a ser reforçada a importância do registo de marcas de posse ou pertença, contribuindo para a história bibliográfica do documento, fundamental para disciplinas como a história

---

<sup>1</sup> Dos quatro volumes que constituem o *Catálogo de manuscritos...*, impressos entre 1850 e 1871, apenas a autoria do primeiro pode ser exclusivamente atribuída a Cunha Rivara: 1º director e verdadeiro bibliotecário cuja indigitação não teve como responsável a Igreja, algo que sempre sucedera até então. Os restantes três volumes do catálogo foram responsabilidade de Joaquim António Teles de Matos, um conhecido bibliófilo eborense que se valeu das notas que Rivara deixara - entretanto nomeado para um cargo diplomático na Índia -, acrescentando outras tantas da sua lavra. São inúmeros os casos de códices com notas assinadas por Teles de Matos, ele que nunca foi funcionário da BPE e cujo trabalho terá sido, se não na totalidade pelo menos em grande parte, voluntário.

do livro e/ou da leitura, bem como para a composição das diferentes “livrarias” que ali foram chegando por doação. Não é raro encontrarmos no *Catálogo de manuscritos...* a única informação existente sobre a história dos mesmos. Contudo, tal não se verifica com o códice que iremos trabalhar.

Não obstante esta realidade, que compromete, em muitos casos, um trabalho de investigação que se desejaria o mais completo possível, o trabalho que aqui trazemos debruçar-se-á sobre um dos textos do manuscrito, relegando, para um plano inferior (embora não menos importante), os aspectos relacionados com o percurso do documento. Contudo, o trabalho a desenvolver em torno de um documento manuscrito e inédito reveste-se de particularidades a que o investigador deverá ser sensível, nomeadamente no que respeita ao objectivo geral de englobar, dentro do estudo a realizar, uma visão ampla, quer do texto, quer do próprio documento. Se numa primeira fase a transcrição do manuscrito é fundamental para a análise a efectuar, o trabalho que se segue a esta em nada deve ao rigor e à perseverança, na tentativa de “ler” o que nunca foi “lido” e na procura dos caminhos que permanecem por trilhar. No final, a ideia de podermos contribuir com o nosso estudo para alargar a área de conhecimento de um período que se mantém relegado para um plano secundário será o melhor elogio a que o presente trabalho alguma vez poderá almejar.



## **1- O Manuscrito**

## 1.1. Características do manuscrito e descrição em bibliografia externa

No que respeita às características físicas do códice da BPE que trabalhamos, com a cota CVI/1-31d, sabemos que se trata de um *in* 4º de 397 fólios, com encadernação em couro escuro sobre pastas de cartão com ferros gravados a frio nas pastas e a ouro na lombada, com três nervos e a descrição “MEDITAC/ D THOME/ I\*D\*S\* na 2ª casa. Na folha de registo de consultas pode ler-se a seguinte descrição, realizada por Luís Silveira<sup>2</sup>, com data de 29 de Dezembro de 1939: “Contém este códice quatrocentas e uma folhas, das quais quatro em branco, mais três com as letras a, b, e c.”. No 2º fólio em branco surge o título *MEDITACOIS de TOME PINHEIRO da VEIGA*, em maiúsculas com as letras do nome profusamente trabalhadas. Os 30 fólios iniciais têm sinais de humidade, sem prejuízo do texto, e marcas de traça no topo superior direito, igualmente sem ofender o texto. Todos os fólios estão numerados a lápis.

Em relação à letra dos textos – que Rivara indica como sendo do século XVII, como adiante veremos – não parece ter sido criação de mais do que uma mão; é notório o trabalho do copista neste aspecto. A partir da primeira novela o texto apresenta uma tinta de tal forma diluída que chega a confundir-se com as características físicas do papel utilizado, ganhando intensidade e tornando-se perfeitamente nítida a meio da primeira novela, consistência essa que se manterá até final. Estamos perante uma letra pequena, com raras oscilações no tamanho e uma ligeira inclinação para a margem direita. O “til” surge sempre como um prolongamento da letra seguinte; a letra “e” é muito fechada, facilmente se confundindo com a letra “i”; a letra “v” é em tudo semelhante à letra “u”; a perna da letra “q” afasta-se para se juntar à letra seguinte, desenhando um “v”; a parte superior da letra “d” faz um meio círculo para a esquerda, cobrindo parte da letra sua antecedente. O copista utilizou muitas abreviaturas, uniformes na sua apresentação ao longo do texto, e repetiu, em mudança de página, a última palavra da página anterior. Como se pode verificar no capítulo dedicado à transcrição do manuscrito, são apenas dois os casos de palavras rasuradas ou sobrepostas, algo que também se verifica nos restantes textos, o que vem reforçar a

---

<sup>2</sup> Luís Silveira foi director da BPE entre os anos de 1937 e 1944



noção de podermos estar perante uma cópia transcrita a partir de outra cópia, com o cuidado a que semelhante trabalho a isso obrigaria.

Para além da novela que nos propomos tratar, *Finezas Venturosas*, surgem mais quatro novelas e o único texto de Tomé Pinheiro da Veiga (TPV) com edição “moderna”, intitulado *Fastigínia*<sup>3</sup>. O códice está estruturado da seguinte forma, seguindo as designações que Cunha Rivara inseriu no *Catálogo de manuscritos...*(Rivara, 1868: 612):

- 1º texto: intitulado *Fastigimnia*, ou *Fastos geniais...*, (fl. 1r até ao fl. 272v)
- 2º texto: intitulado *Finezas Venturosas* (inicia no fl. 273r e termina no fl. 303r)
- 3º texto: trata-se de uma novela sem título, em que figuram uma pastora e um príncipe de Inglaterra (inicia no fl. 303r e termina no fl. 336v)
- 4º texto: intitulado *El insigne hospital de cupido* (inicia no fl. 337r e termina no fl. 358v)
- 5º texto: trata-se de uma novela sem título em que figuram um mancebo de nome Sileno e uma donzela chamada Felizaura (inicia no fl. 359r e termina no fl. 382r)
- 6º texto: intitulado *Hospital de cupido em carta a hum amigo* (inicia no fl. 383v e termina no fl. 397r)

Pela ordem com que aqui são apresentados, e respeitando a sequência do próprio manuscrito, em relação aos textos 2º, 3º e 5º não se conhecem outras cópias para além das que constam no códice CVI/1-31d, e desconhecemos qualquer estudo ou transcrição que das mesmas se tenha realizado.

Em relação ao texto 4º, e segundo Maria Isabel Lopes Rosa, existem outras cinco cópias para além da que está no manuscrito da BPE acima referido, estando estas localizadas na Biblioteca Nacional (duas cópias), na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (uma cópia) e na Biblioteca do Marquês de Sabugosa (uma cópia)<sup>4</sup>. A

---

<sup>3</sup> Utilizaremos o título *Fastigínia* assumido por Ernesto Rodrigues, ao invés de *Fastigímia*, ou *Fastigímnia* – como até então comumente era conhecida (Rodrigues: 2010). Largo estudo que coteja todas as versões manuscritas conhecidas, sendo da responsabilidade do autor a edição, o estudo, as variantes e as notas.

<sup>4</sup> Biblioteca Nacional: códice 510, 8609 e 9492; Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: Ms. 103; Biblioteca do Marquês de Sabugosa, em Lisboa: Ms. INV 51 BMS.

autora coloca ainda a possibilidade de existirem outras cópias “esquecidas ou por catalogar em arquivos ou bibliotecas nacionais.” (Rosa, 2002: 19). Todas as cópias manuscritas estudadas pela investigadora constituem variantes, sendo que uma das versões do manuscrito da BPE (6º texto) se apresenta mais completa, constituindo esse facto um motivo válido para que o referido estudo incida sobre este, sendo então assinaladas as variantes das restantes seis cópias manuscritas.

Algo semelhante acontece com o 1º texto do manuscrito da BPE, *Fastigímnia*, estudo anteriormente referido, da autoria de Ernesto Rodrigues, cujo trabalho de investigação cotejou as diferentes versões manuscritas (e uma impressa<sup>5</sup>), assinalando as respectivas variantes. Neste caso, o investigador dá-nos conta da existência de treze manuscritos<sup>6</sup>, cujas características diferenciadoras os sujeitam a rigoroso estudo.

A única descrição bibliográfica que conhecemos do códice da BPE é a que pode ser consultada no *Catalogo de Manuscriptos...* de Cunha Rivara, que identifica a letra como sendo do século XVII, e é acompanhada da seguinte apreciação:

“Letra do seculo XVII.

Sob este título vem varias obras, e em primeiro lugar a obra antecedente (*Fastigimnia*). A qual é digníssima de ler-se, e merecia andar nas mãos dos curiosos. As elegantes descrições, anedoctas bem entretecidas, a critica fina, e ás vezes a satyra, cada uma em seus logares, fazem ler com gosto uma obra, que era menos de esperar das formas austeras dos nossos quinhentistas, em cuja escola ainda aprendeu o auctor.” (Rivara, 1868: 612)

---

<sup>5</sup> “A tradição impressa de *Fastigímnia* (1911, 1988, 2009) assentou em quatro manuscritos mal conferidos por Sampaio Bruno; a tradição impressa de *Fastigímnia*, vertida na parcelar tradução castelhana de Pascual de Gayangos (1884-1985, 1885) e na tradução completa de 1911 por Narciso Alonso Cortés (1913-1914, 1916, 1973, 1989), tornou esta obra conhecida no universo castelhano e, sobretudo, cervantista.” (Rodrigues, 2010: XVII)

<sup>6</sup> A saber, e segundo Ernesto Rodrigues: Academia das Ciências, Lisboa (Ms. 70 azul); British Library, Londres (Add. 20812); Biblioteca Nacional (Cod. 349 e 784,); Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Ms. 3099); Biblioteca Pública de Évora (Cod. CV/1-30d e Cod. CV/1-31d); Bibliothèque Nationale de Paris (Ms. 114 du Fonds portugais); Biblioteca Pública Municipal do Porto (P 1193 e P1197); Real Academia de la Lengua Española, Madrid (RM-77); Biblioteca Garcia Peres, Museu de Setúbal (BGP 453 e BGP 1045).

Seguem-se os títulos das novelas reunidas no códice e os respectivos fólhos, da mesma forma que referimos no início deste capítulo, sem qualquer outra indicação<sup>7</sup>.

Desta forma, temos três novelas no códice da BPE sem qualquer estudo ou transcrição por nós conhecida. A novela com a qual trabalharemos exclusivamente, *Finezas Venturosas*, revela características – como no decorrer do nosso trabalho iremos verificar – que a tornam singular no conjunto de textos que formam o códice.

---

<sup>7</sup> É de realçar o excerto acima transcrito no que respeita à clara nota comparativa entre quinhentistas e seiscentistas, relevância que nos sujeitará a ele regressar no capítulo dedicado à análise do texto.

## 1.2. A questão da autoria

Discussão recorrente quando estamos na presença de um manuscrito cuja letra não é, reconhecidamente, autógrafa<sup>8</sup>, a questão da autoria das novelas inseridas no volume da BPE - das quais, obviamente, faz parte *Finezas Venturosas* -, constitui um ponto que urge tentar esclarecer, definindo uma posição que nos norteará no decorrer deste trabalho.

Óscar Lopes e António Saraiva, na edição de 1978 da sua *História da Literatura Portuguesa*, referem que “(...) está a ser preparada a edição das «novelas» de Tomé Pinheiro da Veiga” (LOPES, 1978: 521), não avançando com qualquer outra informação. No entanto, a mesma nota já não consta da edição de 1979 e restantes, ficando por esclarecer a fonte da mesma e o nome de eventuais investigadores que sobre as ditas novelas se debruçariam. Ernesto Rodrigues também aborda esta questão, embora nada acrescenta à informação constante na obra de Lopes e Saraiva, provavelmente pelo mesmo motivo com o qual nos deparámos: falta de informação.

Não há, em todo o manuscrito, qualquer marca, assinatura ou sinal que identifique um autor, com exceção do nome Tomé Pinheiro da Veiga na folha de rosto<sup>9</sup> e das iniciais do mesmo na lombada do códice. Não obstante, recordamos que parte alguma do manuscrito é autógrafa, isto é, escrita pela mão do próprio TPV. Perante a fortuna de entrarmos em discussão já iniciada – e cujo resultado reúne uma razoável quantidade de páginas escritas – interessará, antes de mais, traçar um panorama sobre as diferentes opiniões relacionadas com a autoria das novelas, traçando um esboço biográfico do “suposto” autor.

Tomé Pinheiro da Veiga nasceu em Coimbra, filho de famílias ilustres, e estudou Direito Civil, tal como o seu pai, tornando-se bacharel no ano de 1593 com tal distinção que acabou por substituir o seu pai na cadeira que este leccionava enquanto esteve em

---

<sup>8</sup> Através da reprodução de três cartas de Tomé Pinheiro da Veiga, autógrafas, inseridas na edição da *Fastigínia*, de Ernesto Rodrigues (*op. cit.*, imagem 23), é facilmente comprovável a diferença da grafia, quando comparada com a do manuscrito da BPE. A letra de Tomé Pinheiro da Veiga é miúda, sem qualquer inclinação, com bastantes oscilações no tamanho e tremida. As características de determinadas letras, como é o caso do “E”, do “R” ou do “T”, maiúsculos, reforçam as claras diferenças para a letra do copista do manuscrito de *Finezas Venturosas*. Em relação à *Fastigínia*, Ernesto Rodrigues refere que dos 13 manuscritos conhecidos, o da British Library “é a única cópia parcialmente autógrafa.” (Rodrigues, 2010: LXIV)

<sup>9</sup> Falamos da folha de rosto do próprio códice, antecedente, portanto, o primeiro texto, *Fastigínia*. Este é, aliás, o único texto do códice com folha de rosto própria.

Espanha. O cargo que desempenhou como ouvidor da Esgueira, Comarca de Coimbra, levou-o a Valladolid por duas vezes, tendo resultado dessa experiência a escrita de *Fastigínia*. Desempenha várias funções relacionadas com a Coroa, tais como desembargador do Porto e da Casa da Suplicação, procurador da Coroa, vedor da Fazenda da Rainha, desembargador do Paço, etc. Diz Barbosa Machado:

“(…) em tantos e tão diversos lugares he impossível a diligencia que applicou, o desinteresse que observou, e o trabalho que padeceo revolvendo todo o archivo da Torre do Tombo para augmentar o património Real, ordenando a todos os provedores, e Corregedores que declarassem quaes eraõ os Senhores Padroados das Igrejas, para se saber os que estavaõ usurpados á Coroa…” (Machado, 1965: 758).

Recebeu do rei D. João IV as maiores honras pelos vários trabalhos prestados à Coroa portuguesa e teve tanta fama na Europa que terá visto o seu retrato numa compilação de varões ilustres, em obra impressa e encomendada no ano de 1650, segundo o mesmo Barbosa Machado, mas da qual não se conhece qualquer exemplar<sup>10</sup>. Em relação às obras que deixou impressas, e que Ernesto Rodrigues elenca na introdução à sua edição de *Fastigínia*, a maioria diz respeito a aspectos relacionados com a sua actividade profissional.

O primeiro autor a assumir TPV como responsável pela produção das novelas manuscritas foi o próprio Cunha Rivara, uma vez que a mais antiga referência feita ao manuscrito consta do seu catálogo, como anteriormente já fizemos referência. Não terá hesitado em assumir TPV como novelista, reconhecidas que eram as suas qualidades como escritor da *Fastigínia*; obra de difícil “catalogação” mas com um forte pendor literário. Terá entendido como suficientes os dados constantes no manuscrito, circunstância que terá contribuído, igualmente, para que Brito Aranha, no trabalho que levou a cabo de dar continuidade ao *Diccionario Bibliographico Portuguez*<sup>11</sup>, de

---

<sup>10</sup> “Não conseguimos encontrar o livro indicado por Barbosa Machado e as investigações realizadas no Arquivo do Estado da cidade de Haia pelo Exmo. Senhor Doutor M. de Jong, ilustre professor de português na Universidade de Amesterdão, tiveram resultado negativo. Não há vestígio algum de qualquer compra de um retrato de Tomé Pinheiro da Veiga, por ordem nem dos Estados da Província nem dos Estados Gerais no ano de 1651.”, in Barbosa, Elisabete Rodrigues: 1966, *Tomé Pinheiro da Veiga: o homem e o seu tempo*, Coimbra (dissertação de licenciatura em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), pp. 24-25

<sup>11</sup> (Silva, Inocêncio da, 1908: 284-285, tomo 19º)

Inocência da Silva, tivesse optado pelo mesmo. Ali encontramos uma adenda às obras de TPV, anteriormente descritas por Inocência<sup>12</sup>, onde não existia qualquer referência aos códices manuscritos da BPE, tendo cabido a Brito Aranha o trabalho de transcrição das notas de Cunha Rivara, nada acrescentando a estas. O mesmo autor faz referência a um artigo de Sampaio Bruno, relevando a qualidade do mesmo – artigo esse onde Sampaio Bruno se debruça, essencialmente, sobre *Fastigínia*, fazendo breves referências aos dados biográficos de TPV, embora nada acrescentando às notas de Barbosa Machado e Inocência da Silva; além do mais, não faz qualquer referência às novelas, embora faça referência ao códice a propósito de *Fastigínia*.

Mas a discussão em torno da autoria das novelas no códice da BPE assume outros contornos com o estudo introdutório de Ernesto Rodrigues para a mais recente edição de *Fastigínia*. Segundo este, e ao contrário de Maria Isabel Lopes Rosa<sup>13</sup>, não deve existir qualquer receio em assumir TPV como autor das novelas<sup>14</sup>, ainda que a discussão se erga em torno da novela *Hospital de Cupido*, obra que mereceu estudo académico de Maria Isabel Lopes Rosa. Contudo, e ao contrário das restantes novelas manuscritas no códice que trabalhamos, existem mais cópias do texto *Hospital de Cupido*, nomeadamente mais 5 cópias para além da que existe na BPE, sendo que em duas das seis o autor é identificado como sendo TPV. Este facto é, para Ernesto Rodrigues, mais do que suficiente para se atribuir a autoria a TPV, ainda que a autora da citada tese não o tenha assumido por maioria de razão. Assim, Ernesto Rodrigues reconhece qualidade no trabalho de Lopes Rosa, “Sendo um trabalho excelente na edição crítica e histórico-cultural...”, mas critica negativamente a autora por supor “(...) que há uma ignorância académica sobre essas peças (desde Elisabete Barbosa e Óscar Lopes / A. J. Saraiva a Segurado e Campos) ...” (Rodrigues, 2010: CXLV). As razões de Ernesto Rodrigues não serão despiciendas. Contudo, talvez não seja de menosprezar que tanto Elisabete Barbosa como Óscar Lopes / A. J. Saraiva apenas referem o manuscrito na medida em que essa referência resulta do conhecimento da existência do mesmo, isto é, em nada acrescentam a uma possível identificação autoral. Aliás, no último caso os autores apenas abordam o manuscrito para sobre o mesmo darem a

---

<sup>12</sup> (Silva, Inocência da, 1862: 363-365, tomo 7º)

<sup>13</sup> “Apesar de dois dos manuscritos atribuírem a autoria desta obra a Tomé Pinheiro da Veiga e a Francisco Rodrigues Lobo, considerámo-la anónima, visto ser essa a indicação da maioria dos manuscritos.”, (Rosa, 2002: 19)

<sup>14</sup> Também a possibilidade de Francisco Rodrigues Lobo ser o autor de *O Hospital de Cupido* foi abordada por Óscar Lopes e José Saraiva, no capítulo dedicado ao autor de *Corte na Aldeia*, inserido na *História da Literatura Portuguesa*.

indicação de que se encontra aberta a possibilidade de estudo. No caso de Elisabete Barbosa são-nos elencadas as obras de TPV, surgindo nesse elenco o manuscrito da BPE, cremos, pelo simples motivo de que o mesmo já estava referenciado no *Catálogo de manuscritos...*, de Cunha Rivara.

Terão as justificações apresentadas, quer de um lado, quer de outro, argumentos válidos na defesa de duas posições absolutamente antagónicas? Cremos que sim, embora a posição de Ernesto Rodrigues nos mereça maiores cuidados, comparativamente com a de Maria Isabel Lopes Rosa, sabendo, à partida, que não assumir uma autoria para a nossa novela será sempre mais cómodo e menos arriscado, no sentido em que o foco estará em absoluto no texto. No entanto, e olhando ao caso único de *Finezas Venturosas* - não existindo nenhuma outra cópia -, não é de somenos importância, para a identificação do autor, o facto de estar inserida num volume intitulado *Meditações de Tomé Pinheiro da Veiga*, ainda que saibamos não se tratar de um manuscrito autógrafa. Todavia, o título do volume não pode ser, só por si, factor decisivo na atribuição de uma autoria, sobretudo devido ao desconhecimento da data na qual o códice foi constituído. Importa também alertar para o papel da preposição “de”, cujo sentido pode estar relacionado com a posse do documento, isto é, podemos estar perante um conjunto de textos que pertenciam a TPV, e não criação deste. Ainda assim, e no que respeita à matéria da autoria (ou posse), estamos no campo das suposições, cabendo-nos reunir o máximo de informação possível.

Escreveu Maria Isabel Lopes Rosa:

“Após a consulta do referido catálogo [refere-se ao *Catálogo de Manuscritos...*, de Cunha Rivara], verificamos que o manuscrito estava inserido num códice de obras atribuídas a Tomé Pinheiro da Veiga, intitulado «Meditações». Depararam-se-nos algumas questões: seriam todas essas «Meditações» de Tomé Pinheiro da Veiga? O copista não teria preenchido os fólhos em branco com obras anónimas que considerou curiosas?” (Rosa, 2002: 27).

Em nota de rodapé, a autora refere ainda ter verificado que a letra difere de *Fastigínia* para as novelas que se lhe seguem: discordamos de tal análise, uma vez que entendemos – em consonância com Ernesto Rodrigues – que se trata da mesma letra em

todo o códice, com ligeiras oscilações que não são suficientes para atribuir-lhe mais do que um amanuense.

A nossa posição quanto à questão da autoria será a de observador, isto é, servir-nos-á chamar para a análise textual o conhecimento prévio das circunstâncias biográficas de TPV, assim como de *Fastigínia*. Fá-lo-emos na medida em que esse conhecimento possa enriquecer o nosso estudo, ainda que saibamos *a priori* que não será objectivo do mesmo atribuir uma autoria a *Finezas Venturosas*.



## **2- A novela Finezas Venturosas**

Uma vez que trabalhamos um texto inédito que permanece manuscrito, reveste-se de elevada importância elaborar um resumo da intriga de *Finezas Venturosas*, a fim de tornar mais acessível a compreensão global do texto. Não deixaremos de sublinhar os dados que recolhemos da sua leitura, neles permanecendo com o afinco necessário a uma explicitação das suas características. Trabalho que resultará, certamente, numa clarificação da leitura, nem sempre acessível devido a questões filológicas que se prendem com a particularidade de estarmos perante um texto manuscrito. O principal aspecto a ressaltar tem a ver com o facto de não estar datado. Sabemos, apoiados pelo conhecimento paleográfico de Cunha Rivara, que se trata de uma cópia com letra do século XVII, talvez da primeira metade, mas tal informação, sendo, por si só, um apoio, não é razão para definir um período para a novela.

Assim, decidimos proceder a uma análise dividida em vários pontos, isolando-os para, no final, os olharmos em conjunto, obtendo um resultado sustentado pelos diferentes focos que apontaremos a *Finezas Venturosas*. Ao resumo da intriga seguir-se-á a análise dos paratextos da novela, estudo esse que incidirá sobre o título e o prólogo, e onde o objectivo passará por perceber a influência destes no conjunto narrativo. Seguidamente, entraremos na análise ao texto propriamente dito, abordando, em capítulo próprio, questões como o espaço e o tempo da narrativa, a caracterização das personagens e o tema – ou os temas – da novela.

Pretende-se, através de um estudo comparativo, tentar perceber questões teóricas que não estão circunscritas à literatura portuguesa, desde logo o bilinguismo que encontramos em *Finezas Venturosas* que faz desta uma novela de âmbito ibérico. O caso de Cervantes, através das suas *Novelas Exemplares*, constituirá um ponto de convergência da nossa análise que se pretende transfronteiriça e sensível ao legado dos séculos anteriores.

## 2.1. Organização diegética

A intriga de *Finezas Venturosas* gira em torno de dois casais, Arsénio e Rosaura, Octávio e Serafina e das suas desventuras de amor. O tempo em que a mesma ocorre será nos anos iniciais do século XVI, facto que percebemos logo no início quando o narrador nos dá conta do nascimento de Arsénio, “No tempo q[ue] Dom Fernando de Aragão senhoreava Napoles (...)”<sup>15</sup>: tratar-se-á dos Reis Católicos, denominação pela qual ficaram conhecidos D. Fernando II de Aragão e Dona Isabel I de Castela, cujo reinado ocorreu entre 1479 e 1516. A acção principal desenrola-se em Nápoles, o que nos remete para os anos em que o reino napolitano esteve sob o jugo de Castela, depois da guerra travada com o exército francês, entre 1502 e 1504, acabando por cair de vez para o lado castelhano em Janeiro de 1504.

Estamos, nesta fase, nos 22 anos de Arsénio, que tem em Octávio, duque de Gaeta, um verdadeiro amigo com quem irá partilhar alguns desgostos amorosos. Octávio ama Serafina, filha herdeira do duque de Amalfi, cujo amor é correspondido. No entanto, o mesmo não acontece com Arsénio, que se apaixona ardentemente por Rosaura, prima de Serafina, que nos primeiros contactos entre ambos não parece revelar grande interesse por Arsénio.

Devido à guerra que opunha as tropas de D. Fernando às tropas francesas, Fabrício, pai de Serafina, refugia-se na casa de campo, em Guarda-Flor, a cerca de 15 km de Nápoles, onde mora o seu cunhado, pai de Rosaura, e cujo filho (Roberto), contra a vontade do pai, luta ao lado do exército francês. Será nesse local, a apenas duas léguas de Nápoles, que irá ocorrer o primeiro encontro entre a dupla de casais. Com a devida permissão de Serafina, Octávio dirige-se à casa de campo e faz-se acompanhar por Arsénio que, ao ver Rosaura, se deixa enamorar perante a sua esfuziante beleza. Entretanto, o estado de saúde do príncipe de Salerno, pai de Rosaura, agrava-se, levando-o à morte, não sem antes pedir ao seu cunhado, Fabrício, que ficasse responsável por Rosaura e que permitisse que Serafina tivesse maior contacto com Roberto, logo que este tivesse o perdão do rei.

---

<sup>15</sup> f. 273

Tempos após o luto, as duas raparigas voltam para Nápoles, começando Arsénio a tentar encontrar-se com Rosaura, que o evitava agora mais do que nunca, ainda em sofrimento pela morte do pai. Serafina, no entanto, tudo fazia para que a sua prima se correspondesse com Arsénio, revelando alguns comportamentos que para esse efeito se compraziam.

Passaram largos meses sem que Rosaura revelasse qualquer intenção de se corresponder com Arsénio e este, perante tal teimosia, empenha-se no envio de cartas amorosas e poesias à sua amada, não colhendo o sucesso desejado uma vez que Rosaura nem faz menção de as ler; mas devido à pressão feita por sua prima Serafina, aquela decide responder às cartas de Arsénio, enviando-lhe um breve texto onde lhe dá conta do seu desinteresse, afirmação essa que não desvia Arsénio da sua vontade. É então que consegue novo encontro onde lhe é permitido cantar a Rosaura, que parece ficar sensibilizada. Chega o Carnaval, altura na qual se realiza uma grande festa<sup>16</sup> em Nápoles onde é permitido – e aconselhado – o uso de máscaras. É então que surge a oportunidade de chegarem à fala os dois amantes, sem que o diálogo surta grande efeito.

Por esta altura surge Roberto, o irmão de Rosaura, a quem D. Fernando havia perdoado, e acaba por se hospedar na casa de Guarda-Flor, acompanhado por Júlio, seu amigo. É marcado o casamento de Serafina e Roberto, por vontade do pai de Serafina, correspondendo ao pedido do seu falecido cunhado. Para além do desgosto de Octávio, que vê a sua amada ficar noiva de Roberto, também Arsénio parece reparar no interesse de Júlio em Rosaura, chegando Arsénio à conversa com a rapariga e conseguindo agendar um encontro nocturno. No decorrer do encontro surge Roberto, acompanhado dos seus criados, e acaba por se envolver numa luta com Arsénio acabando este por matá-lo. Em fuga para a sua casa encontra Octávio que, perante a confusão dos criados de Roberto que pensaram ser Octávio quem deles fugia – até porque conheciam o ódio que este tinha por Roberto –, acusaram-no de o matar. Por ordem do rei acabam os dois presos, tendo sido solto, no dia seguinte, Arsénio uma vez que o rei pensava ter sido Octávio o autor do crime. Grande tristeza colhia Rosaura, por ver o irmão morto por Arsénio, o homem que, reconhecia agora, mais amava.

Arsénio, sofrendo por ver, injustamente, o seu amigo prisioneiro, decide escrever uma carta ao rei, dando conta da inocência daquele e declarando-se culpado, sem, no entanto, deixar de referir a soberba de Roberto. Quando D. Fernando lê a carta,

---

<sup>16</sup> Carnaval, que no manuscrito está identificado por *carnes tolendas*.

já Arsénio fugira de Nápoles, tendo o rei mandado prender a família deste, bem como os criados de Roberto. Revelada a inocência de Octávio, o rei dá-lhe ordem de soltura, para grande alegria de Serafina. Dias após a fuga, Arsénio encontra-se às escondidas com o seu amigo Octávio, de quem recebe notícias da sua amada Rosaura. Findo o encontro, e escondido por entre o bosque, dá de caras com uns atacantes que haviam cercado o rei, pretendendo matá-lo. É então que a bravura de Arsénio é posta à prova e este acaba por salvar o rei dos meliantes, que escapam por entre a densa vegetação do bosque. D. Fernando, não querendo fazer alarido da situação, pediu a Arsénio que deixasse passar uns dias, findos os quais lhe daria a liberdade, como prova do seu agradecimento.

Deambulando pelos bosques, Arsénio decide ir até ao jardim da casa onde morava Rosaura a fim de estabelecer diálogo com esta. Rosaura, já prevendo as intenções daquele e para evitar que Arsénio a visse, refugia-se no interior do jardim, protegida pelos altos muros que o cercam. Arsénio, levado pelo desejo de ver a sua amada, consegue saltar os muros e chegar ao diálogo com Rosaura. Esta acaba por lhe revelar que encontra na amizade de Arsénio e Octávio prova maior que uma possível relação amorosa entre os dois, e diz-lhe que se quer pagar a Octávio o favor que este lhe fez, deve renunciar ao seu amor por ela. Arsénio aceita o pedido de Rosaura e decide deixar aquela terra para sempre.

Parte então numa embarcação que, a meio da viagem, se vê cercada por barcos inimigos que acabam por fazer a tripulação prisioneira, incluindo Arsénio. No entanto, a fama que granjeara de bom homem e valente lutador chega ao conhecimento do inimigo que o mantinha cativo, passando estes a exigir um alto preço pela sua libertação; notícia que chegou aos ouvidos de Octávio, tendo este enviado um criado com o valor do resgate, a que juntou uma carta de Rosaura, arrependida da proposta que fizera a Arsénio. Chegado Laurêncio, o criado, ao seu destino, mal reconhece Arsénio que, surpreendentemente, recusa a ajuda do amigo Octávio, pedindo ao criado que desse a conhecer ao seu amo a sua vontade em viver cativo o resto da sua vida.

Também Rosaura tomou conhecimento da vontade de Arsénio, desfalecendo perante a possibilidade de não voltar a ver o seu amado. É então que a sua prima, Serafina, a convence a escrever uma carta a Arsénio, pedindo a Octávio que encontrasse forma de fazer chegar a carta ao amigo. Fica D. Fernando a conhecer o assunto e em conversa com Octávio diz-lhe que mande um criado seu tratar do resgate sem olhar ao preço, uma vez que o próprio rei trataria do pagamento. Ao ler a carta que Rosaura lhe

enviara, Arsénio acabou por aceitar que fosse realizado o pagamento do resgate, e nesse mesmo dia volta a embarcar para Nápoles.

É então marcado novo encontro, tendo Arsénio e Octávio viajado até Guarda-Flor onde se encontraram com as duas raparigas. Rosaura dá-lhe conta do seu arrependimento e confessa-se a Arsénio, mantendo os amantes contacto nos dias seguintes, com o cuidado de não serem vistos por Fabrício, tio de Rosaura, que se opunha ao casamento. Logo que D. Fernando soube da presença de Arsénio em Nápoles, divulgou o seu perdão publicamente, dando a conhecer os feitos do jovem aquando do assalto que o rei sofrera. O rei, sabendo do amor de Arsénio por Rosaura, decide chegar à fala com Fabrício, na tentativa de o convencer. Este, no entanto, dá a conhecer ao rei que Rosaura não tem vontade de casar, afirmação que levou D. Fernando, desconfiado, a viajar até Guarda-Flor onde questionaria a própria Rosaura, que lhe dá a conhecer o seu desejo de casar com Arsénio. Convencido da vontade da rapariga, D. Fernando volta a falar com Fabrício que, perante tão forte desejo, não teve outra saída senão permitir que o casamento se realizasse. A novela termina com o casamento dos dois casais, no mesmo dia, numa festa comum.

Numa breve análise à organização diegética, somos de imediato tentados a seguir uma série de ideias-chave em relação à prosa seiscentista: o par amoroso, que pode ser mais do que um par, como é o caso da novela que aqui trazemos; a dificuldade de o homem chegar à mulher amada, tendo de passar por várias provações até atingir o seu objectivo; a definição histórica em que o enredo assenta, com um espaço temporal bastante definido e geralmente, como é o caso, inserido em disputas armadas entre diferentes reinos; a situação de rapto e cativo pelos quais passa a principal personagem masculina; o papel do rei (personagem real) na definição de vários pontos do enredo, sobretudo no desenlace final; a amizade entre os diferentes membros do casal, constantemente empenhados em patranhas que os sujeite ao contacto directo, a fim de cimentar uma relação amorosa, até à sujeição a provações em prol da inocência alheia, abdicando, em alguns casos, da sua própria liberdade; a convivência entre texto em prosa e em verso, com a particularidade de o texto em verso aparecer em castelhano, facto cuja evidência releva a possibilidade de estarmos perante um texto do século XVII, período que evidenciou, mais do que nenhum outro, e por força dos acontecimentos históricos, uma convivência entre os idiomas português e castelhano.

Os dados existem, estão no texto, e contribuem para a definição dos textos que nos servirão de apoio a uma análise comparada. Desta forma, parece-nos clara a

semelhança com as *Novelas Ejemplares* (1613)<sup>17</sup>, de Miguel de Cervantes, sobretudo no que respeita ao papel da amizade, das deambulações, do rapto por piratas turcos e respectivo cativo<sup>18</sup>, assim como a noção de “exemplaridade” que trataremos em capítulo próprio. Mas a questão sentimental que atravessa toda a novela merecerá uma chamada de atenção para a novela sentimental, que em Portugal se assumiu em força no século XVI, em grande parte apoiada em obras como as de Diego de San Pedro (1437-1498) e que na literatura portuguesa teve o seu máximo expoente em *Menina e Moça* (1554), de Bernardim Ribeiro. Servir-nos-á como ponto diferenciador entre a prosa dos dois séculos no que à questão sentimental diz respeito, mormente quanto à forma como esta relação surge nos textos. Por último, e levados pelas evidências textuais de *Finezas Venturosas*, entendemos ser fundamental chamar ao nosso trabalho as também *Novelas Exemplares* (1650) de Gaspar Pires Rebelo, cujo título evidencia uma proximidade à novelística cervantina, evidência corroborada, sobretudo, por cinco das seis novelas que constituem este volume de GPR, que conheceu várias impressões e em diferentes formatos. Será nesta triangulação temporal e estética que a “nossa” novela se movimentará, uma vez que um período que se estende por mais de cem anos comportará evidências que apoiarão a nossa tese de podermos estar perante uma novela do Barroco inicial, como adiante veremos.

---

<sup>17</sup> Todas as datas assinaladas junto ao título da obra referem-se à primeira impressão das mesmas.

<sup>18</sup> O próprio Cervantes terá sido sujeito a cativo, na cidade de Argel, em 1575, na altura com 28 anos, tendo sido libertado cinco anos depois.

## 2.2. Os paratextos de *Finezas Venturosas*: a influência do título e do prólogo no texto

Consideramos como paratexto todos os elementos que acompanham a obra, tais sejam o título, o prólogo, as licenças, as dedicatórias, etc. No fundo, nomeamos todos os elementos que estão para além do texto mas cuja relação com este os torna indispensáveis à sua leitura<sup>19</sup>.

O estudo dos paratextos numa obra literária assume maior relevância num texto como o de *Finezas Venturosas*, tendo em conta o período para o qual o mesmo remete. A literatura do século XVII é pródiga em fornecer elaborados prólogos cuja função obedecia, em grande parte, a questões relacionadas com a censura<sup>20</sup>, sendo muitas vezes aproveitados para o autor elaborar uma apresentação da obra, dissertando sobre os motivos que o sujeitaram a tal empreitada, ao mesmo tempo que apresenta uma posição humilde perante o texto e a qualidade que o mesmo possa apresentar. Também o título da obra assume um papel fundamental na leitura final, em aparente diálogo com o texto, resultando, em certos casos - como parece ser o da novela que aqui trabalhamos – num prenúncio bastante certo do desfecho da narrativa. No caso de *Finezas Venturosas* impõe-se um olhar crítico e analítico para os dois vocábulos que compõem o título, mas também para a pequena introdução que antecede a narrativa.

---

<sup>19</sup> Segundo Gérard Genette, importa realçar a relação “que el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; Notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista e menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende.” (Genette, 1989: 11-12)

<sup>20</sup> Maria Inês Nemésio refere a importância de salientar que “a apertada vigilância exercida pela Censura «preventiva», quanto à impressão dos livros no século XVII, nomeadamente quanto às novelas que aqui tratamos, se manifesta na sua materialidade não apenas na inclusão das licenças ou aprovações como textos preliminares essenciais à circulação do livro impresso, como também nos prólogos ao leitor.” (Nemésio, 2010: 78). Para o exemplo espanhol – dadas as circunstâncias culturais pouco, ou nada, difere do português –, Pabst refere como os autores “pugnaban, en sus introducciones, por obtener el favor y la indulgencia de las autoridades eclesiásticas, cómo en ocasiones el texto de la licencia de impresión outorgada por las autoridades coincide puntualmente com el del prólogo, porque o bien el censor hacía la vista gorda y confiaba exclusivamente en el prólogo y su contenido, o el autor intentaba disculparse ante sus lectores, frente a las rigurosas tachaduras y cortes impuestas por el censor...” (Pabst: 1972, 194)



### 2.2.1. O título: Finezas Venturosas

No que respeita ao título, recuperamos o significado de “fineza” que, segundo Raphael Bluteau, consiste em “acção com que se mostra o grande amor”, e há que realizar-se “com primor, com galantaria, com cortesia” (Bluteau, 1713: 125)<sup>21</sup> Estamos, portanto, perante um vocábulo que evidencia uma acção pura, nobre, fina e que por esse motivo vai ao encontro da condição social das personagens da novela, conhecida que é a sua ascendência nobre. A fineza irá influenciar a forma como o amante se declara à mulher amada, chegando-se-lhe com gestos subtis mas fazendo-lhe crer que são esses gestos que melhor evocam o seu amor. Trata-se de uma forma de amor que consegue vencer as contrariedades e convencer a amada, graças à forma fina como é evidenciado:

“Amava Octavio a fermosa Serafina f[ilh]a herdeira de Fabricio, Duque de Amalfi, sugeito de partes tão divinas q[ue] deixava impossibilitadas as mayores finesas de temores de vaidade quando não conseguão poderem ser satisfação; não correspondia ingrata Serafina antes dispensando c[om] a estranhesa da fermosura, permitia em seus amores a Octávio admirar verdades venturosas”. (fl. 274)

Esta postura amatória revelada pelas personagens tanto se aplica ao amor profano como ao amor divino, como nos mostra Ana Hatherly em relação ao P. António Vieira: “O conceito de *fineza*, em que ressoam ecos do *fin* ‘amor cortês, é definido pelo próprio Vieira quando, ao parafrasear São Bernardo, declara que «o amor fino é aquele que não busca causa nem efeito: ama porque ama e ama para amar».” (Hatherly, 2003: 151). Desses “ecos” do amor cortês, podemos distinguir algumas características da transformação que o amor fino foi desenvolvendo em relação àquele, importado da literatura provençal. No amor cortês, “não se trata de uma experiência sentimental a dois, mas de uma aspiração, sem correspondência, a um objecto inatingível, de um estado de tensão que, para permanecer, nunca pode chegar ao fim do desejo.” (Lopes,

---

<sup>21</sup> A opção por Bluteau deve-se ao facto de se tratar do dicionário da língua portuguesa com edição mais próxima da época da redacção da novela.

1978: 59) Ora, o amor que encontramos em *Finezas Venturosas* não é já um amor solitário, isto é, que se inicia e se completa através de uma única entidade, uma vez que só dessa forma o desejo se torna permanente. A fineza de amor que tratamos pressupõe a existência de duas pessoas, o amante e a amada, e é na extensão do amor a essas duas pessoas que o amante (sobretudo) desenvolve as acções que legitimam o amor fino, tais como a resiliência, a paciência, a nobreza e o foco na mulher amada, com o objectivo claro de consumação do seu amor, cujo resultado ideal não pode ser outro que não o casamento, ao contrário do amor cortês, onde se mantém um “estado de tensão (que) parece ser o ideal do verdadeiro amador e do verdadeiro poeta, como se o movesse o amor do amor, mais do que o amor a uma mulher.” (Lopes, 1978: 59) Contudo, persistem certas nuances (os “ecos” que refere Ana Hatherly) no amor que encontramos na novela, nomeadamente na dificuldade que o amante sente em chegar à amada, tendo de ultrapassar diversas provações para ver esse amor correspondido.

Será na não correspondência de Serafina que o amor fino irá incidir; mas esta fineza de amor sujeita o amante a um esforço tremendo que apenas tem eco na resiliência com que se declara, sobretudo quando o amor não tem a correspondência pretendida:

“Deixey lograr presunções à vida no sofrim[en]to de minhas penas p[ar]a desculpar o atrevimento de intentar perdella em abono de minha fee mas agora q[ue] o gosto de padeçer vai fazendo lisongeiros os tromentos fio a este papel a informação de minhas culpas e o prémio de minha adoração q[ue] como se não ignore eu me não saberei fabricar mayor ventura.” (fl. 277)

Circunstância que se repete ao longo da novela é a forma como se recorre à correspondência quando o comportamento manifestado pelo amante não é suficiente. A escrita parece constituir-se como o cunho máximo do sentimento; quando a personagem refere “fio a este papel a informação de minhas culpas...”, parece mostrar à mulher amada o reconhecimento dos seus actos, registando-os no papel como prova última não só do seu sentimento amoroso mas das causas que daí poderão advir.

Esta resiliência é assinalada pelo escritor do prólogo das *Novelas Exemplares* de Gaspar Pires de Rebelo (GPR), auto-denominado “um particular amigo do autor”, onde assinala que gestos de amor revelados pelas diferentes personagens das novelas “foram

na resistência uma penha<sup>22</sup> dura, e de outras que padecendo o naufrágio de amor souberam salvar sua honra em a tábua da prudência, por se não verem andar soçobrando sobre as águas da falsidade, que fazem alguns amantes.” (Rebello, 1669) Estamos perante uma forma pura de amor, como já referimos, e que, por esse motivo, se assume predisposta a quebrar obstáculos, contrariedades, cujo desfecho se deixa adivinhar pelo vocábulo “venturosas” que completa o título da nossa novela.

Assim, aquele que age venturosamente fá-lo “com fortuna, com felicidade” (Bluteau, 1721: 411), tentando escapar, por conseguinte, ao destino traçado, uma vez que “se saber a ventura, ou o bem, & mal, que há de vir, fora bom para o homem, Deos lho revelára, como lhe revelou a Fé” (Bluteau, 1721: 410). Temos, desta forma, uma fineza de procedimentos que marcará as acções no decorrer da novela com o objectivo de, através destas, se ser bem-sucedido devido à ventura com que as mesmas são realizadas, mas não só: ela sugere um final feliz para a novela. Essa ventura<sup>23</sup>, à imagem das finezas que vão sendo reveladas pelos amantes, verifica-se no feliz desenlace dos infortúnios que quer Arsénio, quer Octávio, sofrem – ainda que em menor quantidade no caso do último. Os dois vocábulos parecem estabelecer uma estreita relação no decorrer da narrativa, surgindo um quando falta o outro: quando a uma personagem lhe falta a “ventura”, é nas “finezas” do amor que encontra a resiliência necessária. Assim sucede com Rosaura, que depois de recusadas as investidas epistolográficas de Arsénio, não logra actuar de acordo com o que a razão manda, não resistindo aos preceitos do coração:

“Para matar vinha destinado o papel mas a estimação de Arcenio o fes relíquia, respondeu humilde e amante abonando os quilates de sua fee mas abstinada Rosaura a infinitos papéis q[ue] sua prima lhe trazia não queria deffinir(?) se bem o diamante de seu peito já tinha por menos impossível poder ser labrado co[m] as lágrimas de Arcenio, mas era tão interior este discurso q[ue] de si mesmo o coração o recitava.” (fl. 278v)

---

<sup>22</sup> Rocha (Bluteau: 1720, 393)

<sup>23</sup> Para melhor entender o prenúncio que a “ventura” augura nos sucessos das personagens, atentemos ao soneto de Francisco Rodrigues Lobo: “Mil anos há que busco a minha estrela/ E os Fados dizem que ma têm guardada;/ Levantei-me de noite e madrugada,/ Por mais que madruguei, não pude vê-la/ Já não espero haver alcance dela/ Senão depois da vida rematada,/ Que deve estar nos céus tão remontada/ Que só lá poderei gozá-la e tê-la./ Pensamentos, desejos, esperança,/ Não vos canseis em vão, não movais guerra,/ Façamos entre os mais uma mudança:/ Para me procurar vida segura/ Deixemos tudo aquilo que há na terra,/ Vamos por onde temos a ventura.” [Lobo: 1985, 307]

Acabam assim por ser de boa ventura as invectivas de Arsénio, apoiadas pela constância das demonstrações “finas” de amor por Rosaura. A confluência dos dois vocábulos é perfeitamente apercebida e interiorizada pelas personagens, sobretudo pelo par principal (Arsénio e Rosaura), facto verificável no decorrer da narrativa em passagens como a seguinte, onde é Arsénio quem diz:

- Nesta ventura q[ue] logro é dificultoso falar porque não devo a experiência [sic] saber a lingoa dos venturosos, e estão meus olhos hoje tão divinam[en]te ocupados q[ue] se não atrevera a boca a lhe furtar hum instante p[ar]a significar efeitos do coração.” (fl. 281v)

Arsénio revela não conhecer a “lingoa dos venturosos” por inexperiência, embora se reconheça em ter conseguido uma “ventura”; mas se não o consegue, também aos “efeitos do coração” o deve, uma vez que a sua boca não se atreverá a “significar” tais efeitos, ou seja, a colocá-los em palavras. Efeitos do amor fino, cremos, insuficiente para ser verbalizado a não ser quando essas palavras são cantadas, como sucede na fase inicial da novela, na circunstância de ainda não se ter efectivado o amor.

O desfecho feliz da novela corrobora a noção de diálogo entre o título da mesma e as incidências que nela ocorrem. Se descontarmos o episódio em que Arsénio, eivado de ciúmes, mata Roberto, as manifestações amorosas nunca deixam de ser nobres e galantes; mesmo após a conquista da amada, os gestos revelam essa pureza amorosa. Este comportamento evidenciado pelo amante deve entender-se como exemplo didáctico para o leitor, aspecto que podemos encontrar no prólogo às novelas de GPR, quando o autor aconselha a que os leitores “leiam estes enredos, e achando pasto para os entendimentos aprenderão dos que em seus amores foram atrevidos, como nunca em eles tiveram bons sucessos, e dos que foram modestos, e moderados, com quantas prosperidades viram o mundo de seus desejos.” Consideramos, portanto, que a “ventura” que a novela encerra decorre da resiliência com que esses gestos cheios de “finezas” se perpetuam, estabelecendo uma ligação clara e inequívoca entre o título e o final bem sucedido da narrativa.

### 2.2.2. O “prólogo”

Em relação ao breve texto introdutório da novela que trabalhamos, a tarefa de análise comporta alguns problemas que se prendem, em grande parte, com a natureza subjectiva e complexa do mesmo. Importa assinalar, desde já, que a única novela, no conjunto dos textos manuscritos no códice da BPE, que tem prólogo, é *Finezas Venturosas*; facto que se torna relevante para a análise, quer da novela, quer da influência do próprio prólogo na narrativa.

Atendendo às características dos textos introdutórios defendidas por Lucília Gonçalves Pires, verificamos que para “prólogo” a autora indica ser esta “a designação mais frequentemente dada a um texto, geralmente curto, escrito pelo autor da obra e independente desta...”. Contudo, assinala algumas diferenças na relação entre este e as diferentes designações para textos introdutórios na literatura do período Barroco. Atentemos, pela relevância que prefigura para o caso da breve introdução à “nossa” novela, a diferença que estabelece para “proémio”, que, segundo a citada autora, “É a designação dada geralmente a um texto introdutório que é exposição do assunto que a obra vai tratar”, mas que se distingue do prólogo “não só pelo seu conteúdo, mas também pelo facto de aparecer já como parte integrante da obra.” (Pires, 1980: 34) Atendendo às características do texto que em seguida analisaremos, parece-nos mais adequada – por mais próxima – a definição de proémio, pelo simples facto de nele encontrarmos matéria que já diz respeito à obra, sobretudo na evocação que desta se faz através de uma das suas personagens. Não obstante este aspecto, e a fim de evitar uma complexificação advinda das diferentes denominações para um texto introdutório, optaremos por denominar de “prólogo” ao texto que antecede a narrativa *Finezas Venturosas*, uma vez que é essa a designação que ocorre com maior regularidade nos variadíssimos textos da época:

“A necessidade de obedecer alenta os temores co[m] q[ue] aparece esta novela, de cuja sorte me publicara o offendido se me atrevera a presunções de queixoso. Restituo Arcenio venturoso; e se bem suas felicidades são fingim[en]to da obediência, e as desgraças verdades exprimentadas, satisfeito de seu estado se confessa q[ue] não he só o prémio quem fas as

finezas venturosas; nos males se lográo, nas desesperações se abonão co[m] mayor seguridad.” (f. 273)

Parece existir uma comunicação entre o narrador do prólogo e alguém (ou alguma entidade) que não é fácil de descortinar. Logo a abrir, a frase “A necessidade de obedecer alenta os temores co[m] q[ue] aparece esta novela, de cuja sorte me publicara o offendido se me atrevera a presunções de queixoso” parece apresentar uma justificação para a escrita da novela. De acordo com a segunda parte do período, somos levados a crer que existe um “ofendido”: mas obedecer a quem, ou a quê? Sabemos, contudo, que era convencional, nos prólogos, dizer que se publicava apenas para “obedecer” aos pedidos de alguém ou às exigências dum senhor, e só essa necessidade poderia acalmar “os temores” que o autor sentiria com a divulgação da novela<sup>24</sup>. Também os “temores” de que nos fala o autor faziam parte das convenções de um prólogo: era normal, nos prólogos da época, dizer que se publicava com “temor” dos desfavores, das más-línguas etc., e que esse mal só podia ser superado pela protecção de alguém com poder (reis, príncipes...), e ao qual, em muitos casos, se dedicava a obra. E se falamos em «divulgação da novela» deve-se meramente à nossa interpretação da expressão “com que aparece esta novela”, no sentido de surgir, de se revelar, de vir a público com todo o risco que esse facto acarretava.

Logo o autor fala em um “ofendido” a quem se poderia queixar, não fosse o primeiro entender tal acção como presunçosa. Queixar-se de quê? A que propósito? E que interpretação fazer do verbo «publicar»? Parece-nos arriscado, neste contexto, assumir o verbo no sentido de «mandar para a impressão o texto», ou seja, «publicar» no sentido de «imprimir». Um dado assinalável tem a ver com a definição do género “novela” que o autor faz ao referir, explicitamente, “co[m] q[ue] aparece esta novela”, contribuindo, dessa forma, com um guia fundamental para a postura que o leitor assumirá perante a obra.

Nesta frase de entrada, o autor – ainda que obscuramente – parece apresentar uma justificação para a escrita da novela, à imagem, aliás, do que se pode verificar no prólogo das novelas de GPR, onde é referido o seguinte: “Ainda que satisfazer dívidas

---

<sup>24</sup> Algo parecido se pode encontrar no prólogo de *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, onde este refere: “verdade es que en la obra presente no tengo tanto cargo, pues que me puse en ella más por necesidad de obedecer que com voluntad de escribir.” (Diego de San Pedro, 1979: 80)

obrigado de instâncias<sup>25</sup> tira muito crédito ao desempenho, contudo sempre quem paga fica desculpado, pois ainda assim dá mostras de agradecido.” Voltamos a ter uma ideia, aqui explicitamente referida como “dívida”, de um trabalho com propósito, em nada diferente da “necessidade de obedecer...” do autor de *Finezas Venturosas*. No entanto, no caso de GPR percebe-se que a “dívida” está relacionada com o sucesso da sua primeira obra<sup>26</sup>, impressa em dois volumes, cujo êxito, verificável no número de impressões, alentou o autor para a escrita das novelas a que denominou, no próprio rosto da edição das *Novelas Exemplares* que utilizámos, de terceira parte da *Constante Florinda*. Contudo, tal apenas se verifica na impressão de Manuel Dias, o que nos leva a crer ter-se tratado de uma opção editorial estratégica: chamando para a folha de rosto das *Novelas Exemplares* a obra anterior – *Constante Florinda...* -, mais facilmente o leitor associaria uma obra à outra, como se de um selo de qualidade se tratasse.

Terá sido movido por esse facto que o autor entendeu escrever as suas novelas, ainda que o seu “particular amigo” deixe entender que esse dado não é suficiente para explicar toda a “dívida”: “Porém, em muitas, os leitores, ao Autor das duas partes da *Constante Florinda*, o deixam ver no aplauso com que as receberam e na pressa com que as gastaram...”. Ou seja, grande parte dessa “dívida” está, como referimos, no sucesso da *Constante Florinda*, ficando sem explicação a quem, ou a quê, se referia a restante dívida<sup>27</sup>. Na verdade, esta parece ser uma característica dos prólogos da época, onde não raro encontramos uma atmosfera que nos revela (ao leitor) muito pouco; a informação é vaga e raramente apresenta uma conclusão. Por um lado, e como já referimos anteriormente em relação à censura, podemos estar perante uma estratégia do autor com o objectivo de não revelar demasiado devido à possibilidade de ver o seu texto censurado, mas por outro lado, parece-nos uma forte característica da época e que encontramos quer em obras profanas, quer em obras de uma religiosidade latente. Para

---

<sup>25</sup> i.e. escrever por iniciativa de outrem.

<sup>26</sup> Trata-se de *Infortúnios trágicos da constante Florinda*, obra cujas edições *princeps* são de 1625 e 1633, respectivamente, para a primeira e segunda partes.

<sup>27</sup> Trata-se, em todo o caso, de um prólogo bastante mais completo do que o breve texto introdutório de *Finezas Venturosas*, quer na forma como a obra é apresentada, quer na explicação que é dada para o propósito da escrita de uma obra do género, o que pode ter a sua explicação no facto de se tratar de uma obra que foi impressa. Objectivamente, o autor do prólogo indica que as seis novelas exemplares “ao mesmo tempo que deleitam, também ensinam, que é o essencial de toda a história”, tendo sido esse o objectivo do autor: “onde tirou sempre o intento do autor”. Verificamos a preocupação com a dupla função literária do *docere/delectare* horacianos, para quem a literatura deveria empenhar-se em provocar o deleite no leitor mas também revelar o lado didáctico através do bom exemplo: “Recebe sempre os votos, o que soube misturar o útil ao agradável, pois deleita e ao mesmo tempo ensina o leitor.” (Horácio, 2012: 148-149) Preceito literário que também encontraremos em *Finezas Venturosas*, como veremos no capítulo dedicado à questão da exemplaridade.

ilustrar esta propensão para o “engano” que os prólogos revelavam, cremos ser pertinente o excerto de *Serão político, abuso emendado*, com a particularidade de ter sido escrito pelo dominicano Frei Lucas de Santa Catarina que refere, dirigindo-se ao leitor:

“Não escrevo a ensinar, escrevo a divertir; eis que te não acerto com o gosto, supõem que o mesmo se está succedendo comigo; não he isto melhor, que andar pedindo aos Leitores as censuras de barato, a custa das hipocrezias do Prologo? Aqui acharás algumas novidades, filhas mais da cautela, que da agudeza.”

(Lucas de Santa Catarina, 1704: 14)

Entendemos que as hipocrisias de que Frei Lucas fala terão uma relação directa com a vagueza de informação que “assolava” os prólogos da época, com o objectivo explícito de obter “as censuras de barato”, para as quais também contribuirão as “novidades, filhas mais da cautela, que da agudeza.” Acreditamos que a prevalência de uma postura defensiva por parte do autor se terá consolidado e passado a ser vista como um estilo próprio dos prólogos, mesmo que para o caso a censura de nada valesse. No entanto, não é demais referir que os prólogos falavam sempre de relações entre instâncias de comunicação concretas: autor, público, patrocinadores-mecenas, relações do autor (sobretudo senhoriais), etc. O facto de não haver nomes próprios não impede que haja algum esclarecimento sobre as circunstâncias da obra. Podemos até colocar a hipótese de o autor de *Finezas Venturosas* ter escrito um prólogo aberto, isto é, com possibilidade de vir a ser completado – eventualmente com os nomes que se justificassem – numa eventual impressão da novela.

Continuando com o prólogo de *Finezas Venturosas*, na segunda frase, sobre a qual manifestámos algumas dúvidas aquando da transcrição do manuscrito em relação à leitura da palavra “restituo”<sup>28</sup>, o autor introduz aquela que entendemos ser a principal personagem da novela: Arsénio. Todo o texto que se segue à frase “Restituo Arcenio venturoso” versa sobre a condição deste e a função que assume na narrativa. Valendo-nos, novamente, do precioso Bluteau, temos que «restituição» “he hum acto de Justiça, com o qual se torna a cada hum, o que se lhe tirou. A cousa alheya se ha de restituir em seu próprio ser, porque não ha adquirido domínio della o injusto possuidor; porém se

---

<sup>28</sup> Estabelecendo uma comparação em relação à grafia que a palavra “restituo” apresenta no manuscrito com outras suas semelhantes, não nos parece viável a hipótese de se tratar de outra palavra.



estava consumida, se ha de restituir o seu valor, & preço.” (Bluteau: 1720: 296) Tratando-se de uma frase declarativa, assumimos que o autor nos informa de que restitui a Arsénio algo que, com a leitura do restante prólogo, percebemos tratar-se do feliz desfecho com que encerra a novela. Restitui, portanto, a devida felicidade de Arsénio. O autor refere que ainda que “as suas felicidades (de Arsénio, entenda-se) são fingimento da obediência, e as desgraças verdades experimentadas...”; ou seja, Arsénio só é feliz por revelar perseverança, e para tal terá de passar pelas inevitáveis desgraças a que a verdade o opõe. Sobre a obediência, cremos tratar-se da paixão que o move em relação a Rosaura, sendo que as desgraças estarão relacionadas com a dificuldade em chegar ao coração da amada. No entanto, e seguindo no prólogo, Arsénio revela-se “satisfeito de seu estado...”, uma vez “que não é só o prémio quem faz as finezas venturosas...”, ou seja, não é só através de um feliz desfecho que se pode entender um amor fino e bem-sucedido. Para tal, também importam os “males” pelos quais se passa, bem como as “desperações”, isto é, o desespero, uma vez que são estes que irão garantir “maior seguridade” às finezas venturosas.

Dois factos relevam deste prólogo, a saber: a introdução de uma personagem, e a utilização do título da própria novela como compreensão do desfecho da mesma. Temos, assim, numa fase inicial, o que poderemos considerar uma justificação para a escrita da novela - ainda que não explicitamente -, à imagem, como referimos, do que podemos verificar em grande parte dos prólogos da prosa de ficção do século XVII, ao que se segue aquilo que entendemos ser uma apresentação da novela através da sua principal personagem. Mas não se esgota em Arsénio a apresentação da obra, uma vez que também o título surge como agente interpretativo, quer da novela, quer do papel do próprio Arsénio no decorrer da narrativa. Temos, desta forma, um brevíssimo texto no qual convergem dados importantes na elaboração de um prólogo seiscentista e que contribuem, sobremaneira, para a interpretação da novela, quer através da análise do título, quer devido às ocultas indicações que o autor revela no prólogo.

### 2.3. Espaço e tempo da novela

A narrativa de *Finezas Venturosas* decorre num período que o autor define logo no início como sendo “No tempo q[ue] Dom Fernando de Aragão senhoreava Napoles...” (f. 273v). Temos, portanto, uma narração de actos ocorridos em Nápoles que nos remete para os anos em que o reino napolitano esteve sob o jugo de Castela<sup>29</sup>, depois da guerra travada com o exército francês, entre 1502 e 1504, acabando por cair de vez para o lado castelhano em Janeiro de 1504. Assim, e também porque na novela nos é dada a conhecer a forma como os habitantes de Nápoles eram roubados pelos franceses<sup>30</sup>, cremos ser possível definir como período temporal da narrativa os anos entre 1502 e 1504.

Nesta altura “era celebrado Arcenio, f[ilh]o segundo do Duque de Cardona...”<sup>31</sup>, jovem por quem todos tinham grande estima ainda que a sua idade não chegasse ainda “a v[in]te e dous anos...” (f. 273v). Na sequência desta informação podemos ser levados a crer que a narrativa sofre uma prolepse de vinte e dois anos, uma vez que anteriormente o narrador informa da razão por que era celebrado Arsénio, podendo estar a referir-se ao seu nascimento. Contudo, “celebrado” pode, igualmente, significar “de bela reputação”, não existindo, neste caso, qualquer avanço temporal. Temos, desta forma, uma narrativa a decorrer em pleno Renascimento, perfeitamente situada num espaço com um papel histórico bastante relevante para o período em questão, como foi o caso de Itália. O facto de na época se travar uma guerra, como nos informa o narrador, terá influência significativa na construção do enredo, uma vez que Roberto, irmão de Serafina e pretendente de Rosaura (prima de Serafina), combateu do lado francês, portanto, contra as tropas de D. Fernando de Aragão. O fim da guerra trará o perdão do

---

<sup>29</sup> “Com Fernando [II de Aragão], a cruzada espanhola saiu da Península, não para mergulhar deliberadamente na África miserável que lhe faz frente, não para se perder no Novo Mundo, mas para se situar com reconhecimento de todos, no próprio coração da Cristandade de então, no seu coração ameaçado, a Itália.” (Braudel, 1995: 31-32).

<sup>30</sup> “Estava neste tempo Nápoles alvoroçada, inquieto o vulgo c[om] as promessas q[ue] por p[ar]te dos franceses algu[n]s home[n]s sedeciosos fingião não se passando noite q[ue] não cometessem as casas dos q[ue] imaginavão mais inclinados ao serviço delRey Dom Fernando.” (f. 274)

<sup>31</sup> O Ducado de Cardona foi criado em 1482 pelos reis católicos a favor de Juan Folch de Cardona y Urgel.

rei e a sua aceitação por parte de Roberto<sup>32</sup> que se aproxima de Rosaura, tendo sido, inclusivamente, marcada uma data para o celebrado casamento entre os dois. Contudo, numa luta com Arsénio, Roberto acabará por morrer, e com ele a influência deste dado para a intriga de *Finezas Venturosas*, onde não mais se volta a referir qualquer guerra ou comportamento que possamos associar a esta. Ao longo da narrativa, e para além do dado inicial relacionado com a idade de Arsénio, ocorrem apenas mais duas prolepses: no final do f. 276v<sup>33</sup>, e outra no f. 287<sup>34</sup>. Não obstante estes dois saltos temporais, podemos afirmar que os mesmos não operam qualquer alteração na estrutura narrativa que, no seu conjunto, não ultrapassará um espaço temporal de alguns meses.

No que diz respeito aos espaços onde decorre a narrativa podemos encontrar referências a locais cujas características identificam a literatura da época. Temos dois espaços principais, como é o caso da cidade de Nápoles, local onde vivem todas as personagens, e a casa de campo de Guarda-Flor, espaço próximo de Nápoles. No último caso, estamos perante uma casa que pertence a Fabrício, o pai de Serafina, mas cuja guarda está à responsabilidade do seu cunhado, o príncipe de Salerno e pai de Rosaura. A cidade é, por natureza, o local onde a vida social é revelada através de bailes como o que ocorre por ocasião do Carnaval, mas é também o espaço escolhido por Rosaura e Serafina para escapar à melancolia da casa de campo. No entanto, de cada vez que um período de alvoroço se acerca da cidade de Nápoles, é em Guarda-Flor que as personagens encontram o recato necessário: “Estava neste tempo Nápoles alvoroçada...Esta ocasião obrigou ao Duque de Amalfi a retirar-se da Corte p[ar]a huma fermosa casa de campo...” (fl. 273) A casa de campo cumpre, desta forma, a função de retiro espiritual, local onde se sossegam os ânimos e se recuperam as forças: “...Serafina, acabado o tempo q[ue] fabricou tinha destinado p[ar]a as demonstrações do sentim[en]to, voltou p[ar]a Nápoles (já quieta de suas alterações)...” (fl. 276)

Devido às características próprias de um espaço no campo, é na casa de Guarda-Flor que os mais ardentes encontros entre os dois casais têm lugar. Trata-se de um lugar que “he todo cercado com m[ui]to silêncio...” (fl. 274v) e que sujeita as personagens a

---

<sup>32</sup> Esta ocasião obrigou ao Duque de Amalfi a retirar-se da Corte p[ar]a huma fermosa casa de campo duas legoas della donde avia algus annos q[ue] assistia o príncipe de Sallerno seu cunhado desgostado da estranha condição de Roberto seu f[il]ho q[ue] com tanta inclinação tinha seguido os inimigos delRey q[ue] se avia desterrado da pátria, não querendo aceitar o perdão q[ue] liberalm[en]te Fernando lhe oferecia.” (f. 274-274v)

<sup>33</sup> “Neste estado se passarão algu[n]s meses em q[ue] Arcenio vencido da violência de amor se resolveu escrever hu[m]a carta...”

<sup>34</sup> “Arcenio entanto ignorando q[ue] devia seus sentim[en]tos a maior mal q[ue] a ausencia ocultandose a diligência com q[ue] era buscado da justiça deixou passar algu[n]s dias...”

uma atmosfera romântica criada pela própria Natureza: “...estava a noite em profundo silêncio sepultada, o ceo sereno e sem nuve[m] fasia ostentação de seus eternos diamantes, não avendo estrella q[ue] não esforçasse seus resplandores...” (fl. 279)

O bosque aparece em *Finezas Venturosas* como uma extensão da casa de campo e cumpre duas funções na novela: por um lado revela a capacidade de ocultar, através da densa vegetação, aquele(a) que procura a outra(o), “e chegando o tempo q[ue] esperavam encubertos, e disfarçados partirão p[ar]a Gardaflor donde com pouca dilatação chegarão; forão buscar o posto costumado e quando sahião do Bosque...” (fl. 297). Por outro lado, ele revela perigos escondidos, como no episódio em que o rei é alvo de um assalto por parte de um grupo de homens armados: “co[m] este pensam[en]to caminhava [Arsénio] o seg[ui]nte dia disfarçado por entre aquelles bosques quando no mais confuso sentio ruido de espadas...” (fl. 288v). É também, naturalmente, o local escolhido por Arsénio para se esconder na circunstância em que era procurado pelo assassinato de Roberto, altura em que se depara com o assalto ao rei, cumprindo, de uma só vez, a dupla função que temos vindo a referir. O papel da vegetação, quer surgindo, ou não, na introdução de um episódio no bosque, tem um papel fundamental de preservação da privacidade<sup>35</sup> e, em alguns casos, da própria identidade, ocultação que reitera a propensão que as personagens masculinas revelam para o disfarce<sup>36</sup>. Estamos, assim, perante um *locus amoenus* onde as demonstrações de amor ousam atingir proporções que não se verificam em outras circunstâncias, revelando, através das suas características, um papel fundamental na atmosfera amorosa com que reveste os encontros entre os amantes.

Nas ocasiões em que esses encontros não ocorrem no “segredo” de um bosque, ou no anonimato de uma densa vegetação, o homem estabelece o diálogo com a mulher que se mostra à janela, protegida no interior de uma habitação e sempre à noite, ou quando está prestes a anoitecer: “Serafina...lhe ordenou q[ue] elle e seu amigo viessem a seg[ui]nte noite quando as ruas estivesse[m] despejadas e livres de mais ouvintes e q[ue] co[m] ocasião de ouvir a Arcenio q[ue] fingiria ser criado seu obrigaría a Rosaura a assistir na janella.” (fl. 279); ou ainda, “Mostrouse Rosaura satisfeita dando-lhe licença q[ue] a seg[ui]nte noite lhe falasse debaixo de hu[m]a janella...” (fl. 284). É

---

<sup>35</sup> “Asy se queixava Arcenio mostrando-se Rosaura cada ves mais resoluta em fazer de sua tirania ostentação baxando as tardes a hum fresco jardim cercado de altas paredes p[ar]a impossibilitar a seu amante as esperanças de a ver...” (fl. 290)

<sup>36</sup> “Não se descuidou o solícito amante em gosar este favor, e ao seg[ui]nte dia acompanhado de seu amigo Arcenio, e ambos bem disfarçados chegarão a Garda Flor...” (fl. 274v)

também nestas ocasiões que o amante ousa mais, isto é, imbuído da atmosfera amorosa que atrás referimos, ele estabelece diálogo com a amada, mas também lhe canta longos poemas, acompanhado de uma guitarra<sup>37</sup>, surgindo estes nas circunstâncias em que a receptividade da mulher não vai ao encontro das pretensões do homem. Este dado é crucial para percebermos as influências bucólico-pastoris em *Finezas Venturosas*, quer através da necessidade de revelar, cantando, as suas dores ou alegrias amorosas, quer através da utilização de um instrumento musical, como é o caso da guitarra.

A acção, como temos verificado, desenvolve-se, sobretudo, entre a casa de Nápoles e a casa de campo, em Guarda-Flor. Outros espaços surgem na novela sem que neles encontremos uma disposição a partir dos quais se desenvolvam os episódios: eles são, sim, o que resulta dos episódios. Falamos, por exemplo, da cidade de Argel que surge na sequência do rapto de Arsénio<sup>38</sup> como local natural quer devido à proximidade com as costas italiana e espanhola, quer por ser porto de paragem para os corsários que na época levavam a cabo inúmeros assaltos a embarcações que se deslocavam no Mar Mediterrâneo. É, portanto, na cidade de Argel que Arsénio é vendido como escravo depois de a embarcação onde seguia ter sido assaltada, ali permanecendo largos meses, conformado com o seu destino, depois do pedido que Rosaura lhe havia feito no sentido de não o querer voltar a ver.

A escolha da cidade de Nápoles como ponto de partida para a narrativa parece-nos pertinente devido ao contexto histórico da época e à importância de Itália nesse mesmo contexto: a introdução de dados históricos factuais na novela corrobora a nossa análise. No que diz respeito ao espaço exterior, estamos perante um *locus amoenus* comum à literatura da época e cuja tradição é vincada no período medieval. Embora sofrendo cambiantes, a função que os mesmos representam em *Finezas Venturosas* (reforço do sentimento amoroso, ocultação de identidade, espaço propício ao jogos amorosos) mantém-se inalterável, saindo reforçadas as características que normalmente encontramos em um texto seiscentista.

---

<sup>37</sup> “...e voltando p[ar]a Arcenio lhe ordenou q[ue] cantasse, estava elle tão justam[en]te divertido q[ue] não acertava a obedecer, mas desejoso de exprimir na vox q[ue] lhe era permitida affectos de Alma q[ue] erão tão mal ouvidos acompanhando suavem[en]te o estrom[en]to disse...” (fl. 279v)

<sup>38</sup> Recorde-se que também Miguel de Cervantes (1547-1616) foi raptado por corsários pertencentes ao Império Otomano e levado para Argel, onde permaneceu durante cinco anos, entre 1575 e 1580.

## 2.4. Personagens: caracterização

### 2.4.1. Personagens masculinas

Em *Finezas Venturosas* as personagens revelam traços comuns às que GPR criou para as suas *Novelas Exemplares*. Tal como nestas, também na nossa novela existem amadas e amantes a partir dos quais o tema amoroso se desenvolve.<sup>39</sup> No que diz respeito à caracterização das personagens, o autor não nos dá demasiada informação, sobretudo no que se refere às personagens masculinas. Sabemos que todas as personagens descendem de famílias nobres ou ligadas à nobreza e é nesse meio que o enredo ganha desenvolvimento.

Uma vez que se pode estabelecer uma relação entre o romance e a ascensão nobre, e tendo em conta a utilização de personagens cujo estrato social é o mesmo (nobreza), podemos estar perante uma evidência do horizonte de expectativas criado pelo autor de *Finezas Venturosas*. Utilizando personagens cuja condição social era em tudo semelhante ao público leitor, o autor criava uma empatia e um reconhecimento naturais, contribuindo, dessa forma, para maior aceitação da novela.

O homem que encontramos na “nossa” novela revela-se na sua simplicidade, isto é, os seus comportamentos tendem a ser cortesões<sup>40</sup>, quer na postura perante a sociedade,

---

<sup>39</sup> Como refere Anabela Mimoso, “Genericamente falando, encontramos tantas figuras femininas quantas as masculinas, uma vez que quase todas as novelas apresentam dois pares de enamorados. Por isso, a maioria das donzelas tem o seu correspondente masculino...” (Mimoso: 2005, 219) Este “correspondente masculino” não é mais do que o pretendente, aquele que “... tem de demonstrar que é digno dela (da donzela), tendo, portanto, de lutar pela sua ascensão social, enquanto ela tem de combater as convenções e a família para poder realizar a sua felicidade.” (Mimoso: 2005,339)

<sup>40</sup> De acordo com Herculano Carvalho, existem três “assuntos” principais, segundo os quais se rege o homem cortesão do Barroco: “É o primeiro a conversação, o segundo a cortesia, o terceiro os méritos relativos que, na formação do perfeito cortesão, cabem à frequentação da corte, ao exercício das armas e ao cultivo das letras na Universidade.” (Carvalho: 1964, 216) Existindo outros “predicados”, estes “são sobretudo os que ressaltam no convívio social, na cortesia, na brandura, no comedimento, em suma, na moderação e no equilíbrio. (...) Como qualidade fundamental deste tipo humano, alicerce sobre que se edificam os restantes predicados que o perfazem, encontramos a discrição, isto é, o bom entendimento ou o perfeito uso da razão. Fundamento assim intelectual, como o é afinal o fundamento de toda a estrutura espiritual do barroco.” (Idem, 226-227) Contudo, não é de somenos importância referir que às características cortesões do homem não é indiferente o amor que este demonstra na narrativa que estudamos, não lhe permitindo a imunidade aos extremos passionais. Assim, e no que respeita aos comportamentos amorosos, o facto de estarmos perante um “modelo” de homem cortês não significa que o amor não o possa sujeitar a uma alteração desses mesmos comportamentos, podendo levar a que

quer no trato que revelam com o sexo oposto. Tais comportamentos são-nos apresentados no decorrer da narrativa, através dos actos ditados pelas circunstâncias, revelando, dessa forma, alguma profundidade psicológica, aspecto que se pode verificar com maior evidência no caso de Arsénio.

O carácter das personagens é-nos dado a conhecer aquando da apresentação das mesmas, sendo que no caso das duas personagens masculinas principais a questão fica resolvida na fase inicial da novela. No tocante a Arsénio, o narrador revela tratar-se de um homem cuja “eternidade de valor tinha vivido na fama, sendo na paixão entendido e amável, q[ue] de todos era solicitado por amigo;” (fl. 273v) e que tinha em Octávio alguém “cuja amizade tão reciprocamente se pagava q[ue] afrontava as q[ue] tanto a antiguidade exagera.” (fl. 273v) Para além de jovem galhardo possui igualmente uma excelente voz, que, amiúde, utiliza como arma de sedução da sua amada: “Entre as p[ar]tes q[ue] pouco avarenta a natureza repartio co[m] Arcenio concedeuhe tão excellente vox q[ue] as fabelas de Orfeo puderão verificar seu canto.” (fl. 278v).

Em relação a Octávio, o narrador não lhe dedica o mesmo espaço que dedica a Arsénio, valendo-se aquele das características deste por afinidade, uma vez que o narrador se refere a Octávio como tratando-se de “mancebo de iguais prendas...” (fl. 273v), comparando-o com Arsénio. Os comportamentos que as personagens masculinas vão revelando no decorrer da narrativa sustentam as características inicialmente assinaladas; tal se verifica, sobretudo, no comportamento adoptado em relação às amadas, onde a representação do “amor fino” os sujeita à cortesia, à moderação, mas também aos gestos de amizade.

Tal como nas novelas de GPR, também em *Finezas Venturosas* a nobreza dos homens se revela através do forte sentimento de amizade que os une, como é o caso de Arsénio e Octávio. O narrador vai pontuando a novela com evidências dessa amizade, ora quando Octávio é, injustamente, preso pela morte de Roberto, ficando Arsénio (o verdadeiro autor da morte) “muito desgostado de deixar o seu amigo naquele estado...” (fl. 286), não se coibindo de escrever uma carta ao rei dando conta da inocência do amigo; ou, mais tarde, no papel que Octávio (entretanto libertado) representa para a liberdade de Arsénio, onde solicita a um empregado “q[ue] por sua conta [de Octávio, entenda-se] tratasse do resgate do amigo sem reparar em preço...” (fl. 296v).

---

estes não se coadunem com a circunstância social das personagens: serve de exemplo o episódio da morte de Roberto.

Curiosamente, a amizade não se revela apenas entre as personagens do mesmo sexo; também entre homem e mulher há lugar a actos condicionados pela amizade. É disto exemplo o caso de Serafina e Arsénio, a quem a mulher apoia, através de acções concretas<sup>41</sup>, para que os intentos daquele junto de Rosaura sejam bem-sucedidos. No entanto, a forte amizade que une Arsénio e Octávio suscita ciúmes em Rosaura, “...tendo siúmes seu amor das finezas q[ue] lograva a amizade de Octavio...” (fl. 288), e leva a que nem sempre aquela revele discernimento para compreender alguns comportamentos de Arsénio, levando-a a agir de forma “resoluta [e] em fazer de sua tirania ostentação...” (fl. 291).

O amor nasce à primeira vista, tal como acontece em cinco das seis novelas de GPR, de acordo com a leitura por nós realizada. Assim, este frutifica através da beleza da mulher apoiado, uma vez mais, no comportamento nobre e honesto dos homens<sup>42</sup>. Ao avistar a donzela, o homem fica “suspenso perdido, absorto a tanta lux...” (fl. 275), sendo que a natureza o sujeita a semelhantes “dificuldades”: ora através da beleza de um curso de água, “...fiando mares de lux ao liquido cristal<sup>43</sup> q[ue] lhe offerecia o Rio cujas agoas a tal vista nunca forão fogitivas...” (fl. 274), ora através da luz do sol, “...hidropico de lux intentava beber o sol raio a raio, tão divinam[en]te divertido...” (fl. 275v). Desta forma, o homem vê na natureza, assim como na amada, um prazer constante no qual deposita a sua vontade em vingar os actos a que o “amor fino” o conduz.

Em relação aos comportamentos amorosos das personagens masculinas, eles revelam-se, maioritariamente, do mesmo modo, isto é, através de acções nobres, mas sobretudo através da perseverança. Arsénio não desiste de demonstrar o seu amor por Rosaura, mesmo sofrendo as suas penas<sup>44</sup>, até ao ponto em que a mulher lhe pede que pare de o fazer. Até então, e já bem adiantada a narrativa, algumas acções de Arsénio

---

<sup>41</sup> “Obra que Serafina tomou a sua conta inclinada a Arcenio pella amizade de seu amante, e pellas p[ar]tes q[ue] cortesm[en]te nelle conhecia...” (fl. 276v)

<sup>42</sup> Referindo-se ao amor nas novelas de GPR, diz-nos Anabela Mimoso que “é profundo, fiel, mas sobretudo honesto, por isso, vence toda a oposição e as novelas acabam em casamento. A preocupação do autor é clara e coerente: a nobreza torna-se sinónimo de virtude, donde quando não há nobreza, os sentimentos não podem ser profundos, honestos e, por isso mesmo, não podem conduzir a um final feliz.” (Mimoso: 2005, 681)

<sup>43</sup> Sannazzaro (1458-1530) e Ariosto (1474-1533), entre outros, usam esta perífrase para “água clara”.

<sup>44</sup> “Deixey lograr presunções à vida no sofrim[en]to de minhas penas p[ar]a desculpar o atrevimento de intentar perdella em abono de minha fee mas agora q[ue] o gosto de padecer vai fazendo lisonjeiros os tromentos fio a este papel a informação de minhas culpas e o prémio de minha adoração q[ue] como se não ignore eu me não saberei fabricar mayor ventura.” (fl. 277) O sofrimento amoroso de que padece Arsénio parece constituir-se apenas como mais um obstáculo a ultrapassar, não sendo diferente de outros como a perda de um amigo, a prisão ou mesmo a morte.



não são bem recebidas por Rosaura, que lhe envia uma carta dando-lhe conta disso mesmo: “Com presuposto de ostentar mais o rigor o sogetei a esta demonstração; a aporfia não he fineza nem ofender he o caminho de obrigar...” (fl. 278v); mas ainda assim não suficiente para demover Arsénio, levando-o a persistir nos seus intentos, apoiado, como referimos, pela amiga (e prima) de Rosaura; à excepção do assassinato de Roberto, provocado pelos ciúmes com que os dois amigos viam os opositores (Roberto e Júlio) aproximarem-se das donzelas.

Tais demonstrações amorosas podem revelar-se de diferentes formas, a saber: o diálogo – Arsénio e Rosaura dialogam por três vezes; as cartas – não é possível saber ao certo a quantidade de cartas que Arsénio troca com Rosaura, uma vez que o narrador fala em “várias cartas”, mas apenas duas são transcritas; e a poesia, sendo que neste caso pode apresentar-se sob a forma de cantiga ou a acompanhar uma das cartas<sup>45</sup>. É nos diálogos que as personagens melhor demonstram as suas capacidades argumentativas, tornando-os verdadeiros “combates” retóricos e não existindo dissemelhanças entre sexo: a mulher responde e argumenta da mesma forma que o homem o faz. Nos diálogos, o amante continua a revelar um comportamento nobre, servindo-se deles como forma de persuadir a donzela a aceitar o seu amor. A poesia surge de cada vez que o amante se encontra numa posição delicada em relação à postura da donzela, tentando, dessa forma, “amolecer” o coração da amada com o objectivo de que esta o oiça.

Parece-nos que o dado importante a relevar da caracterização das personagens masculinas tem a ver com a constância dos seus comportamentos, repercutindo-se nas relações amorosas e sociais. Qualquer alteração a este comportamento padronizado pode ser explicado pelo desvario amoroso com que, em determinadas circunstâncias, os cavalheiros (sobretudo) se deixam afectar. O valor da amizade, reiterado pelo narrador em várias situações, assume-se como um dado significativo no contexto da prosa seiscentista, à imagem, aliás, do que podemos encontrar nas novelas de GPR. Da mesma forma que assumimos como natural a existência de pares amorosos, o mesmo sucede em relação às amizades que se cultivam um pouco por cada uma das novelas de Gaspar Pires de Rebelo, tal como sucede em *Finezas Venturosas*. A novela do séc. XVII, enquanto género literário, presta-se a um enredo que não se circunscreve aos pares

---

<sup>45</sup> Ainda Anabela Mimoso, referindo-se às novelas de GPR: “Para lograr demovê-la, o amante usa ainda os seus dons de poeta, cantor, músico, dons que também podem servir para exprimir a dor da indiferença, da ausência e da incompreensão de que se sente vítima.” (Mimoso: 2005, 686)

amorosos, possibilitando a concomitância de personagens com as mais variadas relações entre si.

Rodrigues Lobo, em *Corte na Aldeia*, estabelece uma definição para aquilo a que hoje denominamos de conto e novela. Para este, uma «história» (que será a novela tal como hoje a conhecemos) difere do conto na medida em que aquelas “ (...) pedem mais palavras que eles, e dão lugar ao ornamento e concerto das razões, levando-as de maneira que vão afeiçoando o desejo dos ouvintes; e os contos não querem tanto de retórica...”. Da mesma forma, a «história» serve “para exemplo”<sup>46</sup>, não só pelo que conta mas também porque ensina “como se devem contar outras semelhantes”, a saber: “com boa descrição das pessoas, relação do acontecimentos, razão dos tempos e lugares e uma prática por parte de alguma das figuras que mova mais a compaixão e piedade; que isto faz dobrar depois a alegria do bom sucesso.” (Lobo: 1990, 204-205) Resulta clara a concisão do conto em relação à novela e, portanto, a dificuldade em que nele possamos encontrar um conjunto de personagens cuja teia de relações extravase a circunstância amorosa, questão que em *Finezas Venturosas* não se verifica, onde é possível concluir que a amizade que une as personagens principais (Arsénio e Octávio; Rosaura e Serafina) reúne uma importância que rivaliza com a questão do amor. Tal dado terá, com certeza, uma relação estreita com a questão da “compaixão e piedade” de que nos fala Rodrigues Lobo, levando à “alegria do bom sucesso”.

---

<sup>46</sup> Trataremos a questão da «exemplaridade» em *Finezas Venturosas* no último capítulo do nosso trabalho.

## 2.4.2. Personagens femininas

No caso das donzelas, também elas descendentes de famílias nobres - à imagem dos cavalheiros - a beleza é a sua principal característica. As apresentações surgem através de metáforas que geralmente estabelecem uma comparação entre a beleza daquelas e elementos da natureza<sup>47</sup>, e que acabam por deixar o amante como que num estado de hipnose: “Suspenso perdido, absorto a tanta lux ficou Arcenio, e querendo recobrase p[ar]a tornar a ver o q[ue] tinha admirado deveo a seu entendim[en]to discreta lisonja...” (fl. 275) As duas raparigas são repetitivamente adjectivadas de formosas e/ou celestiais, os seus olhos<sup>48</sup> são “rayos de cristal” (fl. 289v) de onde, por vezes, caem “humidas estrelas” (fl. 290) ou “liquidas perolas” (fl. 296) e o rosto é comparado com flores: “...perdidas as rosas q[ue] em seu rosto florecião se deixou cair desmaiada...” (fl. 295v), ou ainda “açendida rubi as flores q[ue] em seu rosto resplandecião...” (fl. 302v). É através da beleza que o seu comportamento se suporta; disso mesmo nos recorda o narrador sempre que à mulher se refere, criando no leitor um sentimento de empatia. Contudo, não se pense que a mulher tem um papel passivo na escolha do par, pelo contrário: mesmo que essa escolha obedeça a critérios paternos, fugindo, dessa forma, ao poder de decisão feminino, a mulher comporta-se de acordo com a paixão, como sucede no episódio em que Fabrício, pai de Serafina, acerta o casamento entre as raparigas e os pretendentes que acabarão por ser preteridos (Roberto e Júlio). Mesmo não podendo, devido aos códigos sociais da época, contrariar a escolha do pai, a donzela molda o comportamento de acordo com as suas pretensões sentimentais, quer na reserva que mostra no contacto com o amante, quer na forma como se mantém recolhida, impossibilitando que aquele a veja.

Estamos, contudo, perante uma concepção do amor bem diferente da que encontramos na novelística sentimental do séc. XVI, onde a ideia de amor se assumia como algo que ama a própria ideia de amar, isto é, mais do que sujeitar o outro ao seu

---

<sup>47</sup> “Não estava ainda no lugar Serafina senão outra que delle foi logo conhecida ser filha do Príncipe de Salermo chamada Rosaura divino assombro da terra fermosa offensa do ceo de idade a que[m] a adoração não obrigava fermosura a quem os louvores offendião.” (fl. 275)

<sup>48</sup> O narrador dá grande destaque aos olhos, ou ao olhar. Segundo nos explica Anabela Mimoso, tal deve-se ao facto de a visão ser “considerada como superior aos restantes órgãos dos sentidos, uma vez que são órgãos espirituais e não corpóreos. Se o mundo visível é criado à imagem e semelhança do mundo divino, é pela contemplação da obra do «pintor do mundo», isto é Deus, que ascendemos a ele.” (Mimoso: 2005, 223)

amor, o amante satisfaz-se tão só com a ideia de estar apaixonado. O amor vive, portanto, da ideia em si mesma, ao invés do amor que encontramos em *Finezas Venturosas*, onde existem “objectos” perfeitamente identificados e que são o alvo desse amor. Não significa, contudo, que estejamos perante duas posições antagónicas em relação ao sentimento amoroso: nas duas existe, obviamente, o “objecto” em função do qual o sentimento se revela. Apenas queremos vincar o predomínio da exteriorização do sentimento amoroso, através da necessidade de contacto (físico e/ou verbal) entre os amantes, ao invés do que sucede na novela sentimental quinhentista, onde prevalece a idealização desse mesmo sentimento.

O homem fica enamorado pelas características físicas da donzela, características essas que o narrador faz questão de evocar, descrevendo-as através do olhar do amante: e a donzela, ao invés de ter uma atitude passiva, age como provocadora desse mesmo sentimento, mostrando-se ora deslumbrada pela paixão, ora triste e sem receptividade para os ensejos do amante. Entendemos que este comportamento visa, em primeiro lugar, obrigar o homem a levar ainda mais longe os seus intentos, encontrando na criatividade e na persistência o apoio para pôr em prática o “amor fino”. Desta forma, o homem parte do pressuposto de que a acompanhar a beleza da mulher estará uma alma pura e bondosa, ajudada pela discrição dos comportamentos e pela honestidade com que se declara.

Estamos perante um jogo de sedução perfeitamente entendido pelo homem e pela mulher, cada um desempenhando o papel que lhe cabe desempenhar, apoiados numa espécie de vaivém de vontades com cedências de parte a parte. Ao contrário da novela sentimental, onde o destino do amante é traçado ora pelo suicídio, ora pelo desterro<sup>49</sup>, devido, em parte, à impossibilidade de ver o amor ser bem sucedido, em *Finezas Venturosas* o destino é o casamento. Tal só é conseguido devido à existência de uma entidade física a quem esse amor é dedicado, bem distante já da ideia de amor platónico que observávamos na novelística sentimental e cujos modelos foram importados de autores como Boccaccio ou Piccolomini<sup>50</sup>. Este é, talvez, o dado mais

---

<sup>49</sup> No caso de *Menina e Moça*, refere Juan Carrasco que “o desespero faz com que os amantes percam interesse pela vida, desejem morrer e, nalguns casos, tentem suicidar-se. (...) Afinal, o amor conduz inevitavelmente à morte. Existe um claro determinismo na obra (os “fados”) que faz com que os protagonistas, mesmo sendo avisados por diversos sinais, não queiram seguir os preceitos da razão e acabem perdidos no desígnio da paixão.” (Carrasco González, 2008: 29-30)

<sup>50</sup> “Na génese da *novela sentimental* renascentista surge, consensualmente, a influência precursora de Boccaccio, nomeadamente por via de *Elegia di Madonna Fiammeta*, bem assim como a de Eneas Silvio Piccolomini através da *Historia de duobus Amantibus Eurialo et Lucretia*; de facto, as obras citadas

relevante na relação entre a novela que analisamos e a novela sentimental do séc. XVI, e que se revelará bastante importante na possível datação da mesma, devido às semelhanças que daí decorrem comparativamente às novelas de GPR, onde a postura das personagens perante o amor as sujeita à ventura (casamento) que apenas um “amor fino” torna possível. A mulher tem, desta forma, um papel fundamental no desenlace que se verificará na relação amorosa, movida, em grande parte, pela forma com que se vai mostrando permeável às conquistas do amante, permitindo, assim, que sejam respeitados os códigos do amor cortês.

---

constituem-se, até ao momento, como uma referência a considerar na descrição e análise do sentimento amoroso.” (Lago: 1997, 24)

### 2.4.3. Outras personagens

Tratámos o conjunto de personagens com destaque na novela, como é o caso dos dois casais (Arsénio e Rosaura; Octávio e Serafina). No entanto, outras personagens merecem algum destaque pelo papel que desempenham no enredo, sobretudo no caso do rei. Em *Finezas Venturosas* o rei tem uma função mediadora dos relacionamentos, isto é, a sua influência irá revelar-se preponderante no desenlace final da narrativa.

Numa primeira entrada do rei na narrativa, a autoridade deste é chamada a designar a pena com que castigará Arsénio pelo assassinato de Roberto, depois de resolvida a confusão que resulta do facto de os dois amigos se terem reunido no mesmo espaço logo após a morte do adversário. Mais tarde, e quando se encontrava no bosque, o rei é alvo de uma emboscada<sup>51</sup>, tendo Arsénio, que “caminhava disfarçado por entre aquelles bosques...” (fl. 288v), dado conta da situação ao acorrer a livrar o rei de uma morte que parecia bem provável, dada a desvantagem numérica que se verificava. Dom Fernando, claro está, surpreendido com a coragem de Arsénio e muito agradecido, promete perdoar-lhe, ainda que para tal deva deixar passar uns dias<sup>52</sup>, resolução que Arsénio acata de bom grado. O rei acaba por não faltar à palavra e dá a liberdade a Arsénio, tendo, na sequência da investigação, chegado à conclusão de que os assaltantes eram, afinal, criados de Roberto, acompanhados de Júlio, seu amigo, que tentavam matar o rei na tentativa de se livrarem de uma possível pena, uma vez que tinham acompanhado o seu senhor no dia da sua morte. Na sequência do perdão a Arsénio, e perante a insistência de Fabrício em permitir que a sobrinha se aproximasse daquele, o rei intercede em favor do homem que o havia livrado da morte, engendrando um plano rebuscado que consiste em enganar Fabrício com uma suposta indisposição de Rosaura.

Temos, desta forma, uma personagem com um papel fulcral no desenlace da narrativa, agindo como morigerador dos diferentes intervenientes, vincando a sua autoridade no que ao casamento diz respeito e mostrando que também o rei é sensível às finezas de amor<sup>53</sup>. Contudo, este comportamento de manifesta proximidade entre o rei e

---

<sup>51</sup> “(...) vio que três home[n]s com mascarás cometiam a hum só q[ue] posto q[ue] valerosam[en]te se defendia, andava quasi rendido, e reparando nelle co[m] mais cuidado Arcenio conheço q[ue] era ElRey Dom Fernando.” (fl. 288v)

<sup>52</sup> “(...) lhe ordenou q[ue] se retirasse, e q[ue] asi passasse algu[n]s dias té (fingindo outra causa) lhe mandar o perdão.” (fl. 289v)

<sup>53</sup> Em relação às novelas de GPR, Anabela Mimoso indica que o papel do rei “ (...) é o de moderador nas relações entre os nobres. A sua autoridade faz-se sentir quando ele intervém em matéria de casamento.

as demais personagens não se coaduna, em termos verosímeis, com a realidade da época, onde o rei, ao invés de ordenar directamente, elegia um “ (...) oficial público [que] seria aquele que emitia ordens, com toda a legitimidade, por ser detentor de uma autoridade juridicamente reconhecida...”. (Cardim, 2011: 199) Ainda assim, e no caso de *Finezas Venturosas*, tal circunstância poderá não representar uma quebra da verosimilhança, uma vez que o próprio rei se vê envolvido num episódio em que é salvo por Arsénio. Não deixa de ser bastante relevante a importância que a palavra do rei tem para as restantes personagens, acabando estas por acatar qualquer ordem do rei, para o bem ou para o mal.

As restantes personagens que podemos encontrar na novela actuam como meros intermediários, permitindo, apenas com o facto de existirem enquanto tal, que o narrador vá tecendo o enredo sem desviar as atenções das personagens principais. O papel de Fabrício, como anteriormente referimos, define-se, essencialmente, através da sua posição em relação ao futuro marido quer de Serafina, sua filha, quer de Rosaura, sua sobrinha. Numa primeira instância chega a marcar a data do casamento entre as duas raparigas e os amigos Roberto e Júlio, casamento que nunca se realizará devido à morte do primeiro. Já na fase final, e como referimos na caracterização do papel do rei, mostra-se renitente em permitir o contacto entre as duas raparigas e os amigos Arsénio e Octávio. No entanto, com a acção mediadora do rei, acaba por permitir o desejado casamento.

Em relação a Roberto e a Júlio, cuja referência é feita pelo narrador na fase inicial da novela, quando indica que Roberto “com tanta inclinação tinha seguido os inimigos delRey q[ue] se avia desterrado da pátria...” (fl. 274-274v), a sua função é a de meros oponentes de Arsénio e Octávio, uma vez que disputam o amor das mesmas donzelas que estes. A sua aparição na narrativa acontece apenas por uma vez: no caso de Roberto sucede no episódio em que é assassinado, e no caso de Júlio quando o rei descobre da sua participação na emboscada a sua alteza, tendo sido sentenciado com a pena de morte. Trata-se de episódios importantes para o desenrolar da narrativa, sobretudo no caso da morte de Roberto que irá redundar no cárcere de Octávio, primeiro, e depois de Arsénio.

Destacamos igualmente o papel que os criados têm na novela, situação recorrente também nas *Novelas Exemplares* de GPR. Os criados acabam por se

---

O casamento aparece, nestes casos, como meio para regular as relações entre famílias, para evitar confrontos de casas importantes.” (Mimoso: 2005, 563)

caracterizar pela confiança que os seus amos neles depositam, para o bem ou para o mal. Eles podem apoiar o amo em situações mais arriscadas, como sucede no episódio da morte de Roberto, ou, mais tarde, aquando da emboscada ao rei, mas também se podem revelar pelos melhores motivos. É disso exemplo o caso de Laurêncio, criado de Octávio, que se dirige a Argel por duas vezes com o intuito de demover Arsénio do seu cativo, levando consigo uma avultada soma de dinheiro como forma de pagamento do seu resgate. É este que traz as notícias quer a Octávio, quer a Rosaura, mostrando-se de uma grande fidelidade.

Logo após o assassinato de Roberto, e quando Arsénio se dirige para casa, os seus criados, não obstante a constatação das evidências, zelam pela segurança do seu amo, não o denunciando em circunstância alguma aos guardas do rei.

Também as donzelas recorrem aos préstimos de criadas, embora na novela apenas o façam na circunstância de se terem recolhidas e em segurança, utilizando-as como vigias e evitando, dessa forma, encontros indesejados. São as criadas que zelam pela segurança das donzelas contra algum perigo (entenda-se, os amantes) vindo do exterior.<sup>54</sup>

Creemos ser pertinente aludir à condição do criado na literatura da época, sobretudo no que diz respeito à comédia, género no qual o criado assume um papel de alguma relevância. São vários os casos nas literaturas portuguesa e espanhola em que é possível assistir ao esgrimir de argumentos entre amo e criado, podendo ser estabelecidas comparações entre os comportamentos de ambos. Não pretendendo, de forma alguma, a exaustão, importa referir apenas um caso que, de certa forma, possa ilustrar um género literário em determinada época. No caso de Tirso de Molina, por exemplo:

“los criados también tienen una función imprescindible como accesorios en el desarrollo de la acción principal. Sin embargo, la importancia del papel del criado siempre depende del papel que desempeña el amo/ama. Cuanto más

---

<sup>54</sup> Segundo Pedro Cardim, “ (...) terá sido nessa época que se foi afirmando, com cada vez mais nitidez, uma área de vivência resguardada do olhar público, área essa marcada pela informalidade e pelo recato (...).” Dessa forma, a vivência na corte era entendida “ (...) como uma regra de conduta que envolvia um controlo interiorizado dos instintos e dos impulsos. No fundo, era uma disciplina comportamental que, graças ao carácter exemplar do palácio real, se difundiu a partir da corte e acabou por se estender, gradualmente, a toda a sociedade.” (Cardim: 2011, 160-161)



domina este o esta, menos importancia tiene aquel o aquella.”

(Smith, 1998: 301)

Contrariamente a este exemplo concreto das comédias tirsianas, e que se estende a outros autores, em *Finezas Venturosas* não existe este nível de relação social entre amo e criado, ainda que em relação à última parte da citação infra dela possamos reter alguma coisa, na medida em que o poder do amo é uma constante na nossa novela. A relação entre estes mostra-se sempre de grande fidelidade e respeito, ao contrário do que refere Fernández Oblanca, quando diz, em relação à comédia do século XVII, que “amos y criados desfilan por los entremeses prácticamente siempre insultándose, llenos de mutuas desconfianzas y poniendo continuamente de manifiesto sus hostilidades.” (1992: 89)

Reconhecendo nas características de cada género um motivo que, por si só, justifica esta diferença entre a novela que aqui trazemos e as comédias da época, importa reforçar a tradição de inclusão de personagens que eram postas ao serviço de outrem e cujos comportamentos se ajustavam ao género escolhido pelo autor. Assim, também o comportamento destas personagens constitui um reforço na identificação do género literário.

Tal como referimos, e à exceção do rei cujo papel desempenhado se revela decisivo para a narrativa, as restantes personagens não têm uma importância relevante na novela, ainda que a sua existência permita que a narrativa revele verosimilhança e autenticidade devido à forma realista como são representadas pelo narrador.

## 2.5. Temas da novela

Os diferentes pontos relacionados com a análise de *Finezas Venturosas* que temos vindo a tratar levam-nos ao tema sobre o qual parece assentar a novela; o amor. No entanto, os fortes laços de amizade evidenciados nos dois grupos de personagens principais levam-nos a atribuir à amizade um papel de destaque nos temas da novela: o facto de não assumirmos a amizade como tema principal tem a ver com a forma como o enredo está estruturado, fundando-se, essencialmente, nas relações amorosas. Desta forma, e caso as relações de amizade não existissem em *Finezas Venturosas*, o desfecho seria, na sua essência, o mesmo, daí entendermos evidenciar, como principal tema, o amor.

Não sendo nossa intenção esgrimir argumentos em torno da designação que tem sido atribuída à narrativa breve seiscentista, mormente a da fase inicial do século, parece-nos, ainda assim, não ser prudente passar de viés pelo assunto sem lhe prestar a devida atenção. Cremos, nesta fase do nosso trabalho, que a designação de “novela sentimental” não se adequa ao texto que aqui analisamos, uma vez que o conceito de amor se assume como diferenciador da prosa sentimental do século XVI em relação à prosa que teve o seu desenvolvimento no decorrer do século seguinte. Keith Whinnom, na introdução às *Obras Completas* de Diego de San Pedro, aborda a questão do amor nos seguintes moldes:

“Al abordar de nuevo el problema, conviene ter presentes três hechos: primero, que se trata del fenómeno del enamoramiento – fenómeno que no nos puede resultar completamente extraño ni lejano -; segundo, que no cabe duda de que el fenómeno es muy complejo, todavía no comprendido perfectamente, y que es evidente que el amor apasionado se prolonga en otras variedades del amor – es decir, que con una disminución gradual de la intensidad de la emoción se va pasando desde la obsesión totalmente dominadora hasta las variedades más suaves del amor, desde la dependência emocional completa hasta el cariño, el afecto y la simpatía.” (Whinnom, 1979: 18)

Entendemos que é pertinente a fase final da citação onde o autor refere “variedades más suaves del amor”, algo que nos parece adequado para explicar as dissemelhanças que ocorrem na prosa de um e outro século. Todavia, não podemos deixar de assinalar o alerta de Whinnom quando refere:

“conviene recordar que los críticos modernos estamos tan expuestos a nuestras reacciones emocionales e irracionales como los poetas de que escribimos. Tenemos prejuicios heredados que nos hacen ver fantasmas que no existen, mientras nos ocultan lo que preferiríamos no existiese.” (Whinnom, 1979: 18)

Ou seja, a complexidade da questão pode levar a que a análise resulte numa interpretação viciada por aspectos emocionais que não diferem daqueles de que sofriam os escritores (e os respectivos textos) que estudamos.

A existência de vários sub-géneros dentro do género novela e a distinção que entre os mesmos é elaborada por Fidelino de Figueiredo parece-nos de suma pertinência no sentido em que traz à discussão alguma clarificação. Segundo o autor, existem cinco sub-géneros do género “novela”, a saber: novelas de cavalarias, novelas pastoris, novelas alegóricas, novelas sentimentais e novelas picarescas.<sup>55</sup> Verificando os aspectos que de cada um dos sub-géneros o autor releva, não será difícil perceber que *Finezas Venturosas* entraria no conceito de novela sentimental, isto é, “àquelas em que os protagonistas principalmente por amor se determinam, mas sem que essas obras tenham a armação e as personagens, os disfarces do pastoralismo ou das cavallarias, nem o caixilho duma allegoria (...).” (Figueiredo, 1921: 276-277) Contudo, Fidelino alerta-nos para o perigo de tais classificações recordando-nos que “bom é accentuar que não temos nesta classificação, como não temos em nenhuma outra, uma confiança plena; ella é um artificio e uma commodidade para o nosso estudo.” (Idem: 264)

Ou seja, o autor estende o conceito de novela sentimental à prosa do séc. XVII, parecendo não encontrar na forma dissemelhante como o amor é explorado na literatura dos dois séculos (XVI e XVII) um motivo forte o suficiente para se constituir como outro sub-género que não o de novela sentimental. Anabela Mimoso, mostrando-se sensível a esta questão, ao contrário de Fidelino de Figueiredo, encontra na definição de

---

<sup>55</sup> Figueiredo, F. (1921) *História da Litteratura Clássica – 2ª epocha: 1580-1756*, Lisboa, Livraria Clássica Editora (pp. 263-264)

“novela curta ou breve”<sup>56</sup> a melhor opção para o sub-género novelesco no qual, segundo a nossa leitura, se insere *Finezas Venturosas*, à imagem, aliás, das *Novelas Exemplares* de GPR ou das *Doze Novelas* de Gerardo de Escobar. Entenderá Anabela Mimoso que o conceito de novela sentimental não se adequa às narrativas breves dos autores acima referidos, ao contrário de Fidelino de Figueiredo. Não será de somenos importância referir o espaço temporal que permeia este, daquela, com tudo o que implica de estudos entretanto realizados. Nesse sentido, julgamos pertinente trazer ao nosso estudo a obra de García Berrio e Huerta Calvo<sup>57</sup>, onde é traçado um sistema de géneros literários apoiado na evolução histórica dos próprios géneros.

Os autores inserem o género novela – e, nesse sentido, os diferentes subgéneros da novela – na categoria de géneros épico-narrativos<sup>58</sup>, onde cabem a epopeia e o romance, mas alertam para o facto de que “ (...) una moderna tipología de los géneros debe dejar bien claras las diferencias entre epopeya y novela<sup>59</sup>, y hasta separarlas del mismo grupo.” (García Berrio, 1992: 168) O facto de epopeia e romance se encontrarem na mesma categoria está relacionado com a análise que é feita em relação ao romance que, segundo estes, não é mais do que a forma moderna da epopeia. Em relação à novela, género que, dada a natureza de *Finezas Venturosas*, mais nos interessa, é referido que a mesma evolui a partir dos contos medievais e, sobretudo, da *novella* italiana tal como a conhecemos de Boccaccio e Piccolomini. Ainda que “no sempre los limites entre cuento y *novella* o novela corta son tan claros.” García Berrio e Huerta Calvo referem que “la novela cortesana es una espécie tardía de esta novela corta, tal como fue cultivada por Tirso de Molina, María de Zayas y otros.” (Idem: 180) Estamos já a par da definição de novela cortesã que Anabela Mimoso atribui às novelas de Gaspar Pires de Rebelo e de Gerardo de Escobar, definição que nos parece adequada ao caso de *Finezas Venturosas*.

---

<sup>56</sup> “Para evitar confusões, chamaremos «novelas curtas» ou breves quer às de Pires de Rebelo, quer às de Gerardo Escobar, distinguindo-se de novelas como *Alívio de Tristes, consolação de queixosos* [da autoria do Padre Mateus Ribeiro], de grande extensão (...). No entanto, ao contrário do que se possa pensar, não é tanto a extensão que determina esta designação, mas a sua «velocidade narrativa» que impede que se façam longas digressões.” (Mimoso: 2005, 39-40) Atendendo à questão relacionada com a “velocidade narrativa”, *Finezas Venturosas* encaixa na perfeição como exemplo daquilo a que Anabela Mimoso define como “novela curta ou breve”.

<sup>57</sup> García Berrio, A. e Huerta Calvo, J. (1992) *Los Géneros Literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra

<sup>58</sup> García Berrio, 1992: 167

<sup>59</sup> Uma chamada de atenção para a distinção entre novela e romance que, no caso da língua espanhola, é identificado como *novela*. Assim, em todas as citações da referida obra em que surja a palavra *novela*, saberemos que os autores se referem ao género romance.

Não obstante, a variedade de subgéneros da novela (García Berrio e Huerta Calvo identificam cerca de quinze, ainda que alguns subgéneros se tenham formado já no séc. XIX) é verificável quer nas novelas de GPR, quer na novela que estudamos como é o caso da novela bizantina, da novela de aventuras, da novela epistolar, etc. Importa-nos, sobretudo, estabelecer uma distinção entre a novela sentimental da centúria anterior e a novela que veio a ter o seu desenvolvimento, em Portugal, em pleno séc. XVII, quer lhe chamemos novela amorosa, novela cortesã ou, tão simplesmente, novela curta. A chave para tal distinção, cremos, encontra-se na análise à postura amorosa revelada pelos amantes e, em grande parte, ao desfecho dessas relações.

Ora, a forma como o amor era exposto nos textos do séc. XVI que serviram de apoio ao nosso trabalho<sup>60</sup>, e segundo a leitura que daí resultou, estão muito próximos da “obsesión totalmente dominadora” de que nos fala Whinnom. Estamos perante um amor que depende, antes de mais, da sua própria existência, parecendo consolar-se tão só com a realidade de si mesmo<sup>61</sup>. Não obstante, e no que se refere a *Menina e Moça*, estamos já perante um texto, como refere José Augusto Bernardes, que denuncia “a saturação desse mesmo código e a aproximação a novos e promissores caminhos.” (Bernardes, 1999: 173) querendo referir-se com “caminhos” à novela pastoril de final de século e que Rodrigues Lobo levará ainda para o século XVII. Em *Finezas Venturosas* encontramos ainda traços da novela pastoril, sobretudo no que diz respeito à vida no campo e à postura das personagens no relacionamento amoroso, com a atenuante de, no caso da nossa novela, estarmos perante um conjunto de personagens com ascendência nobre.

Se nos é permitido afirmar que o principal tema da novela é o amor, não é menos verdade que outros temas gravitam em torno daquele, como é exemplo o tema da amizade, o papel que o rei irá ter na resolução de conflitos ou a perseverança que induz a que as finezas venham a terminar em ventura.

---

<sup>60</sup> Referimo-nos às obras *Carcel de Amor*, de Diego de San Pedro, *Naceo e Amperidónia*, uma novela anónima do séc. XVI e *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro.

<sup>61</sup> “E não pensemos que o amor incite à devassa da vida interior. As almas que ele remove reagem quasi sempre da mesma maneira – pelo desejo e pelo queixume platónicos, pela total entrega à sua servidão, deliciosa ou torturada. Às vezes, raras, enfurecem-se de ciúmes violentos, mais frequentemente, porém, se lhes perturba o juízo pelos efeitos do divino filtro.” (Cidade: 1933, 294) Fazendo várias referências a poetas dos períodos compreendidos entre o século XV e XVII, Hernâni Cidade resume, no entanto, a prosa Seiscentista a Francisco Rodrigues Lobo.

A questão da amizade parece-nos assinalável devido ao carácter inovador na prosa narrativa da época. Ainda que possamos encontrar relações de amizade um pouco por todas as *Novelas Exemplares* de Gaspar Pires de Rebelo, o narrador não o mostra de um modo tão claro e reiterado quanto o faz o narrador de *Finezas Venturosas*. Nas novelas de GPR as personagens desistem do amor em prol de uma amizade<sup>62</sup>; disputam, sem o saber, a mesma mulher, e só no final o descobrem, para alegria de todos<sup>63</sup>; confessam, entre amigos, as patranhas que as donzelas inventam para almejam o desejado amor<sup>64</sup>. Contudo, estas acções perpetradas pela amizade raramente se fazem acompanhar de um discurso que reitera e valoriza esses comportamentos, talvez porque o narrador não tenha achado necessário demonstrá-lo dessa forma, servindo, tão-só, a simples noção de que são amigos ou de que uma amizade os unia.

Em *Finezas Venturosas*, a esmagadora maioria das acções levadas a cabo por Octávio, em relação ao seu amigo Arsénio, são assinaladas pelo narrador relevando a forte relação que os une, ainda que a apresentação de Octávio que o narrador nos dá se revele suficiente para disso nos darmos conta: “Octavio Duque de Gaeta, mancebo de iguais prendas [referindo-se a Arsénio] cuja amizade tão reciprocamente se pagava q[ue] afrontava as q[ue] tanto a antiguidade exagera.” (fl. 273v) Ainda que estejamos perante dois jovens adultos, o que o narrador nos diz é que a amizade que os une não deve em nada às amizades que a passagem dos anos ajuda a cimentar. No decorrer da novela, vamos assistindo às mais nobres acções entre Arsénio e Octávio suscitadas, na esmagadora maioria das vezes, pela proximidade e afinidade que os une. Tal proximidade chega a causar ciúmes a Rosaura, como já referido, levando-a a suspeitar se Arsénio preferiria a amizade de Octávio mais do que o seu amor.<sup>65</sup>

Já demos conta, no resumo da diegese, que as personagens da novela provêm de estratos sociais nobres, o que nos permite verificar as idiosincrasias das relações sociais ao longo da narrativa. Percebemos que se verificam uma série de códigos e condutas sociais que quer as personagens masculinas, quer as femininas respeitam, dado que se deduz, em grande parte, da acção do rei no desfecho da novela. Assim, nenhuma

---

<sup>62</sup> Acontece na novela *As Desgraças Venturosas*, entre Sisnando e Dom Gerardino.

<sup>63</sup> Em *Os Enganos Mais Ditosos*, entre Loriandro e Cardénio.

<sup>64</sup> Na novela *A Namorada Fingida*, Florisbello conta ao amigo, Isménio, a patranha que a irmã (de Florisbello) inventara com o intuito de o casar com Nisea, mulher que Isménio não ama.

<sup>65</sup> “Mal acompanhava Rosaura o contentam[en]to de sua prima, ofendida sua altivesa da resolução de Arcenio tendo siúmes seu amor das finezas q[ue] lograva a amizade de Octavio, e com tanta efficaça admittio esta desconfiança q[ue] só lhe occupavão o discurso traças qp[ar]a se inclinar aborrecer, e vingarse da grosseria de hum home[m] q[ue] por respeito algu[m] aventrava perder hum instante a vista de seus olhos.” (fl. 287)

personagem contraria a palavra do rei, magnânimo no assumir de posições que comportam alterações no enredo, tais como a voz de prisão que é dada a Arsénio, a promessa que ao mesmo é feita, no episódio da tentativa de homicídio do rei e, sobretudo, no desejado casamento entre os pares amorosos.

Não obstante todos estes temas que assinalamos, e que poderemos denominar de sub-temas, eles são uma circunstância da existência do tema maior: o amor. Não é irrelevante o facto de logo no início da novela o narrador nos dar conta do enamoramento de Arsénio por Rosaura, numa ocasião em que Arsénio acompanhava o seu amigo Octávio, também ele enamorado de uma donzela. Neste sentido, todo o enredo se desenvolve a partir das tentativas de aproximação dos casais, em grande parte de Arsénio e Rosaura, levando a que estes se sujeitem a situações advindas de tal circunstância. Arsénio é procurado depois de matar Roberto, por ciúme em relação à sua amada, mas não desiste de a procurar, movido pela paixão. Mais tarde decide sair da cidade e acaba feito prisioneiro. Abandona a cidade devido ao que Rosaura lhe diz, acabando Arsénio por encontrar nessa saída a melhor solução para “curar” o sentimento amoroso que o trazia aprisionado e sem correspondência. E se o amigo Octávio decide enviar um criado para tratar do resgate de Arsénio, tal é devido não só à relação de amizade que os une, mas também ao arrependimento de Rosaura por ter dito a Arsénio que o queria distante. Portanto, encontramos três grandes marcos estruturais na narrativa, cuja motivação nos parece estar directamente relacionada com o amor que acabará por unir os dois casais.

## 2.6. Os versos e a sua função na novela

No decorrer da narrativa de *Finezas Venturosas* ocorre por cinco vezes, em períodos diferentes do enredo, a utilização de versos: em todas as situações os versos são escritos em castelhano. No primeiro caso estamos perante um soneto, devidamente anunciado pelo narrador<sup>66</sup>, que surge na sequência da primeira troca de correspondência entre Arsénio e Rosaura. Perante a dificuldade em chegar à donzela, Arsénio escreve um soneto como, aliás, acontecerá nas restantes ocasiões: todas as secções do texto em verso são da lavra de Arsénio. O objectivo está directamente relacionado com a vontade de agradar à mulher e muitas vezes reforçado pela fraca receptividade daquela. Assim, podemos afirmar que os versos são um complemento da prosa, perfeitamente inseridos na sequência narrativa, ao contrário do que refere Anabela Mimoso, para quem a “poesia poderá servir também para dissimular a falta de acção, na medida em que alarga o espaço ocupado por cada novela e problematiza a sua acção.” (Mimoso, 2005: 501) Não nos parece o caso de *Finezas Venturosas*, cujas sequências em verso se integram no enredo naturalmente, sem que nisso encontremos uma justificação para a “falta de acção” de que nos fala a autora.

No caso do primeiro (e único) soneto é clara a aposta de Arsénio em evocar o sentimento amoroso para com Rosaura, insistindo na metáfora da visão, “Rendir a tanta lus tantos ardores/ paga obediente fue de aver mirado”, ou ainda, “Y se quereis negarme esta ventura/ permitidme morir de vuestros ojos” (fl. 277v-278), bem como na imagem do fogo para ilustrar a dor de amor que o consome. Temos, portanto, um elogio às qualidades físicas da mulher, perante as quais o poeta se inferioriza, solicitando à donzela que não o sujeite à distância dessas mesmas qualidades.

Na segunda ocorrência estamos já perante uma estrutura em romance<sup>67</sup>, sendo que neste caso é acrescentado um instrumento musical (guitarra) para acompanhar e ajudar a cantar o romance. O poeta enceta um discurso ao seu próprio coração, ao qual acusa de cobarde por ter permitido tornar-se refém do amor e não conseguir livrar-se

---

<sup>66</sup> “...e entre outros papeis q[ue] às mãos de Rosaura co[m] menos resistência chegarão leo hum dia as resões deste soneto.” (fl. 277v)

<sup>67</sup> Neste caso, quando nos referimos a romance estamos a falar da composição poética que, em muitos casos, alternava com as sequências narrativas das novelas deste período.



dos medos a que tal condição o sujeita. O poema é cantado às damas que se encontram à janela, durante uma “noite em profundo silencio sepultada, o ceo sereno e sem nuve[m]...” (fl. 278) Esta encenação é uma prática que podemos encontrar nas novelas pastoris, antes dos poemas. Uma vez mais, e de forma recorrente, como veremos, o objectivo em nada difere das cartas que são enviadas à amada ou das palavras que directamente lhe são dirigidas: convencer a mulher do amor que o homem sente, galanteando-a. As serenatas (é disso que se trata) estão intimamente relacionadas com os espaços ao ar livre (bosques ou jardins), com a noite (que em *Finezas Venturosas* surge de forma recorrente) e com uma dificuldade acrescida de contactar fisicamente com a donzela.

Nem sempre os versos almejam dobrar o coração da amada, ainda que neles o poeta se vergue perante as elucidadas virtudes físicas que ali são descritas. No segundo romance que Arsénio lê, no entanto, acaba por ser bem-sucedido, permitindo Rosaura que o cavalheiro a visite na noite seguinte, ainda que à distância da altura de uma janela. Neste romance, Arsénio justifica os excessos das palavras que anteriormente trocara com Rosaura, levando-a a negar a sua companhia. Arsénio diz que “no presumia a offenderos/ quando os canté mi dor” (fl. 283v), mostrando estar arrependido com o sucedido: “Mas ya condeno discursos q[ue] la fé solicitó (...) yo por culpado me doy/ tan rendido a los desdenes” (idem). Fá-lo perante a necessidade de atenuar a raiva com que Rosaura o olha (“Enojada de mis ojos”), aludindo, uma vez mais, à natureza (Suspenda raios el cielo/ no eclipse luses el sol”) para obter o desejado perdão que, já no final, acaba por solicitar directamente à mulher (“Hagamos las amistades”), referindo a necessidade de não trair o amor com queixas.

Os versos também se apresentam, como já referimos em relação ao primeiro soneto da novela, em forma de carta enviada à amada, como é o caso das duas décimas que surgem após o romance cantado anterior. Uma vez mais, o objectivo passa por tentar chegar ao contacto com a donzela, perante as constantes recusas. O poeta começa por elogiá-la de forma carinhosa (“Mi bien niña de mis ojos”) para logo lhe dar conta do seu sofrimento, referindo que “no ay valor em my vivir” (fl. 290v) e utilizando metáforas relacionadas com a morte (“Dejadme perder la vida/ en vuestra desatençion (...) y aunq[ue] me llegue a matar/ nuestro intento há de impedir/ porque el gusto de morir/ me buelbe a resusitar.”) (fl. 290v-291). No entanto, e à imagem do que sucedeu em situações anteriores, a donzela não cede perante as declarações em verso, mantendo-se cativa e protegida por “hum fresco jardim cercado de altas paredes...” (fl. 291)

O último caso a ocorrer apresenta-se de uma forma um pouco diferente e mais longa que nos anteriores. São quatro décimas que o poeta escreve a Rosaura onde dá voz à alegria por ter convencido a amada em relação ao seu amor. O poema surge na sequência da oferenda de uma madeixa de cabelos que Rosaura lhe faz, começando o poeta por dar conta da sua felicidade, referindo “tengo mi suerte segura/ que no me huirá la ventura” (fl. 300) e estabelecendo uma relação com as finezas venturosas do título: afinal, o poema canta o feliz desfecho das suas finezas amorosas. A luz do sol é comparada com as correntes em ouro a que o amor sujeita o poeta, prendendo-o (“Raios de mi sol divino/ resplandor q[ue] siego adoro/ donde preso en grillos de oro/ imperios niego al destino.”) (fl. 300v), surgindo novamente a imagem da luz do sol como metáfora dos cabelos da amada, luz que cega e que deturpa os sentidos. Contudo, o poeta tem nos cabelos da amada a certeza da sua entrega, e é sobre estes que dirige a sua atenção, referindo “q[ue] por los cabelos muero/ viviendo por los cabellos.” (idem).

Em todos os casos estamos perante formas em verso muito breves, apresentando três tipos de estrutura (soneto, romance e décimas) e com um objectivo claro: declarar o amor à donzela. Em dois casos surge o nome de “Laura”, a quem o poeta pede, numa das situações, que lhe dê o perdão de Rosaura (“Yo pido Laura divina/ de ofensas mias perdón.”) (fl. 283v), sendo que no soneto se lhe refere como alguém imortal: “No cuesta Laura no tales rigen ojos/ vida q[ue] solo eternizar procura/ en su inmortalidad vuestros [de Rosaura] despojos” (fl. 278). Esta Laura, cuja presença permanece para nós um mistério, poderá ser a mesma Laura a quem o autor dedica a novela, surgindo essa dedicatória logo no início da mesma: “À senhora Laura” (fl. 273).

Parece-nos merecer destaque o facto de ambos os nomes terem a terminação “aura”, palavra que está relacionada com uma forma leve ou branda de vento<sup>68</sup>, mas também poderá ter uma relação com as “Auras”, entidades mitológicas. Na poesia renascentista “aura” surge também relacionada com a própria vida. Jerónimo Corte-Real, no séc. XVI, escreve várias vezes “a vital aura”, ou seja, a vida, a respiração que permite a vida. Num sentido estritamente poético, a “aura” pode igualmente entender-se como a inspiração, o alento.

Seria, portanto, uma forma de amor bem sucedida, caso juntássemos os dois nomes femininos. Fica por explicar a relação de Laura com a novela, uma vez que não conseguimos deslindar o significado da sua presença apenas em dois dos versos da

---

<sup>68</sup> Apenas conseguimos encontrar o significado de “aura” no *Diccionario de Lingua Portuguesa*, de António de Moraes Silva, de 1831, com o significado de “vento brando”. (p. 219, 2ª coluna)

narrativa. Realçamos o facto de não termos verificado a existência de exemplos deste género nas novelas quer de GPR, quer de Gerardo de Escobar ou Cervantes.

Os versos também dão à narrativa alguma beleza e diversidade, quer nos dois casos em que o poeta os canta ao som de uma guitarra, quer até nos casos em que estes são entregues a Rosaura em forma de carta, com o propósito de despertar o sentimento da donzela através da beleza da poesia e da honestidade do amor. Estes surgem perfeitamente integrados na estrutura narrativa da novela, acrescentando uma sonoridade lírica que a prosa tem mais dificuldade em conseguir.

A prática de uso de instrumentos musicais na literatura encontra-se fortemente documentada na novela sentimental quinhentista e na narrativa pastoril, sobretudo no que diz respeito à guitarra, ainda que a tradição tenha uma relação directa com a literatura trovadoresca<sup>69</sup>. Os versos cantados e acompanhados com um instrumento musical provocavam o espanto nos ouvintes e a qualidade vocal dos “cantores” era profusamente adjectivada. Também o narrador de *Finezas Venturosas* elogia os dotes vocais de Arsénio, ao referir que “entre as p[ar]tes q[ue] pouco avarenta a natureza repartio co[m] Arcenio concedeu-lhe tão excelente vox q[ue] as fobolas de Orfeo puderão verificar seu canto, deste se quis valer Serafina p[ar]a o introduzir a fallar a sua dama.” (fl. 278v-279) Contudo, a prática de introdução de instrumentos musicais na literatura desta época parece ter apenas como função o preservar de uma tradição que se estendia desde a época medieval, no que à literatura diz respeito.

Serve, ainda assim, de registo a “conservação evolutiva de elementos tradicionais galaico-portugueses”, bem como “a assimilação de influências exteriores, nomeadamente da Espanha (favorecidas pelos enlaces matrimoniais de reis e infantes), da França e da Flandres...” (Branco, 1995: 97), no que se refere à utilização dos instrumentos musicais mencionados na literatura em prosa e verso. De maior importância se reveste a utilização da guitarra em *Finezas Venturosas* na medida em que não há referência ao instrumento, quer nas novelas de GPR<sup>70</sup>, quer nas de

---

<sup>69</sup> “Como é sabido, os trovadores pertenciam, em regra, à classe nobre. Alguns eram reis, ente eles os portugueses D. Sancho I e D. Dinis. A sua arte é eminentemente lírica, consiste em cantos geralmente acompanhados a instrumentos, sobre versos na língua galaico-portuguesa. (...) O movimento favoreceu as manifestações trovadorescas, desabafos de sentimentos essencialmente humanos, amorosos e saudosistas. Um movimento que, intensificado por vários factores económico-sociais, inclusivamente pelos Descobrimientos, desaguou no magnífico estuário a que chamamos o Renascimento.” (Branco, 1995: 55)

<sup>70</sup> Atente-se no caso de Gerardo de Escobar, na obra *Doze Novelas*, onde se verifica a utilização de instrumentos – nomeadamente a harpa e a viola – para acompanhar a forma cantada dos poemas. Vide Mimoso, 2005: 500-510.

Cervantes. Sabemos que o destaque que era dado a determinados instrumentos musicais estava intimamente relacionado com o género literário a que aludiam: a lira para a lírica, a cítara para a citarística, etc. Contudo, não podemos afirmar que a mesma relação se estabelece entre a guitarra e o género novelístico, uma vez que a sua presença não se faz evidenciar com a mesma ocorrência com que outros instrumentos marcam presença em diferentes géneros literários, embora a sua utilização se verifique, não só em *Finezas Venturosas*, mas também no caso de Gerardo de Escobar. É mais comum encontrarmos referências aos dotes vocais e instrumentais das personagens<sup>71</sup>, ainda que não da mesma forma como se verificam em *Finezas Venturosas*, onde são as próprias personagens que cantam e tocam o instrumento musical. No caso das novelas consultadas, as várias alusões a instrumentos musicais não especificam – ou muito raramente o fazem – o instrumento em questão, antes se referem a instrumentos, no plural, como exemplo das faculdades de determinadas personagens. Em todo o caso, para além da voz adequada ao canto, ter a capacidade de tocar instrumentos musicais parece ser um traço característico dessas mesmas personagens, ao serviço da sedução através do amor fino e cortês.

---

<sup>71</sup> Mateus Ribeiro, referindo-se a uma das personagens de *Alívio de Tristes e Consolação de Queixosos* (1648), diz o seguinte: “Era mui discreta no juízo, admirável na suavidade da voz, mui destra no toque dos músicos instrumentos...” (Freitas, 2006: 536)

### **3- *Finezas Venturosas*: uma novela exemplar**

A discussão em torno do conceito de exemplaridade configura uma complexidade que torna necessária a distinção entre o conceito tal como o conhecemos da literatura medieval, denominado *exemplum*, e a forma como este evoluiu para a exemplaridade no séc. XVII, em grande parte devido ao sucesso das *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Desta forma, e tendo em conta a vastíssima literatura que já se debruçou sobre esta questão, entendemos constituir-se como necessário realizar uma súpula do que de mais importante já se escreveu, sobretudo em relação às novelas cervantinas, a fim de respondermos à pergunta que dá título a este capítulo do nosso trabalho: poderemos considerar *Finezas Venturosas* uma novela exemplar?

A literatura exemplar da época medieval obedecia a preceitos intimamente relacionados com os ensinamentos morais com que o leitor deveria ser agraciado. Inicialmente sob a forma de pequenos contos, que não eram mais do que ditos ou provérbios, estes depressa evoluíram para narrativas muito curtas cujo conteúdo versava sobre a natureza do exemplo a retirar, sempre com um objectivo moralizante e edificante. Utilizados por professores, oradores, ou moralistas, como forma de ilustrarem as suas exposições, é possível ainda encontrar estes “contos” em glosas marginais de textos com carácter religioso-moral impressos nos séculos XV e XVI. Temos, portanto, um conceito cujo significado andaria próximo, tal como refere Riley, de algo “que contiene ejemplos y lecciones morales”. (Riley, 1981: 168) Importa reter, relativamente ao conceito que acabámos de referir, a noção de que o mesmo servia, na época, essencialmente, uma ideia moral pela qual todos deveriam reger-se, independentemente do seu extracto social.

O séc. XVI prefigura uma evolução do conceito de exemplaridade visível, uma vez mais, na literatura em prosa, onde o preceito horaciano do *prodesse ac delectare* se torna uma regra a seguir com rigor. Segundo este, a literatura teria essa dupla função de ensinar o leitor distraíndo-o, isto é: através do deleite que o texto deveria proporcionar, o leitor retiraria dele igualmente alguns exemplos que lhe serviriam de ensinamento para a sua conduta moral e social. Entramos já num âmbito diferenciado dos contos medievais, onde não “cabiam” - ou pelo menos não eram tão evidentes - os preceitos do deleite. Todavia, e tal como acontecia na época medieval em relação aos aspectos relacionados com a moralidade, com o advento das influências humanistas, cujo expoente máximo ocorreu no Renascimento, não podemos dissociar a exemplaridade das questões relacionadas com a retórica dos textos, bem como dos preceitos pelos

quais se deveria reger o homem cortês. Em relação à novela sentimental – sub-género que nos interessa particularmente – atente-se ao seguinte:

“No que toca ao carácter exemplar configurado pela *novela sentimental*, é assim de assinalar a dimensão do combate verbal como parte legítima da inquirição humanista (...). Concomitantemente, reporte-se a emergência de uma preceptística de corte, na qual são de destacar obras como o *Cortegiano* ou o *Galateo Español*, definindo o perfil do perfeito cortesão de acordo com regras de comportamento nas quais se incluem, com certa dominância, as dos comportamentos amoroso e verbal.” (Lago, 1997: 15)

Verificamos uma exemplaridade que não se coaduna já com o *exemplum* medieval, antes assumindo uma forma didáctica e educativa não exclusivamente relacionada com a posição religiosa que os mesmos deveriam respeitar. A literatura como manual de boas práticas, disfarçado de história que distraía o leitor, deleitando-o. E se tais preceitos se verificam na novela *Naceo e Amperidónia*, analisada por Maria Paula Lago, vincando o seu carácter epistolográfico - o que, obviamente, contribuía para destacar “a dimensão do combate verbal” - algo semelhante se verifica em *Menina e Moça*, não obstante a complexidade que a novela de Bernardim Ribeiro levanta no que diz respeito ao sub-género no qual se insere.

*Menina e Moça* parece habitar uma fronteira onde se cruzam vários sub-géneros da narrativa de Quinhentos<sup>72</sup>, algo que, certamente, terá contribuído para exponenciar a dimensão “deleitável” da novela, dada a profusão e diversidade dos acontecimentos. Concordamos com Juan Carrasco<sup>73</sup> quanto aos antecedentes literários de cuja influência

---

<sup>72</sup> “Conclui-se, assim, que a *Menina e Moça* representa, de alguma forma, a síntese de uma tradição literária na qual se cruzam muitas orientações da estética medieval, ao mesmo tempo que constitui um ponto de partida para muitas linhas de força que irão enformar a Renascença portuguesa e castelhana, tanto a nível da expressão narrativa como da expressão lírica.” (Bernardes: 1999, 448)

Da tal (ou tais) “expressão narrativa” nos dá conta Ettore Finazzi-Agrò, quando refere que em *Menina e Moça* “encontramos, esplendidamente fundidas, as três modalidades narrativas do quinhentismo português (a sentimental, a bucólica e a cavaleiresca), no entanto, tem sido apressadamente incluída no género sentimental (...)” (Finazzi-Agrò: 1978, 16) Sobre o mesmo assunto, afirma Juan Carrasco: “Para além do romance sentimental, a *Menina e Moça* foi relacionada também com outros dois géneros: o cavaleiresco e o pastoril.” (Carrasco González, 2008: 31)

<sup>73</sup> “ (...) considero mais útil para a correcta localização histórica de *Menina e Moça* compará-la com os romances sentimentais castelhanos mais próximos de Bernardim e que, de facto, embora escritos

bebeu a novela de Bernardim. Contudo, não podemos deixar de referir a escassa existência, à época, de textos teóricos cuja exclusividade não pertencesse ao género poético e que poderiam, no caso da prosa, explicar determinadas opções pelas quais enveredavam os autores:

“Durante el siglo XVI y comienzos del XVII no hubo teorías de la novela en un sentido estricto. Es decir, las que había no existían de una manera independiente. Las observaciones teóricas acerca de la prosa novelística que pueden encontrarse a veces en escritos de carácter crítico o moral, en obras de teatro, novelas, prólogos del autor, etc., eran casi todas adaptaciones de tratados de Poética, los cuales, a su vez, contenían una fuerte dosis de teoría retórica.” (Riley: 1981, 15)

Comprendemos, à luz da citação acima, o forte pendor retórico da novelística que antecede a chegada das novelas de Cervantes, autor que irá baralhar o conceito de literatura exemplar, relegando para segundo plano, definitivamente, qualquer aspecto relacionado com a vertente moral e/ou educativa da obra literária. Esta realidade também ilustra a prevalência da teoria horaciana por vários séculos, sendo de ressaltar a forma como esta foi sendo reinterpretada à luz das circunstâncias histórico-culturais nas quais o texto literário se imbuía.

Cervantes percebeu a complexidade que implicava a utilização de um título como “novelas exemplares” e apresenta a sua justificação, carregada de ironia, ao leitor que nas suas novelas procure uma vertente educativa, referindo que “no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso” (Cervantes, 1989: 52), indicando os seus objetivos: “mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras: digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos, y agradables, antes aprovechan que dañan.” (*Idem*)

Também os censores da obra concordaram em referir-se à mesma como “un entretenimiento honesto, juzgo (...) porque [as novelas, entenda-se] entretienen com su

---

bastante antes, triunfavam por toda a Europa nas primeiras décadas do século XVI.” (Carrasco González, 2008: 26)



novedad, enseñan com sus ejemplos a huir vicios y seguir virtudes...”<sup>74</sup> (Cervantes, 1989: 45) Ou seja, continua a prevalecer a teoria horaciana de que a função de uma obra literária será a de ensinar, divertindo e/ou divertir, ensinando.

Também no prólogo das *Novelas Exemplares* de Gaspar Pires de Rebelo, apesar de, segundo indicação no próprio prólogo, ter sido escrito por “hum particular amigo do Autor”, se faz referência à função das mesmas:

“pois ao mesmo tempo que deleytaõ também ensinão que he o essencial de toda a historia, & o alvo aonde tirou sempre o intento do Autor (...) as quais deleytando os entendimentos, com os enredos, com as sentenças, & com as palavras bem colocadas, também atrahem as vontades cõ o exemplo que delas se tira: se há que quem as ler se quizer aproveitar.” (Rebelo, 1669: prólogo)

Existe, contudo, uma diferença óbvia entre os prólogos de Cervantes e de GPR. Se no caso do autor castelhano há uma preocupação em informar o leitor das suas pretensões enquanto autor das novelas, não particularizando nenhum aspecto das mesmas, tal não sucede com GPR. O último parágrafo do prólogo do autor português é inteiramente dedicado à questão do amor, e de como o homem deve perseverar no sentimento amoroso, ficando, dessa forma, subentendida a temática sobre a qual versarão as seis novelas. Fazendo uso da metáfora da abelha, citando Plínio, o autor do prólogo diz o seguinte:

“Ocupesse a Abelha da casta donzela em estas flores, & deixe muito embora recrear o entendimento, com tanto que aprenda daquelas, que sendo combatidas, foraõ na resistênciã hu[m]a penha dura, & de outras que padecendo o naufrágio do amor soberaõ salvar sua honra em a taboa da prudencia, por senão verem andar soçobrando sobre as agoas das falsidades, q[ue]

---

<sup>74</sup> Todos os censores da obra são unânimes em reconhecer nas novelas de Cervantes o seu respeito pelo binómio horaciano do *prodesse ac delectare*, referindo-se aos textos das seguintes formas: “(...) no contiene cosa contra la fe ni buenas costumbres, antes com semejantes argumentos nos pretende enseñar su autor cosas de importancia, y el como nos hemos de haber en ellas” (Cervantes, 1989: 45); “(...) cosas de mucho entretenimento para los curiosos lectores, y avisos y sentencias de mucho provecho...” (*Idem*: 46); “(...) su claro ingenio, singular en la invención, y copioso en el language, que con lo uno y lo outro enseña y admira (...)” (*Ibidem*)

fazem alguns ama[n]tes. E eles leão estes enredos, & achando o pasto pera os entendime[n]tos aprenderaõ dos q[ue] em seus amores foraõ atrevidos, como nunca em eles tiveraõ bons sucessos, & dos q[ue] foraõ modestos, moderados, com quantas prosperidades viram o fim de seus defeitos.” (Rebello, 1669: prólogo)

Se dúvidas houvesse acerca da importância dos paratextos nas narrativas dos séculos XVI e XVII, ficariam desfeitas com este excerto, cuja sublime “preparação” do leitor não permite qualquer dúvida em relação às pretensões “educativas” da obra no que respeita à exemplar postura amorosa.<sup>75</sup>

Da mesma forma que um prólogo pode apoiar o leitor na descoberta do texto, a mesma função pode desempenhar na análise ao texto: comparando os prólogos de Cervantes e de GPR, ressalta a propensão didáctica das novelas do autor português comparativamente às de Cervantes. Também a leitura das novelas propriamente ditas apoiam a nossa teoria de que a exemplaridade (referindo-nos ao termo como significado daquilo que é exemplar) se deixa perceber com mais rigor nas novelas de GPR<sup>76</sup> que, de acordo com Sara Augusto, verifica-se “sobretudo no que diz respeito ao comportamento amoroso. Em cinco das seis novelas, os protagonistas são premiados e enaltecidos por determinadas qualidades, desde a firmeza à astúcia e à prudência.” (Augusto, 2010: 289)

Cervantes pareceu prever essa questão, ao escrever no prólogo “que si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano com que las escribí, que sacarlas en público.” (Cervantes: 1989, 52) Na verdade, e de acordo com Walter Pabst, há muito pouco de exemplar nas novelas cervantinas:

“Asi pues, basta com someter a prueba de examen a las *Novelas Ejemplares* en vistas a su ejemplaridad moral, para darse cuenta de que la teoria del ejemplo proclamada en el prólogo no halla

---

<sup>75</sup> Segundo Anabela Mimoso, “as Novelas Ejemplares [de GPR] centram-se no enamoramento dos jovens, na vivência casta desse amor e nos obstáculos ou sacrifícios que aqueles têm de vencer para se poderem unir pelo casamento.” (Mimoso, 2005: 339)

<sup>76</sup> Tal dado não é, contudo, característica exclusiva da literatura castelhana. Frei Lucas de Santa Catarina, no prólogo da sua novela *Os Irmãos Penitentes*, refere «não escrevo a ensinar, escrevo a divertir.» (*apud* Pires, 1996: 148)

en ellas cumplimiento. De doce historias que son en total, once no poseen, de acuerdo con su esencia íntima, el carácter de ejemplos en el sentido de la tradición. Ocho de ellas ni tan siquiera guardan relación externa con los rasgos propios de los ejemplos.” (Pabst, 1972: 222)

Tendo em conta o exposto, podemos afirmar que estamos perante dois tipos de “novelas exemplares”: as de GPR, onde o autor parece mais preocupado com a realidade<sup>77</sup> do que relata, e as de Cervantes, fundadas, sobretudo, nos elementos fabulosos e na forma errante com que as personagens se movem no decorrer das narrativas<sup>78</sup>, estabelecendo, dessa forma, maior proximidade com as características da literatura barroca, ainda que, obviamente, não possamos dissociar nem o realismo, nem o fabuloso, do barroco literário. Cervantes parece ter-se empenhado muito mais do que GPR em que nas suas novelas a *inventio* tivesse maior destaque do que qualquer outra característica. Em relação à verosimilhança nas novelas dos dois autores, importa referir que discordamos da opinião de Maria Inês Nemésio, que refere o seguinte:

“Se, em relação a este tipo de narrativa ficcional em prosa, a verosimilhança se mantém como uma exigência para um autor como Cervantes, não encontramos idêntica preocupação nos textos de autores portugueses. Só muito raramente se questiona a verosimilhança daquilo que é narrado. Aqui se afirma o carácter insólito e surpreendente dos factos narrados pela novela, que na relação etimologicamente estabelecida com esta última implicam a existência de uma novidade.” (Nemésio, 2010: 19-20)

---

<sup>77</sup> A palavra “realidade” é aqui utilizada não como significado de realismo mas sim como efeito mimético através da verosimilhança retórico-poética. Como refere Maria Inês Nemésio, “a literatura de então deveria ser uma “*imitatio vitae*” permitindo assim que cumprisse a função *exemplar* da novela. Entenda-se, contudo, que por “*imitatio vitae*” não se deve crer que estamos perante um conceito de realismo, pois o que se visa não é mostrar a vida como ela é, mas como deveria ser.” (Nemésio, 2010: 19)

<sup>78</sup> “Más aún que los tipos de comedia escénica, facilmente identificables, y el tan frecuentemente perceptible aire o atmosfera de comedia, lo que nos fascina en las *Novelas Ejemplares* es el elemento fabuloso. Ésta parece ser la tradición formal mas poderosa de todas las que han confluído en estas narraciones. El continuo deambular por calles, tierras y mares, los raptos, el nacimiento de padres desconocidos, el perderse, ser reconocido y hallar al fin el hogar, son rasgos típicos de los cuentos.” (Pabst, 1972: 237)

Ora, a verosimilhança de uma obra, seja ela qual for, não se verifica através do simples questionamento (por parte do autor e/ou narrador) daquilo que é narrado. Ainda: não é por se questionar a verosimilhança dos factos narrados, na própria narrativa, que uma obra se torna mais verosímil do que outra. Neste aspecto, discordamos da autora, não só devido à nossa interpretação do que acima foi transcrito, mas também por entendermos que as novelas de GPR (assim como *Finezas Venturosas*) são tão verosímeis quanto as de Cervantes, por tudo o que aqui já foi dito e na medida em que essa verosimilhança se percebe através da coesão e unidade estabelecida entre as diferentes partes da narrativa. Até porque, como lembra Maria Lucília Pires, “o conceito de verosimilhança neste género está longe de se identificar com o usual, com o normal.” (Pires, 1996: 149)

Assim, é legítimo afirmarmos que as novelas do castelhano estabelecem maior proximidade com os preceitos do barroco, sobretudo se nos restringirmos aos aspectos estilístico e temáticos, onde prolifera o fantástico e a construção de um enredo intrincado. No entanto, em nenhum dos casos (GPR e Cervantes) encontramos uma visão pessimista da vida ou o desengano do mundo que facilmente associamos ao barroco; antes encontramos uma visão otimista e uma ideia positiva do amor fino que já referimos, mas que também são características da literatura da época. Parece-nos indiscutível a semelhança de *Finezas Venturosas* com as novelas de GPR, em contraponto às de Cervantes onde, curiosamente – por ter sido este o “criador” do conceito – a existir alguma exemplaridade ela surge de forma encapotada ou envolta numa espessa neblina. Entendemos estar perante duas correntes bastante diferenciadas de “novela exemplar”, tal como já referimos, sendo que a narrativa por nós analisada teria cabimento na corrente de autores portugueses. Considerando que as novelas de GPR podem, perfeitamente, denominar-se de exemplares – ainda que significativamente diferentes das de Cervantes, como já assinalámos –, nesse caso, também *Finezas Venturosas* se pode considerar uma novela exemplar, dentro deste género novelesco.

## **4- Conclusão**

Limitados pelo facto, como já referimos, de estarmos perante um manuscrito que não é autógrafo, a atenção que o texto nos mereceu levou-nos a traçar algumas possibilidades que surgem em jeito de conclusão. Desde logo, a necessidade que foi surgindo no decorrer da elaboração da tese de, ainda que aproximadamente, definir um período para a escrita da novela, atendendo às características que a aproximam dos textos com os quais a comparámos. Tudo se simplificaria caso a possibilidade de se tratar de um texto de Tomé Pinheiro da Veiga se verificasse, sendo, para tal, suficientes os dados cronológicos do autor. Uma vez que entendemos não existirem dados suficientes no que à autoria da novela diz respeito, optámos por focar a nossa análise nos elementos textuais obtendo, dessa forma, as devidas conclusões.

A seguir a tese de que a novela teria sido escrita por TPV – logo, anterior a 1656, data da morte do autor –, e tendo em conta as características a que aludimos nos diferentes capítulos mas, sobretudo, no capítulo da exemplaridade, poderíamos estar perante um dos primeiros textos do “género exemplar” em português. Ressalvando a forte possibilidade de as novelas de Gaspar Pires de Rebelo, primeiro, e de Gerardo de Escobar, depois, terem sido escritas vários anos antes da sua impressão, a verdade é que *Finezas Venturosas*, caso tivesse sido escrita perto da data da morte de TPV, seria contemporânea das *Novelas Exemplares* (1650) de Rebelo e das *Doze Novelas* (1674) de Escobar. Tal possibilidade nunca passará disso mesmo, dado o facto de não conhecermos as datas de elaboração das novelas de Escobar e de Rebelo, mas também devido ao anonimato do manuscrito onde se encontra a novela aqui analisada. Reconhecemos, contudo, que esta seria a possibilidade que menores riscos acarretaria, no sentido em que nos poderíamos reger pelas datas (eventualmente) conhecidas, traçando uma escala cronológica que nos serviria de guia para a nossa tese.

Não sendo possível, tal não desmerece a opção tomada, em consciência, de procedermos a uma análise do texto, não permitindo que questões externas ao mesmo (manuscrito, autoria, datação...) a influenciassem. Cremos ter chegado ao ponto do nosso trabalho onde nos é possível (e justo) reconhecer que terá sido a escolha acertada. O estudo dos paratextos revelou-se preponderante para a análise do texto propriamente dito, a começar pelo diálogo que o título da novela estabelece com a narrativa, deixando subentender um possível desfecho para a intriga. O curto texto inicial, que denominámos de prólogo, embora bastante mais curto do que os prólogos da época, não deixa de se acercar a estes, através de preceitos recorrentes e introdutórios à obra.

O mesmo acontece com a avaliação das principais personagens, onde encontramos traços característicos que prefiguram, desde logo, uma marca típica dos textos seiscentistas: a nobreza dos comportamentos que caracteriza homens e mulheres. A forma como a narrativa se insere no espaço e no tempo revela particular cuidado com a verosimilhança, cuidado esse que se verifica também na forma como o enredo evolui, apoiado no binómio horaciano *docere/delectare* que tanto preocupava os escritores da época.

*Finezas Venturosas* revelou-se um texto perfeitamente integrado na literatura em prosa do século XVII, ainda que a sua extensão, significativamente menor em relação aos casos comparados e à restante literatura da época, a torne um caso singular. Contudo, identificámos aspectos em *Finezas Venturosas* que a tornam uma novela singular, quer seja através da preocupação demonstrada pelo narrador em situar a narrativa no tempo e espaço, quer mesmo na relação entre a dedicatória (a Laura) e a forma como o “objecto” dessa dedicatória é introduzido no texto. E se em GPR a questão espaço-temporal parece ter colhido preocupação semelhante, já em Cervantes nem sempre esse é um dado constante do texto.

Não é descabido afirmar que poderemos estar perante um projecto novelesco cujo resultado final teria outro desenvolvimento. Não obstante, é justo reconhecer na novela uma completude que a torna absolutamente legível em termos estruturais – com princípio, meio e fim – e com um enredo intrincado o suficiente para a tornar sustentável, onde não faltam as secções em verso, criteriosamente inseridas na narrativa. Reconhecemos, no entanto, a possibilidade de “crescimento” do texto, na medida em que as várias incidências ganhariam em ser desenvolvidas e a aproximariam ainda mais das outras novelas seiscentistas. Não obstante, decidimos trabalhar o texto de *Finezas Venturosas* por nele termos verificado a existência de uma unidade cuja complexidade suportaria o nosso estudo.

Ao longo da análise fomos verificando a existência de características que aproximavam a nossa novela das também novelas de Gaspar Pires de Rebelo. O estudo comparativo possibilitou-nos traçar determinados limites temporais que nos levaram às *Novelas Exemplares* de Cervantes, sem a análise das quais não seria possível atingir os resultados que aqui apresentamos. Os resultados levam-nos a crer estarmos perante uma forma de novela exemplar, em tudo – com excepção da extensão – semelhante às novelas de GPR ou às de Gerardo de Escobar. No caso deste último, e uma vez que já existe um estudo aprofundado da sua obra *Doze Novelas*, entendemos levar a cabo os

estudos comparativos que nos pareceram pertinentes, nomeadamente no que diz respeito às novelas de GPR.

Este trabalho pode ser entendido como um guia de leitura, uma primeira abordagem a um texto inédito e ignorado, sobre o qual existia um desconhecimento praticamente total. Entendemos que o trabalho aqui trazido pode levar a um reforço da importância da literatura da época em questão, trazendo à luz mais um texto a juntar aos inúmeros que vão renascendo dos arquivos e bibliotecas portuguesas, a maior parte impressos em edições dos séculos XVII e XVIII, sem qualquer edição ou estudo minimamente actual, e outros – como é o caso de *Finezas Venturosas* – ainda manuscritos.



## **5- Critérios de transcrição do manuscrito**

Optámos por fazer uma transcrição diplomática do texto do manuscrito uma vez que, tratando-se de um texto inédito, só através de uma transcrição fiel ao original seria possível realizar a análise dos aspectos primários do texto. No entanto, recorreremos a algumas alterações formais que verificámos serem necessárias para uma harmonização do texto. Elencamos, a seguir, as alterações realizadas:

- 1- Identificaram-se os erros ortográficos em nota de rodapé mas mantêm-se tal como no manuscrito.
- 2- Desdobraram-se todas as abreviaturas, ficando as letras abreviadas transcritas entre parêntesis rectos, assim como acrescentámos o “m” nas palavras com som nasalado grafado com til. Ex: cõ/co[m]; liberalm[en]te; q[ue];
- 3- Optámos por fazer um parágrafo sempre que verificámos a existência de ponto final, não só devido à fluidez do texto mas, sobretudo, pela necessidade que o próprio texto revelou nesse sentido.
- 4- Introduzimos notas de rodapé sempre que foi necessário uma explicação de ordem filológica ou semântica.
- 5- Mantivemos a estrutura das partes do texto em verso, dando um espaço nos respectivos versos onde se verificou essa opção da parte do autor/copista.
- 6- No caso das palavras duvidosas em termos de transcrição assinalámo-las com um ponto de interrogação entre parêntesis: (?)

## **6- Transcrição de Finezas Venturosas**

*Finezas Venturosas*

## [f. 273] A Senhora Laura

A necessidade de obedecer alenta os temores co[m] q[ue] aparece esta novela, de cuja sorte me publicara offendido se me atrevera a presunções de queixoso. Restituo Arcenio venturoso; e se bem suas felicidades são fingim[en]to da obediência, e as desgraças verdades experimentadas, satisfeito de seu estado se confessa q[ue] não he só o prémio quem fas as finezas venturosas; nos males se logrão, nas desesperações<sup>79</sup> se abonão co[m] mayor seguridade.

No tempo q[ue] Dom Fernando de Aragão senhoreava [f. 273v] Napoles cuja monarchia lhe fabricou o valor, e eternisava a clemência entre outros Príncipes q[ue] naquella cidade, co[m] ambição de exercitar os perigos assistião com singular diferença, e estimação, era celebrado Arcenio, f[ilh]o segundo do Duque de Cardona<sup>80</sup> cuja quietação tinha deixado pello estrondo de Marte sem outro conselho algum q[ue] seu natural bisarro(?),de q[ue] as occasiões que nas passadas guerras se offerecerão davão tão seguro abono, q[ue] não chegando nesse tempo a sua idade a v[in]te e dous annos eternidade de valor tinha vivido na fama, sendo na paz tão entendido e amável, q[ue] de todos era solicitado por amigo; mas este nome tinha alcançado em seu peito sem nenhuma competencia, Octavio Duque de Gaeta<sup>81</sup> Mancebo de iguais prendas cuja amisade tão reciprocamente se pagava q[ue] afrontava as q[ue] tanto a antiguidade exagera.

Amava Octavio [f. 274] a fermosa Serafina f[ilh]a herdeira de Fabricio, Duque de Amalfi<sup>82</sup>, sугeito de partes tão divinas q[ue] deixava impossibilitadas as mayores finesas de temores de vaidade quando não conseguão poderem ser satisfação não correspondia ingrata Serafina antes dispensando c[om] a estranhesa da fermosura, permitia em seus amores a Octávio admirar verdades venturosas. Estava neste tempo Nápoles alvorotada<sup>83</sup>, inquieto o vulgo c[om] as promessas q[ue] por p[ar]te dos

---

<sup>79</sup>No desespero.

<sup>80</sup>O Ducado de Cardona foi criado em 1482 pelos reis católicos a favor de Juan Folch de Cardona y Urgel.

<sup>81</sup>Hoje, uma comuna italiana da região do Lácio com cerca de 22 mil habitantes. Foi Ducado entre os séculos IX e XI.

<sup>82</sup>Ducado de Amalfi, em Itália – perto de Nápoles –, foi criado, numa primeira instância, pelos reis católicos, em 1516, a favor de Alfonso Piccolomini de Aragón. Título, entretanto, perdido, tendo sido reabilitado por Alfonso XIII.

<sup>83</sup>Em alvoroço.

Franceses algu[n]s home[n]s sedeciosos<sup>84</sup> fingião não se passando noite q[ue] não cometecem<sup>85</sup> as casas dos q[ue] imaginavão mais inclinados ao serviço delRey Dom Fernando. Esta ocasião obrigou ao Duque de Amalfi a retirarse da Corte p[ar]a huma fermosa casa de campo duas legoas della donde avia algus annos q[ue] assistia o príncipe de Sallerno seu cunhado desgostado da estranha condição de Roberto seu f[il]ho q[ue] com tanta inclinação tinha seguido [f. 274v] os inimigos delRey q[ue] se avia desterrado da pátria, não querendo aceitar o perdão q[ue] liberalm[en]te Fernando lhe offerecia.

Este apartam[en]to de Serafina se bem de tam<sup>86</sup> pouqua instância sentia com tanto extremo Octávio, q[ue] se achou devedora a fermosa dama da dilig[ê]ncia do socorro dando lhe logo licença p[ar]a q[ue] a fosse ver co[m] o recato q[ue] a ella se devia: não se descuidou o solícito amante em gosar este favor, e ao seg[uint]e dia acompanhado de seu amigo Arcenio, e ambos bem disfarçados chegarão a Garda Flor Palácio dos Duques de Amalfi, e entrando no bosque de q[ue] he todo cercado com m[ui]to silêncio caminharão p[ar]a hum rio sobre q[ue] cahia hu[m]a varanda citio onde se avião de celebrar estas amorosas vistas, conforme a informação q[ue] tinham dado a Octavio. Não estava ainda no lugar Serafina senão outra dama que delle foi logo conhecida ser filha do Príncipe de Salermo chamada Rosaura divino assombro [f. 275] da terra fermosa offensa do ceo deidade a que[m] a adoração não obrigava, fermosura a quem os louvores offendião. Suspenso, perdido, absorto a tanta lux ficou Arcenio, e querendo recobrase p[ar]a tornar a ver o q[ue] tinha admirado deveo a seu entendim[en]to discreta lisonja, não achando acção q[ue] a p[ri]meira vista de Rosaura não tivesse suavem[en]te tiranizado, porqu[e] amor qu[e] reserva augmentos p[ar]a o trato ou nega a perfeição, ou se confessa ignorante; estava a fermosa dama fiando mares de lux ao líquido cristal q[ue] lhe offerecia o Rio cujas agoas a tal vista nunca forão fogitivas, e quasi namorada de Divino objecto q[ue] contemplava permetio aos ares thesouros de sua vos cantando de tão docem[en]te despresos de amor q[ue]o proprio minino aplaudiria a música pello interesse de ouvila: interrompeo este intertinimento sua prima Serafina, q[ue] co[m] differente cuidado vinha faser venturoso seu amante

---

<sup>84</sup>“Sedição: levantamento do povo contra a autoridade del-Rei, ou dos Magistrados. As sedições populares são arriscadas, por violentas, porém são fáceis de sossegar, ou as reprime o temor, ou as consome a clemência. É de grande dano permitir que criem raízes...” in Bluteau, R. (1972) *Vocabulario Portuguez & Latino*, Tomo VII, Lisboa, Na officina de Pascoal da Sylva [p. 544].

<sup>85</sup> Do verbo “acometer”: provocar, hostilizar, injuriar.

<sup>86</sup> No manuscrito a palavra está acrescentada por cima da seguinte

mas aquella [f. 275v] tarde não foi possível falar lhe pella companhia de Rosaura, se bem os olhos guiados do coração, facilment[en]te se encontrarão e com mais efficases vozes declararão seus effeitos. Não estavam menos occupados os de Arcenio q[ue] hidropico<sup>87</sup> de lux intentava beber o sol raio a raio, tão divinament[en]te devertido q[ue] não soube q[ue] estava na varanda Serafina senão quando Rosaura com ella se recolheu e seu amigo o despertou desta amorosa suspenção persuadindoo a dar a volta<sup>88</sup> a Nápoles com promessa de lhe solicitar m[ui]tas vezes a presente occasião o q[ue] co[m] facilidade conseguiu declarando Serafina a sua prima a correspondência de Octávio e obrigandoa algumas tardes a assistir lhe p[ar]a divertir<sup>89</sup> sospeitas de ser vista só naquelle sítio logrando<sup>90</sup> Arcenio emqu[an]to os amantes se falavão sem nenhum impedim[en]to à vista de Rosaura, não se atrevendo a intentar declarar-se por não aventurar [f. 276] aquelle bem q[ue] lhe permitia a fortuna.

Enfermou<sup>91</sup> neste tempo o velho Príncipe de Salerno e unidos os anos co[m] o desgosto em poucos dias co[m] universal sentimento lhe acabarão a vida deixando ao Duque seu cunhado entregue de Rosaura, e q[ue] solicitasse a redução de Roberto estreitando mais o parentesco que tinha co[m] Serafina acabado o tempo q[ue] fabricou tinha destinado p[ar]a as demonstrações do sentim[en]to, voltou p[ar]a Nápoles (já quieta de suas alterações) levando consigo Rosaura em que[m] a mesma tristeza era circunstância de fermosura. Começou Arcenio co[m] a nova assistência de sua Dama na Corte a atreverse mostrar lhe q[ue] padecia por ella passando a sua rua encontrandoa nas ig[rejas]<sup>92</sup> se bem destas demonstrações offendida Rosaura se negava com tanto cuidado a seus olhos, q[ue] competia as q[ue] elle tinha de lograr a sua vista. Continuava [f. 276v] Octávio felicemente seus amores e querendo q[ue] os de seu amigo fosse[m] p[ar]te de sua ventura instava co[m] sua dama, a que[m] já tinha dado conta delles q[ue] persuadissem a esquiva condição de sua prima. Ora que Serafina tomou a sua conta inclinada a Arcenio pella amisade de seu amante, e pellas p[ar]tes q[ue] cortesment[en]te nelle conhecia e se bem não achou a Rosaura disposta nem ainda para permissões de ser amada não desesperou da Empresa, antes socorrendo ao affligido mancebo co[m] diferentes enganos quando ele passava obrigava sua prima a occupar a

---

<sup>87</sup> Aquele que sofre de hidropisia: acumulação anormal de fluidos nas cavidades naturais do corpo ou no tecido celular. Ou seja, cheio da luz do sol.

<sup>88</sup> Voltar para Nápoles.

<sup>89</sup> Com o sentido de desviar atenções ou suspeitas.

<sup>90</sup> Ser satisfeita de Arsénio; tirar proveito da sua companhia.

<sup>91</sup> Do verbo enfermar: adoecer.

<sup>92</sup> Igrejas

janela referindo lhe m[ui]tas vezes os amores q[ue] elle tivera na quinta mentalmente exagerando a firmeza com q[ue] independente da esperança, amava.

Neste estado se passarão algu[n]s meses em q[ue] Arcenio vencido da violência de amor se resolveu a escrever hu[m]a carta [f. 277] q[ue] a instância de Octávio entregou sua dama a Rosaura q[ue] sabendo o autor sem ler a segunda resão nem querer ouvir nenhu[m]a a deixou cair queixandose co[m] tanto desprezo q[ue] Serafina fingindose também queixosa se retirou ficando q[ue] a curiosidade seria melhor intercessora por Arcenio suspeita que lhe sahio verdade[ei]ra porq[ue] vendose Rosaura só levantou o papel e aberto vio q[ue] dizia.

Deixey lograr presunções à vida no sofrim[en]to de minhas penas p[ar]a desculpar o atrevimento de intentar perdella em abono de minha fee mas agora q[ue] o gosto de padeçer vai fasendo lisongeiros os tromentos fio a este papel a informação de minhas culpas e o prémio de minha adoração q[ue] como se não ignore eu me não saberei fabricar mayor ventura.

Tornou Rosaura a serrar o papel e no próprio lugar o achou Serafina e persuadida q[ue] não [f. 277v] tinha sido mais venturoso deu conta do successo a Arcenio offerecendose firme protectora em todos seus naufrágios mas elle q[ue]em seu amor não devia lisonjas a Esperança nas desesperações achava sua constância empenhos, agradeçeo a Serafina o favor e valendose d'elle em todas as occasiões começou a experimentar a valia de tal intercessora não p[ar]a presumir correspondência em sua dama, mas p[ar]a poder imaginar q[ue] não padecia em sua desatenção, tromento que entre todos os grandes acquire<sup>93</sup> o título de mayor, q[ue] se bem a finesa neste rigor inteiram[en]te se logra, não se ignorarem as penas q[ue] por digna causa se padece[m] he vaidade justam[en]te apeteçada e entre outros papéis q[ue] às mãos de Rosaura co[m] menos resistêcia chegarão leo hum dia as resões deste soneto.

Rendir a tanta lus tantos ardores

paga [f. 278] obediente fue de aver mirado  
que solo fuera en intentar culpado  
su insendio resistir con mis temores.

Mas si la gloria de lograr dolores

por causa tão divina os ha enojado

---

<sup>93</sup> Acquire

dexad a mi desdicha esse cuidado  
 no me den presunpción buestros rigores.  
 No cuesta Laura no tales rigen<sup>94</sup> ojos  
 vida q[ue] solo eternisar procura  
 en su immortalidad vuestros despojos  
 Y se queréis negarme esta ventura  
 permitidme morir de vuestros ojos  
 no me hurte el rigor a la hermosura.

Pareceo a Rosaura q[ue] tanta continuação passava os limites de adorar e tocava já nos termos de querer e fingindo conformarse com as petições de sua prima lhe entregou hu[m]a carta p[ar]a Arcenio nova a quem sua alegria sacrificara a vida se não desmentirão suas desconfianças o crédito a ventura tanta e depois de uma amorosa suspensão leo as [f. 278v] seg[ui]ntes resões.

Com presuposto de ostentar mais o rigor o sogeitei a esta demonstração; a aporfia<sup>95</sup> não he fineza nem offender he o caminho de obrigar, se este desengano tantas vezes repetido não suspender o atrevimento eu me saberei vingar da descortezia da dor.

Para matar vinha destinado o papel mas a estimação de Arcenio o fes relíquia, respondeu humilde e amante abonando os quilates de sua fee mas abstinada Rosaura a infinitos papéis q[ue] sua prima lhe trazia não queria deffirir se bem o diamante de seu peito já tinha por menos impossível poder ser labrado co[m] as lágrimas de Arcenio, mas era tão interior este discurso q[ue] de si mesmo o coração o recatava. Entre as p[ar]tes q[ue] pouco avarenta a natureza repartio co[m] Arcenio concedeuhe tão excellentes vox q[ue] as fabolas de Orfeo puderão verificar seu canto, deste se quis valer Serafina p[ar]a [f. 279] o introduzir a fallar a sua dama e dando conta a Octávio a cujo respeito todas estas diligências se fazião lhe ordenou q[ue] elle e seu amigo viessem a seg[ui]nte noite quando as ruas estivesse[m] despejadas e livres de mais ouvintes e q[ue] co[m] ocasião de ouvir a Arcenio q[ue] fingiria ser criado seu obrigaria a Rosaura a assistir na janella; co[m] grande alegria deo Octávio conta a seu amigo do favor q[ue] se lhe ordenava q[ue] entre esperança e temor inquietíssimo ag[u]ardava a hora aprasada chegada ella ambos os amigos m[ui]to bem concertados prevenidos de hu[m]a guitarra forão occupar o posto achando já nas jenellas as duas fermosas damas:

<sup>94</sup> Do verbo “regir”: dirigir, governar ou mandar.

<sup>95</sup> A escrita de versos sem um tema, com o único objectivo de conquistar a amada.



estava a noite em profundo silêncio sepultada, o ceo sereno e sem nuve[m] fasia ostentação de seus eternos diamantes, não avendo estrella q[ue] não esforçasse seus resplandores antes, por ver a Rosaura e depois porq[ue] a tinham [f. 279v] visto furtandose a tão suave admiração chegou Octávio a falar sendo de Serafina e sua prima bem recebido, e voltando p[ar]a Arsénio lhe ordenou q[ue] cantasse, estava elle tão justam[en]te devertido q[ue] não acertava a obedecer, mas dezejoso de exprimir na vox q[ue] lhe era permitida affectos de Alma q[ue] erão tão mal ouvidos acompanhando suavem[en]te o estrom[en]to disse.

Cobarde corason  
que en lágrimas desecho  
de tu muerte presumes  
escaparte muriendo  
Como tan desmaiado  
en el dolor primero  
a la fortuna offereces  
del mismo amor tropheos  
Desistimar la vida  
ya no es atrevimiento  
que te hasen temerario  
los miedos de tu miedo  
Hurta al dolor discursos  
para le hazer eterno  
que para penar mas  
bien puedes sentir menos  
Si en ti habita Laura  
si en ti tiene su templo  
abraxe no consuma  
tu apetecido incendio  
Mas [f. 280] ay corason mío  
q[ue] loco te aconsejo  
culpando en tus acciones  
de mi desdicha effectos  
No puede hu[n] desdichado

tener merecimento  
viviendo me quejara  
como muerto me quejo  
En uno y outro estado  
mas dudas me prebengo  
si vive falto amor  
falto a mí fé si muere  
No se detreminarme  
y indiferente quedo  
vivo en eterna muerte  
y inmortal[en]te muero

Com igual aplauso foi esta música celebrada logrando Arcenio a presença e voz de sua dama em q[uan]to Octávio co[m] cortesês razões e discretas galantarias a entretinha. Bem entendeu Rosaura a traça e o fundam[en]to do canto mas fingindose desentendida despedindose de Octávio se entrou com sua prima tropeçando ia o cuidado nas firmezas de Arcenio considerando q[ue] havia hu[m] anno q[ue] sem nenhu[m] socorro continuavão.

Contentíssimo se recolheu Octávio vendo mais alentado a seu amigo [f. 280v] e ambos com grande alvoroço se prepararão p[ar]a as festas q[ue] pellas carnes tolendas<sup>96</sup> se ordenavão em Nápoles co[m] notável grandesa despois q[ue] os Aragoneses entrarão nella: chegados estes alegres dias cujas tardes se passavão com canas torneos e outros generosos exercícios lusirão os terreiros os dous amigos co[m] tanta gala e gentileza q[ue] não ouve olhos tão esquivos q[ue] não levasse[m] trás si; rematarãose estes entretenimentos em hum serao q[ue] a últ[im]a noite em casa do Príncipe de Salerno se fazia donde a belleza Napolitana e a Nobreza de tanto Príncipe q[ue] na Corte assistia concorrerão sendo permitidas máscaras aos Mancebos p[ar]a mayor solemnidade da festa dos primeiros q[ue] na sala entrarão com este disfarce foi Arcenio, cuidadoso em ocupar lugar junto a Rosaura q[ue] não tardou m[ui]to em sair acompanhada de tão

---

<sup>96</sup> Denominação pela qual era conhecida a época do Carnaval.

bisarras Damas [f. 281] q[ue] parecia que naquelle breve aposento epilogara a natureza o estendido de seu poder se bem entre todas resplandecia a celestial Rosaura co[m] tanta diferença q[ue] quantas competências lhe presumirão antes tantos aplausos lhe tributarão logo; esparciarãose<sup>97</sup> aquelles animados raios da Esphera de amor sem orde[m] pellos assentos sendo a sorte dispensadora com todos dos lugares q[ue] pertendião mas co[m] Arcenio não q[ue] por lhe faltar resão de se confiar nella deveu a sua diligência o lugar q[ue] dezejava e querendo valer-se do divertim[en]to q[ue] os estromentos e danças causavão a toda a companhia a minha rezão soube dar princípio suspenço como entendido temeroso como amante, e sem lograr outra occasião do venturoso sítio q[ue] occupava, passara a noite se Rosaura entreconhecendo a máscara e lisongeadá na causa do silêncio lhe [f. 281v] não offerecera caminho p[ar]a corromper perguntandolhe se era mudo. De todo o seu valor se necessitou Arcenio ouvindo a doce voz de sua dama para se desenlaçar da turbação e responder ainda q[ue] não de todo livre della:

- Nesta ventura q[ue] logro é difficiloso falar porque não devo a esperiência saber a lingua dos venturosos, e estão meus olhos hoje tão divinam[en]te occupados q[ue] se não atrevera a boca a lhe furtar hum instante p[ar]a significar effeitos do coração.

- Menos me agrada a desculpa – disse Rosaura – porq[ue] he desacreditar a finesa deixar aos olhos com tanta liberdade atrevim[en]to de contemplar.

- Custarame frieza – respondeo elle – hu[m]a grosseira e um descrédito do meu amor podendo ou intentando resistir à suave tirania desses olhos, e admirame estranharse o silêncio quando os sentim[en]tos [f. 282] são culpados e venho a experimentar q[ue] não tem hum desgraçado acção pera merecer.

- Não he obrigação – disse Rosaura – atrever ou calar meo ha entre estas resoluções.

- Se adoração – replicou elle – he atrevim[en]to q[ue] affecto poderei imaginar justificado.

- Quem quebranta preceitos – tornou ella – por publicar sentimentos, mente quando diz que adora, porque os passos q[ue] deu p[ar]a o desejo de ser correspondido forão culpas contra o respeito q[ue] devia fingindo pureza da fee o q[ue] he traça da esperança.

---

<sup>97</sup> Espalharam-se; estenderam-se.

- Publicar o q[ue] padeço – disse Arcenio – he dívida à causa por quem padeço, porq[ue] fora negar os poderes à fermosura, ocultarlhe os despojos, nem hum peito humano tem capacidade p[ar]a esconder em si o divino incêndio de amor.

- Que he amor?- com um grandíssimo desdem pergunta Rosaura.

- Amor – respondeo Arcenio - se o considero nos olhos de Rosaura [f. 282v] he divina sphaera celestial ruína, apeteçido incêndio, agradecida offença; se o vejo em meu peito he infernal abismo precipicio irreparável, fogo sem claridade, pena sem merecim[en]to.

Aqui chegava em sua amorosa conversação Arcenio quando sendo Rosaura chamada pa[r]a dançar lhe interromperão sua ventura (que nunca lhe durou mais) e ocupando outra dama o lugar não pode elle em toda a noite cobrar outra occasião, se bem alegre e contente da passada, acabado o serão se recolheo dando a Octávio os parabens de suas mesmas felicidades q[ue] desde aquella noite se forão augmentando pouco a pouco a introduzirse amor naquelle peito cuja neve a seu fogo sempre fora incontrastável. Já sem rogos de Serafina se repetião as vistas e se alcançarão os papéis não se entendendo o favorecido [f. 283] amante com o bem q[ue] gosava, a que[m] mais temerário dezejo senão tinha atrevido em seus votos.

Tinha neste tempo alcançado o Duque de Amalfi, do Clemente Dom Fernando perdão pa[r]a o altivo Roberto, q[ue] dentro de poucos dias acompanhado de Júlio seu primo com universal escandalo passou Napoles hospedados ambos em casa de Fabrício publicandose logo o tratado casam[en]to com Serafina nova q[ue] executara a vida dos dous amantes se as almas q[ue] unidam[en]te se assistião não obrigarão a cada hum por causa do outro a dilatar a morte até perder as esperanças de remédio; não passava menos inquieto Arcenio q[ue] fora dos males do seu amigo andava combatido de hu[n]s temores a que[m] o respeito não se atrevia a chamar ciúmes causados de ver a Júlio tão assistente a Rosaura e ser de seus olhos por causa de seu irmão cortesm[en]te recebido, esforçando esta sospeita a família de [f. 283v] Fabrício, disendo q[ue] juntos se celebrarião hum e outro casam[en]to augmentandose co[m] a occasião cada dia o receo se declarou Arcenio por cioso dando queixas a sua Dama com estillo menos humilde e sentimentos mais impacientes. Rosaura q[ue] sabia de si q[ue] nunca seu amante lhe devera mais amorosos eff[ei]tos julgando liberdade as violências de hu[m] amor infinito se mostrou tão desenganadam[en]te offendida q[ue] dissimulando Arcenio seus males tratou de socegar o alterado peito de sua dama, escrevendolhe q[ue] não duvidava della

pele estimação de suas palavras, mas que temia de si pelo conhecim[en]to de sua desgraça acompanhando suas desculpas com este romance

Enojada de mis ojos  
para q[ue] tanto rigor  
castigad mis desaciertos  
pero mi desdicha no  
**[f. 283v]** Suspenda raios el cielo  
no eclipse luses el sol  
q[ue] es desperdicio el castigo  
quando muerte es el error  
Yo pido Laura divina  
de offensas mías perdón  
q[ue] niega amor lo que entiende  
por no atreverse al temor  
No presumia a offenderos  
quando os cante mi dor  
queriendo q[ue] a leis del gusto  
diese aplausos la razon  
Mas ya condeno discursos  
q[ue] la fé solicitó  
logrando en el mismo agravio  
la mayor satisfacion  
Razon sea buestro gusto  
yo por culpado me doy  
tan rendido a los desdenes  
q[ue] se los tiene el favor  
Hagamos las amistades  
q[ue] son las quejas traición  
con q[ue] duplicaes vitorias  
en desprecio del amor

Mostrouse Rosaura satisfeita dandolhe licença q[ue] a seg[ui]nte noite lhe falasse debaixo de hu[m]a janela do retrete<sup>98</sup> de Serafina q[ue] cahia em hu[m]a rua pouco frequentada, foi Arcenio e mal tinha começado de agradecer a sua dama o favor de o esperar, quando Roberto guiado também de amor adivinhando a causa do desde[m] co[m] q[ue] o recebia sua prima acompanhado de dous criados [f. 284v] occupou o mesmo posto, advertio Arcenio que aquela gente tinha feito alto, e reparando nella co[m] facilidade conheço a Roberto determinouse em o deixar na rua prevenindo alguma desgraça mas o saberbo mozo, entre siumes e errogança descomposto lhe disse q[ue] não fugisse, respeitando o sangue de Rosaura e dessimulando a colera respondeo Arcenio:

- Não sou eu muito costumado a esse exercicio voume porq[ue] não tenho q[ue] faser na rua.

- Deixala esta(?) occasião – disse Roberto – com risco de ser conhecido parecera cobardia.

- Mintira(?) quem tal cuidar – disse Arcenio.

E ambos igualm[en]te alterados co[m] as espadas na mão se cometerão tão resolutos q[ue] com facilidade se satisfes hum e outro de seu valor. Mas Arcenio ajudado da resão em poucos lanços deu co[m] o contrario a seus pees passado de hu[m]a mortal estocada q[ue] brevem[en]te com a vida lhe fes perder os ciumes sendo presente Rosaura a toda esta tragedia; q[ue] não [f. 285] era bem acabada quando Arcenio vendo q[ue] acudia gente, e q[ue] os criados (q[ue] com tanta baxeza tinham deixado seu s[en]hor) descompostam[en]te davão voses; com apreçado passo se recolheo não advertindo q[ue] aquelles home[n]s disimuladam[en]te o seguião chegou Arcenio a sua casa donde achou a seo amigo Octavio q[ue] o esperava p[ar]a lhe dar conta da últ[im]a resolução q[ue] com sua dama tinha tomado p[ar]a se livrar de Roberto, e admirandosse de o ver entrar tão turbado lhe perguntou a causa q[ue] Arcenio pontualm[en]te lhe diçe porq[ue] entre tanta amisade não avia demonstração q[ue] parecesse grande; ambos assentarão o m[ui]to q[ue] importava desmentir sospeitas deste successo, e vendo Octávio q[ue] seu amigo vinha levem[en]te picado em hu[m] braço fazendo recolher a família, e deitar a Arcenio vista a ferida, e o pouco cuidado q[ue] dar podia facilm[en]te se lhe applicou o remédio p[ar]a q[ue] o sangue não corresse assistindo dous criados de confiança que [f. 285v] mal tinham acabado esta

---

<sup>98</sup> Lugar de retiro.

diligencia quando co[m] grande estrondo sentirão abrir as portas e entrar a justiça prendendo quem encontrava, a causa foi q[ue] os criados de Roberto tinham visto entrar Arcenio em sua casa a que[m] tinham seguido crendo q[ue] era Octavio pella notícia q[ue] tinham de seus amores, e ver estar falando p[ar]a a janella da Camara de Serafina, e saber o odio q[ue] elle tinha a seu competidor, e encontrando aquellas horas acaso hum severo ministro, lhe derão conta de todo o successo, acrescentando q[ue] Octavio a traição lhe derão morte por impedir o tratado casam[en]to: com esta informação se cercou a casa sendo presos quantos nella estavam confirmandose a suspeita contra Octavio pella certeza dos amores, pello sítio da pendência, pello testemunho dos criados de Roberto e pello achare[m] aquellas horas armado, alterado fora de sua casa, e Arcenio na cama.

De todos [f. 286] estes indícios se deu logo conta a ElRey q[ue] ordenou q[ue] Arcenio, e Octavio fosse[m] co[m] cuidado depositados em hum Castello e dentro de poucos dias como todas as demonstrações condenarão a Octávio foi Arcenio posto em liberdade tão desgostado de deixar seu amigo naquelle estado e de não ter novas de sua dama q[ue] co[m] o morto forçara o successo por se livrar do qu[e] temia. Nam passavão neste tempo as duas primas co[m] diferentes pensamentos vendo Rosaura seu irmão morto a seus olhos pella pessoa q[ue] ella infinitam[en]te amava impossibilitada de dezejar vingança não; mas lisongeiro [~~amigo~~]<sup>99</sup> alivio nas desgraças o sangue persuadia a aborrecello, e a alma obrigava a amalo, e ainda q[ue] a parte superior vença pagava seu delicado peito ser campo destas batalhas. Doutra p[ar]te Serafina considerava sua opinião em contingencia sem ella offender seu recato, seu amante em perigo, sem culpa no homicidio, faltando lhe a ambas o alivio [f. 286v] da correspondencia porq[ue] o velho Duque de Amalfi, com a vehemente suspeita de q[ue] saíra de sua casa a occasião da morte de seu sobrinho com apertadas diligencias inquiria a verdade despedindo todos os criados suspeitosos, e entre elles foi Floro único archivo de todos estes amores e sogeito capas de tão grande confiança, e ulti[m]am[en]te se retirou a gardaflor cansado do atrevido discursar do vulgo, deixando a Júlio nas suas casas, soleçitando o castigo da morte de Roberto. Vingavãose as affligidas damas em seus olhos com sua fermosura q[ue] não padeçia inoçente, pois he agouro da desgraça e tentação da fortuna, q[ue] sentida de não ser dadia sua esta grandesa embaraça a presunção co[m] a infelicidade.

---

<sup>99</sup> No manuscrito a palavra aparece rasurada.

A causa de Octavio se hia aggravando cada dia temendose com justa resão hum triste successo a q[ue] elle sem duvidar a resolução co[m] gentil animo se tinha offerecido firme em se não valer do [f. 287] testemunho dos criados de seu amigo por não por em contingência deixalo a elle culpado mas o generoso Arcenio q[ue] ainda sem tão nobres obrigações tinha amisade p[ar]a o conduzir aos maiores extremos não se sabendo desculpar co[n]sigo de dilatar esta acção pospondo a comodidade de seu amor a liberdade de seu amigo (q[ue] as outras conveniências podião ser empenho, e não impedim[en]to) em hu[m]a carta deu conta a ElRey da inoçençia de Octavio da sua pendençia com Roberto cuja arrogança e atrivim[en]to o occasionara primeiro, advertia q[ue] Octavio estava em sua casa esperando q[ue] se tomase a confição a toda sua família, e q[ue] se apertasse co[m] os criados do morto p[ar]a q[ue] com particularidade referissem o modo da treição, e consultada comsigo só esta resolução quando a carta chegou as mãos delRey já elle estava fora de Napoles. Menos affeitos de ira q[ue] de admiração causou no valeroso [f. 287v] Dom Fernando acção tão galharda, e mandando logo prender a família de Arcenio se bem algu[n]s nobrem[en]te resistirão em culpar a seu s[en]hor com facilidade os maes se conformarão com a carta; forão presos tambe[m] os criados de Roberto, e devididos nas primeiras perguntas se encontrarão de sorte sobre o modo da treição q[ue] entendida a maldade obrigados com o medo dos trom[en]tos a diser a verdade da pendençia declararão todas as circumstançias, e quanta causa fora o mal conçiderado mancebo de sua mesma desgraça. Satisfeito ElRey da innoçençia de Octavio dentro em poucos dias lhe restituhio a liberdade q[ue] Serafina co[m] duplicadas resoes de alegria aplaudiu logrando junto co[m] a presença de seu amante melhor opinião em seu recato, não sendo já apremida(?) tanto dos rigores de Fabriçio, menos assistido das sospeitas q[ue] aquella noite [f. 288] lhe deixou interçedendo o amor q[ue] como a f[il]h]a única lhe tinha. Tornouse o trato a continuar se bem o gosto de Octavio pagava grande penção ao desterro de Arcenio, acção q[ue] sua amisade estorvava se della tivera algu[m]a notícia.

Mal acompanhava Rosaura o contentam[en]to de sua prima, offendida sua altivesa da resolução de Arcenio tendo siumes seu amor das finezas q[ue] lograva a amisade de Octavio, e com tanta efficaçia admittio esta desconfiança q[ue] só lhe occupavão o discurso traças p[ar]a se inclinar aborreçer, e vingarse da grosseria de hum home[m] q[ue] por respeito algu[m] aventurava perder hum instante a vista de seus olhos. Arcenio entanto ignorando q[ue] devia seus sentim[en]tos a maior mal q[ue] a ausencia ocultandose a diligênçia com q[ue] era buscado da justiça deixou passar



algu[n]s dias, mas vencido de seu desejo se vio co[m] seu amigo secretam[en]te de que[m] [f. 288v] soube novas de sua Dama alegrandose da assistencia q[ue] fasia em Gardafior, e depois de largos discursos sobre seus amores encommendandolhe os criados se voltou detreminando dever comunicar naquelle sitio a Rosaura; co[m] este pensam[en]to caminhava o seg[ui]n]te dia bem disfarçado por entre aquelles bosques quando no mais confuso sentio ruído de espadas, e pouco atento ao risco a q[ue] se expunha se fosse conhecido fiado no traje, e nas armas co[m] mais apreçado paço chegou ao lugar da pendencia donde vio que tres home[n]s com mascarar cometião a hum só q[ue] posto q[ue] valerosam[en]te se deffendia, andava quasi rendido, e reparando nelle co[m] mais cuidado Arcenio conheço q[ue] era ElRey Dom Fernando; com notavel prestesa se pos a seu lado o valeroso mançobo co[m] a espada na mão sendo brevem[en]te conhecido seu valor fasendo q[ue] os traidores passasse[m] ao[s]<sup>100</sup> pes a confiança q[ue] [f. 289] em suas maos trazião, e se bem elle os seguio galhardam[en]te a espesura das arvores cas armas q[ue] trasia forão causa q[ue] brevem[en]te os perdesse, e voltando ao lugar donde tinha deixado ElRey cuidadoso em sua segurança o encontrou q[ue] vinha em seu alcance lançouse Arcenio a seus pes perguntando q[ue] successo fora aquelle a quem o valeroso Aragonés levantando a seus braços respondeo q[ue] perdido na caça encontrara aquelles homens q[ue] sem lhe disere nada o intentarão matar effeito q[ue] conseguirião facilm[en]te se elle não chegara: Advertio Arcenio q[ue] seria acertado chamar a gente espalhada, e buscar os traidores, o q[ue] ElRey não aprovou disendo q[ue] este negocio se avia de averiguar co[m] a dissimulação porq[ue] home[n]s q[ue] duas legoas de Napoles se atrevião a cometelo tinhão confiança [f. 289v] nella em pessoas superiores q[ue] com o tempo se descobririão sendo tambem boa politica não mostrar elle ao povo possivel tal atrevim[en]to, e porq[ue] algu[n]s monteiros vinhão chegando, lhe ordenou q[ue] se retirasse, e q[ue] asi passasse algu[n]s dias té (fingindo outra causa) lhe mandar o perdão.

Satisfeito de sua boa sorte se despedio Arcénio, e porsequindo a jornada de Guardafior chegou ao espirar do sol ao lugar donde vio a ves primeira sua dama, a quem em companhia de Serafina achou em profunda tristesa devertida a cujo tema querendo elle exprimir as primeiras resões sobressaltada se levantou, e recolheo Rosaura eclipsadas suas divinas luzes q[ue] sem licença do discurso em rayos de cristal lhe

---

<sup>100</sup> No manuscrito falta o “s” final.

promulgarão agora: admirouse Arcenio [f. 290] co[m] recebim[en]to tampouco amoroso, e persuadido q[ue] acaso não seria conhecido chegou a falar a Serafina q[ue] turbada de o ver naquelle sítio lhe deu conta da mudança de Rosaura e a causa em q[ue] fundava suas queixas, e porq[ue] entravão na varanda algu[m]as criadas não pode diser mais, nem mais podera ouvir Arcenio tanto a seus sentim[en]tos entregue vendo a advertência de sua desgraça q[ue] por credito de sua resão os maiores desatinos discursava, retirouse ao escondido do bosque donde (de seus males sustentado) passou a noite, e solicitando verse co[m] Rosaura andava a desconfiada dama tão attenta a lhe estrovar este bem,

q[ue] não valião as traças de Serafina não querendo dar reposta<sup>101</sup> a papeis algu[n]s dos m[ui]tos que a mão lhe forão co[n]tra sua vontade o ultimo dos quaes levava estes [f. 290v] mal recebidos versos

Mi bien niña de mis ojos

    connmigo tanto rigor  
    si basta a matarme amor  
    no desperdiceis enojos  
    a duplicar los despojos  
    no ay valor en my vivir  
    y daisme que presumir  
    quando muerte intentais darme  
    si os ha de costar matarme  
    desear verme morir

Dejadme perder la vida

    en vuestra desatención  
    q[ue] estima el alma y lusion  
    teneros por homicida  
    de vuestra mano la erida  
    premiar es no es castigar  
    y aunq[ue] me llegue a matar  
    vuestro [f. 291] intento ha de impedir  
    porque el gusto de morir

---

<sup>101</sup> Desta forma no manuscrito.

me buelve a resusitar

Asy se queixava Arcenio mostrandosse Rosaura cada ves mais resoluta em fazer de sua tirania ostentação baxando as tardes a hum fresco jardim çercado de altas paredes p[ar]a impossibilitar a seu amante as esperanças de a ver em algu[m]a jenella, e sendo elle deste exerciço avisado não reparando em nenhu[m] perigo quando suas desesperações os podião estimar lisonja saltando hu[m]a noite a çerca occulto entre as murtas passou a mayor parte do dia até q[ue] sustituta delle entre as flores, flor animada se deixou admirar Rosaura e levada de sua tristeza que (presumida de ocupar tal sogeito) se mostrava atractiva subitam[en]te tropessarão suas húmidas estrellas [f. 291v] nos olhos de Arcenio de cuja vista sobresaltada quisera dar voses seu recato, mas o entendim[en]to q[ue] pacificam[en]te competia a fermosura impedio tão percipitada resolução e com severo rosto o esperou, q[ue] turbado e amante se chegava disendo:

- Ando tão desconfiado da grosseria desta vida q[ue] com particular cuidado lhe solocito ocasiões de acabar, mas ella q[ue] em minha desgraça logro prendas de immortal, nega entregarse a morte quando padeçe por nos.

- Antes me parece inconsiderado Arcenio – respondeo Rosaura –q[ue] não satisfeito de me offenderes a vida co[m] vossos enganos passais a offença ao credito co[m] vosso atrevim[en]to deixando esta entrada culpadas todas vossas acções porq[ue] se a intentastes persuadido de obrigar fica corrida a estimação [f. 292] q[ue] me deveis e desairoso o amor q[ue] me mintis se co[m] menor causa vindes.

- Violência do amor - disse Arcenio – sem consulta do discurso me conduio a esta parte p[ar]a saber as culpas com q[ue] vos offendi porq[ue] o entendim[en]to não se atreva no desatino da dor a diserme q[ue] padeço injustam[en]te.

- Podeis voltarvos se he este o fim desta jornada – respondeo Rosaura – porq[ue] eu não me quero queixar, nem ouvir satisfação deixei vos porq[ue] não he obrigação seguir hu[m]a elleição errada.

- As deidades<sup>102</sup> – replicou elle – antes da correspondência se podem desobrigar dos mereçimentos mas depois de publicar amor se deixão gravem[en]te offendidas na mudança sendo nellas cada favor empenho de outros por não ver mal logrados os primeiros.

---

<sup>102</sup> Fonte de tudo aquilo que é divino, que pertence aos deuses.

- Errada politica me advertis – disse ella – porq[ue] não se deve[m] repetir erros por conservar hum inadvertidam[en]te feito [f. 292v] e por concluir este cansado argumento eu Arcenio vos deixei por vos conhecer mais digno da amisade de Octávio q[ue] dos amores de Rosaura cuja vista aventurastes ta[n]ta capacidade imaginaveis na vossa alma q[ue] podia satisfazer com a adoração e repartir affeitos a outra causa?

- Desconfio da desculpa – disse elle – fermosa s[enhor]a minha se as finesas em q[ue] só pude imaginar, q[ue] mereçia vos offendem, porq[ue] sendo de vos amado por vossa conta corria o desejo de exceder a todos o q[ue] conseguia mal deixandome vencer da cortezia de Octávio q[ue] co[m] tanta nobresa padeçia desgraças minhas.

- Pois Arcenio – disse Rosaura –, pagai a vosso amigo não aparecendo em tempo algum diante de meus olhos e a verdade de vosso amor conhecerei na obediência deste preçeito. Com mal exprimidas palavras pode [f. 293] Arsénio responder, obedecerei.

E deixando Rosaura quasi arrependida de tão rigurosa s[ente]n[ç]a como o escuro da noite deu lugar se sahio Arcenio tanto ao descurso de sua desgraça entregue q[ue] m[ui]tas veses se vio persuadido de dar com hu[m]a perçipitada resolução infame conta de suas prendas, e constante em obedecer a vontade de Rosaura se resolveo em deixar p[ar]a sempre aquella terra, e toda a outra donde delle ouvesse alguma noticia. Com este pensam[en]to de q[ue] não deu conta a seu amigo temendo q[ue] lho impedisse, se embarcou em hu[m]a Tartana<sup>103</sup> q[ue] quando elle chegou a praia se partia, não se ocupando em saber a derrota q[ue] levava, porq[ue] apartarse de Nápoles era o fim de sua jornada co[m] favoravel vento passou o pr[imeir]o dia, e no seg[ui]n[te] quando amanheçia se vio a triste embarcação cercada de tres [f. 293v] galeotas de Turcos q[ue] com pouca resistencia a entrarão se bem Arcenio lhe embarçou hum pouco a empresa menos dezejoso de conservar a liberdade q[ue] de perder a vida, alegres co[m] a presa proseguirão os cossairos sua viagem p[ar]a Argel donde com outras m[ui]tas se recolhião dos companheiros de Arcenio souberão logo aquelles Barbaros sua calidade, e partes, causa por onde era bem tratado, e estimado entendendo o rico resgaste q[ue] de tal cativo se podia esperar; diferentes pensam[en]tos acompanhavão a Arcenio neste tempo quasi lisongeados desta desgraça, determinando de naturalisarse naquelle desterro os dias q[ue] a vida lhe assistisse, e por esta resão nunca defferio as propostas q[ue] sobre sua liberdade lhe fasia o patrão cujo escravo era; da qual obstinação [f. 294] offendido mudou o estillo e trato q[ue] com elle tinha usado

---

<sup>103</sup> Pequena embarcação.

querendo co[m] o rigor obrigalo a resgatar-se, como se as memorias de Rosaura deixarão tão occioso o sentim[en]to q[ue] advertisse nas cadeas, e rigores cuja jurisdição no corpo se limitava.

Em diversas partes se soube logo o successo de Arcenio, e donde mais estrago fes foy em Napoles no animo do leal Octavio, e algu[m]a cousa também no peito da ingrata Rosaura. Com admiravel diligência juntou Octavio o mais exçessivo preço q[ue] a barbora cobiça podia anhelar por tão galhardo cativo, e despachando hum fiel criado co[m] as ordens necess[ári]as p[ar]a concluir o regaste [sic], escreveo hu[m]a larga carta a seu amigo dandolhe mui largas esperanças de sua dama em quem (desia) era conhecido o arrependimento do [f. 294v] desdem passado.

Com próspera viagem chegou Laurencio – este era o nome do criado – a Argel donde achou a Arcenio em estado q[ue] o desconheço deulhe conta da comissão que trasia, e a carta de Octavio q[ue] co[m] lagrimas foi agradeçida, ordenou Arcenio a Laurencio q[ue] não publicasse a causa da jornada porq[ue] elle não podia aceitar a liberdade de seu amigo, e não querendo ouvir as resões q[ue] o decreto mensageiro em contrario lhe mostrava, respondeo a Octavio agradeçendo sua generosidade desculpando não se valer della por ser sua ult[im]a resolução viver aquellas cadeas e masmorras ate a ultima hora, despedido Laurencio nesta forma em poucos dias chegou a Nápoles, e entregou a Octavio a carta de seu amigo, cujo desesperado pensam[en]to o deixou com [f. 295] tanta pena q[ue] não julgava excessso tratar de o hir acompanhar nas que em Argel padeçia. Soube Serafina q[ue] era vindo Laurencio, e cuidadosa da liberdade de Arcenio por respeito de seu amante lhe mandou perguntar q[ue] novas trasia seu criado; co[m] a mesma carta de Arcenio, e informação dos trabalhos com q[ue] hia acabando respondeo Octavio a Serafina dizendolhe que já Rosaura estaria satisfeita; estava a fermosa dama presente quando chegou esta carta, e como todo o rigor tinha sido accidente e o amor, que a Arcenio devia podia desimularse e não perderse, descobrio a violencia da dor ao fingim[en]to, e considerando a verdade, e finesa com q[ue] seu amante tão ingratham[en]te correspondido padecia tantos tromentos, e a m[ui]ta causa q[ue] havia p[ar]a crer q[ue] [f. 295v] a continuação delles lhe podese ter a vida executado, perdidas as rosas, q[ue] em seu fermoso rosto florecião se deixou cair desmaiada nos braços de Serafina, e desperta desta lisongeira suspenção em q[ue] o sentir tinha feito treguas co[m] o sentim[en]to com tão rigurosas palavras, e amorosas demonstrações se culpava q[ue] sua prima valendose da occasião lhe advertio q[ue] em sua mão estava o remédio de seu mal escrevendo a Arcenio, e mandando q[ue]

desistindo de sua obstinação aceitase o offerecim[en]to de Octavio a quem ella avisava logo para se vere[m] aquella noite, e ordenare[m] com a mayor brevidade a jornada de Laurencio; mais soçegada ficou Rosaura com o cons[elh]o de Serafina, e contando por eternidades as horas q[ue] se dilatava a execução de seu dezejo esperou em companhia [f. 296] de sua prima por Octavio q[ue] desconfiado de tanta ventura veio as horas costumadas. Contou Serafina o arrependim[en]to de Rosaura, disse o proposito que tinha de lhe mandar q[ue] voltasse p[ar]a Napoles advertio o cuidado q[ue] a menor dillação<sup>104</sup> lhe causava confirmando todas estas verdades a amorosa Rosaura co[m] liquidas perolas q[ue] seus olhos prodigam[en]te derramarião, nova foi esta q[ue] Octavio prostrado a seus pés com louvores, e agradecimentos aplaudiu, e advertindoa se despediu pedindo q[ue] lhe mandase logo a carta p[ar]a seu amante: Escreveolhe Rosaura, e dentro de tres dias já todas as diligências estão concluidas. ElRey Dom Fernando neste tempo q[ue] de hu[m]a grave enfermidade convalescente não tinha ainda [f. 296v] sabido a desgraça de Arcenio quando lhe deram não pôde negar seu agradecido peito demonstrações ao sentimento della mandou chamar Octavio, e lhe ordenou q[ue] por sua conta tratasse do resgate de seu amigo sem reparar em preço, e com tanta dessimulação q[ue] senão entendesse q[ue] era ordem sua omilhouse Octavio a tanto favor, e disse q[ue] no seg[ui]nte dia despachava hu[m] criado seu sobre a liberdade de Arcenio; Louvou ElRey a finesa da amisade, e despedido Octavio aquella noite entregou a Laurencio a carta de Rosaura e outra sua em q[ue] referia a seu amigo as demonstrações q[ue] nella vira e o favor q[ue] lhe fasia Fernando concluindo q[ue] se as esperanças de o ver em Napoles saissent mentirosas elle iria ser firme companheiro seu naquelle desterro; [f. 297] com estas novas chegou La[u]rencio<sup>105</sup> a presença de Arcenio a quem o papel de Rosaura de tal sorte suspendeo q[ue] seu galhardo animo, cobardem[en]te confuso p[ar]a o poder abrir lhe faltou em mu[it]as obras, ate que socorrido do dezejo leu as seg[ui]ntes resões.

No sentim[en]to das penas q[ue] padeçeis so reconheço alívio em me não achar desculpa pella certesa com q[ue] se segura a eternidade de meu trom[en]to, bastem Arcenio as vinganças q[ue] de meu rigor mentido aveis tomado, deixai essa prizão, e cadeas q[ue] so as de amor vos são devidas, e não consintaes q[ue] mais tempo se me offenda a jurisdição estando em outro poder sogeita vossa liberdade, q[ue] com a vida eu resgatara se a não reservara p[ar]a satisfação de vossas queixas, não querem as

---

<sup>104</sup> "...a menor dilação..."; no menor tempo possível.

<sup>105</sup> *Larencio*, no original

lagrimas q[ue] prosiga a pena que [f. 297v] com resões mais efficazes esperão persuadir-vos fasendo eloquentia dos borroes q[ue] este papel occupão.

Incredulo Arcenio ainda depois de haver lido condenava a seus olhos o atrevime[n]to de fingirem ser também mereçida, e tampouco esperada ventura, desta suspenção o despertou Laurencio para tratar do resgate q[ue] (ja a sua petição) brevem[en]te se consertou admirado o mesmo Turco do excessivo preço q[ue] sem replica algu[m]a lhe foi dado. Fiouse outra ves Arcenio ao mar q[ue] com mais fidelidade o recebeo, e entregou a dezejada terra, não quis desembarcar de dia por prevenir as novas de sua vinda, partio a seg[ui]nte noite pa[r]a casa de Octavio donde chegou as mesmas horas q[ue] elle se recolhia: co[m] igual affeito correrão [f. 298] os dous amigos a abraçarse dando seus verdadeiros animos entre parabens e agradecimentos certa demonstração de suas vontades. Ouvindo Arcenio novas das finezas, q[ue] sua dama já difficultosam[en]te recatava; assentarão q[ue] se ocultase a sua chegada até saber o q[ue] ordenava ElRey que ainda não tinha publicado o perdão passada passada<sup>106</sup> a noite avisou Octavio a Serafina q[ue] lhe importava verse com ella, e co[m] Rosaura as horas q[ue] ordenassem, respondeo Serafina que podia hir a mesma tarde porq[ue] Fabriçio era vindo a Napoles, e estava a quinta desoccupada co[m] grande alegria foi ouvida esta nova, e chegado o tempo q[ue] esperavão encubertos, e disfarçados partirão p[ar]a Gardaflor donde com pouca dilação chegarão; forão buscar o posto costumado e quando sahião do Bosque [f. 298v] encontrarão Rosaura, e Serafina q[ue] junto do rio q[ue] fazia aquelle sitio Ilha de Flores, passeavão: confuso Arcenio, turbada Rosaura a primeira vista pararão, elle não seguro dos favores q[ue] lhe erão prometidos como se se<sup>107</sup> fora culpado temia novos rigores, ella arrependida das demonstrações de ingrata sentia as penas q[ue] lhe ocasionara pagando seus divinos olhos o estado em q[ue] o via, este descursivo silencio rompeo Octavio disendo a Rosaura:

- Se bem este cristalino diluvio promete cerenidade as tromentas de Arcenio e experiencias de sua desgraça, justam[en]te negão credito as mayores evidências da ventura, casi ferosa dama abone vossa vox os favores q[ue] da vossa p[ar]te eu lhe tenho segurado. Violentam[en]te se deixou Rosaura assistir de seus sentidos p[ar]a responder:

---

<sup>106</sup> A palavra está repetida no manuscrito.

<sup>107</sup> Idem.

- Que [f. 299] vos poderei negar se vos devo a Arcenio a quem dera os parabens da liberdade se elle me segurar q[ue] he seu silencio suspenção, e não vingança, temor.

- Celestial Rosaura (disse Arcenio) de vos offender minha presença me emmudecia mas agora a estimação da ventura q[ue] logro mais devidam[en]te me quer embargar as voses.

- Tam desemganadamente (disse Rosaura) se tem vossa fee deixado exprimentar q[ue] as maiores obrigações que se vos representarem são divida de que[m] por amante vos alcançou.

- Se entanta felicidade (respondeo Arcenio) podera ser a morte temerosa pedira suspendeseis tanto favor porq[ue] na vida me não executasse tão justo desvanecim[en]to vendo q[ue] publicaes divida vossos favores, quando ainda p[ar]a esperalos desmaia o maior merecimento:

- Corre[m] co[m] tanta [f. 299v] suavidade a amar-vos meus effeitos (replicou Rosaura) q[ue] mais vos deverey na occasião q[ue] vos amey em me aproveitar della p[ar]a vos favorecer. E estas amorosas palavras interrompeo Serafina disendo:

- Esperei q[ue] ouvisses a Rosaura p[ar]a vos dar os parabens de seus favores primeiro q[ue] os da liberdade.

- Não podião tardar (respondeo Arsénio) as rezoes com q[ue] me favoreçais, porq[ue] a meu conhecimento as tinha ouvido quando cheguei a este lugar.

Com infinita alegria de todos quatro passarão nesta pratica a tarde, obrigando o temor da vinda de Fabricio a dividiremse se bem deixarão conçertado veremse todas as noites gosando Arsénio inestimáveis favores de sua dama medidos sempre co[m] o respeito q[ue] ella assy se devia, e pagava, e ao sumpto<sup>108</sup> de hu[n]s cabellos q[ue] ella lhe deu ama[n]te [f. 300] e agradeçido lhe escreveo Arcenio estes versos q[ue] m[ui]to çelebrou a namorada Rosaura.

Ya con estos lasos bellos

tengo mi suerte segura  
que nome huira la ventura  
aunque esta por los cabellos  
el alma enredada en ellos  
el riesgo estima favor  
no advirtiendo q[ue] traidor

---

<sup>108</sup> Custo; gasto.



se oculta mentiendo amores  
como el Aspid entre flores  
entre estos raios amor

Mas peligro tan hermoso

como se ha de previnir  
si quererlo resistir  
es acto mas peligroso  
en mis desdichas dichoso  
estos grillos solecito  
por premio com q[ue] acredito  
de mi querer la razon  
**[f. 300v]** que si ellos son la prision  
la libertad es delicto

Raios de mi sol divino

resplandor q[ue] siego adoro  
donde preso en grillos de oro  
imperios niego al destino;  
por quan estraño camino  
en nuestro favor me vejo  
(aplaudindo mi deseo  
astutos de amor ensaios)  
Echo Tantalo de raios  
en los raios q[ue] poseo

Ya lisongeados dellos

mas confuso considero  
q[ue] por los cabellos muero  
viviendo por los cabellos  
mas creer fuera ofendellos  
impossible a su valor  
cuando muestra este favor  
(desechos ya más temores)  
**[f. 301]** el sol fulminando amores  
flechando soles amor.

Tinha neste tempo Octavio dado conta a ElRey da vinda de Arcenio, e dentro de poucos dias se publicou o seu perdão, e a insolência de Julio q[ue] foi preso por traidor, e hum dos companheiros q[ue] na casa quizerão matar a ElRey, q[ue] então contou o successo e o galhardo socorro q[ue] tivera de Arcenio provada a culpa lhe foi cortada a cabeça, na praça p[úbli]ca de Napoles, e dado seu estado a Arcenio de cujos amores informado ElRey falou com Fabriçio propondo-lhe as conveniências q[ue] se conseguirão no effeito deste casam[en]to, respondeo o Duque q[ue] o trataria com Rosaura se bem com intento diferente não querendo q[ue] estado tão grande viesse a poder de hum Espanhol, e chegando a presença de Rosaura lhe [f. 301v] perguntou se lhe fiaria a elle quando fosse tempo a elleição de acasar; a fermosa dama cuja modéstia não çedia a fermosura turbada respondeo q[ue] os effeitos da sua vontade primeiro consultarão as resoluções delle, promessa que ella não deixara de cobrar constante em seus amores a preço de m[uit]as vidas, ao seg[ui]nte dia voltou Fabriçio a Nápoles e diçe a ElRey q[ue] Rosaura não tratava ainda de casar e q[ue] conforme com seu parecer delle queria q[ue] fosse companha[ei]ro em seu estado hum parente do próprio apelido, q[ue] em Roma assistia. Estavão em Palácio Arçenio e Octavio a quem ElRey deu conta (despedido Fabricio) da reposta q[ue] trasia Arçenio, a que[m] os empenhos q[ue] a seu amor devia, e os temores q[ue] a estimação de sua ventura lhe causava fazião menos [f. 302] discursivo alentado da mesma desesperação e mortal desmaio com q[ue] a presente nova lhe queria executar a vida co[m] rosto soçegado pediu a ElRey licença p[ar]a se hir a Espanha. Mas o generoso Dom Fernando q[ue] estimava as prendas de tal vassalo lhe advertio q[ue] era muita a brevidade com q[ue] se resolvia podendo ser a reposta<sup>109</sup> fingim[en]to de Fabriçio, e q[ue] elle queria tomar a sua conta informarse da mesma Rosaura aquella tarde de sua firmesa, ou mudança apeandose em Gardaflor<sup>110</sup> donde chegaria fingindo q[ue] saira a caça, lancouçe Arcenio a seus pes a tanta demonstração agradecido, e applicando seus dezejos a jornada brevem[en]te sahio ElRey ao campo ordenando a caça p[ar]a a parte de Guardaflor donde co[m] titulo de honrar o Duque de Amalfi entrou a ver Serafina, e Rosaura [f. 302v] e depois de ouvir as primeiras rezoas com q[ue] discretam[en]te as duas fermosas damas agradecião a visita, diçe a Rosaura q[ue] por haver ouvido q[ue] ella se correspondia com Arçenio tratara com Fabriçio casar a ambos e q[ue] lhe respondera q[ue] ella tinha escolhido Leonato seu primo, q[ue] estava em Roma pella qual nova Arçenio lhe pedira li[cen]ça p[ar]a se sair de

---

<sup>109</sup> Desta forma no manuscrito.

<sup>110</sup> Idem.

Napoles q[ue] elle dillatava por tomar pr[imeir]o com ella a resolução co[m] menos ocasião q[ue] o risco de perder a Arçenio não confessara Rosaura rendimentos de seu peito mas vendo q[ue] da sua reposta pendia sua fortuna tiranizadas de hum, açendido rubi as flores q[ue] em seu rosto resplandecião, respondeo q[ue] não avia de casar se não fosse co[m] Arçenio. Contente se despediu ElRey soccorrendo ao desesperado [f. 303] amante co[m] as novas q[ue] trazia, e voltando p[ar]a Napoles mandou chamar a Fabriçio e tornou a interçeder no casam[en]to declarandolhe q[ue] lhe convinha aprovalo pella vontade q[ue] tinha conheçido em Rosaura, não se atreveo Fabriçio a replicar, e dentro de poucos dias (com universal alegria da Corte que em lusidissimas festas aplaudiu tão acertada elleiçã) se effectuou<sup>111</sup> o casam[en]to çelebrandose tambem co[m] menos resistencia do Duque de Amalfi o de Serafina e Octavio logrando elle, e Arçenio o impossivel de ver finesas venturosas deixando alguma ves de ser desgraça a verdade, e escarmento a fermosura.

---

<sup>111</sup>Desta forma no manuscrito.



## **Bibliografia**

## Bibliografia Activa

Anónimo, (16--). *Finezas Venturosas* in “Meditações de Tomé Pinheiro da Veiga”, s.l. (Manuscrito pertencente à colecção de códices da Biblioteca Pública de Évora, com a cota CVI/1-31d)

Cervantes, M. (1989). *Novelas Ejemplares*, Madrid, Cátedra (2 volumes)

Rebelo, G. P. (1669). *Novelas Exemplares*, Coimbra, na oficina de Manoel Dias

## Bibliografia Passiva

Augusto, S. (1994). *A alegoria na ficção romanesca do Maneirismo e do Barroco*, Gulbenkian, 2010

Barbosa, E. R. (1966). *Tomé Pinheiro da Veiga: o homem e o seu tempo*, Coimbra (Dissertação de licenciatura em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)

Bernardes, J. A. C. (1999). *História Crítica da Literatura Portuguesa: Volume II Humanismo e Renascimento*, Lisboa, Verbo

———: (2001). *A novelística sentimental*, in “História da Literatura Portuguesa: Renascimento e Maneirismo”, Lisboa, Alfa

- Bluteau, R. (1711-1734). *Vocabulario portuguez, e latino...*, Coimbra, No Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus (12 volumes)
- Branco, J. F. (1995). *História da Música Portuguesa*, Mem Martins, Europa-América
- Braudel, F. (1995). *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na Época de Filipe II*, Vol. 2, Lisboa, Presença
- Bruno, S. (1904). *Tomé Pinheiro da Veiga*, in “Revista litteraria, scientifica e artística”, nº 113, Lisboa (suplemento do jornal “O Século”)
- Cardim, P. (2011). *A Corte Régia e o Alargamento da Esfera Privada*, in “História da Vida Privada em Portugal: a idade moderna”, Lisboa, Círculo de Leitores
- Carvalho, H. J. G. (1964). *Um tipo literário e humano do Barroco*, Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra, Coimbra, Vol. XXVI
- Cidade, H. (1933). *Lições sobre a cultura e a literatura portuguesas: séculos XV a XVII*, Coimbra, Coimbra Editora
- Diego de San Pedro (1979). *Obras completas de Diego de San Pedro II: Cárcel de amor*, Madrid, Castália
- Fernández Oblanca, J. (1992) *Literatura y sociedade n los entremeses del siglo XVII*, Oviedo, Universidad de Oviedo
- Figueiredo, F. (1924). *História da Litteratura Clássica – 2ª epocha: 1580-1756*, Lisboa, Livraria Clássica Editora
- Finazzi-Agrò, E. (1978). *A Novelística Portuguesa do século XVI*, Lisboa, I.C.P.
- Freitas, C. A. (2006). *A Novela Portuguesa no Século XVII: o caso de Mateus Ribeiro*, Porto (Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de letras da Universidade do Porto)

- García Berrio, A. (1988). *Introducción a la poética classicista: comentário a las «Tablas Poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus
- García Berrio, A. e Huerta Calvo, J. (1992). *Los Géneros Literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra
- Genette, G. (1972). *Palimpsestes: la littérature au second degré*, (1989, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, Tradução de Celia Fernández Prieto)
- Hatherly, A. (2003). *Casuística Amorosa, Disfarce e Travesti na Apologia a Favor do Padre António Vieira*, in “Poesia Incurável. Aspectos da Sensibilidade Barroca”, Lisboa, Ed. Estampa
- Horácio (2012). *Arte Poética*, Lisboa, Gulbenkian (intr., trad. e notas de R. M. Rosado Fernandes)
- Lago, M. P. (1997). *Naceo e Amperidónia: estatuto da novela sentimental do século XVI*, Braga, Angelus Novus
- Lobo, F. R. (1990). *Corte na Aldeia*, Lisboa, Ulisseia
- : (1985). *Poesia de Rodrigues Lobo*, Lisboa, Editorial Comunicação (ed. de Luís Miguel Nava)
- Lopes, O. e Saraiva, A. (1978). *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora
- Lucas de Santa Catarina (1704). *Serão político, abuso emendado*, Lisboa, na oficina de Valentim da Costa Deslandes
- Machado, D. B. (1965). *Bibliotheca Lusitana...*, Coimbra, Atlântida editora (edição fac-similada da 1ª impressão da obra)



- Mimoso, A. F. (2005). *A novela breve portuguesa do século XVII*, Porto (Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto)
- Nemésio, M. A. (2010). “*Exemplares novelas*” e «*Novelas Exemplares*»: *os paratextos da ficção em prosa no século XVII*, Porto (Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto)
- Olivares, J. (2000). *Introducción* in “*Novelas Amorasas y Ejemplares*” de María de Zayas y Sotomayor, Madrid, Cátedra
- Pabst, W. (1972). *La novela corta en la teoria y en la creación literária*, Madrid, Editorial Gredos (trad. Rafael de la Veja)
- Pires, L. G. (1980). “Prólogo e Antiprólogo na Época Barroca”, in *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal*, (org. Maria Lúcia Lepecki), s.l., INIC
- : (1996). *Xadrez de palavras: estudos de literatura barroca*, Lisboa, Edições Cosmos
- Ribeiro, B. (2002). *História de Menina e Moça*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, estudo intr. por José Vitorino de Pina Martins
- : (2008). *Menina e Moça ou Saudades*, Coimbra, Angelus-Novus, edição de Juan M. Carrasco González
- Riley, E. C. (1981). *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus
- Rivara, J. C. (1868). *Catalogo de Manuscriptos da Bibliotheca Publica Eborensis* (Tomo II), Lisboa, Imprensa Nacional
- Rodrigues, E. (2010) *História Literária de Fastigínia*, in Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastigínia*, Lisboa, Clepul

- Rosa, M. L. (2002). *El insigne hospital de cupido*, Lisboa (Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa)
- Silva, A. M. (1831). *Diccionario da Lingua Portuguesa*, Tomo I, Lisboa, Na Impressão Régia
- Silva, I. (1908). *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa, Imprensa Nacional
- Smith, D. (1998). *Amos y criados: dualidad fundamental en el arte cómico de Tirso*, in “El ingenio cómico de Tirso de Molina”, Pamplona, pp. 293 - 302. Consultado a 2 de Agosto de 2018 em <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/amos-y-criados-dualidad-fundamental-en-el-arte-cmico-de-tirso-0/>
- Veiga, T. P. (2011). *Fastigínia*, (edição e estudo de Ernesto Rodrigues), Lisboa, Clepul
- Whinnom, K. (1979). *Introducción*, in “Obras Completas de Diego de San Pedro II: Cárcel de Amor”, Madrid, Clásicos Castalia