

1988  
1989  
1990

Estudos Italianos em Portugal

ISSN 0870-8584

51-52-53

A  
32  
17

# Estudos Italianos em Portugal



# 50 anos

Instituto Italiano de Cultura em Portugal

51/52/53 (1988 • 89 • 90)



A  
32  
17

**ESTUDOS ITALIANOS  
EM PORTUGAL**

51-52-53 (1988-89-90)

**INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA EM PORTUGAL**  
Rua do Salitre, 146 - Lisboa

## SOMMARIO

	Pag.
<i>Editoriale</i> .....	5
<b>Arte</b>	
Rui Mário Gonçalves — <i>A influência de Giorgio De Chirico na pintura portuguesa</i> .....	9
Maurizio Vogliazzo — <i>Due ipotesi minoritarie nell'architettura del Novecento. «A nossa casa» di Raul Lino e «Das Englische Haus» di Hermann Muthesius</i> .....	15
<b>Cinema e Teatro</b>	
Luís de Pina — <i>Cinema Paradiso — Crónica breve do cinema italiano em Portugal</i> .....	37
Almeida Faria — <i>Manoel de Oliveira: Filmare la parola</i> .....	73
Luiz Francisco Rebello — <i>De algum teatro italiano em Portugal</i> .....	87
<b>Letteratura</b>	
Sílvia Castro — <i>1940-1990: 50 anos de presença da poesia portuguesa na Itália</i> .....	101
Maria da Conceição Vilhena — <i>Itália-Açores — Cartas de António Padula a Alice Moderno</i> .....	127
Rita Maria da Silva Marnoto — <i>A obra de Francisco Lezita, um futurismo inconcluso</i> .....	145
Luigi Surdich — <i>Le Muse di Boezio e le Muse di Boccaccio</i> .....	163
Manuel Ferro — <i>Aspectos da recepção do Decameron nos Contos e Histórias de Trancoso</i> .....	179
Antonino Giavatto — <i>Realtà e demistificazione nel Candido di Sciascia</i> .....	207
<b>Musica</b>	
Elvidio Surian — <i>Domenico Scarlatti e la emigrazione di musicisti italiani in Portogallo</i> .....	223
Aldo Brizzi — <i>Parallelismi del «Desassossego»</i> .....	235

**Storia**

Gaetano Ferro — <i>Cristoforo Colombo in Portogallo: l'intuizione di terre occidentali, dalle coste lusitane</i> .....	249
Luís Bensaja dei Schirò — <i>Fascismo mussoliniano e fascismo salazarista</i> .....	263

**Contributi**

Luciana Stegagno Picchio — <i>Rinascimenti a confronto nell'opera di José V. de Pina Martins</i> .....	297
Paolo Angeleri — <i>Dieci anni di incontri: ovvero «L'Europa alle porte»</i> .....	307
Wanda Ramos — <i>Fragmentos de Itália</i> .....	317

<b>Invito alla lettura</b> .....	327
----------------------------------	-----

EDITORIALE

È già trascorso mezzo secolo da quando il Prof. Aldo Bizzarri, Direttore dell'Istituto di Cultura Italiana in Portogallo, pubblicò il primo numero della Rivista «Estudos Italianos em Portugal».

Cinquant'anni rappresentano una rispettabile età, che poche riviste possono vantare, specialmente quando alla nobiltà d'intenti non si accompagna il munifico appoggio di uno sponsor.

La rivista, nata con l'intento precipuo di pubblicare il testo delle conferenze tenute da studiosi portoghesi nella sede dell'Istituto, si è andata via via modificando, adeguandosi alla nuova realtà storica e all'impostazione che ne hanno dato i direttori che si sono succeduti alla guida prima dell'Istituto di Cultura Italiana e poi dell'Istituto Italiano di Cultura.

Quest'ultima denominazione risulta certamente più opportuna e risponde meglio ai nuovi orientamenti operativi degli Istituti Italiani di Cultura, che, pur avendo come finalità precipua la diffusione della cultura italiana, si adoperano per favorire un proficuo intercambio culturale con i

*Paesi che li ospitano. La rivista dell'Istituto vuole essere uno degli strumenti più efficaci per raggiungere questi obiettivi e pertanto è aperta alla collaborazione di quanti siano interessati allo studio delle culture italiana e portoghese e dei loro reciproci rapporti. Perciò in essa trovano posto saggi sul cinema, sul teatro, sulla letteratura, sull'arte, sull'architettura, sulla storia e sulle più svariate discipline, così come i testi di conferenze tenute nella sede dell'Istituto.*

*È auspicabile inoltre che gli studi di italianistica in Portogallo, coltivati da un ridotto numero di specialisti, possano avere in un prossimo futuro la giusta rilevanza nei piani di studio delle Università portoghesi assieme all'insegnamento della lingua italiana, non solo per l'importanza che questi studi rivestono in un contesto culturale più generale, ma per l'influenza che la cultura italiana ha esercitato su quella portoghese e pertanto ai fini di una migliore comprensione di quest'ultima.*

*Nel dare alla stampa questo numero della rivista, che ne ricorda il cinquantenario, desidero esprimere il mio più vivo ringraziamento a tutti gli studiosi che con il loro contributo hanno reso possibile la pubblicazione di questo numero e a quanti hanno partecipato in passato, con l'augurio che continuino a dare il loro sempre gradito e valido appoggio.*

*Angelo Manenti*

where Philosophy dives away the 'whores' and 'sirens' who 'kill the fruitful harvest of reason with the sterile thorns of the passions' (the *Corbaccio* landscape) and replaces those muses with her own curative poetry. Like the *Corbaccio* narrator, Boethius is rebuked particularly because a man of his learning should have known better than to fall for such 'sweet poison'. This prose section (I. 1) is immediately followed by verses contrasting Boethius's former study of 'the causes of things', the nature of the heavens, planets, plants, etc., and his present bondage, 'the light of his mind gone out'. The echoes of Philosophy's words in the mouth of the *Corbaccio* husband strengthen his identification with reason» (p. 158).

## ASPECTOS DA RECEPÇÃO DO DECAMERON NOS CONTOS E HISTÓRIAS DE TRANCOSO

por *Manuel Ferro*

L'artiste ne copie pas, il modifie son modèle, et souvent même il ne songe plus guère à aucun modèle; il nous transporte dans son monde à lui. C'est dans cet écart, entre la réalité et l'oeuvre, que se manifeste l'art (...).

*Eric Buysens* (1)

1. Se «contar histórias» é provocar o espírito objectivo e potencialmente fabuloso da evocação para que, no fluxo ritmado das palavras, surja uma promessa contínua de mais histórias e se redescubra o êxtase e o fascínio da possibilidade infinita de se enlearem motivos, mitos e arquétipos, ciclicamente aquietados pelo esgotamento transitório dos factos ou pela lógica do sonho, «contar histórias» é errar nostalgicamente em busca da frase primordial — «Era uma vez...» — e devanear pela memória secular de culturas passadas, ou ainda buscar para o mundo uma justificação e para cada um, um ensinamento.

Respondendo a este impulso profundamente humano e necessariamente vital, os *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (2) de Gonçalo Fernandes Trancoso revelam a riqueza e as potencia-

lidades da tradição da narrativa popular portuguesa da segunda metade do século XVI. Contudo, o seu grau de elaboração não nega o conhecimento de outras fontes literárias por parte do autor e hoje não resistimos à tentação de estabelecer as diferenças e as semelhanças entre a obra de Gonçalo Fernandes e os modelos da tradição novelística italiana e castelhana de que se serviu. Porém, nem sempre é transparente a relação entre a obra portuguesa e os seus modelos e, apesar dos contributos dados a este aspecto da questão, ainda continua a ser problemático até que ponto o autor dos *Contos e Histórias* ficou em dívida para com os seus modelos. Neste âmbito, um dos aspectos mais polémicos é a questão da recepção do *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, na obra de Trancoso. Todos os críticos apontam as *Centonovelle* como uma das fontes dos *Contos e Histórias*; porém, nem todos tiveram em conta a importância da sua influência.

Teófilo Braga, em 1875, limita-se a referir: «Alguns desses Contos acham-se no *Decameron* de Boccaccio, tal como a *Griselidis* (...)»<sup>(3)</sup> e enumera de seguida outras obras que serviram de modelo ao nosso contista. A sua apreciação é, contudo, negativa devido à falta de originalidade patente, por serem «derivados imediatamente da tradição na maior parte, outros de fontes eruditas, confundidos em difusos comentários católicos e dificilmente narrados»<sup>(4)</sup>. Mais tarde, precisa esta referência às fontes eruditas: «O desenvolvimento dos *Fablieux* da Edade média em novellas ou contos litterários é um dos caracteres das duas Renascenças na Itália (...). A par de um elemento popular tradicional, conhece[-se] a influência directa dos novellistas italianos»<sup>(5)</sup>.

Partindo destas afirmações, a crítica posterior pouco mais adiantou sobre o assunto, embora se alterasse a sua atitude face à qualidade literária da obra de Trancoso, e os *Contos e Histórias* começaram a ser encarados em função do seu valor estilístico, narrativo, etnológico e documental<sup>(6)</sup>. Em 1921, Agostinho de Campos publica uma *Antologia*<sup>(7)</sup> da obra de Trancoso e redige para ela um extenso prefácio. Aí, de novo é abordado o problema das fontes das *Histórias* de Gonçalo Fernandes, resumindo-se o que fora dito até ao

momento. No entanto, a importância deste prefácio deve-se ao facto de levantar a questão da primazia de Trancoso sobre Timoneda, que Menéndez y Pelayo já defendera, ou a posição contrária, menosprezando a polémica para a apreciação dos *Contos*:

«Vinha de Itália a onda de renovação literária e obedecia à natureza física, passando primeiro por Espanha antes de atingir Portugal. É, pois, muito provável, por muito natural, que Timoneda precedesse Trancoso; mas ninguém pode afirmar que os dois não sejam absolutamente independentes um do outro; ou que este não existiria, se aquele não tivesse existido»<sup>(8)</sup>.

A este propósito, Óscar Lopes e António José Saraiva<sup>(9)</sup> defendem que a influência do autor castelhano não seria de excluir, visto que já admitem o seu primado.

Finalmente, em 1974, foi reimpresso o texto integral dos *Contos e Histórias de Proveito & Exemplo*, de acordo com a edição de 1624, ao cuidado de João Palma-Ferreira, que é também o responsável pelo extenso prefácio que antecede a obra. Aí é de novo aflorada a questão da influência de Boccaccio, mas agora à luz de uma perspectiva mais ampla, no contexto peninsular, baseando-se o autor, para o caso, nos estudos de Arturo Farinelli. Confirma, no entanto, «o processo como a tradição boccacciana, embora presente, se dilui, por um lado, forçando ainda o caminho da história de exemplo, e, por outro lado, transformando-se numa teoria da sentença cristã, enquistada numa nova arte de narrar» (João Palma-Ferreira, in: CHPE, XXXII). A este propósito, menciona o tratamento de algumas temáticas presentes na obra «provavelmente» graças à influência de Boccaccio, como é o caso do tema da astúcia feminina.

Alguns anos mais tarde, em 1978, Ettore Finazzi-Agrò,<sup>(10)</sup> ao referir-se aos *Contos* de Trancoso, afirma que as histórias que frequentemente são consideradas de extracção boccacciana encontram antes o seu antecedente directo no *Patrañuelo* de Juan Timoneda, sendo o texto boccacciano nada mais do que um arquétipo longínquo. Para se justificar, refere os exemplos das histórias de Fabrício e Cornélio e a de Griselda (os contos III e IV da 3.ª parte da obra de Trancoso).

Porém, é Cesarina Donati<sup>(11)</sup> quem vem retomar o problema da relação do texto dos *Contos e Histórias*, sobretudo o das duas novelas referidas de clara influência boccacciana, com *El Patrañuelo* de Timoneda para comprovar a tese de Óscar Lopes e António José Saraiva, segundo a qual a influência do autor castelhano não seria de excluir, e a de Ettore Finazzi-Agrò, para quem Trancoso teria utilizado a obra castelhana para os casos das novelas boccaccianas. Do seu estudo, o leitor depreende que Gonçalo Fernandes não fez mais do que adaptar e reelaborar os textos de Timoneda, transpondo ainda para o contexto nacional a acção do conto III da 3.<sup>a</sup> parte. Esta tese é comprovada pelo confronto de excertos de ambos os contos com passos correspondentes de *El Patrañuelo*. Talvez por esta razão, Armando Moreno<sup>(12)</sup>, no Prefácio que redige para a recente selecção dos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, reconhecendo embora um caso de «intertextualidade a que nenhum autor pode fugir»<sup>(13)</sup>, refere a desvantagem do nosso contista «perante a projecção da sombra do italiano, [ficando] desprestigiado como humanista»<sup>(14)</sup>.

Creio, porém, que nem a obra de Gonçalo Fernandes Trancoso é tão destituída de originalidade quanto os estudos mais recentes têm pretendido comprovar, nem a influência de Timoneda assumiu uma importância tão decisiva, sobretudo enquanto mediador do *Decameron*, quanto Cesarina Donati defende no seu ensaio. É isso que pretendo demonstrar nas páginas que vão seguir-se.

2. Quando o texto de *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* foi editado em 1974, numa recensão da responsabilidade de Luciana Stegagno Picchio<sup>(15)</sup>, chamava-se a atenção para o carácter mais elaborado dos contos da terceira parte, donde deduz a existência de uma fonte culta mais directa. Cita-se como exemplo a história de Griselda (Conto V da 3.<sup>a</sup> parte) e, baseando-se no parecer de João Palma-Ferreira (Cf. CHPE, XXXI) refere a ilustre autora que «a forma desta «estória de proveito» não anda ligada à elaboração maliciosa de Boccaccio, mas à tradução latina de

Petrarca»<sup>(16)</sup>. Perante tal facto, o possível confronto do texto português com o texto boccacciano deixa de se justificar num trabalho desta natureza, considerando que outras versões intermediárias se interpuseram entre o texto de partida e o texto de chegada. Se a difusão da história de Griselda se deve, na Península, à versão francesa de Philippe de Mézières, à versão catalã de Bernat Metge ou ao próprio texto de Petrarca (*Seniles*, XVII, 3), é um aspecto secundário. Timoneda redigiu a sua versão e, confrontada com a de Trancoso, apenas ligeiras alterações se verificam, coincidindo até a estrutura sintáctica e o uso de vocábulos análogos em quase toda a extensão do texto. Tal facto facilitou a argumentação de Cesarina Donati, de que Trancoso se teria servido do texto de *El Patrañuelo* (II Patraña) para redigir a sua história. As divergências, sobretudo no que diz respeito à posição social de Griselda, à troca da filha por uma criança já morta e à própria morte da protagonista, foram cabalmente justificadas mediante o recurso a informações de ordem sociológica, histórica e ideológica, que denotam que, apesar de Trancoso «seguir» tão de perto a versão de Timoneda, estava perfeitamente consciente da maneira de pensar do seu público leitor, do seu código de valores e da ideologia dominante na época. Por isso, magistralmente, Gonçalo Fernandes introduz ligeiras alterações no texto, bastando, por vezes, apenas mudar uma só palavra, e põe a história de Griselda em perfeita sintonia com a maneira de pensar da sociedade em que se insere. Perante tanta perspicácia, torna-se também irrelevante se Trancoso traduziu Timoneda ou se ambos seguiram uma visão italiana comum, como defende Menéndes y Pelayo<sup>(17)</sup>.

Por tudo isto, se considerarmos o texto do *Decameron* enquanto texto de partida, é irrefutável a sua importância, mas apenas como fonte indirecta da versão portuguesa. Neste aspecto, há até que ter em atenção o facto da alteração de perspectiva, como Vincenzo Pernicone<sup>(18)</sup> refere, já que o texto de Boccaccio é a novela do marquês de Saluzzo, enquanto o texto de Petrarca e as versões dele derivadas constituem a novela de Griselda. O confronto com o texto de Timoneda

justifica-se, então, apenas para se saber a via através da qual Gonçalo Fernandes poderia ter tomado conhecimento da novela.

Quanto ao outro conto de que Cesarina Donati se serviu para reforçar a sua argumentação (conto IV da 3.<sup>a</sup> parte), o caso é mais problemático. Na realidade, C. Donati esforça-se por aplicar os mesmos métodos que utilizara para a argumentação do caso anterior: confronta textos, aponta pontos de contacto que poderiam denotar a utilização do texto da *XXII Patraña* por Trancoso e justifica as alterações introduzidas na versão portuguesa, devido a razões de ordem moral e religiosa, no âmbito de um catolicismo mais rigoroso, orientado pelos cânones da Igreja pós-tridentina. Todavia, nem sempre a generalização dos métodos apontados justifica certas «coincidências» do texto português com o texto do *Decameron*, sem que encontrem correspondência no *Patrañuelo*. Trancoso pode ter a tendência para a amplificação, pode inserir comentários e reflexões pessoais, pode modificar os textos, como admite Cesarina Donati, mas torna-se curioso verificarmos a inserção do seguinte parágrafo, que não existe no texto de Timoneda:

Pois que faria neste tempo Fabrício de Lisboa que, como tenho dito, estava penhorado das esperanças da formosa Lucrécia? Pretender estorvar o casamento de sua senhora, por algum modo ou via que se oferecesse, por duas causas o não consentia sua afeição. A uma, por a verdadeira amizade que tinha com seu amigo Cornélio, a quem ele tanto queria; a outra por não se divulgar sua paixão, porque tinha ele por tanto preço o segredo dos seus amores que antes queria arriscar a perder a vida que pôr em perigo a honra de sua formosa Lucrécia. (CHPE, 256).

Se confrontarmos o seu posicionamento na história de Trancoso com o texto da oitava novela da X jornada do *Decameron*, verificamos que coincide com o longo solilóquio de Tito, marcado por exclamações introdutórias de autocomiseração e por numerosas interrogações retóricas, que revelam a insistente tentativa de análise psicológica levada a cabo por esta personagem. Para o caso, Boccaccio recorre

à repetição não só de esquemas sintácticos e estilísticos, como também de conceitos e termos<sup>(19)</sup>, de modo a exprimir o confronto existente entre o *amor* de Tito por Sofrónia e a *amizade* por Gisipo, já que a *fortuna* se torna responsável pela futura união do amigo com a amada. Devido à divisão do solilóquio em partes perfeitamente identificadas, o leitor apercebe-se ainda dos temas focados nas novelas: a amizade, o amor e a fortuna.

No conto português, a dimensão psicológica de Fabrício não é tão profunda. O parágrafo também é iniciado por uma pergunta retórica, mas a sua função é antes a de focar a atenção do leitor sobre a personagem. Contudo, a estrutura das frases que se lhe seguem, com o uso de disjuntivas, revela-nos o confronto entre a «verdadeira amizade» e a «paixão»/«os seus amores». Refira-se, no entanto, que aqui não é a «fortuna» que é invocada como terceiro factor, mas a «honra» da jovem, pelo que deduzimos quão importante é para a sociedade portuguesa do século XVI o recato do indivíduo em termos sociais.

A propósito deste conto, saliente-se ainda que, se neste excerto se condensa a problemática longamente explorada no passo paralelo do *Decameron*, na segunda parte da novela, ou seja, desde o momento em que Gisipo se desloca a Roma em busca do seu amigo Tito (e Cornélio vai a Lisboa pedir auxílio a Fabrício) até à cena do tribunal, podemos igualmente estabelecer um confronto entre ambos os textos, o português e o italiano, e verificar que a estrutura da narrativa se revela semelhante. Não encontraremos um decalque sintáctico, ou mesmo a nível de vocabulário, como Cesarina Donati aponta no confronto com Timoneda, mas as intervenções do narrador assemelham-se, como são também parecidas as partes do diálogo Tito-Gisipo/Cornélio-Fabrício. Timoneda condensa esta parte em meia página, embora se verifique que Trancoso volta a retomar *El Patrañuelo* quanto à pena aplicada ao ladrão-assassino. Mas, ao seguir a lição de Boccaccio em vez de Timoneda, nesta última cena, o texto do conto IV da 3.<sup>a</sup> parte dos *Contos e Histórias* ganha mais vitalidade discursiva, a acção vive da tensão criada com

a intervenção dos amigos, apresentada em discurso directo, depois de o narrador apontar que Tito (Fabrício) havia reconhecido Gisipo (Cornélio). As interpelações em tribunal criam, de seguida, a expectativa na audiência, que se alarga ao leitor e, por isso, o excerto impõe-se em ambos os textos pelo seu valor apelativo, pela maneira como se falava e se argumentava em situações em que só a palavra conta para decidir sobre a vida e sobre a morte. Embora menos elaborado, o texto de Gonçalo Fernandes não perde em expressividade e em capacidade de argumentação. Por isso, se admitirmos pelas razões invocadas por Cesarina Donati que Gonçalo Fernandes Trancoso conheceu e utilizou o texto de Timoneda, o confronto deste conto com a novela boccacciana permite-nos igualmente asseverar que o contista português também conhecia o texto italiano e que se serviu dele menos literalmente do que o fez com Timoneda, permitindo, assim, evidenciar as suas potencialidades de narrador. Além disso, «come dimostra la stessa scelta di modificare l'ambientazione della vicenda, che colloca in Portogallo anziché in Italia probabilmente proprio per rendere la storia più familiare al pubblico portoghese, onde aumentarne l'efficacia sul piano morale»<sup>(20)</sup>, Trancoso, se conhecia os textos italiano e castelhano, tomou o exemplo de Timoneda, que transpõe a acção da antiguidade Clássica, de Roma e Atenas, para a localizar exclusivamente em Itália, em Roma e Bolonha, na sua época. É possível, então, que Gonçalo Fernandes, perante a sugestão do *Patrañuelo*, resolvesse também situar a acção do conto em Lisboa e Coimbra, pondo em paralelo dois centros universitários de relevo e as respectivas capitais, se bem que Roma, nessa altura fosse mais importante como capital da Cristandade do que como capital de Estado.

3. Se a análise destes contos nos leva a evidenciar a capacidade de Trancoso para aproveitar textos estrangeiros e adaptá-los ao contexto português, procedendo a alterações plenamente justificadas, então poderemos admitir ainda o seu aproveitamento e a sua adaptação ao contexto nacional, sem que *El Patrañuelo* servisse de mediano da obra de Boccaccio.

Refira-se, a título de exemplo, o primeiro conto da segunda parte dos *Contos e Histórias* e confrontemo-lo com a novela III, 9 do *Decameron*. Para efeito, é conveniente ter presente o resumo de cada um dos textos:

CHPE, II, 1: Um mancebo vai às Índias Ocidentais fazer contrabando. As autoridades locais perseguem-no, a ele e aos restantes portugueses. Salva-se mediante a oferta de uma touca que levara para vender e através dela consegue enriquecer. Volta e, a conselho da mãe, casa com a rapariga e quem devia a riqueza, porque a touca fora a mãe dela que lha entregara. Devido às más-línguas da terra, abandona-a no dia do casamento e só mais tarde, depois de ela o induzir a seduzi-la, ele reconhece o seu erro e tudo se restabelece.

Dec., III, 9: «Giletta di Narbona guerisce il re di Francia d'una fistola; domanda per marito Beltramo di Rossiglione, il quale, contra sua voglia sposatala, a Firenze se ne va per isdegno; dove, vagheggiando una giovane, in persona di lei Giletta giacque con lui e ebbene due figliuoli, per che egli poi, avutala cara, per moglie la tenne»<sup>(21)</sup>.

Incidindo a nossa atenção sobre a segunda parte da narrativa portuguesa, isto é, depois do regresso do rapaz a Portugal, ao compararmo-la com o texto boccacciano, verificamos que a fábula é semelhante: após a cerimónia do matrimónio, a noiva vê-se abandonada antes de consumado o casamento e, apesar das suas qualidades e virtudes, só consegue recuperar o marido depois de dar provas da sua inteligência e astúcia, convencendo-o de que, afinal, incorre em erro.

Não é apenas o tratamento do tema da astúcia feminina e do motivo do marido ofendido, como João Palma-Ferreira aponta (CHPE, 116), que aqui se nos depara, mas é uma estrutura comum que enforma ambas as narrativas. Depois, se se admite a adaptação da novela de Tito e Gisipo ao contexto português, há que admitir o preenchimento desta história com dados adequados ao meio em que Gonçalo Fernandes se insere. Todavia, do confronto salientam-se também as diferenças e aí há que ter em conta a camada de público a quem a obra portuguesa se dirigia.

Ao introduzir esta novela na jornada III, Giovanni Boccaccio procura evidenciar um caso exemplar de argúcia feminina, isto é, de um comportamento que manifestasse uma atitude inteligente da parte de uma mulher «di chi alcuna cosa molto disiderata con industria acquistasse (...)» (22). Mas ao localizar-se o enredo no contexto social da nobreza francesa, numa sociedade rigidamente hierarquizada, acentuam-se as dificuldades que a mulher tem de superar para atingir o seu objectivo. Só tirando partido das circunstâncias e das fraquezas do marido, Giletta consegue conquistar uma posição social muito superior à do seu nascimento. Durante todo o percurso que tem de efectuar até atingir o seu fim, a personagem feminina nunca sucumbe ou desespera, porque, de resto, a sua vontade é fortalecida pelo amor, pela virtude e pela bondade, que são qualidades que jamais a abandonam e a levam a ser amada e venerada pelos seus súbditos. Todavia, o desprezo do marido, manifesto na promessa que profere, de que só regressaria a casa quando a esposa possuísse o seu anel e tivesse um filho seu — o que traduziria a inviabilidade de tal acontecer —, quase constitui a fórmula de uma sentença judicial. Por isso, a palavra de uma nobre, valendo como lei, só à nobreza dos seus actos podia equivaler; e Giletta, superadas as provas a que é submetida, apresenta os testemunhos exigidos, não apenas devido ao seu engenho, mas também porque a sua acção evidencia a sua competência como governante do condado de Rossilhão. Enquanto Beltrão segue o seu orgulho de casta, Giletta contrapõe-se-lhe com uma nobreza de outro tipo, a nobreza de espírito, inteligente e perseverante. Só deste modo, depois de verificar que a mulher possuía os requisitos para o igualar, Beltrão se decide a aceitá-la como esposa.

Ao transpor esta novela para o meio mercantil português, Trancoso não o faz apenas por uma questão de credibilidade junto do seu público leitor, mas fá-lo articulando-a com uma história prévia, que constitui a primeira parte deste conto e que veicula informações concretas sobre o contrabando português nas Índias Ocidentais, o sistema tarifário vigente e respectivo apresamento dos bens sem registo. No

fim desta parte, o mancebo, sabendo tirar partido do que possuía — a beatilha tecida pela mãe da futura esposa — e das circunstâncias em que se encontra, consegue regressar «riquíssimo» a Portugal. Ao conciliar as duas partes, Trancoso contrapõe o êxito material do rapaz ao êxito final da rapariga, que prefere aspirar à felicidade conjugal.

Mas, ao situar esta história no contexto mercantil, tornam-se necessários outros ajustamentos. O mancebo já não podia deixar de casar com a donzela por uma questão de orgulho, como Beltrão de Rossilhão, pois, neste caso, se alguém possuía um estatuto social mais elevado era a jovem, por ser filha de «uma nobre dona». Assim, o impedimento para a consumação do casamento é de natureza diferente — o preconceito — implicando um código de valores e uma ética caracteristicamente burguesa. É a honra, que julga maculada devido ao comportamento indigno da mulher, que vem levantar os obstáculos a uma vida familiar normal. É a rapariga, ao reagir contra o mal, contra as «más mulheres filhas de Belial, que com os seus enganos a iam tentar» (CHPE, 121), alia-se à sogra, evita qualquer suspeita que se pudesse levantar e o marido nada detecta, apesar da cerrada vigilância que sobre ela exerce.

Como conviria ao público leitor de Trancoso, para quem o comportamento da jovem não deveria deixar qualquer suspeita sob o ponto de vista moral, de recatada que é, quando o marido «começou a falar-lhe de amores (...), ela, de envergonhada e pouco experimentada nisso, não sabia que responder» (CHPE, 122). Considerando a sua incapacidade em agir, a introdução da figura da sogra em Trancoso é justificada pela astúcia manifesta na artimanha utilizada para a resolução do caso, que numa jovem tão virtuosa e inocente não deixaria de ser dissonante.

Se, na história de Giletta, o resultado da sua boa governação é comprovado pelo afecto dos seus súbditos, na história portuguesa, a figura da «boa sogra», mestra na arte de viver, funciona também como testemunha do comportamento modelar da nora e figura auxiliar, aconselhando-a a seduzir o marido e a resolver a situação conjugal. Por conseguinte,

o modelo esboçado na história de Gonçalo Fernandes deixa de ser a esposa com iniciativa para resolver as situações em que se encontra, como Giletta, mas a esposa «anjo do lar», respirando de virtudes caseiras, ideal para a criação de um ambiente de perfeita harmonia familiar, à luz dos princípios da Santa Madre Igreja.

Apesar das diferenças referidas, podemos concluir que, neste caso, se trata mais do que de uma mera «coincidência com a novela 9, 3.<sup>a</sup> jornada do *Decameron*» (CHPE, 116, nota, como refere João Palma-Ferreira, na esteira de Menéndez y Pelayo), para ser um caso inequívoco de intertextualidade deliberada.

4. Outro exemplo afim do que acabo de apresentar sugere de igual modo o conhecimento das novelas de Giovanni Boccaccio e de temas e motivos do *Decameron* por parte de Trancoso. A acção também é transposta para Portugal, um meio diferente do ambiente original, mas há a preocupação de se considerarem personagens de classes sociais semelhantes. Trata-se da proximidade verificada entre a novela do *Decameron* III, 3 e a narrativa de *Contos e Histórias*, II, 2:

CHPE, II, 2: Um jovem mancebo, filho de um rico mercador, é educado segundo os padrões de comportamento da nobreza. Encarregado pelo pai de fazer aquisições no Norte de África para posteriormente vender, gasta o dinheiro em relíquias de santos e, no fim, no resgate de uma rapariga cativa dos mouros. Reprovando os negócios, os pais conformam-se e acabam por pretenderem casá-lo com a donzela. Porém, esta põe a condição de o enviar primeiro à corte do rei de Inglaterra. É reconhecida como herdeira do trono inglês, regressa ao seu país, mas adoece e só recupera quando ouve cantar o jovem, que a procura. Para o casamento se consumar são feitos torneios, em que ele sai vencedor. Reconhecido o seu valor, casa com a princesa.

Dec., II, 3: Tre giovani, male il loro avere spendono, impoveriscono; de'quali un nepote con uno abate accontatosi tornandosi a casa per disperato, lui truova essere la figliuola del re d'Inghilterra, la quale lui per marito prende e de'suoi zii ogni danno ristora, tornandogli in buono stato»<sup>(23)</sup>.

Comum a ambas as histórias é o paralelismo da epopeia de um jovem, burguês de nascimento, nobre por educação, que é conduzido pela mão da *fortuna* até conhecer a filha do rei de Inglaterra e casar com ela, tornando-se conde da Cornualha e, posteriormente, rei da Escócia, na novela italiana, enquanto no texto português se torna mesmo o rei de Inglaterra. Todavia, à parte e estrutura de ambas as narrativas, cada uma aparece inserida no respectivo contexto cultural, económico, social e ideológico. Ambas focam aspectos e pormenores de uma classe social que se tornara a obreira da História daqueles séculos, a burguesia. No texto boccacciano surge-nos uma burguesia usurária e a novela é fértil em informações sobre a organização e funcionamento das casas bancárias, com as respectivas sucursais, sobre o apoio que as casas reinantes encontram nas famílias detentoras do capital e sobre os costumes esbanjadores de alguns mercadores. Focam-se os aspectos típicos de uma camada social que se rege por cânones próprios, com uma vida original, que se impõe gradualmente à da nobreza medieval, e chega a criar uma gíria própria. Sob este ponto de vista, esta novela é paradigmática, sobretudo no que diz respeito a termos e expressões do mundo mercantilista aqui aplicados («credere», «accattare», «merito», «vantaggio», «cessare», «accostarsi»,...) <sup>(24)</sup>.

Paralelamente, no texto de Trancoso também são necessariamente focadas as actividades comerciais, as relações como os mouros do Norte de África, o comércio de relíquias (quão distante do modelo boccacciano de Fra Cipolla!), a educação numa família burguesa, quer para os rapazes, quer para as raparigas, e depois são apresentadas também cenas do mundo cavaleiresco, os torneios com os seus rituais e os seus códigos, a poesia palaciana e a música e respectivos instrumentos. A satisfazer o gosto pelo exótico introduzem-se nesta história aspectos da vida na moirama, tão próxima no comércio e tão distante na cultura.

Confrontando, porém, os textos, verificámos que Boccaccio incute a sua marca brejeira à novela dos banqueiros: a ousadia da donzela e o erotismo patente na noite em que Alexandre se deita e descobre que o abade era, afinal, a filha do rei

de Inglaterra eram impensáveis num ambiente tão austero quanto aquele em que Gonçalo Fernandes redige a sua obra. Em compensação, Trancoso reveste os acontecimentos de uma aura fabulosa: ainda no início, o mouro prediz a fortuna para o mancebo, para si e para toda a sua família; o pai do jovem enriquece de modo fantástico; o reconhecimento da rapariga revela-lhe o seu alto nascimento; e, por fim, o encontro com os trovadores (as almas dos mártires resgatados) dão-lhe acesso ao bem-estar final, ao casamento e ao trono de Inglaterra.

Também é curiosa a «coincidência» do espaço em que, em ambas as histórias, ainda prevalecem e são altamente considerados os códigos da cavalaria. No *Decameron*, se a Inglaterra é ainda o país belicoso, de guerras civis entre o rei e o príncipe, em que os barões ganham e perdem castelos e riquezas, também é a pátria daqueles cavaleiros que seguem no séquito da princesa e com os quais Alexandre estabelece conversação e convencem, no fim, o rei a aceitar o casamento realizado sem o seu consentimento. Nos *Contos e Histórias*, é o espaço onde se desenrolam os torneios, onde a poesia trovadoresca ainda se cultiva e aprecia, onde, afinal, o mancebo tem oportunidade de pôr em prática toda a gama de conhecimentos adquiridos com a educação que tivera. Contudo, se em ambos os textos ainda se nota uma estreita ligação entre esta atmosfera e o plano religioso, já que o cavaleiro, sobretudo na obra de Trancoso, é piedoso, defensor da religião cristã, apaixonado e culto, e a Inglaterra de Boccaccio é o país onde a autoridade papal é respeitada, na época de Trancoso, tal imagem da Inglaterra, que se tornara entretanto o bastião da Reforma, transforma-se numa ficção.

Por outro lado, é sintomático o facto de os protagonistas serem, em ambas as histórias, membros da burguesia que ascendem na escala social, reconhecendo-se, como tal, que o edifício da rígida estrutura social medieval vacila. A ética renascentista baseada no mérito pessoal impõe agora a viabilidade da ascensão social, verificada, é certo, apenas nas camadas mais altas, mas possibilitando gradualmente ao

indivíduo a realização das suas potencialidades<sup>(25)</sup>. Por isso, as duas narrativas terminam com a instauração da paz: ambos os protagonistas consubstanciam, no fim, o ideal do príncipe perfeito, bom governante e que soube impôr-se pela acção. É que o tema da *fortuna*, instrumento da justiça e da Providência Divina, não se altera assim tanto apesar da passagem dos séculos...

Além disso, se Gonçalo Fernandes possui os méritos de saber recontar à sua maneira histórias lidas noutras fontes e incluir aspectos tão peculiares da sua época, é natural que aproveite também outros motivos de outras narrativas e magistralmente os encadeie nas histórias que vai contando, redescobrimo o tal fascínio da possibilidade infinita de os enleiar e combinar. Na história aqui considerada refere a tempestade no mar da Irlanda, o afastamento da rota habitual da nau em que a princesa seguia e a sua salvação nas costas da moirama, factos que nos fazem lembrar a atribulada história de Alatiel (*Decameron*, II, 7), vítima do naufrágio e condenada, conseqüentemente, a sucessivos raptos e casamentos. Ou ainda o motivo da conversão do mouro, reflexo da novela 2 da jornada I do *Decameron*. Só que, neste caso, não se denuncia a decadência da Igreja; antes se procede à exaltação da Fé e da religião católica:

Também houve seu galardão o Mouro que aconselhou, que, na verdade, era cristão no coração, desejando de o ser por obra, esperando para isso, fazer primeiro esta e, de seu bem alcançou sua mulher e filhos, que todos tiveram muita privança com el-Rei. E o melhor de tudo, que vieram à nossa fé católica, para sua salvação (CHPE, 159).

5. Na senda de outros passos onde a influência boccacciana se possa fazer sentir, deparamos com o texto introdutório da presumível segunda edição, de 1575. Sobre este aspecto refira-se a opinião de Ettore Finazzi-Agrò:

Para encontrar conforto para tantos lutos dispôs-se, como ele próprio diz, a escrever aquelas narrativas.

As tristes ocorrências pessoais são narradas num tom dorido, mas o leitor não pode, todavia, deixar de encontrar referências literárias precisas nesta descrição. Também Boccaccio, com efeito, tinha utilizado como acontecimento enquadrante do *Decameron* a peste que havia enlutado a cidade de Florença em 1348. (...) A diferença entre os dois resulta, apesar disso, evidente, já que, enquanto no escritor de Certaldo, o acontecimento doloroso entra na narração conferindo-lhe coerência e encontrando, neste sentido, uma precisa justificação literária e funcional, em Gonçalo Fernandes Trancoso a peste é vista apenas subjectivamente, como elemento extra-textual que o impeliu, a ele autor, a escrever a obra. O eco de Boccaccio, se existe, aparece notavelmente enfraquecido<sup>(26)</sup>.

Perante tantas dúvidas, parece-nos que o conceito de «influência» para E. Finazzi-Agrò é bastante restrito: A peste pode ser retomada como pretexto para a génese da obra, para contexto histórico-social da sua escrita, sem se fazer sentir a necessidade de se decalcar palavra a palavra, frase a frase, a cena que Boccaccio evoca no seu texto introdutório, tanto mais quanto o objectivo da obra e o espírito que norteou a redacção de cada uma delas é diverso. De resto, a ideologia que enforma cada obra tem características bem diferentes, e Gonçalo Fernandes ainda está longe da época em que se tematizam cenas dolorosas com o fim exclusivo de se reflectir sobre a precaridade da vida para daí retirar um ensinamento edificante. Seria esperar demais das suas narrativas e da sua época. A Inquisição estava instituída, mas o espírito renascentista ainda permanecia em muitos aspectos. Como tal, os exemplos referidos por Trancoso ainda nos são apresentados na sua vertente positiva e modelar e, por isso, a peste não poderia ser referida de outro modo. Como subterfúgio para a inserção de um ambiente fantástico, muito menos, porque, como veremos, as histórias prescindem perfeitamente desse suporte estético.

Além disso, também não é completamente correcto dizermos que Trancoso apenas a refere de um ponto de vista subjectivo, ao mencionar as mortes da sua família e a razão pela qual se lançou na tarefa de redigir os *Contos e Histórias*. No mesmo texto há uma parte, curiosamente bem poucas vezes transcrita, tão longa quanto a que surge frequentemente

citada de cada vez que se faz uma introdução ou um prefácio a esta obra, que revela os esforços para uma abordagem objectiva da praga:

Ficando eu nesta Cidade de Lisboa o Anno de 1569, muyto alta y muito poderosa Rainha nossa Senhora, a tempo que, por causa da peste (de que Deos nos guarde) quasi todos os seus moradores a despouauão: vi tantas cousas que prouocão os animos e tristeza, que quem quisera escrevellas, tinha materia para fazer grande & mui lastimoso Liuro: porque da contagiosa infirmitade auia cada dia feridos que sacramentar, grande multidão de mortos que enterrar, & a muitos orfãos chorar. E em todos grandes necessidades que prouer a que o Senhor soccorreo com pessoas virtuosas, que por seu amor o fazião: s. hũa parte sacramentauão, outros medicauão, & dauão pella cidade grandes & mui copiosas esmolos, outros enterrauão, que ainda que auia muitos a que acudir, erão tantos os que nestas obras virtuosas se exercitauão, que não ficou cousa sem se prouer, ainda que nisso morrerão muitos (por merce de Deos), não faltauão outros & outros (...) (27).

Compreende-se que Gonçalo Fernandes, no início deste excerto, refira a sua presença no meio da calamidade que affligiu a cidade de Lisboa e introduza a descrição com elementos que funcionam como um pacto referencial e autobiográfico do que a seguir se insere: através do verbo conjugado na primeira pessoa — *vi* — atribui credibilidade a todos os aspectos focados e compromete-se a narrar a verdade. Só então se apresenta uma longa enumeração de situações dramáticas e é na sua sequência que Gonçalo Fernandes passa a referir o modo como a peste o atacou de modo particular, provocando a morte de alguns elementos da sua família mais chegada. De resto, até na técnica de composição e estruturação do texto, o contista português deixa indícios que nos revelam que aprendera a lição através de um contacto mais directo com o *Decameron*. Para o efeito, tenhamos presente a primeira frase da introdução desta obra de Boccaccio:

Umana cosa è aver compassione degli afflitti: e come che a ciascuna persona stea bene, a coloro è massimamente richiesto li quali già hanno di conforto avuto mestiere e hannol trovato in alcuni; fra'quali, se alcuno mai n'ebbe bisogno o gli fu caro o già ne ricevette piacere, io sono uno di quegli (28).

Exemplo do estilo torneado e ritmado de Boccaccio, marcado pela predominância de frases longas, bem construídas e cadenciadas, que se expandem em toda a sua pujança, com várias proposições subordinadas, este parágrafo patenteia ainda a capacidade deste autor em fazer coincidir uma unidade fraseológica com uma unidade semântica e utilizar uma riqueza de léxico que revela as potencialidades discursivas de um mestre da prosa. A inversão utilizada na estruturação da frase, partindo do sentencioso apelo impessoal do início até ao fim, em que define de modo bem preciso o sujeito referencial de todo este longo período, polariza também a atenção do leitor para o objecto da compaixão invocada. E quando declara «io sono uno di quegli», sensacionalmente alcança o resultado pretendido.

Como tal, Gonçalo Fernandes parte também de uma situação descritiva, impessoal, onde se apresenta como ponto de referência, para que no fim possa chamar a atenção do seu destinatário directo, a rainha D. Catarina, e indirectamente, de todo o seu público leitor. Contudo, se o estilo de Trancoso não possui as capacidades expressivas do de Boccaccio, se é menos elaborado, se não passa suavemente de um discurso delicado a um discurso sóbrio, ou de uma linguagem solene a uma linguagem mais eloquente, nem por isso deixa de ser um discurso natural, colorido, que reflecte o tom cadenciado da narrativa oral, espontânea, simples e ingénua. Se não atinge a profundidade da linguagem de Boccaccio, ao adaptar-se a situações psicológicas ou à origem social das personagens, ganha em expressões populares e em provérbios e revela-nos o modo de falar mais comum do Portugal quinhentista.

Porém, se a temática da peste não foi explorada para se conceber uma cornija narrativa que enquadrasse e ligasse todos os contos e histórias, como acontece no *Decameron*, é porque as narrativas de Trancoso são inspiradas em modelos éticos e morais e já não evidenciam a liberdade e a falta de preconceitos patente nalgumas novelas da obra de Boccaccio, tornando-se, portanto, desnecessário inseri-las numa atmosfera artificial, longínqua e idílica. Em termos poéticos,

as funções ornamentais e decorativas que a cornija assumiria, conferem à obra portuguesa, devido à sua ausência, um carácter mais rudimentar; por outro lado, se ela fosse considerada como um símbolo exterior da unidade interna da obra, então agora teremos de procurar noutra parte uma justificação cabal que nos esclareça sobre o motivo por que Gonçalo Fernandes não a redigiu.

De resto, não procuraremos a unidade dos *Contos e Histórias* apenas nas relações sintagmáticas que cada texto estabelece com os que o antecedem ou com os que se lhe seguem de imediato (Cf. CHPE, XLVIII-LXII), mas, para o caso, retomemos o discurso de João Palma-Ferreira sobre as «intenções 'morais' de Trancoso» (CHPE, LVIII), que diz terem obcecado os críticos para aí encontrar a unidade da obra.

Na realidade, Gonçalo Fernandes toma a iniciativa de apontar no fim de cada conto e de cada história, numa atitude magistral, através de um provérbio ou de uma sentença, o ensinamento a recolher de cada *exemplo*. Fundamentada por uma fórmula verbal que se baseia numa concepção de vida estável e conservadora, a lição de moral serve para meditação posterior e para a elaboração de um código de valores e princípios que possam julgar as situações do dia-a-dia. Por isso, o «ensinamento» a tirar aparece na maior parte das vezes referido, ou noutros casos apenas sugerido, logo no resumo que antecede cada história.

E cada nova lição aponta centripetamente, não só para a referida concepção de perspectivar a vida, mas também para uma ideologia baseada numa moralidade coerente, e os *Contos e Histórias*, apesar da sua diversidade, ganham a sua unidade por se revelarem caleidoscopicamente como faces de um só complexo ideológico.

6. Além do que anteriormente é referido, no vasto encaideamento de novelas, o *Decameron* ilustra uma variedade de temas que constituem a espinha dorsal da estrutura da obra. A sua sistematização estabelece que para cada jornada se glose um tema e, deste modo, a festiva e vivaz procissão

de pessoas que desfila naquele mundo não vem só contribuir para fazer daquela sociedade a comédia humana que envolve todas as classes sociais. De facto, no centro de cada história estão em discussão valores éticos e morais, está o amor, na gama inesgotável das suas manifestações, estão os vícios, a fortuna, o engenho, a astúcia, a inteligência, as virtudes e, no mundo mercantil, a prudência, a audácia, a lealdade, a honra, a honestidade. Na jornada X, de onde Trancoso retoma duas novelas, os temas em questão focam a amizade, o amor, a fortuna identificada com a Providência Divina (na novela de Tito e Gisipo), a liberalidade, a magnificência, a humildade, a paciência, a simplicidade e o sublime (manifestos na história de Griselda). Em ambas as novelas referidas, ainda se exalta o valor da família, a unidade do núcleo familiar e, portanto, podemos afirmar que o motivo da invectiva moral oferece ao autor a ocasião propícia para exprimir o seu ideal social, que corresponde à linha do idealismo destas novelas e, em si, traduz o ponto mais alto da gradação ascendente de valores éticos que percorre todo o *Decameron* <sup>(29)</sup>. Para evidenciar este aspecto moral, G. Boccaccio comenta:

Santissima cosa adunque è l'amistà, e non solamente di singular reverenzia degna ma d'essere con perpetua laude commendata, si come discretissima madre di magnificenzia e d'onestà, sorella di gratitudine e di carità, e d'odio e d'avarizie nemica (...) <sup>(30)</sup> (sublinhei).

Seguindo-lhe o exemplo, Gonçalo Fernandes selecciona igualmente uma grelha de temas que ilustra em cada história: a educação (I, 18), o casamento (II, 1; II, 7; III, 8), a obediência (I, 2; I, 3; III, 10), a virtude feminina (I, 16; I, 19; II, 5; III, 6; III, 9), os negócios (II, 1), o dever (III, 1; III, 7; III, 9), a imagem piedosa e benemérita do clero (I, 8) e a do príncipe perfeito, justo e bondoso (I, 9; III, 6; III, 7). Ao tratamento destes temas, juntam-se-lhes outros de nítida influência boccacciana: a astúcia (II, 1; III, 1), já referida, os ditos licenciosos (I, 4; I, 5; II, 9) e o engenho (I, 17).

Mas nos *Contos e Histórias* falta a organização das narrativas em jornadas. As três partes são, antes, divisões da

obra que surgiram devido ao seu crescimento orgânico e não obedecem a qualquer princípio sistemático semelhante ao de cada segmento do *Decameron*, tanto mais que em extensão apenas as duas últimas se assemelham.

Por isso, na ausência de uma cornija unificadora, resta-nos verificar o segundo princípio evocado a que obedece a estrutura da obra de Boccaccio, ou seja, os valores ético-morais que estão em discussão ou são apresentados em cada história. E neste âmbito, a fé, a esperança, a caridade, a prudência, a justiça, a fortaleza, a temperança, a humildade, a liberalidade, a paciência, enfim, um vasto elenco de virtudes torna-se a temática que cada história ilustra. Analisando melhor, verificamos que as virtudes enunciadas coincidem com as virtudes teológicas, as virtudes cardiais, as virtudes opostas aos vícios capitais e, para mais completo ficar o panorama, em cada história apresentam-se exemplos do cumprimento do Decálogo, das obras de misericórdia e das bem-aventuranças.

Trancoso aponta, assim, para a justiça, para a harmonia, para o equilíbrio e para a benesse das graças divinas e «peca[-se] por cobiça, por repreensão, por soberba, por falta de lealdade, por excessivo zelo, pelo mau cumprimento da profissão», como diz João Palma-Ferreira (CHPE, LXIX). Não nos surpreende que, a partir de 1710, a obra de Trancoso surja com o aditamento de um apêndice catequístico, sintomaticamente intitulado *Polícia e urbanidade cristã* <sup>(31)</sup>. Reconhecia-se abertamente o carácter didáctico e o fim moralizante da obra <sup>(32)</sup> e, portanto, se é na religião que se deve procurar uma espécie de «suporte externo», de «*autorictas*» que justifique uma moral essencialmente prática [e] terrena <sup>(33)</sup>, é na ordenação das virtudes e dos preceitos religiosos referidos, que o público leitor dominava, que se deve procurar um princípio estruturante dos *Contos* em substituição da cornija do *Decameron*. Além de mais, o fim moralizante da obra de Trancoso transparece logo no título, «Contos e Histórias de *Proveito e Exemplo*» <sup>(34)</sup> (sublinhei) na epígrafe («Diversas histórias e contos preciosos que Gonçalo Fernandes Trancoso ajuntou, de coisas que ouviu, aprendeu e

notou, ditos e feitos, prudentes, graciosos. Os quais, com exemplos bons e virtuosos, ficam em partes muito bem esmaltados. Prudente leitor, lidos e notados, creio achareis que são proveitosos», em CHPE, LXXXVII) e ainda nas duas quadras do soneto de Luís Brochado, incluído na edição de 1624:

Aqui verás, Leitor lendo, adiante  
Uma obra subtil e delicada,  
De exemplos e doutrina fabricada  
Por um estilo grave e elegante.

O Rei, o Cortesão e o Galante,  
Até a gente baixa ou estimada  
Daqui podem tirar vida ordenada,  
A qualquer bom estado importante (CHPE, XCIII)

Nestas quadras salientam-se dois aspectos que ainda é conveniente sublinhar: «Uma obra (...) de *exemplos* e doutrina fabricada» (sublinhei) e a definição do público a quem os *Contos* são dirigidos. Quanto ao primeiro aspecto, recordemos que Boccaccio, no *Decameron*, se teve o mérito de ter sabido tocar em aspectos ligados à dimensão real da vida, também soube, por outro lado, escolher um clima fabuloso e fantástico para inserir *exempla* de paciência, de obediência, de humildade e, portanto, há que ter em conta que Boccaccio não ficou imune à tradição dos *exempla* da Antiguidade e da Idade Média. Todavia, o contexto ideológico em que se movimentava permitia-lhe utilizar os aspectos deste género que melhor se adequassem às situações narrativas por ele consideradas e, subtilmente, combinava-os com outros de âmbitos diversos e de géneros literários diferentes. Quando Trancoso escreve os *Contos* verifica-se uma involução, uma retomada de princípios religiosos que o Renascimento havia menosprezado e agora, nos *Contos e Histórias*, torna-se mais evidente a retomada da tradição do *exemplum* medieval, mais alargada, como seria de esperar, não só com o esboço de verdadeiras histórias, como também com a inserção de novelas inspiradas noutras fontes. Contudo, a sentença moral ou o fim didáctico é um factor de censura que

vem impedir que o autor possa projectar na obra todo o imaginário de que tem potencialidades.

Por isso, qualquer tradição retomada nos *Contos e Histórias* sofre sempre a acção sublimadora do ensinamento cristão, à luz das normas tridentinas. E se nasce «uma nova arte de narrar»<sup>(35)</sup>, essa arte baseia-se na simplicidade da redacção, com o recurso a frases de sabor intrinsecamente popular, provérbios e sentenças, para facilitar a compreensão da mensagem de que se reveste, a qualquer ouvinte ou leitor. E se muitos dos ambientes focados são lares das classes médias portuguesas, se a moralidade veiculada é já uma moralidade burguesa, os modelos de comportamento são válidos para todos, povo, nobreza, clero ou burguesia.

Tal como no *Decameron*, todas as classes e tipos estão ali presentes e, por consequência, somos levados a concordar com a seguinte conclusão, exposta por Ettore Finazzi-Agrò:

Pode talvez afirmar-se a este propósito, que Trancoso conseguiu não descontentar nenhum dos grupos sociais do seu tempo: não por certo o clero, dada a presença constante na obra de uma função moral ou religiosa; nem a nobreza ou monarquia, já que a sua ideologia não é nem sequer remotamente, posta em causa pela obra, na qual figuram até numerosos contos de ambiente cortesão; nem, finalmente, o terceiro estado, visto ser também possível detectar em algumas novelas uma afirmação parcial dos seus valores constitutivos<sup>(36)</sup>.

7. Face aos pontos de contacto e paralelismos enumerados, bem como à retomada de algumas histórias e técnicas narrativas, é indubitável o conhecimento do *Decameron* por Gonçalo Trancoso. Todavia, estamos longe de um plágio ou de um decalque de textos.

Boccaccio e toda a cultura italiana são recebidos à luz da sabedoria, da eloquência, da moral e da tradição local<sup>(37)</sup>, e, por esta razão, as novelas do *Decameron* difundem-se e tornam-se conhecidas sob uma perspectiva moralizante. A influência de Boccaccio, sob este ponto de vista, cedo (em 1440) se faz sentir na Península Ibérica, com *El Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo<sup>(38)</sup>, obra que ilustra também

o tipo de tratamento a que a novelística italiana é submetida. Torna-se natural que a imagem de Giovanni Boccaccio circule como a de um moralizador, mestre de máximas e de erudição humanista, e a sua obra é largamente conhecida, graças ao seu pendor modelar<sup>(39)</sup>. Porém, com a instauração do Tribunal do Santo Ofício e com a publicação dos *Índices expurgatórios*, o *Decameron* passa a ser uma obra proscrita. No *Index Librorum prohibitorum*, de 1564, lê-se na folha 16, v.: «Boccaccij Decades, seu nouellae centum, quamdiu expurgatae ab ijs, quibus rem Patres Commiserunt, non prodierint»<sup>(40)</sup>; e no *Catálogo dos Livros que se prohibem nestes Regnos & Senhorios de Portugal...*, de 1581, são referidas na folha 17, v. «Cento nouvelle scelte da piu nobili scriptori de la lengua uulgari, con la juncta di cento altre nouvelle»<sup>(41)</sup>. Como Teófilo Braga afirma, «pelos *Índices expurgatórios* conhece-se a corrente da leitura dos livros de Novellas (...)»<sup>(42)</sup> em Portugal e para corroborar a sua afirmação, este historiador da literatura ainda cita João de Barros, no *Espelho de Casados*, de 1540: «Joam Bocacio fez muitas Nouelas contra as molheres e dellas diz mal no liuro da cajda dos principes»<sup>(43)</sup>. Simultaneamente, a imagem de Boccaccio altera-se e passa a ser a de um autor licencioso e indecente<sup>(44)</sup>.

Com base nas referências transcritas, o *Decameron* circulava em Portugal na época em que Trancoso vivia. Resta-nos saber que texto teria chegado às suas mãos, considerando que Menéndez y Pelayo refere ter havido diferentes traduções desta obra para catalão e castelhano<sup>(45)</sup>. Todavia, fosse ele em castelhano, catalão, ou mesmo em italiano, como o *Index* de 1481 refere, não há que recear do confronto de ambas as obras, quaisquer que sejam as suas afinidades. E se alguma hipótese sobre este assunto pode ser lançada, diríamos que para as duas primeiras partes dos *Contos e Histórias*, Gonçalo Fernandes é possível ter conhecido o texto italiano, já que é mais difícil o decalque sintáctico e vocabular na versão portuguesa, enquanto que ao escrever a terceira parte, aí já é evidente o uso que faz do texto de Timoneda.

De resto, este caso de intertextualidade, entre o *Decameron* e os *Contos*, não pode ser negado e não há que ter pudor em colocar a obra de Boccaccio e a de Trancoso lado a lado para confrontá-las. Ambos são autores marcados pelas suas épocas e respectivas ideologias e Trancoso não foi um imitador cego, antes um excelente criador. A influência boccacciana em nada obscurece as suas potencialidades criativas e a marca mais evidente deste facto é a naturalidade do seu estilo e a sua capacidade de actualizar, para os problemas do seu tempo, novelas retomadas de outras fontes. Por isso, com Eric Buysens e reportando-nos a Gonçalo Fernandes Trancoso, também nós afirmamos: «l'artiste ne copie pas, il modifie son modèle, et souvent même il ne songe plus guère à aucun modèle...».

## NOTAS

(1) Eric Buysens, *La Communication et l'Articulation Linguistique*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1967, p. 23.

(2) Segundo João Palma-Ferreira, a 1.ª edição de *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, deve ser datada de 1571 e é possível que incluisse apenas os contos da primeira parte. A segunda parte foi impressa em 1576 e a terceira, apenas para a 4.ª edição, de 1579 (Cf. João Palma-Ferreira, «Introdução», em: Gonçalo Fernandes Trancoso, *Contos & Histórias de Proveito & Exemplo. Edição Facsimilada da Impressão de 1575*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1982, pp. VII-XII).

O texto utilizado, consultado e aqui referenciado pertence, porém, a uma edição mais recente: Gonçalo Fernandes Trancoso, *Contos & Histórias de Proveito & Exemplo*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1974.

As citações desta obra passarão a ser referenciadas pela sigla CHPE, seguida do número da página da edição de 1974.

(3) Teófilo Braga, *Manual da História da Literatura Portuguesa*, Porto, Livraria Universal, 1915, p. 339.

(4) Teófilo Braga, *Contos Tradicionais do Povo Português*, vol. II, Lisboa/Porto, Livraria Universal, 1915, p. 18.

(5) Teófilo Braga, *Curso de História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Nova Livraria Internacional, 1885, p. 245.

(6) Carolina Michaëlis de Vasconcelos refere a dívida de Trancoso no aspecto temático face a Boccaccio, mas valoriza a sua «redacção, que não carece de elegância» (Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Geschichte der Portugiesischen Literatur*, Estrasburgo, Groeber, 1897, § 152).

Menéndez y Pelayo também refere a proximidade dos *Contos e Histórias* com a tradição da novelística italiana e castelhana, mas acentua as suas diferenças, devido à intenção didáctica e moralizadora que norteia explicitamente a génese da obra portuguesa (M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela*, vol. III, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943, pp. 136-149).

J. Leite de Vasconcelos refere-se também às relações dos *Contos* com obras italianas e «talvez» espanholas (J. Leite de Vasconcelos, «Um trancosano ilustre», in: *Revista Lusitana*, vol. XXIII, N.º 1/4, 1920 pp. 190-192).

(7) Agostinho de Campos (ed. lit.), *Antologia Portuguesa. Trancoso*, Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1921.

(8) Idem, *ibidem*, p. XLII.

(9) Cf. António José Saraiva e Oscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1975, pp. 551-552.

(10) Ettore Finazzi-Agrò, *A novelística portuguesa do século XVI*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1978, pp. 95-104.

(11) Cesarina Donati, «Trancoso Traduttore di Timoneda», in *Arquipélago*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1983, pp. 65-94.

(12) Armando Moreno, «Prefácio», em: Gonçalo Fernandes Trancoso; *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, Lisboa, Edições Passado-Presente, 1988, pp. 7-14.

(13) Idem, *ibidem*, p. 8.

(14) Idem, *ibidem*, p. 8.

(15) Luciana Stegagno Picchio, «Gonçalo Fernandes Trancoso. *Histórias de Proveito e Exemplo*», in: «Colóquio. Letras», 29, 1976, pp. 95-97.

(16) Idem, *ibidem*, p. 96.

(17) Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, pp. 138-139. Porém, também Teófilo Braga aponta como fonte comum de ambos os escritores, o português e o castelhano, o folheto italiano sem data que circulava com o título *La Novella di Gualtieri* (Cf. Teófilo Braga, *Contos Tradicionais do Povo Português*, p. 233).

(18) Vincenzo Pernicone, «La novella del marchese di Saluzzo», in: «La Cultura», Ano IX, n.º 12, Milão/Roma, 1930, pp. 961-974.

(19) Giorgio Cavallini procede a uma análise mais detalhada deste excerto em: Giorgio Cavallini, *La decima giornata del «Decameron»*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 131-132.

(20) Cesarina Donati, *op. cit.*, p. 84.

(21) Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Torino, Einaudi 1984, Novela III, 9, p. 429.

(22) Idem, *ibidem*, p. 321.

(23) Idem, *ibidem*, p. 152.

(24) Vittore Branca chama a atenção para este aspecto a pp. 152-153 da sua obra: Vittore Branca, *Boccaccio Medievale*, Firenze, Sansoni, 1986, especialmente no capítulo V, «L'epopea dei mercatanti».

(25) Cf. Agnes Heller, *O Homem do Renascimento*, Lisboa, Presença, 1982, pp. 9-27. Nesta obra, expõe a autora o conceito «dinâmico» de Homem, através do qual o indivíduo deveria estar em condições de saber responder às

mais variadas solicitações que a vida e a sociedade daquela época lhe poderia impôr.

(26) Ettore Finazzi-Agrò, *op. cit.*, p. 97.

(27) Citado da página 98 de F. Sousa Viterbo, «Materiais para o estudo da paremiographia Portuguesa», in: «Revista Lusitana», vol. VII, Lisboa, 1902, pp. 97-103.

(28) G. Boccaccio, *op. cit.*, p. 5.

(29) Cf. Giorgio Cavallini, *op. cit.*, p. 145.

(30) G. Boccaccio, *op. cit.*, X, 8, p. 1203.

(31) Cf. E. Finazzi-Agrò, *op. cit.*, p. 102.

(32) O carácter didático e moralizante dos *Contos e Histórias* é um dos aspectos mais focados pela crítica. Menéndez y Pelayo, por exemplo, afirma a este propósito: «La intención didáctica e moralizadora predomina en estos cuentos, y algunos pueden calificar-se de ejemplos piadosos... Otros enuncian sencillas lecciones de economía doméstica y de buenas costumbres, recomendando con especial encarecimiento la honestidad y recato en las doncellas y la fidelidad conjugal, lo cual deja de contrastar con la ligereza de los novellieri italianos» (apud Agostinho de Campos, *op. cit.*, p. XII); ou recordemos as palavras de Óscar Lopes e Antonio José Saraiva, *op. cit.*, p. 552: «Esta obra caracteriza-se por um zeloso moralismo burguês (...) e por uma devota, senão mesmo supersticiosa, religiosidade. (O primeiro conto da 1.ª parte foi, mesmo, ouvido a um pregador jesuíta)».

(33) Cf. E. Finazzi-Agrò, *op. cit.*, p. 102.

(34) Cf. Armando Moreno, *op. cit.*, p. 7.

(35) Cf. João Palma-Ferreira, in: CHPE, p. XXXII.

(36) E. Finazzi-Agrò, *op. cit.*, p. 101.

(37) Cf. João Palma-Ferreira, in: CHPE, p. XXVII.

(38) Segundo Dámaso Alonso, «El Arcipreste de Talavera, a medio camino entre moralista y novelista», in: Alan Deyermond, *História y crítica de la Literatura Española. I. Edad Media*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pp. 418-421, *El Corbacho*, se bem que adopte o título da obra italiana, pouco mais dela aproveita, retomando antes alguns temas das obras latinas de Boccaccio, tratados de modo tosco, desordenado, com abundância excessiva de materiais e sem o sentido da justa medida. Em contrapartida, onde mais transparecem as potencialidades do autor é na expressão das qualidades humanas e, sobretudo, no diálogo que, nalgumas partes, chega a ser mais realista que o de Boccaccio. De resto, refira-se o esforço que esta obra denota, em conferir à novelística um carácter marcadamente moral.

(39) Sobre a recepção da obra de Giovanni Boccaccio na Península Ibérica, cf. João Palma-Ferreira, in: CHPE, nota 59, pp. XXXIII-XXXV.

(40) *Índices dos Livros Proibidos em Portugal no Século XVI*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983, p. 386.

(41) *ibidem*, p. 593.

(42) Teófilo Braga, *Contos Tradicionais de Povo Português*, p. 17.

(43) João de Barros, *Espelho de Casados*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1874, Fl. XII, v..

(14) É esta a imagem que irá persistir durante os séculos seguintes e chega até aos nossos dias. A título de exemplo, citem-se alguns extractos de uma antologia de novelas do *Decameron*, traduzidas em português no século passado:

*Leitor:*

*Tem por fim este breve prólogo fazer uma justificação a mim mesmo e dar-te alentos a ti próprio, por escrúpulos de consciência de nós ambos.*

*De mim, porque alguém me poderá increpar de ousado, imprudente e relapso contumás.*

*De ousado, por haver cerceado os contos de Boccaccio, de imprudente, por d'entre elles eleger justamente os mais licenciosos. (...).*

*É incontestável a realidade do facto, immerecida porém a qualificação do delicto e certa por consequência a minha absolvição. (...).*

*Com relação à indecorosa escolha que d'elles fiz, tão somente allegarei, que além de serem todos o mesmo na sua grande maioria, são incontrastavelmente aquelles os mais chistosos.*

(Mendo Pais, «Prólogo», in: *Contos Selectos de Boccaccio*, Lisboa, Typ. das Horas Românticas, 1875).

Só doze anos mais tarde é impressa a primeira tradução integral do *Decameron* em português e, na introdução, o tradutor Alfredo de Amorim Pessoa esforça-se por combater a imagem de G. Boccaccio institucionalizada com o tempo e proceder à sua reabilitação.

(15) Menéndez y Pelayo, em *Orígenes de la Novela*, vol. III, enumera diferentes traduções do *Decameron*, na Península Ibérica, durante o século XV: Em 1429 terá sido vertido para catalão; em 1440, refere uma versão difundida em cadernos, que não sabe ao certo se seria em castelhano ou simplesmente uma reimpressão italiana; em 1496, fala de duas edições, a edição completa do *Decameron* em castelhano, em cadernos soltos, hoje existente na biblioteca do Escorial, e a edição de Sevilha, posteriormente a mais conhecida.

## REALTÀ E DEMISTIFICAZIONE NEL «CANDIDO» DI SCIASCIA

di Antonino Giavatto

*Candido*, scritto nell'estate del 1977, chiude definitivamente il periodo del riavvicinamento di Sciascia al PCI, iniziato nell'estate del 1973.

Non si può comunque dire che i rapporti fra lo scrittore e i dirigenti del partito in quei quattro anni siano stati ideali. Eletto a Palermo come indipendente nella lista di questo partito con un numero di voti inferiore soltanto a quelli ottenuti dal capolista Occhetto, allora segretario regionale del PCI, Sciascia aveva risposto all'intervistatore dell'«Espresso» che il suo programma era «di stare all'opposizione», aggiungendo: «Occhetto sa che io sono contro il compromesso storico. E che a questa ostilità impronto la mia campagna elettorale».

Erano quelli gli anni in cui la strategia del compromesso storico, già in atto dagli inizi degli anni Settanta o forse da sempre, si realizzava con atti politici concreti, ultimo dei quali la non-sfiducia al governo Andreotti. Sciascia si chiede «quando il PCI comincerà a dire di no», e aggiunge:

- L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, Adelphi, Milano, 1988.  
 F. Tomizza, *L'ereditiera veneziana*, Bompiani, Milano, 1989.  
 G. Fiori, *Vita di Enrico Berlinguer*, Laterza, Bari, 1989.  
 R. Giannetta Alberoni, *L'orto del Paradiso*, Rusconi, Milano, 1989.  
 L. De Crescenzo, *Vita di Luciano De Crescenzo scritta da lui medesimo*, Mondadori, Milano, 1989.  
 E. Biagi, *Quante storie*, Rizzoli, Milano, 1989.  
 P. Volponi, *Le mosche del capitale*, Einaudi, Torino, 1989.  
 C. Marchi, *Non siamo più povera gente*, Rizzoli, Milano, 1989.  
 G. Pontiggia, *La grande sera*, Mondadori, Milano, 1989.  
 G. P. Pansa, *Il malloppo*, Rizzoli, Milano, 1989.  
 F. Duranti, *Effetti personali*, Rizzoli, Milano, 1989.  
 P. Citati, *Storia prima felice, poi dolentissima e funesta*, Rizzoli, Milano, 1989.  
 G. F. Venè, *Coprifuoco*, Mondadori, Milano, 1989.  
 A. Bevilacqua, *Il gioco delle passioni*, Mondadori, Milano, 1989.  
 A. De Carlo, *Due di due*, Mondadori, Milano, 1989.  
 L. Sciascia, *A futura memoria*, Bompiani, Milano, 1990.  
 G. Gorani, *Portugal - A corte e o País nos anos de 1765 a 1767*, Lisóptima Edições, Lisbona, 1989.  
 S. Campailla, *Voglia di volare*, Rusconi, Milano, 1989.  
 L. Malerba, *Il fuoco greco*, Mondadori, Milano, 1990.  
 N. Ginzburg, *Serena Cruz o la vera giustizia*, Einaudi, Torino, 1990.  
 V. Cassman, *Memorie del sottoscala*, Longanesi, Milano, 1990.  
 G. Bufalino, *As mentiras da noite*, DIFEL, Lisbona, 1990.  
 F. Fellini, *Giulietta*, Livraria Bertrand Editore, Lisbona, 1990.

## ESTUDOS ITALIANOS EM PORTUGAL

Rivista dell'Istituto Italiano di Cultura in Portogallo

Direttore: Prof. Angelo R. Manenti

Redazione: Dr.<sup>a</sup> Donatella Dehó  
Dr.<sup>a</sup> Simonetta Fasulo

Copertina: Dimensão 6

## Hanno collaborato:

Almeida Faria, scrittore; Paolo Angeleri, ex-Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura in Portogallo; Luís Bensaja dei Schirò, del Centro di Storia della Cultura dell'Università Nuova di Lisbona, ricercatore; Aldo Brizzi, musicologo; Silvio Castro, dell'Università di Padova, lusitanista; Gaetano Ferro, dell'Università di Genova, storico; Manuel Ferro, dell'Università di Coimbra, italianista; Antonino Giavatto, saggista; Rui Mário Gonçalves, dell'Università di Lisbona, critico d'arte; Rita Maria da Silva Marnoto, dell'Università di Coimbra, italianista; Luís de Pina, critico cinematografico, Presidente della Cineteca Portoghese; Wanda Ramos, scrittrice; Luíz Francisco Rebello, critico teatrale, Presidente della Società Portoghese di Autori; Luciana Stegagno Picchio, dell'Università «La Sapienza» di Roma, lusitanista; Luigi Surdich, dell'Università di Genova, italianista; Elvidio Surian, musicologo; Maria da Conceição Vilhena, dell'Università Aperta di Lisbona, lusitanista; Maurizio Vogliazzo, del Politecnico di Milano, architetto.

ARMIOS