


Imprimindo livros de cavalarias: dimensão externa e formas de intervenção de um gênero editorial ibérico (1501-1623)¹

Printing books of chivalry: external dimension and forms of intervention of an Iberian publishing genre (1501-1623)

Caio Rodrigues Schechner

 <https://orcid.org/0000-0003-2784-3596>
Universidade Federal Fluminense

Resumo: Neste artigo, trataremos do processo de impressão dos livros de cavalarias ibéricos, tendo como delimitação temporal os anos de 1501 a 1623, privilegiando, como aspectos analíticos, sua dimensão externa e as formas de intervenção responsáveis por sua conformação. Na primeira parte, iniciaremos com uma breve contextualização de natureza técnica da imprensa à época trabalhada, para então descrever as características físicas desse *corpus*, enfatizando a importância de fazê-lo para compreender de maneira mais completa o sentido que este adquiriu em sua época. Ainda na mesma seção, recorreremos ao conceito de 'gênero editorial', com o objetivo de tecer algumas reflexões sobre a relevância da dimensão externa enquanto critério de delimitação do gênero dos livros de cavalarias. Já na segunda seção, versaremos sobre as dinâmicas do universo editorial, abordando uma série de profissionais e agentes envolvidos, tanto internos quanto externos à oficina tipográfica, bem como suas respectivas funções e especificidades, a fim de assinalar as diferentes formas de intervenção do texto e do livro nelas implicadas.

Palavras-chave: Livros de cavalarias ibéricos. Origens da imprensa. Formas de intervenção.

Abstract: In this article, we will deal with the printing process of Iberian books of chivalry, having as a temporal delimitation the years 1501 to 1623, privileging, as analytical aspects, their external dimension and the forms of intervention responsible for their conformation. In the first part, we will start with a brief contextualization of the technical nature of the press at the time addressed, and then describe the physical characteristics of this corpus, emphasizing the importance of doing it to understand the meaning that the genre acquired in its time. Still in the same section, we will resort to the concept of 'editorial genre', with the objective of elaborating some reflections on the relevance of the external dimension as a criterion for delimiting the genre of the books of chivalry. In the second section we will deal with the dynamics of the editorial universe, approaching a series of professionals and agents involved, both internal and external to the typographic workshop, as well as their respective functions and its specificities, in order to point out the different forms of intervention of the text and the book involved.

Keywords: Iberian books of chivalry. Origins of printing press. Forms of intervention.

Neste artigo, trataremos da relação entre a imprensa e os livros de cavalarias ibéricos impressos (excluindo-se, portanto, a produção manuscrita, bastante profícua, em especial aos finais do século XVI e início do XVII), tendo como delimitação temporal os anos de 1501 a 1623. Tal recorte se explica pelo fato de que é possível constatar, ali, uma grande estabilidade



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

¹ Artigo produzido como trabalho final da disciplina "Seminário de História Medieval: Ler, escrever e narrar na Baixa Idade Média", ministrada pela Profa. Dra. Vânia Leite Fróes em 2/2021, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF).

dos padrões estéticos do corpus que estudaremos no decorrer do texto (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 201).

Para o contexto espanhol, um levantamento conduzido por José Manuel Lucía Megías (2004-2005, p. 215-217) revela mais de 80 obras produzidas originalmente em território espanhol, de maneira que seu prestígio no universo da imprensa desse país é inegável. Já em terras portuguesas, Aurelio Vargas Díaz-Toledo contabilizou 10 edições para as obras originais portuguesas e 16 para as castelhanas, totalizando 26 impressões feitas nesse território no período acima referido. Assim, “durante uma centúria apareceu em Portugal uma média de uma edição de livros de cavalarias a cada quatro anos”, sendo que esta média, se considerado o período apenas entre 1581 e 1605, é dobrada: um texto a cada dois anos (VARGAS DÍAZ-TOLEDO, 2012, p. 41). Ainda que as razões desse significativo aumento não estejam claras, o autor, baseado em Ana Isabel Buescu, credita este fato a uma razão técnica, isto é, o desenvolvimento da imprensa em Portugal:

No século XVI, o desenvolvimento da atividade editorial do nosso país não é muito notável, calculando-se em 1900 o total das edições, pra um número de impressores que ronda os 50 para todo o século. Até 1535, a análise da produção tipográfica conhecida aponta para números muito baixos, na ordem de uma média de 0,6 títulos impressos por ano, verificando-se depois um crescimento apreciável até 1565, em que se registam 30 edições, seguido de uma desaceleração até 1580 e um novo crescimento que atinge o seu pico, até final do século, entre 1586 e 1590 (BUESCU, 1999, p. 19).

Considerando as informações expostas, é possível perceber a grande relevância dos livros de cavalarias portugueses no âmbito da produção tipográfica portuguesa. Ainda segundo Vargas Díaz-Toledo, “o gênero dos livros de cavalarias foi, sem dúvida, um dos mais importantes da narrativa portuguesa ao longo do século XVI e no princípio do XVII, juntamente com a literatura de caráter pastoril” (2012, p. 43). Portanto, os temas e interrogações sobre as quais nos debruçaremos a seguir são centrais não apenas para estudar o gênero dos livros de cavalarias por si só, mas também se apresentam reflexões pertinentes à história da imprensa portuguesa.

O texto está dividido em duas grandes seções. Na primeira parte, iniciaremos com uma breve contextualização, de caráter técnico, da imprensa no recorte selecionado, para logo em seguida nos dedicarmos a descrever as características físicas desse corpus, enfatizando, à luz das reflexões de Roger Chartier (2001, 2007), a importância de fazê-lo para compreender de maneira mais completa o sentido que este adquiriu em sua época. Ainda na mesma seção, recorreremos ao conceito de ‘gênero editorial’, tal como aprimorado por José Manuel Lucía Megías (2004, 2008), a fim de tecer algumas reflexões sobre a importância da dimensão externa enquanto critério de delimitação do gênero dos livros de cavalarias.

Já na segunda seção, tendo como base os estudos de Aurelio Vargas Díaz-Toledo (2012, 2017), Artur Anselmo (1997, 2002), Ana Isabel Buescu (1999) e Carolina Ferro (2015), versaremos sobre as dinâmicas do universo editorial, abordando uma série de profissionais e agentes envolvidos, tanto internos quanto externos à oficina tipográfica, bem como suas respectivas funções e especificidades, tendo como objetivo assinalar as diferentes formas de intervenção do texto e do livro aí implicadas.

Neste artigo, dedicamo-nos aos livros de cavalarias ibéricos como um todo, independentemente do país de origem, pois consideramos que tal recorte não teria quaisquer fundamentos exceto as barreiras impostas pela rigidez disciplinar. Livros de cavalarias portugueses e espanhóis eram de tal forma similares que não poderia haver dúvidas que compunham um mesmo gênero, tanto literário quanto editorial; como afirma Vargas Díaz-

Toledo a respeito dos primeiros, com o “âmbito castelhano [...] foram mantidas relações de parentesco muito estreitas” (2012, p. 12). Ademais, não se pode ignorar a existência do bilinguismo em meios portugueses (2012, p. 15) e, mais tarde, a unidade política formada entre os dois territórios, denominada União Ibérica. De maneira que, a fim de dimensionar todo o sucesso dos livros de cavalarias em Portugal entre os séculos XVI e início do XVIII, “deveríamos acrescentar as produções castelhanas aí impressas e destinadas, em boa parte, ao público luso” (p. 36).

A proximidade entre esses dois conjuntos textuais, se ainda se insistisse na separação artificial que isto representaria, se dá de tal forma que uma das maiores autoridades no tema, o próprio Vargas Díaz-Toledo (2012), não hesita ao utilizar, em sua publicação sobre os livros de cavalarias portugueses, as mesmas categorias desenvolvidas por Alvar e Lucía Megías (2016) a respeito dos traços de evolução dos livros de cavalarias espanhóis. Portanto, com a certeza de que compunham um mesmo gênero, não hesitaremos em recorrer a referências que tratem da forma externa dos livros espanhóis, uma vez que suas formulações de caráter mais abrangente serão igualmente válidas para as obras portuguesas, e vice-versa. No que diz respeito às características externas dos livros de cavalarias, o critério fundamental de sua conformação não é o espaço de original de produção, mas sim as tendências e escolhas editoriais do momento em que se produziu uma obra em particular.

A dimensão externa dos livros de cavalarias

Começamos com algumas considerações de natureza teórica. Amparados pelos estudos que vêm sendo desenvolvidos pelo campo da história dos livros e das práticas de leitura, em especial por Roger Chartier, partimos aqui do princípio de que é indispensável “aproximar o que a tradição ocidental separou durante muito tempo: de um lado, a compreensão e o comentário das obras; de outro, a análise das condições técnicas ou sociais de sua publicação, circulação e apropriação” (CHARTIER, 2007, p. 11). Nossa intenção com este artigo vai na direção de, exatamente, suprir essa lacuna nos estudos dos livros de cavalarias, já que a maior parte das publicações relativas à temática estão voltadas para a análise do conteúdo interno do corpus, com pouca capacidade de relacioná-los ao conteúdo de caráter externo, seja este material ou social. Se é verdade que aqui o foco recairá sobre essa segunda dimensão, não obstante procuraremos realizar, quando possível, conexões entre forma e conteúdo.

Em primeiro lugar, cumpre deixar claro que os livros de cavalarias, como gênero cujo ápice de produção e distribuição deu-se no século XVI, são sobretudo, pelo menos em um primeiro momento, um conjunto de textos impressos (isto é, não são manuscritos). Isso torna pertinente um breve sobrevoo sobre a história das origens da imprensa, a qual

[...] só se torna possível pelo aparecimento de aquisições de caráter técnico. É o caso do papel, sem o qual não teriam sido viáveis o seu aparecimento e difusão, já que o pergaminho, suporte por excelência da escrita manuscrita, não era adaptável à impressão. Fabricado já antes da nossa era pelos chineses, o papel foi introduzido na Europa por mercadores genoveses e venezianos no século XII, através das relações islâmicas, e a sua indústria espalhou-se na Europa a partir da cidade italiana de Fabriano. A primeira fábrica de papel na Alemanha surgiu em Nuremberga, em 1391. Por outro lado, a invenção decisiva dos caracteres metálicos móveis – já conhecidos na China desde a primeira metade do século XV – sofre aperfeiçoamentos sucessivos na sua composição, feita de uma liga de chumbo, estanho e antimônio, e as minas deste último metal só parecem ter sido descobertas na Europa no século XIV (BUESCU, 1999, p. 13).

A partir desse esclarecimento de Buescu, fica claro que o surgimento da imprensa só foi possível a partir de uma série de circunstâncias de caráter técnico que possibilitou sua invenção e adequada difusão pela Europa. Para além disso, há que se considerar que a “passagem do livro singular (manuscrito) ao livro plural (impresso)”, para usar as palavras de Anselmo, se dá em um contexto de “grande mobilidade demográfica e mental” (ANSELMO, 1997, p. 13), isto é, a dos Descobrimentos. Portanto, é necessário levar em conta a verdadeira revolução, com a união destes dois fatores – imprensa e grandes navegações –, no tocante à circulação de ideias durante o final do século XV e decorrer do XVI – ou seja, exatamente no momento de florescimento dos livros de cavalarias de que trataremos adiante.

Contudo, é opinião corrente que tal passagem não se deu abruptamente. Ao início da imprensa, buscava-se, no limite do possível, emular as características físicas do texto manuscrito, de modo que “Aparentemente, [o livro impresso] trata-se de manuscritos aperfeiçoados” (ANSELMO, 1997, p. 13). Uma evidência disso é que “os caracteres tipográficos imitam as letras mais conhecidas (a gótica e a humanística redonda, às quais se juntará à itálica aldina)” (ANSELMO, 1997, p. 13), a fim de produzir um objeto similar àquele que o público estava acostumado. Num primeiro momento, “as impressões, longe de inovar, preocupam-se, pelo contrário, em imitar a escrita manuscrita, sujeitando-se aos cânones dos copistas”, sendo estes laços desfeitos em ritmo lento e progressivo, “tanto no que respeita à letra como ao formato dos livros” (BUESCU, 1999, p. 13). Observação semelhante é feita por Lucía Megías, para quem o livro impresso “es heredero del códice medieval. Incluso el incunable – esos libros impresos antes de 1500 – lo imita en sus formas externas” (LUCÍA MEGÍAS, 2008, p. 97).

Mais do que apenas servir de modelo para o impresso, o manuscrito continuou importante não apenas num primeiro momento de adaptação, mas mesmo em épocas posteriores. Segundo Buescu, “A circulação manuscrita da cultura mantém, com efeito, um espaço importante e por vezes poderoso na difusão da cultura escrita apesar do aparecimento da imprensa” (BUESCU, 1999, p. 20), em particular em Portugal e Espanha, citando como exemplo a poesia lírica e as “novelas” de cavalarias – o mesmo gênero que aqui designamos por “livros” de cavalarias. Em um estudo mais localizado, Carolina Ferro, em sua tese, conclui sobre o reinado de D. Manuel I que não obstante o incentivo desta figura à produção tipográfica, “era o livro manuscrito com o seu caráter raro, encomendado em detalhes e extremamente caro que dava o status digno de um monarca e um reino enriquecidos.” (FERRO, 2015, p. 212).

Feita a importante ressalva, passemos à descrição do conteúdo externo dos livros de cavalarias. Afinal, conforme assinala mais uma vez Chartier, “os indicadores explícitos pelos quais os textos são designados e classificados criam expectativas de leitura e perspectivas de entendimento” (CHARTIER, 1992, p. 228). Dessa forma, cabe interrogarmos quais seriam esses ‘indicadores explícitos’ presentes em nossas fontes, e as respectivas expectativas e perspectivas que estes anunciavam.

É justamente pela regularidade desses indicadores explícitos que somos capazes de falar da existência de um verdadeiro “gênero editorial”. Segundo nossa percepção, tal conceito, elaborado por Victor Infantes (1989) e expandido por José Manuel Lucía Megías (2004), foi pensado como complemento e complexificação do conceito de gênero literário. Enquanto este último serviria ao propósito de agrupar uma série de textos unicamente pelas suas características narrativas, ou seja, internas, já aquele buscaria incluir – porém sem deixar de considerar o conteúdo, cuja importância será evidenciada logo adiante – critérios extratextuais no momento de agrupamento e classificação de um corpus. Inovadoramente no campo – já que os critérios narrativos sempre obtiveram maior prestígio junto aos especialistas

– Lucía Megías (2004, p. 15) defende que o formato editorial é fundamental no momento de agrupamento e classificação, isto é, na delimitação de um corpus: “en la configuración del concepto del género editorial han de involucrarse los dos aspectos esenciales en la literatura áurea, la creación y la transmisión” (2004, p. 30), opinião que, portanto, o aproxima da perspectiva da materialidade do livro defendida por Chartier. Lançando mão desta ferramenta, afirma o autor espanhol que:

El género editorial caballeresco se extiende desde el 12 de febrero de 1501, fecha de impresión de la *príncipe* del *Tristán de Leonís* que lleva a cabo Juan de Burgos en Valladolid, hasta 1623, cuando Pedro Cobarte imprime en su taller de Zaragoza la *Tercera y cuarta parte de Espejo de príncipes y caballeros* de Marcos Martínez [...] estas doscientas impresiones desde 1501 hasta 1623 mantienen todas ellas unas características externas similares que permiten hablar de un verdadero género editorial (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 200-201)

Com efeito, de acordo com Marín Pina, os livros de cavalarias assumirão um conjunto de características editoriais bastante singular – sendo o Amadís de Gaula o seu modelo inicial – tornando-os “físicamente inconfundibles” (MARÍN PINA, 2011, p. 23-24). Avaliação similar é proferida por Lucía Megías, para quem os livros de cavalarias espanhóis, ainda que totalizando mais de oitenta títulos diferentes, “mantienen una uniformidad formal que constituye una de sus características más sobresalientes”, dessa maneira criando uma “forma externa que lo configura como un género editorial fácilmente identificable por los lectores de la época, que mantiene sin grandes variantes ni variaciones a lo largo del siglo XVI” (LUCÍA MEGÍAS, 2008, p. 106). Informação vital, uma vez que, como sustenta Chartier, o elemento extratextual, como a imagem do frontispício ou a página do rosto, apenas para nos limitarmos aos exemplos que o próprio menciona, “también clasificava o texto e sugería una forma de lectura” (CHARTIER, 1992, p. 229).

Em primeiro lugar, comentemos o formato em fôlio, comum a praticamente todos os títulos do gênero. Se a unidade fundamental do livro impresso é a folha (bifólio), quer dizer, “la medida de papel que puede ser utilizado en la prensa”, o “folio” corresponde à sua dobragem uma única vez (resultando, dessa maneira, em duas folhas menores e quatro páginas); já o “quarto” corresponde a esse processo efetuado duas vezes consecutivas (chegando-se a quatro folhas ainda menores e, assim, oito páginas) (LUCÍA MEGÍAS, 2008, p. 98). É da folha dobrada apenas uma vez que eram compostos estes livros, ou seja, tratava-se de um objeto grande e volumoso. Não apenas pelo tamanho da folha, mas, em geral, também pela sua extensão, constituindo-os, com todas as consequências editoriais nisto implicadas – a serem desmembradas logo adiante –, um produto bastante caro.

Mais um componente característico é o frontispício, geralmente contendo uma estampa xilográfica, “en que dominan los siguientes motivos iconográficos: [1] el caballero jinete, [2] bélico, [3] heráldico, y [4] otros motivos”, sendo que “el motivo del caballero jinete es el más habitual en las portadas de los libros de caballerías, entre los que hemos llegado a individualizar hasta treinta y cuatro estampas diferentes” (LUCÍA MEGÍAS, 2008, p. 107-108). Uma explicação para a recorrência deste elemento extratextual, para além de seu sucesso de público, era “El gran coste de estos grabados así como su calidad, lo que permite su reutilización a lo largo de varias décadas ya sea en el mismo taller o en talleres diferentes, gracias al alquiler o a la compra de los mismos” (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 211).

Também cabe aqui abordar outro elemento pré-textual, o prólogo. Porém não o seu conteúdo – que não diria respeito à forma externa, à qual exclusivamente nos dedicamos aqui – mas as diferentes formas por ele assumidos no gênero. Ou seja, seguindo a proposta de

Lucía Megías, entendemos os prólogos “sólo como produto editorial y no en su contenido, aunque analizaremos su estructura porque en ellos se esconden numerosas de las claves para comprender la recepción de los libros de caballerías” (LUCÍA MEGÍAS, 2001, p. 373), sendo, portanto, fatores determinantes na construção do sentido dessas obras. Temos dois principais tipos: o literário e o dedicatório (2001, p. 373), inicialmente fundidos, mas que, com o tempo, separam-se e diferenciam-se (2001, p. 390).

O primeiro sofreu, comumente, diversas modificações no decorrer das edições, sendo tanto modificado quanto suprimido (LUCIA MEGÍAS, 2001, p. 374). No decorrer do século XV, adquire cada vez mais complexidade: se no início dedica-se exclusivamente a descrever o enredo, logo serve como preâmbulo da ficção (2001, p. 374), espaço privilegiado dos topoi “manuscrito perdido” e “falsa tradução”, nos quais o autor afirma não ser responsável pela obra, mas apenas descobridor ou tradutor de um texto por ele encontrado, de modo a transmitir uma sensação de verossimilhança ao leitor (MARÍN PINA, 2011, p. 71-84). Temos também, por vezes, o prólogo pretensamente escrito pelo seu “verdadeiro” autor – isto é, a figura, geralmente um historiador ou cronista, a quem o autor atribui a autêntica autoria da obra (LUCIA MEGÍAS, 2001, p. 376). Por sua vez, os prólogos de proposta “realista”, muitas vezes encontramos-los repletos de dados e acontecimentos históricos (LUCIA MEGÍAS, 2001, p. 375), como uma tentativa consciente de aproximação das crônicas, em especial quando do momento de ascensão destas enquanto gênero literário. De modo que o próprio formato de prólogo adotado pelos agentes responsáveis pela produção de uma obra pode auxiliar-nos na determinação de seu sentido social e histórico.

Já o prólogo-dedicatória, mais comum nos livros de cavalarias, constitui uma homenagem ou mensagem direta a uma figura ou um grupo de figuras específico. Divide-se ainda em dois grupos, a depender dos destinatários: a) reis, nobres, e figuras eclesiásticas, de um lado, e b) os próprios leitores em geral (LUCÍA MEGÍAS, 2001, p. 379). Afirma Lucía Megías que tais prólogos possuem duas finalidades, a saber: “tanto la de buscar la protección del destinatario, como la de conseguir gracias ao prestigio del mismo atemorizar a envidiosos y maldicientes, al mismo tiempo que se está diseñando la imagen del lector ideal, aquel con el que se dibujan los rasgos del destinatario concreto del libro” (2001, p. 384). A importância dada à proteção de uma figura proeminente se manifesta no fato de que reedições ou traduções de uma mesma obra poderiam ter suas dedicatórias voltadas a novas figuras, a depender do momento e local onde foram impressas (2001, p. 386). Vê-se já aí “la actitud tan activa que impresores y libreros tenían ante el género de ficción, con las implicaciones textuales y de transmisión que, obviamente, conllevan” (2001, p. 386).

Finalmente, valeria a pena mencionarmos o colofão, “el lugar privilegiado para indicar los datos técnicos de la edición, que paulatinamente van a ir colocándose en la portada” (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 213). Nele, a indicação do local de impressão costuma “aparecer con una fórmula estereotipada”, enquanto as informações cronológicas, “en su mayoría fidedignas ya que responden a una demanda legal, puede en ocasiones esconder inexactitudes”, uma vez que “Cuando un mismo taller se realiza la reedición de un libro, las indicaciones cronológicas del modelo pueden influir en la nueva fecha impresa” (2004, p. 213).

Se é verdade que o frontispício se configura como único elemento iconográfico exclusivo dos livros de cavalarias, como faz questão de assinalar Lucía Megías (2004, p. 213), nem por isso devemos desconsiderar que outros – tais como a distribuição do texto em duas colunas, os tipos dos prólogos, o uso da letra gótica, e as estampas xilográficas distribuídas pelas páginas –, abstiveram-se de deixar sua marca, auxiliando, não obstante seu compartilhamento com outros gêneros, a construir a imagem editorial de nosso corpus.

Consideramos indispensável interrogar acerca das razões por trás dessa estabilidade

tão longeva, de praticamente um século, da forma externa dos livros de cavalarias. Ainda segundo Lucía Megías, ela se daria por duas principais razões, ambas de ordem técnica. A primeira é a prática da reedição. Enquanto a edição princeps tem como base o manuscrito (contando-se aí as intervenções dos corretores, revisores, entre outros profissionais do mundo tipográfico), as edições subseqüentes utilizavam exemplares já impressos como modelo, de maneira que mudanças, pelo tempo e custo necessários para efetivá-las, eram evitadas (LUCÍA MEGÍAS, 2008, p. 108). A segunda razão seria a predominância dos Cromberger, dinastia sevilhana de impressores, no universo editorial cavaleiresco, que embora não tenham sido diretamente responsáveis por nenhuma invenção em particular, foram peça-chave na consolidação de um paradigma visual para o gênero (2008, p. 111).

Não obstante a importância das observações de caráter técnico que nos oferece Lucía Megías, é preciso salientar que, independentemente de esses fatores de estabilidade poderem atribuir-se às limitações e circunstâncias materiais daquela sociedade, nem por isso deixam de produzir efeitos de ordem social e cultural, o que parece que, se não escapa completamente ao autor, ao menos deixa de ter suas consequências adequadamente exploradas. Por exemplo: afirma ele que “El paso de la letra romana y la pervivencia de la letrería gótica en varios talleres [...] no ha de relacionarse con el deseo de modernidad o mantenimiento de la estética medieval sino con las dificultades económicas de la imprenta hispánica” (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 212). Porém o essencial aqui, defendemos, não é o “desejo” ou “intenção” dos impressores, e sim o efeito social que suas escolhas acarretam.

Apesar de seu sucesso editorial, os livros de cavalarias ibéricos impressos, no início do século XVII, sofreram relevante impacto em seu ritmo de publicação e surgimento de novos títulos. Seria isso um indício da falta de interesse dos consumidores, representando um esgotamento das fórmulas que os constituíram como um dos gêneros literário e editorial mais bem sucedidos do século XVI?

Com interpretação pautada em convincente análise, Aurelio Vargas Díaz-Toledo defende que se trataria de um engano afirmar isto, mas que tal fenômeno seria motivado por fatores materiais bastante específicos:

It seems clear that Portuguese printers gradually turned away from publishing voluminous works such as romances of chivalry, as their production was relatively expensive during a period of acute economic crisis. In addition to successive wars waged by the Spanish monarchy, there was also a series of bankruptcies and currency devaluations. The purchase of raw materials such as paper became increasingly expensive. At least partially in response to rising production costs, most printers, especially those based in Lisbon such as Jorge Rodrigues, António Álvares and most importantly Pedro Craesbeeck, began to favor supporting new literary genres such as the picaresque novel, the pastoral novel, the epic or drama, which could be published in smaller formats. [...] There was also the issue of excessive bureaucracy and of a change in the culture of oversight. With laws such as Philip II's Pragmática of 1558, applying for and securing licenses to publish works became more complex. Those charged with overseeing the process also became less open to this genre. (VARGAS DÍAZ-TOLEDO, 2017, p. 222-223)

José Manuel Lucía Megías, para o contexto espanhol, expõe opinião similar. Defende o autor que não procede a interpretação, bastante corrente, segundo a qual o gênero teria usufruído de “grande êxito na primeira metade do século XVI, que entrou em decadência juntamente com o próprio império espanhol na segunda metade da centúria, para encarar o século XVII em total crise” (LUCÍA MEGÍAS, 2012, p. 266). Na verdade, em consonância com Vargas Díaz-Toledo, entende que esse difícil período para os livros de cavalarias estaria

diretamente relacionado ao período de instabilidade econômica que sofreu a Espanha durante o reinado de Felipe II (LUCÍA MEGÍAS, 2012, p. 279) e sua consequente crise da indústria editorial, e não à decadência do gênero em si. A partir desse momento, foi possível perceber a progressiva aparição, cada vez mais comum, de edições de pior qualidade, onde sobressaía-se a utilização de papel de tipo inferior, além do fato de que se passou a priorizar a reedição de títulos de venda certa em lugar da publicação de novos títulos (2012, p. 279).

Como indício da continuidade do interesse nos livros de cavalarias ainda no século XVII, é mencionada a existência de uma série de documentações referentes a “fiestas y saraos, entradas triunfales y espectáculos cortesanos en donde los torneos al molde caballeresco se imponen, los ejemplos de lecturas públicas de libros de caballerías, incluso de recitaciones de memoria” (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 34). Entretanto, o sintoma mais eloquente dessa permanência, tanto em Portugal quanto em Espanha, certamente é a proliferação dos livros de cavalarias manuscritos, alternativa mais financeiramente adequada à publicação em um período de dificuldades econômicas. Vargas Díaz-Toledo argumenta que o desejo do público por novas histórias cavaleirescas continuou sendo atendido por meio dessa estratégia editorial, de forma que “The distribution channel was very active throughout the seventeenth century, and beyond” (VARGAS DÍAZ-TOLEDO, 2017, p. 224). Lucía Megías é da mesma opinião, assinalando que “A proliferação de livros de cavalaria manuscritos [...] mostra a recuperação da difusão manuscrita para esse tipo de obras” (LUCÍA MEGÍAS, 2012, p. 269) e, o que para nós é central, “quando se difundem de maneira manuscrita, fazem-no, em linhas gerais, seguindo as pautas e modelos do gênero editorial cavaleiresco” (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 270), prova convincente do vigor e popularidade dos modelos externos construídos pelo gênero ao longo do século XVI, mesmo para além de sua modalidade impressa.

Todavia, o conceito de gênero editorial levanta alguns problemas que devem ser aqui endereçados. Por exemplo: afirmou-se que os livros de cavalarias, “para poder ser incluídos dentro del género editorial caballeresco deben ser, en un principio, libros extensos y estar impresos en formato folio” (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 16). O que fazer então com casos como *Claribalte*, *Tristán de Leonís* e *Trapesonda*, todos contando com menos de 100 fólhos, ou mesmo *Oliveros de Castilla*, em sua edição sevilhana preparada por Jacobo Cromberger em 1507, com apenas 34 fólhos, por exemplo?

Na opinião do autor responsável por expandir o conceito, ocorre que cada caso deve ser analisado individualmente, e que através de diversos critérios, incluso seu conteúdo, deve-se pesar sua incorporação ou não ao gênero.

Ningún elemento, por tanto, puede alzarse como piedra de toque para establecer si un libro pertenece a un determinado género editorial. Es el conjunto de todos ellos los que dibuja de una manera nítida la imagen editorial caballeresca a lo largo de todo el siglo XVI, porque también es cierto que sí que existe una imagen editorial del libro de caballerías uniforme y perdurable a lo largo de los Siglos de Oro [...]. Por otro lado, los diferentes elementos conformadores de la imagen editorial caballeresca [...] deben relacionarse con el contenido caballeresco, con el género literario, y sólo en la unión de ambos, del texto y de su medio de transmisión, podremos utilizar y comprender el complejo término de género editorial, en la unión del mensaje y del canal, que crean en conjunto unos peculiares horizontes de expectativas en el receptor en relación a un contexto determinado que, en nuestro caso, se concreta en el resto de los libros de caballerías castellanos (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 24)

Para além do conteúdo do já mencionado *Oliveros de Castilla*, que condiz com o

restante do corpus, indispensável considerar que apesar de seu tamanho bastante reduzido, este consiste em uma impressão em fôlio, contando com letra gótica, além de múltiplas gravuras que se utilizavam, no âmbito da oficina de Jacobo Cromberger, para os livros de cavalarias. Ademais, cumpre notar que o referido título tem suas reedições (1509 e 1510) acompanhadas, ainda pelas mãos dos Cromberger, de diversos outros títulos pertencentes ao gênero: *Sergas de Esplandián* (1510), *Tristán de Leonís* (1511), *Guarino Mezquino* (1512), para não mencionar o caso do *Zifar* (1512), de que tratarei adiante (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 17). É por isso que, na conclusão de Lucía Megías, *Oliveros de Castilla* pertenceria ao gênero editorial dos livros de cavalarias.

O que já não procede para o caso, por exemplo, da *Crónica del muy esforzado y esclarecido caballero Cifar*, impresso em 1512, mais uma vez na oficina dos Cromberger (dinastia que, como se vê, teve papel preponderante no universo da publicação de livros de cavalarias). Trata-se de um texto medieval, composto originalmente no início do século XIV, mas que gozou de grande longevidade, a julgar pelos manuscritos do século XV que chegaram até nós (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 24). Um texto em que, não obstante a inegável presença de certos temas cavaleirescos, também estão presentes “relatos hagiográficos, artúricos, folclóricos, árabes, didáticos”, de sorte que a obra se afigura distante da “estética cortesana e ideológica” (2004, p. 24) do *Amadís de Gaula*, modelo máximo do gênero. Assim, ainda que publicado de forma a seguir fielmente todos os paradigmas editoriais e externos do gênero, este texto medieval não poderia, pelo seu conteúdo flagrantemente díspar, ser considerado um autêntico livro de cavalarias.

A historieta que acabamos de relatar levanta, fortuitamente, questão fulcral. Por que resgatar um texto do século XIV e republicá-lo no XVI, acrescentando-lhe, ainda por cima, um formato editorial que não lhe é próprio? Para compreender esse curioso fenômeno, não teremos escolha senão adentrar as minúcias do universo tipográfico do século XVI, explorando as diversas modalidades de intervenção dos profissionais tipográficos nos livros de cavalarias ibéricos.

Dinâmicas do universo editorial: algumas formas de intervenção à época dos livros de cavalarias

Mais uma vez, comecemos com algumas considerações de ordem teórica. As reflexões de Chartier a respeito da importância da materialidade dos textos implica, logicamente, na necessidade de uma maior atenção concedida não apenas ao autor, mas a todos os profissionais do universo tipográfico envolvidos na produção de um livro ou texto. Explica o próprio em maiores detalhes:

[...] a produção, não apenas de livros, mas dos próprios *textos*, é um processo que implica, além do gesto da escrita, diversos momentos, técnicas e intervenções, como a dos copistas, dos livreiros editores, dos mestres impressores, dos compositores e dos revisores. As transações entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica de objetos comuns, de linguagens e práticas ritualizadas ou cotidianas, como o quer o ‘novo historicismo’. Elas concernem mais fundamentalmente às relações múltiplas, móveis e instáveis, estabelecidas entre o texto e suas materialidades, entre a obra e suas inscrições. O processo de publicação, seja lá qual for sua modalidade, é sempre um processo coletivo que requer numerosos atores e não separa a materialidade do texto da textualidade do livro. Desse modo, é inútil querer distinguir a substância essencial da obra, tida como sempre semelhante a si mesma, e as variações acidentais do texto, consideradas irrelevantes para sua significação. (CHARTIER, 2007, p. 13)

Uma série de personagens desse universo foram citadas, mas a despeito de sua aparência autoexplicativa, faríamos bem em dedicar algumas linhas a discorrer, mais cuidadosamente, sobre suas respectivas linhas de evolução diacrônica. Pois essas denominações, a princípio inequívocas, escondem ambiguidades e multiplicidades que uma interpretação alheia às especificidades histórico-semânticas daquele contexto deixaria escapar.

Por exemplo: Carolina Ferro explica que, anteriormente à imprensa, o livreiro “era o personagem que encadernava, encapava e, por vezes, escrevia o livro e o vendia, englobando quase todas as funções em uma só pessoa”; após este evento, “ao invés de as funções se separarem, elas se uniram cada vez mais, com a maioria dos impressores sendo igualmente livreiros e comerciantes” (FERRO, 2015, p. 206). Artur Anselmo compartilha da posição de Ferro, explicando que as atividades de imprimir e vender, em Portugal, até a segunda metade do século XVI, na prática eram atribuições de um único personagem. Complementa ao apontar que seria justamente por isso que “o qualificativo profissional de livreiro se atribuía indistintamente a impressores, livreiros e encadernadores da Irmandade de Santa Catarina, associação de culto a que todos pertenciam” (ANSELMO, 2002, p. 68).

Como explica o próprio autor em outro texto, a tipografia poderia ser uma atividade altamente lucrativa, porém exigia um grande capital inicial (ANSELMO, 1997, p. 13). Assim, os tipógrafos, nos primórdios do ofício, eram obrigados a “acolher-se à protecção de mecenas e de clientes fortes (altas figuras da nobreza endinheirada, bispos e cabidos, ordens regulares e militares, misericórdias, colegiadas, etc.)” (ANSELMO, 1997, p. 13) a fim de adquirir o investimento necessário para sua atividade. Seria por esse motivo que, nesse contexto inicial, livreiro, editor e impressor se confundiam em um só. Segundo Anselmo, uma mudança nesse panorama só poderia ser verificada na segunda metade do século XVI, quando “Salvador Martel e alguns profissionais da mesma têmpera põem de pé a Irmandade de Santa Catarina do Monte Sinai, cuja existência remonta aos meados do século XV mas cujo relevo corporativo só se atinge no reinado de D. Sebastião” (ANSELMO, 1997, p. 77).

Ainda em sua perspectiva, teriam sido as “regras da economia de mercado” – afirmação feita, diga-se de passagem, de maneira peremptória e pouco elaborada², e da qual discordamos – que haveriam impulsionado um processo de especialização, a partir de quando vários arranjos se tornaram possíveis:

[...] alguns impressores deixaram aos livreiros e mercadores de livros as tarefas de comercialização das obras impressas: se actuavam simultaneamente como editores e impressões, interessava-lhes o escoamento da mercadoria por mediação de um qualquer agente comercial (simples intermediário ou livreiro especializado; se o faziam por contrato com um terceiro (mecenas editor ou livreiro quer este fosse grossista quer retalhista), forneciam apenas, em regime de empreitada, matéria-prima e mão-de-obra. Neste último caso eram apenas impressores, sem dúvida; noutros casos a vida comercial não é uma linha contínua, antes um sinuoso acontecer das mais variadas situações) eram mais qualquer coisa. 'Livreiro' aparece, assim, como sinédoque que facilita as designações na estrutura corporativa de um ramo ou sector económico. «Corporativa», dizemos, no sentido da associação coração-cabeça-estômago, onde cada um era livre de se autodesignar com o órgão que mais conviesse ao caso (ANSELMO, 2002, p. 68-69)

² Esta afirmação é pouco desenvolvida pelo autor, mas, considerando a citação anterior, com “regras da economia de mercado” Anselmo poderia estar se referindo a um desenvolvimento de tipo capitalista, em que a iniciativa particular dos impressores deixa de depender do patrocínio de terceiros.

Em seguida, faremos um breve panorama das diferentes funções dentro de uma tipografia do século XVI e seus respectivos desenvolvimentos históricos. Ressalte-se que a importância de conhecer a especificidade de cada atribuição das oficinas tipográficas não se limita a simples curiosidade, tampouco se justifica apenas enquanto conhecimento em si mesmo. Na verdade, o domínio destas informações nos permitiria compreender o papel de cada ofício, considerando suas possibilidades específicas de influência e poder sobre o texto, no processo de construção de sua materialidade; ou seja, as particulares “formas de intervenção” de cada ofício. Por “formas de intervenção”, entendemos quaisquer práticas diretas³ de intervenção de um texto, seja por oficiais da tipografia ou não, que alterem uma dada obra, seja no seu aspecto externo ou interno.

Num primeiro momento, abordaremos as intervenções dos compositores, corretores e revisores, cuja atividade resulta no fato de que “os textos são móveis, instáveis, maleáveis. Suas variantes resultam de uma pluralidade de decisões ou de erros, distribuídos ao longo de seu processo de publicação” (CHARTIER, 2007, p. 97). Estaríamos, portanto, muito enganados se supuséssemos que os profissionais tipográficos não exerciam qualquer influência sobre a versão final de um texto, e que por conseguinte este último seria resultado exclusivo do trabalho intelectual de seu autor.

É nesse sentido que, a despeito de suas contribuições para este artigo, recusamos a posição teórica de Anselmo, para quem a melhor ecdótica textual – entendida aqui como prática de restaurar a forma “original” de um texto, sendo aquela que “leva em conta as alterações, mutilações, cortes, adaptações e outros crimes maiores ou menores praticados contra a integridade de um texto, por circunstâncias de natureza externa” (ANSELMO, 1997, p. 22). Tal perspectiva está fielmente representada na afirmação de que “as condições em que decorria, no passado, a actividade editorial não eram, de modo algum, favoráveis à transmissão de pensamentos genuínos” (1997, p. 22-23). Ora, a própria noção de ecdótica, cujo resultado lógico último seria a extração, em estado puro, do referido “pensamento genuíno” de uma obra, pressupõe a existência de um “texto ideal, depurado das alterações infligidas pelo processo de publicação, e em conformidade com o texto tal como foi escrito, ditado ou sonhado por seu autor” (CHARTIER, 2007, p. 12), perspectiva que rejeitamos ainda nas primeiras páginas deste artigo, preferindo, em seu lugar, a adotada por Chartier – também seguida por Lucía Megías em consonância com Victor Infantes (2004, p. 12).

Feito esse aparte, voltemos à tarefa de tratar da série de profissionais envolvidos na publicação de um livro. Um deles é o compositor (*componedor* ou *cajista*), dedicado a transformar (<<*convertir*>>), em tipos, as letras manuscritas (ou impressas) do modelo, isto é, a obra original (LUCÍA MEGÍAS, 2008, p. 98). Ademais, está ele também responsável por “<<*contar el original*>>”, isto é, “transformar la unidad textual de los cuadernos – la unidad básica que utilizaban los copistas en el ámbito de la transmisión manuscrita – en otras tantas pequeñas unidades”, para que correspondessem com cada página do livro impresso, “que al ser distribuidas, de un modo determinado y preciso, por cada una de las caras del pliego (la llamada forma tipográfica) y al ser dobladas estos después de impresos se restituyera la unidad textual del original” (LUCÍA MEGÍAS, 2008, p. 98).

Mesmo que tratando de um período posterior, o século XVII, as observações de Chartier ainda se provam pertinentes para a nossa discussão. Afirma ele que alguns autores, em tratados sobre a tipografia, também mencionarão o cargo do “compositor”, cujo trabalho

³ Excluem-se aqui, portanto, quaisquer formas de intervenção entendidas como **indiretas**, por exemplo os efeitos das reprovações moralistas dos livros de cavalarias, estudadas, entre outros, por Álvarez-Cifuentes (2021), assim como os mecanismos de controle do imaginário explorados por Luiz Costa Lima, em sua *Trilogia do Controle* (2007).

consiste, de maneira geral, em “tornar inteligível ao leitor o sentido desejado pelo autor e fazer que seu trabalho seja elegante aos olhos e agradável na leitura” (MOXON *apud* CHARTIER, 2007, p. 89). Na prática, sua responsabilidade reside em “distribuir os parágrafos, a pontuação, as quebras de linha, os itálicos etc., em conformidade, do modo mais preciso possível, com o gênio do autor e, também, com a capacidade do leitor” (p. 89).

Temos também o corretor, que tinha duas principais tarefas. A primeira é a de preparar o original da imprensa (“*«original de imprensa»*”), ou seja, corrigir a pontuação, efetivar uma atualização linguística e do conteúdo, etc. (LUCÍA MEGÍAS, 2008, p. 98). A outra, mais importante, trata-se de corrigir os erros tipográficos que porventura houvessem passados despercebidos no processo de impressão. Por fim, temos o “*tirador*” e o “*batidor*”, ocupados de manejar as máquinas necessárias para o trabalho dos demais oficiais (2008, p. 98).

Explica Chartier que “Todas as decisões tomadas pelo compositor são, todavia, submissas às intervenções do revisor, que está implicado de maneira decisiva no processo de publicação do texto” (CHARTIER, 2007, p. 90). Baseado no tratado castelhano *Orthotypographia* (1634), de Jérôme Hornschuch, Chartier explana a respeito do funcionamento dessa ocupação, detalhando que neste tratado distinguem-se quatro tipos de revisores: 1) os graduados na universidade, versados em gramática, teologia e direito, porém ignorantes quanto ao funcionamento de uma tipografia; 2) os mestres impressores, com domínio suficiente de latim para o exercício de suas funções; 3) os compositores mais especializados que, embora não dominem o latim, podem solicitar auxílio do autor ou pessoa instruída no tema; 4) os que não possuem nenhuma técnica relacionada à impressão, e cujo cargo, afirma o tratado, foi obtido pelo favorecimento de viúvas ora de impressores, ora de livreiros (CHARTIER, 2007, p. 89).

Segundo o autor francês, todos estes, embora difiram em níveis de aptidão e especialização, possuem as mesmas funções. Em primeiro lugar, “identificar os erros dos compositores, seguindo as provas impressas do texto, partindo da leitura em voz alta da cópia original (*escuchar por el original*)” (CHARTIER, 2007, p. 89). Posteriormente, faz mudanças na pontuação (garantindo “*la apuntación legitima*”), corrige as negligências (“*descuidos*”) do autor ou erros (*yerros*) dos compositores. De forma que este cargo exige que “o revisor, seja quem for, possa compreender, além da caligrafia da cópia original, a própria intenção do autor (*entender el concepto del Autor*) de modo a transmiti-la adequadamente ao leitor”. Por fim, age como espécie de censor inquisitorial, recusando-se a imprimir qualquer livro que “contrarie a fé, o rei ou a coisa pública (*algo prohibido por el Santo Tribunal, ò que sea, ò parezca mal soñate contra la Fe, contra nuestro Rey, à contra la Republica*)”, ainda que a obra já tenha sido autorizada (2007, p. 89).

A partir dessas descrições, esperamos ter deixado evidente o significativo grau de intervenção dos oficiais tipográficos na forma final de um livro. Suas atribuições não se configuram, portanto, como operações simplesmente mecânicas, mas práticas de caráter intelectual. Essa discussão, inclusive, mobilizou longamente o universo da publicação e venda de livros. Carolina Ferro explica que a aquisição de privilégios reais pelos comerciantes desse artigo era importantíssima nos primórdios da imprensa em Portugal, uma vez que “esta era considerada uma profissão mecânica. Devido ao seu caráter, ela não podia ser nobilitada de nenhuma forma, pois os ofícios mecânicos eram considerados impuros e apenas os puros de sangue podiam ter privilégios” (FERRO, 2015, p. 206), o que, entretanto, ocorreu neste país devido à escassez de impressores e aumento da procura de obras escritas. Teria sido apenas em 1539, já sob o então reinado de D. João III, que os livreiros foram classificados juntos aos “boticários, sirgueiros, azevicheiros, sombreiros e outros profissionais. Novamente, apenas profissões manuais, ainda que eles tivessem adquirido alguns privilégios [...]” (2015, p. 207).

Já em 1675, o que mostra a extensão deste debate, Melchor de Cabrera Nuñez de Guzman, advogado do rei de Espanha, em suas memórias publicadas, defendeu a existência de proteções fiscais aos impressores, buscando sustentar que “a arte da impressão é uma arte liberal e não mecânica, pois em toda profissão ‘a parte intelectual e especulativa é muito superior à operação manual’” (CHARTIER, 2007, p. 90).

Acabamos de tratar das diversas funções no interior da oficina de imprensa e diferentes formas de intervenção textual que cada uma traz consigo. Consideremos, agora, o mesmo em relação a figuras “externas” à oficina, uma vez que é fundamental levar em conta

las diversas modalidades de participación del autor, del impresor o del librero en su publicación, porque influirán directamente en su forma externa; que un libro sea financiado por su propio autor (*Valerían de Hungría* de Dionís Clemente), o por un impresor o por un librero, ya sea con una pretensión comercial (la citada reedición del *Palmerín de Oliva*), o, al contrario, con la finalidad de conseguir un determinado prestigio (la también citada reedición del *Amadís de Grecia*), tendrá así mismo correspondencia en su peculiar forma externa, en estrecha relación con la calidad y características de la misma. (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 23)

Um exemplo disso: na primeira seção, mencionei brevemente a história do *Zifar*, um texto do século XIV resgatado por Jacobo Cromberger e republicado, com todas as características editoriais do gênero dos livros de cavalarias, no ano de 1512. Como veremos, este é ainda outro mecanismo de intervenção dos profissionais do universo da tipografia em um livro, neste caso, pelas mãos de um impressor. Cremos que este fenômeno pode ser esclarecido através do conceito de “estratégia editorial”, tal como trabalhado por Lucía Megías (2004), na intenção de compreender os mais diversos mecanismos empregados pelos personagens do universo tipográfico a fim de alcançar algum objetivo específico, geralmente comercial. Recorramos a alguns exemplos para propósitos de ilustração.

Um dos procedimentos mais comuns nesse sentido é a tentativa de barateamento da edição de uma obra. Em 1562, Francisco del Canto, impressor de Valladolid, traz à lume uma edição de *Palmerín de Olivia* que, pelo tamanho inferior ao fólho e pela baixa qualidade do papel, acredita-se ter atingido um preço mais acessível no mercado. Outros impressores, mais zelosos pela qualidade de sua mercadoria, optaram por dividir os livros em fragmentos mais ou menos independentes, acrescentando um frontispício para cada um, de maneira que o consumidor poderia adquirir uma fração de cada vez ou, então, apenas a que mais lhe interessasse (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 218).

À luz dessas reflexões, é importante ressaltar que as virtudes materiais de uma obra não dependem unicamente da habilidade profissional ou abundância material de cada oficina, muito pelo contrário. Tal fato é bem ilustrado pelo caso das publicações de *Palmerín de Oliva* (1562) e *Amadís de Grecia* (1564). A primeira, custeada pelos livreiros Juan de Terranova y Jácome de Liarcari, consiste numa edição parcial (contendo apenas os dois primeiros “livros” do texto original, ainda que se apresentasse, no frontispício, como completo), com a utilização de papel de baixa qualidade, tipos desgastados, mistura de alfabetos, além de uma grande recorrência da prática da abreviatura no decorrer da obra (a fim de reduzir o número total de páginas) (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 18). Já com o segundo livro, *Amadís de Grecia*, patrocinado pelo livreiro lionês Benito Boyer, temos um texto de 232 fólhos, impresso em papel de ótima qualidade, uso de letra romana (mais moderna e, portanto, resultado de tipos menos comprometidos pelo uso), para não mencionar a beleza das letras iniciais de cada capítulo (2004, p. 19).

Tendo sido ambas as obras de responsabilidade do impressor Francisco del Canto, e

com apenas dois anos de distância entre as publicações, este flagrante contraste não poderia ser explicado por um repentino avanço de sua perícia profissional, mas sim como consequência direta da estratégia editorial conduzida por este personagem e seus respectivos associados. Seus objetivos, pressupomos, não era apenas o de atingir públicos distintos (como sugere Lucía Megías), mas também diferentes preenchimentos de mercado, taxas de lucro, e mesmo a busca, tendo em vista o prestígio aí implicado, por estabelecer relações com distintos níveis da aristocracia (vide a constância das homenagens a este grupo nos prefácios do gênero em questão), entre outros fatores cuja investigação mais detalhada apresenta-se como fundamental para avanço nesse campo de pesquisas.

Já se falou do caso do *Zifar* de 1512, cujas escolhas editoriais almejavam aproximá-lo dos livros de cavalarias. De forma contrária, alguns impressores buscaram, a partir de decisões a respeito de sua forma externa, distanciar alguns títulos de seu próprio gênero editorial para se aproximarem, por exemplo, das crônicas históricas, tentando demonstrar, com essa estratégia editorial, uma superação do paradigma amadisiano (LUCÍA MEGÍAS, 2008, p. 108), marcado pelo caráter fantástico da narrativa. Inversamente, também poderia ocorrer de algumas crônicas, como por exemplo as edições de Medina del Campo (1552) e de Alcalá de Henares (1562) das *Crónica particular* e *Crónica popular del Cid*, respectivamente, imitarem modelos editoriais dos livros de cavalarias, objetivando usufruir de seu inegável prestígio comercial durante o século XVI (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 28-29).

A partir dessas evidências, é inegável que “Los relatos históricos han de considerarse frontera tanto literaria como editorial de los libros de caballerías [...]. Historia y ficción se entremezclan a lo largo de todo el Siglo de Oro” (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 27). Relação que, enfrentados os muros disciplinares que enrijecem nossa produção, talvez revelassem o caráter demasiadamente artificial e anacrônico da separação, no século XVI – e também em outros contextos? – entre História e Literatura.

A forma final de um texto, contudo, não dependia somente dos profissionais da tipografia *stricto sensu*. Existiam, também, formas mais gerais de intervenção, alinhado a critérios político-econômicos e religiosos. Uma delas é o sistema de privilégio editorial, que em Portugal começou a surgir no início do século XVI. Tratava-se de um direito concedido pela Coroa ao solicitante, em que, geralmente pelo período de dez anos – temos casos de privilégios tanto maiores quanto menores –, “nenhum outro indivíduo de qualquer estado ou condição, poderia mandar imprimir ou vender a mesma obra, nem trazê-la de fora do Reino” (ANSELMO, 1997, p. 14).

Houve três principais tipos de “Privilégios”. O primeiro que abordaremos é o referente a autores e seus herdeiros, sendo a exigência dos autores uma resposta à já mencionada necessidade de protegerem seus direitos sobre a obra que escreveram. No caso dos herdeiros, o que geralmente ocorria era o pedido de parentes para adquirirem os privilégios de impressão e venda de uma determinada obra, como aconteceu com “Pedro Barbosa de Sá, em 1612 e 1628, para a impressão das obras do juriconsulto Pedro Barbosa, seu tio” (ANSELMO, 1997, p. 76). O segundo tipo é aquele concedido a impressores e livreiros e, neste âmbito, vale frisar que a maior parte destes “diz respeito, naturalmente, a obras populares ou de venda certa [...], verifica-se um forte predomínio de livros litúrgicos, jurídicos e escolares, bem como obras de medicina, folhinhas e calendários” (1997, p. 76). O terceiro tipo se refere a tradutores, editores ou organizadores, como pediu Elia de Lemos, tradutor de *Vida e milagres de Santa Catarina de Génova*, que em 1564 obteve, com sucesso, o privilégio de impressão da tradução desta obra por seis anos (1997, p. 76).

O mecanismo do “Privilégio” provou-se necessário em função da publicação, por parte de uma série de diferentes e múltiplos livreiros, de obras cuja publicação, pela sua

popularidade, tinha sucesso assegurado; assim, nesse contexto, tal direito aparece como mecanismo de controle da concorrência (ANSELMO, 2002, p. 72). Foi através dele que as diversas figuras da produção e distribuição de livros, entre autores, impressores, livreiros, tradutores, etc., buscaram “suprir as lacunas de uma legislação ainda pouco ou nada receptiva às questões da propriedade literária e do reconhecimento dos direitos intelectuais” (2002, p. 72). Evidentemente que isto tinha suas limitações, e estaríamos muitíssimo enganados em crer que os direitos concedidos pelo “Privilégio” equivaleriam a tudo o que hoje abriga-se sob o conceito de “propriedades intelectuais”. Fato bem ilustrado pelos próprios livros de cavalarias, com suas sequências não autorizadas: era prática corriqueira que um autor se apropriasse de narrativa já iniciada por outrem e a desenvolvesse da maneira que mais lhe apetecesse, por vezes ultrapassando mesmo – frágeis, em se tratando do gênero editorial que ora se discute – fronteiras nacionais, como foi o caso do português *Palmeirim de Inglaterra* (c. 1544), continuação do espanhol *Primaleón* (1512). É sob essa luz que deve ser vista a sequência apócrifa do *Dom Quixote* (1614), de Alonso Fernández de Avellaneda, o que mostra a permanência desta prática ainda em inícios do século XVII.

No que diz respeito à atuação da Coroa em relação à atribuição desses direitos, Anselmo defende que

Não se pode dizer, em boa verdade, que a Casa Real tenha sido avara na concessão de privilégios de impressão. Pelo contrário, fica-se com a certeza de que, em quase todos os casos, houve a preocupação de acautelar os interesses dos autores (ou seus representantes). Sem prejuízo de se considerar que as suas obras, algumas dezenas de anos após a morte deles, caíam, por assim dizer, o domínio público entendia-se que o trabalho editorial devia ser protegido contra a concorrência mais ou menos desenfreada dos que pretendiam aproveitar-se disso para lançar a confusão no mercado. Disciplina, enfim: mão férrea, mas conciliatória de interesses nem sempre coincidentes (ANSELMO, 2002, p. 78)

Ainda sobre a relação entre Coroa e a publicação tipográfica, cumpre lembrar da isenção de direitos na importação de livros vindos de fora (vigente desde 1508) (ANSELMO, 2002, p. 79) e, com Ferro, da isenção “da sisa e do dízimo todos os livros estrangeiros que seriam comercializados no reino”. Tal importância, esclarece a autora, consistia no fato de que “A sisa era um imposto que os reis usavam mais habitualmente para isentar alguém do pagamento”, porém “o dízimo era uma novidade. [...] Por ser a décima parte de tudo que era produzido e comercializado, era um dos tributos mais importantes e difíceis de alguém ser isento” (FERRO, 2015, p. 211). A isto, ainda se soma, mais tarde, a anulação de pagamento de impostos para artigos ligados à produção do livro (ANSELMO, 2002, p. 79).

Por fim, indispensável lembrarmos da Inquisição como um dos sistemas de intervenção do texto mais presentes e significativos durante os séculos XVI e XVII. Anselmo explica que a partir de seu surgimento em Portugal, em 1536, foram estabelecidas rígidas regras para a edição de material impresso, exigindo expressa permissão inquisitorial para a publicação de quaisquer textos a serem publicados no reino. Normas essas que só vieram a ser derrubadas com a reforma pombalina da censura, em 1768 (ANSELMO, 1997, p. 14); até esse momento, entretanto, “não houve modificações substanciais nos critérios da censura intelectual” (1997, p. 22-23). Explica o autor que o alcance deste órgão era extremamente amplo, tendo sob sua responsabilidade não apenas a investigação e supervisão de toda atividade tipográfica, mas também atividades tão diversas como inspecionar “o abastecimento de papel, o movimento de entradas de livros pelas alfândegas terrestres e marítimas, o comércio interno (livrarias fixas e tendas, vendedores ambulantes), assim como as bibliotecas

particulares e os espólios transmitidos por morte dos possuidores” (1997, p. 22-23).

Contudo, a julgar pelo que afirmavam livreiros estrangeiros com atividades em Portugal, a situação em Espanha era ainda mais rigorosa (ANSELMO, 1997, p. 22-23). Com efeito, sobre a situação deste país, Lucía Megías informa que:

en los libros que venían de Europa [...] podían también introducirse ideas y pensamientos que inquietaban a los principios de la monarquía Cristiana que querían imponer los Reyes Católicos, con lo que, desde épocas muy tempranas, se estableció un férreo control sobre lo que se imprimía y se importaba a partir de la pragmática de 1502, que instauraba un sistema que se fue complicando y perfeccionando a lo largo de la centuria: no podía no imprimirse ningún libro sin haber previamente solicitado y obtenido la licencia real, así como no podía venderse ningún libro impreso em el extranjero sin haber sido examinado por los censores del estado (LUCÍA MEGÍAS, 2008, p. 101)

Nesse contexto de aguda censura, encontraram-se diferentes maneiras de burlar as determinações inquisitoriais. Uma delas foi proliferação de edições clandestinas, (ANSELMO, 1997, p. 23); considerando-se o baixo número de processos instaurados pela Coroa a respeito dessa contravenção, pode-se concluir “que o mercado marginal [...] era apetecido e rendoso, pelo que amiúde os contraventores se defendiam com o argumento da falta de recursos económicos” (1997, p. 14). Outra estratégia empregada pelos livreiros foi a publicação clandestina em formato manuscrito, que, como indica Chartier, “asseguraram, mais facilmente do que as obras impressas, a circulação e trabalhos pouco respeitosos das autoridades e das ortodoxias” (CHARTIER, 2007, p. 18).

Exploramos aqui o funcionamento de diversas formas de intervenção do texto, bem como de suas especificidades. Tais especificidades são delineadas pela atividade profissional de uma série de personagens ligados direta ou indiretamente à tipografia. No primeiro grupo, temos compositores, revisores/corretores, livreiros, editores, autores, cujas funções, enfatizamos, devem ser compreendidas enquanto operações intelectuais, não apenas mecânicas. Já no segundo, temos agentes como a Coroa ou a Inquisição, que, embora *strito sensu* não pertençam ao universo tipográfico, atuam diretamente sobre ele.

Ambos, apesar da muito vigente concepção da primazia do autor, na verdade participaram ativamente no processo de conformação das publicações editoriais de sua época. É, portanto, vital levar em conta tal fato ao pensarmos sobre os sentidos assumidos por essas obras, que, longe de serem resultado exclusivo da inventividade de um indivíduo eram, na verdade, construídos social e coletivamente. O estudo de tal processo, defendemos aqui, coloca como requisito indispensável a análise tanto da dimensão externa quanto das distintas formas de intervenção de que uma fonte impressa é fruto.

Ilustração a partir de Crônica do Imperador Clarimundo, Palmeirim de Inglaterra e Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda

Valeria a pena examinar mais a fundo certos exemplos, a fim de ilustrar ao menos alguns elementos da discussão teórica que conduzimos até aqui. Para tanto, empreenderemos uma análise de três títulos de sucesso em território português: a *Crônica do Imperador Clarimundo* (1522), de João de Barros e impresso por Germão Galharde, o *Palmeirim de Inglaterra* (c. 1544; porém usaremos as edições de 1567, impressa por André de Burgos, e 1592, por Antonio Álvares), do autor Francisco de Moraes, e o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1567), escrito por Jorge Ferreira de Vasconcelos e impresso por João de Barreira.

Mencionamos anteriormente que há três principais modelos de frontispícios nos livros de cavalarias: cavaleiro ginete, bélico e heráldico, com grande predominância do primeiro. Seria possível dizer, então, que constituía a “face” mais conhecida do gênero. E tal foi a escolha de André de Burgos, como podemos constatar abaixo (Figura I).

Alvar e Lucía Megías, ao elaborar acerca das linhas de desenvolvimento de nosso *corpus*, explicam que em um momento inicial vigorará uma “*propuesta idealista*, encarnado por *Amadís de Gaula* [...], en donde la narración se articula a partir de dos ejes: caballeresco y amoroso, con un sentido ideológico y una función didáctica, que se irá perdiendo a lo largo de la centúria” (2016, p. 40). Na leitura de *Palmeirim*, podemos perceber uma clara aproximação do paradigma inicial amadisiano – responsável pelo grande sucesso desses livros –, especialmente pela centralidade do binômio amor-cavalarias, a presença do elemento ideológico-didático, e também devido ao surpreendente paralelismo entre as figuras de Amadís, Galaor e Oriana, de um lado, e de outro, Palmeirim, Floriano e Polinarda, respectivamente. Assim, a escolha de um frontispício de cavaleiro ginete, popularizado pelo *Amadís* e os primeiros títulos do *corpus*, pode ser vista tanto como um anúncio prévio de seu conteúdo – e, portanto, participando ativamente na construção de seu sentido – quanto uma estratégia editorial do impressor para enquadrar a obra em um gênero que vinha progressivamente chamando mais atenção do público.

Figura I – Frontispício do *Palmeirim de Inglaterra*, edição de 1567

Fac-símile
[1r: frontispício]



Fonte: VARGAS DÍAZ-TOLEDO, 2017.

O caso do *Memorial das Proezas* é um pouco diferente. O historiador português João Palma-Ferreira descreve-o como um “livro político”, um “texto intencionalmente datado, endereçado a um príncipe que será rei de Portugal” (1998, p. VII). Não questionamos o teor ideológico de *Palmeirim*, mas, no *Memorial*, este se dá de maneira mais evidente e mais conectada com a realidade histórica de seu país de origem, uma vez que menciona explicitamente Portugal e seus reis, em especial na parte final do texto; no capítulo XLVI, por exemplo, temos uma clara apologia à monarquia lusa, e mais particularmente ao príncipe Dom João.

Por essas razões, parece justificada a opção de João de Barreira por um frontispício em estilo heráldico para sua publicação (Figura II). Cremos que tal estratégia serviu ao propósito de alinhá-lo às pretensões do texto – aliás, ainda no próprio título, lê-se: “ao muito alto e muito poderoso Rei Dom Sebastião, primeiro deste nome em Portugal, nosso Senhor”. Ao mesmo tempo, tal natureza narrativa distinta do restante dos títulos do gênero prefigura-se – tenha isto sido intencional ou não – já na dimensão externa do livro, neste caso, no frontispício.

O perfil dessas obras também se manifesta em outro elemento pré-textual: o prólogo.

Ambos, *Palmeirim* e *Memorial*, possuem-no do tipo dedicatório. Portanto, cabe prestar atenção às figuras homenageadas: no primeiro caso, trata-se da princesa Dona Maria, filha do Rei D. Manuel e Leonor da Áustria, e meia-irmã do rei D. João III; no segundo, ninguém menos que o próprio Rei de Portugal à época, Dom Sebastião.

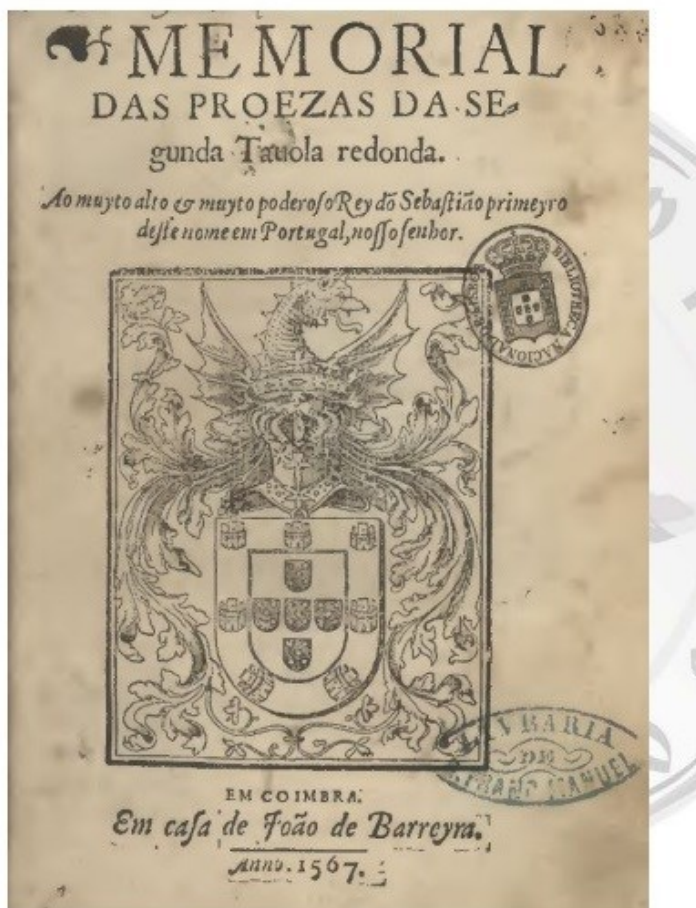
Entendemos que a própria homenagem enquanto forma é fundamental para compreender esses textos mais adequadamente. A dedicatória ao monarca em pessoa, por parte de Vasconcelos, demonstra as ambições do autor em escrever uma narrativa mais próxima dos desígnios reais, o que se confirma no próprio texto: segundo Palma-Ferreira, estamos diante de “uma obra de lisonja, acomoda-se concretamente aos destinatários, quer fossem Dom João ou Dom Sebastião” (1998, p. XV). Verificamos o mesmo no Clarimundo, cujo prólogo é oferecido ao Rei Dom João III, que, de acordo com Severim de Faria, João de Barros o haveria escrito sob tutela e mesmo auxílio deste monarca, além do apoio e aprovação de D. Manuel (BRAGA, 1953, p. XIV-XV).

Do outro lado, temos o *Palmeirim*, de caráter mais recreacional e menos explicitamente político (nem por isso menos ideológico), cuja mercê está direcionada a uma figura de menor poder, mas constituinte de um amplo público consumidor de livros de cavalarias, como eram as mulheres (MARÍN PINA, 2011, p. 129-148). Tal fato deve ser entendido em toda sua significação: uma estratégia dos agentes envolvidos na publicação deste título para estabelecer um de seus públicos alvos e estabelecer com ele um diálogo público.

Figura II – Frontispício do *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, edição de 1567

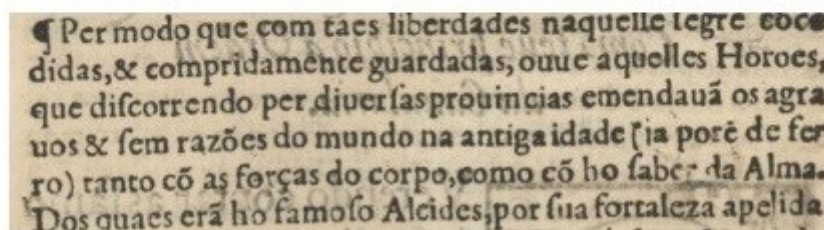
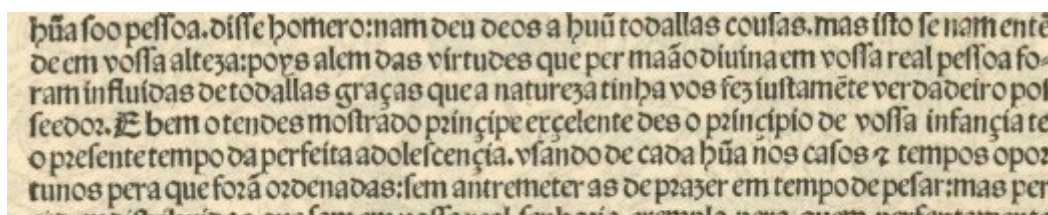
Fonte: VARGAS DÍAZ-TOLEDO, 2017.

Fac-símile



Apesar de todas as similaridades entre o *Clarimundo* e o *Memorial*, chama a nossa atenção uma importante diferença: o tipo de letra adotado (figura III). No primeiro caso, nesta publicação que veio à lume com aproximadamente 45 anos de antecedência, temos a utilização da letra gótica, enquanto na segunda confere-se o uso da romana. Lembremos que esta primeira emulava o estilo encontrado nos manuscritos, para fins de melhor recepção de um público acostumado a este formato, enquanto que a segunda apresentava-se como uma opção mais inovadora – embora, na verdade, já viesse sendo utilizada na Itália desde o século XV (LUCÍA MEGÍAS, 2001, p. 434). Alguns autores, como Díez Borque, falam mesmo da oposição entre um tradicionalismo medieval e uma renascença humanista, respectivamente (LUCÍA MEGÍAS, 2001, p. 435) – posição da qual Lucía Megías energicamente discorda, mas na qual vemos um certo potencial. Anteriormente, apresentamos a tese deste último autor, para quem a opção por cada tipo de letra – apesar de admitir, em outra oportunidade, as distintas “imagens” que possuíam aos olhos do público (LUCÍA MEGÍAS, 2001, p. 437) – na verdade se explicaria fundamentalmente pelas limitadas condições materiais da imprensa à época.

Figura III – Comparação entre os tipos de letras em *Crônica do Imperador Clarimundo* (acima) e *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (abaixo)



Fontes: BARROS, 1522, f. II; VASCONCELOS, 1567, p.1.

Contudo, se é verdade que tais dados físicos – isto é, a materialidade do texto – influenciam diretamente em seu sentido e anunciam em si uma interpretação, como quer Chartier, então seria correto dizer que, a despeito dos motivos acerca de sua utilização, quaisquer que fossem estes, a letra gótica efetivamente trazia consigo a atmosfera do texto medieval, evocando sua memória e renovando seus paradigmas estéticos sob a forma dos livros de cavalarias. Raciocínio este que, se levado às últimas consequências, poderia revelar as permanências do medieval nos livros de cavalarias ibéricos do século XVI. Tal exemplo ilustra de maneira eficiente a diferença entre as ideias de “estratégia editorial” e os “efeitos da materialidade”: enquanto a primeira está relacionada à intencionalidade do editor, a segunda independe completamente disso. De forma que seria lícito afirmar que o *Clarimundo*, com sua letra gótica, produz um efeito de maior tradicionalidade sobre seu público, enquanto o *Memorial* aparece como um texto pretensamente mais moderno.

Finalmente, afirma Álvarez-Cifuentes que “Em Portugal, nenhum texto cavaleiresco chegou a figurar nos índices de livros proibidos pelo Santo Ofício” (2021, p. 201); porém,

decididamente houve intervenções em menor grau. Em 1592, é impresso pela terceira vez, agora sob responsabilidade de Antonio Álvares, em Lisboa, mais uma edição de *Palmeirim*. Entretanto, com diversas modificações e mesmo supressões por ordem do Santo Ofício, que “no veía con buenos ojos el público libertinaje ofrecido, por ejemplo, en el episodio de las cuatro damas francesas” (VARGAS DÍAZ-TOLEDO, 2006, p. 1). Nessa edição, pode-se ler já no frontispício: “agora novamente impreffa com licença da Sancta Inquição & Ordinario” (VARGAS DÍAZ-TOLEDO, 2017). Temos aqui, portanto, um exemplo claro e direto de intervenção externa de um texto.

Os exemplos trabalhados acima ilustram adequadamente – ainda que, pelas limitações de um artigo, de maneira incompleta – as ideias que discutimos até então. Em nossa percepção, o avanço neste campo de pesquisa depende fundamentalmente da capacidade dos pesquisadores de detectar tanto novos elementos da dimensão externa quanto diferentes formas de intervenção, descrevendo a especificidade de seus efeitos na construção de sentido de um texto. Tal foi a tarefa com a qual este artigo buscou contribuir.

Referências

ALVAR, Carlos; LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Libros de caballerías castellanos: una antología*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.

ÁLVAREZ-CIFUENTES, Pedro. “Semsaborias de Palmerim & Primaleom & Florisendo”: Receção e censura dos livros de cavalarias entre Espanha e Portugal. *Revista de Filología Románica*, Madrid, n. 38, p. 197-203, 2021.

ANSELMO, Artur. *Livros e mentalidades*. Lisboa: Guimarães, 2002.

ANSELMO, Artur. *Estudos de história do livro*. Lisboa: Guimarães, 1997.

BARROS, João de. *Prymera parte da cronica do emperador Clarimundo donde os Reys de Portugal desçendem*. Lisboa, 1522. Disponível em: <https://encurtador.com.br/etQR7>. Acesso em 16 de julho de 2022.

BRAGA, Marques. *Prefácio*. In: *Crónica do Imperador Clarimundo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1953.

BUESCU, Ana Isabel. Cultura impressa e cultura manuscrita em Portugal na época moderna: uma sondagem. *Penelope: Fazer e Desfazer a História*, Lisboa, n. 21, p. 11-32, 1999.

CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história: Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Tradução de Ernani Rosa. Porto Alegre: ARTMED, 2001.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn (org.). *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 211-238.

FERRO, Carolina Chaves. *As livrarias régias de D. Duarte e de D. Manuel I – um estudo comparativo: construções de coleções e práticas de leitura em Portugal entre 1433 e 1521*. Tese (Doutorado em História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2015.

LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do Controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*. Madrid: Sial, 2004.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero y Ramos, 2001.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Libros de caballerías castellanos: un género recuperado. *Letras: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, Buenos Aires, n. extra 50-51, p. 203-234, 2004-2005.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Los libros de caballerías y la imprenta. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (org.). *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2008, p. 95-126.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Os livros de cavalaria para além da imprensa: chaves da sua sobrevivência. In: MONGELLI, Lênia Márcia (org.). *E fizerom taes maravilhas... histórias de cavaleiros e cavalarias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012, p. 265-288.

MARÍN PINA, Maria Carmen. *Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2011.

MORAES, Francisco de. *Primeira parte de Palmeyrim de Inglaterra [...] Chronica do Famoso e Muyto Esforçado cauleyro Palmeyrim de Inglaterra, filho del Rey Dom Duardos no qual se contem suas proezas & de Floriano do Deserto su ermão & do príncipe Florendos filho de Primalião*. Lisboa, 1592. Disponível em: <https://encurtador.com.br/inuxN> . Acesso em 15 de julho de 2022.

PALMA-FERREIRA, João. Prefácio. In: VASCONCELOS, Jorge Ferreira de. *Memorial das proezas da segunda Távola Redonda*. João PALMA-FERREIRA (ed.). Lisboa: Lello Editores (Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, 2), 1998.

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de. *Memorial das Proezas da Segunda Tauola Redonda*. Coimbra, 1567. Disponível em: <https://encurtador.com.br/vzINR> . Acesso em 15 de julho de 2022.

VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio. *Memorial das proezas da Segunda Távola Redonda: frontispício*. O Universo de Almourol. Base de dados da matéria cavaleiresca portuguesa dos séculos XVI-XVIII (<http://www.universodealmourol.com>), 2017. Disponível em: <https://encurtador.com.br/JUZ56> . Acesso em 19 de julho de 2022

VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio. *Os livros de cavalarias portuguesas dos séculos XVI-XVIII*. Lisboa: Pearlbooks, 2012.

VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio. *Palmeirim de Inglaterra I-II (1567): frontispício*. O Universo de Almourol. Base de dados da matéria cavaleiresca portuguesa dos séculos XVI-XVIII (<http://www.universodealmourol.com>), 2017. Disponível em: <https://encurtador.com.br/AF35> . Acesso em 19 de julho de 2022

VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio. *Paratextos do Palmeirim de Inglaterra I-II (1592): frontispício*. O Universo de Almourol. Base de dados da matéria cavaleiresca portuguesa dos séculos XVI-XVIII (<http://www.universodealmourol.com>), 2017. Disponível em: <https://encurtador.com.br/rJZ02> . Acesso em 19 de julho de 2022.

VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio. Portuguese Printing at the Beginning of XVIIth Century and

the Books of Chivalry. In: *A Maturing Market*. The Iberian Book World in the First Half of the Seventeenth Century. Leiden: Koninklijke Brill, 2017, p. 213-224.

VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio. Introducción. In: MORAES, Francisco de. *Palmerín de Inglaterra*. VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio (ed.). Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

Notas de autoria

Caio Rodrigues Schechner é doutorando em História Social no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH/UFF), com o projeto de pesquisa “O não hegemônico nos livros de cavalarias portuguesas: classes marginais, espaços não-europeus e subversão de gênero”. Bolsista de Demanda Social da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/DS), agência responsável pelo financiamento deste artigo. E-mail: caio.schechner@gmail.com

Como citar esse artigo de acordo com as normas da revista

SCHECHNER, Caio Rodrigues. Imprimindo livros de cavalarias: dimensão externa e formas de intervenção de um gênero editorial ibérico (1501-1623). *Sæculum – Revista de História*, v. 27, n. 47, p. 08-30, 2022.

Contribuição de autoria

Não se aplica

Financiamento

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/DS).

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica

Licença de uso

Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Histórico

Recebido em 05/04/2022.

Modificações solicitadas em 30/06/2022.

Aprovado em 05/08/2022.