

## Clarimundo e Clarinda: a força de amar por imagem

**Lênia Márcia Mongelli**

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
Universidade de São Paulo (USP) ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/rfrm.102401>

**Resumo:** A *Crónica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros (1496-1570), completa 500 anos devidamente saudada pela crítica, por razões várias que vão da tenra idade do autor ao compô-la à Profecia de Fanimor que a integra ou à primazia cronológica entre os chamados «livros portugueses de cavalaria». A estes justos reconhecimentos temos de acrescentar o que importa a qualquer leitor, mesmo não especializado: a indiscutível excelência do texto que brotou da fértil inventividade de Barros, respaldado pela tradição arturiana e, mais próximo, pelo *Amadis de Gaula*. A sequência vertiginosa de episódios, própria do modelo novelesco, mantém-se fiel às previsões do exórdio, sedutoramente retomadas dos mais diversos ângulos. Em um deles, decisivo, Clarimundo apaixona-se de vez por Clarinda, ao contemplar sua imagem retratada em uma «távoa». O expediente, de amplas implicações intrínsecas e extrínsecas, insere-se no âmago da iconografia clássica e medieval, pagã e cristã, conforme me proponho examinar neste artigo.

**Palavras-chave:** Renascimento português, livros de cavalaria, heroísmo, iconografia, simbolismo.

### ENG Clarimundo and Clarinda: the strength of loving by image

**Abstract:** The *Chronicle of Emperor Clarimundo*, by João de Barros (1496-1570), completes 500 years duly hailed by critics, for various reasons, ranging from the author's young age when composing it, to the Prophecy of Fanimor that integrates it or the chronological priority among the so-called «Portuguese books of chivalry». To these just recognitions we must add what matters to any reader, even a non-specialized one: the indisputable excellence of the text that sprang from the fertile inventiveness of Barros, supported by the Arthurian tradition and, closer, by *Amadis de Gaula*. The dizzying sequence of episodes, typical of the novelistic model, remains faithful to the predictions of the exordium, seductively taken up from the most diverse angles. In one of them, decisive, Clarimundo falls in love with Clarinda once and for all, when he contemplates her image portrayed on a «távoa» (a small wooden tablet). The expedient, with broad intrinsic and extrinsic implications, is inserted in the core of classical and medieval, pagan and Christian iconography, as I propose to examine in this article.

**Keywords:** Portuguese Renaissance, books of chivalry, heroism, iconography, symbolism.

### ESP Clarimundo y Clarinda: el poder de amar a través de la imagen

**Resumen:** La *Crónica del Emperador Clarimundo*, de João de Barros (1496-1570), cumple 500 años, debidamente acogida por la crítica, por diversos motivos que van desde la corta edad del autor al componerla, a la Profecía de Fanimor que la integra o a la primacía cronológica entre los llamados «libros de caballerías portugueses». A estos justos reconocimientos hay que sumar lo que es importante para cualquier lector, incluso no especialista: la indiscutible excelencia del texto surgido de la fértil inventiva de Barros, sustentada en la tradición artúrica y, más cerca, en *Amadís de Gaula*. La vertiginosa secuencia de episodios, típica del modelo novelesco, se mantiene fiel a las predicciones del exordio, revisitadas seductoramente desde los más diversos ángulos. En uno de ellos, decisivo, Clarimundo se enamora definitivamente de Clarinda, al contemplar su imagen retratada sobre una távoa ('tabla'). El dispositivo, con amplias implicaciones

intrínsecas y extrínsecas, se inserta en el corazón de la iconografía clásica y medieval, pagana y cristiana, como propongo examinar en este artículo.

**Palabras clave:** Renascimento português, livros de cavalleria, heroísmo, iconografia, simbolismo.

**Sumário:** 1. Uma imagem *Achéiropoiètes*. 2. Conclusão. Bibliografia.

Se a vida de João de Barros (1496-1570) contém pontos obscuros que não puderam ser esclarecidos por Manuel Severim de Faria (1584-1665) — até hoje respeitado como seu mais preciso biógrafo<sup>1</sup> —, uma coisa está ali acertada, com o *referendum* de obras autógrafas que o próprio Barros presenciou serem trazidas à luz: trata-se de um refinado e disciplinado historiador (haja vista o monumental projeto inconcluso das *Décadas*), gramático (sua *Gramática da Língua Portuguesa*, de 1540<sup>2</sup>, é quase pioneira, não fosse a anterior de Fernão de Oliveira, 1536) e moralista (além dos *Panegíricos* e *Diálogos*, a *Ropicapnefma* ou «mercadoria espiritual» é de 1532), com todas estas facetas coesamente interligadas em sua vasta produção. Curiosamente, sua obra especificamente de ficção — a *Crónica do Imperador Clarimundo*, que, vetusta, aniversaria de 500 anos —, embora inserida nesse mesmo amplo universo intelectual de orgânico rigor, passou à posteridade apenas por três razões fundamentais, deixando à margem qualidades estéticas mais profundas: 1) foi escrita por um jovem de pouco mais de vinte anos de idade, «para provar o estilo», atrás de «escaramuças fingidas» que melhor o adestrariam «para narrar as verdadeiras» façanhas das personagens «reais» que o cercavam, conforme Severim de Faria fez saber a todos (Barros 1953: 17); 2) a copiosa profecia do mago e Sábio Fanimor — figura «tutelar»<sup>3</sup> de Clarimundo —, onde se faz a síntese poética (circunscrita a 42 estrofes em oitava-rima) dos feitos históricos dos portugueses, desde Afonso Henriques (1109?-1185) até conquistas na Índia, para justificar perante o herói protagonista a «brava gente» que dele descenderá; 3) por conta dessa «inserção realista» e claramente ideológica (Santana Paixão 1996; Almeida 1998) no âmbito das fantasias cavaleirosas, a obra inaugurou, ao lado de Francisco de Moraes (1500-1572) e de Jorge Ferreira da Vasconcelos (1572?-1585?), aqueles títulos que ficaram conhecidos por «livros portugueses de cavalarias» do século XVI, com as quais se teria dado a «nacionalização» do gênero em Portugal<sup>4</sup>.

Muito justas as três razões valorativas, mas incompletas. Na verdade, a invenção ficcional de João de Barros vai bastante além: tal qual Luís de Camões, que renovou o gênero da epopeia com *Os Lusíadas* (1572) sem perder o foco nos modelos estruturais homérico e virgiliano; ou Miguel de Cervantes, que criou um livro de cavalarias exemplar com o *Don Quijote de la Mancha* (1605/1615), situado, no entanto, na gênese da literatura moderna posterior, também o nosso historiador não desprezou as lições de ilustres predecessores, que circulavam por um imaginário comum, para construir o seu épico particular: a matéria arturiana (Ribeiro Miranda 2013), Chrétien de Troyes<sup>5</sup>, e, em terras ibéricas, notoriamente o *Amadis de Gaula* (1508)<sup>6</sup>, ajudando a captar e a reescrever, inventivamente, a densa realidade do Quinhentismo português, latente em cada página da sua *Crónica*.

Afinal, nada a estranhar que assim seja, porque Barros tinha a seu favor e de seu talento duas indiscutíveis condições: em primeiro lugar, uma excelente e variada formação clássica, base de seu «claro engenho», iniciada já ao entrar, ainda menino, no serviço de D. Manuel (1469-1521) e do futuro D. João III (1502-1557). Conforme os costumes de então, mandavam os reis de Portugal «doutrinar os moços fidalgos e os da Câmara em toda a boa disciplina»; foi com eles que aprendeu inclusive a «dançar, jogar armas e outros exercícios virtuosos», formativos do cortesão; «estudou a língua latina e grega, as ciências matemáticas, as letras humanas [...], e entre os poetas, deu-se mais à lição de Virgílio e Lucano; nos historiadores, à de Salústio e Lívio, dos quais imitou o juízo e o estilo levantado»<sup>7</sup>. Em segundo lugar, o livro foi escrito no fervor do Expansionismo ultramarino quinhentista, por alguém que começava a conhecer por dentro os meandros da Corte manuelina, mergulho que o futuro só faria adensar, por meio dos reconhecimentos régios aos excelentes serviços prestados à Coroa, praticamente até a morte. Homem da confiança de D. João III, já em 1521 foi nomeado capitão da fortaleza de São Jorge da Mina; afastando-se de Lisboa com a peste negra de 1530, regressou em 1532 para, num passo adiante, ocupar o cargo de feitor das Casas da Índia e da Mina, de imensa responsabilidade no controle das entradas e saídas comerciais, em que se comprovou excelente administrador. Tanto assim que, em 1534, quando o Rei decidiu dividir o Brasil-Colônia

<sup>1</sup> A «Vida de João de Barros», por Manuel Severim de Faria, está incluída na edição utilizada ao longo deste trabalho: Barros (1953). O cotejo das demais citações fez-se sistematicamente com Barros (1522). (Observação: a crítica especializada já apontou as deficiências da edição de 1953; contudo, para a finalidade deste artigo, ela foi utilizada nas citações, porque mais acessível ao leitor comum e sem qualquer dano às ideias aqui expostas. A fim de evitar equívocos, optei por citar a edição de 1953 seguida da correspondente edição de 1522, indicada entre colchetes).

<sup>2</sup> Não passe sem registro — porque importa ao que vamos adiante comentar —, que João de Barros antecipou à *Gramática*, em 1539, uma curiosa Cartilha, ilustrada, com a dupla tarefa de educar e evangelizar inclusive povos recém-conquistados, além de ensinar as primeiras letras com o auxílio de um alfabeto mnemônico (Antunes de Araújo 2008).

<sup>3</sup> Uso a classificação fartamente conhecida entre os mitólogos: Eliade (1978: 36 e ss.), Campbell (1995).

<sup>4</sup> O assunto vem sendo bem rastreado e estudado por Vargas Díaz-Toledo (2012b). Do mesmo ano, o «estado da questão» apresentado por este autor é utilíssimo ponto de partida (2012a).

<sup>5</sup> Se toda a sua obra é paradigmática em tantos aspectos, a trajetória do ingênuo Perceval, da infância obscura ao castelo do Graal, lembra, de vários ângulos e muito de perto, o percurso acidentado do jovem Clarimundo (Chrétien de Troyes 1961).

<sup>6</sup> Vid. a minuciosa e completa Introdução à obra de Garci Rodríguez de Montalvo por Cacho Blecua (1987).

<sup>7</sup> Vid. as informações de Severim de Faria (citado na nota 1: 16-17).

em capitâneas hereditárias, destinou a Barros, em parceria com Aires da Cunha, parte dos territórios do Rio Grande do Norte e do Maranhão<sup>8</sup>.

A constituição intelectual e moral do homem estava anunciada na excelência formal e temática do estreante autor da *Crônica do Imperador Clarimundo*. A obra foi racionalmente construída do primeiro ao terceiro livro, tarefa difícil, considerando-se que a «aventura» é o magma dos enredos novelescos, tendentes à dispersão ou à repetição. Porém, Barros tinha mira certa e dela não arredou pé: seu protagonista seria o pai genealógico dos grandes portugueses que desvendariam «os mares nunca dantes navegados». Por isso, para esse fim, a trajetória do herói é pedagogicamente educativa (à maneira dos «espelhos de príncipes»), reforçada nos epifonemas que encerram cada capítulo: no primeiro livro, narram-se seus feitos bélicos; no segundo, bem mais longo, seus desconcertos amorosos; e no terceiro, apoteótico, os frutos de tantos esforços — a conquista definitiva da amada, a vitória sobre o Turco, a união imperial de reinos pelo matrimônio, o nascimento e a perda do herdeiro D. Sancho. Isto determinou uma estrutura muito bem alinhavada, nela cabendo, seguramente, as mais diversificadas linhas de inspiração, do passado clássico e do cristão ao presente renovador, das lendas folclóricas aos mitos<sup>9</sup> e aos fatos históricos, realidade e fantasia bem amarrados. Barros «fingiu» o que deveras «sentiu», viu e compartilhou, se nos é permitido parodiar Fernando Pessoa.

Com esse domínio insuspeitado da arte de escrever em tão tenra idade, o historiador serve-se ainda de outra estratégia de composição, também sacada de estereótipos do gênero: o nascimento faustoso e profético<sup>10</sup> de Clarimundo, em meio a sonhos premonitórios (como o do Rei Adriano, quando seu falcão nebrí Bronai luta para defender uma «garça real»; ou o da rainha Briaina, a quem é revelado o próximo roubo do menino por uma «loba» e os perigos futuros em que o colocará uma «onça»); episódios miraculosos (como o dos «turcos» sobreviventes do simulacro de dilúvio, os quais se abrigaram em mesquita no alto de um monte, mas foram destruídos pelo fogo de um repentino e impetuoso corisco); sinais mágicos (como o da chaga que Clarimundo trazia na parte direita do peito, sobre o coração, tão vermelha que parecia verter sangue, e que mais se assanhava quanto mais remédios lhe punham); intervenções divinas (segundo o narrador, tudo isto aconteceu por «mistério e obra de Deus»<sup>11</sup>). A partir desses acontecimentos exordiais distribuíram-se as linhas-mestras que foram paulatinamente confirmadas até o epílogo, num frenético vai-e-vem em que as origens são sempre lembradas, miticamente retomadas, explorando com maestria o simbolismo da circularidade<sup>12</sup>.

Preparado o campo, dissemina-se o rol de «aventuras» que dará ao protagonista a identidade e a «fama» duramente conquistadas — cada um desses episódios valendo quase por um mini-conto<sup>13</sup> ou escondendo algum enredo, como o magnífico fragmento que aqui trago:

[...] chegou uma donzela bem ataviada e disse [aos presentes, que cuidavam das feridas de Clarimundo]: — «Tirai-vos daí vós outros, porque eu trago a esse cavaleiro melhor remédio do que lhe podeis dar». E chegando-se a ele, tirou uma táboa pintada da manga do brial, e disse: «Esforçado cavaleiro nas obras de vossa glória, abri os olhos e vereis a causa de vosso mal e descanso de vosso bem». E com estas palavras, metendo-lhe a táboa na mão, desapareceu súbitamente.

Belifonte acudiu logo, e abrindo os olhos viu um vulto de mulher em meio da táboa, tão formosa que não podia a natureza mais obrar, ainda que todas as conjunções para isso estiveram mui dispostas. A qual tinha sobre a cabeça uma coroa de flores diversas entremetidas com pedraria, que a faziam mais lustrosa. E ainda que tudo isto não fora tão excelente, não tinha o seu natural parecer necessidade de bons atavios, antes ela desfazia com sua formosura e graça toda a que eles tinham. E somente dos ombros para cima se mostrava naquela pequena táboa, que o mais ficava no próprio original. E na quadra debaixo estavam umas letras em grego, que diziam: *Nesta linguagem está quem por ti espera, e por sua causa começa a sentir seu mal*. A sentença das quais palavras, ainda que Belifonte não entendeu, depois foi tempo que claramente viu o que elas diziam. Porém, ao presente vendo uma coisa tão perfeita e fora do que se podia presumir em parecer humano, pela obra que o encontro do cavaleiro fizera, foi preso de amores por aquele vulto, de maneira que cuidava estar ali toda sua bem-

<sup>8</sup> Para um panorama bem documentado desses reinados, Alves Dias (1998).

<sup>9</sup> Para uma síntese dos principais estudos que têm apontado, desde Gaston Paris e Joseph Bédier, a presença marcante de «motivos» e de fontes mitológicas, folclóricas e romanescas nos livros de cavalarias, responsável pela instigante alternância entre o paradigma e suas variações, *vid.* Luna-Mariscal (2018). Foi dedicado especificamente aos «motivos» e seus modernos índices classificatórios um número especial da *Revista de Poética Medieval* 26 (2012). Sublinhe-se, porque já bem detectado pela crítica especializada, que «le modèle romanesque» apresenta «de règles en incessante transformation» (Zumthor 1972: 352 e ss.).

<sup>10</sup> Para alguns investigadores, aos quais me uno, na utilização das profecias está um dos pontos fortes não só da *Crônica*, como dos livros de cavalarias em geral. *Id.*, por outros, Vargas Díaz-Toledo (2012b: 17).

<sup>11</sup> Lugar-comum na historiografia do Humanismo português. No *Panegírico* à infanta D. Maria, por ocasião da morte de seu pai D. Manuel I, Barros lembra, emocionado, o canto de vitória em nome do Rei após conquistar a Índia e a Etiópia, sempre em defesa da Fé: «Deus é conosco» (Figueiredo 1950: 244-245).

<sup>12</sup> Assim se compõe aquela faceta do «maravilhoso» — outro alicerce do universo cavaleiresco — recortado por Lida de Malkiel (1983). Quanto à «circularidade» como condição do «rito», *vid.* Van Gennep (1978). Sobre o simbolismo em geral, Pastoureau (2004).

<sup>13</sup> A crítica literária contemporânea tem insistido na ideia complexa, mas elementar e tantas vezes esquecida, de que é «dentro do texto» (clássico, medieval ou moderno) que se forjam os múltiplos sentidos de materiais colhidos em fontes, espaços e tempos diferenciados, abrigados pela narrativa (onde, afinal, se inova o modelo): «Le texte, en principe, est dérèglement, transgression; mais, dans un univers où les changements de toute nature s'évalent sur de très longues périodes, la transgression est pour ainsi dire récupérée par la règle, à l'instant même qu'elle se produit» (Zumthor 1972: 32).

-aventurança, e que não podia ver cousa que o mais ledo e triste fizesse (Barros 1953: Livro I, cap. XXV, 245-246 [1522: cap. xxvj, f. xxxvj]).

## 1. Uma imagem *Achéiropoiètes*

Este trecho acima assinala o primeiro momento em que Clarimundo se vê diante da imagem de Clarinda, a figura feminina que começa a dar contorno um pouco mais concreto aos atributos metaforicamente implícitos naquela chaga oracular, aberta sobre o coração e resistente a qualquer mezinha. A cena vem imediatamente precedida por significativa alegoria: a vitória retumbante obtida por um cavaleiro chamado Amor sobre o até então imbatível guerreiro<sup>14</sup>, derrota após a qual o vencedor desaparece abruptamente e o herói muda de epíteto e de armas, por ordens do sábio Fanimor, passando de «Belifonte» a «Cavaleiro das Lágrimas Tristes». A aventura é claramente probatória, rito de passagem: a árdua peregrinação de Clarimundo na conquista da mulher insinuada por trás daquele belo «vulto»<sup>15</sup> instaura em sua psique a «tristeza», sentimento novo e cruel, que agora passa a decorar inclusive seu escudo de armas — «as quais eram todas negras, cobertas de lágrimas de prata, e o escudo ao contrário, o campo de prata e as lágrimas negras»<sup>16</sup>. O percurso aqui inaugurado é longo e progressivamente sofrido: o encontro pessoal do par amoroso só ocorrerá no cap. IX do Livro II (Barros 1953 [1522, cap. xliij, f. lxvij]), depois de dezessete capítulos intervalares em que as numerosas façanhas praticadas não preenchem, para Clarimundo, a ausência do «vulto» bem-amado. Pelo contrário, com o episódio da Casa Perfeita, ao vencer o mantenedor dela e adentrar o recinto em meio a uma apoteose de prodígios, a paixão atinge o paroxismo: «[...] depois que a vista cobrou mais forças em sua potência, viu a imagem Perfeita tão conforme à do vulto que ele na tábua trazia, que ficou abrasado em maior fogo (porque a via já mais perfeitamente)», caindo «esmorecido aos pés dela», completamente trespassado e «sem ter outra cousa viva senão o sentimento com que este alvoroço e turvação sentia» (Barros (1953: Livro I, cap. XXXII, 324 [1522: cap. xxxiij, f. xlix]). No cap. XV do Livro II (Barros 1953 [1522: cap. xlix, f. lxxvj]), já mais fortalecido e como eloquente revanche de bom augúrio, Clarimundo vence Amor, que o vencera; o «casamento secreto» (Ruiz de Conde 1948: 3-13), no cap. XXXII (Barros 1953: Livro II [1522: cap. xlvj, f. cvij]), inevitável em tantos livros de cavalarias, é o *galardon* esperado. O desfecho acontece com o matrimônio oficial (Barros 1953: cap. XVI, Livro III [1522: cap. ciij, f. clij]), sacralizado perante as autoridades religiosas e toda a Corte, suntuosamente reunida após o vencimento do Turco. Encerra-se o ciclo em que a resistência espiritual e moral de Clarimundo foi testada nos mínimos recantos de suas reações. Ou isso ou ele não poderia ser Rei.

Assim situado, o excerto ganha outra dimensão: suspenso, naquele fatal e climático momento, entre sonho e realidade, Clarimundo está a meio caminho de perder-se ou achar-se, sofrer ou alegrar-se, viver ou morrer, como queria o raciocínio polarizado trazido pelas matrizes retóricas da cortesia medieval. O erudito racionalismo do ainda neófito João de Barros — de posse agora de uma outra linguagem, a pictórica — foi buscar à tradição, anterior e à sua volta, os fundamentos para alicerçar firmemente, com os pés plantados na História, um amor tão indispensável à formação desse Príncipe especial.

Vejam: por que dar a conhecer Clarinda através de uma «táboa pintada», preferentemente à presença física? O que sugere, àquela altura, o polêmico encontro com a imagem? O próprio texto (excerto citado acima) fornece sutilmente as pistas: de um lado, a figura se mostra apenas «dos ombros para cima» e portando «uma coroa de flores diversas entremetidas com pedraria»; de outro lado, temos um «vulto de mulher», concebido «fora do que se podia presumir em parecer humano». No primeiro caso, a referência é à tradição clássica greco-romana; no segundo, à teologia clerical, que desde os primórdios — de Santo Agostinho (354-430) (Oliveira Santos / Ambrósio de Pina 1981: X, 8, 247 e ss) a Tomás de Aquino (1225-1274) (De Boni / Costa 1980: III, quest. 25, art. I-VI) — esteve às voltas com a representação do divino. Na verdade, nos dois casos entram em campo as complexas arestas da iconologia, que tantas vezes uniram e aproximaram Ocidente e Oriente na discussão da legitimidade de uso das imagens, principalmente no âmbito dos poderes político e religioso.

O recurso à «táboa pintada» — material comum na pintura e escultura portuguesa quinhentista<sup>17</sup> — é um apelo imediato ao sentido da visão, aos «olhos», com toda a sua carga histórica da função da visualidade

<sup>14</sup> A ferida que Amor fez em Belifonte foi «mui grande, porque não lhe valendo as fortes armas que trazia, foi-lhe tocar com a agudeza do ferro de sua lança no próprio lugar onde tinha a chaga, em maneira que ficou tão atormentado, que não se podendo sustentar na sela, caiu do cavalo sem mais responder» (Barros 1953: Livro I, cap. XXV, 244 [1522: cap. xxvj, f. xxxvj]).

<sup>15</sup> Para as considerações que farei a seguir, é importante deixar estabelecido: segundo Du Cange (1982: 862), o sentido latino de *vultus*, origem de «vulto», é «rosto, fisionomia, aparência», conforme um dos exemplos mais conhecidos por ele citado de Cícero, em *De Or.* 3, 221, *Imago animi vultus est* («O rosto é o espelho da alma»). Por extensão, também «figura indistinta, imagem» a partir do séc. xiv, conforme Cunha (1982).

<sup>16</sup> Lembrando que esse emblema heráldico, concebido segundo rigorosas regras de composição, tem não só a função de identificação, mas também a de proclamação: «*Voilà qui je suis!*», ensina Pastoureau (2004: 223).

<sup>17</sup> *Vid.* Guimarães Andrade (2000: 78). Segundo este excelente artigo, a partir do século xv, «por influência norte-europeia, sobretudo flamenga, diretamente e através de Espanha, a madeira adquire gradualmente um papel cada vez mais relevante como suporte da produção escultórica e a pouco e pouco aplicando-se cada vez mais ao revestimento interior da arquitetura». A madeira permite, na verdade, um tratamento diferente dos «volumes, na execução dos panejamentos, no dramatismo ou numa certa exuberância de gestos e atitudes, nas preocupações realistas».



como recurso didático para dar a conhecer uma imagem ou um objeto<sup>18</sup>, principalmente em sociedades onde a leitura era privilégio de poucos. O Papa Nicolau I (858-867) define a imagem pintada como «Bíblia dos iletrados», estabelecendo uma espécie de equivalência entre a função das palavras das Escrituras e a das cores das pinturas; para ele, as cores, como as palavras «devem permitir uma “ascensão” ao protótipo, e a veneração da imagem é condição de salvação: aquele que não contemplara a forma sensível de Cristo daqui de baixo não poderia contemplá-la em glória no além» (Schmitt 2007: 67). Desse ângulo, a imagem atua como respeitadora mediadora entre dois planos, o humano e o divino. No caso em questão, atento inclusive a um aspecto da longa concepção do feminino na lírica cortês em verso ou prosa, a via que João de Barros abre para Clarimundo é a da «contemplação» de Clarinda, entre o profano e o sagrado.

Para fortalecer esse estratagema visual, o ficcionista ainda põe em cena o irrepreensível Fanimor, «senhor das Ilhas do Sol», autor da «távoa» enviada — entregue também por expedientes de magia pela misteriosa «donzela-mensageira» e operando sobre o destinatário efeito tão aniquilador, que deixou perplexos e sem ação os colaços Carfel e Filena. A origem da «távoa» justifica a reação: trata-se de uma imagem do tipo *achéiropoiète*, ou seja, «não feita por mãos humanas», referência fundadora da imagem cristã «fortemente ligada às crenças e práticas rituais do cristianismo» (Le Goff / Schmitt 2002: vol. I, 591) na Idade Média<sup>19</sup>. O selo identificador do até então encoberto Sábio é poderoso: «senhor das Ilhas do Sol», que, no plural, não só ampliam o seu império, como o inserem na tradição das «Ilhas Afortunadas» — mitificadas, para o mundo cavaleiresco, na quimera da Avalon arturiana (Alvar 2004). A referência ao «sol» também não é gratuita, considerando-se que a imagem diante de Clarimundo é apenas um «vulto»: ensina a Física, pela teoria da reflexão da luz, que o que nos permite visualizar um objeto é o retorno aos olhos da luz refletida neste objeto, razão de não enxergarmos no escuro<sup>20</sup>. Fanimor não ilumina completamente a mulher retratada e oferece dela uma figura meio indistinta, que faz, no entanto, esmorecer o contemplador; com que olhos este a vê, senão com «os olhos da alma», conforme a mística propagada pelas Escrituras (Mt, 6, 22-23) — «O olho é a luz do corpo. Se teu olho é são, todo o teu corpo será iluminado [...]. Se a luz que está em ti são trevas, quão espessas deverão ser as trevas!»? É essa a luz que dá a ver — ou faz supor — o invisível para além do visível, a verdadeira Clarinda nos interstícios da «távoa» e do «vulto».

Impossível não reconhecer, neste contexto pictórico, as ricas lições da lírica trovadoresca occitana (o «amor de *lonh*» rudeliano) e galego-portuguesa (o «amor de oídas»<sup>21</sup> de tantos), que, já se mostrou, têm longa carreira anterior, desde, supostamente, a «epístola décimosesta de Paris a Elena em 'las Heroidas' de Ovídio»<sup>22</sup>. Assim traduziu João de Barros esse *topos*, plenamente atual ainda em seu tempo:

Senhora, não sou eu mal-aventurado, mas o mais ditoso de todos os nascidos, pois nasci para me matardes e vos ter por minha senhora, com tanto contentamento meu, que só ele me fica por satisfação de quanto vos posso merecer, que será pouco para o muito que vós mereceis que eu por vossa causa sinta. Portanto, não me julgueis a vontade pelo desconcerto das palavras, mas pola fé de minha tenção, que no amor desse parecer é abrasada (Barros 1953: Livro I, cap. XXV, 247 [1522: cap. xxvj, f. xxxvj]).

São as palavras «desconcertadas» que se seguem imediatamente à «visão» da «távoa». «E além destas cousas, começaram de lhe dizer outras conformes à necessidade que tinha, mas tudo aproveitava pouco para apagar aquele fogo que dentro em sua alma ardia». Barros ainda acentua: «Desta maneira estava o esforçoado Belfonte vencido por um só encontro, sem suas forças poderem a isso resistir». Talvez o «teórico» mais apropriado para entender a essência desse estado anímico de Clarimundo seja André Capelão, no seu *De amore* (1174), roteiro do bem-amar que atende ao que vimos dizendo:

Que esta pasión es innata, te lo voy a explicar claramente, porque, si buscas la verdad con exactitud, esta pasión no nace de acción alguna sino únicamente de la reflexión del espíritu a partir de aquello que ve. Pues cuando alguien ve a una mujer dotada para el amor y moldeada a su gusto, al punto empieza a desearla en su corazón. En efecto, luego, cuanto más piensa en ella, tanto más arde de amor por ella, hasta tal punto que llega a obsesionarse (Creixell Vidal-Quadras 1985: 57).

<sup>18</sup> Para citar apenas um exemplo, lembrem-se as célebres palavras de abertura da *Metafísica* do Estagirita: «Todos los hombres tienen, por naturaleza, el deseo de saber; lo prueba el placer causado por las sensaciones, pues, aparte de su utilidad, nos proporcionan goce por sí mismas y, sobre todo, las sensaciones visuales. Efectivamente, no solo para obrar, sino incluso cuando no nos proponemos acción alguna, preferimos, por decirlo así, la vista a todo lo demás. La causa estriba en que la vista es de todos nuestros sentidos, el que nos hace adquirir la mayor cantidad de conocimientos y nos descubre las mayores diferencias» (Aristóteles 1984: 3).

<sup>19</sup> Como se sabe, «les images “profanes” existent dès avant la fin du Moyen Âge (miniatures illustrant des manuscrits astronomiques, médicaux, historiques, philosophiques, poétiques; marges de texts religieux avec grotesques et figures de donateurs) [...] L'Orient (Grèce, Balkans, Pays Slaves; Proche-Orient Chrétien) a développé un monde d'images religieuses commandé par la vision de l'icône qui a triomphé avec les iconodules (Nicée II, 787)» (Gauvard et al. 2001: 703-705).

<sup>20</sup> Foi Roberto Grosseteste (1168-1253), adepto e estimulador da ciência experimental, quem, em seu tempo, deu grande contribuição aos estudos de Óptica, que considerava «ciência física básica»: «A luz, pensava, foi a primeira forma de matéria-prima a ser criada, uma substância física que se propagava a partir de sua fonte em um ponto de uma esfera, dando origem, assim, às três dimensões do espaço — interpretação original e interessantemente científica da criação tal como se lê no texto do primeiro capítulo do Gênesis (Gn 1, 3): “Faça-se a luz”» (Ronan 1987: 138-140). Para leitura mais vertical do assunto, Acedo Barbosa (2020: 73-76).

<sup>21</sup> Ou, em outro patamar, mas com função paralela, o «amor de vista». Vid. Alvar (1989: 13-24).

<sup>22</sup> Fidalgo Francisco / Souto Cabo (1995: 313-327). Quanto ao tema, muitas variantes dele são de extração folclórica: a princesa presa na torre, encantada, roubada, entregue ao noivo cruel, perseguida pelo pai intolerante etc., etc., de quem «o enamorado» ouviu falar e em cuja salvação emprega todos os seus esforços. Vários índices arrolam os exemplos; vid. a «Presentación» de Juan Paredes in Cacho Blecau (2012: 11-30), Guerreau-Jalabert (1992), Propp (1974).

Observe-se que essa paixão é fruto da «reflexão do espírito» e sedia-se ««no coração» a partir do que «vê». A intensidade do sofrimento deriva da imaginação ativada pela memória, a cada vez que o apaixonado retorna à «távoa» para sua masoquista adoração. Estamos falando de «uma realidade sobretudo psicológica e individual», conforme Jean-Claude Schmitt esclareceu: «Na Idade Média, a palavra *imaginatio* designa uma função cognitiva intermediária entre os sentidos corporais (dentro os quais, em primeiro lugar, o sentido da visão: *visus*) e a inteligência racional (*mens, ratio*)» (Schmitt 2001: 134-135) — numa espécie de teoria «psico-fisiológica» que vem retornando modernamente aos domínios literários através do estudo das emoções (Brea 2015, González / Lorenzo Gradín 2022: 365-383; 109-129). Foi aquela concepção, continua o historiador francês, que «permitiu tomar consciência do fato de que o objeto de amor não é a pessoa que se diz amar, mas o “fantasma” que o amante se dá para usar imaginariamente a seu gosto» (Schmitt 2001: 135). Ou, no diagnóstico de João de Barros: «[...] aos apaixonados de amores se representam muitas cousas na fantasia[...]» (Barros 1953: Livro I, cap. XXV, 247 [1522: cap. xxvj, f. xxvj]). Pelos próximos dezessete capítulos, até o encontro físico do par, Clarinda é a ilusão, o sonho, o espectro incorpóreo que, no entanto, provoca sofrimento profundo, real.

Daí a «tristeza» assinalada no escudo de armas, lassidão moral tão propícia ao assédio dos demônios, conforme o temor de Santo Agostinho ao perigo das paixões (Paes Leme 1990: vol. I, IX, 4-7, 343-349; vol. II, XIV, 5-11, 137-148)<sup>23</sup>. Trata-se de uma das «emoções básicas» ou «primárias» da tradição (*laetitia, tristitia, timor, ira, cupiditas*) — classificação hoje desconsiderada em favor da ideia de que uma emoção é sempre «básica» no momento em que ocorre, porque ela se singulariza pela «duração», sendo «temporalmente determinável» e provocada por «estímulos internos e externos»<sup>24</sup>. Esse teor abrupto de uma emoção é o que suscita as reações físicas tão típicas das cantigas de amor — toda uma «sintomatologia» que vai da mudez ao torpor e ao delíquio. Clarimundo, tomado pelo visceral desejo que lhe atormenta a carne na ausência da amada, corre o risco de ceder à luxúria, um dos sete pecados capitais que pode torná-lo rendido aos prazeres mundanos (Casagrande / Vecchio 2002). Não se desdenhe o fascínio, uma vez que o próprio enamorado confessa: «Oh amor, amor, [...] por tal aventura em que tanta desventura sinto, me roubaste minha liberdade de tuas cousas isenta!».

De início, causa certo estranhamento o impacto da «távoa» sobre Clarimundo, porque ante ele está apenas a metade de uma bela mulher, um busto e uma cabeça coroada de flores. Porém, essa força de persuasão parece paralela ao da antiga estatuária romana, quando a grandeza de um imperador se media inclusive pelo porte da escultura que o representava. Em instigante estudo, o professor brasileiro Luiz Marques examina a evolução do retrato escultórico de Augusto (27 a.C.-14 d.C.) a Trajano (53-117), apontando uma progressiva e sutil revelação da «interioridade» do retratado, muitas vezes contrária à serenidade hierática tradicional na figura do Imperador; por exemplo, em uma epístola de Plínio, o Jovem aos cristãos (111-112), «evidencia-se como o busto imperial possui então, sobretudo nas províncias remotas, o poder de instaurar a presença jurídica do Imperador» em locais «onde ele deve afrontar denúncias e processos contra os cristãos». Segundo o epistológrafo, era preciso que os cristãos «invocassem os deuses e se curvassem com incenso e vinho diante de tua imagem [do Imperador], a qual para tal fim mandara trazer juntamente com as dos deuses» (Marques 2005: 129-130)<sup>25</sup>.

Não menos sugestivamente poderosa é a cabeça daquele vulto de mulher, coroada de «flores diversas entremetidas com pedrarias», que a tornavam «mais lustrosa». Recorde-se que Clarimundo acaba de ser vencido por Amor; e que o «vulto» da «távoa» lhe despertou no corpo e na alma as incandescências do «louco amor» cantado pelos poetas<sup>26</sup>; nesse terreno do *maravilhoso* e do fantástico, pleno de sensualidade, a lembrança de Vênus — porque é a ela que a imagem remete — condiz com uma das faces com que a mitologia a apresenta: «em Roma, Vênus simbolizava a primavera, tutelava os campos e os jardins. Sob a influência grega, passou a ser venerada como deusa do amor e da beleza». Embora tenha se perpetuado como ícone da alegria de viver, diz uma de suas lendas que, «apaixonada por Adônis, disputou-o com Prosérpina. Após a morte do jovem, transformou seu sangue em anêmona. Todos os anos, ao desabrochar dessa flor, no início da primavera, Vênus tirava o luto que guardara durante o outono e o inverno» (Canto 1976: 185). E ainda, a *Vênus* de Botticelli (s. xv), saindo das águas e recebendo da deusa Primavera em mastro todo bordado de flores, enquanto à esquerda o Vento Zéfiro e uma ninfa sopram em direção à terra, fazendo cair rosas, que, segundo outra versão da lenda, nasceram quando ela, Vênus, pôs pela primeira vez os pés em terra firme: Clarinda não poderia ser, no quadro de Barros, a *persona* da deusa?

Mudando de direção o sentido dessa espiritualidade, sem perder a noção do conjunto e para ele confluindo, aquele «vulto de mulher», cuja excelência está «fora do que se podia presumir em parecer humano», recorda uma outra divindade, concentrada na primeira acepção da palavra «vulto» (*vid.* nota 16) como rosto, cara,

<sup>23</sup> Entre os gregos, conforme Platão, descrevia-se a «temperança», o «autodomínio» como imprescindíveis ao exercício da «justiça»: *vid.* Pinheiro (2001: Livro IV, 158-167); e, segundo o Estagirita, «as paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e prazer» (Aristóteles 2000: 5). Em ambos os casos, afetos descontrolados ameaçavam o ideal moralizante da *aurea mediocritas*.

<sup>24</sup> Remeto ao artigo de Antonelli, Roberto, «Perché l'affettività e le emozioni?», in Brea (2015: 1-15).

<sup>25</sup> E na sequência: «[...] exibindo o peito nu, a autoridade serena destes bustos parece exprimir, em consonância com o programa ideológico de ruptura com Domiciano, um deliberado contraste com o *pathos* da retratística flaviana. É assente, nas imagens de Trajano, a adesão ao ideal neo-augusteano de simplicidade do modelado, concisão e controle expressivo». *Vid.*, ainda, «O poder do visual: cultura material e sua exibição, da Roma imperial aos carolíngios» in Wickham (2019: 331-354).

<sup>26</sup> Sentimento mortal, ensinou o mito de Tristão e Isolda, a que Wagner deu sua entonação sublime: «Himmelhöchstes / Welten-trücken! / Mein Tristan! Isolde mein! / Mein und dein! / Ewig, ewig ein!» («Rapto celestial /do mundo! / Meu Tristão! Minha Isolda! / Meu e sua! / Eternamente unidos») (Wagner 2007 [1952]: 68).

semblante de alguém – porta de entrada para surpreender a interioridade do retratado através dos olhos<sup>27</sup>. A memória desse «vulto» está na mente de cada cristão<sup>28</sup>: conforme diz Jean-Claude Schmitt, se Javé e Alá permanecem invisíveis e não figuráveis, não assim o filho de Deus, que, ao se fazer Homem, legitimou um modelo para a futura imagética de toda a cristandade. A Verônica (*Vera Icona*), o Mandylion (conforme é conhecido o sudário de Edessa com o rosto de Jesus nele impresso, tal qual o sudário de Turim), o *Volto Santo de Lucca* (o *rex tremendae maiestatis*, de olhar impressionante) (Ferrari 2000: 253) são outras tantas *achéiropoiètes* (Schmitt 2001: 24)<sup>29</sup>. Pelas mãos de Fanimor, num ato efetivamente criador, João de Barros parece reinventar o episódio genesíaco «Deus criou o homem à sua imagem» (Gn I, 27), dando espaço à mulher. Afinal, por que não também a divindade da Virgem Maria, a Mãe humana daquele mesmo Deus, cujo culto São Bernardo de Claraval (Diez Ramos 1953), desde o s. XII, espalhou por todo o Ocidente, por meio de seus sermões e homilias? Em outro registro, a «rosa de Vênus» pode ser «de Maria», conforme o *loor* trovadoresco que Afonso X, o Sábio, em uma das *Cantigas de Santa Maria*, depôs aos pés de sua celestial Senhora: *Rosa das rosas e Fror das frores, / Dona das donas, Sennor das sennores* (Mettmann 1986: vol. 1, 84).

Para assegurar-se da «veracidade» do episódio fantasioso, Barros arremata com a «citação»: «*Nesta linguagem [umas letras em grego] está quem por ti espera, e por sua causa começa a sentir seu mal*» (Barros 1953: Livro I, cap. XXV, 7 [1522: cap. xxvj, f. xxxvj]). Sagazmente, as «letras em grego» remetem o leitor ao segundo Prólogo da *Crônica*, onde se faz referência ao tópico da «falsa autoria» (Marín Pina 2001: 69), segundo a qual o livro teria sido escrito por Carlim Delamor, um dos estrangeiros que, vindo a Portugal «com a rainha nossa Senhora», trouxe consigo as invioláveis façanhas cavaleirosas de «Húngaros e Gregos», de que João de Barros fora apenas o «trespassador» para a língua portuguesa. Com isso, a «causa» de todo o desnorteamento de Clarimundo – Clarinda – carrega também o peso enobecedor da tradição amatória «grega», tornando plausível que ele comece, dede já, «a sentir seu mal», qual seja, «[...] nasci para me matardes[...]», como ele confessa linhas adiante.

## 2. Conclusão

Parece-me essencial desviarmos os nossos olhos de leitor para esse segundo Prólogo (Barros 1953: 4-9), onde se expõe, de forma humilde e encomiástica, o verdadeiro «objeto» da *Crônica*: «Dirigido ao esclarecido príncipe D. João, filho do mui poderoso rei D. Manuel, primeiro deste nome. Por João de Barros, seu criado». Tudo o que dissemos tem aqui sua justificativa maior:

E como eu, ilustríssimo Príncipe, fosse criado sobre a disciplina destas magníficas obras, que no decurso de sua vida tem feito, notei quão grande inimigo era da ociosidade danosa, e nesta parte (pois minha baixa qualidade a mais não podia suprir) quis imitar seu virtuoso exercício, lendo as vidas e obras dos passados e excelentes príncipes, que tanto exemplo com elas deram, até o tempo del-Rei Nosso Senhor, e progenitor vosso, que assim a todas escureceu [...].

Os expedientes narrativos que, ao longo dos três livros, sustentam esse *exemplum* ficcional tão bem arquitetado, podem acrescentar-se ao inventivo padrão greco-romano o de Afonso X, o Sábio (1221-1284), igualmente vassalo da lição dos antigos. Mais próximo no tempo e no espaço, ele dedicou sua *Segunda Partida*, como se sabe, à complexa tarefa de reinar com *justicia e verdad*. Nela, o *Título III* começa com ortodoxo rigor, que colabora para elucidar os enigmas de Fanimor e sua «távoa pintada»:

Ome segund natura, ha en si tres cosas. La una es pensamiento, en que asma los fechos que ha de fazer. La outra es palabra con que lo muestra. La tercera obra con que aduze a acabamiento lo que piensa. [...] queremos aqui dezir qual ha de ser en si mismo en los pensamientos, que son dentro en el (II, Tit. III: 10).

Reconhecem-se os fundamentos do *Confiteor* cristão, prática adotada desde os primórdios do cristianismo, em diferentes formatos, e adicionada à missa a partir do s. XI, em que o penitente roga a Deus o perdão por seus pecados: «Eu, pecador, me confesso a Deus Todo-poderoso, [...] porque pequei muitas vezes por pensamentos, palavras e ações, por minha culpa, minha culpa, minha máxima culpa [...]»<sup>30</sup>. A Lei 2, na sequência desse introito, esclarece a natureza mais profunda do *pensamiento* acima enfatizado: *Nasce el pensamiento del coraçon del ome*, o qual trabalha junto à *razon* para que *se pueda guardar de daño*<sup>31</sup>. Daí o zelo real, pois tudo parte de e converge para o próprio Deus, conforme um dos livros sapienciais bíblicos (Sab. 6, 1-3):

<sup>27</sup> Diz o léxico, ampliando as possibilidades do «vulto», que se trata ainda, nas artes plásticas, de uma «escultura tridimensional em relevo, sem ligação com um plano de fundo, o que permite que seja observada de qualquer ponto à sua volta» (Buarque de Holanda Ferreira 1999).

<sup>28</sup> Em sua pujante alegoria do «palácio da memória», onde diz que se conservam «distintas e classificadas todas as sensações», Santo Agostinho faz a ressalva: «Todavia, não são os próprios objetos que entram, mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda» (Oliveira Santos / Ambrósio de Pina 1981: 248).

<sup>29</sup> Em *O Corpo das imagens* (2007: 19), o mesmo autor diz que os peregrinos – monges, cavaleiros, camponeses – ficam fascinados pelo «brilho do olhar (*vultus*)» desses personagens celestiais, como Santa Fé de Conques, que parecem descer à terra.

<sup>30</sup> A questão, aqui apenas situada, é bem ampla e remete à oficialização da confissão auricular pela Igreja no século XII, com seus importantes desdobramentos de interiorização, de auto consciência e de assomo da individualidade. Para uma introdução ao assunto, Bolton (1983).

<sup>31</sup> Para as relações medievais entre pensamento e coração, Riquer (2007).

Ouvi, pois, ó reis, e entendei; aprendei vós que governais o universo! Prestai ouvidos, vós que reinais sobre as nações e vos gloriais do número de vossos povos! Porque é do Senhor que recebestes o poder, e é do Altíssimo que tendes o poderio; é ele que examinará vossas obras e sondará vossos pensamentos.

Minucioso, detalhista, D. Afonso usa todo o *Título III* (Leis 1, 2, 3, 4, 5) para desdobrar esta reveladora afirmação – que poderia perfeitamente ter inspirado o excerto de João de Barros: *Pensamiento es cuydado* (Lei 1), com todas as complexidades linguísticas e etimológicas do verbo «ser» como elemento de ligação do sintagma. «Cuidar» vem do latim COGITARE, significando «cogitar, imaginar, pensar» e, por extensão, «ter cuidado com a saúde». O termo «cuidado», de COGITATUM, tem a mesma acepção e está atestado desde o s. XIII (*cuy, coi*) (Cunha 1982). COGITARE ainda aponta «remoer no espírito acerca de alguém ou de alguma coisa», quando usado com *de aliquo, de aliqua re* (Gomes Ferreira 1998). Na lírica galego-portuguesa, em que poetou D. Afonso X, é bom não olvidar, a todos estes sentidos o *cuidar* acrescenta o de «cismar, julgar» e, ainda, «inquietação, mágoa»; para *coidado* temos «aflição, mágoa, preocupação»<sup>32</sup>. Portanto, como *pensamiento es cuydado*, «pensar» é simultaneamente «cogitar, imaginar, julgar, refletir» e «ter aflição, mágoa, preocupação, inquietação».

A visão da «távoa» encantada termina pela declaração do narrador: Clarimundo «não podia ver cousa que o mais ledo e triste fizesse»; só a música dos vilancetes de Panflores, o Enamorado, no capítulo seguinte, lhe deram algum refrigério passageiro. De modo que seus *pensamientos* continuarão a ser tormentosos *cuydados*, até que Clarinda o acolha da maneira por que ele suspira. É isso que lapida a alma de um Rei!

## Bibliografia

- Acedo Barbosa, Eduardo (2020): «Óptica geométrica», in Dirceu D'Alkmin Telles e João Mongelli Netto (orgs.), *Física com Aplicação Tecnológica*. São Paulo: Blucher, vol. IV, pp. 73-76.
- Almeida, Isabel Adelaide (1998): *Livros portugueses de cavalaria, do Renascimento ao Maneirismo* [tese de doutoramento]. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Alvar, Carlos (1989): «Amor de vista, que no de oídas», in *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*. Madrid: Castalia, pp. 13-24.
- Alvar, Carlos (2004): *Diccionario de leyendas artúricas*. Madrid: Espasa Calpe.
- Alves Dias, João José (coord.) (1998): *Portugal do Renascimento à crise dinástica*. Lisboa: Presença, vol. V da *Nova História de Portugal*.
- Antunes de Araújo, Gabriel (ed.) (2008): João de Barros, *Cartinha com os preceitos e mandamentos da Santa Madre Igreja*. São Paulo: Humanitas.
- Aristóteles (1984): *Metafísica*. Barcelona: Editorial Iberia.
- Aristóteles (2000): *Retórica das Paixões*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barros, João de (1522): *Chronica do Emperador Clarimundo, donde os Reys de Portugal descendem*. Lisboa: Germão Galharde.
- Barros, João de (1946): *Décadas*. Lisboa: Sá da Costa, 4 vols.
- Barros, João de (1953): *Crónica do Imperador Clarimundo*. Lisboa: Sá da Costa, 3 vols.
- Bolton, Brenda (1983): *A Reforma na Idade Média. Século XII*. Lisboa: Edições 70.
- Brea, María Mercedes (ed.) (2015): *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Buarque de Holanda Ferreira, Aurélio (1999): *Século XXI. O Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Cacho Bleque, Juan Manuel (ed.) (1987): Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Madrid: Cátedra.
- Cacho Bleque, Juan Manuel (2012): «El motivo en la literatura caballeresca». *Revista de Poética Medieval* 26, pp. 11-30.
- Campbell, Joseph (1995): *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix.
- Casagrande, Carla / Vecchio, Silvana (2002): *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*. Paris: Aubier.
- Castro, Consuelo de (ed.) (1976): *Dicionário de Mitologia Greco-Romana*. São Paulo: Abril Cultural.
- Chrétien de Troyes (1961): *Perceval o el cuento del Grial*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Creixell Vidal-Quadrás, Inés (ed. e trad.) (1985): Andrés El Capellán, *Tratado sobre el Amor*. Barcelona: El Festín de Esopo.
- Cunha, Antônio Geraldo da (1982): *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- De Boni, Luis Alberto / Costa, Ravílio (org. e dir.) (1980): Tomás de Aquino, *Suma Teológica III*, quest. 25, art. I-VI. Porto Alegre, RS: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes / Livraria Sulina Editora / Universidade de Caxias do Sul / Grafosul. (CDU: 19 Tomás de Aquino).
- Diez Ramos, Revdo. P. Gregorio (ed.) (1953): São Bernardo de Claraval, *Obras Completas*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristãos.
- Du Cange, Charles (1982 [1885]): *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. Bologna: Forni Editore.
- Eliade, Mircea (1978): *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70.
- Ferrari, Michele Camillo (2000): «Il Volto Santo di Lucca», in Giovanni Morello e Gerhard Wolf (eds.), *Il Volto di Cristo*. Milão: Electa, pp. 253-275.

<sup>32</sup> Vid. Ferreira (2018: [www.universocantigas.gal](http://www.universocantigas.gal)) [Consulta: 18-10-2024].



- Ferreiro, Manuel (dir.) (2018): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña <<http://universocantigas.gal>> [Consulta: 15/08/2024].
- Fidalgo Francisco, Elvira / Souto Cabo, José António (1995): «El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa», in Juan Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada: Universidade de Granada, pp. 313-327.
- Figueiredo, Fidelino de (1950): *A épica portuguesa no século XVI*. São Paulo: Boletim da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, nº 6.
- Gauvard, Claude et al. (dirs) (2001): *Dictionnaire du Moyen Âge*. Paris: Puf, Quadrige.
- Gomes Ferreira, António (1998): *Dicionário de latim português*. Porto: Porto Editora.
- González, Déborah / Lorenzo Gradín, Pilar (eds.) (2022): Mercedes Brea, *Vieiros trobadores*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Guerreau-Jalabert, A. (1992): *Index de motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII-XIII<sup>e</sup> siècles)*. Genève: Droz.
- Guimarães de Andrade, Sérgio (2000): «O Sentido das Imagens. Antologia», in *O Sentido das Imagens. Escultura e Arte em Portugal [1300-1500]*. Lisboa: Instituto Português de Museus, pp. 67-82.
- Le Goff, Jacques / Schmitt, Jean-Claude (2002): *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2 vols.
- Lida de Malkiel, Maria Rosa (1983): «La visión de Trasmundo en las literaturas hispánicas», in Howard Rollin Patch (ed.), *El otro mundo en la literatura medieval*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 371-489.
- López, Gregorio (ed.) (1555): Afonso X, o Sábio, *Las Siete Partidas del sabio Rey don Alonso el Nono; nuevamente glosadas por el licenciado Gregorio Lopez del Consejo Real de su magestad; con su repertorio muy copioso assi del testo como de la glosa*. Salamanca: per Andrea de Portonaris.
- Luna-Mariscal, Karla Xiomara (2018): «El motivo y los libros de caballerías». *Lingüística y Literatura* 74, pp. 78-90. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n74a.04978-84-9911-117-9>
- Marín Pina, Maria Carmen (2001): *Páginas de Sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC).
- Marques, Luiz (2005): «*Animula hospes comesque corporis*. Considerações sobre o retrato “interior”, de Adriano a Plotino». *Signum –Revista da ABREM* 7, pp. 129-163.
- Mettmann, Walter (ed.) (1986): Afonso X, o Sábio, *Cantigas de Santa Maria*. Madrid. Clásicos Castalia, 3 vols.
- Oliveira Santos, J. / Ambrósio de Pina, António (trads.) (1981): Santo Agostinho, *Confissões*. Porto: Apostolado da Imprensa.
- Paes Leme, Oscar (trad.) (1990): Santo Agostinho (1990), *A Cidade de Deus*. Petrópolis / Rio de Janeiro: Vozes, 2 vols.
- Pastoureau, Michel (2004): *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris: Seuil.
- Pedreira de Castro, Frei João José (coord.) (1987): *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Claretiana.
- Pinheiro, Albertino (trad.) (2001): Platão, *A República*. Bauru, SP: EDIPRO.
- Propp, Vladimir (1974): *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Ribeiro Miranda, José Carlos (2013): «Lancelot e a recepção do romance arturiano em Portugal». *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales* 16/12 <<http://journals.openedition.org/e-spania/22778>> [Consulta: 17/10/2024].
- Riquer, Isabel de (2007): *El corazón devorado. Una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días*. Madrid: Siruela.
- Ronan, Colin A. (1987): *História Ilustrada da Ciência, Universidade de Cambridge*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Ruiz de Conde, Justina (1948): *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. Madrid: Aguilar.
- Santana Paixão, Rosário (1996): *Aventura e Identidade. História Fingida das Origens e Fundação de Portugal: 'Crónica do Imperador Clarimundo', um Livro de Cavalarias do Quinhentismo Peninsular* [tese de doutoramento]. Lisboa: Universidade Nova.
- Schmitt, Jean-Claude (2001a): *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*. Paris: Gallimard.
- Schmitt, Jean-Claude (2001b): «A imaginação eficaz». *Signum –Revista da ABREM* 3, pp. 133-150.
- Schmitt, Jean-Claude (2007): *O Corpo das Imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru/SP: EDUSC.
- Van Gennep, Arnold (1978): *Os ritos de passagem*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio (2012a): «A literatura cavaleiresca portuguesa: estado da questão», in Lênia Mária Mongelli (org.), *'E fizeram taes maravilhas...': Histórias de Cavaleiros e Cavalarias*. São Paulo: Ateliê, pp. 137-152.
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio (2012b): *Os livros de cavalarias portugueses dos séculos XVI-XVIII*. Portugal: Pearl-books.
- Wagner, Richard (2007 [1952]): *Tristão e Isolda*, libreto de 1865, gravação do Maestro Wilhelm Wängler. Coleção espanhola *Clásicos de la Ópera*.
- Wickham, Chris (2019): *O Legado de Roma. Iluminando a idade das trevas, 400-1000*. Campinas, SP: Editora da Unicamp / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Zumthor, Paul (1972): *Essai de Poétique Médiévale*. Paris: Seuil.

