LEITURAS DE UM IDEAL EM TRANSIÇÃO: O ENCONTRO ENTRE AMADÍS DE GAULA E DOS QUIJOTE DE LA MANCHA

LECTURAS DE UN IDEAL EN TRANSICIÓN: EL ENCUENTRO ENTRE AMADÍS DE GAULA Y DOS QUIJOTE DE LA MANCHA

MACHADO, JANER CRISTINA[1]

RESUMEN

Los libros de caballerías constituyen un paradigma textual recurrente, generando, con el aporte de la herencia épica, parte de lo que se convertiría en el género novela, quizás la forma narrativa más existosa en la modernidad. Entre los muchos libros de caballerías publicados en la Península Ibérica, en la época del Renacimiento, el *Amadís de Gaula* es notable como la creación de mayor calidad y originalidad, inspirando hasta hoy polémicas literarias y diversas lecturas intertextuales. Entre ellas destaca el intertexto aguçado e irónico propuesto por el *Don Quijote*, de Cervantes, que deconstruye el mito del héroe caballero, convirtiéndolo en una figura cómica y triste. En ese contexto, investigase el *Amadís* a la luz de sus posibles implicaciones históricas y culturales, trazando un ideal de la felicidad humana, en acordo con el contexto y los valores de la aristocracia de la época de la producción y circulación de la obra. Ese ideal se apoya en las representaciones de honor personal, realización sentimental y concepción religiosa y moral impregnadas en el libro. La revisión de la literatura se basa en los textos de teoría e historia literaria, historia cultural, sociología y mitología. La investigación destaca el recurso al diálogo con las tradiciones greco-latinas, celtas y germánicas, fundadoras de los libros de caballería, así como confronta el texto amadisiano con la deconstrucción operada por Cervantes en la relectura de la obra. Pretende situar el *Amadís* en la encrucijada de dos mundos - el medieval y el renacentista, crisol en que prevalece la sugerencia de una alegoría de felicidad. Esa se ajusta a un espacio-tiempo del honor, de la pasión y la aventura, pasible de alcance en el orbe terrenal, pero indeleblemente envuelto en la telarãna del autoengaño y del rescate de un *modus vivendi* en agonía, parodiado por el ingenio cervantino.

Palabras clave: libros de caballerías; *Amadís de Gaula*; transición entre épocas; intertextualidad; Cervantes

[1] Doctoranda en el Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) – Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brazil.

INTRODUÇÃO

As novelas de cavalaria – *libros de caballerías* para os espanhóis – conformam um paradigma textual recorrente, ainda que em ressaibos, na literatura mundial. Delas brotou, com o concurso do legado épico, parte do que viria a ser o gênero romance, compreendendo uma das formas narrativas de maior produtividade e êxito na modernidade.

Dentre as numerosas novelas de cavalaria publicadas na Península Ibérica, durante os séculos XV e XVI, o *Amadís de Gaula* (1508) notabiliza-se como a criação de maior qualidade e originalidade, inspirando, além da magnitude do palimpsesto de Cervantes, uma diversidade de ciclos literários, abarcando toda uma genealogia de heróis. Polêmicas ainda grassam sobre as origens do *Amadís*, se espanholas ou lusas, alimentando, paralelamente, os estudos sobre essa obra que pode ser considerada como um dos textos fundadores da tradição literária ibérica.

A trajetória amadisiana constitui objeto de estudos e críticas de diversos autores, de distintas épocas e correntes teóricas. Também inspira, ao lado de outras novelas de cavalaria, variadas criações literárias: os românticos visitaram com certa frequência os ideais da Cavalaria, como no *Ivanhoé* (1819), de Sir Walter Scott; já na atualidade, os mesmos ideais e estilo de vida impregnaram as fábulas medievais de Umberto Eco (*Baudolino,* 2000**)** e Ítalo Calvino (*Il cavaliere inexistente***,** 1959), assim como alguns grandes sucessos da ficção que alcançaram as telas do cinema e da televisão, como *The once and future king* (1958), de T.H.White, *The Lord of the rings* (1954), de J.R.R.Tolkien e *A song of Ice and Fire* (1996), de George R.R. Martin.

O *Amadís* e, juntamente com ele, o vasto ciclo de novelas de cavalaria vindas à luz ao longo do século XVI, encampam um ideal de felicidade humana possível dentro do tempo e espaço comportados pela gesta cavaleiresca[2], abraçando uma visão de mundo humanista/renascentista, a qual resgata a beleza, o prazer e a aventura como corolários da existência verdadeiramente significativa. Porém, como reflexo de uma época de transição, não deixa de trair, por contraste, os receios, culpas e prejuízos inculcados por uma mentalidade ainda atrelada, em parte, às concepções medievais do homem e da vida. Nesse sentido, a saga do príncipe de Gaula não escapa às tradições célticas e medievais imbricadas ao seu arcabouço, as quais vicejarão em maior ou menor grau nas literaturas que dele derivarão ou a ele relerão, estabelecendo liames entre diferentes vozes que se propõem a tecer, em diversos tempos, a urdidura literária.

2 Utilizamos o termo «cavaleiresco», conforme definido no *Dicionário UNESP do Português Contemporâneo* (2004), isto é, «referente à cavalaria; a poesia cavaleiresca medieval» (p.257). Buscamos assim evitar, guardadas as possíveis relações entre os mesmos, confusões com o modernamente empregado adjetivo «cavalheiresco», cuja significação, na mesma obra, remete a comportamento polido, refinado, próprio de cavalheiro.

1 A NOVELA AMADISIANA

Tradicionalmente, as histórias que compõem a vasta novela amadisiana foram gestadas ainda durante os séculos XII e XIII, com base no ciclo troiano e, principalmente, na matière de Bretagne. O ciclo troiano se reporta às histórias de entorno à famosa Guerra de Tróia, cantada por Homero na Ilíada e na Odisseia. Tais histórias perduraram durante a Idade Média por meio do legado romano, que consagrou a magnitude dos heróis homéricos enquanto fundadores das mais diversas dinastias, entre as quais se situavam os povos e famílias reinantes em vários países europeus. Já a matière de Bretagne, grande coleção de lendas e aventuras de origem céltica, centra-se, sobretudo, na figura do Rei Arthur e seus cavaleiros da Távola Redonda. A matière compreende um amálgama rico e colorido de personagens e episódios cultivados na Inglaterra e Gales medieval, o qual se transmigrou e popularizou praticamente em toda a Europa após a conquista normanda da Inglaterra, levada a cabo em 1066 pelo duque William o Conquistador. O herói inspirado no ciclo bretão, segundo as palavras de Colán, consiste em:

> El prototipo del caballero ideal: domina el manejo de todas las armas, le apasiona la caza, es un dechado de virtudes según las leyes de la orden de la caballería – valiente, fiel, piadoso, siempre dispuesto a enderezar los entuertos y las fechorías de los malos contra los buenos e indefensos, a la defender las damas y doncellas, leal a su señor y a su dama, campeón de la justicia; y, al mismo tempo, um perfecto cortesano, de refinada educación, que sabe recitar o incluso componer versos, cantar, tocar y bailar. Este caballero passa por las más insólitas y dificiles pruebas: se enfrenta con otros caballeros andantes, pero también con dragones, gigantes, enanos, monstruos o brujas, todo, em nombre de la mujer amada y del fin'amors (Colán, 2008, p.782).

Por outro lado, essa inspiração na legenda celta referendou, a exemplo da Demanda do Santo Graal e Tristão e Isolda, um texto com tintes trágicos em seu desfecho, identificando o chamado Amadís primitivo, do qual restam apenas fragmentos (Avalle-Arce, 1990). É provável que essa versão da novela tenha sido publicada entre os séculos XIV e XV, sendo conhecida nos diversos reinos da Península Ibérica, porém, dela não restam mais do que vestígios, concomitantemente a acirradas polêmicas sobre o berço da referida obra. Há referências a episódios e personagens amadisianos tanto na cultura medieval portuguesa como na hispânica, creditando-se ora a uns e ora a outros a suposta autoria da primeira versão do texto. Tal quiproquó impregnou parte do debate sobre a novela desde os primeiros estudos, ainda no século XIX, conformando-se a mesma como questão espinhosa e praticamente insolúvel até os nossos dias.

Contudo, atualmente, a maioria dos eruditos tende a considerar como a primeira edição original completa e publicada a submetida pelo aragonês Garci Rodrigues de Montalvo (c.1450-c.1505), regedor da vila de Medina del Campo. As próprias palavras de Montalvo, no prefácio à primeira

edição, denunciam sua intervenção sobre o texto que viria à luz, intervenção essa norteada, segundo o medinense, pela necessidade de expurgar a novela de erros de gramática e estilo, bem como, implicitamente, adequá-la aos novos tempos em que se vivia:

> Corregióle de los antiguos originales que estaban corruptos y mal compuestos em antiguo estilo, por falta de los diferentes y malos escriptores, quitando muchas palabras superfluas y poniendo otras de más polido y elegante estilo tocantes a la cavallería y actos dela (*Amadís de Gaula*, p.225).[3]

E assim o regedor Montalvo remodelou os três livros ditos origiais do Amadis, acrescentando ainda um quinto livro contando as aventuras de Esplandián, filho e herdeiro das façanhas do protagonista, obra que:

> Hasta aquí no es em memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha paresció en una tumba de piedra, que debajo de la tierra en una hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por um úngaro mercadero a estas partes de España (*Amadís de Gaula*, p.224).

Reconhecendo a decisiva influência de Montalvo sobre a edição mais conhecida da obra, vale expor aqui, sem nos determos mais na origem lusa ou hispânica do *Amadís***,** o pensamento de Lopes (1992), quando essa autora destaca a originalidade e, mesmo, transnacionalidade da novela:

> O certo é que, para além de todos os problemas que se colocam acerca do seu autor e da sua língua primitiva, Amadís de Gaula é o romance ibérico por excelência, romance que, ultrapassando os limites da própria Península, se transformou num dos mais célebres romances de cavalaria em circulação na Europa medieval. A este nível a questão da nacionalidade é relativamente ociosa. Para além do que, pertencendo ao ciclo bretão, a sua matéria é a transnacional matéria da Bretanha, sem qualquer ligação explícita às sociedades especificamente portuguesa ou castelhana (Lopes, 1992, p.2-3).

A trama principal do *Amadís de Gaula* gira em torno das proezas praticadas por Amadis, o mais perfeito de todos os cavaleiros. Filho ilegítimo do rei Perión de Gaula e da princesa Elisena da Pequena Bretanha, Amadis foi arrojado a um rio quando de seu nascimento. Recolhido e criado pela família do cavaleiro Gandales, ao atingir a idade adulta, decide partir em busca de suas origens, o que o leva à corte de Lisuarte, rei da Grande Bretanha, onde conhece e se apaixona pela princesa Oriana, com quem matrimonia secretamente e tem um filho, Esplandian. O amor pela beleza sem par, assim como o desejo de subir ao nível dela pelo conhecimento de sua origem e renome como guerreiro, conduzem-no às mais diversas aventuras, nas quais conquista um reino, luta contra os mais terríveis inimigos e se descobre filho de rei, sempre se mantendo fiel ao amor de sua dama. O desfecho da novela reúne Amadis e Oriana através do casamento oficial, com o cavaleiro perfeito

[3] No presente estudo, todos os excertos do texto da novela *Amadis de Gaula* se referem à edição espanhola (Montalvo, 2008). Por questões de comodidade na notação, identificaremos os trechos somente pelo título da obra, seguido da página de localização do extrato.

aposentando-se de suas aventuras e sentando-se no trono do reino que é seu por direito. Ao filho, caberá então retomar a vida de façanhas de seu progenitor, conquistando sua princesa e elevando seu nome como o maior cavaleiro da Cristandade.

Como ressalta Lopes (2011):

> Nesse romance, são enormes e praticamente intransponíveis as barreiras impostas pelos códigos nobiliárquicos a um personagem desfavorecido pela complexa rede hierárquica de seu mundo. Amadis – o herói preferido do personagem de Cervantes – era filho natural do rei de Gales. Somente as formidáveis proezas do cavaleiro bastardo, numa sociedade marcada por valores aristocráticos rígidos poderiam lhe valer uma vaga esperança de conquistar o coração da princesa Oriana (Lopes, 2011, p.161).

À gesta de heroísmo superlativo das diversas novelas de cavalaria, somam-se o recurso ao maravilhoso, as viagens a terras distantes, as façanhas entremeadas de amores e de lutas de tantos outros cavaleiros e donzelas que, por mais habilidosos e cultivados que sejam, jamais superam o personagem principal e sua dama bem-amada em beleza e virtudes. Essas narrativas permeadas de meandros caprichosos, mas cuja linha-mestra aponta sempre para a criação e consolidação de um mundo ideal, pleno de graça e grandeza, cortejam os limites da alegoria literária, ao mesmo tempo em que decalcam firmemente o contexto histórico e sociocultural no qual foram gestadas.

Esse é um universo em que o *Amadís* desponta com especificidades marcantes, devidas ao contexto característico de uma obra que sustenta decididamente sua herança medieval, tanto quanto flerta com o Humanismo Renascentista.

2 Um contexto de transição

O período entre os séculos XII e XIV, época embrionária do *Amadís*, compreende o auge da Idade Media no ocidente, naquilo que a caracteriza como um mundo microcósmico, feudalizado e orientado para uma visão teocêntrica da existência humana. Deus é o maior de todos suseranos, a quem uma humanidade vassala precisa adorar não apenas com reverência, mas também com temor, renunciando aos deleites terrenos ou, na dúvida, deles se utilizando com estrita moderação. Não se admitem excessos de felicidade em um mundo no qual não apenas os perigos da alma, mas também os do corpo, mais imediatos, espreitam a cada esquina: para o assédio da alma, busca-se a proteção da Igreja; para as ameaças à carne, recorre-se a uma aristocracia bardada de ferro, detentora das terras e do poder de mando e de cuidado, cuja expressão máxima se concentra na instituição da Cavalaria (Le Goff e Schmitt, 2002).

Ao cavaleiro, cabe a proteção dos mais fracos e desvalidos contra as explorações, rapinas e violências de todos os tipos, incluindo-se aí a defesa da Igreja e de seus bens, enquanto patrimônio

de toda a Cristandade. Porém, apesar dos ideais de respeito e proteção aos mais fracos, o cavaleiro medieval está longe de comportar-se como um paradigma de virtudes. Sua vida exclusivamente empenhada na guerra, moldada pelo exercício quase que profissional da violência, se resume ao peregrinar entre batalhas e torneios, permitindo-se todos os excessos de cama e mesa, convertendo-se, muitas vezes, de herói em facínora (Duby, 1988).

Nesse sentido, o Clero rechaça a guerra entre cristãos direcionando a energia e cobiça envolvidas nas rusgas entre senhorios para o espírito de Cruzada, no qual se dignificam as proezas marciais, pois voltadas para o combate aos pagãos muçulmanos. O ápice da cavalaria coincide com as grandes guerras santas dos séculos XII e XIII, período no qual florescem poderosas ordens cavaleirescas, como as dos Templários e Hospitalários. Concomitantemente à orientação para o combate ao infiel, se consolida uma literatura de cunho épico, alimentanda pela consciência histórica do heroísmo dos ancestrais de um povo: são as *chanson de geste,* cultivadas basicamente como gênero oral e, por isso mesmo, disseminadas tanto entre a nobreza como entre o povo comum (Le Goff e Schmitt, 2002; Bloch, 1987).

Ao lado da política de Cruzada, como elemento disciplinador da Cavalaria, tanto quanto como inspiração para os seus sonhos de honras e glórias, nasce, aqui ousamos dizer, uma educação pelo amor, no sentido de que esse sentimento é tanto jogo recreativo quanto exercício de vassalagem, incorporando ao exercício da Cavalaria o culto do *fin'amors,* o *amour courtois*. Esse, descrito por Duby (1989), consiste em verdadeiro contrato de vassalagem amorosa: serve-se a uma dama com requintes de lealdade e cortesia, louvando-a em palavra e ato. O amante cortês é solicitado a aperfeiçoar seus talentos culturais para cantar a amada, tanto quanto deve esmerar-se nas lides de Marte para que suas façanhas guerreiras o enalteçam diante de sua senhora.

O amor cortês se domicilia principalmente nas cortes do sul da França, de onde se espalha para o norte do país, Inglaterra, Alemanha e demais regiões da Europa, adquirindo em cada região peculiaridades que, no entanto, não anulam sua característica primeva, que é a da devoção amorosa incondicional. Tal devoção pode ou não implicar a satisfação carnal do sentimento, conduzindo ou à entronização da mulher como objeto tanto mais amado quanto inacessível, ou à apologia do adultério, pois que a amada sempre é uma mulher casada (Le Goff e Schmitt, 2002; Duby, 1989).

A literatura produzida nas cortes de amor – os *lais* de Marie de France, os *romans* de Chrétien de Troyes, os poemas de trovadores como Marcabru, Rudel, Ventadour, entre outros – é uma literatura destinada à nobreza da época, única classe capaz de compreender o registro escrito e de se identificar com o universo de provação cavaleiresca e galanterias intrínseco ao *fin'amors*. Essa primazia aristocrática é ressaltada pelo grande teórico do amor cortês à época, André Capelão, para quem os campônios estão excluídos da prática do amor cortês por desconhecerem o refinamento e

as regras, entregando-se às lides venusianas com desbordes similares aos dos animais que manejam (Capelão, 2000).

A literatura amorosa de corte alcançou a Península Ibérica, contribuindo decisivamente para a proliferação de um cancioneiro amoroso em línguas lusa e castelhana, assim como para o esboço das primeiras novelas de cavalaria, as quais, no entanto, só viriam verdadeiramente a florescer em solo ibérico a partir dos séculos XV e XVI. Como salienta Colán:

> La novela de caballería es um fruto tardío em la Península Ibérica, como lo fue también el Renacimiento, al que está estrechamente vinculada. Sin entrar em disquisiciones sobre ele significado y la esencia del Renacimiento, podemos decir que, si aceptamos que este fenómeno significa la afirmación de uma nueva mentalidad, em el complejo contexto del desarollo económico, con sus implicaciones em los dominios político, social, cultural y religioso, el Renacimiento español empieza em el siglo XVI. Y con él, la novela de caballería, dos siglos despúes de su apogeo en el resto de la Europa occidental, donde la institución de los caballeros errantes, que recorrían tierras lejanas e ignotas en busca de la aventura para cobrir-se de fama y gloria, era ya un anacronismo (Colán, 2008, p.784).

Na Península Ibérica do quatrocentos, ainda é presente o espírito de Guerra Santa, com as lutas da Reconquista mais acirradas do que nunca, depois de mais de sete séculos de domínio árabe em vastas porções de território. Nas batalhas de retomada territorial, a nobreza lutou quase que lado a lado com o campesinato, ambos se alimentando das glórias épicas de *El Cid Campeador*, enquanto no resto da Europa já se esgotavam as investidas contra os pagãos e se refinava cada vez mais a literatura de corte. Podemos mesmo afirmar que a exaltação da Cavalaria e o auge do amor cortês já não são a tônica no continente europeu desde meados do trezentos. Perde-se permanentemente Jerusalém e outras cidades santas para os muçulmanos, malbaratando-se a ideia da Cruzada (Colán, 2008).

Pari passu, o aperfeiçoamento das armaduras e posterior evolução dos artefatos de artilharia, incrementados com a difusão da pólvora no ocidente, fazem diminuir consideravelmente o valor e o risco dos combates homem a homem, empanando o alcance e brilho dos antigos feitos marciais. Também o microcosmo medieval, assentado no feudo e na proteção de suas gentes, alarga suas visões para uma perspectiva macrocósmica, em que o florescimento do comércio e da vida nas cidades, ao lado da descoberta de novas terras, faz com que o homem olhe mais longe e perceba que o mundo se espraia para além de sua aldeia (Duby, 2002).

Nesse novo contexto macrocósmico, a Igreja luta para manter sua hegemonia sobre as mentes e corpos de seus súditos, que oscilam entre o temor diante da dura realidade de guerras e pestes e as aspirações a um mundo melhor, mais justo e mais belo. Não é debalde que as primeiras agitações da Reforma religiosa comecem já em fins do século XIV: o Clero, com sua proposta de renúncia aos

prazeres e alegrias terrenas, tão pouco praticada pelos próprios membros, já não inspira a mesma devoção e confiança suscitadas nos albores do medievo (Duby, 2002).

O romance cortês, nesse ambiente de renovação, recrudesce em artificialidade. Se antes já tinha feições de jogo, agora adquire status de verdadeiro teatro social, primando pela manutenção de um ideal consagrado que, porém, pede cada vez mais que sua exposição aconteça via um sofisticado aparato de rituais e conceitos. A mentalidade de fins da Idade Média, contudo, refuta o cânone da inacessibilidade do objeto amado, cultuando a satisfação erótica e apregoando o assalto amoroso, como na alegoria sedutora do *Roman de La Rose* (1240-1275) (Huizinga, 2010).

Huizinga não nos deixa esquecer que o outono da Idade Média e a primavera dos Tempos Modernos se entrelaçam, se confundem em um paradoxo particular na simbiose das épocas, pois que os homens dos séculos XV e XVI ainda navegam entre o convite ao prazer e o receio da dor, entre o desejo do éden aqui e agora e o temor da perda do paraíso futuro:

> Dura e colorida, a vida era capaz de tolerar o odor misturado de sangue e rosas. Os homens, gigantes com cabeça de criança, viviam entre os terrores infernais e a diversão infantil, entre a dureza cruel e a ternura mais comovente. Era uma vida de extremos, entre a renúncia completa a toda alegria mundana e o amor mais delirante ao bom e ao prazeroso, entre o ódio sombrio e a bondade risonha (Huizinga, 2010, p.37).

Para o homem da Alta Idade Média[4], a felicidade apresentou-se constantemente como uma escolha entre dois mundos excludentes. A sabedoria patrística, endossada pelo Clero, defendia a penitência e a renúncia aos prazeres mundanos como modo de se alcançar a suprema ventura celeste. Por outro lado, os artistas cantavam as alegrias da carne, determinando a realização dos sentidos como meta áurea na conquista de uma felicidade do corpo, em gozos que somente a vivência terrenal poderia proporcionar (Minois, 2011).

À medida que a História caminhou através da Idade Média Tardia, já cortejando a Renascença, a própria filosofia passou a cultuar o retorno da mítica Idade de Ouro, cantada na Antiguidade pelos poetas greco-romanos. Ela vicejou através das ideias de abundância e de revivescência das glórias do homem, preconizadas pelo pensamento humanista. Arte e literatura celebraram o belo, o sublime, ainda que não escapassem de todo às reticências sobre o destino do ser humano, no que George Minois, a propósito de um quadro de Hieronymus Boch (1450-1516), oportunamente reflete:

[4] Por adequar-se aos propósitos desse estudo, utilizamos a terminologia classificatória da historiografia anglo-saxônica (BACKMAN, 2003) em relação às diferentes fases da Idade Média. Portanto, servimo-nos dos termos Alta Idade Média (*High Middle Ages*, do século XI ao XIII) e Idade Média Tardia (*Late Middle Ages*, séculos XIV e XV). Há ainda uma primeira fase, a Idade Média Antiga (*Early Middle Ages*, do século V ao X), apenas eventualmente contemplada em nosso trabalho.

> Mil anos de proibição da felicidade deixaram suas marcas. Esses prazeres terrenos não seriam miragens, ilusões ou armadilhas diabólicas? (…) Não seria simplesmente o mundo como ele anda uma agitação frenética e estéril à espera da morte? (Minois, 2011, p.134).

Na intersecção entre dois mundos, instante pleno de sonhos e de incertezas, plasma-se o refúgio na beleza e na fantasia, recordação de um *modus vivendi* considerado ideal, em que cavaleiros e suas damas eternizam o sentimento e a aventura, como protocolos de um agir e sentir que conformam uma alegoria de felicidade. Ao mencionarmos a alegoria, referendamo-nos ao conceito de Antoine Compagnon (2001, p.56), o qual sustenta que «A alegoria é uma interpretação anacrônica do passado, uma leitura do antigo, segundo o modelo do novo, um ato hermenêutico de apropriação: à intenção antiga, ela substitui a dos leitores».

Do conceito de Compagnon, nos reportamos também a Auerbach (1998), para quem a auto-representação do universo cavaleiresco intenta perenizar uma longínqua noção de existência actancialmente ideal, existência essa já pressentida e desejada por um leitor ansioso em se reconhecer no texto. Ele sonha com formas e concepções de vida consideradas perfeitas, ainda que anacrônicas e válidas somente para a sociedade de cavaleiros e cortesãos na qual se insere, única digna de viver as maiores e mais nobres ações e emoções do amor, da honra, do heroísmo e do refinamento.

Dentro da alegoria de felicidade proposta pelo romance cortês, copiada e embelezada pela novela de cavalaria, os conceitos de honra, fidelidade e cortesia amorosa são levados muito a sério, sustentando uma autoilusão que, curiosamente, se permite pitadas de ironia jocosa. Daí o expressivo sincretismo dessa obra, sempre aberta à vigorosa expansão de suas tramas, tanto quanto receptiva à confluência de registros aparentemente díspares como o épico, o trovadoresco e o picaresco (Huizinga, 2011; Lopes, 2011).

3 Um ideal de felicidade possível

Amadís, ícone de perfeição entre os cavaleiros, detém no mais alto grau as virtudes e comportamentos considerados desejáveis para um herói. Ele é forte, galante e apaixonado, protege os fracos e desvalidos e serve com denodo sua dama, ela também a mais digna das mulheres. Sobre a responsabilidade tremenda da prática da Cavalaria, são emblemáticas as palavras do rei a Amadis, então Donzel Del Mar, quando esse solicita ser sagrado cavaleiro:

> Sabed que es ligero de aver y grave de mantener. Y quién este nombre de cavallería ganar quisiere y mantenerlo en su honra, tantas y tan graves son las cosas que ha de fazer, que muchas vezes se le enoja el coraçón, y si tal cavallero es que por miedo o codicia dexa de hazer lo que conviene, mas le valdría la muerte que en vergüença bivir (*Amadis*, p..270).

O príncipe de Gaula é modelo de masculinidade que se realiza na manutenção da honra, apenas possível quando se testam continuamente as virtudes guerreiras na liça das aventuras. Sobre sua movimentada carreira como cavaleiro perfeito, burilado no exercício contínuo das façanhas, já se anunciam, à maneira dos antigos heróis, predições alentadoras desde os mais tenros anos de idade, como a que a feiticeira Urganda profetiza para Gandales, seu pai adotivo:

> Dígote de aquel que hallaste en la mar que será flor de los cavalleros de su tiempo; éste fará estremecer los fuertes; éste començará todas las cosas y acabará a su honra en que los otros fallescieron; éste fará tales cosas que ninguno cuidaría que pudiessen ser començadas ni acabadas por cuerpo de hombre; éste hará los sobervios ser de buen talante; éste avrá crueza de coraçón contra aquellos que se lo merecieren, y ahún más te digo, que éste será el cavallero del mundo que más lealmente manterná amor y amará en tal lugar cual conviene a la su alta proeza; y sabe que viene de reyes de ambas partes (*Amadís*, p.255-256).

Durante as lides guerreiras faz-se imprescindível a «crueza de coraçon» do cavaleiro para com os adversários, cantando nos mínimos detalhes uma ode à violência dos combates:

> Levantándose muy sañudo de su caballo que le mataran, fue ferir al cavallero con su lança en la cara, que el fierro salió entre la oreja y el pescueço y cayó luego, y tornó a los de pie que le ferían y lo havían llagado en la una espalda, donde perdía mucha sangre, mas tanta era su saña que lo no sentía; y firió con la espalda aquel que lo llagara por la cabeça (*Amadís*, p.295).

Contudo, a sanha dos combates não pode corromper a prática da virtudes, inerente ao bom cavaleiro. Assim é que Amadís sabe ser cruel na guerra, sem deixar de ser justo, caridoso e comedido nas manifestações de ira, espelhando o paradigma cavaleiresco virtuoso delineado por Ramón Llul (2000).

E tanto quanto o cavaleiro ideal precisa ser valente sem descuidar da sensatez e da moderação, cabe a ele igualmente ser modelo em matéria de sentimentos, cultivando a *ars amatoria* no coração e no discurso. Amadís, nesse viés, representa perfeitamente o amante moldado à intersecção entre Medievo e Renascença, exercendo com plena verve uma sensibilidade totalmente submissa ao desejo da amada, mas sem que esse exercício desdoure de sua virilidade guerreira ou oblitere suas habilidades como cortesão.

Sendo «el cavallero del mundo que más lealmente manterná amor», Amadís se rende à «cuita» amorosa, submetendo seu temor a Deus e suas façanhas guerreiras ao império do coração e subjugando a alma e o corpo ao poder da mulher amada. Daí a constante necessidade de conquistar e merecer o amor de sua dama, conquista e merecimento que, ao contrário da sublimação amorosa de um Dante ou de um Petrarca, não prescinde em nenhum momento do horizonte de realização carnal e satisfação no mundo. O jovem cavaleiro afirma ser «tan flaco (…) que en todas las cosas contra vos [falando com Oriana] me deve fallecer, sino en vos servir como aquel que sin ser suyo es

todo vuestro» (*Amadís,* p.275). Mas esse serviço demanda a consecução dos favores de Vênus pelo amante, intuindo em sua aparente fragilidade devota a reivindicação de uma redenção amorosa que parta da dama e que conduza à felicidade plena:

> Sólo catar [olhar] no osava a su señora y dezía entre sí: _ Ay, Dios! Por que vos plugo de poner tanta beldad en esta señora y en mí tan gran cuita y por causa dela? En flerte punto mis ojos la miraron, pues que perdendo la su lumbre, con la muerte pagarán aquella gran locura en que al coraçõn han puesto (*Amadís*, p.271).

Assim, não morre Amadís de amor, antes vive para encarnar definitivamente o modelo do cavaleiro cortesão e cultivado, que remontando ao *amour courtois* do século XII, ganha em artifício na alvorada renascentista. O herói precisa ser, agora mais do que nunca, o cortesão perfeito: formoso, agradável, dotado do dom da palavra, em uma época na qual o dom do discurso é valorizado pela recuperação dos paradigmas culturais clássicos. Portanto, Amadís serve sua dama nas lides guerreiras tanto quanto a entretém nos jogos da corte, onde revela suas habilidades discursivas louvando-a com palavras. Habilita-se assim enquanto criador e criatura do discurso, tece a *littera* do louvor concomitantemente à sua eternização nas páginas de um livro.

Juntamente com sua Oriana, o herói de Montalvo reproduz o modelo amoroso cultuado nos primórdios do *fin'amors*, construindo sua saga de honra e paixão em meio às numerosas aventuras do caminho. Mas, como criaturas de um universo que se rende à alvorada da Idade Moderna, sua realização sentimental concede um lugar à satisfação erótica, não enquanto fonte de pecado e punição, mas como alegria possível, capaz de se concretizar em promessas de casamento e constituição de uma família. Por isso, a consecução dos «mortaes desseos» (*Amadís*, p.604), delineando a existência humana entre «los vicios [prazeres] y las grandes honras» (p.730) que a conformam não constitui, na maior parte do tempo, um peso na consciência dos protagonistas, que desfrutam da felicidade da carne sem demasiadas preocupações com os castigos divinos. Nem por isso Amadís e Oriana deixam de oferecer um retrato de casal acorde aos cânones cristãos: ele é o mais casto dos amantes, no sentido de apenas devotar-se de corpo e alma à sua amada, sem jamais ter olhos para outras, submetendo-se à «gran cuita» que «no le dexava ni dava lugar a que otra obediencia tuviesse sino aquella que su coraçón sojuzgava» (*Amadís,* p.331). Ela sobrevive às licenciosidades de sua corte, guardando absoluta fidelidade ao cavaleiro eleito, ainda que algumas vezes se deixe levar pelo ciúme do amado distante. Assim, os protagonistas se opõem claramente ao comportamento luxurioso de outros cavaleiros e damas, como Galaor, irmão de Amadis e segundo maior guerreiro da Cristandade, cujas folganças amorosas com as donzelas fazem proliferar bastardos ao longo de toda a novela.

A realização humana enquanto cavaleiro honrado e amado tem o seu momento de esplendor na juventude do herói, devendo, a seu tempo, acomodar-se à tranquilidade dos dias provectos, nos quais as maiores alegrias estarão na gestão de um reino e no remanso afetivo de um lar. Assim, ao findarem-se as aventuras do príncipe de Gaula, dá-se seu casamento de fato com Oriana, isto é, passam os dois a realmente viver juntos como marido e mulher. E, concomitantemente à tomada de estado pelo herói, vem a necessidade de assentar-se no trono e ocupar-se dos assuntos de governo, antes relegados a um segundo plano pela tropelia aventureira. Essa transição da mocidade inquieta para a maturidade sossegada é explicitada pelas palavras de misteriosa carta recebida pelo maior dos cavaleiros após o encantamento de seu sogro, expediente sintomático da instauração de uma nova ordem na história, que passa a ser, agora, não mais a gesta de um herói, mas sim a crônica de um monarca:

> Y tú, que hasta aquí solamente te ocupavas en ganar prez de tu sola persona, creyendo con aquello ser pagada la que obligado eras, agora te converná repartir tus pensamentos y cuidados en tantas y diversas partes que muchas vezes querrías ser tornado en la vida primeira y que solamente se quedasse el tu enano a quien mandar pudiesses. Toma ya vida nueva com más cuidado de governar que de batallar, como hasta aquí heziste. Dexa las armas para aquel a quien las grandes vitorias son outorgadas de aquel alto juez que superior para ter su sentencia revocada no tiene, que los tus grandes hechos de armas por el mundo sonados muertos ante los suyos quedarán (*Amadí*s, p.1762-1763).

É hora, pois, do filho – Esplandián – suplantar o pai nas aventuras, conformando a ordenação natural das coisas. É esperado que o filho supere o pai, sobretudo pela sua devoção religiosa, empalidecida na legenda amadisiana pelo moto principal da total entrega ao desejo da amada.

Curiosamente, Feliciano Silva (1480-1584), continuador das histórias da família de Amadís em um fértil ciclo com pelo menos quatro novas novelas de cavalaria, nos apresenta em sua *Cuarta parte de Don Florisel de Niquea* (1551) um Amadís já tocado pelos ademanes e, principalmente, pela consciência da velhice. Embora continue forte e bem apessoado, esse pai de toda uma genealogia de heróis sabe que já não é tempo de amores exaltados e de conquistas bélicas, exibindo uma sabedoria digna do *Eclesiastes* bíblico:

> Lo que quiero dezir es que todos los tiempos de la vida naturalmente gozan de las cosas conforme a la edad y en cada edad guardan su previlegio las unas a las otras, y por tal razón ya nuestra edad es justo que dexe estas aventuras y prueba d'ellas a los que su niñez y edad lo demanda (Silva citado en Martín Romero, 2009, p. 256).

Nessa exibição de sabedoria provecta, convivem, paradoxalmente, duas diferentes concepções: de um lado a coroação de um ideal de felicidade humana que advoga a prudência e a acomodação à ordem da natureza como consequências esperadas e bem-vindas ao torvelinho da juventude; de

outro, resquícios de uma atitude melancólica que não pode dispensar o saudosismo de um tempo dourado, da madurez que é aceita, mas não sobrepuja as lembranças de uma mocidade plena. Com esse oximoro, nos encontramos já no caminho encetado pelo Renascimento em direção às inquietações maneiristas e barrocas, percorrendo a trajetória que desvendará sob o ouropel dos Amadises, Esplandians, Lisuartes e Florisels a indumentária rota do Quijote.

Perfazendo o ciclo da vida da primavera ao outono, os personagens da novela de cavalaria ibérica habitam um mundo encantado, que corteja o sonho na encruzilhada do medievo com os Tempos Modernos. Estrelam uma alegoria sutil e refinada de dias felizes, derradeiro suspirar antes da melancólica ironia cervantina: «Muchas cosas se fizieron en aquellas cortes y muchos y grandes dones el Rey en ellas dio, que seria largo de contar» (*Amadís*, p.330). Parecem contar uma história de possibilidades dentro da História sempre tão permeada de (in) certezas. A felicidade não se revela em um horizonte tão distante, uma vez que se possa conquistá-la no exercício da honra e do amor, guardadas as devidas reflexões de cunho moral, para as quais já está a postos um autor que se imiscui no texto com evidentes intenções de educar seus leitores. Cabe-nos agora iniciar a tessitura, esboçar os moldes sobre os quais o tecido da ventura poderá se suster, compondo a história de um ideal de felicidade perenizado na aventura cavaleiresca.

4 Do ocaso e da permanência de um ideal

O apogeu da novela de cavalaria no mundo hispânico coincide com a alvorada do chamado *Siglo de Oro* espanhol, época de plena efervescência cultural e científica que inicia em fins do século XV e vai até meados do século XVII. A centúria dourada plantou a primazia da cultura ibérica como paradigma a ser admirado e copiado em todo ocidente, coadunando-se à hegemonia política e econômica de um império colonial que nasceu sob os auspícios dos Reis Católicos, consolidando-se nos reinados de Carlos V e Felipe II. Nessa era de riquezas e progressos auspiciosos, os ideias de felicidade nobre e cortesã, retratados pela chamada *caballeria de papel,* encontram eco nas aspirações grandiosas de uma civilização florescente, que Estado e Clero regem com braço forte (Catedra, 2007).

No entanto, a segunda metade do século XVI já trai o soçobro da nau triunfante, na medida em que a manutenção do poderoso império de conquistas ultramarinas produz as sementes de uma crise socioeconômica grave. O meio rural sofre as consequências de um empobrecimento acelerado dos campônios, acossados pelos altos impostos reais e senhoriais, o que demanda um contínuo êxodo para as cidades e o recrudescimento da miséria nas mesmas.

Entre a nobreza, grassam o ócio e a futilidade como símbolos de status, proliferando tanto entre os aristocratas de sangue, como entre os de títulos comprados a propensão a viver de rendas e a

exercitar a cavalaria como um jogo de corte, sem qualquer vinculação com a realidade militar. São os fidalgos, cujo apego à casta ou a natural soberba acabam por, naqueles de menor sorte, conduzir à decadência econômica nos mais baixos cargos do Exército e da Igreja, quando não a se tornarem escudeiros (Catedra, 2007).

Nessa ambiência de pobreza e desamparo, destaca como símbolo o «fidalgo de aldeia», cujas prerrogativas aristocráticas se restringem à localidade onde vive e cujo orgulho de família não escamoteia sua quase indigência , transformando-se em pálido arremedo dos ricos-homens dos livros (Cruz-Coronado, 1968).

A cena cultural acompanha de perto essas transformações, ainda que apresentando um viés antitético: de um lado, a agudização das ações da Contra-Reforma advoga a condenação da literatura cavaleiresca como subversora da moral e propagadora de engodos, estimulando o escrutínio de bibliotecas, como bem vai ser representado através do descarte da maioria das novelas pelos juízos do cura e do barbeiro no capítulo VI de Don Quijote. Por outro, as escritas celestinescas, picarescas e polifônicas, com sua crítica realista aos costumes da época e sátira aos exageros da cavalaria de papel alcançam seu zênite tanto na prosa como no teatro, precedendo a onda de obscurantismo e requintes linguísticos que conformará o esplendor do barroco espanhol.

Conforme Catedra (2007, p.138-139):

> No debe olvidarse que la Europa española estuvo en un tris de ver, en el ultimo decénio del siglo XVI, el triunfo oficial de las más extremas propuestas para inclusión de casi toda la ficción en el índice de libros prohibidos, e especialmente la caballeresca. A los argumentos Morales y literários, se suponían los sociales.

Malgrado a derrocada econômica da aristocracia renascentista, a censura religiosa e o ingresso de novas preferências literárias, como as já citadas novelas realistas – picaresca, celestinesca – ao lado das composições ditas pastoris, a literatura cavaleiresca guardou seu apelo ao longo do século XVII, integrando ainda as leituras de eleição nas cortes ibéricas, francesas e italianas, assim como nas camadas letradas da burguesia, sobretudo entre as mulheres. É muito provável que algumas tenham sido conhecidas até mesmo das classes econômicas mais baixas, através de expedientes como a leitura em locais públicos ou a publicação em formas similares às dos romanceiros, algo que acontece ainda hoje com a literatura de cordel, cuja popularidade é secular entre os brasileiros nordestinos. A crise diminuiu consideravelmente o número de tiragens impressas nas oficinas espanholas, mas edições manuscritas continuaram a circular ativamente nas últimas décadas do quinhentos, assim como seguiram sendo feitas compras de exemplares impressos por livrarias em toda Europa e até mesmo nas colônias americanas (Megías, 2012).

A chave desse êxito continuado, que arrostou a combatividade da Igreja e a decadência da própria civilização que se propôs a exaltar, pode ser entendida de diferentes modos: a ostentação, o luxo, a grandiosidade do aparato cortesão encarnados nas histórias de cavalaria vinham ao encontro dos anseios e projetos da Realeza da época, cuja meta era esboçar supremacia a qualquer custo, propalando o espetáculo como metáfora de sua invencibilidade (Megías, 2012). Porém, à parte da acomodação aos propósitos das cortes, subsiste um apelo universal, explicitado por Ferreira (2012):

> A narrativa cavaleiresca, apesar de apoiar-se num quadro ideal – construído de estereótipos, de topoi e de loci comuni, como tão bem estudou E.R. Curtius no seu memorável livro – termina por inscrever nele, a seu modo, o social, as contradições e o absurdo, a ferocidade e a ira, os desígnios da vida, os bruxedos, os encantamentos e a morte. Há também a proposta amenizadora, que compensa tensões sociais pela diversão e pela força do ritual. Cabe ao cavaleiro andante a proeza, a transferência da ação coletiva, a superação de obstáculos, o ideal guerreiro de dominação, mas sobretudo a instalação de uma pretendida ordem restauradora e ressignificadora (Ferreira, 2012, p.225).

Esse é o cenário em que Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616) tece o seu construto novelístico, cuja expressão máxima se encarna na figura do fidalgo empobrecido, tão típica do tempo, mas tão única em sua percepção da vida e da História como um desejo de resgate do passado. Esse resgate transcende à simples recuperação das glórias de uma era de grandes e maravilhosos feitos, tão pouco real quanto os livros nos quais se espelha: comporta sim a busca de sentido para uma vida que não pode prescindir do sonho, quando o mundo já dele se desenganou há muito tempo. O desejo quixotesco mais legítimo talvez fosse o de que a História andasse de acordo com a quimera do velho fidalgo, ressuscitando, paradoxalmente, uma cavalaria de papel que não existiu nem mesmo nos albores medievais. Daí a impossibilidade de se fabular as peripécias de Alonso «Quijote» Quijano sem recorrer à paródia, única resposta ao absurdo em que o próprio personagem se envolveu ao desejar ser alguém em um mundo que lhe nega esse anseio. Como destaca Megías (1990, p.197), «Don Quijote es um verdadero caballero andante; será el mundo que le rodea, aquél al que se lanza en busca de aventuras, el que no sea caballeresco».

A intenção explícita na obra do *Princípe dos ingénios* parece ser a de pugnar contra as novelas de cavalaria, pelo menos é o que nos deixa bem claro o prólogo da obra, através das palavras de um amigo e conselheiro do narrador. Observe-se que esse narrador se diz «padrasto» do *Don quijote*, pois que saberemos mais tarde ter coletado a obra de um primeiro compilador das façanhas do herói, certo Cide Hamete Benengeli, que seria o «pai» da criação. Tal expediente é fórmula consagrada na redação das histórias cavaleirescas, fato que já promete uma ambiência fabuladora aos moldes do próprio objeto de fabulação. Afinal, que melhor maneira de escrever sobre novelas de cavalaria se não a de copiar seus mais reconhecidos expedientes narrativos e sua própria

estrutura livresca, com vastos títulos de capítulos descrevendo as próximas cenas do relato? Não faltou nem a preocupação com as convenientes mostras de erudição por parte do «contador da história», preocupação externada pelo narrador-padrasto e desde logo refutada pelo amigo que o aconselha:

> De mais a mais, se não me iludo, este vosso livro não carece de alguma dessas coisas que dizeis lhe falta, pois todo ele é uma invectiva contra os livros de cavalarias, dos quais nunca se lembrou Aristóteles, nem vieram à ideia de Cícero, e mesmo São Basílio guardou profundo silêncio a respeito deles; o livro que escreveis há de conter disparates fabulosos, com os quais nada têm que ver as pontualidades da verdade […] No vosso livro, o que muito convém é uma feliz imitação dos bons modelos, a qual, quanto mais perfeita for, tanto melhor será o que se escrever. E pois que a vossa escritura tem por único fim desfazer a autoridade que por esse mundo e entre o vulgo ganharam os livros de cavalarias, não careceis de andar mendigando sentenças de filósofos, conselhos da Divina Escritura, fábulas de poetas, orações de retóricos e milagres de santos (Cervantes, 1993, p.15-16).

Contudo, para se escrever como Cervantes sobre as novelas de cavalaria, há que se conhecê-las muito bem. E ambos os narradores, o pai e o padrasto, sabem a fundo sobre as histórias que desdenham, ao ponto de comutar-lhes detalhadamente o valor literário, como na emblemática cena do escrutínio da biblioteca do fidalgo Quijana, em que o cura e o barbeiro falam com propriedade sobre as tramas, sucessos e insucessos dos mais variados ciclos cavaleirescos, invectivando acerbamente sobre uns – e lá se vão *Don Belianís*, *Palmeirin de Olivia*, os netos e bisnetos de Amadís de Gaula, entre tantos outros à fogueira redentora, condenados sobretudo pelos excessos e floreios de seu discurso. No entanto, os mesmos personagens salvam do anátema algumas poucas obras, entre elas os quatro livros do *Amadís de Gaula* de Montalvo, que o barbeiro absolve afirmando: «tenho ouvido dizer que é o melhor de quantos livros neste gênero se têm composto; e por isso, por ser único em sua arte, se lhe deve perdoar» (Cervantes, 1993, p.46).

Ao salvar *Amadís* das cinzas, instaura-se, subliminarmente, essa novela em um lugar à parte das outras aventuras cavaleirescas. Por ser a melhor do gênero, paradigma não corrompido de um construto literário, a ela se concedem as possibilidades de fundamentar a saga quixotesca não apenas como elemento a ser parodiado, mas também como antípoda do protagonista, que a ele persegue como modelo. Se o cânon é inatingível, pois que não é real, não deixa de ser legítimo, completando com a sua ausência e impossibilidade aquilo que vem a ser a personalidade do «Cavaleiro da Triste Figura».

Aqui assinalamos o encontro entre Amadís e Alonso «Quijote» Quijana», através da perseguição de um modelo que se admira, se procura, mas jamais se alcança. Por ser impossível de alcançar, subverte a realidade e acaba por ser negado, assim como se percebe a falácia da História que não

faz concessões à fantasia, relegando-a ao universo de papel. Nesse sentido e como ressalta Megías (1990), somente as características mundanas ou não espirituais do cavaleiro andante são parodiadas na figura do Quijote, a saber, sua aparência física e origem nobre, ademais dos rituais peculiares à cavalaria, como a investidura. As virtudes espirituais que Llul (2000) advoga para o perfeito cavaleiro - amabilidade, sabedoria, lealdade e nobre espírito – estão todas presentes no cavaleiro da Mancha, sendo que mesmo sua tão propalada loucura é discutível sob o ponto de vista de uns e outros: «Don Quijote no ha abandonado 'sabiduría' y 'cordura', aviniéndose a 'locura' e 'ignorancia', ni deja de ser un hombre razonable. Simplemente su razón no coincide con la razón de su época» (Megías, 1990, p.197).

Tanto quanto partilham das virtudes espirituais da cavalaria, Amadís e Don Quijote também comumgam da mesma essência melancólica que os faz tão eloquentemente peninsulares em seus arrebatamentos emocionais. E ainda que o herói manchego principie sendo melancólico por imitação de seu cânon, o sentimento acaba por se revelar como parte de sua natureza, entranhado na insensatez de querer viver um ideal que não encontra eco no mundo que o rodeia, algo que só pode resultar na maior das fugas, a morte. É bem a propósito de tal situação que suplica Sancho Pança: «Não morra Vossa Mercê, senhor meu amo, mas tome o meu conselho e viva muitos anos, porque a maior loucura que pode fazer um homem nesta vida é deixar-se morrer sem mais nem mais, sem ninguém nos matar, nem darem cabo de nós outras mãos que não sejam as da melancolia» (Cervantes, 1993, p.602).

Mas morre Don Quijote porque já é tarde para se desvencilhar do modelo, mesmo que agora declare abominar o herói de Montalvo e toda «infinita caterva da sua linhagem» (p.601). No melancólico fim do Cavaleiro da Triste Figura», a flor da cavalaria está muito mais presente do que no início de suas malfadadas aventuras: Amadís «sin tiempo», criança abandonada à mercê das águas, abraça Alonso «Quijote», herói sem tempo porque esteve abandonado durante sua vida inteira em um mundo que não lhe ofereceu berço. Ambos se encontram no sem-lugar da História, sobrevivem como ideal e não-ideal de uma idade de transições, ensejando por isso a permanência no imaginário e na letra.

REFERÊNCIAS

Auerbach, E.(1998). *Mimesis:* a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva.

Avalle-Arce, J.B. (1990). *Amadís de Gaula*: el primitivo y el de Montalvo. México: Fondo de Cultura.

Backman, C. R.(2003). *The Worlds of Medieval Europe*. Oxford: Oxford University Press.

Borba, F. (Org.).(2004). *Dicionário do Português Contemporâneo*. São Paulo: Ed.UNESP.

Bloch, M. (1987). *A sociedade feudal*. 2ª.ed. Lisboa: Edições 70.

Capelão, A.(2000). *Tratado do amor cortês*. Traducido del francés por Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.

Catedra, P.M. (2007). *El sueño caballeresco*: de la caballería de papel al sueño real de Don Quijote. Madrid: Abada.

Cervantes y Saavedra, Miguel de. (1993). *Dom Quixote de La Mancha*. Traduzido do espanhol por Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural.

Colán, D.M. (2008). «Breves reflexiones sobre Amadís de Gaula y la literatura caballeresca». *Estudios Románicos*, v. 16-17, p.779-789. Disponible en: <http://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/95231/91551>, Consultado el 15 de agosto de 2014.

Compagnon, A. (2001).*O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Cruz-Coronado, G. (1968). *Pórtico al Quijote*. Curitiba: Univ. Federal.

Duby, G. (1988). *A Europa na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ . (1989). *Idade Média, Idade dos homens*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (Org.). (2002). *Da Europa feudal à Renascença*. Traducido del francés por Maria Lucia Machado. 11.ed. São Paulo: Companhia das Letras, v.2.

Ferreira, J.P. (2012). «A cavalaria no sertão» em: Mongelli, L.M. (Org.). *E fizerom taes maravillas* … Histórias de cavaleiros e cavalarias. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

Huizinga, J. (2010). *O outono da Idade Média*. Trad. Francis Janssen. São Paulo: Cossac Naify.

Le Goff, J.; Schmitt, J. (2002). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Bauru: EDUSC, v.1.

Lopes, G.V. (1992). «Geografias imaginárias: espaço e aventura no Amadis de Gaula. *Imagens do mundo na Idade Média»*. Actas do colóquio, org. Helder Godinho, Lisboa, ICALP,p. 207-213. Disponible en: <http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/amadis.pdf≥ Consultado el 26 de agosto de 2014.

Lopes, M.A.(2011). «Explorando um gênero literário: os romances de cavalaria». *Tempo*, v.15, nº 30, jan/jun, p.147-165.

Llul, R. (2000). *O livro da Ordem de Cavalaria*: edição bilíngue catalão-português. Traducido del catalán por Ricardo Costa. São Paulo: Giordano.

Martín Romero, J.J. (2009) «Amadís de Gaula humanizado: vejez y melancolia en la obra de Feliciano de Silva». *Letras*, 59-60. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/amadis-gaula-humanizado-vejez-melancolia.pdf> Consultado el 12 de agosto de 2015.

Megías, J.M.L. (2012). «Os livros de cavalaria para além da imprensa: chaves de sua sobrevivência» em: Mongelli, L.M. (Org.). *E fizerom taes maravillas* … Histórias de cavaleiros e cavalarias. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

_____. (1990). «Don Quijote De La Mancha y el caballero medieval» em: *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de cervantistas*. ISBN 84-7658-242-0, págs. 193-203.

Minois, G. (2011). *A idade de ouro*: história da busca da felicidade. Traducido del francês por Christiane Colas. São Paulo: Ed. UNESP.

Montalvo, G.R. (2008). *Amadís de Gaula*: edición de Juan Manuel Cacho Blecúa. 6.ed. Madrid: Cátedra.