



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Programa de Pós-Graduação em História

UNIRIO
história

CAIO RODRIGUES SCHECHNER

**AS DUAS FACES DE *DOM QUIXOTE*:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA DA
REPRESENTAÇÃO DA CAVALARIA
NAS OBRAS DE MONTALVO E
CERVANTES (SÉCULOS XVI-XVII)**

CAIO RODRIGUES SCHECHNER

**AS DUAS FACES DE *DOM QUIXOTE*: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DA
REPRESENTAÇÃO DA CAVALARIA NAS OBRAS DE MONTALVO E
CERVANTES (SÉCULOS XVI-XVII)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Cultura, Poder e Representações.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Miriam Cabral Coser

Rio de Janeiro

Programa de Pós-Graduação em História

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

2020

CAIO RODRIGUES SCHECHNER

**AS DUAS FACES DE *DOM QUIXOTE*: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DA
REPRESENTAÇÃO DA CAVALARIA NAS OBRAS DE MONTALVO E
CERVANTES (SÉCULOS XVI-XVII)**

Dissertação apresentada como requisito para
a obtenção do grau de Mestre em História
pela Universidade Federal do Estado do Rio
de Janeiro (UNIRIO).

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Miriam Cabral Coser

Orientadora – UNIRIO

Prof.^a Dr.^a Vânia Leite Fróes

Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof. Dr. Síval Carlos Mello Gonçalves

Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Aos meus avós maternos, Idalio e Jeanne.
Meus exemplos de coragem, integridade
e virtude; Amadises e Quixotes da minha
vida.

E ao Fred, meu para sempre leal
Rocinante (*In Memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que me apoiaram ao longo desta jornada. Meu muito obrigado aos familiares, amigos, e principalmente à Maya, por todo incentivo, confiança e carinho. Sem o seu habitual companheirismo e infinita paciência, o isolamento necessário ao processo de redação teria sido menos suportável.

Meus agradecimentos à Prof.^a Dr.^a Miriam Cabral Coser, pela orientação sempre gentil, respeitosa e comprometida. Agradeço também à Prof.^a Dr.^a Vânia Leite Fróes e ao Prof. Dr. Síval Carlos Mello Gonçalves, pela leitura atenta, meticulosa e propositiva deste texto, que não seria o mesmo sem o auxílio de suas experiências.

Estendo também meus cumprimentos à CAPES e à FAPERJ, sem cujo apoio esta pesquisa não poderia ter recebido a dedicação necessária.

Sobretudo, obrigado à UNIRIO e toda sua comunidade. Minha segunda casa, meu lugar preferido no mundo, instituição que me transformou em quem sou hoje. A ela, tudo devo. Que mais gerações possam usufruir da educação superior pública, democrática e de qualidade, que tornou esta dissertação possível.

RESUMO

Esta dissertação é o resultado de uma pesquisa sobre a ambivalência da representação da Cavalaria em *Dom Quixote* (1605-1615). Determinei-me, nela, a combater aquilo que chamei de uma “leitura monovocal” do texto de Miguel de Cervantes. Por muito tempo, a crítica insistiu em seu caráter ímpar na história da literatura, cuja consequência foi o afastamento de seu contexto original, sem o qual é impossível apreender o sentido histórico da obra. Ao fazê-lo, viabilizou-se uma interpretação na qual *Dom Quixote* foi lido unicamente como algoz da Cavalaria, ao inverter comicamente os principais aspectos da literatura cavaleiresca, em especial os *libros de caballerías*, gênero de sucesso na Península Ibérica à época. Assim, a obra foi considerada como inauguradora de uma nova era – daí o título de “primeiro romance moderno” –, e, por derivação, uma negação da Idade Média.

O objetivo deste trabalho é reatar os laços históricos de *Dom Quixote* com esse gênero, mostrando de que maneira suas características foram apropriadas por Cervantes. Farei isso a partir de uma análise comparativa com o paradigmático livro de cavalarias *Amadís de Gaula* (1508), de Garci Rodríguez de Montalvo, enfocando na figura da Cavalaria, mas em particular em dois de seus aspectos ideológicos: valor guerreiro e amor cortês. Minha hipótese é de que essa representação se deu de forma ambivalente, quer dizer, que seria possível constatar a coexistência de dois discursos a respeito da Cavalaria, na narrativa. Sendo capaz de ali perceber elementos medievais de representação, estaríamos autorizados a questionar a interpretação vigente de *Dom Quixote* e, por consequência, sua relação de superação frente à Idade Média.

ABSTRACT

This dissertation is the result of a research on the ambivalence of the representation of chivalry in *Don Quixote* (1605-1615). In it, I resolved to stand against what I called a “monovocal reading” of Miguel de Cervantes' text. For a long time, literary criticism insisted on its unique character in the history of literature, consequently detaching it from its original context, without which it is impossible to grasp its historical meaning. In doing so, an interpretation was made possible in which *Don Quixote* was read solely as an executioner of the chivalry, by comically inverting the main aspects of chivalric literature, especially the *libros de caballerías*, a successful genre in the Iberian Peninsula at the time. Thus, the work was considered to inaugurate a new era – hence the title of “first modern novel” – and, by derivation, a denial of the Middle Ages.

The objective of this work is to reattach *Don Quixote's* historical ties with this genre, showing how its characteristics were appropriated by Cervantes. I will do this by a comparative analysis with the paradigmatic romance of chivalry *Amadís de Gaula* (1508), by Garci Rodríguez de Montalvo, focusing on the figure of chivalry, but in particular on two of its ideological aspects: warrior value and courteous love. My hypothesis is that this representation happened in an ambivalent way, which means it would be possible to verify the coexistence of two discourses about chivalry, in the narrative. Being able to perceive medieval elements of representation there, we would be allowed to question *Don Quixote's* current interpretation and, consequently, its standing before Middle Ages.

SUMÁRIO

Introdução	p. 10
Capítulo 1 – A Cavalaria no vivido e a Cavalaria no papel	p. 16
1.1) A Cavalaria no vivido.....	p. 16
1.2) A Cavalaria no papel.....	p. 32
1.2a) Canções de gesta e romances cortesãos.....	p. 32
1.2b) Os <i>libros de caballerías</i>	p. 40
1.3) <i>Amadís de Gaula</i>	p. 68
1.4) <i>Dom Quixote</i>	p. 78
Capítulo 2 – Pressupostos teóricos para a análise da ambivalência em <i>Dom Quixote</i>	p. 94
2.1) O cômico ambivalente em <i>Dom Quixote</i>	p. 95
2.2) Epopeia ou romance?	p. 107
2.2a) A heterodiscursividade.....	p. 110
2.2b) O cronotopo.....	p. 118
2.2c) A representação do homem.....	p. 127
2.3) Proposta para uma análise ambivalente de <i>Dom Quixote</i>	p. 139
Capítulo 3 – Análise da ambivalência da representação de preceitos cavaleirescos em <i>Dom Quixote</i>	p. 150
3.1) De “endríagos” a “molinos de viento” ou da ambivalência na representação do valor guerreiro em <i>Dom Quixote</i>	p. 151
3.1a) A arremetida em desvantagem.....	p. 153
3.1b) O duelo.....	p. 170
3.2) De “flores de oro” a “ajos crudos” ou da ambivalência na representação do amor cortês em <i>Dom Quixote</i>	p. 182
3.2a) O encontro amoroso.....	p. 205
3.2b) A penitência de amor.....	p. 212
Conclusão	p. 223
Referências Bibliográficas	p. 235

Anexos:

Anexo A: Frontispícios de alguns *libros de caballerías*.....p. 243

Imagem I: Frontispício de *Amadís de Gaula*, edição de Sevilha, 1526.....p. 243

Imagem II: Frontispício de *Belianís de Grecia*, edição de Burgos, 1547.....p. 244

Imagem III: Frontispício de *Febo el troyano* (primeira parte), edição de Barcelona, 1576.....p. 245

Imagem IV: Frontispício de *Espejo de príncipes y caballeros* (partes III e IV), edição de Zaragoza, 1623.....p. 246

Imagem V: Frontispício de *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (primeira parte), edição de Madrid, 1605.....p. 247

Imagem VI: Frontispício de *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Alonso Fernández de Avellaneda, provável edição de Barcelona, 1614.....p. 248

Imagem VII: Frontispício de *The second part of the History of the valorous and witty knight-errant, Don Quixote of the Mancha*, edição de Londres, 1620.....p. 249

Anexo B: Interior de alguns *libros de caballerías*

Imagem I: Página de *Amadís de Gaula*.....p. 250

Imagem II: Gravura no interior de *Amadís de Gaula*.....p. 251

Imagem III: Página da quarta (quinta) parte de *Florambel de Lucea*.....p. 252

Imagem IV: Página de *Olivante de Laura*.....p. 253

Anexo C: Diagramas dos mais bem-sucedidos ciclos/famílias de *libros de caballerías*.....p. 254

Anexo D: Relação dos *libros de caballerías* conhecidos, manuscritos e impressos, entre os séculos XV e XVII.....p. 255

Anexo E: Diagrama representando os personagens masculinos do universo amadisiano.....p. 258

Anexo F: Diagrama representando os personagens femininos do universo amadisiano.....p. 259

Anexo G: Página fac-símile da edição 1531 de *Amadís*, contendo uma ilustração do *arco de los leales amadores*.....p. 260

Introdução

“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor”¹... Escusando-me desde já pelo chavão de abrir uma dissertação com a primeira frase de uma obra, ainda mais daquela que será analisada na própria, faço notar contudo que seu propósito não é o usual, o de sobrepor aberturas e inícios, mas de desde já chamar a atenção para como, ainda nas primeiras palavras de *Dom Quixote*, se vê presente seu profundo e inegável sentido ambivalente.

Porque este é um trabalho sobre ambivalência, como o leitor atento poderá extrair das epígrafes cuidadosamente selecionadas para cada capítulo. Da ambivalência da representação da Cavalaria feita em *Dom Quixote*, para ser mais preciso, entendendo-a não apenas como grupo social medieval, mas nos múltiplos aspectos implicados em sua costumeira representação.

É que a obra-prima de Miguel de Cervantes (1605-1615), em um primeiro momento, tal como foi amplamente insistido pela crítica literária, pode parecer-nos uma negação da Cavalaria. É essa tese que esta dissertação põe à prova. De fato, ao retratar um fidalgo enlouquecido que age como cavaleiro, cujas aventuras trazem senão fracassos e desventuras, ela com certeza apresenta uma postura burlesca frente à ideia de Cavalaria, ao subverter o habitual modo de funcionamento do gênero ao qual ela supostamente se opõe: os *libros de caballerías*, fenômeno literário de sucesso na Península Ibérica, em especial durante o século XVI. Nada disso está errado, exceto pelo fato de que esse é apenas um lado da dupla face de *Dom Quixote*, somente um dos dois polos de sua representação da Cavalaria.

Como revelar-lhe o outro, igualmente presente, mas em geral despercebido? Cheguei à conclusão de que a melhor forma de fazê-lo seria comparar a obra de Cervantes com aquela que assumiu uma posição verdadeiramente paradigmática dentre os *libros de caballerías*, isto é, o *Amadís de Gaula* (1508), de Garci Rodríguez de Montalvo, a fim de explicitar, mais claramente, as conviventes semelhanças e dissemelhanças entre o primeiro e o segundo. Com isso, a intenção é mostrar como *Dom Quixote* se constitui não

¹ CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 27.

apenas como a negação da Cavalaria, mas também como sua apropriação e consequente reprodução, donde se origina seu sentido ambivalente.

Não raro, essa dissociação entre Cervantes e Cavalaria é atribuída ao momento de publicação da obra, visto como uma época onde o contexto histórico do surgimento e desenvolvimento desse grupo, superado, teria podido dar origem àquele que teria se comportado como seu nêmesis. O medievalista francês Jean Flori, em seu verbete *Cavalaria* para o Dicionário Temático do Ocidente Medieval, segue essa interpretação, segundo a qual o mito cavaleiresco

[...] alimentou a civilização ocidental até nossa época, apesar da caricatura cruel que dela fez Cervantes em *Dom Quixote*, na época em que a expansão dos cavaleiros da indústria e dos conquistadores do comércio relegavam às sombras os cavaleiros arruinados de uma Idade Média finda.²

Este pequeno trecho é provavelmente o responsável por incitar a reflexão que deu origem ao presente trabalho. À época, já tendo iniciado minha leitura de *Dom Quixote*, pareceu-me suspeito, mesmo improvável, que se pudesse apreender a totalidade da obra que eu tinha em mãos apenas entendendo-a como simples negação. Decidindo não obstante submeter-me a ela, ao menos a princípio, minha pesquisa durante a graduação em História procurou mostrar, inspirado nas ideias desenvolvidas por Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, de que maneira Cervantes subvertia os valores cavaleirescos em sua narrativa, rebaixando comicamente os elementos altos e cerimoniais a eles ligados.

Nessa primeira tentativa, a ambivalência em *Dom Quixote*, indicada no livro de Bakhtin, não era mais do que uma sugestão, uma vez que dada a natural limitação daquele trabalho, seria impossível efetivamente comprovar como ela se manifestava no texto cervantino. Resolvi fazê-lo agora, tarefa a que apenas uma pesquisa de maior fôlego estaria à altura. Se bem-sucedido, espero não apenas integrar-me às fileiras daqueles que se negam a aceitar a unidimensional interpretação de *Dom Quixote* que vem afligindo seus estudiosos por tanto tempo mas, na condição de historiador, colocar em debate uma questão que me parece principal, qual seja, o caráter arbitrário da periodização histórica e, mais especificamente, o problema das fronteiras entre as convencionalmente denominadas Idade Média e Idade Moderna.

² FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1). p. 186.

Como mostro ao longo desta dissertação, não é incomum enxergar o fim das representações da Cavalaria na literatura junto ao fim da Idade Média tradicional – quer dizer, levando-se em conta as ligeiras variações, por volta da metade do século XV –, graças ao fim de determinado contexto histórico que favorecera seu surgimento. Isso desconsidera, de maneira escandalosa, a própria existência dos *libros de caballerías*. Mas não apenas essa imprecisão deve ser corrigida. Pois, se minha tese se provar suficientemente convincente, também o *Dom Quixote*, ao reproduzir uma série de elementos do gênero cavaleiresco, atestaria o equívoco de tal posição.

Dito isso, por que delimitar o início de um período histórico unicamente por suas características políticas ou econômicas, mas nunca literárias, quer dizer, pelo caráter das narrativas que são ali produzidas? Por que não se levar em conta a representação enquanto força ativamente moldadora da realidade, como tantas vezes insistiu Roger Chartier, em vez de sua mera ilustração mecânica?³ Seria a história feita apenas daquilo que é concreto?

Esta pesquisa parte do princípio que não. Parece-me, ao fundo, que se trata sobretudo de uma escolha do historiador, entre tantas outras de nosso ofício. E que para adequadamente apreender a representação na sua condição de fenômeno histórico-diacrônico, é preciso, como indicou Jacques Le Goff, pensar em uma periodização que a coloque em posição privilegiada, considerando sua especificidade enquanto domínio de atividade humana.⁴ E é por isso que me inspiro em suas reflexões sobre uma Longa Idade Média para investigar até que ponto é de fato possível falar do *Quixote* como negação da Cavalaria e, por conseguinte, da Idade Média a ela associada. Pois ao binômio Cavalaria-Anticavalaria, manifestos na narrativa do *Quixote*, subjaz um ainda mais profundo: o Medieval-Antimedieval. Ao rastrear o tratamento de elementos narrativos da literatura cavaleiresca, mas mais particularmente dos *libros de caballerías*, por parte de Cervantes – e pouco importa se consciente ou inconscientemente –, espero mostrar como ele estabelece não apenas discontinuidades, mas também significativas continuidades com o paradigma a partir do qual ele se estrutura.

Assim, o texto literário *per se*, seu conteúdo narrativo, é de absoluta importância para meus objetivos. Não irei, salvo em raras ocasiões ou como mera sugestão, aventurar-

³ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Miraflores: DIFEL, 2002.; CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. **Fronteiras**, Dourados, MS, v. 13, Nº 24, jul./dez. 2011.

⁴ LE GOFF, Jacques. **Em busca da Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 83.

me nas relações entre texto e sociedade; para tal, seria preciso um aparato teórico do qual não disponho e uma diversão de propósito à qual não pretendo me render. Contudo, não posso deixar de observar que nenhuma interpretação de uma obra literária pode voar completamente livre e desprezar as informações dispostas em suas páginas. Pelo contrário, esses dados da narrativa fornecem as impressões que os leitores levam do texto, a base fundante de sua interpretação. Assim, quando discuto como o dom Quixote incorpora uma série de traços da personalidade de Amadís, estou procurando mostrar como são similares as representações do cavaleiro que fazem Cervantes e Montalvo. Intratexto – os elementos narrativos de determinada obra – e extratexto – interpretações sociais desta – não podem ser, portanto, de forma alguma apartadas.

Pelo que falei acima, talvez alguns venham a se perguntar se seria este propriamente um trabalho de História, divisão, no limite meramente curricular, da qual é difícil apreender a especificidade. Marc Bloch, que como sabemos fez parte do que se convencionou chamar Escola dos Annales, também caracterizada pela expansão temática que reivindicaram para a historiografia, como tantas vezes já se enfatizou⁵, definiu a história como a “Ciência [...] dos homens, no tempo”⁶. De maneira que a história, da forma que entendo a contribuição de Bloch, não se limita ao político – como ele próprio fez questão de mostrar com seus *Reis Taumaturgos* –, tampouco ao econômico e nem necessariamente ao cultural, seja lá o que este último termo signifique exatamente.⁷ Penso que este trabalho segue essa tradição.

História, então, poderia ser entendida como o estudo de tudo aquilo que pode ser historicizado, que possui historicidade, como gosto de pensar que é a lição de um conto de Jorge Luis Borges que me é muito caro. Nele, um erudito do início do século XX, de nome Pierre Menard, intenta, sem valer-se do recurso de consultá-lo, reescrever *Dom Quixote*. Linha por linha, palavra por palavra, cada ponto, cada vírgula. Consegue-o. Mas o resultado não é o mesmo, pois seus contextos de produção e difusão atribuem-lhes tons distintos, e ademais a infinita cadeia de acontecimentos, que é a passagem do tempo, inexoravelmente modifica seu sentido: “Trezentos séculos não transcorreram em vão, carregados como foram de complexíssimos fatos. Entre eles, para apenas mencionar um:

⁵ BURKE, Peter. **A escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. pp. 11-12; NOVAIS, Fernando A. SILVA, Rogerio Forastieri da. (orgs.). **Nova história em perspectiva volume 1**. São Paulo, Cosac Naify, 2011. p. 33.

⁶ BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, O ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 55.

⁷ O que exatamente delimitaria o campo da “cultura”, frente aos seus pares “política” e “economia”? Enquanto fenômenos humanos em determinado contexto histórico-geográfico, e portanto localizados e específicos a cada realidade, não seriam estas e tudo mais que se opõe ao natural, fenômenos culturais?

o próprio *Quixote*”⁸. E é por isso que, de acordo com o narrador do conto, “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico”⁹; mais ou menos rico, seja como for, sem dúvida, singular.¹⁰ Desse ponto de vista, qualquer objeto de estudo, ao ter seu sentido social circunscrito pelo seu contexto histórico, deveria dizer respeito ao campo da História.

A representação da cavalaria, tal como aparece em *Dom Quixote* e *Amadís de Gaula* são, ambas, exemplos disso. De maneira que, se perguntam-me se esta dissertação é efetivamente um trabalho pertencente à área de História, a resposta só poderia ser, sim: na medida em que propõe uma investigação acerca da natureza primeira e historicamente localizada de *Dom Quixote*. A literatura "pura", se é que isto existe, ocupar-se-ia da apreciação estética, daquilo que é imutável e ahistórico numa obra literária. O que faço neste trabalho, se se faz questão de uma definição única, poder-se-ia chamar de história literária – mas não história da literatura –, ou história cultural da literatura. Reatando seus laços com os *libros de caballerías*, pretendo mostrar como *Dom Quixote* inspirou-se nestes e, assim, aproximar-nos da reconstituição de um de seus possíveis sentidos originais, anterior às deformações dos críticos literários desde o século XVII.

A fim de fazê-lo, em primeiro lugar, será necessário contextualizar, de maneira detalhada e retomando as discussões historiográficas pertinentes, todo o conteúdo a ser trabalhado posteriormente, mencionado nesta introdução apenas de forma passageira. É o que farei no capítulo 1. A seção 1.1, “Cavalaria no vivido”, buscará explicar a origem e desenvolvimento da Cavalaria medieval enquanto grupo social e suas principais características, enfocando, em particular, aquelas relacionadas à sua ideologia. Na seção 1.2, tratarei da “Cavalaria no papel”, quer dizer, das primeiras representações literárias dessa Cavalaria, das canções de gesta aos romances cortesãos (1.2a) e, mais especialmente, dos *libros de caballerías* (1.2b). Quanto às duas partes seguintes, 1.3 e 1.4, busco introduzir o leitor às informações básicas acerca de minhas duas principais

⁸ BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 41.

⁹ Ibidem. p. 42.

¹⁰ Reflexão muitíssimo semelhante é exposta Slavoj Žižek, segundo o qual seria impossível, após uma ruptura histórica, “voltar ao passado ou ir em frente como se nada tivesse acontecido – ainda que o façamos, na prática adquirirá um significado radicalmente diferente”. O autor traz o exemplo da revolução atonal de Schoenberg estudada por Theodor Adorno: “[...] depois que ela aconteceu, é óbvio que foi (e é) possível continuar compondo da maneira tradicional, mas a nova música tonal perdeu sua inocência, porque é ‘mediada’ pela ruptura atonal e por isso funciona como sua negação. É por essa razão que existe um irredutível elemento do kitsch nos compositores tonais do século XX, como Rachmaninov – certo apego nostálgico ao passado, algo falso, como o adulto que tenta manter viva a criança ingênua dentro de si”. ŽIŽEK, Slavoj. **Menos que Nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético**. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 31.

fontes, *Amadís de Gaula* e *Dom Quixote*, respectivamente, também abordando alguns debates que considere centrais para as discussões a serem feitas dali mais adiante.

No capítulo 2, a proposta é desenvolver os pressupostos teóricos básicos que permitam a compreensão de *Dom Quixote* como uma obra ambivalente. Aqui, a referência central é um conjunto de textos do filósofo e linguista russo Mikhail Bakhtin, sobretudo o já citado *A cultura popular...* e uma série de textos antigamente reunidos no Brasil em coletânea sob o título de *Questões de literatura e de estética*, recentemente republicados em três volumes, com o novo título de *A teoria do romance*. Na seção 2.1, procuro mostrar como é possível enquadrar, satisfatoriamente, o rebaixamento da Cavalaria conduzido por Cervantes em *Dom Quixote* como um fenômeno do que Bakhtin chamou de “cômico ambivalente” medieval. Em seguida, na 2.2, retomo uma discussão sobre a natureza dos gêneros literários epopeia e romance, objetivando colocar em evidência suas respectivas afinidades com as características narrativas de *Amadís* e *Dom Quixote*, a partir das categorias “Heterodiscursividade” (2.2a), “Cronotopo” (2.2b) e “Representação do homem” (2.2c). Fecho o capítulo com a seção 2.3, onde a partir daquilo que foi dito até então, faço uma proposta metodológica de análise de minhas fontes que penso ser capaz de apreender o sentido ambivalente de *Dom Quixote*, para tanto formulando os conceitos de “emulação” e “suspensão”.

Finalmente, no capítulo 3, dou cabo à análise de fontes propriamente dita, cotejando-as minuciosamente, buscando comprovar a tese anteriormente exposta. Divido-o em duas seções, a fim de abarcar o que identifiquei como os dois principais e complementares pilares da Cavalaria: o amor e as armas, ou, para usar os termos de Georges Duby, o valor guerreiro e o amor cortesão. O exame das obras será feito com auxílio do conceito de “motivos” – quer dizer, unidades narrativas mínimas –, tanto sob a forma de tópicos – unidades de ação – quanto de fórmulas – unidades lexicais –, a serem explicados no capítulo 1. Para a seção 3.1, foram escolhidos os motivos da “arremetida em desvantagem” (3.1a) e do “duelo” (3.1b). Por sua vez, para a 3.2, elegi os motivos do “encontro amoroso” (3.2a) e da “penitência de amor” (3.2b). Os detalhes de ambas serão melhor esclarecidos no seu devido tempo.

Capítulo 1: A Cavalaria no vivido e a Cavalaria no papel

“ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños”

(Julio Cortázar, *La noche boca arriba*)

O propósito deste capítulo é fornecer uma estrutura básica a partir da qual será possível a compreensão dos temas que serão abordados mais adiante. Na primeira parte, farei uma breve história da Cavalaria “real”, ou, como alguns vêm preferindo, “no vivido”. Terei como enfoque o século XI em diante, por considerar que é a partir daí que haverá a gênese e subsequente consolidação desse conjunto de guerreiros enquanto grupo social-cultural, não apenas militar. Embora não vá deixar de discutir as características sociais e militares da Cavalaria, minha atenção recairá principalmente sobre seus aspectos culturais e ideológicos, dado que tal conhecimento é indispensável para a compreensão das referências cavaleirescas em *Amadís de Gaula* e *Dom Quixote*.

Logo em seguida, passarei à discussão das representações ficcionais da Cavalaria, ou da “Cavalaria de papel”¹¹, para usar uma expressão de Pedro Cátedra. O propósito é rastrear as origens dessa “literatura” cavaleiresca, começando pelas canções de gesta e passando pelos escritos Chrétien de Troyes, para finalmente chegar aos *libros de caballerías*, um dos objetos deste trabalho, onde me deterei com maior cuidado. Meu propósito com isso é o de situar minhas fontes em um contexto literário mais amplo, deixando claro o que nelas há de geral e o que há de particular.

Nas terceira e quarta seções, apresentarei minhas fontes principais: *Amadís de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo, e *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, situando-as na tradição dos *libros de caballerías*. A partir de uma extensa bibliografia, tratarei tanto de questões historiográficas quanto de crítica literária, acerca de ambas as fontes.

1.1) A Cavalaria no vivido

Tornou-se tarefa indispensável, entre os especialistas do tema, buscar precisar os momento e local históricos em que teria surgido a Cavalaria (*Chevalerie*).

¹¹ CÁTEDRA, Pedro. *El sueño caballeresco: de la caballería de papel al sueño real de Don Quijote*. Madrid: Abada Editores, 2007.

Compreendamo-la, aqui, não apenas como um grupo militar que luta a cavalo (*cavalerie*) – fosse este o caso, como aponta Jean Flori, estaríamos falando de realidades muitíssimo variadas, dos carolíngios aos citas¹² –, mas sim como um conjunto social que veio a possuir características muito próprias, garantia de sua coesão e fundamento de sua distinção frente aos demais.¹³ Chegou-se ao relativo consenso de que o século XI ou XII, na França, seria a resposta para essa pergunta, pois é ali que começam a se consolidar os traços que vão definir a Cavalaria tal como a conhecemos, isto é, com todo seu aparato político, militar, ético e ideológico.¹⁴

Uma questão subjacente a esta, e que originou um debate acirrado entre dois especialistas do assunto, Jean Flori e Dominique Barthélemy, é a da chamada “mutação do ano 1000”. Ela diz respeito à existência ou não de uma grande mudança que teria acontecido por volta do ano 1000 no Ocidente Medieval, em especial no território que hoje corresponde ao francês. De acordo com alguns autores, como Georges Duby, Jacques Le Goff e o próprio Flori, nesta época haveria ocorrido um declínio na autoridade do rei e de outras unidades políticas, resultando em uma descentralização do poder.¹⁵ Isso teria favorecido o fortalecimento de grupos armados a cavalo, que se aproveitaram desse vácuo para impor sua vontade às populações camponesas. Daí que a origem da Cavalaria, para estes autores, estaria fortemente ligada a esse processo de “mutação” na virada do milênio.

Por outro lado, Barthélemy apresenta sua polêmica tese de que “A mutação do ano 1000 não ocorreu”, e, por conseguinte, ela não pode ter sido a responsável pela formação da Cavalaria. Até porque, na verdade, “A preponderância social do guerreiro, do cavaleiro nobre engajado na interação feudo-vassálica é mais antiga”¹⁶. Não sendo, todavia, insensível às mudanças históricas, ele próprio admite que, por volta do ano 1100, teria havido mudanças significativas no interior desses guerreiros. Contudo, discorda de

¹² FLORI, Jean. **A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: Madras, 2005. p. 11.

¹³ “O francês faz distinção entre *Chevalerie*, a ordem de cavalaria, inclusive em sentido moral, e *cavalerie*, referindo-se a esquadrão, regimento, tropa.” MONGELLI, Lênia Márcia. Nota da tradutora. In: FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1). p. 187.

¹⁴ FLORI, Jean. **A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: Madras, 2005. p. 15; e BARTHÉLEMY, Dominique. **A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 15.

¹⁵ FLORI, Jean. **A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: Madras, 2005. p. 13.

¹⁶ BARTHÉLEMY, Dominique. **A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 18.

Flori ao alegar que “Certamente é necessário atribuir a mutação Cavaleiresca do ano 1100 a outra coisa que não o surgimento da classe de Cavaleiros”¹⁷. Nesse sentido, ainda que o autor concorde que a “Cavalaria clássica”¹⁸, esse sim o verdadeiro produto da mutação do ano 1100, só possa ser encontrada a partir do século XII, ele também enfatiza as profundas continuidades entre esta última e os guerreiros bárbaros e carolíngios, dos quais ela é herdeira direta. Não por acaso seu estudo possui uma periodização singular, bem exposta já no título de seu livro: “Da Germânia antiga à França do século XII”. Logo, segundo ele, se entre os cavaleiros, de fato, há uma transformação no início do século XII, isso não se deve ao que se chamou de “mutação do ano 1000”, mas “às ameaças que pesavam sobre essa classe, às concorrências que sofria”¹⁹, que exigiram dela uma forma de demonstrar sua força e justificar a si própria.

Embora a contribuição de Barthélemy tenha sido importante para este trabalho, não seguirei sua proposta de rastrear as origens da classe cavaleiresca na longínqua Alta Idade Média, visto que meu interesse reside naquela que ele próprio denominou como “clássica”. Dou por isso preferência à formulação de Flori, para quem a Cavalaria é “resultante da fusão lenta e progressiva, na sociedade aristocrática e guerreira que se implanta entre o fim do século X e o fim do século XI, de muitos elementos de ordem política, militar, cultural, religiosa, ética e ideológica”²⁰.

Ainda que Barthélemy seja convincente em seus argumentos a respeito da longa tradição cavaleiresca, considero que o recorte temporal proposto por Flori é suficiente para traçar as principais características da Cavalaria clássica. Essa tarefa é fundamental, pois é ela que nos vai permitir não apenas perceber a estrutura sobre a qual é representada a Cavalaria no *Amadís* e *Quixote*, mas sobretudo porque nos indicará o *sentido* que assumem essas representações. Isto é: como elas atendem ou deixam de atender expectativas, mantêm ou subvertem a valorização de determinada ação ou comportamento, etc.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Expressão que o autor utiliza para designar a Cavalaria da mutação do ano 1100 em diante, quer dizer, com todo o aparato militar-ideológico subentendido no termo “Cavalaria”, com maiúscula, tal como explicado anteriormente, ao qual darei prioridade. Vale apontar que a Cavalaria clássica, para Barthélemy, não é um fenômeno especificamente francês, mas constrói-se nas “relações entre as regiões [de França e Inglaterra], em guerras discretas, recobertas pelo espetáculo de façanhas e também de mundanidades e depoimentos”. *ibidem.* p. 288.

¹⁹ Idem.

²⁰ FLORI, Jean. **A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: Madras, 2005. p. 15

Uma sucinta frase de Flori resume bem o período de glória de meu objeto: “[...] só a cavalaria ocupa o cenário: do sucesso de Hastings (1066) ao desastre de Azincourt (1405), e mesmo depois, apesar dos reveses, seu prestígio é incomparável”²¹. Com ela, o autor quer delimitar historicamente a ascensão e declínio da Cavalaria, a partir de dois marcos temporais.

De um lado, a batalha de Hastings, durante a invasão normanda ao que veio, mais tarde, chamar-se Inglaterra, opondo os exércitos de Guilherme, o Conquistador, e Haroldo.²² É a essa conquista que busca representar o Bordado – e não tapeçaria, alerta Barthélemy²³ – de Bayeux, que serve de vigorosa fonte aos historiadores até os dias de hoje. Nela, temos a primeira participação militar significativa da Cavalaria, considerada a principal responsável pela vitória do estrangeiro Guilherme. É por volta desta época que os cavaleiros passam a gozar de ampla superioridade técnica e material, o que ajuda a definir os destinos da campanha militar normanda. Um novo método de uso da lança, que consiste em segurá-la firmemente pelo antebraço e colocá-la em posição horizontal, atribuindo ao cavalo a função de, pela sua velocidade, proporcionar a força do golpe, ao cavaleiro restando apenas a tarefa de mirá-lo, traz esplêndidos resultados.

Jean Flori e Dominique Barthélemy de certa forma concordam ao enxergar, no contexto de Hastings, a formação da Cavalaria tal como será vista mais tarde, isto é, dispondo de um determinado conjunto de características sociais e culturais – embora o segundo certamente dê maior ênfase à herança deixada pelos povos germânicos e império carolíngio. A documentação evidencia esse processo de formação ao progressivamente substituir o termo *equites* por *milites*, “como se os verdadeiros guerreiros só pudessem estar a cavalo”²⁴. Também se começa a opor a palavra *milites* (Cavaleiros) à *pedites* (infantaria), indicando uma crescente separação entre guerreiros comuns e de elite.²⁵

No outro extremo do recorte, tem-se a conhecida batalha de Azincourt (ou Agincourt), que colocou frente a frente os exércitos de França e Inglaterra, durante a Guerra dos Cem Anos. De Hastings até esta época já ocorrera melhorias significativas no equipamento dos cavaleiros: a malha flexível dá lugar às armaduras rígidas e articuladas,

²¹ FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1). p. 187.

²² BARTHÉLEMY, Dominique. **A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. pp. 232-240.

²³ *Ibidem*. p. 249.

²⁴ FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1). p. 187.

²⁵ *Idem*.

“que transformam o cavaleiro em verdadeira fortaleza montada”²⁶, o elmo cônico e com proteção ao nariz é quase completamente fechado, e ademais há o alongamento da lança, que de 2,5 metros chega a alcançar até 4 metros. Embora a inegável derrota francesa ainda seja disputa de interpretações da historiografia militar até hoje, é no geral bastante aceito que foi determinante o papel desempenhado pela arquearia inglesa, munida de seus arcos longos, capazes de cobrir distâncias muito superiores ao arco convencional.²⁷ Rainha do campo de batalha até então, é aqui que a Cavalaria sofre, talvez, sua mais contundente derrota.

É claro que sua pretensa primazia militar, antes mesmo desta virada do século XV, pode e deve ser questionada. Urge lembrar que, em geral, as fontes, em consonância com o “orgulho um pouco desdenhoso e arrogante”²⁸ da Cavalaria, tenderam a supervalorizar sua efetiva relevância. Como lembrou Flori, nas histórias latinas e nas epopeias em língua vulgar, atribui-se especial importância às façanhas cavaleirescas, “enquanto as operações de sítio, mais frequentes e decisivas, são geralmente deixadas de lado porque os participantes principais são humildes, são pedestres [*pedites*]²⁹. Não devemos encarar esse contratempo como um obstáculo intransponível, muito pelo contrário. Mais do que determinar a exata importância da Cavalaria para os campos de batalha – objetivo mais apropriado ao historiador militar –, interessa-nos justamente sua intenção de colocar-se dessa maneira, como insubstituível em seu ofício. Essa busca constante pela distinção será uma das marcas mais características da Cavalaria medieval.

Para melhor entender esta questão, é indispensável visitar outro debate historiográfico, central para o tema: a relação entre cavalaria e nobreza. Como foi bem assinalado, ela ainda hoje divide os historiadores.³⁰ O que está em jogo é o grau de fusão

²⁶ Ibidem. p. 188.

²⁷ Nesse sentido, cabe sublinhar como “much historical interpretation of Agincourt has been influenced by sentiments of national identity. Much of this focuses on Henry himself, ‘the perfect medieval hero’, as Kingsford called him.⁵ Added to this we have the effect of the ‘gallant archer’ syndrome, that the day was won by the common yet brave English (or Welsh) soldier, bending his bow against and bringing low the proud and haughty French nobleman.”; seja como for, “It is perhaps not jumping too far ahead to say that historical writing before the turn of the twentieth century did not make as much of the role of the archers as modern commentators have done with their debate over the positioning of the archers”. CURRY, Anne. Introduction. In: _____. **The battle of Agincourt: sources and interpretations**. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2015. *E-book*. Não paginado.

²⁸ FLORI, Jean. **A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: Madras, 2005. p. 73.

²⁹ Idem.

³⁰ FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1). p. 189.

que cavaleiros e nobreza sofreram no decorrer do tempo, especialmente a partir do século XI.

Na opinião de Jérôme Baschet, os *milites*, simples guerreiros oriundos das classes mais baixas, aproximam-se progressivamente da nobreza durante os séculos XI e XII, “à medida que recebem terras em recompensa de seus serviços”³¹, o que se dá em um contexto de “militarização da sociedade”³². Embora nunca chegue a ser perfeita, a convergência entre ambos, a partir daí, é constante. Essa conclusão se baseia na percepção do autor de que os termos *miles* e *nobilis*, cada vez mais, a partir daí, começam a aparecer na documentação como sinônimos.

Jean Flori segue a mesma linha, mas sua argumentação é mais detalhada. Antes de expressar sua posição, o autor faz uma breve revisão do que já foi dito sobre o tema. Segundo ele, Marc Bloch defendeu, tese mais tarde retomada por Alessandro Barbero, que cavalaria e nobreza, dada a ascensão social da primeira, acabaram por significar uma só coisa (o que mais tarde foi relativizado por Duby e outros). A posição desses dois autores, segundo o panorama de Flori, implica “negar mais ou menos a existência de uma verdadeira nobreza antes do ano 1000”, pois seria a Cavalaria a responsável por transformar a “rede de alianças horizontais” em uma “filiação vertical”³³ entre os agentes sociais, formando assim uma nobreza *stricto sensu*. Sobre a posição de Barthélemy, Flori afirma que no entendimento deste, “nobreza, poder e cavalaria se confundem desde a origem e não devem ser de forma alguma separados”³⁴.

Ao posicionar-se no debate, Jean Flori se diferencia por apontar momentos de maior ou menor distanciamento entre Cavalaria e nobreza, o que ele representa por meio de um complexo diagrama.³⁵ Explico-o discursivamente a seguir.

Antes do ano 1000, como se sabe, cavalaria e nobreza são grupos distintos. Mas os *milites*, ao especializarem-se no serviço militar aos poderosos, separam-se da “massa anônima dos trabalhadores da terra, de onde a maioria deles saiu”³⁶. Assim, dos séculos XI a XIII, há uma ampla associação dos grupos em função da ascensão social dos *milites*.

³¹ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano 1000 à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006. p. 111.

³² FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1). p. 189.

³³ FLORI, Jean. **A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: Madras, 2005. p. 119.

³⁴ Idem.

³⁵ Cf. FLORI, Jean. **A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: Madras, 2005. p. 120.

³⁶ FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1). p. 190.

Essa proximidade acaba por produzir uma influência nos costumes e mentalidade dos *militēs* que, aliada às alianças matrimoniais oportunizadas por essa situação, logram uma rápida elevação social, sem ainda contudo se tornarem propriamente nobres. Em seguida, a classe guerreira encontra no adubamento, rito cerimonial de entrada ao grupo, exclusivo àqueles filhos de pai cavaleiro e mãe nobre, um instrumento de controle de fluxo, aristocratizando-o, de forma que “Cavalaria e nobreza acabam por se fundir ou por se confundir”³⁷.

Finalmente, a partir do final do XIII, vê-se a retomada de um afastamento, tanto pelo crescente custo financeiro da atividade quanto pelo seu declínio militar. Flori explica como, a partir da segunda metade do século XIII, os filhos de nobres que não foram e nem serão feitos cavaleiros passam a receber termos específicos: *esquire*, *pajem*, *donzel* ou *Edelknecht*. Se uma sociedade produz uma terminologia própria para designar a ausência de determinado título, pode-se deduzir que a posição social ligada a este possui proeminência naquele contexto histórico. Nesse sentido, essas novas designações acabam servindo para reforçar a importância daquilo que está para se conquistar ou que jamais se conquistará, isto é, o grau de cavaleiro.³⁸ Mas, ao mesmo tempo, isso mostra como, nesse contexto, Cavalaria e nobreza voltam a se afastar, uma vez que nem todo nobre se tornará cavaleiro. Afirma-se mesmo que a nobreza passa a considerar o pertencimento à ordem de cavalaria uma “honra suplementar, quase supérflua”³⁹. A conclusão de Flori é de que, muito embora Cavalaria e nobreza tenham imbricuem-se intimamente no decorrer de sua história, os dois grupos jamais realizaram uma fusão completa.

A questão que acabo de abordar é fundamental porque a nobreza, de um lado, e a Igreja, de outro, foram as duas grandes fontes da ideologia cavaleiresca, dinâmica que resultou em fortes tensões. Essa é uma ideia que, embora não seja explorada explicitamente, está presente em um dos textos de Flori.⁴⁰ Tal ideologia seria composta por uma faceta religiosa, que é alimentada pela Igreja, e por uma faceta laica e até mesmo profana, que advém da aristocracia. Ambas foram responsáveis por conferir um sentido mais elevado à corporação, tornando-a algo maior e mais complexo do que um simples destacamento militar.

³⁷ Idem.

³⁸ Idem.

³⁹ FLORI, Jean. **A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: Madras, 2005. p. 123.

⁴⁰ Refiro-me ao verbete “Cavalaria”, do Dicionário Temático do Ocidente Medieval, extensivamente citado nesta seção.

Primeiramente, é preciso considerar que a despeito do “ideal de não-violência praticado por Jesus e pelo cristianismo primitivo”⁴¹, a atividade guerreira na Idade Média não foi totalmente rechaçada. Na verdade, ela se fundamenta no sistema das três ordens, concepção ideológica de organização da sociedade medieval que a dividiu em três grupos, conforme as funções que lhes eram designadas: *oratores* – aqueles que rezam –, os *bellatores* – os que batalham – e os *laboratores* – os que trabalham.⁴² Disso podemos concluir que as atribuições ligadas ao exercício bélico estão desde cedo legitimadas; mais do que isso, elas tornam-se elevadas, restritas a um grupo exclusivo que passa a ser bem quisto aos olhos de Deus.

Conforme as necessidades de autoproteção da Igreja vão tornando-se cada vez mais urgentes, muito em função da própria atividade desregrada desses guerreiros, ela busca atraí-los para si e imbuí-los de uma ética propriamente cristã. A princípio, ela os ameaça com suas armas espirituais: o interdito e a excomunhão.⁴³ Mais tarde, dos séculos X ao XII, ela “tenta induzir os guerreiros a prestar juramento de não atacar, roubar ou extorquir os que não podem se defender: eclesiásticos, mulheres nobres não acompanhadas, camponeses e camponesas, pobres e desprotegidos em geral”⁴⁴. As consequências dessa simbiose entre Cavalaria e Igreja, como mostrarei, foram decisivas na representação literária do cavaleiro, para a qual são recorrentes os episódios de resgate aos indefesos e, sobretudo, donzelas.⁴⁵

Essa agenda se manifesta de maneira exemplar nas assembleias da “paz de Deus”, ocorridas dos séculos X ao XII, nas quais o corpo eclesiástico trata de exigir dos guerreiros um juramento de não-agressão a suas igrejas, membros e bens. Em algum nível, isso também se estende para todos aqueles que não portam armas e, portanto, não podem proteger a si próprios, ainda que não façam parte de qualquer instituição religiosa. Mais tarde, essa tentativa de restringir a atividade dos homens de guerra abarcará também as disputas entre cristãos, tentando direcionar seu ímpeto aos infiéis, o que ajudou a fundamentar a ideia de Cruzada e, mais tarde, da chamada Reconquista.

⁴¹ FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1). p. 191.

⁴² DUBY, Georges. **As três ordens ou o imaginário do Feudalismo**. Editorial Estampa, 1994. pp. 53-57.

⁴³ FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1). p. 192.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Tomando como exemplo o caso de *Amadís*, esse detalhe é muito significativo. Pois já nessa ênfase no serviço à donzela – que não raro retribui o favor na forma de dotes sexuais –, mas quase nunca aos camponeses e eclesiásticos, coloca-se em evidência a mistura entre sagrado e profano, entre Igreja e aristocracia, no seio da ideologia cavaleiresca. A prática do resgate é pautada pela primeira, mas é a segunda que transforma o socorro em pretexto para a relação carnal.

Os historiadores divergem quanto à natureza da “paz de Deus”. Barthélemy, por exemplo, defende que esta foi superestimada, por duas razões: a) as interpretações da “paz de Deus” comumente pressupõe uma desordem violenta e generalizada, prévia ao juramento em questão, o que não confere, e b) essas assembleias não limitaram efetivamente a guerra entre príncipes.⁴⁶ Para ele, nenhuma das prerrogativas da guerra feudal são verdadeiramente postas em questão: “o lugar eminente do guerreiro nobre no esquema das três ordens não é de nenhum modo afetado, mas sim fortalecido”⁴⁷. Seja como for, Flori tem razão quando diz que, independentemente dos detalhes, “as instituições de paz [...] contribuíram para a elaboração de uma ética de guerra”⁴⁸, acarretando em um direcionamento da atividade bélica dos cavaleiros.

Porém, as constantes e malsucedidas censuras de diversas práticas cavaleirescas, como por exemplo os torneios, duelos e guerras, são prova de que a Igreja não conseguiu penetrar completamente na construção ética do grupo. Apesar de sua influência determinante, é nítido que ela foi incapaz de substituir, por completo, um outro código de comportamento cavaleiresco, vigente desde a ascensão até o declínio da Cavalaria. Refiro-me à faceta aristocrática e mundana de sua ideologia.

A busca da proeza é uma das manifestações mais claras disso. Barthélemy, ao estudar as guerras de príncipes, destaca que já no século XI – para ele o momento de formação da “Cavalaria clássica”, não esqueçamos – “reina [...] de forma evidente um vivo desejo de se tornar ilustre”⁴⁹. Seu exemplo mais discutido é o de duque Guilherme, mais tarde o Conquistador, cujas façanhas foram relatadas pelo clérigo Guilherme de Poitiers. Ele destaca seu comportamento heroico e destemido, mesmo antes da conquista normanda. O objetivo do cavaleiro, ao que tudo indica, é não só o de popularizar seu nome e provar seu valor frente ao Rei Henrique I de França, mas também o de “forçar a estima do adversário”⁵⁰.

Uma prática que passou a se tornar comum nesse contexto, e que Barthélemy encara como uma “cavaleirização” da guerra, posição com a qual concordo, é o “desafio de aparência leal”. Ele traz dois exemplos relatados na *História* de Poitiers. No primeiro,

⁴⁶ BARTHÉLEMY, Dominique. **A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. pp. 190-196.

⁴⁷ Ibidem. p. 192.

⁴⁸ FLORI, Jean. **A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: Madras, 2005. p. 134.

⁴⁹ BARTHÉLEMY, Dominique. **A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 226.

⁵⁰ Ibidem. p. 228.

conta-se que Guilherme, o Conquistador, haveria descrito seus brasões ao adversário antes do confronto bélico – mostrando assim que não temia o encontro durante a batalha, mesmo desafiando-o a tal. Em outra oportunidade, ele teria avisado a seu adversário de seu ataque quarenta dias antes do avanço de suas tropas. Barthélemy apontará que essa postura, a despeito das aparências, não é tão inovadora quanto parece: na verdade, ela segue em grande medida a lógica das guerras feudais precedentes. E, no entanto, as modificações que esse novo comportamento cavaleiresco traz para o confronto bélico são inegáveis:

[...] a tendência de embelezar a guerra, a reduzir os riscos ou a valorizar o espetáculo para os nobres parece trazida pelo próprio desenvolvimento das guerras de príncipes e adaptada à formação de um verdadeiro meio social de Cavaleiros de proezas, bem-nascidos sem dúvida, mas decididos a se deslocarem mais que seus avós, de patrão em patrão, e a confessar seu desejo de ganho.⁵¹

Precisamos nos perguntar quais são as razões dessa ambição por proezas e honra. O autor sugere que possa haver uma influência dos poemas épicos e histórias cavaleirescas, mas parece dar maior peso à busca pelos ganhos materiais. Ora, não podemos crer que uma razão contradiz a outra. Muito pelo contrário, o que é significativo é que, para este grupo social, a realização de proezas e a aquisição de honra apresentam-se, nesse contexto histórico específico, como o meio mais eficiente para a conquista material. Estamos portanto diante de uma sociedade profundamente diferente da nossa, que de forma alguma deve, como poder-se-ia ingenuamente supor, ser entendida como capitalista; conduzir a análise nesses termos significaria uma perda histórica imensurável. Afinal, o capitalismo não pode ser definido simplesmente como aspiração ao ganho, mas sim como uma organização social baseada em determinados modo de produção e relações de trabalho. Ou, nas palavras de Baschet, um sistema que “toma forma apenas quando o capital passa a controlar a esfera de produção”⁵². A lógica cavaleiresca que discuti acima é perfeitamente apreendida a partir da reflexão deste autor sobre o “antimundo” medieval,

⁵¹ Ibidem. p. 230.

⁵² BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano 1000 à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006. p. 277.

quer dizer, a necessidade de a abordarmos nos termos de um “universo oposto ao nosso”⁵³, isto é, os seus próprios.⁵⁴

Talvez os torneios sejam a forma mais evidente da busca de proeza entre a classe guerreira. Eles surgem por volta do século XI e contam com uma larga expansão no século seguinte. No princípio, até o fim do XII, eles “não se diferenciam das guerras verdadeiras, de que são réplica codificada”⁵⁵. São, portanto, enfrentamentos coletivos, que opõem duas ou mais equipes, cujo objetivo principal é capturar os adversários de melhor condição financeira e tomar seus cavalos. Como na própria guerra, a intenção não é causar a morte do adversário, mas aprisioná-lo e, com isso, provar-se diante de seus pares e adquirir fama. Assim, são “oportunidade para os cavaleiros pobres de atrair a atenção de algum patrono rico e entrar para sua ‘equipe’, a seu serviço”⁵⁶. Além disso, os torneios também servem como oportunidade de praticar a cavalaria; ao notar a crescente habilidade guerreira daqueles que provinham de regiões onde vigoravam os torneios, Ricardo Coração de Leão decide revogar sua proibição na Inglaterra.⁵⁷

⁵³ “Entretanto, a despeito de sua contribuição fundamental ao desenvolvimento do Ocidente e à sua dominação sobre a América e o mundo, a (longa) Idade Média deve ser considerada um universo oposto ao nosso: mundo da tradição anterior à modernidade, mundo rural anterior à industrialização, mundo da todopoderosa Igreja anterior à laicização, mundo da fragmentação feudal anterior ao triunfo do Estado, mundo de dependências interpessoais anterior ao assalariamento. Em resumo, a Idade Média é para nós um antimundo, anterior ao reinado do mercado. Essas rupturas não devem ser creditadas ao Renascimento, mas, no essencial, à Revolução Industrial e à formação do sistema capitalista”. BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano 1000 à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006. p. 45.

⁵⁴ Tarefa desafiadora ao historiador, a de apreender um “outro”, que o aproxima inexoravelmente da Antropologia. O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro definiu a missão de seu trabalho como “contribuir para a criação de uma linguagem analítica à medida (à altura) dos mundos indígenas, o que significa dizer uma linguagem analítica radicada nas linguagens que constituem sinteticamente esses mundos. Sua elaboração envolve forçosamente uma luta com os automatismos intelectuais da nossa tradição, e não menos, e pelas mesmas razões, com os paradigmas descritivos e tipológicos produzidos pela antropologia a partir de outros contextos socioculturais. O objetivo, em poucas palavras, é *uma reconstrução da imaginação conceitual indígena nos termos de nossa própria imaginação*. Em nossos termos, eu disse – pois não temos outros; mas, e aqui está o ponto, isso deve ser feito de um modo capaz (se tudo ‘der certo’) de forçar nossa imaginação, e seus termos, a emitir significações completamente outras e inauditas”. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Prólogo. In: **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 15. Grifos meus. Semelhante abordagem, amparada pelo conceito de antimundo, certamente se provaria profícua ao medievalista, mas é preciso ter uma especificidade em mente. Enquanto Viveiros de Castro enxerga o pensamento indígena como um completo estranho a ser apreendido, o medievalista (ocidental) deve levar em consideração, ao estudar esse que é o seu próprio passado, pois parte constituinte da tradição Ocidental, a intrincada dialética entre o autorreconhecimento e o estranhamento, entre o ainda-ser e o não-mais-ser, ou de maneira mais simplista, as continuidades e descontinuidades estabelecidas com o presente que o circunda.

⁵⁵ FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1). p. 195.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ DUBY, Georges. **O Domingo de Bouvines: 27 de Julho de 1214**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1993. p. 123.

Os torneios devem ser considerados como espaços de sociabilidade cavaleiresca⁵⁸, onde seus participantes podem se relacionar conforme sua própria lógica de comportamento. Mas esses eventos, que ocorrem no exterior de um castelo ou grande cidade, abrigando festividades que em geral se alongam até três dias, também são um espaço para essa aristocracia guerreira se exibir e deixar claras as razões de sua distinção frente aos espectadores das classes mais baixas, uma vez que “cada torneio é uma festa que atrai consideráveis multidões”⁵⁹.

Georges Duby explica que, na data de 1130, os concílios conjuntos de Reims e Clermont colocaram-se vigorosamente contra a realização dos torneios, o que indica seu pleno sucesso já nesta época.⁶⁰ A Igreja chegará a proibir essas feiras, punindo suas vítimas com o não-sepultamento, por considerá-las contrárias ao interesse da cristandade, na medida em que representavam um perigo aos seus protetores portadores de armas. O concílio de Latrão II, em 1139, prega que “essas detestáveis justas ou festas em que os cavaleiros têm costume de se encontrar para se afrontar temerariamente, exibir sua força e sua audácia [...] Nós os proibimos formalmente”⁶¹. Como já foi dito, era desejo do corpo eclesiástico direcionar a belicosidade cavaleiresca aos propósitos de Deus, como as cruzadas. Ademais, o torneio, como espaço de vaidade, violência e mesmo sacrilégio – já que não raro apelava-se o resultado da justa ao julgamento dos céus – destoava gravemente da retórica cristã medieval. Logo nota-se que aqui prevalece a dimensão mundana da Cavalaria, dado que o desejo por glória e renome se sobrepõem às proibições e retaliações da Igreja.

Mais tarde, esses combates vão ter seu nível de periculosidade reduzido. As armas letais, com pontas de ferro, serão substituídas por aquelas voltadas à “diversão”, próprias para torneios, onde decai enormemente o risco de morte. Os avanços no equipamento defensivo, que já comentei anteriormente, também ajudarão a reduzir sua letalidade. A partir do século XIII, ocorre um esvaziamento do sentido original do torneio, e com isso haverá uma progressiva substituição dos combates coletivos pelos individuais – as justas, cujo formato é codificado e ritualizado em maior medida. Essa transformação pode ser compreendida em um cenário de vertiginoso declínio da Cavalaria, e é em consequência

⁵⁸ Uso aqui uma expressão de Georges Duby. Ver a referência citada acima.

⁵⁹ PASTOUREAU, Michel. **No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda: França e Inglaterra, séculos XII e XIII**. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 136.

⁶⁰ DUBY, Georges. **O Domingo de Bouvines: 27 de julho de 1214**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1993. p. 121.

⁶¹ FLORI, Jean. **A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: Madras, 2005. p. 137.

disso que, no âmbito dos torneios, “a proeza torna-se mais individual, mais teatral, [...] a nobreza procura neles se afirmar, tranquilizar e distrair [...]”⁶². Sobretudo, deve-se ter em mente que esses eventos:

[...] contribuíram incontestavelmente para criar a mentalidade cavaleiresca e elaborar uma ética própria à cavalaria: culto da coragem e do heroísmo, respeito ao código deontológico que poupa, por interesse ou por ideal, o homem desarmado ou caído por terra; respeito à palavra dada; zelo pela reputação, ampliada pela bravura de uns e pela generosidade de outros.⁶³

Assim como o torneio, a cerimônia do adubamento também foi palco de disputa entre Igreja e aristocracia pela influência na Cavalaria. O termo “adubamento”, ausente em dicionários brasileiros⁶⁴ – e talvez por isso ora sendo substituído por “investidura” – é uma adaptação do vocábulo francês *adoubement*, preferido aqui por ser aquele encontrado na documentação. Sumariamente, refere-se ao rito de iniciação do jovem guerreiro à Cavalaria.

Segundo Flori, “o adubamento é, de início, uma simples entrega de armas, de caráter laico e utilitário”⁶⁵. Estipula-se que os antigos costumes guerreiros das tribos germânicas sejam sua origem. Contudo, ele “logo se carrega de traços honoríficos, éticos e religiosos, que traduzem a dupla influência exercida sobre a cavalaria: a da aristocracia e a da Igreja”⁶⁶. Esta última logo toma interesse pela cerimônia e busca preenchê-la de significado cristão. Introduzem-se as bênçãos às armas, o banho purificador e a vigília das armas, momento de ascese e meditação religiosas comicamente parodiado no capítulo III de *Dom Quixote*, episódio a que remeterei adiante. A aquisição de um significado espiritual para as armas do cavaleiro fica evidente sob a pena de Raimundo Lúlio, para quem “Ordem de Cavalaria requer que tudo o que é mister ao cavaleiro para usar de seu ofício tenha alguma significação, pela qual seja significada a nobreza da Ordem de Cavalaria”⁶⁷. Para dar o exemplo mais pertinente:

⁶² FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1). p. 195.

⁶³ Ibidem. p. 196.

⁶⁴ Transcrevo aqui a nota de Hilário Franco Junior para a edição brasileira do Dicionário Temático Medieval: “Este termo técnico (*adoubement*) não está dicionarizado em português, mas o verbo adubar nas acepções de ‘equipar’, ‘preparar’, ‘temperar’, decorre destes mesmos sentidos do francês *adouber* (significativamente surgido em 1080 na *chanson de Roland*), do qual derivou por volta de 1150 aquele substantivo para indicar a cerimônia de entrega das armas e equipamento que fazia de alguém um cavaleiro.” ibidem. p. 190.

⁶⁵ FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1). p. 194.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ LLULL, Ramon. **O livro da Ordem de Cavalaria**. Tradução: Ricardo da Costa. São Paulo: Giordano, Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio” (Ramon Llull), 2000. p. 77.

Ao cavaleiro é dada a espada, que é feita à semelhança da cruz, para significar que assim como nosso Senhor Jesus Cristo venceu na cruz a morte na qual tínhamos caído pelo pecado de nosso pai Adão, assim o cavaleiro deve vencer e destruir os inimigos da cruz com a espada.⁶⁸

Por outro lado, a aristocracia também moldará certos aspectos da iniciação a seu próprio gosto. Os gastos com as festividades pós-cerimônia serão tão grandes que, do século XII em diante, “o adubamento do filho mais velho do senhor constitui uma das quatro circunstâncias de assistência financeira aos vassallos”⁶⁹.

Precisa-se compreender a crescente ritualização do adubamento no interior de uma lógica de busca de distinção social. Marc Bloch explica que conforme os cavaleiros tomaram consciência da distância social que os separavam das classes mais baixas, “fez-se sentir mais imperiosamente a necessidade de sancionar, por meio de um acto formal, a entrada na colectividade assim definida”⁷⁰. Sua tese é a de que esses cavaleiros, por meio de seus serviços militares, conquistaram um novo espaço em seu meio e passaram a constituir uma nova classe social. Nesse contexto, o adubamento teria como função a consagração e consolidação simbólica dessa passagem.

Dominique Barthélemy, contudo, defende que é necessário rever essa posição. Para ele, não é a cavalaria que se apossa de um espaço entre os nobres, mas, pelo contrário, por volta do século X, são “os servos ministeriais, agentes do senhorio monástico ou laico, que, enriquecidos por essa função de intendência, chegam a se dar aparências e estilo de vida de Cavaleiros, portanto, de nobres”⁷¹. Dessa forma, a ascensão do adubamento não significaria “nem a cristalização de uma classe nova nem o nascimento de uma instituição no sentido estrito”⁷².

Em todo caso, todos os autores concordam no seguinte, que é o que me interessa em maior medida: o adubamento é um rito de iniciação à Cavalaria, que por influência tanto religiosa quanto laica, adquiriu um sentido elevado e representou a distinção de seus integrantes frente aos olhos dos homens e mulheres da Idade Média.

O que me leva finalmente ao último ponto, o mais importante para o restante deste trabalho: os valores cavaleirescos. Houve grande discordância, ou melhor, desencontro

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1). pp. 194-195.

⁷⁰ BLOCH, Marc. **A sociedade feudal**. Lisboa: Edições 70, 2012. p. 371.

⁷¹ BARTHÉLEMY, Dominique. **A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 207.

⁷² Ibidem. p. 213.

entre os autores sobre este ponto. Talvez porque não se tenha tido nenhuma delimitação mais rígida do que seriam “valores”, ou qual critério deveria ser usado para determinar os mais ou menos relevantes, embora todos tenham certamente levado em conta as já mencionadas dimensões religiosa e aristocrática. O fato é que uma série de historiadores procurou definir quais eram, de forma bastante ampla, esses valores que moldavam a conduta cavaleiresca.

Para Marc Bloch, são basicamente a liberalidade, a busca da glória, e o desprezo pelo repouso, pelo sofrimento e pela morte.⁷³ A maioria é autoexplicativa, exceto, creio, o primeiro. A liberalidade, algumas vezes prodigalidade, ou também largueza, estão todas vinculados ao termo *largesse*, encontrado nas fontes. Trata-se do desprendimento material do cavaleiro – o que não significa, de forma alguma, sua pobreza ou falta em bens materiais. É simplesmente uma maneira de administrá-los, de tornar clara aos outros a abundância da qual se dispõe por meio do desprendimento ao material, da propensão à sua distribuição.

Já para Michel Pastoureau, a partir de sua leitura de Philippe du Puy de Clinchamps, os valores da cavalaria são os seguintes: fidelidade/lealdade, generosidade e obediência à Igreja.⁷⁴ A fidelidade e lealdade devem ser entendidas como o compromisso com a palavra dada, em particular quando estabelecido um pacto entre cavaleiro e a contraparte, provavelmente um senhor ou, mais comumente nas ficções, uma donzela. A generosidade é o mesmo que a “prodigalidade” ou “largueza” de outros. Vê-se também que, diferentemente de Bloch, Pastoureau dá maior importância à faceta religiosa da Cavalaria.

Finalmente, Georges Duby, cuja sistematização é de minha preferência, organiza-os da seguinte maneira: valor guerreiro, largueza, fidelidade, e amor às damas.⁷⁵ O valor guerreiro, mais do que dá a entender a expressão, não é apenas a habilidade de combate do cavaleiro, mas também seu respeito a determinada ética de batalha, isto é, respeitando um conjunto de leis implícitas que regem o combate verdadeiramente cavaleiresco. Dessa forma, é razoável dizer que Duby unifica, em um único conceito, a “busca da glória” e “desprezos” de Bloch, dentre muitas outras características comportamentais da Cavalaria. A fidelidade, por sua vez, também presente em Pastoureau, é o compromisso do cavaleiro

⁷³ BLOCH, Marc. **A sociedade feudal**. Lisboa: Edições 70, 2012. p. 375.

⁷⁴ PASTOUREAU, Michel. **No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda: França e Inglaterra, séculos XII e XIII**. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 48.

⁷⁵ DUBY, Georges. **Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987. pp. 118-120.

em manter sua palavra de honra, não trair seus juramentos. Largueza, termo escolhido por DUBY, quer dizer o mesmo que “prodigalidade” em Bloch: a capacidade do homem de distribuir seus ganhos; é a sua generosidade para com os que deve e não menos para com os que não deve. O acréscimo mais original, e na minha opinião indispensável e fundamental, é o amor às damas, ou, recortando-lhe a essência, o amor cortês.

Sínval Gonçalves, almejando reunir essa miríade de valores cavaleirescos em apenas um termo, trabalhou a partir do conceito de “cortesia”. Para o autor, o adequado seria falar de um “sistema cultural”, muito além de um simplista “conjunto de hábitos refinados que se difundiu na nobreza europeia”⁷⁶. Na verdade, tratar-se-ia do “cultivo de uma determinada forma de viver e de ser”⁷⁷, uma forma de existir que aglomeraria todas as características que discuti acima e muitas outras. À sua vantagem evidente de reunir, em um só conceito, todos os valores que pretendo abordar, seja em maior ou menor grau, contrapõe-se o inconveniente de, por isso mesmo, inviabilizar minha futura análise. Para um melhor aproveitamento do conceito, será necessário dividi-lo em pelo menos duas dimensões: amor e armas. Contudo, fá-lo-ei tendo consciência de suas indissociabilidade e complementaridade, como duas faces de uma moeda que, juntas, formam essa concepção cortês da vida.

Como é possível constatar, esses quatro autores concordaram em diversos aspectos, ainda que com variações. Todos são muito úteis, e nenhum está completamente incorreto, ainda que pelas suas ênfases e escolhas, alguns tenham se aproximado mais do que outros do que considero ter sido o núcleo duro dos valores da Cavalaria. Por razões práticas, tentarei condensar todos esses elementos em apenas duas categorias que, no capítulo 3, nortearão minha análise de *Amadís e Dom Quixote*. São estas: valor guerreiro e amor cortês, ou, mais genericamente, as armas e o amor.

Mencionei que a Cavalaria teve seu período de auge militar entre os séculos X e XIV. Uma pergunta permanece em aberto: constatada sua obsolescência no campo de batalha, qual foi o seu destino? Com esse declínio militar, a Cavalaria começou a buscar maneiras de conservar-se e tornar-se cada vez mais distinta: restringiu seu acesso a uma pequena parcela da nobreza, espetacularizou os torneios convertendo-os em justas, entre outras estratégias. Outra das formas de sobrevivência da Cavalaria para além dos campos de batalha foi precisamente a sua perpetuação nas produções ficcionais, ou, para usar um

⁷⁶ GONÇALVES, Sínval Carlos Mello. **Na medida do impossível: amor, individualidade e interiorização nos romances de Chrétien de Troyes**. Manaus: EDUA, 2015. p. 127.

⁷⁷ Idem.

conceito polêmico em se tratando de Idade Média, na “literatura”⁷⁸. Desde o século X, ela foi extensivamente representada, seja em canções de gesta, seja nos romances de Chrétien de Troyes, Robert de Boron, entre outros. Os *libros de caballerías* dos séculos XV ao XVII, ainda que constituam um gênero único e não uma mera atualização de seus precedentes, enquadram-se, sem dúvida, no fenômeno de longa duração que é a ficção cavaleiresca. Nesse sentido, é correto afirmar que não apenas o *Amadís de Gaula*, mas também o *Dom Quixote*, fazem parte desta tradição. É sobre isso que discutirei a seguir.

1.2) A Cavalaria no papel

1.2a) Canções de gesta e romances cortesãos

Começemos nosso percurso pelas canções de gesta. A despeito do que se poderia pensar, elas não precederam os “romances”⁷⁹ cortesãos, como os do ciclo arturiano, que por uma razão ou outra acabaram por vigorar com maior intensidade em nosso imaginário, mas na verdade foram seus contemporâneos. Considerando-se que as concepções de Cavalaria, dentre as diversas ficcionalizações que se propuseram dela, foram significativamente distintas, seria mesmo possível falar, de acordo com Barthélemy, de um “choque de imaginações”, não fosse a influência mútua que exerceram entre si.⁸⁰

Outra importante questão levantada pelo autor é a função social desse tipo de literatura. Se é certo que não podemos compreendê-la como mero espelho do vivido, por outro lado, ele também rejeita a tese de que ela teria sido desenvolvida com o objetivo de moldar o comportamento desses indomesticados guerreiros, fornecendo-lhes um rol de personagens-exemplo. Afinal, já era possível constatar entre a Cavalaria – tanto a da

⁷⁸ É conhecida a polêmica que envolve o uso da palavra “literatura” para designar um conjunto de obras ficcionais na Idade Média. De fato, o termo tinha outro sentido pelo menos até o século XIII, referindo-se à gramática ou a leitura comentada dos textos. Contudo, levando em conta o amplo uso do termo pela bibliografia especializada e seguindo o raciocínio de Michel Zink, parto do princípio que “Nada disso impede que se empregue a palavra ‘literatura’ em relação à Idade Média no sentido em que a entendemos hoje”, contanto que se tenham claras as circunstâncias de seu uso, assim evitando problemas semânticos. Cf. ZINK, Michel. Literatura(s). In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 2). p. 79.

⁷⁹ Uma discussão mais detalhada sobre o uso do termo “romance” para designar um tipo literário anterior à modernidade será mais detidamente debatido no capítulo 2 deste trabalho. Contudo, levando em conta sua ampla utilização pela bibliografia especializada para referenciar o conjunto de textos ditos “cortesãos” dos séculos XII em diante, abster-me-ei da utilização das aspas para este caso, ainda que tenha em mente as problemáticas envolvidas nessa questão.

⁸⁰ BARTHÉLEMY, Dominique. **A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 460.

Europa quanto a da Síria ou Palestina –, antes mesmo da primeira das canções de gesta, o cultivo de uma conduta de coragem e respeito aos pares.⁸¹ Além disso, é discutível qual seria o real efeito dessas ficções entre os cavaleiros: “O impacto dos Cavaleiros imaginários sobre os Cavaleiros reais é ambíguo: eles não podem tanto dispensá-los de imitá-los quanto os constrangerem a isso?”⁸².

Seja como for, um breve sobrevoo pelas diferentes formas de se representar a Cavalaria na Idade Média, que, lembre-se, implicaram diferentes concepções sobre a mesma, será de grande utilidade para desvendar as relações que estas tiveram com os *libros de caballerías*, sobre os quais recairá minha atenção em maior medida. Portanto, voltemos às canções de gesta.

Sumariamente, trata-se de poemas épicos que versavam sobre a atividade bélica dos cavaleiros. Os principais títulos foram compostos no decorrer do século XII, mas seu sucesso perdurou, ainda que de forma atenuada, até os séculos XIII e mesmo XIV.⁸³ Segismundo Spina, em um pequeno livro que esquematiza a produção literária medieval, organiza as canções de gesta francesas em três ciclos: o Carolíngio – cuja obra mais relevante é a famosa *Canção de Rolando* –, o de Guillaume D’Orange, e o de Doon de Mayence.⁸⁴ Dado que este trabalho se dedica sobretudo ao estudo de textos oriundos do território espanhol, vale dizer que este está bem representado, nas canções de gesta, pelo clássico *Cantar de Mio Cid*.

São múltiplos os temas e abordagens das canções de gesta, e não é o propósito desta dissertação discuti-los em detalhes. Pode-se, contudo, destacar alguns de seus elementos estruturantes: a presença de personagens “reais” do ponto de vista histórico-documental; a exaltação da atividade bélica – onde já se faz parcialmente presente o sistema de virtudes do cavaleiro, excetuando-se sua dimensão cortesã⁸⁵ –; e a vingança (*vendeta*) e o perdão como fios condutores dos acontecimentos da trama.

Embora retratem, em sua esfera ficcional, períodos anteriores ao século X, esses poemas foram produzidos principalmente durante o século XII. Sendo assim, como aponta Barthélemy, é preciso compreender seus temas a partir das características de sua

⁸¹ Idem.

⁸² Ibidem. p. 461.

⁸³ FLORI, Jean. **A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: Madras, 2005. p. 158.

⁸⁴ SPINA, Segismundo. **Cultura literária medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. p. 23.

⁸⁵ Flori destaca um episódio da canção de Guilherme onde “o jovem Gui corta a cabeça do rei sarraceno Déramé, que Guilherme acaba de derrubar de seu cavalo cortando-lhe a coxa. Guilherme, escandalizado, o repreende em termos muito vivos e destaca que isso lhe valerá a reprovação da corte plenária”. FLORI, Jean. **A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: Madras, 2005. p. 162.

época de produção, não de representação. De forma que seu conteúdo pouco nos tem a dizer sobre, por exemplo, o período carolíngio *per se*, mas antes nos dá pistas sobre os desejos e frustrações dos sujeitos históricos, envolvidos com essas produções, em seu próprio contexto, tais como “lutar sem fraqueza e se cobrir de honra, mas também se rebelar furiosamente contra a injustiça que os atingiu e passar para o lado inimigo”⁸⁶.

Quase que paralelamente às canções de gesta, começa a surgir um outro gênero: o romance cortês. Na opinião de Spina, “[...] o romance cortês enriquece o tema bélico primitivo dos cantares de gesta, suavizando-o com a presença do componente erótico e impregnando-se do mundo sobrenatural bretão”⁸⁷, opinião com a qual Barthélemy parece concordar, mas que explora em maiores detalhes. Para ele, o romance cortesão, que atinge sua expressão máxima na obra de Chrétien de Troyes, possui duas fases anteriores. A primeira, inicial, é a que inaugura o tema bretão e as histórias arturianas, a *História dos Reis da Grã-Bretanha* (1138), do clérigo e posteriormente bispo britânico Godofredo de Monmouth. Embora Barthélemy não o defina como romance cortês, mas sim como uma “obra de história mitológica em latim”⁸⁸, ele não obstante já traz alguns dos elementos desse gênero. Ainda pertencente a essa fase inicial, a *História* do clérigo inglês logo receberá uma “tradução”⁸⁹ francesa, do também clérigo Wace, intitulada *Roman du Brut* (1155). Embora em níveis diferentes, sendo isto mais acentuado no segundo caso, ambos já apresentam as características que vão definir o romance cortesão, como o amor cortês e a guerra elegante. Em outras palavras, a representação que fazem da Cavalaria já se aproxima do modelo “clássico”: refinamento, embelezamento do universo bélico, respeito ao código ético, exaltação do amor. Contudo, esses elementos ainda são incipientes, sendo ainda possível constatar, com alguma nitidez, a influência da canção de gesta.

Em um segundo momento, temos uma série de textos como resultado do contato entre o romance cortesão e um conjunto de temas oriundos da Antiguidade – em especial troianos. Seus principais “romances”⁹⁰ são os de *Tebas* (por volta de 1150), baseado na

⁸⁶ BARTHÉLEMY, Dominique. *A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 464.

⁸⁷ SPINA, Segismundo. *Cultura literária medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. p. 51.

⁸⁸ BARTHÉLEMY, Dominique. *A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 507.

⁸⁹ Sublinhe-se que toda tradução, nesse contexto, implica adaptações, apropriações e de modo geral significativas alterações no conteúdo do texto em questão.

⁹⁰ Ao que parece, na falta de maiores explicações, Barthélemy hesita em aplicar o conceito “romance” – sem aspas – neste caso pois esses textos são escritos em verso, não em prosa – embora ele mesmo admita que os versos em questão, octossílabos e decassílabos, “aproximam-se já da prosa” (p. 510). Embora por

Teibaida de Estácio, o de *Eneias* (cerca de 1160), baseado na *Eneida*, de Virgílio, e o de *Troia* (1165), adaptação dos resumos tardios da guerra por Dictis e Dares. Todos partem de epopeias antigas e acabam por diferir, em grande escala, das canções de gesta, ainda que conservem alguns de seus traços.⁹¹ Para Jean Flori, são esses romances antigos que “abrem assim o caminho para os romances de aventura”⁹². Aqui, ainda mais intensamente do que nos casos anteriores, há uma apropriação – o que implica, é claro, mudanças substantivas – dos textos originais. Eles são atualizados aos gostos, necessidades, desejos e expectativas do século XII, de sorte que seus personagens estão equipados como cavaleiros medievais, enquanto sua aguda secularização serve para apagar o “paganismo” antigo.

Isso é especialmente verdade no caso do *Romance de Tebas*, dado que “As modificações feitas [...] na *Tebaida* são verdadeiramente características da guerra feudal e da Cavalaria clássica”⁹³. Apesar disso, seus princípios não são completamente dominantes nesse romance. Nele, coexistem duas dimensões da representação da Cavalaria: de um lado, temos a honra épica e vingativa da canção de gesta, e do outro, a elegância do romance cortesão. Segundo Barthélemy, é somente em Chrétien de Troyes, e não em Monmouth, Wace ou na “matéria troiana”, que a segunda terá primazia sobre a primeira, ao ponto mesmo de torná-la inexpressiva.⁹⁴

Embora não tenhamos muitas informações sobre Chrétien de Troyes, sabemos que sua obra foi escrita entre 1170 e 1191⁹⁵, aí incluídos os títulos mais conhecidos, como *Érec et Énide*, *Cligès*, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, *Yvain ou le chevalier au lion*, *Perceval ou le conte du Graal*, doravante referenciados pelo nome de seus protagonistas – quer dizer, *Erec*, *Cligès*, *Lancelot*, *Yvain* e *Perceval*, respectivamente. Além disso, tem-se como certeza que ele foi, assim como outros autores de romances

razões diversas, que explicarei em maiores detalhes no capítulo 2 deste trabalho, acompanharei até então sua escolha.

⁹¹ BARTHÉLEMY, Dominique. *A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 510.

⁹² FLORI, Jean. *A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média*. São Paulo: Madras, 2005. p. 164.

⁹³ BARTHÉLEMY, Dominique. *A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 517.

⁹⁴ *ibidem*. p. 520.

⁹⁵ Barthélemy aponta que a obra de Chrétien de Troyes foi produzida “entre 1170 e 1183” (p. 521), mas, de acordo com as informações dispostas por Síval Gonçalves na cronologia de seu livro, baseada em KRUEGER, Roberta L. *The Cambridge companion to medieval romance*. Cambridge: Cambridge Press, 2000, ela provavelmente se deu entre 1170 e 1191.

cortesãos, um clérigo, e que sua obra foi patroneada por Maria de Champanhe e Felipe de Flandres.⁹⁶

É com o autor em questão que o romance cortesão encontrará seu grande exemplo, o que explica a importância e o renome do autor. Nas palavras de Jean Flori, daqui pra frente “O cavaleiro [na ficção] não deve apenas ser um audacioso soldado e um fiel vassalo, ele também deve aumentar seu valor humano pelo amor de sua dama, por suas virtudes de homem da corte”⁹⁷.

Uma esquematização demasiadamente apressada poderia fazer crer que à dimensão bélica, já presente no universo das canções de gesta, soma-se a dimensão amorosa, resultando no romance cortesão. Essa leitura é rigorosamente errada. É verdade que a mulher e o amor encontram pouco espaço nos predecessores de Troyes, ainda mais na gesta, e aí temos uma novidade. Mas a própria dimensão bélica recebe, nos romances cortesãos, uma nova forma. A guerra, de caráter feudal e motivada pela vingança, cede espaço à cavalaria – no sentido de feitos cavaleirescos, como empregavam os antigos franceses. A representação da batalha passa a seguir moldes posteriores à “mutação do ano 1100”, para usar o conceito de Barthélemy.⁹⁸

Nos romances de Chrétien de Troyes, isso acarreta em uma alteração na estrutura narrativa, se comparada aos títulos antecedentes. A figura do rei, da corte e da guerra tornam-se secundárias, dando lugar aos cavaleiros-protagonistas, formato que permanecerá nos *libros de caballerías*. Pode-se mesmo pensar a partir de uma oposição entre a guerra – fenômeno coletivo –, associada às canções de gesta, e a aventura – fenômeno individual⁹⁹ –, associada ao romance cortesão.

Um dos temas mais característicos da obra do clérigo é a relação complementar e conflituosa entre proeza guerreira e amor.¹⁰⁰ Perpassando toda a literatura cavaleiresca

⁹⁶ BARTHÉLEMY, Dominique. *A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 520.

⁹⁷ FLORI, Jean. *A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média*. São Paulo: Madras, 2005. p. 163.

⁹⁸ Esse conceito procura expressar a consolidação de determinado paradigma de comportamento no interior da Cavalaria, qual seja, aquele ligado ao seu tipo clássico, no qual esta é “movidada pela honra e pelo orgulho” (p. 19). Ver BARTHÉLEMY, Dominique. *A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. pp. 15-20.

⁹⁹ É esse foco na trajetória individual do cavaleiro, e não mais no fenômeno coletivo da guerra feudal, que permite estudos como o que fez Síval Gonçalves, sobre a individualização e interiorização nos romances de Chrétien de Troyes. Ver o já citado GONÇALVES, Síval Carlos Mello. **Na medida do impossível: amor, individualidade e interiorização nos romances de Chrétien de Troyes**. Manaus: EDUA, 2015., em especial os capítulos 5 e 6. De minha parte, partindo deste e outros livros, a questão da individualidade será abordada na seção 2.2c desta dissertação.

¹⁰⁰ Essa díade, como já vai se tornando evidente, é basililar em toda a literatura cavaleiresca. Daí fundamenta-se a organização de minha análise a partir desses mesmos dois eixos, a ser feita em meu capítulo 3.

posterior, esse dilema ainda continuará fundamental em *Amadís* e até mesmo em *Dom Quixote*. Para ilustrá-lo, visitemos o enredo de dois de seus principais romances: *Erec e Yvain*.¹⁰¹

Membro da corte do Rei Arthur, Erec conhece sua futura esposa, Enide, ainda no início da trama, ao ser hospedado por seu pai. Sua paixão pela dama domina-o de maneira tão absoluta que Erec progressivamente abandona o universo guerreiro ao qual pertencia, dedicando-se exclusivamente aos ofícios do amor. Grave equívoco, uma vez que “o amor está em perigo em decorrência desse erro: o de Erec é ter negligenciado a razão pela qual Enide o ama, sua proeza, sua ‘cavalaria’”¹⁰². O amor da dama pelo cavaleiro, assim, mostra-se intimamente dependente da capacidade deste de exercer as proezas cavaleirescas, seja por capricho desta, seja pela pressão social que o abandono das atividades bélicas traz ao casal.

Meio a rumores e sussurros na corte sobre seu amolecimento, o estopim para Erec será ouvir o lamento de sua própria Enide: “O mais belo e o mais cortês/Melhor do que reis e condes/Abandonou totalmente/Por mim, toda a Cavalaria”¹⁰³. Revoltado, decidirá partir com esta em uma longa viagem a fim de atestar sua valentia, proibindo-a de prestar a ele qualquer socorro ou auxílio – o que não ocorre, mas deixa ainda mais evidente o propósito de Erec: provar-se à dama e reconquistar seu amor. Depois da superação de diversos desafios, que envolvem de sua quase morte até o sequestro de Enide por um conde, seu valor é finalmente comprovado e restaura-se o amor entre o casal.

Como elaborou Gonçalves, é possível compreender a história de Yvain, o cavaleiro do leão, outro dos integrantes da corte de Arthur, como “reflexo invertido” da de Erec.¹⁰⁴ Se a aventura deste teve como propósito a retomada das armas, a daquele terá como finalidade a valorização do amor.

Buscando uma oportunidade de provar sua bravura, Yvain segue os passos de seu companheiro de armas Calogrenant e encontra uma fonte mágica onde, feitos os devidos procedimentos, teria a chance de desafiar seu protetor. O cavaleiro do leão triunfa, mas acaba preso em um recinto mágico do qual não consegue escapar. É ali que conhece sua

¹⁰¹ Seguindo o método de Gonçalves (ibidem, p. 98, nota de rodapé), daqui para frente identificarei os textos de Chrétien de Troyes pelo nome de seus protagonistas: *Erec, Yvain, Cligès*, etc.

¹⁰² FLORI, Jean. *A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média*. São Paulo: Madras, 2005. p. 164.

¹⁰³ “Li plus beax et li plus cortois/Qui onques fust ne cuens ne rois,/A de tout en tout relinque/Por moi tote chevalerie”. Sigo aqui a tradução de Gonçalves, conforme GONÇALVES, Síval Carlos Mello. **Na medida do impossível: amor, individualidade e interiorização nos romances de Chrétien de Troyes**. Manaus: EDUA, 2015. p. 165.

¹⁰⁴ ibidem. p. 179.

futura esposa, Laudine, viúva do guardião derrotado, apaixonando-se por ela. Laudine é convencida por sua criada a eleger Yvain como o novo protetor da fonte, tornando-o também senhor do castelo no qual se encontrava cativo. Algum tempo depois, em uma expedição da corte de Arthur, Yvain é persuadido por um de seus antigos companheiros, Galvain, que o julga excessivamente distante dos combates, a empregar uma longa viagem em busca de aventuras e desafios. Laudine permite-lhe a empresa, com a condição de que voltasse no prazo de um ano.

Mas a vida de aventuras é-lhe demasiadamente atraente. Fá-lo esquecer de seu compromisso, que só recordará ao receber uma mensagem de sua esposa, culpando-lhe pela quebra do pacto e revogando seu amor por ele. A notícia enlouquecerá o cavaleiro, que passa a se isolar do mundo em uma floresta, posteriormente empenhando-se na superação de mais desafios guerreiros.

Deve-se ter cuidado aqui com uma aparente contradição: se Erec remediou o excesso do amor com a dedicação às armas, por que Yvain não reabilita o excesso de armas dedicando-se ao amor? Ora, porque o amor à dama, na lógica cavaleiresca, necessariamente passa pela provação guerreira, uma vez que todos os feitos são a ela dedicados. Esta surge como a única forma de restaurar a normalidade.

Quando reencontra sua esposa Laudine, embora irreconhecível em razão dos eventos transformadores pelos quais havia passado, Yvain declina seu convite para passar a noite em seu castelo, dizendo-lhe: “[...] Dama, não será hoje/Que eu ficarei aqui./Sem o perdão de minha dama/De sua ira e de seu desprezo/Meus trabalhos não terminarão”¹⁰⁵. Vê-se pela argumentação do protagonista que, para ele, a única forma de recuperar o amor de sua esposa é por meio de admiráveis proezas cavaleirescas. Com efeito, após muitas outras conquistas, e com a ajuda de um pequeno ardil da criada Lunete, Yvain e Laudine restabelecerão sua união sagrada.

Note-se que, na história de Erec, o amor é recuperado, e não substituído pelo belicismo, enquanto que em Yvain, o belicismo não substitui completamente o amor, mas o revigora.

[...] um dos elementos essenciais do ideal de cortesia expresso na obra de Chrétien de Troyes: o encontro da justa medida, traduzido pelo necessário equilíbrio entre o amor e as armas. Assim, enquanto o erro de Erec foi ter abandonado as armas pelos prazeres de Enide, o de Yvain será o de se deixar

¹⁰⁵ “[...] Dame, che n’iert hui/Que je me remaigne en chest point,/Tant que ma dama me pardoisnt/Son mautalent et son corous./Lors finera mes travax tous.” Ibidem. p. 190.

levar pelos prazeres dos combates e esquecer-se do pacto celebrado com Laudine.¹⁰⁶

Ou seja: amor e armas são as condições mútuas de existência um do outro. É o equilíbrio entre esses dois polos que sustenta a ordem no universo cavaleiresco. Apesar disso, não devemos entender as jornadas de Erec e Yvain como mera restauração da ordem que havia sido perturbada. Por domar seus impulsos amorosos e revalorizar sua função guerreira, pela parte de Erec, ou tornar-se merecedor do amor pela bravura, pela parte de Yvain, ambas jornadas servem fundamentalmente como aprendizado da “justa medida”, isto é, como aprimoramento da maestria cortesã.

Erec é a desmedida do amor, Yvain do belicismo. Cada qual superlativa um polo da ideologia cavaleiresca, resultando em diferentes erros. Trata-se, como já se disse, de uma relação frágil e delicada, mas também complexa e interdependente. O amor é a razão por trás da proeza, a proeza é responsável por sustentar ao amor. De forma que é necessário dominar a medida entre ambos, equilíbrio do qual depende a cortesia. A perturbação desse equilíbrio permanecerá como uma chave para compreender a problemática de alguns episódios de *Amadís* e *Dom Quixote*, a serem analisados mais adiante.

A díade amor-armas parece ter deixado de lado um componente deveras importante da ideologia cavaleiresca: a espiritualidade. De fato, o que não deixa de ser curioso, esta parece ter um papel secundário na obra de Chrétien de Troyes – ainda que mais proeminente em *Perceval*. Não é que elas estejam ausentes, mas simplesmente não são trabalhadas de maneira explícita, o que produz lacunas e obscuridades em seus textos. A simbologia cristã associada a alguns de seus elementos, como o Graal, foi, na verdade, mais extensamente empregada pelos seus continuadores, mas não tanto por ele próprio.¹⁰⁷

Wolfram von Eschenbach, no início século XIII, é um desses continuadores, atribuindo à cavalaria uma vocação espiritual. Ou, mais extremadamente, segundo Barthélemy, produzindo uma “utopia sociopolítica”, já que universaliza tal vocação.¹⁰⁸ O também alemão Gottfried Von Strassburg, por sua vez, “coloca novamente o amor como valor central, absoluto, e exalta um tipo de religião mística do amor sensual”¹⁰⁹. Em

¹⁰⁶ *ibidem*. p. 183.

¹⁰⁷ FLORI, Jean. *A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média*. São Paulo: Madras, 2005. p. 168.

¹⁰⁸ BARTHÉLEMY, Dominique. *A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 567.

¹⁰⁹ FLORI, Jean. *A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média*. São Paulo: Madras, 2005. p. 169.

território francês, temos *Perlesvaus*, também do século XIII, que “oferece como único caminho de salvação para a cavalaria secular o engajamento em uma terra santa”¹¹⁰. Além disso, há a obra de Robert de Boron, entre os séculos XII e XIII, responsável por expandir as aventuras dos cavaleiros de Chrétien de Troyes, cristianizando-as de maneira mais intensa e evidente, imputando-lhes uma missão espiritual.

O indispensável é perceber que em Chrétien de Troyes a Cavalaria, mais do que nunca até então, é representada em sua forma “clássica”, isto é, já dispondo do conjunto de características que a garantirá posição privilegiada na organização social da Idade Média. Para o historiador, pouco importa se esta representação é – segundo critérios modernos – “realista”: provavelmente, muito pouco. Mas não se pode, por isso, concluir que esses textos não têm nada a contribuir para que conheçamos melhor as sociedades que os produziram.

Segundo Roger Chartier, na representação de determinada realidade “o que está em jogo é a ordenação, logo a hierarquização da própria estrutura social”¹¹¹. Ou seja, é nesse cruzamento que:

a história cultural pode regressar utilmente à história social, já que faz incidir a sua atenção sobre as estratégias que determinam posições e relações e que atribuem a cada classe, grupo ou meio um «ser-apreendido» constitutivo da sua identidade.¹¹²

Dessa forma, “a noção de representação não está longe do real nem do social. Ela ajuda os historiadores a desfazerem-se de sua ‘muito pobre ideia do real’”¹¹³. Veremos, logo a seguir, como esse mesmo princípio está em jogo nos *libros de caballerías*, permitindo-nos considerar, em um momento histórico mais avançado do que inicialmente se poderia assumir, um imaginário cavaleiresco.

1.2b) Os *libros de caballerías*

Como definir em poucas palavras um gênero tão amplo, que perdurou por mais de um século e, por isso mesmo, teve que frequentemente encontrar novas fórmulas e renovar a si mesmo para poder sobreviver? Seria possível, de fato, enquadrar esse

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Miraflores: DIFEL, 2002. p. 23.

¹¹² Idem.

¹¹³ CHARTIER, Roger. **Defesa e ilustração da noção de representação**. Fronteiras, Dourados, MS, v. 13, n. 24, jul./dez. 2011. p. 23.

conjunto de mais de oitenta títulos diferentes, a maioria publicados entre os séculos XV e XVI, na Península Ibérica, em uma única categoria? Tarefa tentadora para o historiador, por um lado, uma vez que os contemporâneos desses livros comumente os entendiam como uma coisa só, rotulando-os – seus próprios autores também o faziam – sob o termo genérico de “*libros de caballerías*” – nunca “*libros de caballería*”, no singular, tampouco “*novelas*” ou “*romances*”, sublinhe-se.¹¹⁴ Tarefa problemática, por outro, já que se trataria de uma abordagem ingênua e mesmo ahistórica, pois toma acriticamente para si os julgamentos de valor que permeiam as interpretações da época que estuda. Se é verdade que os *libros* contavam com uma enorme homogeneidade que não se pode subestimar, também não devemos cair na armadilha de seus antigos censores, sendo necessário desenvolver um olhar que considere as especificidades de cada exemplar e então os agrupe sob tipos ou paradigmas, como propuseram José Manuel Lucía Megías e M^a Carmen Marín Pina.¹¹⁵

Antes disso, é preciso dar cabo a um empreendimento ainda mais básico, embora desproporcionalmente espinhoso. Falo da delimitação do próprio gênero ou, em outras palavras, da escolha de critérios que nos auxiliem a classificar um volume como pertencente ou não à classificação genérica de “*libros de caballerías*”. Começo voltando à minha primeira pergunta: o que são? No que tange a suas características narrativas, resumem-se a histórias ficcionais que se dedicam a contar aventuras, primordialmente bélicas e amorosas, de cavaleiros andantes de feições medievais.

Terminássemos por aqui, talvez todas as narrativas que apresentei na seção anterior fizessem parte desse gênero. Mas quando Sebastián de Covarrubias, para citar

¹¹⁴ Em 1975, o especialista no tema Daniel Eisenberg publicou uma breve nota explicando a origem do errôneo termo “*libros de caballería*”, no singular, cujo primeiro uso teria sido no século XIX, por Pascual de Gayangos, e apenas devido a um erro tipográfico corrigido em nota de rodapé. Em vista disso, o autor faz um apelo aos pesquisadores para que usem o termo correto, no plural, uma vez que esta seria a forma correntemente usada pelos contemporâneos do gênero. Em texto publicado na revista *La Corónica*, em 1976, B. Bussell Thompson contesta a posição de Eisenberg, afirmando que Martín de Sarmiento teria usado o termo, no singular, pelo menos um século antes de Gayangos. Eisenberg replicou a crítica em texto de 1977, na mesma revista, reconhecendo, com ressalvas, o possível equívoco, mas reafirmando sua posição sobre o uso do termo no plural. Apoiado desta vez em ampla pesquisa documental, o autor comprovou que esta era, via de regra, a única forma empregada pelos autores e contemporâneos do gênero. Seguindo o mesmo raciocínio, rejeitarei os termos “*novela*” e “*romance*”, e mais especialmente o segundo, por razões que discutirei com maiores detalhes no capítulo 2 desta dissertação. Textos de Eisenberg disponíveis em: <https://bit.ly/2MyW1dA> e <https://bit.ly/2ME1YG7>. Acesso em 04 de ago. 2019.

¹¹⁵ Cf. 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**, N^o. Extra 50-51, 2004-2005. pp. 222-234; ALVAR, Carlos. LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. **Libros de caballerías castellanos: una antología**. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2004. pp. 39-44; e MARÍN PINA, M^a Carmen. *Los libros de caballerías, ficciones gustosas y artificiosas*. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institución Fernando El Católico: 2011. pp. 34-38.

apenas um nome, escreveu em seu *Tesoro da Língua castellana* (1611) que estes “tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís, de don Galaor, del Caballero del Febo y de los demás”¹¹⁶, nenhum de seus exemplos, não por acaso, incluiu textos de Chrétien de Troyes ou Robert de Boron. Para desvendar o porquê da homogeneidade dos *libros de caballerías* aos olhos de seus contemporâneos, assim como sua especificidade frente às demais representações da Cavalaria na história, discutirei as características do gênero a partir de dois eixos: narrativo e material, conjuntos responsáveis por configurá-los como gênero literário e editorial, respectivamente. Nesse sentido, sigo a recomendação de Lucía Megías, para quem “el libro de caballerías [...] solo podrá comprenderse si lo situamos entre los géneros literarios y el género editorial”¹¹⁷. Em síntese:

Los libros de caballerías son, a un tiempo, un género literario – con una serie de características, de motivos y de modelos narrativos, que se irán modificando y ampliando a lo largo del siglo XVI hasta límites insospechados –, y un género editorial – con una serie de características externas que se mantienen inalterables a lo largo de la centuria, e incluso más allá de los primeros decenios del siglo XVII.¹¹⁸

De acordo com Marín Pina, os *libros* “reúnen una serie de características que sirven para cohesionar el grupo”, definindo assim uma “poética do gênero” que toma como modelo o *Amadís de Gaula*.¹¹⁹ Em última instância, porém, esses livros têm origem na literatura artúrica. Essa ascendência em comum, junto ao papel modelar que assumiu o texto de Montalvo, asseguraram um eloquente compartilhamento de características narrativas entre os títulos do gênero.

Uma expressão de sua homogeneidade é o uso de um mesmo rol de “motivos”, conceito desenvolvido nos trabalhos de Anti Aarne e, mais tarde, do folclorista Stith Thompson. A partir da leitura do trabalho deste último, Juan Manuel Cacho Blecua define o motivo como “el elemento más pequeño con capacidad de pervivencia en la tradición”,

¹¹⁶ MARÍN PINA, M^a Carmen. Los libros de caballerías, ficciones gustosas y artificiosas. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institución Fernando El Católico: 2011. p. 19.

¹¹⁷ LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. **De los libros de caballerías manuscritos al *Quijote***. Madrid: SIAL Ediciones, 2004. p. 12.

¹¹⁸ ALVAR, Carlos. LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. **Libros de caballerías castellanos: una antología**. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016. p. 31.

¹¹⁹ MARÍN PINA, M^a Carmen. Los libros de caballerías, ficciones gustosas y artificiosas. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institución Fernando El Católico: 2011. p. 40.

sendo possível incluí-lo nas seguintes categorias: atores ficcionais – deuses, animais e criaturas maravilhosas, ou mesmo seres humanos convencionais, como o caçula predileto ou a madrasta cruel –, pano de fundo da ação – objetos mágicos, costumes fantasiosos, etc. – e acontecimentos e eventos que assumem uma forma “típica”.¹²⁰

Os “motivos” na literatura cavaleiresca, em especial na ibérica dos séculos XV e XVI, foram tema de um completo dossiê publicado pela *Revista Poética Medieval*, em 2012.¹²¹ Ali, encontram-se uma série de artigos que buscam rastrear essas unidades narrativas no interior dos *libros* e a função que assumem. O texto de Aurelio González, presente no dossiê, almejou complexificar o conceito de “motivos”, defendendo que este seria composto por dois elementos: os tópicos e as fórmulas.¹²² O primeiro se referiria a “lugares comunes literarios [...] que pueden ir desde palabras hasta situaciones”, ao passo que as fórmulas seriam “los elementos discursivos que corresponden a las codificaciones léxicas particulares del estilo narrativo”¹²³. Ou seja, dizem respeito a unidades mínimas de ação e de retórica, respectivamente. Unidades essas que, sublinhe-se, mostraram-se constantes no decorrer dos *libros de caballerías* enquanto gênero literário.

Dentre alguns dos “motivos”, entendido no sentido de Cacho Blecua, desse conjunto de textos, estão o do “manuscrito perdido” e o da “falsa tradução”, bem explorados por Marín Pina.¹²⁴ O primeiro seria a explicação, por parte do autor da obra, de que ele não seria exatamente seu criador, mas que na verdade haveria encontrado um “manuscrito perdido” contendo a história que lhe caberá narrar. Amiúde o manuscrito encontra-se em idioma estrangeiro, no mais das vezes grego ou latim, e que por isso deve ser traduzido, o que constitui o motivo da “falsa tradução”. Aqui, o essencial é perceber que o recurso a esse arsenal comum de motivos literários acaba por conferir aos títulos

¹²⁰ CACHO BLECUA, Juan Manuel. El motivo en la literatura caballeresca: Presentación. **Revista de poética medieval**. v. 26, pp. 11-30, 2012. p. 12.

¹²¹ **Revista de poética medieval**. v. 26, p. 11-30, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2yAXhVy> Acesso em 03 de ago. de 2019.

¹²² Já de acordo com Ana Carmen Bueno Serrano, respectivamente seguindo Cacho Blecua e Lucía Megías, os motivos dizem necessariamente respeito ao conteúdo, enquanto as fórmulas remetem à forma de expressão. Tal divergência provavelmente se dá em função da “extraordinaria amplitud e indeterminación semántica” do conceito, acusada pela autora. BUENO SERRANO, Ana Carmen. Aproximación al estudio de los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516). In: CACHO BLECUA, Juan Manuel (org.). **De la literatura caballeresca al Quijote**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2007. *E-book*. Não paginado. Sendo, em minha opinião, a conceituação de González mais profícua, é esta que se seguirá nas páginas a seguir.

¹²³ GONZÁLEZ, Aurelio. El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos. **Revista de poética medieval**. v. 26, pp. 129-147, 2012. p. 130.

¹²⁴ MARÍN PINA, M^a Carmen. El libro encontrado y el tópico de la falsa traducción. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institución Fernando El Católico: 2011. pp. 71-84.

uma singular uniformidade retórica e temática, configurando-os como um *corpus* coeso entre si.

Sob essa luz, traço agora algumas linhas gerais adotadas no enredo desses livros.¹²⁵ Via de regra, a história transcorre em um passado distante e impreciso, normalmente em regiões ligadas à tradição artúrica, como Grã-Bretanha e Escócia, caso do próprio *Amadís*. Esse repertório geográfico se expandirá com o desenvolvimento do gênero, amplificado também em razão das viagens empreendidas pelos seus personagens, com a adição das regiões greco-asiáticas, da Europa nórdica e setentrional, e mais tarde mesmo da costa americana, com *Belianís*.

No que se refere ao protagonista, este invariavelmente reúne as seguintes características: homem, cavaleiro andante, herói. Ele costuma possuir uma ascendência nobre, em geral filho de reis, o que desconhece até que lhe seja revelado mais tarde, ora por um objeto – em *Amadís* é um anel – ora por uma marca no corpo – caso de *Esplandián*, filho de Amadís, protagonista de uma continuação de Montalvo intitulada *Las Sergas de Esplandián* (1510). Esse evento, como veremos mais tarde, é central, pois envolve a descoberta de uma identidade até então oculta.

Sua habilidade com as armas é sempre excepcional e revela-se precocemente, o que sugere uma correspondência entre nobreza e talento guerreiro, quiçá compartilhada pelos homens da época de produção desses livros. Essas qualidades serão coroadas pela cerimônia do adubamento, que discuti anteriormente, geralmente conduzido pelo pai do personagem. Mas o herói jamais é apenas um exímio soldado; no decorrer da narrativa, ele também demonstrará aptidão natural para a vida cortesã, sendo justo, gentil, benevolente e profundamente dedicado a seus compromissos amorosos.

A figura da mulher, embora a princípio pareça secundária e mesmo desprezível, será de suma importância para o enredo. A dama não só é a protagonista de um dos polos desses romances, o amoroso, mas também terá papel central no outro, o bélico, uma vez que em geral as batalhas ocorrem por ela – por exemplo, para sua proteção – ou, no mínimo, para ela – isto é, em sua homenagem. Não raro o cavaleiro só será capaz de superar um desafio ao lembrar de sua amada. Mas esse papel de certa forma periférico, flagrantemente passivo das mulheres, não permanecerá intocável no gênero. Mais tarde,

¹²⁵ Farei isso a partir de alguns pontos levantados por MARÍN PINA, M^a Carmen. Los libros de caballerías, ficciones gustosas y artificiosas. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institución Fernando El Católico: 2011. pp. 38-52.

com sua ampliação e a procura de novos elementos, surgirão as donzelas andantes¹²⁶, além das amazonas e donzelas guerreiras, estas últimas como manifestações da tópica da *virgo bellatrix*.¹²⁷

Como cavaleiro andante, o protagonista percorrerá grandes distâncias à procura de aventuras. Por quê? São muitos os motivos que o impelem, que também variam conforme os títulos. Os mais importantes seriam o favor e proteção da dama, o serviço aos reis e rainhas a quem está ligado, o auxílio à cristandade, o socorro aos indefesos e injustiçados e, não raro, a aventura pela própria aventura. Às qualidades do cavaleiro, sempre se oporão a descortesia e maldade de seus inimigos. Estes podem ser tanto vilões humanos, como cavaleiros corrompidos pelos vícios terrenos e desleais feiticeiros, como também criaturas fantásticas, como gigantes e fenômenos sobrenaturais.

De sorte que estamos diante, ora mais, ora menos, de um universo fantástico, habitado por seres mágicos, feiticeiros, fadas, encantamentos, ilusões, etc. Ainda que *Tirant* tenha ficado conhecido como um dos mais realistas dentre seus pares, esse “mundo de maravillas [...], a medida que avanza el género, se hace cada vez más inverosímil y absurdo en relación con la realidad inmediata”¹²⁸, resultando em um desprezo cada vez maior do gênero por parte da crítica a eles contemporânea, e até mesmo da de tempos recentes.

Embora certamente os *libros de caballerías* fossem voltados ao entretenimento, como revelam as detalhadas descrições de golpes, cortes e aparos, não se tratava tudo de uma diversão inocente. Se não em todos, ao menos em boa parte desses livros havia uma significativa dimensão pedagógica. Em *Amadís*, por exemplo, em diversos momentos Montalvo deixa de lado sua narração para tecer comentários sobre o que acaba de narrar, julgando os vícios dos homens – a soberba de um cavaleiro derrotado, o orgulho de um rei injusto – e fazendo um apelo ao leitor para que não cometa os mesmos erros.¹²⁹

¹²⁶ Para uma análise desse fenômeno nos *libros*, conferir MARÍN PINA, M^a Carmen. La doncella andante y la libertad imaginada. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institución Fernando El Católico: 2011. pp. 267-305

¹²⁷ Maiores detalhes em MARÍN PINA, M^a Carmen. Amazonas y doncellas guerreras, *virgines bellatrices*. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institución Fernando El Católico: 2011. pp. 241-263.

¹²⁸ MARÍN PINA, M^a Carmen. Los libros de caballerías, ficciones gustosas y artificiosas. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institución Fernando El Católico: 2011. p. 44.

¹²⁹ Remito, por exemplo, os capítulos XIII (pp. 359-361), XXXIV (p. 565), XLII (pp. 641-643) e XLVIII (pp. 711-712) de MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.

Por fim, é preciso destacar a vastidão de personagens, acontecimentos, locais, episódios. A palavra de ordem entre os livros de cavalarias ibéricos é “abundância”. Tudo isso está de acordo com sua vigorosa quantidade de páginas, que comentarei logo adiante.

De forma um tanto simplista, poderíamos compreender sua estrutura narrativa como fundamentada em um modelo episódico. Cada capítulo contém um ou mais acontecimentos, e embora a história avance, ela o faz através desses pequenos e por vezes pouco importantes eventos, em geral um duelo. Ainda sobre essa estrutura, é recorrente o uso da técnica de narrativas paralelas, que frequentemente acarretam no entrelaçamento da trama. Em alguns casos, há mesmo a existência do protagonismo múltiplo, de certa forma já ensaiado em *Amadís*, embora ainda de forma muito incipiente, tendo em vista os capítulos dedicados exclusivamente às aventuras de Galaor e Florestán, irmãos do protagonista.

Não raro um novo capítulo introduz um personagem que é logo descartado, tornando-se difícil manter um inventário de todos aqueles já apresentados. Mesmo considerando apenas os que poderíamos chamar de “fixos”, é imensa a quantidade de personagens e suas respectivas filiações, familiares ou de outro tipo. A dificuldade de acompanhar esse emaranhado tão complexo, da qual também sofreram os leitores da época, levou o italiano Mambrino Roseo, adaptador do ciclo de *Amadís* na Itália, a elaborar uma árvore genealógica do protagonista para seu público.¹³⁰ O mesmo pode-se dizer dos acontecimentos; são infinitos os embates entre cavaleiros, cujas razões são tão variadas quanto a conquista da passagem por uma ponte ou floresta, o resgate de donzelas, vingança ou simplesmente a provação individual. A proliferação de feudos, cortes, castelos, ilhas e lugares mágicos, amplificada pela andança dos cavaleiros, segue um igual princípio.

Essa fartura, tão típica dos *libros de caballerías*, também se aplica ao fato de que eram usuais as continuações das histórias melhor recebidas pelo público, narrando mais aventuras do herói original ou então de seus descendentes, e que não necessariamente eram escritas pelo mesmo autor. O *Amadís de Gaula*, talvez o que gozou de maior fama dentre seus semelhantes, teve nada menos que onze continuações, das quais a última foi *Silves de la Selva* (1549), de Pedro de Luján. Note-se também que essas continuações

¹³⁰ Cf. BOGNOLO, Anna; FIUMARA, Francesco; NERI, Stefano. El linaje de Amadís de Gaula en un árbol genealógico del siglo XVII (Roma, V. Mascardi, 1637). In: Compostella aurea. **Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Universidad de Santiago de Compostela, 2010**, pp. 481-491. Disponível em: <https://bit.ly/33901aH> Acesso em 04 de ago. 2019

nem sempre respeitaram a existência de um predecessor cronológico, tendo alguns autores preferido desprezar determinadas sequências e partir de outras. É segundo essa lógica que deve ser entendida a sequência apócrifa de *Dom Quixote* (1614), produzida por Alonso Fernández de Avellaneda, fato que, no entanto, como se sabe, não agradou nem um pouco a Cervantes. Essa peculiaridade levou os especialistas a dividirem os títulos em ciclos ou famílias – ciclo de *Amadís*, ciclo de *Palmerín*, ciclo de *Clarián*, etc. (ver anexo C).

Passo agora ao meu outro eixo, referente às características materiais dos *libros de caballerías*. Roger Chartier, em mais de uma oportunidade, destacou a importância de se levar em conta, ao lidar com fontes literárias, a dimensão material dos documentos. Tal preocupação tem origem nas reflexões que vêm sendo desenvolvidas pelo campo da história dos livros e das práticas de leitura. Nessa linha de estudos, para melhor evidenciar “as transações entre as obras e o mundo social”, notou-se a importância de levar em conta as “relações múltiplas, móveis e instáveis, estabelecidas entre o texto e suas materialidades, entre a obra e suas inscrições”¹³¹. Em outras palavras, é preciso pôr em xeque a ideia do texto enquanto essência do livro, ou seja, a prerrogativa historiográfica do texto puro, anterior a alterações deformadoras, preferindo-se adotar em seu lugar uma perspectiva que não separe “a materialidade do texto da textualidade do livro”¹³². Ou, como sintetiza Chartier, “é inútil querer distinguir a substância essencial da obra, tida como sempre semelhante em si mesma, e as variações acidentais do texto, consideradas irrelevantes para sua significação”¹³³.

O que nesse momento me parece mais importante na contribuição do autor é que, ao sublinhar a importância da materialidade do texto para a construção do sentido da obra literária, ele nos permite considerar as características físicas e editoriais dos *libros de caballerías* como peças-chave para seu entendimento enquanto conjunto, bem como considerá-las centrais para suas interpretações.

Para ele, “os indicadores explícitos pelos quais os textos são designados e classificados criam expectativas de leitura e perspectivas de entendimento”¹³⁴. Ou seja, a forma como se classifica um título influencia grandemente em sua apropriação pelo corpo

¹³¹ CHARTIER, Roger. **Inscrição e apagamento: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII**. São Paulo: Editora UNESP, 2007. pp. 12-13.

¹³² *ibidem*. p. 13.

¹³³ *idem*.

¹³⁴ CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 228.

social, de maneira que a leitura nunca é uma relação isolada entre leitor-texto. Continuando, afirma que “Este também é o caso da indicação do gênero, que liga o texto a ser lido a outros textos que já foram lidos e que assinala ao leitor o ‘pré-entendimento’ apropriado no qual situar o texto.”¹³⁵ Isto é: ao determinar-se um livro como parte do gênero cavaleiresco, já se deu princípio à construção de sentido do próprio, antes mesmo que este chegue às mãos do leitor.

Voltando à questão material, Chartier explica que o mesmo princípio está em jogo nos “indicadores puramente formais ou materiais. [...] A imagem do frontispício ou página de rosto, ao longo da margem do texto ou na última página, também classificava o texto e sugeria uma forma de leitura”¹³⁶. Como diversos especialistas irão destacar, entre eles Marín Pina, os livros de cavalarias assumirão um conjunto de características editoriais bastante singular, sendo o *Amadís de Gaula* o seu modelo inicial, o que os torna “físicamente inconfundibles”¹³⁷.

Cito algumas em seguida.¹³⁸ Em primeiro lugar, o que salta aos olhos é o frontispício (ver anexo A), trazendo a imagem de um cavaleiro – sempre montado, sublinhe-se – de feições heroicas. Enquanto nas edições dos títulos iniciais, como *Amadís de Gaula* (ver imagem A-I) e *Belianís de Grecia* (A-II) esta ocupa a maior parte da página, em *Febo el troyano* (A-III) e principalmente em *Espejo de príncipes y caballeros* (A-IV) ela cede um espaço significativo ao título, formato que também estará presente no *Quijote*, mas que em lugar da imagem do cavaleiro terá o brasão do impressor da obra (A-V).

Também se destacam seu formato em fólho e sua sempre larga extensão – que varia dentre 100 e 300 fólhos. Nos primeiros livros, como no *Amadís* e *Florambel*, usou-se a letra gótica (ver imagens I e III do anexo B), que, no entanto, dá lugar à nossa habitual letra romana após a década de 60 do século XVI (B-IV). Outras características são a disposição do texto em coluna dupla e o adorno da primeira letra do capítulo, como se pode observar nas mesmas imagens. Por fim, também eram comuns, embora em menor escala, as imagens ilustrativas no decorrer do texto, como mostra uma página selecionada do *Amadís* (B-II).

¹³⁵ idem.

¹³⁶ ibidem. pp. 228-229.

¹³⁷ MARÍN PINA, M^a Carmen. Los libros de caballerías, ficciones gustosas y artificiosas. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institución Fernando El Católico: 2011. pp. 23-24.

¹³⁸ Os comentários que seguem são baseados em ibidem. p. 23. e na minha própria análise a partir dos facsímiles disponíveis nos anexos.

Essas características, coletivamente, construíram a identidade visual dos *libros* de tal maneira que eles eram reconhecidos pelo público antes mesmo que este tivesse conhecimento de seu conteúdo de fato. Mais do que isso, e conforme salientou Chartier, elas sugeriam um sentido para o texto – que, portanto, não pode ser compreendido como entidade autônoma, alheia a seu suporte físico. Junto à inventividade do leitor, esses dados materiais compunham uma dinâmica complexa que engendrava a interpretação do livro que se tinha em mãos.

Os *libros de caballerías* não podem ser compreendidos sem se levar em conta o contexto de intenso desenvolvimento da imprensa em que surgiram. Ao contrário das obras de Chrétien de Troyes, por exemplo, produzidas sob a tutela de uma figura da nobreza para fins tanto educacionais quanto pedagógicos, e cujo consumo era destinado aos espaços da corte¹³⁹, o caso dos *libros* já apresenta características bastante modernas de produção e circulação, configurando-o como um produto essencialmente comercial.

Como explica Marín Pina, graças à imprensa “los libros de caballerías se convierten en uno de los mayores éxitos editoriales del XVI, en un género editorial muy rentable desde el punto de vista económico”¹⁴⁰. Isso tudo ajuda a explicar o porquê das regularidades tão intensas conferidas nesse *corpus* documental como um todo: identificando o sucesso de que gozaram os primeiros títulos e o desejo dos leitores por mais, todo um circuito literário, que englobava autores, editores, impressores e outros, empenha-se em produzir o material necessário para suprir essa demanda.¹⁴¹

Tal perspectiva de lucro deu origem a alguns fenômenos bastante curiosos. Adequando-os às características editoriais que discutimos acima, resgataram-se textos originalmente alheios ao gênero, republicando-os como lançamentos inéditos. Esse foi o caso de *El baladro del sabio Merlín* (em 1498), *Libro del Caballero Zifar* (1512) e *Demanda del Santo Grial* (1515).¹⁴² Além disso, traduziram-se para o castelhano obras de tipo semelhante que foram produzidas em outros países, como o catalão *Tirant lo Blanch* (1511) e o português *Palmeirim de Inglaterra* (1547, 1548). Alternativamente, adaptaram-se textos italianos, como *Espejo de cavallerías* (1525, 1527) e *Baldo* (1542).¹⁴³

¹³⁹ GONÇALVES, Síval Carlos Mello. **Na medida do impossível: amor, individualidade e interiorização nos romances de Chrétien de Troyes**. Manaus: EDUA, 2015. pp. 100-101.

¹⁴⁰ MARÍN PINA, M^a Carmen. Los libros de caballerías, ficciones gustosas y artificiosas. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institución Fernando El Católico: 2011. p. 28

¹⁴¹ Ibidem. p. 29.

¹⁴² Datas referentes às primeiras republicações.

¹⁴³ Ibidem. p. 27. A nota 123 é igualmente válida para este caso.

O público leitor desse sucesso editorial constitui um intrincado debate historiográfico entre os especialistas do tema, do qual tentarei expor as duas posições que julguei mais relevantes. Por um lado, alguns autores, como Maxime Chevalier e Daniel Eisenberg¹⁴⁴, defendem que estes eram lidos fundamentalmente – e quase que exclusivamente – pela nobreza. Excluem-se dessa regra os livros de cavalarias “breves”, que, na opinião deste último, “were translated and published for a different public”¹⁴⁵. Para justificar sua colocação, aponta que estes eram livros extremamente caros, de tal forma que só poderiam ser comprados por aristocratas ou alguns poucos burgueses entusiasmados. Além disso, fazendo uma análise das dedicatórias nestes livros, constatou que estas eram sempre voltadas a membros dessa classe – ainda que suas intenções tenham sido, provavelmente, atrair a atenção de um possível mecenas. Além disso, Eisenberg aponta que o número de suas impressões era baixo, mas constante, indicando que o público do gênero era fiel e abastado, porém reduzido, o que se encaixaria perfeitamente no perfil da nobreza castelhana da época.

Por outro lado, no texto de Sara T. Nalle, *Literacy and culture in early modern castile*¹⁴⁶, a autora discorda da conclusão de Eisenberg, ao afirmar que os *libros de caballerías* constituíam um gênero extremamente popular entre todas as classes sociais. Para ela, “One difficulty in Chevalier and Eisenberg’s position is their assumption that only the upper classes could be interested in the feudal society depicted in these books.”¹⁴⁷. A principal fonte para sua conclusão é o estudo dos documentos inquisitórios de Cuenca, onde pode-se apurar que diversos camponeses, quando inquiridos quanto a suas leituras, revelavam que haviam, quando não lido eles próprios, ao menos escutado os tais *libros de caballerías*. Isto chama atenção, também, para a circulação deste gênero por meio das leituras em voz alta, ainda muito em voga no século XVI. No próprio *Dom Quixote*, essa prática é extensivamente representada.

Ainda que apenas paralelo a esse debate, também cumpre apontar as investigações de M^a Carmen Marín Pina, que vêm mostrando como entre os leitores desse gênero também havia um expressivo público feminino.¹⁴⁸ Lembrando que as mulheres

¹⁴⁴ Suas colocações estão expostas no seguinte texto: EISENBERG, Daniel. Who read the romances of chivalry?. *Kentucky Romance Quarterly*, N° 20, 1973, pp. 209-233.

¹⁴⁵ Ibidem. p. 209.

¹⁴⁶ NALLE, Sara T. Literacy and culture in early modern castile. In: **Past and Present: a journal of historical studies**. N° 125, 1989, pp. 67-96.

¹⁴⁷ Idem. p. 88.

¹⁴⁸ MARÍN PINA, M^a Carmen. El público y los libros de caballerías: las lectoras. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institución Fernando El Católico: 2011.

efetivamente fizeram parte do mundo leitor desde o – tradicional – final da Idade Média, a autora mostra, em um de seus textos, alguns indícios de sua hipótese. Destaca-se, por exemplo, a insistência dos “moralistas” e religiosos da época em reprovar a leitura dessas obras, pelo perigo que representavam à pureza das mulheres¹⁴⁹, o insucesso de obras que optaram por uma representação negativa ou periférica da mulher, como o *Florisando* (1510), de Páez de Ribera, além das dedicatórias voltadas a figuras proeminentes da vida cortesã.

Sobretudo, tomam-se como sintomáticas do êxito dos *libros*, nesse recorte demográfico, as inovações que, progressivamente, alguns escritores vão incorporando em suas narrativas, a fim de agradar um público que sabiam admirar suas criações. Algumas evidências disso seriam as descrições mais detalhadas de vestidos e adereços, a aparição da figura da amazona e da donzela guerreira, entre outras.¹⁵⁰ Isso, quando não a indicação explícita de passagens que pensaram que lhes poderiam agradar, como é o caso do prólogo de *Platir* (1533), onde seu autor insinua que será do interesse de doña María Pimentel, esposa de seu mecenas Pedro Álvarez Osorio, o episódio em que a personagem Florinda veste-se como cavaleiro e engaja em uma vida de aventuras em busca de seu amante.¹⁵¹

Adotando como parâmetro esse conjunto de características que enumerei, como seria possível delimitar o gênero? Isto é: que títulos podem ser considerados parte ou não desse todo? E ademais, uma vez que houve diferenças substantivas entre as produções a depender do período, como seria possível classificá-los de maneira a dar conta das especificidades de cada momento, no interior dessa matéria cavaleiresca?

José Manuel Lucía Megías elaborou uma relação de todos os títulos cavaleirescos castelhanos que considerou adequados aos critérios acima expostos (ver anexo D)¹⁵². Julguei-a a mais atualizada do tipo, dado que conta não apenas com os livros que foram distribuídos apenas em formato manuscrito, mas também porque inclui aqueles livros que por referências externas sabemos haver existido, mas dos quais não possuímos qualquer cópia. Sua limitação é que considera apenas os títulos que surgiram no território espanhol, e todas as datas apresentadas referem-se às das primeiras versões espanholas, não

¹⁴⁹ Como escreveu o filólogo moralista Juan Luis Vives, em seu *Instrucción de la mujer cristiana* (1528): “Hágote saber que no es muy católico el pensamiento de la muger que se ceva en pensar en las armas y fuerças de braços del varón. ¿Oy qué lugar seguro puede tener entre las armas la flaca y desarmada castedad?” *ibidem*. p. 356.

¹⁵⁰ *Ibidem*. p. 367.

¹⁵¹ *Ibidem*. p. 366.

¹⁵² Cf. 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**, N°. Extra 50-51, pp. 203-234, 2004-2005. pp. 215-217.

necessariamente das edições *princeps*. Por esse motivo, a este anexo acrescentei também aqueles livros de origem portuguesa, tal como listados no portal *Universo de Almourol*, de responsabilidade de Aurelio Vargas Díaz-Toledo.¹⁵³ Os casos duplicados, como é o do *Palmeirim*, devem-se às traduções, produzindo duas versões diferentes da mesma obra. Note-se que foram excluídos os *libros de caballerías* breves, adaptações voltadas para um público consumidor de faixa aquisitiva mais baixa, visto que estes não se enquadram no critério da larga extensão, o que também implica mudanças significativas em sua estrutura narrativa.

A extensão dessa lista já evidencia, por si própria, o sucesso de que gozou o gênero em seu auge, com destaque para o século XVI. Contudo, os dados coletados pelos pesquisadores mostram que a impressão de *libros de caballerías* decaiu fortemente na segunda metade desse século, o que muitos interpretaram como um indício da derrocada do gênero e, por conseguinte, da crescente falta de interesse no tema cavaleiresco. Isso está plenamente de acordo com a tese da periodização tradicional, e tal fracasso, ainda que ligeiramente atrasado, seria um sintoma do injustificável anacronismo de se ler literatura cavaleiresca em pleno século XVI. Nessa lógica, o *Dom Quixote*, entendido como obra de ruptura e inauguradora da modernidade, é o ápice e concretização desse processo.

Em oposição, Lucía Megías oferece outra explicação para esse fenômeno. De acordo com ele, é imprecisa a imagem esquemática que se criou da recepção do gênero à sua própria época, segundo a qual este 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”¹⁵⁴.

Essa é precisamente a perspectiva de Daniel Eisenberg, consonante com sua ideia de que os leitores desses textos seriam, como já mencionado, predominantemente membros da nobreza. Segundo o autor, seria possível conferir uma correspondência entre períodos de alta nas vendas desses livros e momentos-chave na história da nobreza espanhola. O primeiro ponto baixo nas impressões, de 1556-1561, teria ocorrido em razão da revolta causada pela abdicação e morte de Carlos V; o segundo, entre 1567-1579, explicar-se-ia pelas guerras conduzidas por Juan de Áustria – afastando os consumidores

¹⁵³ Disponível em: <https://bit.ly/2HKVq5e> Acesso em 15 fev. 2020.

¹⁵⁴ 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, SP: Ateliê Editorial, 2012. p. 266.

de sua terra natal; e, finalmente, a derrota da Invencível Armada, em 1588, desvendaria a derrocada completa do gênero em solo espanhol.¹⁵⁵

Já na opinião de Lucía Megías, a resposta para o enigma está no período de turbulência econômica pelo qual passou a Espanha nos anos sessenta do reinado de Felipe II.¹⁵⁶ Tal teoria encontra respaldo na utilização, cada vez maior, de papel de pior qualidade para a fabricação dos volumes, bem como na ênfase na impressão dos títulos de maior sucesso, como o próprio *Amadís de Gaula*, o que comprovaria um interesse ainda sólido pelo tema. Nesse cenário, o restante dos *libros* teria voltado à sua forma primeva de circulação, isto é, o formato manuscrito.

Na linha da segunda posição, também não se pode ignorar a proliferação de livros de cavalarias manuscritos a partir de meados do século XVI, trazendo à luz 17 novos textos, alguns destes mesmo posteriores a 1623, marco que amiúde é visto como representativo do fim do gênero, devido à publicação da quinta parte de *Espejo de príncipes y caballeros*. Não seria correto, portanto, falar de uma completa extinção da literatura cavaleiresca no século XVII, muito menos na segunda metade do XVI. Além disso, sob esse prisma, ainda que de forma preliminar, é possível questionar a ideia de que o *Quixote* teria brandido o golpe de misericórdia contra seus pretensos rivais.

Como classificar esse conjunto de textos, isto é, como organizá-los de maneira que se tornem evidentes suas especificidades, seus distintos momentos, as características que acabam por formar grupos no interior desse *corpus*? Em outras palavras, se pouco antes insisti em sua grande homogeneidade, que não pode ser ignorada, agora é preciso atentar para as cisões dentro do próprio gênero, a fim de perceber “las líneas de evolución que se han ido sucediendo y superponiendo a lo largo de esos casi ciento cincuenta años”¹⁵⁷

Carmen Marín Pina, por um lado, percebeu que, a depender do livro, eram enfocados ora os elementos didáticos, ora os de entretenimento, entre outros. Daí que, para ela, é a combinação desses elementos, em várias intensidades, que confere o caráter único de cada título. Sendo assim, a autora identifica diferentes “tipos”, mas não elabora o suficiente para que possamos tirar daí uma formulação mais sofisticada.

¹⁵⁵ EISENBERG, Daniel. Who read the romances of chivalry?. *Kentucky Romance Quarterly*, Nº 20, 1973. pp. 222-223.

¹⁵⁶ 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, SP: Ateliê Editorial, 2012. p. 279.

¹⁵⁷ ALVAR, Carlos. LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Libros de caballerías castellanos: una antología*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2004. p. 39.

Ao que me parece, Lucía Megías está um passo adiante nessa reflexão. Ele busca sistematizar essa pluralidade dos *libros*, agrupando-os em diferentes momentos, ou, para usar o termo de sua preferência, “paradigmas”.¹⁵⁸ O primeiro corresponderia ao paradigma “inicial”, inaugurando, com o *Amadís de Gaula*, a proposta “idealista”, onde “la narración se articula a partir de dos ejes: caballeresco y amoroso, com un sentido ideológico y una función didáctica, que se irá perdiendo a lo largo de la centuria”¹⁵⁹. Esse paradigma inicial, mais tarde, se bifurcará em mais duas propostas, embora sem abandonar os eixos supracitados: a “realista” (*Florisando, Silves de la Selva, Clarián de Landanís*), no qual se enfatizam o realismo e verossimilhança, e a “experimental” (*Lisuarte de Grecia, Amadís de Grecia, Florisel de Niquea*), onde as regras são levadas até ao limite, mas ainda sem rompê-las.

O segundo grande paradigma introduz a proposta de “entretenimento” (*Espejo de príncipes y caballeros, Belianís de Grecia*), predominando aí a “literatura de evasión, em donde se busca, por encima de la enseñanza, el entretenimiento, aunque sin rechazar – de manera nominal – aquella”¹⁶⁰. É sobretudo neste paradigma que se intensificam os elementos que são recorrentemente criticados por parte dos intelectuais da época, pois “la verosimilitud, el cuidado en el lenguaje estarán superditados al humor, la hipérbole, la concatenación de maravillas y la mezcla de géneros”¹⁶¹. Há ainda um último paradigma, que só mencionarei na última seção deste capítulo.

Levando-se em conta tudo que se procurou expor até aqui, é tão flagrante quanto significativa a ausência dos *libros de caballerías* na maior parte da bibliografia especializada em Cavalaria e suas representações. Como foi possível esquecer de um gênero editorial de tão estrondoso sucesso, que, como já se sublinhou, somou um total de mais de oitenta títulos conhecidos, entre manuscritos e impressos, de seu auge até declínio? O aparente desconhecimento dos *libros de caballerías* enquanto fenômeno histórico-cultural afetou as posições mesmo dos mais competentes medievalistas e estudiosos do tema. É o caso de Michel Zink, para quem, sucedido o marco tradicional da Idade Média, “O romance de cavalaria quase só sobreviverá na subliteratura dos

¹⁵⁸ Proposta que é desenvolvida em várias oportunidades, dentre as quais se destacam ALVAR, Carlos. LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. **Libros de caballerías castellanos: una antología**. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2004. pp. 40-44; e LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Libros de caballerías castellanos: textos y contextos*. **Edad de oro**, v. 21, pp. 9-60, 2002. pp. 27-31.

¹⁵⁹ ALVAR, Carlos. LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. **Libros de caballerías castellanos: una antología**. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2004. p. 40.

¹⁶⁰ *Ibidem*. p. 41.

¹⁶¹ *Idem*.

Volksbücher alemães e dos livros franceses de cordel”¹⁶². Nas sínteses sobre cavalaria medieval que abordei, de Flori e Barthélemy, além de outras referências utilizadas, como Bloch, Baschet e Pastoureau, não há sequer uma única menção sobre o tema.

É possível pensar em uma série de razões que possam explicar esse olvido. Tal reflexão parece-me fundamental, não só porque nos permitirá compreendê-lo como fruto de um processo histórico, mas também porque torna possível questionar as periodizações tradicionais no que concerne à representação da Cavalaria, vista como extinta ou anacrônica quando localizada no que se convencionou chamar de “Idade Moderna”.

José Manuel Lucía Megías expôs, em artigo de 2005 supracitado, a situação à época dos estudos sobre os *libros de caballerías*, em especial na Espanha. Para o senso comum, segundo o autor, reproduzido por livros didáticos espanhóis e até manuais de literatura, o gênero teve seu sucesso inicial graças ao talento de escritores como Montalvo e Martorell, mas “al repetir-se una série de fórmulas, de temas, de motivos, se consuma el empobrecimiento”¹⁶³. A condição periférica dos *libros de caballerías* no universo literário, porém, é muito mais antiga.

Era de corrente preocupação, entre os literatos do século XVI, a proliferação desenfreada de material escrito, o que efetivamente ocorria devido ao desenvolvimento da imprensa. Considerava-se que muito do que se imprimia era de qualidade questionável, ou que seus conteúdos eram pouco proveitosos ao público. Sob a égide de tão moderna inquietação, esses homens de letras se dedicaram a hierarquizar os gêneros, visando a deixar claro a virtude em uns e sua falta em outros.¹⁶⁴

Por fazerem parte dos textos destinados ao entretenimento, os *libros de caballerías* foram intensamente reprovados pela crítica moralista. Consideravam-na como “vã, lasciva ou mentirosa”¹⁶⁵, e, como notou Antonio Castillo Gómez, era comum comparar os males de sua leitura aos do fogo ou veneno: à semelhança do primeiro, “ardem seus desejos e apetites de leviandade” (Juan Luis Vives), e, tal como o segundo, apesar de sua boa aparência – aludindo ao divertimento que proporcionam – “incita a maus pensamentos” (Juan de la Cerda) e é “mortífero” (Luisa Maria de Padilla

¹⁶² ZINK, Michel. Literatura(s). In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 2). p. 86.

¹⁶³ ALVAR, Carlos. LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. **Libros de caballerías castellanos: una antología**. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016. p. 29.

¹⁶⁴ GÓMEZ, Antonio Castillo. “Do elegante e grande escrutínio”. A leitura entre a norma e a transgressão. In: **Livros e leituras na Espanha do Século de Ouro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

¹⁶⁵ Ibidem. p. 28.

Manrique)¹⁶⁶. Em oposição a esse tipo de literatura, eram incentivadas as leituras de “que ensinavam bons exemplos e não histórias fictícias”¹⁶⁷. Dentre os gêneros canônicos, por assim dizer, cujo valor era pautado por uma “concepção exclusivamente utilitarista da leitura”¹⁶⁸, estavam “a teologia, a lógica, o direito, as crônicas, a história, os livros didáticos e os livros de oração”¹⁶⁹. Como se vê, é desde seu surgimento que os *libros de caballerías* não tiveram uma “recepção calorosa”.

Em meados do século XVIII, o gênero permanecerá sendo desprezado, desta vez pela crítica especializada, principalmente devido à opinião que acreditavam ter Cervantes deste último, cuja evidência máxima seria o próprio *Quixote*. Em suas páginas, de fato, é possível constatar uma série de críticas aos *libros* sob a voz não só de seus personagens, mas também do autor. Para o personagem cônego de Toledo, por exemplo, “son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías [...] jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cual más, cual menos, todos ellos son una misma cosa”¹⁷⁰. Não obstante, logo adiante ele sublinhará que “hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos”¹⁷¹. Com efeito, ninguém menos que Cervantes, no prólogo de sua obra, afirma que seu objetivo não é nenhum senão “deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías”¹⁷².

Um dos episódios mais indicadores disso, bem como um dos mais comentados, é o que ocorre no capítulo VI da primeira parte, *Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo*¹⁷³, também conhecido simplesmente como “escrutínio da biblioteca”. Tendo sido declarado louco Alonso Quijano, agora já dom Quixote, dois sujeitos de sua vila, o Cura e o Barbeiro, convidados pela preocupada família do ensandecido, visitam sua biblioteca para averiguar os objetos responsáveis por deixá-lo nessa vil condição. Ocorre uma cena digna da inquisição, onde os dois personagens debatem, um a um, os livros de cavalarias que deveriam ou não ser queimados. Sua argumentação é reveladora do desprezo que alguns setores da sociedade

¹⁶⁶ Ibidem. p. 31.

¹⁶⁷ Ibidem. p. 33.

¹⁶⁸ Ibidem. p. 50.

¹⁶⁹ Ibidem. p. 34.

¹⁷⁰ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 489.

¹⁷¹ Ibidem. p. 491.

¹⁷² Ibidem. p. 13.

¹⁷³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. pp. 60-69.

espanhola, e presumidamente Cervantes, sentiam pelo gênero cavaleiresco. Ao fim e ao cabo, são salvos apenas três de seus títulos: *Amadís de Gaula*, *Palmeirim de Inglaterra* e *Tirant lo Blanch*, considerados como exceções à regra.

Para além da influência de Cervantes sobre a crítica do século XVIII e adiante, ou pelo menos da ideia que esta tinha de sua obra¹⁷⁴, o problema do estatuto histórico-literário dos *libros de caballerías* pode ser visto por outros ângulos. Um deles é o da temporalidade, que pode trazer problemas ao historiador, da literatura ou não, demasiado afeito às periodizações tradicionais de seu ofício. Segundo Marín Pina, houve um “rechazo y un desprecio por parte de la crítica hacia estos libros, hasta el punto de que prácticamente quedaron eliminados el panorama de la prosa renacentista y barroca”¹⁷⁵. Para ela, isto teria acontecido em razão dos “anatematos contra el género”¹⁷⁶, incluindo o já citado cervantino. Resumiria isso o problema?

Pergunto-me em que medida não podemos explicá-lo como produto das expectativas dos pesquisadores ao se debruçarem sobre o século XVI, buscando nele elementos de uma concepção previamente formada sobre a época, qual seja, a de “modernidade”. Nessa lógica, quaisquer manifestações, em nosso caso literário-culturais, que porventura não se encaixassem nesse modelo pré-concebido, seriam tratadas como anacronismos, desvios ou exceções incômodas. Podemos encontrar essa opinião em Segismundo Spina, para quem tratar-se-ia de uma “situação paradoxal”¹⁷⁷, a da literatura cavaleiresca no século XV e em diante, haja vista a decadência da aristocracia.

A interpretação do gênero como anomalia histórica, dado o contexto material em que se encontrava, também pode-se verificar em Lukács, segundo o qual o dito romance de cavalaria “sucumbiu ao destino de toda épica que quis manter e perpetuar uma forma puramente a partir do formal, depois de as condições transcendentais de sua existência já estarem condenadas pela dialética histórico-filosófica.”¹⁷⁸ Ambas as posições têm implicações maiores do que pareceria à primeira vista e serão retomadas adiante.

Jacques Le Goff chamou atenção, em diversos de seus textos, para o caráter semi-arbitrário da periodização histórica, observação que certamente é também válida para a

¹⁷⁴ Como mostrarei na seção 1.4, as opiniões dos primeiros críticos do *Quixote* sobre sua relação com os *libros de caballerías* serão responsáveis por afastá-lo quase por definitivo destes últimos, perspectiva que só recentemente vem sendo questionada.

¹⁷⁵ MARÍN PINA, M^a Carmen. Preámbulo. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institución Fernando El Católico: 2011. p. 12.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ SPINA, Segismundo. **Cultura literária medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. p. 33.

¹⁷⁸ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Editora 34, 2009. pp. 103-104.

historiografia literária.¹⁷⁹ Ele aponta que as fronteiras entre os períodos históricos, definidas com auxílio de acontecimentos-chave, são construções do historiador, objetivando a organização do passado em diferentes seções a fim de facilitar seu estudo.

Seguindo essa lógica, defende que a passagem entre as chamadas Idade Média e a Idade Moderna é especialmente complexa. O Renascimento do século XVI, tradicionalmente interpretado como a grande ruptura que encerra a primeira e dá início à segunda, época de luz em oposição às sombras medievais, tem sua centralidade relativizada. É verdade que, como ele próprio deixa claro, os homens e mulheres da Idade Média não se viam com bons olhos: consideravam-se de baixo calibre, especialmente frente à Antiguidade, tempo da fundação do cristianismo. O que também não significa que pensavam viver em uma era perdida. Antes, entendiam-se como parte de uma “idade do meio”, *medium tempus* – para usar uma expressão de Petrarca e dos humanistas italianos – da qual pensavam estar em via de abandonar.¹⁸⁰ Um período compreendido entre o passado glorioso e o futuro promissor, um período incolor: tal era a visão dos renascentistas sobre a Idade Média.

É a partir do Iluminismo que se agravará esse quadro. A Idade Média logo não será mais concebida como um período modesto entre os grandes, mas como um momento necessariamente negativo, sombrio, o que em terras inglesas lhe renderá a denominação “Dark Ages”. Em primeiro lugar, deve-se lembrar que esse não foi o único renascimento cultural visto até então pelo Ocidente: recorde-se do renascimento carolíngio, bem como do renascimento do século XII, ambos responsáveis por inovações significativas no campo da cultura e da intelectualidade em seus contextos. Eles comporiam, junto a outras, um amplo leque de reformas medievais, desconstruindo a ideia de uma Idade Média sombria e imóvel.

Apesar disso, como Le Goff mostra bem, a percepção de uma ruptura entre medievo e modernidade – e da respectiva oposição entre trevas e luz –, a partir do Renascimento italiano, não se deve tanto a inegáveis evidências históricas, mas sobretudo a um importante livro publicado no século XIX, que veio a consolidar de forma quase definitiva esse paradigma: *Civilização do Renascimento na Itália*, de Jacob Burckhardt.¹⁸¹ É ele quem “inventa o Renascimento, com R maiúsculo, isola-o da Idade Média e

¹⁷⁹ Principalmente LE GOFF, Jacques. **Em busca da Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005 e LE GOFF, Jacques. **Uma Longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

¹⁸⁰ LE GOFF, Jacques. **Em busca da Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 56.

¹⁸¹ LE GOFF, Jacques. **Em busca da Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 63.

estabelece esse corte definitivo”¹⁸². A tese de Burckhardt é questionável por vários motivos, dos quais destacam-se apenas dois. Em primeiro lugar, ela se baseia sobretudo no caso italiano, o qual pretende generalizar para o restante da Europa. Além disso, ele ignora que o seu Renascimento não foi a única reforma cultural medieval vista até então pelo Ocidente, como mencionado acima, o que o coloca como parte de um processo maior, não como um grande divisor de águas.

De sorte que é claro e indubitável o caráter limitado de quaisquer que sejam as periodizações propostas, uma vez que “os diferentes domínios da atividade humana não se periodizam da mesma maneira”¹⁸³. Levando-se em conta que “as mudanças não se dão jamais de golpe, simultaneamente em todos os setores e em todos os lugares”, cabe então ao historiador saber demarcar o perímetro mais adequado ao seu objeto de estudo.¹⁸⁴

Partindo desse pressuposto, como enquadrar adequadamente os *libros de caballerías* ao circuito textual de sua época, qual seja, o da “prosa renacentista y barroca”, conforme interrogou-se Marín Pina? Certamente, como ela própria mostra em outro momento de seu livro, a relação entre este e outros gêneros de seu contexto histórico, como a ficção sentimental, os livros de pastores, os relatos bizantinos e a picaresca, por exemplo, é comprovável e foi subestimado.¹⁸⁵

Sin olvidar nunca sus orígenes medievales, los libros de caballerías se contextualizan y se explican necesariamente como creación de su propio tiempo y, por tanto, en relación o en diálogo con la rica literatura renacentista, paso necesario para reintegrarlos en el sistema literario del que tradicionalmente se han excluido.¹⁸⁶

Com isso, a autora pretende enfatizar o caráter precisamente histórico dos *libros*, distanciando-se assim da visão de que estes seriam resquícios anacrônicos de uma época antecedente – o que é indiscutível –, e então inseri-los em um sistema literário ligado à modernidade, representada aqui pela “literatura renascentista”, de maneira que seus elementos medievais são senão o que teria restado de suas origens – o que é questionável.

É evidente que, como todo fenômeno histórico-cultural, esse *corpus* documental deve ser entendido à luz de seu tempo, como não deixarei de fazer. Mas, ao aderir

¹⁸² Ibidem. p. 60.

¹⁸³ Ibidem. p. 83.

¹⁸⁴ Ibidem. p. 66.

¹⁸⁵ MARÍN PINA, M^a Carmen. Los libros de caballerías, ficciones gustosas y artificiosas. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institución Fernando El Católico: 2011. pp. 59-68.

¹⁸⁶ MARÍN PINA, M^a Carmen. Preámbulo. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institución Fernando El Católico: 2011. p. 12.

acriticamente à periodização tradicional, seja da História ou da Literatura, Marín Pina acaba incorrendo no erro que mencionei anteriormente: procurando situar essa nova etapa do gênero cavaleiresco na Idade Moderna, com tudo que isso implica, acabam por lhes escapar as continuidades e descontinuidades que se estabelecem nesse processo. Ou, falando de outra forma, deixam-se de lado os elementos medievais que permanecem nos *libros de caballerías*, bem como a oportunidade de compreendê-los como um fenômeno histórico de longa duração, qual seja, a representação da Cavalaria em moldes medievais. Jogo de continuidades e descontinuidades que, uma vez mais, remete-nos às ideias de Jacques Le Goff, das quais este trabalho é tributário.

Acabo de listar algumas razões que podem explicar a preocupante situação dos *libros de caballerías* no âmbito da pesquisa acadêmica, seja no campo da crítica literária, seja, principalmente, no campo da História. Contudo, como sugere o desfecho do episódio do escrutínio da biblioteca, não seria rigorosamente correto qualificar todos os títulos do gênero como esquecidos e desprezados. Com efeito, *Amadís de Gaula*, *Tirant lo Blanch*, *Palmeirim de Inglaterra* e também *Espejo de príncipes y caballeros* foram razoavelmente justificados, tendo em vista a considerável bibliografia destinada à sua análise. O projeto de recuperação do gênero, todavia, permanece incompleto, e ainda há muito trabalho a ser feito.

Foi inicialmente no contexto do romantismo, no século XIX, em função de sua sabida reabilitação da Idade Média que, há muito esquecida, a matéria cavaleiresca espanhola foi recuperada por Pascual de Gayangos. Pioneiro, é mediante seus esforços que “por vez primera en España se delimita la materia en el campo de la erudición y de la historia literaria”¹⁸⁷. Contudo, mesmo em tempos de Romantismo, o gênero não necessariamente usufruiu de uma recepção positiva: Agustín Durán, por exemplo, opôs a autenticidade de el Cid, herói espanhol por excelência, aos ficcionais e estrangeiros protagonistas dos *libros de caballerías*.¹⁸⁸ Esse rótulo, em um contexto de forte nacionalismo que permeou a crítica literária espanhola do fim do século XIX até meados do XX, foi eficiente em marginalizar o gênero frente ao que se considerava genuinamente autóctone.

¹⁸⁷ CACHO BLECUA, Juan Manuel. Recepción y bibliografía de la literatura caballeresca. «Amadís», base de datos de *Clarisel* <clarisel.unizar.es>. In: _____. (org.). **De la literatura caballeresca al Quijote**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2007. *E-book*. Não paginado.

¹⁸⁸ Ibidem. *E-book*. Não paginado.

Em tempos mais recentes, a referência central para todo esse campo é a tese de Juan Manuel Cacho Blecua: *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, de 1979.¹⁸⁹ Mas é quase na virada do século, como aponta Lucía Megías, que esse conjunto de textos vem, para além dos títulos mais conhecidos, sendo revisitado sob “luz própria”.¹⁹⁰ O mesmo é dito por Cacho Blecua, que qualifica a proliferação dos estudos sobre o tema como “generalizada, progressiva e extraordinária em algunos casos”, mas que significativamente não cita o Brasil no conjunto de países onde isso ocorreu de maneira mais intensa.¹⁹¹ Apesar disso, como sublinhou Carlos Alvar, ao menos no período entre 2000 e 2004, os trabalhos sobre o *Amadís* refletem, aproximadamente, a relevantes 20% do total, correspondendo ele próprio a pouco mais de 1% do *corpus* do qual faz parte. Essas estatísticas deixam claro que ainda há muito o que se progredir.¹⁹²

Nesse cenário de efervescência mencionado pelos autores, surge uma primeira iniciativa de criar um repertório bibliográfico sobre o tema, por Daniel Eisenberg, mais tarde ampliada por ele, com auxílio de M.^a Carmen Marín Pina.¹⁹³ Em época mais recente, assistiu-se à produção de ferramentas digitais a fim de facilitar a pesquisa, como o banco de dados *Clarisel*, organizado por Cacho Blecua, além de revistas como *Lemir* e *Tirante*, dedicadas, entre outros, ao tema. Sobretudo, é de suma importância o papel do *Centro de Estudios Cervantinos*, responsável por um projeto editorial de inestimável valor – *Los libros de Rocinante* – que ambiciona publicar diversos *libros de caballerías*, alguns inéditos desde o século XVI, acompanhados de guias de leitura elaborados por especialistas.¹⁹⁴

¹⁸⁹ CACHO BLECUA, Juan Manuel. **Amadís: Heroísmo Mítico Cortesano**. Madrid: Cupsa Editorial, 1979.

¹⁹⁰ Cf. 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**, N°. Extra 50-51, 2004-2005, p. 204.

¹⁹¹ Os países citados são Alemanha, Argentina, Colômbia, Estados Unidos da América, França, Espanha, México, Itália, Portugal, e Reino Unido. Entendo isso como mais uma evidência do estado precário do estudo sistemático desse *corpus* documental em nossa academia. CACHO BLECUA, Juan Manuel. Recepción y bibliografía de la literatura caballeresca. «Amadís», base de datos de *Clarisel* <clarisel.unizar.es>. In: _____. (org.). **De la literatura caballeresca al Quijote**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007. *E-book*. Não paginado.

¹⁹² ALVAR, Carlos. Libros de caballerías: estado de la cuestión. (2000-2004 CA.). In: CACHO BLECUA, Juan Manuel (org.). **De la literatura caballeresca al Quijote**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007. *E-book*. Não paginado.

¹⁹³ EISENBERG, Daniel. **Castillian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A bibliography**. Londres: Grant & Cutler, 1979. Posteriormente, EISENBERG, Daniel; MARÍN PINA, M^a Carmen. **Bibliografía de los libros de caballerías castellanos**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.

¹⁹⁴ Até o momento, foram publicados 33 títulos da coleção *Rocinante*. Para consultar o catálogo, acessar <https://bit.ly/335AJdw> Acesso em 22/07/2019.

Mesmo assim, os muitos títulos “menores” ainda são consideravelmente pouco estudados, e é possível que um mergulho profundo em suas páginas ilumine essas fontes como conjunto e, quem sabe, algumas características mais gerais da sociedade espanhola do XVI. Nesse sentido, vale sublinhar que esses textos são, quando é o caso, primordialmente estudados por filólogos e críticos literários, sendo sua abordagem por historiadores, quando não nula, gravemente escassa, muitíssimo aquém do sucesso do qual usufruiu em sua época. Uma das razões para isso pode ter sido justamente a pretensa incompatibilidade do gênero cavaleiresco com o período “moderno”, responsável por restringir a visão daquele que olha para o passado à procura de fenômenos históricos correspondentes a uma caracterização feita *a priori*, qual seja, traços de modernidade, não de Cavalaria. Empreitada que, todavia, não é o objetivo deste trabalho, merecendo sua própria e preferencialmente extensa investigação.

À guisa de conclusão, ainda é necessário investigar a intensa e intrínseca relação dos *libros de caballerías* com seu contexto histórico. À exceção do *Tirant*, cuja verossimilhança e claro fundamento no factual – a ponto de ser possível identificar, nos episódios da narrativa, eventos históricos concretos¹⁹⁵ –, essa relação não deve ser procurada em sua forma mais imediata. Em outras palavras, eles não são adaptações romanescas literais da realidade histórica, tampouco necessariamente relatam eventos que ocorreram em seu tempo. Mas, nem por isso, como mostrarei, deixaram de ser influenciados – e de influenciar – o universo social em que existiram.

Em primeiro lugar, deve-se destacar que seus autores “sin duda alguna se inspiraron en acontecimientos reales y en actos de valentía perfectamente registrados en las crónicas de la época”¹⁹⁶. Portanto, textos de cunho historiográfico comprovadamente serviram como fonte para a escrita dessas histórias de cavalarias e, assim, guardavam diversas semelhanças com estas. Por mais que os indícios de tal prática ainda sejam poucos, sua importância é grande pois “nos informa sobre lo que pudo ser un modo de trabajo habitual entre los cultivadores del género”¹⁹⁷.

Mais importante que isso é a evidente interação entre texto e contexto, em particular durante o reinado de Isabel e Fernando, os chamados “Reis Católicos” (1474-1516). Não por acaso, foi nesse momento que surgiram os primeiros *libros de caballerías*,

¹⁹⁵ Cf. MARÍN PINA, M^a Carmen. La historia y los primeros libros de caballerías españoles. **Medioevo y Literatura: Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval**. Vol. 3, 1995, pp. 183-192. p. 183.

¹⁹⁶ Ibidem. p. 184.

¹⁹⁷ Ibidem. p. 185.

incluso o *Amadís*, que resgatavam um gênero – o cavaleiresco de tipo artúrico – esquecido até então. Seu sucesso inicial não pode de forma alguma ser separado dos eventos históricos que lhe foram favoráveis. Como sublinha Marín Pina, “la nueva monarquía de Isabel y Fernando basa buena parte de su ideario en la renovada idea mesiánica de una Castilla imperial”¹⁹⁸. Segundo a autora, meio às campanhas militares de expansão territorial empreendidas pelos Reis Católicos, tais como a conquista de Granada, a guerra no norte da África, e também a conquista da América, os livros de cavalaria surgem como propagandistas do ideário político-religioso que as fundamentam. Da mesma opinião compartilham Alvar e Lucía Megías, para quem o gênero possuía “una finalidad claramente ideológica y propagandística”¹⁹⁹. Além disso, enfatiza-se a correlação entre o espírito de cruzada e títulos da época, em especial *Las Sergas de Esplandián* (1508-1510) e *Florisando* (1510), e em menor escala *Lisuarte de Grecia* (1514), nos quais a função do cavaleiro como protetor da cristandade – agora superior à sua função, um tanto profana, de servidor da dama – torna-se predominante.

Isso certamente está correto, mas deve-se ter cuidado com a correspondência imediata entre uma coisa e outra. Pois não há momentos em que o *Amadís*, mais do que alinhado à legitimação do rei – e, por extensão, da monarquia – parece falar da perspectiva do cavaleiro, do leal vassalo antes que do poderoso senhor? São recorrentes as passagens que, em seu habitual tom pedagógico, Montalvo reprova a atitude de Lisuarte, o mais importante monarca de sua narrativa, enquanto que Amadís permanece sempre como a bússola moral da história. É inclusive em torno desse antagonismo, em que a razão claramente está com o protagonista, que girará o *cuarto libro* da obra.

Apenas para ilustrar meu argumento, recordo que, no final do primeiro volume, Lisuarte é mal aconselhado por dois cavaleiros invejosos, que o induzem a expulsar o protagonista de seu reino. Tomando a palavra, Montalvo declama: “¡O reyes y grandes señores que el mundo gobernáis [...] cuánto es a vosotros anexo y conveniente este enxemplo para que dél vos acordando pongáis en vuestros secretos hombres de buena conciencia, de buena voluntad [...]”²⁰⁰, desaprovando as ações do rei e elegendo-o como contraexemplo de conduta. É verdade que a existência desse ponto de vista pode ser justificada pelas reminiscências de um *Amadís* primitivo, mas sua relevância dentro da

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ ALVAR, Carlos. LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. **Libros de caballerías castellanos: una antología**. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2004. p. 10.

²⁰⁰ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017 p. 889.

obra é tamanha, que não poderia deixar de ser comentada. Também é possível que, no afã de encontrar as relações entre o gênero cavaleiresco e os ideais monárquicos, Marín Pina e Lucía Megías tenham criado uma associação demasiadamente mecânica entre ambos, escapando-lhes as nuances presentes nas narrativas. Certeza é que, ao menos no caso de *Amadís*, essa conclusão merece maiores ressalvas.

Não só o concreto influenciou a literatura, como também o contrário foi verdadeiro. Martín de Riquer, no livro *Caballeros andantes españoles*²⁰¹, fruto da união de quatro ensaios, mostrou, através de exemplos históricos, a impressionante osmose entre a cavalaria no papel e no vivido. No primeiro capítulo, a partir de crônicas ou relatos semificcionalis – tais como as *Livre des faits de Jacques de Lalaing*, *Crónica de Juan II* e *Jehan de Saintré* – o autor mostra como práticas de cunho cavaleiresco, por exemplo a andança em busca de aventuras ou o que se convencionou chamar de “empresa del brazalete”²⁰², eram desempenhadas por homens de carne e osso ao largo do século XV. Em outro dos textos que compõem o livro, através de extensa análise documental, atesta numerosos “paso de armas” – espécie de jogo cavaleiresco no qual um desafiante deve guardar um local estratégico, como uma ponte ou um vale, até que determinado número de dias ou lanças quebradas se complete – ocorridos em solo europeu, dinâmica abundante nas páginas de *Amadís*.²⁰³ Dedicando os dois capítulos restantes, respectivamente, a autênticas jornadas de cavaleiros andantes e a “batallas por malquerencia” – embates bélicos cuja razão se deviam ao “odio o a discrepancias em diversos aspectos”²⁰⁴ –, figuras igualmente assíduas na literatura cavaleiresca, mas que também encontram correspondência no real, fica comprovado o argumento defendido pela obra: não se pode subestimar o intenso diálogo entre ficção e real quando o assunto

²⁰¹ RIQUER, Martín de. **Caballeros andantes españoles**. Gredos, 2008.

²⁰² Riquer definiu-as como “un aspecto del voto caballeresco, gracias al cual se justificaba y se daba cierto contenido simbólico al deseo de combatir por el placer mismo de exhibirse luchando cuando no existían razones de odio o de malquerencia. El voto caballeresco consistía en abstenerse de una cosa determinada o de exteriorizarse con cualquier detalle llamativo, singular o humillante hasta haber participado en un hecho de armas bajo determinadas condiciones.” Nos casos analisados, era recorrente o uso de um bracelete como sinal da empresa. RIQUER, Martín de. **Caballeros andantes españoles**. Gredos, 2008. p. 17.

²⁰³ “- Agora me di por qué tiene allí tantas lanças. – Eso os diré yo [...]. La dueña [...] mandóle que él y su hermano guardasen este valle de los pinos de todos los caballeros andantes que por él passasen y que les fiziessen prometer por fuerça d’armas que, pareciendo en la corte del rey Lisuarte, otorgarían ser más hermosa la amiga de Angriote que las suyas dellos, y si por ventura este cavallero, su hermano, que veis a cavallo, fuesse vencido, que no se pudiesse sobre esta razón más combatir, y toda la recuesta queda en Angriote solo y guardassen un año el valle”. MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. pp. 421-422. Outros exemplos, referentes à guarda de uma ponte, floresta e fonte, podem ser respectivamente encontrados nos capítulos XVII, XLI e XLIII da primeira parte.

²⁰⁴ RIQUER, Martín de. **Caballeros andantes españoles**. Gredos, 2008. p. 175.

é Cavalaria. Se é a primeira que influencia o segundo ou o contrário, não cabe responder aqui. Apenas recordemos com DUBY que “surpreende ver como é curta a distância que separa das ficções cortesias a realidade [...]”²⁰⁵.

Alguns estudiosos destacaram como o fortalecimento de um imaginário cavaleiresco na modernidade teve que ver com necessidades pontuais, de caráter político-militar, das monarquias europeias. No caso de Portugal, Fernanda Olival mostrou como o século XVI – em função da necessidade de angariar defensores para as conquistas lusas, em especial o norte da África – foi propício à “recriação/renovação do quadro de valores da cavalaria medieval”²⁰⁶. Para ela, a literatura cavaleiresca, como o *Amadís* ou o autóctone *Palmeirim*, eram responsáveis por “reativar” um imaginário politicamente útil à monarquia lusa, na medida em que, por seu “cunho pedagógico”, cultuavam valores como a honra, a lealdade vassálica e a destreza bélica. De maneira similar, Pedro Cátedra identifica a necessidade, na segunda metade do XVI, também por motivos de defesa interna, da revitalização da Cavalaria por parte de Felipe II de Espanha. Por recorrer não apenas aos “caballeros cuantiosos”²⁰⁷, mas, por necessidade, também à nobreza, embaçando as fronteiras entre uma e outra, isso significou, “entre otras cosas, una reactivación en pleno siglo XVI de la caballería medieval o, para nuestros efectos, de la *fábula caballescra*”²⁰⁸. Eis algumas evidências de como os *libros de caballerías* efetivamente serviram à, e foram servidos pela Cavalaria dos quinhentos.

De maneira mais literal, a construção de um imaginário heroico pelos *libros de caballerías* em seus leitores é ilustrada por um episódio narrado no livro *Corte na Aldeia e Noites de Inverno* (1619), do português Francisco Rodrigues Lobo, onde se conta que:

En la milicia de la India, teniendo un capitán portugués cercada una ciudad de enemigos, ciertos soldados camaradas, que albergaban juntos, traían entre las armas un libro de caballerías con que pasaran el tiempo: uno dellos, que sabía menos que los demás, de aquella lectura, tenía todo lo que oía leer por verdadero (que hay algunos inocentes que les parece que no puede haber mentiras impresas). Los otros, ayudando a su simpleza, le decían que así era; llegó la ocasión del assalto, en que el buen soldado, invidioso y animado de lo que oía leer, se encendió en deseo de mostrar su valor y hacer una caballería

²⁰⁵ DUBY, Georges. **Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987. p. 75.

²⁰⁶ OLIVAL, Fernanda. Honra, cavalarias e ordens (Portugal, séculos XVI-XVII): dos romances de cavalarias às práticas e das práticas aos textos. In: MONGELLI, Lênia Márcia (org.). **E Fizerom Taes Maravilhas...histórias de cavaleiros e cavalarias**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012. p. 195.

²⁰⁷ Trata-se de Cavaleiros “que tenían obligación de sustentar caballo y armas si alcanzaban un tope de hacienda determinado por la ley”. CÁTEDRA, Pedro. **El sueño caballescra: de la caballería de papel al sueño real de Don Quijote**. Madrid: Abada Editores, 2007. p. 97.

²⁰⁸ Termo que para nossos propósitos pode simplesmente ser compreendido como “representação cavaleiresca”. Ibidem. p. 100.

de que quedasse memoria, y así se metió entre los enemigos con tanta furia, y los comenzó a herir tan reciamente con la espada, que en poco espacio se empeñó de tal suerte, que con mucho trabajo y peligro de los compañeros, y de otros muchos soldados, le ampararon la vida, recogiénolo con mucha honra y no pocas heridas; y reprehendiéndole los amigos aquella temeridad, respondió: "¡Ea, dexadme, que no hice la mitad de lo que cada noche leéis de cualquier caballero de vuestro libro!". Y él dallí adelante fue muy valeroso.²⁰⁹

O texto sugere uma relação que, a princípio, pode parecer inusitada: *libros de caballerías* e o Novo Mundo. Numa perspectiva mais tradicional dos recortes históricos, a Cavalaria pouco teria que ver com a Conquista. Autores como Jérôme Baschet²¹⁰ e Sérgio Buarque de Holanda²¹¹ salientaram alguns aspectos medievais das viagens à América, mas ainda pouco foi dito sobre o que há de cavaleiresco no imaginário dos sujeitos históricos que as empreenderam.

Uma das exceções é o clássico livro de Irving Leonard, *Los Libros del Conquistador*, que em alguns capítulos busca justamente mostrar essa conexão.²¹² Note-se, entretanto, que seu recorte é primordialmente o espaço da América Espanhola, e por isso suas conclusões não podem, sob a pena de altíssimas distorções, ser simplesmente transpostas para a realidade da América Portuguesa. Pois conforme lembrou Peter Burke: “In the case of Brazil, there appear to be no sixteenth-century references to romances of chivalry [...]”²¹³. Isso é verdade, ainda que isso não seja uma especificidade da literatura cavaleiresca, já que, como também explicita o autor, aqui se destacou o limbo documental de livros inventariados até o século XVII, em enorme contraste com os vice-reinos do México e Peru.

Ademais, no decorrer de sua obra, Leonard mostra como uma boa parte do público consumidor da literatura cavaleiresca estava na América. Assim, atesta-se não só a

²⁰⁹ Citado conforme LEONARD, Irving. **Los Libros del conquistador**. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 47.

²¹⁰ “Os primeiros conquistadores exploraram as terras americanas na esperança de ver ali se materializar a geografia imaginária da Idade Média”. BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano 1000 à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006. p. 28.

²¹¹ “Colombo não estava tão longe de certas concepções correntes durante a Idade Média acerca da realidade física do Éden”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000. p. 19.

²¹² Em especial em seu terceiro capítulo, intitulado “El conquistador y las ‘historias mentirosas’”. Cf. LEONARD, Irving. **Los Libros del conquistador**. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. A despeito da qualidade da obra, há alguns pontos questionáveis no pensamento do autor. Apenas para mencionar um ponto, Leonard, apesar de reconhecer e precisamente defender o imaginário propagado pelos *libros de caballerías* – cujas temáticas são obviamente tributárias do medievo – como peça fundamental da conquista espanhola, explica que isto só pôde ocorrer em um contexto onde “La vida [...] estaba llena de irresistibles urgencias a la deslumbrante luz del Renacimiento, y las sombras del Medievo se desvanecían”. (idem).

²¹³ BURKE, Peter. Chivalry in the New World. **Historias Fingidas**. Vol. 2, 2014. pp. 3-12. p. 6.

vitalidade do gênero, mas seu enorme alcance geográfico, sua espantosa circulação, que mobilizou leitores, livreiros e editores nos dois lados do Atlântico. A despeito do obstáculo documental, ainda se está por fazer um trabalho que interroge as relações entre o gênero cavaleiresco e a colonização do Brasil. Teria sido ela nula? Ademais, não seria inconveniente apontar a regularidade com que os títulos do gênero eram traduzidos para o idioma luso, além da existência de títulos propriamente portugueses – como o *Palmeirim de Inglaterra* e outras continuações –, sem falar da adaptação de Gil Vicente da obra-prima de Montalvo, a *Tragicomedia de Amadis de Gaula* (1524).

Isso sem mencionar – apenas para insistir em algumas suspeitas coincidências que valeriam uma apuração própria – um curioso e ainda pouco explorado volume de Francisco Adolfo de Varnhagen, *Da litteratura dos livros de cavallarias*²¹⁴ (1872), no qual o erudito se debruça sobre esse gênero literário, talvez na busca de uma herança heroica portuguesa que servisse aos seus propósitos historiográficos. Seja como for, aponta Burke que “it is in Brazil that we find the richest documentation for chivalry in the New World in the late nineteenth and early twentieth centuries”.²¹⁵

É disso que trata Jerusa Ferreira em um de seus livros, *Cavalaria em Cordel*, ao investigar a persistência de elementos cavaleirescos na literatura de cordel do nordeste brasileiro. Se é verdade que não são as reminiscências dos *libros de caballerías* que são estudadas, mas sobretudo aquelas ligadas à matéria artúrica e carolíngia, a autora contudo explica que estas últimas podem ter “servido de caminho à principal mediação da persistência carolíngia no Brasil, ou seja a *História do Imperador Carlos Magno*”²¹⁶.

Nesta seção, busquei mostrar aspectos mais gerais da Cavalaria de papel, começando pelas canções de gesta, passando pelos assim chamados “romances” de cavalaria medievais, e culminando nos *libros de caballerías*. As características que discuti na segunda parte, referentes aos *libros*, sejam estas narrativas, materiais ou contextuais, são em princípio válidas para esse grupo de textos como um todo.²¹⁷ No entanto, a fim de aclarar a comparação que será feita no capítulo 3 deste trabalho, julgo

²¹⁴ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **Da litteratura dos livros de cavallarias**. Viena: Imprensa do filho de Carlos Gerold, 1872. Disponível em: <https://bit.ly/2k2nYPa> Acesso em 07 Set 2019

²¹⁵ BURKE, Peter. Chivalry in the New World. **Historias Fingidas**. Vol. 2, 2014. pp. 3-12. p. 6.

²¹⁶ FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas**. São Paulo: Hucitec, 1993. p. 11.

²¹⁷ “Al poco de pocos años el *Amadís* y, en menor grado, las *Sergas*, se convirtieron em paradigmas o al menos referentes imprescindibles para la constitución de um género editorial y de una serie literária, los libros de caballerías castellanos originales, como para las adaptaciones de textos preexistentes, como por ejemplo los italianos”. CACHO BLECUA, Juan Manuel. Los cuatro libros de Amadís de Gaula y Las Sergas de Esplandián: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo. **Edad de oro**, v. 21, pp. 9-60, 2002. pp. 85-116. p. 114.

necessário apresentar, com maiores detalhes, minhas duas fontes literárias principais: *Amadís de Gaula* e *Dom Quixote*. É isso que será feito nas próximas duas seções deste capítulo, respectivamente.

1.3) *Amadís de Gaula*

O *Amadís de Gaula*, tal como conhecemos, é um livro de cavalarias escrito por Garci Rodríguez de Montalvo. A primeira edição da qual os especialistas estão cientes é a de Zaragoza, datada de 1508, embora já se saiba que esta não foi exatamente a primeira, mas provavelmente alguma entre os anos de 1492 e 1497.²¹⁸ Além disso, já está comprovado que versões primitivas da obra circularam pela Europa entre o final do século XIII ou princípios do XIV.²¹⁹ A versão de Montalvo – hoje, a disponível aos interessados, e a estudada nesta dissertação – é a correção e modernização desse *Amadís* medieval, acrescido de um *cuarto libro*. Mais tarde, o autor escreverá uma sequência independente, intitulada *Las Sergas de Esplandián*. O texto que será utilizado e citado por mim no decorrer deste trabalho é o preparado por Juan Manuel Cacho Bleuca, reprodução da edição de 1508, impressa em Zaragoza por Jorge Coci. As alterações feitas foram mínimas, limitando-se a corrigir erros de grafia a partir do cotejo com outras edições da época, a fim de preservar as características da redação original.²²⁰

A questão da autoria primeva de *Amadís de Gaula* é um enigma ainda não decifrado. Desconhecemos não apenas a identidade de seu autor, mas também sua nacionalidade. Esse debate pode ser resumido em duas principais teses: a da origem portuguesa e a da castelhana, que permanecem opondo especialistas até hoje, embora, em que pese a bibliografia consultada, a segunda tenha maior credibilidade. Os defensores da tese portuguesa apresentam diversos argumentos, porém inconclusivos e pouco consistentes. São, segundo Cacho Bleuca: 1) a persistente atribuição da autoria do texto a Vasco de Lobeira por fontes diversas; 2) a incorporação do poema “Leonoreta fin roseta” ao texto amadisiano, encontrado em documentos portugueses anteriores; 3) a aparição, na narrativa, do infante don Alfonso de Portugal.²²¹ Apesar da pluralidade de indícios dessa posição, a tese castelhana é mais sólida, ao menos até o presente momento,

²¹⁸ CACHO BLECUA, Juan Manuel. Los cuatro libros de Amadís de Gaula y Las Sergas de Esplandián: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo. *Edad de oro*, v. 21, 2002. pp. 85-116. p. 88.

²¹⁹ CACHO BLECUA, Juan Manuel. Introducción. In: MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 80.

²²⁰ Ibidem. pp. 207-208.

²²¹ Ibidem. p. 58.

pois se baseia em prova material conclusiva. Trata-se da descoberta de quatro folhas de manuscrito, em castelhano, do *Amadís* primitivo. Também pesa o fato de que a versão de Montalvo é igualmente redigida nesse idioma. Diferentes fontes mostram como foi este autor o responsável por significativas mudanças no enredo original, o que, para Cacho Bleuca, é outra prova a favor da hipótese hispânica, já que este teria tido acesso àquele.²²²

Não devemos subestimar a reelaboração de Montalvo; seus efeitos devem ser minuciosamente avaliados. O *Amadís* primitivo não é o *Amadís* que conhecemos. É possível perceber, nesses textos posteriormente acrescentados – ou seja, no *cuarto libro* e na continuação, para além do que pode ter sido modificado nos primeiros três *libros* – diversas características que estão ausentes nas outras partes da fonte. Sobretudo, nota-se que gradualmente ganha espaço o tema da defesa da cristandade²²³ – cujo máximo expoente é o próprio *Sergas*.²²⁴

Sobre a figura de Montalvo, pouquíssimo se sabe, exceto alguns detalhes revelados pela parca documentação, além do pouco que se pode inferir de algumas passagens das *Sergas*. Tem-se certeza de que foi regedor de Medina del Campo, cidade que, na segunda metade do século XV, hospedava as duas maiores feiras mercantis de Castela, constituindo-se assim como “el principal centro comercial y financiero de la corona castellana”²²⁵. Ademais, uma documentação que listava os fidalgos de Medina del Campo, o “Padrón de Alhama”, certifica-nos da condição de fidalguia do autor de *Amadís*.

Apesar de sua importância econômica, a classe política dominante de Medina del Campo tinha estreitas relações com a Cavalaria, ao ponto de sua elite ser, à época, denominada de “patriciado caballeresco”. Segundo com Cacho Bleuca, “Sus ideales y formas de vida aristocráticos prevalecían casi siempre sobre los más específicos de los

²²² Para maiores detalhes sobre a questão da autoria do *Amadís* primitivo, ver *ibidem*. pp. 57-72.

²²³ Bem ilustrada no episódio do Endriago, ocorrido no capítulo LXXIII, *tercero libro*, onde o protagonista enfrenta e derrota, na devidamente nomeada *Ínsola del Diablo*, um demônio fruto da relação incestuosa de dois gigantes. Conforme o texto de J.B. Avalle-Arce citado por Cacho Bleuca em nota explicativa, “Ha comenzado aquí, em este episodio del Endriago, el desvío de objetivos de la caballerescia tradicional, arturiana, según la nueva interpretación de Montalvo que cambia diametralmente el destino final del *Amadís de Gaula*”. MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula II**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015. p. 1137.

²²⁴ “La nueva doctrina de la caballería se encarna sobre todo en Esplandián, «cathólico y virtuoso» como el monarca aragonés, cuyos esfuerzos se encaminan a la lucha contra el infiel antes que contra los de su ley”²²⁴. MARÍN PINA, M^a Carmen. La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la ficción caballeresca. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institución Fernando El Católico: 2011. p. 117.

²²⁵ CACHO BLECUA, Juan Manuel. Los cuatro libros de Amadís de Gaula y Las Sergas de Esplandián: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo. **Edad de oro**, v. 21, 2002. pp. 85-116. p. 90.

grupos burgueses mercantiles, financieros y artesanos”²²⁶, mais visíveis em cidades europeias diversas. O ambiente cavaleiresco no qual estava inserido Montalvo pode ajudar a explicar os temas sobre os quais este veio a escrever. Alusões, explícitas ou não, a obras de historiadores romanos como Salustio e Tito Livio, à guerra de Tróia e obviamente à literatura artúrica, não só iluminam elementos de sua obra, mas também evidenciam sua envergadura intelectual, embora não se tenha certeza de qual foi sua formação.

Expliquei anteriormente como a obra de Montalvo dá início a um *boom* de publicações de livros de cavalarias na Península Ibérica. Embora seja inegável a sua função paradigmática para os títulos posteriores, não se pode compreender o surgimento do *Amadís* – ainda mais enquanto fruto de um resgate de um texto mais antigo por seu autor – como um fenômeno isolado em sua época. Juan Manuel Cacho Blecua mostra como, no século XIV europeu, a literatura cavaleiresca gozava de um significativo reflorescimento.²²⁷ Na Inglaterra, temos a publicação de *Le Morte d’Arthur* (1485), cujo editor também republicou *O Livro da Ordem de Cavalaria*, de Raimundo Lúlio, em 1484, mais de duzentos anos depois do aparecimento do original. Na França, recuperam-se textos mais antigos, como canções de gesta e os da matéria artúrica, adaptando-os e às vezes reunindo-os em compilações. Na Itália, temos *Morgante* (1478-1483), de Luigi Pulci, a *Trabisonda hystoriata* (1483), de Francesco Tromba, o conhecido *Orlando Innamorato* (1483-1495), de Boiardo, o anônimo *Innamoramento di Carlo Magno* (1481-1491), e *Baldus* (1517-1521), de Teofilo Folengo, alguns destes adaptados por editores espanhóis no auge dos *libros de caballerías*.

Nesse cenário, o sucesso de *Amadís* é imediato, como atesta seu expressivo número de edições, reedições e traduções mundo afora, sem mencionar as diversas adaptações teatrais e musicais. Entre 1508 e 1586, são publicadas 19 edições em castelhano.²²⁸ Foi traduzido, ainda no século XVI, para o hebreu, francês, italiano, alemão, holandês e inglês.²²⁹ Para que se tenha uma ideia, “desde 1540 hasta 1694 circularon por Europa más de 625.000 ejemplares, editados en más de 527 volúmenes”²³⁰.

²²⁶ Ibidem. p. 92.

²²⁷ Ibidem. pp. 95-96.

²²⁸ CACHO BLECUA, Juan Manuel. Introducción. In: MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 199.

²²⁹ CACHO BLECUA, Juan Manuel. Los cuatro libros de Amadís de Gaula y Las Sergas de Esplandián: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo. **Edad de oro**, v. 21, 2002. pp. 85-116. p. 86.

²³⁰ Idem.

Passemos ao conteúdo interno do livro. Como sublinharam alguns especialistas, é considerável a dimensão didática em *Amadís de Gaula*, talvez uma resposta consciente de Montalvo às críticas que vinha sofrendo a literatura artúrica precedente.²³¹ De acordo com o que nos diz o próprio no prólogo de sua obra, esse novo componente didático é de sua responsabilidade, do que inferimos sua ausência na versão primitiva. Ou seja: “las numerosas glosas existentes añadirán a la materia un contenido didáctico-moral, del que los lectores pueden extraer unas reglas de conducta”²³².

As frequentes digressões – ou “fendas”, como venho chamando-as –, onde o autor assume por voz direta o discurso da narrativa, são exemplos claros disso. Esses trechos – normalmente de um ou dois parágrafos, mas que em alguns casos podem se estender por páginas – tecem comentários sobre algum acontecimento ocorrido na trama, elogiando – ou reprovando – atitudes de personagens e elegendo-as, de maneira muito explícita, como exemplos – ou contraexemplos – para os leitores. No final do *cuarto libro*, quando do desaparecimento do Rei Lisuarte e de sua procura incessante pelos súditos do reino, comenta Montalvo: “¡O, cómo se devrían tener los reyes por bienaventurados si sus vassallos con tanto amor y tan gran dolor se sintiessen de sus pérdidas y fatigas [...]”, finalizando sua intervenção com uma crítica ao presente: “Pero, mal pecado, los tempos de agora mucho al contrario son de los passados, según el poco amor y menos verdade que en las gentes contra sus reyes se halla”²³³.

Se o personagem Amadís já poderia ser considerado como referência moral na obra homônima, – ao ponto de haver servido como matéria de manuais de cortesia²³⁴ – é Esplandián, ao abandonar as nuances profanas de seu pai, que se tornará modelo absoluto de conduta, o perfeito cavaleiro cristão. Sem embargo, é desde o *cuarto libro* de *Amadís* – não por acaso o único que não já constava em sua versão primitiva – que se pode perceber uma crescente ênfase na religiosidade cristã do herói. Além disso, também ganham relevância algumas qualidades que, embora não exatamente desprezadas, nos outros três livros, eram ofuscadas frente ao poderio bélico do protagonista, em especial a sabedoria e a discrição.

²³¹ CACHO BLECUA, Juan Manuel. Introducción. In: MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 46-47.

²³² Idem.

²³³ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula II**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015. p. 1749.

²³⁴ CACHO BLECUA, Juan Manuel. Los cuatro libros de Amadís de Gaula y Las Sergas de Esplandián: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo. **Edad de oro**, v. 21, 2002. pp. 85-116. p. 86.

A essa preocupação moral da exemplaridade, soma-se e relaciona-se, para Cacho Blecua, a atenção para com a verossimilhança.²³⁵ Nas palavras de Gómez, a “obsessiva preocupação pela autenticidade das histórias”²³⁶, durante o Século de Ouro, criou um ambiente difícil para o florescimento da literatura de ficção. É por esse motivo, agora de volta a Cacho Blecua, que parte dos autores de *libros de caballerías* se esforçaram para aproximar suas histórias da História, com maiúscula; seria possível compreender os motivos do “manuscrito encontrado” e o da “falsa tradução” sob este mesmo ímpeto “realista”.

No prólogo de sua obra, Montalvo hierarquiza três tipos de histórias, que aqui disponho do mais ao menos valoroso: a) a dos historiadores, cujo exemplo máximo é Tito Lívio, onde “duda [...] no se hallaría”; b) a de “sabios antigos”, que compuseram seus textos sobre “algún cimientto de verdad”, mas onde “alguna duda se halla”; c) a das “historias fingidas”, produzidas por sujeitos de “más baixa suerte”, que “no solamente edificaron sus obras sobre algún cimientto de verdad, mas ni sobre el rastro dela”²³⁷. Montalvo, em uma clara manifestação do *topos* medieval do *excusatio* – “no me atreviendo a poner el mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon”²³⁸ – admite sua obra corresponder ao terceiro tipo. O que então justificaria o valor, em uma sociedade que tão brutalmente reprova a “mentira”, daquilo que apresenta? Ele próprio responde, retomando o preceito da exemplaridade, da *enseñanza*:

Por certo, a mi ver, otra cosa no salvo los buenos enxemplos y doctrinas que más a la salvación nuestra allegaren, porque seyendo permitido de ser imprimida en nuestros coraçones la gracia del muy alto Señor para a ellas nos legar, tomemos por alas con que nuestras animas suban a la alteza de la gloria para donde fueron criadas.²³⁹

De que forma a narrativa oferece substância ficcional para o exemplo de conduta concreto? Como o entretenimento se une ao didatismo? Para responder a essas perguntas, farei um resumo, em linhas muito gerais, do enredo da obra. Como já mencionado anteriormente, *Amadís* é composto por quatro *libros*, ou seja, quatro partes internas. Bastante homogêneas de maneira geral – o maior desvio, embora não fuja à regra, é o

²³⁵ Ibidem. pp. 101-105.

²³⁶ Cf. GÓMEZ, Antonio Castillo. “Do elegante e grande escrutínio”. A leitura entre a norma e a transgressão. In: **Livros e leituras na Espanha do Século de Ouro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. pp. 30-31.

²³⁷ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. pp. 219-223.

²³⁸ Ibidem. p. 223.

²³⁹ Idem.

cuarto libro, por razões já discutidas – cada uma delas contém acontecimentos relevantes para a história como um todo.

No primeiro *libro*, somos apresentados às circunstâncias do nascimento, infância e crescimento de Amadís. Ele é concebido pelo rei de Gaula, Perión, e uma donzela da corte de Pequena Bretanha, Elisena, em um episódio de amor à primeira vista. Desconhecendo a gravidez da companheira, Perión abandona a corte e Elisena, quando do nascimento do filho, para evitar a desonra que se lhe aproximava, decide jogá-lo ao mar. A arca em que o bebê se encontrava cruza o caminho de Gandales, que decide criá-lo, nomeando-o “Donzel del Mar”. Conhece Oriana, sua amada, com doze anos, quando se apaixonam imediata e reciprocamente. Sua excepcionalidade guerreira se manifesta desde a juventude, ao derrotar o Rei Abiés de Irlanda e dar fim aos invasores do reino. Ainda no primeiro *libro* seu talento será reiterado diversas vezes, contra adversários cada vez mais temerosos, como Dardán e Arcaláus. Isso, claro, depois de ser armado cavaleiro pelo próprio pai, e de, mais tarde, descobrir seu passado e ascendência, daí em diante cabendo-lhe viver à altura de seu nome, incrementando sua honra e a de sua amada por meio de façanhas de cavalaria.

Os livros seguintes servirão para reafirmar essa narrativa, impondo desafios progressivamente maiores e mais complexos. Em especial na segunda parte, o desafio é não só bélico, mas também amoroso, uma vez que é aqui que se dá o grande conflito entre Amadís e Oriana. O rompimento de seu relacionamento levará Amadís a isolar-se do mundo e assumir um estilo ascético de vida, de onde só sairá quando reatados os laços com a amada. Feito isso conceberão, em segredo, seu filho Esplandián, cujo destino ainda está, então, para além da compreensão dos pais. Os contratempos não são só amorosos, mas passam aqui a também ser políticos. Em razão da ingratidão de Lisuarte, pai de Oriana e senhor de Amadís, ao negar a concessão de um feudo conquistado a um de seus cavaleiros, o protagonista e seus amigos se isolam na mágica *Ínsola Firme*, ratificando uma das mais importantes rupturas da obra.

No terceiro *libro*, apesar do afastamento entre Amadís e Lisuarte, o compromisso do primeiro com Oriana leva-o a continuar a auxiliar o segundo em suas emergências militares, cujo ápice é a batalha dos *Siete Reyes*. O maior diferencial deste *libro* são as viagens de Amadís pelos reinos mais ao Oriente, como Grécia, Alemanha, Romênia e Boêmia, além da cidade de Constantinopla e uma série de ignotas ilhas, numa das quais luta contra o mais temível de seus inimigos, o monstro demoníaco Endríago, sobre o qual só obtém vitória com auxílio divino. É especialmente a partir desse momento que vão se

intensificando os elementos religiosos e morais da narrativa, provavelmente um sinal do progressivo grau de intervenção de Montalvo no texto original. Meio a tudo isso, Oriana é requisitada por Patín, imperador de Roma, como esposa. Lisuarte relutantemente aceita o acordo, acreditando ser o melhor para seu reino, mas Amadís e seus companheiros frustram o plano, resgatando-a e levando-a à *Ínsola Firme*.

O grande clímax do *cuarto libro* é o embate entre Lisuarte e os romanos contra Amadís e os aliados que este havia conquistado em suas andanças no Oriente. A guerra termina com a vitória do segundo grupo, ao qual ainda cabe salvar os sobreviventes do primeiro de uma emboscada planejada por Arcaláus e outros cavaleiros de má estirpe. Reconciliadas as duas partes, a paz é restaurada e são distribuídas as recompensas. Os cavaleiros da corte de Amadís se casam com damas de grande importância, e ele próprio com Oriana, desta vez de forma pública e oficial. O protagonista se estabelece em sua ilha, e seus antigos companheiros partem para a conquista de mais territórios e fama. Quando tudo parecia resolvido, Lisuarte é inexplicavelmente capturado por misteriosas figuras anônimas. Mas, como revela a feiticeira Urganda, retirado da vida de aventuras, Amadís não poderá ajudá-lo. Será incumbência de Esplandián resgatar o avô e ultrapassar o pai em todos os aspectos, terminando as aventuras que este deixara em aberto.

A trama composta por Montalvo é repleta de eventos. É raro que em um capítulo não haja alguma batalha, cortesia, disputa. O que motiva essa série de incessantes acontecimentos? Em outras palavras, qual é a força motriz por trás dos episódios? Há principalmente duas: a busca de honra e a homenagem à dama ou sua proteção, que orientam quase que a totalidade do que foi relatado acima.

Mas também há uma série de outros motivos, mais específicos, que de certa forma derivam desses dois primeiros, que valeriam a pena ser comentados. Um deles é o dom. Trata-se de uma dinâmica narrativa onde uma personagem, não raro até então desconhecida – e por vezes assim permanece após conseguir o que deseja – solicita um favor a um cavaleiro transeunte, que este deve atender em respeito às determinações de seu ofício. Em alguns casos, esse dom assume a forma de um “*don contraignant*”: o concedente deve aceitar a realização da missão *a priori*, sem saber ao que se refere. É dessa forma que, já no *cuarto libro*, a esposa de Arcaláus consegue retirá-lo da prisão em que Amadís o colocara. Algo relacionado a esse motivo, vale indicar ainda a proteção a eventuais donzelas, vítimas frequentes de abuso e arbitrariedades nas estradas.

O tema da fidelidade – não necessariamente vassálica, mas enquanto lealdade à palavra – também é corrente. No universo amadisiano, ela corresponde à ordem, ao bom

funcionamento do mundo. O não-cumprimento da palavra, por sua vez, implica desordem social, pois incorre em conflito bélico. É o que nos ilustra o episódio do levante do Rei Barsinán de Sansueña. Incitado por Arcaláus a trair Lisuarte e tomar Oriana forçadamente como esposa, acaba tendo seus planos frustrados e termina queimado na fogueira.

“Pero desto no se contará más, sino que por esta muerte ovo grandes tiempos entre la Gran Bretaña y Sansueña gran desamor, viniendo contra este mismo rey un hijo deste Barsinán, valiente cavallero, con muchas compañías, como adelante la historia contará”²⁴⁰. Daí que outro impulsor de eventos é a dita *vendeta*, muito recorrente no decorrer da narrativa. Como explica Jacques Heers, vingar a morte de uma pessoa, na Idade Média, “es un acto de deferencia y de respeto hacia su memoria; de no hacerlo ésta quedaría mancillada y, con ella, toda estirpe. Se trata, por tanto de un deber, que obliga a sus descendientes y amigos”²⁴¹.

Tem certa razão Cacho Blecua quando afirma que dentre os personagens de *Amadís* se conferem “arquetipos poco diferenciados, a lo que hay que sumar unas similares virtudes proyectadas sobre unos mismos contornos cortesanos”²⁴². Ainda mais razão quando reconhece que “Esta uniformidad quedará matizada por algún rasgo distintivo”²⁴³. Com efeito, os diversos personagens da trama tornam-se singulares pela ligeira variação de tipo e grau. Mas eu gostaria de complexificar um pouco suas observações, que se limitaram a apontar as qualidades pelas quais se destaca cada um. Dentre os valores a partir dos quais estes se definem e constroem, creio que dois se impõem: a habilidade guerreira e a cortesia. Entenda-se cortesia aqui num sentido bastante amplo, tal como Síval Gonçalves, em sua tradução, retomou de Zink:

A cortesia é uma concepção, a um só tempo, da vida e do amor. Ela exige nobreza de coração, se não de nascimento, o desapego, a liberalidade, a boa educação em todos os aspectos. Ser cortês supõe conhecer as boas maneiras, conduzir-se com desembaraço e distinção pelo mundo, ser hábil no exercício da caça e da guerra, ter o espírito ágil o bastante para os refinamentos da conversação e da poesia. Ser cortês supõe o gosto do luxo e, ao mesmo tempo, a familiaridade desprendida com relação a eles, ter horror e desprezo de tudo que se assemelhe a cupidez, a avareza e ao espírito de lucro.²⁴⁴

²⁴⁰ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 592.

²⁴¹ HEERS, Jacques. El clan familiar en la Edad Media. Barcelona: Labor, 1978. p. 130. apud CACHO BLECUA, Juan Manuel. Introducción. In: MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. pp. 150-151.

²⁴² Ibidem. p. 135.

²⁴³ Idem.

²⁴⁴ ZINK, Michel. Littérature française du Moyen Age. Paris: PUF, 2000. apud GONÇALVES, Síval Carlos Mello. **Na medida do impossível: amor, individualidade e interiorização nos romances de Chrétien de Troyes**. Manaus: EDUA, 2015. pp. 127-128.

É essencial fazer uma pequena observação. No que diz respeito a “ser hábil no exercício [...] da guerra”, não basta a simples capacidade bélica. Subentenda-se que o cavaleiro cortês combate de determinada maneira. Mas o vilão, que se opõe ao cortesão, não necessariamente é desprovido dessa habilidade, entendida estritamente como destreza em armas. No *Amadís*, é plenamente possível e mesmo comum que esse perfil de personagem seja um exímio combatente – é precisamente o caso da maior parte dos antagonistas – e por isso é preciso distingui-los como dois tipos de qualidade distintos. A fim de mapear de que forma uma série de personagens encarnam combinações únicas de intensidade desses dois eixos de virtude – cortesia e habilidade guerreira –, desenvolvi dois planos cartesianos ilustrativos (ver anexos E e F).²⁴⁵

Poder-se-ia questionar a imobilidade dos pontos no plano, tendo em vista a larga extensão do texto. Como poderiam continuar iguais, imutáveis após tantos eventos? São fixas suas personalidades, não se arrependem, não aprendem? A fidelidade dos sujeitos a si mesmos, como lembrou Auerbach, é uma característica da épica²⁴⁶: “no fundo, Ulisses é, quando regressa, exatamente o mesmo que abandonara Ítaca duas décadas atrás”; a esse tipo de heróis, “o tempo só pode afetar externamente, e mesmo isto é evidenciado o menos possível”²⁴⁷. Arcaláus, quando libertado de seu cativo graças à benevolência do protagonista – e da artimanha de sua esposa –, confessa-lhe o seguinte: “En lo que a ti toca conoçido está que por ninguna manera te podría querer bien, ni te dexaré de fazer el mal que pudiere”²⁴⁸. A óbvia exceção é o afastamento de Amadís da vida cavaleiresca, o que acontece apenas como recurso narrativo de Montalvo para que Esplandián possa substituí-lo no livro seguinte. No mais, sua vida e a história que acompanhamos não é mais do que a concretização daquilo que lhe está predestinado desde seu nascimento.

²⁴⁵ A seguir, faço alguns esclarecimentos preliminares sobre os planos: a) Como ficará claro mais adiante, é possível determinar objetivamente a posição de cada personagem no plano devido à existência de episódios da trama que hierarquizam os personagens segundo os critérios de cada eixo; b) Os personagens que não participam dessas medições ou de quaisquer outros episódios onde seja possível aferir seus respectivos valores, não importa a sua centralidade na narrativa, estão excluídos do quadro. c) Diferente do que acontece no gráfico F, onde o eixo Y diz respeito exclusivamente à fidelidade amorosa, no gráfico E o eixo Y será determinado como uma média entre a cortesia guerreira e cortesia amorosa, dois componentes da cortesia cavaleiresca; d) Mais do que determinar precisamente a “pontuação” de cada personagem em cada eixo, o que seria impossível, busquei uma maneira de ilustrar, para fins comparativos, as distintas incorporações dos valores cavaleirescos pelos diferentes personagens da trama. É nisso que eu gostaria que focasse o leitor.

²⁴⁶ Os traços épicos da narrativa amadisiana serão melhor tratados no capítulo 2 deste trabalho.

²⁴⁷ AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013. pp. 14-15.

²⁴⁸ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula II**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015. p. 1724.

Como apontou Cacho Blecua, em *Amadís* “Nos encontramos ante una dialéctica entre virtud/vicio, orden/desorden que nos remiten a las fuerzas contrarias a los sistemas que rigen ese mundo”²⁴⁹. Essas oposições estão bem representadas no gráfico. Na ponta direita superior temos o protagonista, ápice das qualidades cultivadas pela narrativa. É o seu principal modelo, e todos os personagens virtuosos tomam-no como referência. Arcaláus, habilidoso no combate, equipara-se a Amadís no eixo X (habilidade guerreira), mas é seu espelho invertido no eixo Y (cortesia), pois condenável em sua conduta. Ainda sobre essa questão, é interessante notar que essas oposições estruturantes estão ausentes do universo feminino. Nele, há uma maior homogeneidade entre as personagens, que raramente escapam do modelo que lhes é imposto; no gráfico, conferimos apenas uma ligeira variação entre os pontos, mas que sempre se mantém no quadrante superior-direito.

A cavalaria é condição generalizada no universo amadisiano. Isso é essencial. Embora o diagrama, pelas suas limitações, falhe em ilustrá-lo, Amadís, encarnação máxima da ideologia cavaleiresca, está no centro desse universo, e o restante dos personagens irradiam a partir dele. Mesmo aqueles, raros, que parecem escapar dessa regra, na verdade, constituem-se a partir desse paradigma.

Dentre os desafios mágicos que abriga a *Ínsola Firme*, há um conhecido como a “*cámara defendida*”. Ele consiste no atravessar de uma espécie de túnel onde estão dispostos dois marcos: o de bronze e o de mármore. O desafiante é impelido para fora por uma força sobrenatural, mas deve prosseguir o máximo que puder; caso consiga ultrapassar o marco de mármore, obtém o direito sobre a ilha. É exatamente o que faz Amadís. Mas Montalvo estabelece, o que é deveras revelador, diferentes critérios para avaliar o valor dos pretendentes masculinos e femininos no teste. Para os primeiros, o que lhes permite avançar nesse verdadeiro ordálio é o tamanho de sua habilidade guerreira, que deve superar a do fundador da ilha, Apolidón. Já para as segundas, é a amplitude de sua beleza, que deve ser maior que a de Grimanesa, esposa de Apolidón.

O fundamental a ser percebido é a plena correspondência entre essas duas virtudes, a habilidade guerreira e a beleza (*hermosura*), referentes ao masculino e ao feminino, respectivamente; isso trouxe a necessidade de desenvolver dois planos cartesianos distintos: um para o universo masculino (anexo E) e outro para o feminino (anexo F). Evidente que tal visão está fundamentada em uma particular concepção de gênero de Montalvo, ao vincular valores distintos a cada sexo biológico. A questão de

²⁴⁹ CACHO BLECUA, Juan Manuel. Introducción. In: MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 149-150.

gênero será retomada no capítulo 3, com auxílio das reflexões de Joan Scott. Quanto ao restante dos pontos no plano cartesiano, analisá-los-ei em maiores detalhes no terceiro capítulo, quando este se provará da maior importância.

1.4) *Dom Quixote*

Don Quijote de la Mancha, simplificado²⁵⁰ e no idioma original, ou simplesmente *Dom Quixote* para nós, é uma obra em dois volumes (1605-1615) escrita pelo espanhol Miguel de Cervantes y Saavedra. Com o passar do tempo, tornou-se um dos maiores, para não dizer o maior clássico em prosa da literatura ocidental, recebendo incontáveis reedições, adaptações e estudos críticos. Interessa-me aqui apontar algumas das primeiras edições e traduções do livro, a fim de comprovar seu expressivo êxito editorial ainda em um primeiro momento.

Logo cedo, o *Quixote* recebeu diversas reimpressões na Espanha. Para além da *princeps* de Madrid-Valladolid, também houve mais quatro no mesmo ano: Madri (imprensa de Juan de la Cuesta), Lisboa (Jorge Rodríguez), Lisboa (Pedro Crasbeeck) e Valência (Pedro Patricio Mey). Pouco mais tarde, foi traduzido para diversos países da Europa, notadamente Inglaterra (1612 – tradução de Thomas Shelton), França (1614 – César Oudin), Itália (1622 – Lorenzo Franciosini), Alemanha (1648 – Pahsch Bastel von der Sohle)²⁵¹. Também valeria a pena lembrar, como indicador de seu sucesso, da aparição, em 1614, da já mencionada sequência apócrifa de Alonso Fernández de Avellaneda, provavelmente um pseudônimo.²⁵²

Quanto à versão que utilizei e citarei no decorrer desta dissertação, trata-se da edição crítica preparada por Francisco Rico sob projeto da *Real Academia Española*, feita

²⁵⁰ Sendo mais exato, os títulos originais do primeiro e segundo volumes são, conforme a catalogação da *Biblioteca Nacional de España*, respectivamente: *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha compuesto por Miguel de Ceruantes Saauedra; dirigido al Duque de Beiar, Marques de Gibraleon, Conde de Benalcaçar y Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel y Burguillos* (ver <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/1804836>) e *Segunda parte del ingenioso cauallero don Quixote de la Mancha por Miguel de Ceruantes Saauedra, autor de su primera parte; dirigida a don Pedro Fernandez de Castro, Conde de Lemos, de Andrade, y de Villana, Marques de Sarria, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, Comendador de la Encomienda de Peñafiel, y la Zarça de la Orden de Alcantara, Virrey, Gouernador, y Capitan General del Reyno de Napoles, y Presidente del supremo Consejo de Italia* (ver <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/193686>).

²⁵¹ REGUERA, José Montero. Miguel de Cervantes e o Quixote: De como Surge o Romance. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa. (org.) **Dom Quixote: a Letra e os Caminhos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. pp. 39-40. A informação sobre a tradução alemã foi retirada de <http://www.bne.es/es/quijote> Acesso em 17 out. 2019.

²⁵² VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **O dito pelo Não-dito: Paradoxos de Dom Quixote**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. p. 36.

a partir da “consulta de cerca de un centenar de ediciones antiguas y modernas y sobre la aplicación de los métodos filológicos mejor contrastados”²⁵³. Modernizaram-se grafia e pontuação, embora sempre respeitando os devidos arcaísmos propositais de Cervantes. Também procurou-se regularizar o texto cervantino, padronizando as variações ortográficas que caracterizam a produção escrita do Século de Ouro.

Devido a uma série de circunstâncias, sabe-se muito mais de Cervantes do que de Rodríguez de Montalvo. Sua vida, até pela importância que adquiriu *a posteriori* graças ao que veio a se tornar o *Quixote*, foi objeto de diversas biografias, como por exemplo a de Jean Canavaggio, a de Andrés Trapiello e a mais recente, em três partes, de José Manuel Lucía Megías.²⁵⁴ Cabe apenas traçar um breve panorama de sua trajetória, a fim de introduzir alguns pontos que possam iluminar a compreensão de sua obra, entendida portanto enquanto produção de um sujeito localizado em determinado contexto social e momento histórico.

Sabemos, por exemplo, de sua provável data de nascimento: setembro de 1547, provavelmente no 29, dia de São Miguel.²⁵⁵ À sua vinda ao mundo, Espanha ainda era sinônimo de um império poderoso, o que na época da publicação do *Quixote* já havia se tornado menos verdade. Foi atribulada a vida familiar de Cervantes, cujos detalhes não vale a pena adentrar. Digo apenas que foi o quarto dentre seis filhos, e vítima de uma difícil situação financeira, estabelecendo morada em diversas regiões da Espanha em busca de melhores condições. Inicialmente estuda em um colégio jesuíta em Córdoba. Quando mais velho, frequenta uma outra instituição de ensino, voltada ao preparo para a universidade, sob orientação do humanista López de Hoyos, onde mostra dotes poéticos. Em 1569, aos 22 anos, parte para Roma, provavelmente devido a uma condenação por haver ferido um tal Antonio Sigura em duelo.

Pouco mais tarde, vai se alistar no exército, combatendo os turcos no Mediterrâneo, império nesta época em franca ascensão. Na Batalha de Lepanto, é ferido na mão esquerda e permanece debilitado pelo resto da vida. Quando decide voltar para a

²⁵³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. pp. CXIII-CXIV.

²⁵⁴ CANAVAGGIO, Jean. **Cervantes**. Editora 34, 2005.; TRAPIELLO, Andrés. **As vidas de Miguel de Cervantes**. José Olympio, 2005.; LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. **La juventud de Cervantes: una vida en construcción**. Editorial Edaf, 2016.; LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. **La madurez de Cervantes: una vida en la corte**. Editorial Edaf, 2016.; LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. **La plenitud de Cervantes: una vida de papel**. Editorial Edaf, 2019.

²⁵⁵ A referência das informações biográficas que trabalharei adiante podem ser consultadas em VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **O dito pelo Não-dito: Paradoxos de Dom Quixote**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. pp. 23-43.

Espanha à procura de um emprego, crendo poder ser favorecido em virtude de seus serviços à Coroa, é capturado por corsários argelinos e preso. Permanece no cativeiro em Argel por um longo período, onde conhece de perto o mundo muçulmano. Volta para casa 12 anos depois, graças ao pagamento do resgate por sua mãe, que para esse fim contrai volumosas dívidas.

Quando de seu retorno, busca um cargo real, sem sucesso. Entre 1582 e 1590, provavelmente dedica-se à escrita, mas não obtém sucesso e é considerado um autor de segunda categoria. Não obstante, em 1585 consegue publicar a primeira parte de *La Galatea*, cuja segunda parte, prometida, é jamais vista. Ciente de que o teatro era o gênero de maior sucesso na época, escreve algumas peças, como *Los Tratos de Argel e Numancia*, “uma tragédia que exalta o heroísmo espanhol da época pré-romana”²⁵⁶. Alguns anos depois, finalmente, consegue um cargo como *comisario de abastos*, quer dizer, recolhedor de alimentos para sustentar a empresa militar de Felipe II: a fracassada *Armada Invencible*. Após uma breve prisão devido à suspeita de venda de trigo sem autorização, mais tarde esclarecida, é “promovido” a coletor de impostos. Todo esse conjunto de experiências, da infância até a velhice, Vieira pensa lhe ter proporcionado “uma experiência notável, colecionando, entre outras coisas, os inúmeros traços de um mundo tão diversificado como o que aparece no *Quixote*”²⁵⁷.

Em 1605, como se sabe, é publicada a primeira parte de *Dom Quixote*. Em 1613, vem à luz as *Novelas Exemplares*, que também usufrui de relevante sucesso editorial. Já em 1615, gozando de um consolidado prestígio “não apenas na Espanha, mas em toda a Europa”²⁵⁸, aparece o segundo volume do *Quixote*. No mesmo ano publica *Ocho Comedias y Ocho Entremeses Nuevos, Nunca Representados*. Sua última obra é *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, de 1617, publicado um ano após a morte do autor. Cervantes morre, portanto, já com alguma fama, mas sem jamais conhecer o destino que estava reservado à sua obra-prima, elevada ao patamar máximo da literatura espanhola e mundial.

É provável que sua popularidade me escusasse de mais uma vez apresentar seu enredo. Optarei por fazê-lo mesmo assim, visto ser necessário uma visão geral da obra, mas que restringirei a poucas palavras. Como se sabe, *Dom Quixote* trata de um fidalgo empobrecido que, ao se deixar levar pela leitura dos *libros de caballerías* – exatamente

²⁵⁶ Ibidem. p. 31.

²⁵⁷ Ibidem. p. 32.

²⁵⁸ Ibidem. p. 37.

aqueles dos quais falei na seção 1.2 – acaba por enlouquecer. Alonso Quijana, provável nome original do protagonista²⁵⁹, autointitula-se a partir daí como *Don Quijote de la Mancha*, acredita ser cavaleiro e decide sair pelo mundo com os mesmos propósitos que vimos impelirem Amadís: conquistar honra e fama para seu nome, realizar proezas em nome de sua dama, proteger os fracos e injustiçados. Como não possuía dama alguma, elege uma lavradora anônima alheia à situação – como permanecerá até o fim – como sua, nomeando-a Dulcineia del Toboso. Também convence um vizinho camponês, Sancho Pança, a segui-lo como seu escudeiro, prometendo-lhe a governança de uma ilha – o que de fato chega a acontecer, mas termina em fracasso.

É que Alonso confunde concreto e fantasia, realidade e ficção. Ele acredita ser um dos cavaleiros sobre os quais lia sossegadamente em sua casa; mais do que isso, crê estar destinado a ultrapassá-los todos, relegando-os ao esquecimento frente a ele próprio: “los Platires, los Tablantes, Olivantes y Tirantes, los andantes del pasado tiempo, haciendo en este en que me hallo tales grandezas, extrañezas y fechos de armas, que escurezcan las más claras que ellos ficieron”²⁶⁰. O universo diante de nosso protagonista é lido através da lente da Cavalaria, dos *libros de caballerías*. Elementos banais do cotidiano tornam-se monstros, donzelas, castelos, equipamentos mágicos, enfim, tudo aquilo que povoa as histórias de *Amadís* e seus pares. Mas a trajetória do Quixote não poderia ser mais díspar de seus modelos, pois este, ao contrário daqueles, conhece a derrota de maneira sistemática.

Desde o princípio, sua aventura não poderia dar certo. Não só porque ele próprio se ilude com sua destreza nas armas, com sua constituição física – embora não se possa dizer o mesmo de sua sabedoria, de sua determinação, de sua cortesia. Mas sobretudo porque dom Quixote quer ser cavaleiro em um mundo onde já não existe a Cavalaria. Diferentemente do *Amadís*, cujo enredo se situa em um passado distante e quase mítico, o livro de Cervantes trata do presente, de seu próprio presente: a Espanha do início do século XVII. Um país onde, ao que tudo indica, os resquícios de Cavalaria já se esvaíram, e na qual “a ilusão de um império grandioso começava a minguar para ceder espaço a uma realidade repleta de miséria, fome, ausência de trabalho e de produção de

²⁵⁹ “Quieren decir que tenía el sobrenombre de «Quijada», o «Quesada», que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba «Quijana»”. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 28.

²⁶⁰ *Ibidem*. p. 175.

mercadorias”²⁶¹. Apesar de tudo isso, suas derrotas, como veremos, não são de forma alguma absolutas.

A banalidade dessa Espanha também contrasta com o maravilhoso dos *libros de caballerías* no que se refere aos sujeitos que nela habitam. De acordo com Auerbach:

Sem dúvida, a nossa cena é realista; todas as personagens são apresentadas na sua realidade atual, e na sua existência viva e cotidiana; não só as lavradoras, mas também Sancho e até Dom Quixote, aparecem como personagens da esfera vital espanhola contemporânea. [...] Sancho é um camponês de La Mancha, e Dom Quixote não é precisamente Amadís ou Rolando, mas um pequeno fidalgo rural que perdeu a razão.²⁶²

De fato, a maior parte dos personagens no *Quixote* são figuras genéricas do cotidiano hispânico: o camponês, o padre, o barbeiro, o comerciante, a prostituta, até os fidalgos. Não há nada de espetacular ou especial neles, exceto quando se veem envolvidos pelas tramas ficcionais do protagonista. Se no *Amadís de Gaula* a cavalaria é a condição generalizada do mundo, em *Dom Quixote* a Cavalaria é condição exclusiva do protagonista – ou assim pareceria à primeira vista.

Como admite o próprio Auerbach, “Poder-se-ia dizer, em todo caso, que a loucura do fidalgo o transfere para uma outra esfera vital, para uma esfera imaginária”²⁶³. Sim, isto é verdade, e dentre todos aqueles personagens o Quixote é o único que indubitavelmente destoa, o que vive em um mundo de maravilhas e encantamentos que os demais não parecem ser capazes de enxergar e compreender. Mas não raro, o que deixou de notar o autor, o cavaleiro exerce uma força impositiva sobre os seus conterrâneos, atrai-os como um irresistível imã ao seu mundo particular. Seus adversários tentam voltar sua fantasia contra ele mesmo, mas, no processo, são capturados por ela, e dela passam a fazer parte, construindo e constituindo esse universo cavaleiresco que inicialmente tentaram destruir.

O exemplo mais óbvio dessa dinâmica é a figura de Sancho Pança. Isso é curioso, pois ingenuamente poderíamos conceber a dupla Quixote-Sancho como dois polos opostos – o que é correto – e imóveis – o que é rigorosamente falso. Bakhtin lembrou como estes dois encarnam perfeitamente o arquétipo carnavalesco do “par cômico”

²⁶¹ VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **O dito pelo Não-dito: Paradoxos de Dom Quixote**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. p. 46.

²⁶² AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 306.

²⁶³ Idem.

caracterizado por seus atributos contrastantes: magro e gordo, alto e baixo²⁶⁴, aos quais penso ser válido acrescentar os sábio e ignorante. Assim, “O diálogo dessas personagens constitui um fenômeno interessante na medida em que ele é a palavra de dupla tonalidade [...] É na verdade o diálogo do rosto com o traseiro, do alto com o baixo, do nascimento com a morte”²⁶⁵. Dom Quixote e Sancho, respectivamente, correspondem ao alto e ao baixo, mas estão em constante e mutação.

Se o primeiro é a loucura, o segundo é a razão. É este último quem constantemente alerta o amo de suas confusões: a bacia não é um elmo mágico, o rebanho de ovelhas não é um exército, o moinho não é um gigante. Mas, com o passar do tempo, ele se torna cada vez mais “quixotesco” – enquanto seu par torna-se mais “sanchesco”. O camponês progressivamente domina o vocabulário apropriado, as regras da cortesia, o espírito da Cavalaria. O momento onde isso fica mais claro na narrativa é o episódio VIII do segundo volume – mais conhecido como “Dulcineia encantada”, graças ao capítulo de *Mimesis*, de Auerbach – onde é o escudeiro que deve convencer seu senhor de que a camponesa diante deles é Dulcineia, cujos cheiro e aparência repugnantes seriam obras de um maligno feiticeiro. Sobre um momento posterior da narrativa, Costa Vieira comenta que “Os papéis, sem dúvida, estão trocados e Sancho está convencido da realidade de sua fantasia. Seus referenciais ampliaram-se e, em parte, incorporou as características de seu amo”²⁶⁶.

Uma série de episódios do segundo volume ilustra bem a questão do magnetismo de dom Quixote. Por exemplo: no capítulo LXII, o cavaleiro é recebido em Barcelona com as seguintes palavras: “Bien sea venido a nuestra ciudad el espejo, el farol, la estrella y el norte de toda la caballería andante, donde más largamente se contiene; bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha”²⁶⁷. Outro grande exemplo são as histórias envolvendo os duques – quando dois nobres decidem abrigar o Quixote em sua casa e lhe pregar diversas peças –, os quais preferirei trabalhar apenas no último capítulo.

Como tudo isso foi interpretado? A recepção do *Quixote* em seu contexto original e nos séculos seguintes é uma questão ainda em aberto nos estudos cervantinos. Sua

²⁶⁴ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013. p. 175.

²⁶⁵ Ibidem. pp. 380-381. Grifo do original.

²⁶⁶ VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **O dito pelo Não-dito: Paradoxos de Dom Quixote**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. p. 127.

²⁶⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 1019.

importância para este trabalho, como se verá, é central. Partamos de Vieira, que nos oferece uma visão ampla dessa fortuna crítica:

Fica evidente que a história crítica do *Quixote* contém uma cisão radical entre dois períodos: da publicação até o final do século XVII e do século XIX até meados do XX. Em linhas gerais, no primeiro período crítico a obra foi considerada como a destruidora de um velho gênero, ou melhor, como a paródia das novelas de cavalaria, rebaixando burlescamente a seriedade dos cavaleiros andantes, de Amadis de Gaula e toda sua descendência. Num segundo momento, isto é, a partir do século XIX, a obra passou a ser considerada como algo que vai muito além da sátira e, em lugar de se deter sobre os gêneros do passado, passou a ser destacada sua enorme capacidade na criação de um novo gênero literário: o romance. Os desbordamentos românticos foram se alargando de tal forma que em meados do século XX, parte da crítica propõe uma retomada da leitura inicial do *Quixote*, na tentativa de resgatar elementos fundamentais de sua composição.²⁶⁸

Ou seja, estamos diante de duas visões do *Quixote*, cuja limitação dual hoje a crítica busca superar, ainda que seus pontos de referência permaneçam basilares: a interpretação cômico-satírica, que vigora da publicação até o final do XVII, e a interpretação trágica, que surge no contexto do romantismo alemão, do século XIX até meados do XX. Ambas trouxeram contribuições fundamentais para a crítica posterior, a despeito de suas limitações. A primeira não nos deixa esquecer o elemento-base do *Quixote*, que os românticos nos fizeram perder de vista: sua essência cômica. Por sua vez, a segunda interpretação nos mostra que ele é muito mais do que isso. Ela nos prova que a obra ultrapassa as barreiras da simples sátira, enfatizando sua profunda originalidade, seu caráter paradigmático para a literatura ocidental, ao ponto de lhe incumbirem um título talvez estranho aos seus contemporâneos: o de primeiro romance moderno.

Essa posição permanece constante na avaliação de um amplo leque de acadêmicos e especialistas no tema. É a posição, por exemplo, de José Montero Reguero, para quem “Um dos grandes valores, talvez o primeiro e principal, desta obra cervantina reside no fato de que, com o *Quixote*, se inaugura o romance”²⁶⁹. Inspirado nas ideias de Bakhtin – às quais voltarei a discutir, extensivamente, no capítulo 2 –, o autor entende a multiplicidade de gêneros literários incorporados ao *Quixote* – novela, epístolas em prosa, contos, refrães, livros de cavalarias – e de pontos de vista – Cervantes, Cide Hamete, protagonistas, personagens de novelas secundárias – como evidências de seu

²⁶⁸ VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **O dito pelo Não-dito: Paradoxos de Dom Quixote**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. p. 65.

²⁶⁹ REGUERA, José Montero. Miguel de Cervantes e o *Quixote*: de como surge o romance. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa. (org.) **Dom Quixote: a Letra e os Caminhos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 35.

pertencimento ao tipo romanesco. Especialmente devido a esse último aspecto referente à variedade de pontos de vista, para Reguero “Cervantes deixa para trás o mundo medieval e dá passagem à sensibilidade moderna”²⁷⁰.

O que está em jogo, entrevê-se, é uma insistente desvalorização da Idade Média, bem como uma visão da mesma como um período estático, homogêneo. Uma obra como o *Quixote* não poderia haver nascido de seu seio; pelo contrário, é sua excepcionalidade literária que o qualifica enquanto sua superação. É claro, não defendo aqui que a obra de Cervantes é plenamente medieval; como poderia? Mas, como pretendo demonstrar no decorrer deste trabalho, é um equívoco deslocar a obra do autor de seu contexto, apartá-la de suas íntimas conexões com seus ascendentes literários, a literatura cavaleiresca, e elegê-la tão somente como seu nêmesis.

Ainda que não correspondendo diretamente a essa perspectiva, diversos autores subscreveram-na implicitamente. O ponto fulcral para estes permanece sendo a compreensão do *Quixote* como um fenômeno histórico de ruptura. Interpretam-no como o inevitável e derradeiro golpe contra a Cavalaria e sua representação literária, que não mais podia se sustentar dada a situação social concreta – a morte da Cavalaria enquanto grupo militar e social. Não importa tanto o emprego da categoria “romance” ou não para designá-lo – como fica evidente no caso de Lukács, que o utiliza também para se referir ao *Amadís de Gaula* – pois a ideia é a mesma: o *Quixote* enquanto descontinuidade com seus antecessores, os *libros de caballerías*, e, por conseguinte, com a Idade Média, sendo ele, por isso, responsável por inaugurar uma nova era, qual seja, a modernidade.

Por exemplo, para Lukács, é central:

[...] o momento histórico-filosófico em que sua obra foi criada. É mais que um acaso histórico que *Dom Quixote* tenha sido concebido como paródia aos romances de cavalaria, e sua relação com eles é mais que ensaística. O romance de cavalaria sucumbiu ao destino de toda épica que quis manter-se e perpetuar uma forma puramente a partir do formal, depois de as condições transcendentais de sua existência já estarem condenadas pela dialética histórico-filosófica; ele perdeu suas raízes na existência transcendental, e as formas, que nada mais tinham de imanente, tiveram de estiolar, tornar-se abstratas, uma vez que sua força, destinada à criação de objetos, teve de chocar-se com a própria falta de objeto; em lugar de uma grande épica, surgiu uma literatura de entretenimento. Ora, por trás do casulo vazio dessas formas mortas ergueu-se, certa vez, uma grande forma, pura e autêntica, se bem que problemática: a épica de cavalaria da Idade Média.²⁷¹

²⁷⁰ Ibidem. p. 36.

²⁷¹ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Editora 34, 2009. pp. 103-104.

Verifica-se uma lógica similar também em autores mais recentes. Segismundo Spina, por exemplo, coloca o seguinte questionamento:

Como explicar a permanência das novelas de cavalaria no século XV, a contrastar com decadência progressiva da aristocracia, na época, e com o declínio da instituição cavaleiresca? Aliás, a situação paradoxal da matéria cavaleiresca no século XV continua nos dois séculos seguintes: *Quixote* (1605), afora o seu alto significado humano, opõe-se ao gosto reinante por esse tipo de literatura. Se a novela de cavalaria encontra receptividade num público leitor, já não corresponde à realidade social que motivou a sua aparição.²⁷²

De acordo com essa forma de ver, nosso objeto confronta os *libros*, e seu sucesso pode ser entendido a partir dessa oposição a um gosto que a realidade concreta “que motivou a sua aparição” já havia extinguido. É por isso que Lukács pensa se tratar de uma “situação paradoxal”, o sucesso dos *libros de caballerías* no século XV e XVI.

Medievalistas, ao que parece, não escaparam da regra e repetiram o mesmo mantra. Lembre-se que, segundo Jean Flori, o mito da cavalaria “alimentou a civilização ocidental durante séculos [...] apesar da caricatura cruel que dela fez Cervantes em *Dom Quixote*”, justamente “na época em que a expansão dos cavaleiros da indústria e dos conquistadores do comércio relegavam às sombras os cavaleiros arruinados de uma Idade Média finda”²⁷³.

O equívoco que representa essa oposição tem raízes mais profundas. Num de seus textos mais esclarecedores, José Manuel Lucía Megías busca, a partir da análise das edições dos primeiros comentadores da obra de Cervantes, investigar a visão da crítica literária, entre os séculos XVIII e XIX, acerca da relação entre o *Quixote* e os *libros de caballerías*. É devido ao trabalho desses críticos que surgirão “enormes transformaciones que va a sufrir el texto del *Quijote* a finales del siglo XVIII y principios del XIX [...] que constituyen la base del conocimiento actual del libro y de su naturaleza y finalidad”²⁷⁴.

Esses comentadores foram responsáveis por elevar o livro de Cervantes ao patamar de clássico literário.²⁷⁵ Como produto de um longo processo, é indispensável que isso que seja compreendido em sua historicidade. Isto é, não se trata de uma “descoberta” tardia da qualidade estética de *Dom Quixote* pelos perspicazes olhos e mentes de uma nova geração de especialistas de singular discernimento, mas sim de um movimento de

²⁷² SPINA, Segismundo. **Cultura literária medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. p. 33.

²⁷³ FLORI, Jean. *Cavalaria*. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1) p. 186.

²⁷⁴ LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del *Quijote*: De los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín. **Edad de Oro**, vol. XXI, 2002. p. 504.

²⁷⁵ Ibidem. pp. 499-539.

consolidação de uma nova interpretação da obra, cujo resultado é sua canonização literária. É justamente nesse contexto de transformações que “hemos de situar el paso del *Quijote* [...] como libro clásico, libro al margen de cualquier género”²⁷⁶. De acordo com o autor, tais transformações são de dois tipos: interpretativas e editoriais.

Essa trajetória começa apenas no final do século XVIII, portanto mais de um século e meio após a publicação original de Cervantes. A edição do *Quixote* de 1780, preparada pela na época há não muito fundada *Real Academia Española* (1711), é um dos textos mais importantes nesse sentido. O volume é fruto de um ambicioso projeto editorial, que contou com papel de alta qualidade e novas gravuras, evidências da importância que foi dada à obra a que se destinaram; como esclareceu Lucía Megías sobre esse aspecto, “El texto del *Quijote* se transforma a finales del siglo XVIII en un clásico; en otras palabras: libro digno de ser anotado, de ser comentado”²⁷⁷.

Essa edição também contou com textos introdutórios de Vicente de los Ríos. Neles, é primária e recorrente a ideia de que *Dom Quixote* é um texto original. Se essa é a condição que justifica a qualidade literária da obra da qual se trata, é evidente que sua umbilical relação com os *libros de caballerías* seria desprezada. Vemos essa mesma perspectiva no prólogo da edição da *RAE*. Ali, explica-se a ausência de anotações no corpo do texto, que seriam majoritariamente destinadas a explicar as referências aos *libros de caballerías*, em razão do pouco interesse que se presumia haver, entre os leitores, nesse gênero, também defendendo que isso não conviria “ni á la mejor inteligencia de la fábula del Quixote, ni al conocimiento de su artificio”²⁷⁸.

Além disso, segundo de los Ríos, “La fábula del Quixote [é] original y primitiva en su especie [...] no hay otra con quien compararla”²⁷⁹. Assim, o autor eleva a obra a uma condição paradigmática, iniciadora de um novo gênero, pioneira e inimitável. Nesse contexto, cabe muitíssimo bem a pergunta de Lucía Megías: “¿En qué lugar, entonces, quedan los libros de caballerías?”²⁸⁰. De onde se conclui que “El *Quijote*, para ser defendido como obra clásica, obra maestra [...] ha de diferenciarse del género en el que nació”²⁸¹.

²⁷⁶ Ibidem. p. 505.

²⁷⁷ Idem.

²⁷⁸ Ibidem. p. 507.

²⁷⁹ Ibidem. p. 508.

²⁸⁰ Ibidem. p. 509.

²⁸¹ Ibidem. pp. 511-512.

Com o volume de anotações preparado pelo reverendo inglês John Bowle, para sua edição do *Quixote* de 1781, temos algumas mudanças relevantes. Sua intenção passa a ser “acercar al lector de finales del siglo XVIII a los conocimientos y referencias de los receptores de su época”²⁸², de maneira que se tornam importantes, antes que curiosidades disfuncionais, as numerosas menções aos *libros de caballerías* no decorrer da narrativa cervantina. Segundo Lucía Megías, Bowle “es uno de los primeros en indicar cómo Cervantes imitó el *Amadís de Gaula* a la hora de escribir e idear su *Quijote*”²⁸³. O principal objetivo de seus comentários era justamente desvendar as referências utilizadas por Cervantes para conceber sua obra.

A contribuição de Bowle é ambígua. Por um lado, ele resgata a ligação da literatura cavaleiresca com o *Quixote*. Por outro, ele o faz com o único propósito de compreender melhor este último e, por essa razão, desqualifica os *libros* enquanto fenômeno histórico e literário autônomo, postura da qual nós, interessados no tema, progressivamente temos nos distanciado, mas que não obstante ainda estamos distantes de superar completamente, vide esta própria dissertação.

O volume de anotações do reverendo inglês, contudo, não pretendia exatamente comentar o texto cervantino, mas tão somente explicar, em minúcias, as referências externas nele contidas. Isso muda com Juan Antonio Pellicer, em sua edição de 1797, que pode ser considerado o primeiro comentador do *Quixote*. Embora reconhecendo o “formato cavaleiresco” de sua narrativa, Pellicer ainda insiste na tese da obra como independente e original, pois ao mesmo tempo que esse paradigma é seu ponto de partida, sua direção é a separação completa deste, afastando-se pelo caminho da burla: “Don Quixote de la Mancha es un verdadero Amadís de Gaula, pintado á lo burlesco: ó lo que es lo mismo, una paradoja ó imitacion ridicula de una obra seria”²⁸⁴. Como resume Lucía Megías, “en Pellicer [...] don Quijote se ha convertido en una parodia de Amadís de Gaula, dentro de un texto original, nuevo, único”²⁸⁵. O resultado disso é que seus comentários acerca desse vínculo “se hayan convertido en la base de la comprensión de

²⁸² Ibidem. p. 512.

²⁸³ Ibidem. p. 513.

²⁸⁴ PELLICER, Juan Antonio apud LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del *Quijote*: De los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín. **Edad de Oro**, vol. XXI, 2002. p. 523.

²⁸⁵ LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del *Quijote*: De los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín. **Edad de Oro**, vol. XXI, 2002. p. 523.

la relación del *Quijote* y los libros de caballerías, y el origen de tantos tópicos que, aún hoy en día, se siguen repitiendo sobre los textos caballerescos”²⁸⁶.

Ainda vale discutir mais uma edição comentada das aventuras do cavaleiro manchego: a de Diego Clemencín, cujo volume final foi publicado em 1839, cinco anos após a morte do autor. A essa altura, já estava consolidado o conceito do *Quijote* como um livro que ultrapassa o cômico – embora não se negue a existência desse aspecto –, mas sobretudo defendia-se seu caráter eminentemente moral, ao entender-se que “se propuso su autor ridicularizar y corregir, entre otros defectos comunes, la desmedida y perjudicial afición á la lectura de libros caballerescos, que en su tiempo era general em España”²⁸⁷.

Igualmente a seus predecessores, Clemencín acreditará estar lidando com um texto original e independente. O inovador em seus comentários é a quebra definitiva do já minguante elo entre *Quijote* e *libros de caballerías*. Se em de los Ríos e Pellicer, Cervantes de alguma forma parte destes últimos com o único propósito de abandoná-los, para Clemencín a estrutura narrativa do *Quijote*, claramente baseada nos *libros*, é fruto da genialidade de Cervantes, “sin seguir regla ni imponerse sujecion alguna [...] el pintor de sus hazañas iba copiando al acaso y sin premeditacion lo que le dictaba su lozana y regocijada fantasia”²⁸⁸. Dessa forma, a construção da excepcionalidade cervantina pela crítica acaba por desligar a obra do paradigma a partir do qual ela se funda. Esse longo processo de canonização, portanto, provou-se mortal. Conclui-se o seguinte: “Más que las críticas de Cervantes dentro de su obra, ha sido el desprecio por los libros de caballerías de los primeros comentadores del *Quijote* los que han sepultado ao género caballeresco en un cementerio [...]”²⁸⁹.

Auerbach, comentando as camadas críticas que se acumulam sobre um texto no decorrer do tempo, explica para o nosso caso que:

[...] reinterpretaciones e hiperinterpretaciones de un viejo texto são, amiúde, frutíferas: um livro como Dom Quixote solta-se da intenção do seu autor e vive uma vida independente; apresenta a cada época que nele acha prazer um novo rosto. Mas para o historiador que procura determinar o lugar de uma obra dentro de um processo histórico é, contudo, necessário, na medida do possível,

²⁸⁶ Ibidem. p. 524.

²⁸⁷ CLEMENCÍN, Diego. apud LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del *Quijote*: De los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín. **Edad de Oro**, vol. XXI, 2002. p. 525.

²⁸⁸ Ibidem. p. 526.

²⁸⁹ PELLICER apud LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del *Quijote*: De los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín. **Edad de Oro**, vol. XXI, 2002. p. 527.

esclarecer o que significou a obra para o seu autor e para os seus contemporâneos.²⁹⁰

Há pouco, rejeitei em parte a ideia de Marín Pina, de que era preciso restituir os *libros de caballerías* a seu “sistema literário”. Aproprio-me dela agora para defender: quem precisamos restituir a seu sistema literário original, em razão do pernicioso trabalho de parte de sua fortuna crítica, é o próprio *Quixote*. Este, sim, que foi excluído *a posteriori* do circuito literário e editorial do qual fez parte. Em outras palavras, minha intenção é compreendê-lo em sua historicidade. Contornando as barreiras da crítica canonizadora, almejo uma “arqueologia” do *Quixote* que seja capaz de alcançar o seu sentido mais inicial, aquele que, sem dúvida alguma, nasce dos *libros de caballerías* dos quais veio a ser apartado pela posteridade. Fazê-lo implicaria perceber seu sentido cômico, do qual este é inseparável. Mas não se trata aqui de um cômico meramente satírico e distanciador, mas, pelo contrário, de um cômico complexo e, sob a pena de por agora soar incompreensível, um de tipo ambivalente, regenerador.

Caminhando nessa direção de recuperar seu sentido original, Lucía Megías lança a ousada proposta de considerar o *Quixote* como um livro de cavalarias. Tal ideia é recorrente em seus textos. Segundo ele próprio, tratar-se-ia do melhor e mais bem-sucedido título desse gênero, dando-lhe “nuevos bríos, nuevos aires”²⁹¹, pois capaz de assimilar as críticas que foram feitas a seus predecessores e condensar em si as influências de três linhas “de evolución y transformación del género caballeresco a lo largo del siglo XVI”, a saber, “Idealismo, realismo y entretenimiento”. Seriam por essas razões que “el *Quijote* [...] puede ser considerado como el modelo de un tercer paradigma caballeresco, el que triunfa desde los primeros años del siglo XVII”²⁹².

De fato, temos alguns fortes indícios, inclusive extratextuais, que sugerem uma leitura mais nuançada de *Dom Quixote*, em seu contexto original, do que como uma bem-humorada sátira dos *libros*.

Da mesma forma que Montalvo nos oferece pequenas “fendas” donde podemos inferir alguns sentidos de seu texto, o mesmo acontece com Cervantes em *Dom Quixote*. De acordo com Sínval Gonçalves, a experiência do passado “poderia ser entrevista através

²⁹⁰AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 316.

²⁹¹ PELLICER apud LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del *Quijote*: De los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín. **Edad de Oro**, vol. XXI, 2002. p. 505.

²⁹² 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**, N°. Extra 50-51, 2004-2005. p. 231.

da observação de como as narrativas em suas estratégias discursivas, incorporavam a elas o auditório real a quem se destinavam”²⁹³. Visitemos, munidos destas reflexões, este breve trecho do capítulo XX do *Quixote*:

Otros cien pasos serían los que anduvieron, cuando al doble de una pinta pareció descubierta y patente la misma causa, sin que pudiese ser otra, de aquel horrísono y para ellos espantable ruido que tan suspensos y medrosos toda la noche los había tenido. Y eran (*si no lo has, ¡oh lector!, por pesadumbre y enojo*) seis mazos de batán, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban.²⁹⁴ (Grifo meu).

Cavaleiro e escudeiro haviam passado a noite em claro, aterrorizados por um misterioso barulho. O leitor é colocado em suspensão. O protagonista faz alguns discursos heroicos e, após um longo preâmbulo, avança contra seu alvo, na verdade seis maços de pisão²⁹⁵. Dessa vez, atentemos não para os acontecimentos em si, mas o comentário que deles faz Cervantes: “*si no lo has, ¡oh lector!, por pesadumbre y enojo*”. O que ele quer dizer com isso?

Por que haveria o leitor de seu livro desgostar-se tão intensamente do desfecho do episódio, se sabia ter em suas mãos, de forma consciente e subscrita, um nêmesis da Cavalaria? A resposta é simples: porque, ao que tudo indica, os leitores do *Quixote* também foram – como provavelmente foi o caso do próprio Cervantes – aficionados leitores de livros de cavalarias. Mais do que isso: seria razoável dizer que, de certa maneira, eles leram o *Quixote* como um título desse gênero. Outras pistas reforçam essa hipótese.

Observemos, por exemplo, algumas evidências materiais. Como já mostrei anteriormente, o frontispício da edição *princeps* de nossa fonte não apresenta, de forma geral, as características que marcaram os dos *libros de caballerías* (rever anexo A-V). Mas isso ocorre em outras oportunidades. É o caso do frontispício da continuação apócrifa do *Quijote* (A-VI). A escolha de tal imagem, a despeito de Avellaneda haver ou não compreendido sua obra, como se queixou Cervantes em algumas ocasiões, indica uma

²⁹³ GONÇALVES, Síval Carlos Mello. O auditório e seu duplo ficcional: um ensaio sobre a imaginação narrativa medieval. In: _____. (org.). **Atravessando mundos: ensaios sobre a imaginação medieval**. Manaus: EDUA, 2015. p. 181.

²⁹⁴ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 184.

²⁹⁵ No original, *batán*: “Máquina movida por fuerza hidráulica, provista de unos mazos que golpean tejidos o pieles para desengrasarlos o enfurtirlos”. RICO, Francisco. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Nota de rodapé. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 184.

determinada recepção esperada do público consumidor: o prosseguimento das aventuras cavaleirescas que os haviam embevecido na primeira parte.

Poder-se-ia argumentar que se tratou de uma avaliação equivocada por parte de Avellaneda e dos editores envolvidos na obra. Talvez, mas este não é um caso isolado. Pois “don Quijote triunfa en el imaginario colectivo desde un principio porque se le sitúa como uno más de los héroes que aparecen en los libros de caballerías, un héroe particular, ya que más que el honor y las destrezas bélicas, insta a la risa y al entretenimiento”²⁹⁶.

Com efeito, diversas representações imagéticas de *Dom Quixote* sugeriram um mesmo sentido, uma mesma leitura da obra; afinal, lembremos com Chartier que “os indicadores explícitos” – no caso, o frontispício – “criam expectativas de leitura e perspectivas de entendimento” – a de literatura cavaleiresca. Cito aqui o exemplo da edição pirata de Portugal, a de Paris e a da Inglaterra, das quais, para não enfadar o leitor, trago apenas a última (A-VII). Embora aí se constate traços estéticos diferentes daqueles encontrados nos *libros de caballerías*, como pela distância temporal não poderia deixar de ser, ainda assim as semelhanças provam-se eloquentes.

Independentemente de tudo isso, a proposta de Lucía Megías quanto à condição plenamente cavaleiresca do *Quixote* é inovadora, mas exagerada. Se fosse esse o caso, por que o livro de Cervantes teria sido justamente um dos últimos de sua época, a despeito da circulação de volumes do gênero em formato manuscrito por ainda algumas décadas? Ainda que as explique como coerentes com os princípios do paradigma humorístico dos livros de cavalarias, o autor parece subestimar a postura distante e burlesca frente à representação anterior da Cavalaria que Cervantes imprime em incontáveis de suas passagens. Considero-a, portanto, uma tese frágil. Não pretendo defender que *Dom Quixote* era um perfeito livro de cavalarias, coroação máxima do gênero, quando há tantas evidências de que não é este caso.

Tal formulação, ainda assim, tem o grande mérito de colocar em pauta a íntima relação entre o *Quixote* e os *libros de caballerías*, bem como a dívida que o primeiro tem para com os segundos. E é precisamente este um dos objetivos desta dissertação: através de uma análise comparada, deixar claro o que há de *Amadís* em *Dom Quixote* e, de forma mais ampla, o que há de uma representação ainda fundamentalmente medieval da Cavalaria naquele que até hoje é visto como o romance que inaugurou a modernidade.

²⁹⁶ LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Los libros de caballerías en las primeras manifestaciones del *Quijote*. In: CACHO BLECUA, Juan Manuel. (org.). **De la literatura caballeresca al Quijote**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2007. *E-book*. Não paginado.

Por outro lado, não podemos esquecer da ruptura pela qual é responsável Cervantes. A única solução para esse impasse, como procurarei mostrar no capítulo a seguir, é uma abordagem que leve em conta sua natureza ambivalente.

Capítulo 2: Pressupostos teóricos para a análise da ambivalência em *Dom Quixote*

El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.

(Jorge Luis Borges; Pierre Menard, autor del Quijote)

Nas páginas que seguem, procurarei definir e explicar alguns pressupostos teóricos que possibilitem a análise da representação ambivalente da Cavalaria em *Dom Quixote*, a ser feita no capítulo 3 deste trabalho.

Inicialmente, introduzirei o conceito a que doravante me referirei como “cômico ambivalente”, baseado nas ideias expostas por Mikhail Bakhtin no decorrer do livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*²⁹⁷. Considero-o um pilar teórico fundamental da minha hipótese, visto ser uma ferramenta indispensável para a percepção da duplicidade de discursos em jogo na obra de Cervantes. Com isso, pretendo abrir caminho para questionar as hegemônicas interpretações monovocais, a respeito da representação da Cavalaria, de *Dom Quixote*.

A isso se segue o núcleo do capítulo, onde farei um longo debate sobre a categorização de *Dom Quixote*, seja como epopeia, seja como romance a partir dos eixos de análise elencados na leitura do texto “O romance como gênero literário”²⁹⁸, também de Bakhtin. A saber, são estes: a) o heterodiscurso²⁹⁹; b) o cronotopo; c) a representação do homem. Como não deixarei de explicar novamente na ocasião, meu interesse não é simplesmente classificá-lo em uma dessas categorias, mas perceber com que técnicas narrativas, específicas de um gênero ou de outro, Cervantes concretiza sua representação da Cavalaria.

²⁹⁷ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013.

²⁹⁸ Versão completa do texto circulado no Brasil como “Epos e romance (sobre a metodologia da pesquisa sobre o romance)”, compondo a coletânea **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2002. Para referência de “O romance como gênero literário”, ver BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2019.

²⁹⁹ Tendo em vista as diferentes traduções do termo *raznorétchie*, ora como “heteroglossia” (Tezza, 2003; Faraco, 2006), “plurilinguismo” (Bernardini *et al*, 2010) (sobre essas traduções, ver MACIEL, L. V. de C. Considerações sobre heterodiscurso a partir de Dom Quixote. **Bakhtiniana**. São Paulo, V. 13, N. 2, 2018. pp. 100-116) e finalmente como “heterodiscurso”, opto aqui por seguir a última, de autoria de Paulo Bezerra. Essa preferência se justifica pelo meu entendimento de que a tradução de Bezerra não só evidencia a multiplicidade de conjuntos linguísticos usados pelo romance, mas ao entendê-los como diferentes discursos, enfatiza suas distintas visões sobre o mundo.

Finalmente, declarando insuficientes ambas as perspectivas, por julgá-las incapazes de apreender seu sentido ambivalente, procurarei desenvolver um método de leitura e análise de *Dom Quixote* capaz de atender às exigências de uma interpretação apropriada à sua natureza particular.

2.1) O cômico ambivalente em *Dom Quixote*

Em seu clássico livro *A cultura popular...*, Mikhail Bakhtin procura traçar a presença de elementos do cômico popular na obra de Rabelais, de acordo com ele, um dos maiores e mais subestimados autores da Idade Moderna. O que é de meu principal interesse nessa obra é a elaboração da ideia de “cômico ambivalente”, que nos permitirá compreender *Dom Quixote* para além de sua interpretação de ruptura com a representação da Cavalaria.

De acordo com Bakhtin, essas manifestações do cômico popular opunham-se de forma radical à “cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época”³⁰⁰. Ou seja, para ele, existiria uma clara distinção entre a cultura da elite e a cultura do povo. A cultura popular³⁰¹, através da visão cômica do mundo, ofereceria uma perspectiva da vida, oposta àquela propagada pela cultura oficial, livre do controle opressor da Igreja e do Estado³⁰², à qual “os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção”³⁰³. O autor estabelece, assim, uma concepção dual do mundo, povoado por visões opostas e hierarquizadas entre si: no topo, o discurso sério e oficial, no baixo, o cômico e o popular.

³⁰⁰ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013. p. 3.

³⁰¹ Tendo em vista as críticas resumidas por Peter Burke (BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 40), ao conceito de “cultura popular”, creio ser necessário esclarecer meu posicionamento. A partir dos mais recentes estudos no campo da cultura, nos quais figuram importantes contribuições de historiadores como Roger Chartier e Jacques Revel, Burke afirma que este conceito seria pouco preciso, ao procurar delimitar um leque de grupos sociais por demais amplo e variado em apenas uma categoria: o povo. Essa crítica é certamente válida, mas destoa da visão de Bakhtin. Para ele, há uma divisão essencial do mundo, entre a cultura popular e a cultura oficial. À primeira estão relacionados o povo, a praça pública e o cômico, diametralmente opondo-se à segunda, para a qual estão reservados o tom sério e solene sobre a vida. Trata-se, a meu ver, de uma questão metodológica, responsável por privilegiar determinada perspectiva de análise. Enquanto a proposta de Burke e outros, de fato, é capaz de complexificar as divisões sociais e perceber suas especificidades, ela no entanto perde a capacidade de uma visão mais ampla e geral das dinâmicas de classe, tal como vemos na obra de Bakhtin.

³⁰² Sem entrar em muitos detalhes, Bakhtin usa a palavra “Estado” para designar uma forte instância de poder, no contexto da Idade Média. Todos os usos que faço deste termo são seguindo essa sua concepção, e exclusivamente para melhor elucidar suas ideias a respeito das estruturas que sustentam e propagam a “cultura oficial”.

³⁰³ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013. p. 5.

O riso funcionaria, então, como um elemento questionador da ordem, e teria, ainda segundo o autor, três principais manifestações: as formas dos ritos e espetáculos, as obras cômicas verbais – dentre as quais está, em certo sentido, *Dom Quixote* – e as diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro.³⁰⁴

Segundo o teórico russo, a dualidade do mundo quase sempre existiu na história humana. Contudo, com a ascensão do sistema de classes e o triunfo do Estado, os aspectos cômico e sério do mundo foram hierarquizados. O cômico, relegado a um patamar secundário, assume caráter não-oficial, aproximando-se da cultura popular, enquanto cabe ao sério assumir o papel de preponderância ligado ao Estado e à cultura dominante. Contudo, esse segundo mundo, essa segunda vida guardada e intimamente vivida pelo povo, emerge e torna-se hegemônica em alguns momentos particulares do calendário medieval, dentre os quais o mais importante é o carnaval.

No que se refere à dinâmica das festividades medievais ligadas à cultura popular e seu modo de funcionamento, Bakhtin afirma que:

Os rituais cômicos das festas dos loucos e do asno, das várias procissões e ritos das outras festas estavam legalizados até um certo ponto. Era o que acontecia com as diabruras, durante as quais os “diabos” tinham por vezes o direito de “correr livremente” pelas ruas e arredores alguns dias antes das representações e de criar em volta de si um ambiente diabólico e desenfreado; os folguedos das feiras eram legalizados da mesma forma que o carnaval. Evidentemente, essa legislação era forçada, incompleta, e *alternava com a repressão e as interdições*. Durante toda a Idade Média, o Estado e a Igreja eram obrigados a fazer *concessões* maiores ou menores à praça pública, a contar com ela. Pequenas ilhas, rigorosamente delimitadas pelas datas das festas, estavam disseminadas durante o curso do ano; nessas ocasiões, o mundo estava autorizado a afastar-se dos trilhos oficiais, assim mesmo sob a forma defensiva do riso. Não se impunha quase nenhuma fronteira ao riso.³⁰⁵ (Grifos meus)

É a seriedade defendida e, em última instância, imposta pela Igreja à sociedade medieval, ao excluir todos os aspectos do cômico de seus ritos, cerimônias e conduta mais geral, que torna indispensável a existência de uma série de mecanismos de “escape”.³⁰⁶ Em uma carta circular da Faculdade de Teologia de Paris, datada de 1444, diz-se que os homens são como “tonéis mal ajustados que o vinho da sabedoria faria explodir se se encontrasse sempre na incessante fermentação da piedade e do temor divino”³⁰⁷ e que, por isso, seriam necessários períodos de suspensão da seriedade vigente, sob a forma de

³⁰⁴ Ibidem. p. 4.

³⁰⁵ Ibidem. p. 78.

³⁰⁶ Ibidem. p. 64.

³⁰⁷ Ibidem. p. 65.

festas populares – das quais participavam e apreciavam os membros da dita cultura oficial.

Enquanto o papel das festas tradicionais seria o de reafirmar o poder da ordem vigente e tudo a ela ligado – pensemos aqui nos rituais da Igreja, nas cerimônias aristocráticas, etc. –, o das festas populares seria exatamente o inverso: é no carnaval em que ocorre uma libertação temporária de toda a verdade popular, do cômico, incorrendo na suspensão provisória de todos os ideais caros a essa ordem, tais como a hierarquia, os privilégios e as regras.³⁰⁸ Se nas festas oficiais as personagens apresentavam-se por seus títulos e comportavam-se com a pompa que lhes era reservada, buscando assim reafirmar a desigualdade do mundo, o carnaval, por sua vez, despreza esta prática; ao deixar de lado as diferenças e desprezar quaisquer barreiras sociais, torna-se a própria abolição da hierarquia. O mundo do carnaval é, destarte, profundamente democrático em sua natureza.

Tudo isso acabará por desaguar no que talvez veio a se tornar um dos principais conceitos do autor para a posteridade: o de “carnavalização”. Em prosa envolvente, traço marcante de sua escrita, Bakhtin explica-o da seguinte maneira:

O carnaval (repetimos, na sua acepção mais ampla) liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo. Tal era o poderoso apoio que permitia atacar o século gótico e colocar os fundamentos da nova concepção do mundo. É isso que nós entendemos como carnavalização do mundo, isto é, a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida.³⁰⁹

Característica essencial das festas populares na Idade Média e no Renascimento, o conceito de carnavalização, contudo, não é exclusivo a esses recortes temporais.³¹⁰ Note-se, ademais, que a carnavalização não apenas questiona a concepção de mundo oferecida pela cultura oficial, mas, por seu turno, oferece a própria. Pois a destruição operada pela cultura popular, pelo carnaval, nunca é absoluta e simplesmente aniquiladora: subjaz aqui a ideia do baixo como polo ambivalente, ideia que desenvolverei mais adiante.

³⁰⁸ Ibidem. p. 8.

³⁰⁹ Ibidem. p. 239.

³¹⁰ Ibidem. p. 238.

Prosseguindo, cumpre dizer que um dos principais simbolismos ligados à linguagem carnavalesca é a ideia do avesso, da inversão, cujo principal exemplo é a dinâmica da troca entre o “alto” e o “baixo”. Este mundo a partir da visão popular do qual se fala, na verdade, constrói-se como uma alegre inversão do mundo tal como visto pela ordem, já que “A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’”³¹¹.

Buscando uma explicação mais historicizada do “princípio da vida material e corporal”³¹², abundante na obra de Rabelais, Bakhtin rejeita todas as interpretações incapazes de perceber sua ligação com a cultura cômica popular – e, por conseguinte, com o baixo – da Idade Média, responsável por dar origem a um tipo de concepção estética que o autor denominou como “realismo grotesco”. Para ele, nessa concepção “o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*”³¹³, e a esse tipo de imagens estão relacionadas a fertilidade, a abundância e o crescimento, todos entendidos como fenômenos representativos do povo. O autor insiste que as gerações posteriores foram incapazes de apreender o significado de tal concepção em sua totalidade, pois acabavam por modernizá-la e entendê-la fora de seu contexto original. Em sua opinião, por muito tempo a crítica desprezou ou matizou o aspecto cômico e popular de obra de Rabelais, impalatável aos padrões estéticos de outras épocas.³¹⁴

A mais importante característica do realismo grotesco é o rebaixamento, a saber, o processo pelo qual transferem-se elementos de cunho elevado, espiritual, cerimonial e abstrato ao plano do baixo, material, corporal e objetivo. Em outras palavras, trata-se da degradação da cultura oficial, ligada ao sublime, e sua subsequente aproximação da terra, do corpo. Essa relação alto-baixo, como ficará claro, assume um sentido literal, pois “o ‘alto’ e o ‘baixo’ possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente *topográfico*”³¹⁵. O fenômeno do rebaixamento, de acordo com Bakhtin, era muito familiar a Cervantes, que o executou de forma exemplar:

É preciso esclarecer, também, que um dos procedimentos típicos da comicidade medieval consistia em transferir as cerimônias e ritos elevados ao plano material e corporal; assim faziam os bufões durante os torneios, nas cerimônias de iniciação dos cavaleiros e em outras ocasiões solenes.

³¹¹ Ibidem. p. 10.

³¹² Ibidem. p. 16.

³¹³ Ibidem. p. 17. Grifo do original.

³¹⁴ No decorrer do capítulo I de “A cultura popular...”, Bakhtin dedica-se a traçar, em linhas gerais, a história da recepção da obra de Rabelais, partindo do século XVII e culminando nos então estudos atuais da questão – ou seja, até a década de 60 do século XX.

³¹⁵ Ibidem. p. 18. Grifo do original.

Numerosas degradações da ideologia e do cerimonial cavaleiresco que aparecem no Dom Quixote, são inspiradas pela tradição do realismo grotesco.³¹⁶

De fato, o rebaixamento da ideologia cavaleiresca – essencialmente aquela ligada à cultura oficial da Idade Média –, e sua conseqüente aproximação da terra e do corpo, são uma constante na obra de Cervantes. A ridicularização da Cavalaria e de seus valores não apenas pode ser encontrada em diversas passagens do livro – os fracassos em batalhas, as tavernas como falsos castelos, a lavradora como falsa dama –, mas é o próprio cerne de sua comicidade. Lembremos que, de acordo com uma das tradições da crítica literária – a que entende o *Quixote* como simples paródia –, a depreciação da cultura da Cavalaria significou uma ruptura com este grupo – e por conseguinte com a Idade Média – na medida em que procurou evidenciar seu anacronismo e inconsistência na época da publicação do *Quixote*.³¹⁷

Ademais, são recorrentes as imagens carnavalescas no texto de Cervantes, como o próprio Bakhtin não deixará de apontar. Ao longo de *A cultura popular...*, são analisados diversos fenômenos ligados à cultura popular e ao cômico carnavalesco, não apenas na obra de Rabelais, mas em variados textos, festas e práticas. Mostrarei brevemente, a seguir, a presença de alguns desses fenômenos, típicos do sistema de imagens carnavalescas do mundo, em *Dom Quixote*.

O tema da confusão entre a batalha e banquete é recorrente no universo do cômico popular. Bakhtin afirma que “As figuras culinárias na descrição das batalhas eram muito comuns [...] nos pontos em que esta última entrava em contato com a tradição cômica popular”³¹⁸.

No livro de Cervantes, semelhantes episódios são recorrentes. No capítulo LII da primeira parte, o Quixote é acusado de “tener vazios los aposentos de la cabeza”³¹⁹ por um pastor que participava de uma amigável reunião de viajantes, farta em comida e bebida. Ao ouvir isso, “arrebato de un pan que junto a sí tenía y dio con él al cabrero en todo el rostro, con tanta furia, que le remachó las narices”³²⁰. O pastor reage e, quando já se preparava para enforcar o cavaleiro, Sancho acude seu amo e derruba o adversário “encima de la mesa, quebrando platos, rompiendo tazas y derramando y esparciendo

³¹⁶ Idem.

³¹⁷ Para maiores detalhes sobre esta discussão, voltar à seção 1.4 do capítulo 1.

³¹⁸ Ibidem. p. 168.

³¹⁹ CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 522.

³²⁰ Idem. Grifo meu.

cuanto en ella estaba”³²¹. Livrando-se do ataque do escudeiro, o pastor, cujo rosto estava “lleno de *sangre*”, “andaba buscando a gatas algún *cuchillo de la mesa* para hacer alguna *sanguinolenta* venganza”³²².

Já no capítulo XXXV, também da primeira parte, vemos o motivo da transformação do sangue em vinho, também abordado por Bakhtin em seu estudo. Sonhando que enfrentava gigantes do reino de Micomicón, “había dado tantas *cuchilladas* en los *cueros*, creyendo que las daba en el gigante, que todo el aposento estaba lleno de *vino*”³²³. Sancho, negando-se a desacreditar a fantasia de seu senhor, defende que a estalagem era encantada, e que “ahora no parece por aquí esta *cabeza* [a do gigante], que vi *cortar* por mismísimos ojos, y la *sangre corría del cuerpo como de una fuente*”³²⁴. Ora, mas ocorre que o sangue que este acreditava ter visto não era mais que o vinho dos odres que havia destruído seu companheiro dom Quixote, como explica, enraivecido, o estalajadeiro: “No ves, ladrón, que la *sangre* y la *fuelle* no es otra cosa que estos *cueros* que aquí están horadados y el *vino tinto* que nada en este aposento [...]?”³²⁵.

Essa intensa confusão entre banquete e batalha deve ser compreendida sob a ótica da cultura popular. Ela não é nunca exclusivamente destrutiva e negativa, mas, como explicarei adiante, ambivalente. O pão torna-se arma na mão do Quixote, o vinho, sangue – simultaneamente, a arma é o pão e o que deveria ser sangue é, na realidade, vinho. Bakhtin explica bem a relação entre o carnaval e as imagens do banquete-batalha:

[...] o sangue transforma-se em vinho, a batalha cruel e a morte atroz em alegre festim, a fogueira do sacrifício em fogão de cozinha. As batalhas sangrentas, os despedaçamentos, sacrifícios nas chamas, mortes, golpes, surras, imprecações, injúrias mergulham no ‘tempo alegre’ que dá a morte e a vida, que interdiz ao antigo de perpetuar-se e não cessa de gerar o novo e o jovem.³²⁶

É evidente, nesses episódios, a mistura entre as imagens do banquete e da batalha, da comida e do sangue. Esse é apenas um dos exemplos do sistema de imagens do carnaval em *Dom Quixote*. Após, o autor vai discutir o espancamento como procedimento típico do carnaval, na medida em que “Todas essas personagens são escarnecidas,

³²¹ Idem. Grifos meus.

³²² Idem. Grifos meus.

³²³ Ibidem. p. 367.

³²⁴ Idem. Grifos meus.

³²⁵ Idem. Grifos meus.

³²⁶ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013. p. 183.

injuriadas e espancas porque representam individualmente o poder e a verdade moribundos: as idéias, o direito, a fé, as virtudes dominantes”³²⁷.

Com efeito, são habituais os episódios de espancamento em Cervantes, tanto aqueles em que a vítima é Sancho, quanto naqueles em que o atacado é o Quixote. Um dos exemplos é o capítulo III do primeiro volume, em que se trata do adubamento de nosso cavaleiro. Tendo seu velamento de armas contestado por um passante, dom Quixote sente a cerimônia ameaçada e decide atacá-lo. Os companheiros da vítima, por sua vez, resolvem vingar o colega, e “comenzaron desde lejos a llover piedras sobre don Quijote, el cual lo mejor que podía se reparaba con su adarga [...]”³²⁸. Neste caso, o tema do espancamento assume a forma do apedrejamento. Já no capítulo XV da primeira parte, os aventureiros testemunham um maltrato dirigido ao cavalo Rocinante; indignados, decidem tirar satisfações com o grupo de galegos responsáveis pelo ataque. Vendo-se em maioria, estes últimos “acudieron a sus estacas y, cogiendo a los dos en medio, comenzaron a menudear sobre ellos com grande ahínco y vehemencia”³²⁹.

Cumpra agora explicar o que Bakhtin quis dizer com o caráter ambivalente do cômico popular carnavalesco. Recordo que o procedimento típico da comicidade medieval era a degradação dos elementos da cultura oficial, isto é, o destronamento do alto, do sério, do abstrato, do espiritual e do cerimonial, e sua conseqüente aproximação da cultura popular, ou seja, dos princípios do baixo, do riso, do material. Em Cervantes, isso se manifesta a partir do rebaixamento da ideologia cavaleiresca.

Contudo, Bakhtin nos aponta que, para este movimento cujo sentido é degradar – bastante evidente – existe também sua contrapartida, geralmente oculta:

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez [...]. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo nascimento*. E por isso não tem valor somente destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá a vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo.³³⁰ (Grifos meus)

³²⁷ Ibidem. p. 184.

³²⁸ CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 45.

³²⁹ Ibidem. p. 132.

³³⁰ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013. p. 19.

Como procura-se deixar claro no trecho, a cultura popular e sua principal forma, a comicidade, são ambivalentes. Isto é, dispõe de dois polos: ao mesmo tempo em que inverte a ordem e a contesta, esse movimento não significa a simples destruição, mas uma regeneração inovadora. Isso acontece a partir do contato com o poder regenerativo do baixo, do popular e do cômico. Em outras palavras, a degradação dos elementos culturais sérios, elevados e oficiais não significa somente sua negação, mas, também, simultaneamente, sua reelaboração em algo novo. Quer dizer: “Os objetos ressuscitam literalmente à luz do seu novo emprego rebaixador; renascem à nossa percepção”³³¹. *Dom Quixote*, sem dúvida, é um bom exemplo dessa dinâmica, como reconhece o próprio Bakhtin:

A linha principal das gradações paródicas conduz em Cervantes a uma reaproximação da terra, a uma comunhão com a força produtora e regeneradora da terra e do corpo. É a prolongação da linha grotesca. Mas, ao mesmo tempo, o princípio material e corporal já se empobreceu e se debilitou um pouco. [...]. O alegre princípio regenerador existe ainda, embora numa forma atenuada, nas imagens terra-a-terra dos moinhos de vento (gigantes), albergues (castelos), rebanhos de cordeiros e ovelhas (exércitos de cavaleiros), estalajadeiros (castelões), prostitutas (damas da nobreza), etc.³³²

Ainda que a obra de Cervantes não seja o perfeito exemplo da cultura cômica popular e de seu poder regenerativo, este ainda existe. São nas degradações da ideologia cavaleiresca, isto é, nas transferências de seus elementos mais elevados para as dimensões terrena e o corporal, que o princípio regenerativo do cômico ambivalente age. Na narrativa, isso se expressa na mutação de elementos da cultura séria e oficial, isto é, gigantes, castelos, exércitos, castelões, damas da nobreza, etc., em figuras do polo oposto, respectivamente: moinhos, albergues, rebanhos de cordeiros e ovelhas, estalajadeiros e prostitutas. Ou seja, segundo a proposta de Bakhtin, as figuras ligadas ao imaginário cavaleiresco, na obra de Cervantes, não são unilateralmente destruídas, mas seus significados são renovados a partir da concepção carnavalesca do mundo.

O exemplo mais claro disso no decorrer de seu livro é seu comentário sobre o episódio do “limpa-cus”, de *Gargantua*. Nele, o gigante de Rabelais usa uma série de objetos – cachecóis, luvas, plantas e folhas, etc. – atribuindo-lhes uma nova função: higienizar suas partes íntimas. Em seu relato, o personagem explica os prós e contras de cada instrumento usado. “Transformar um objeto em limpa-cu, é antes de mais nada

³³¹ Ibidem. p. 328.

³³² Ibidem. p. 20.

rebaixá-lo, destroná-lo, aniquilá-lo”³³³, esclarece Bakhtin. O princípio regenerativo apresenta-se na medida em que este gesto cômico por excelência não se precipita para a crítica unilateralmente destrutiva e absoluta; ele dá um novo sentido àquilo do que se ri. Nas palavras do autor, esse uso imprevisito obriga-nos a considerar o que é burlado “com novos olhos, a julgá-lo em função do seu lugar e destinação novos. Nessa operação, a sua forma, a matéria de que é feito, a sua nova dimensão são avaliadas de uma maneira completamente nova”³³⁴.

Seguindo esse raciocínio, seria razoável ensaiar, embora não esteja explícita nos escritos do autor, uma interpretação bakhtiniana de *Dom Quixote*. Certamente, estou de acordo com crítica de que a leitura do livro como uma “paródia literária dos romances de cavalaria do fantástico, do sonho e do idealismo, paródia feita do ponto de vista do bom senso e da moral prática” é, como diz ele, “uma concepção tipicamente limitada, burguesa, do romance de Cervantes”³³⁵.

Mas, ao considerar o Renascimento como a época mais significativa em termos da influência do carnaval, como “a carnavalização direta da consciência”³³⁶, Bakhtin vê o período como a culminação do cômico popular e, por consequência, da libertação alegre, do medo e opressão impostos pelo Estado e Igreja medievais. Todos os elementos da Cavalaria ligados à cultura oficial e solene – a ética, os rituais, o comportamento, a linguagem, o imaginário – são rebaixados e adquirem um novo sentido. Eles são capturados pela energia regeneradora do carnaval, transformando-se em alegres espantalhos do que costumavam ser. Os gigantes são moinhos, os elmos mágicos são bacias, soldados são ovelhas. Tudo é ressignificado segundo a lógica do cômico.

Sendo assim, é válido conjecturar que, para Bakhtin, o riso em minha fonte seria entendido como a vitória do cômico renascentista sobre a seriedade, da verdade única, do mundo medieval. Guardadas as devidas proporções, essa vitória sobre a opressão da Igreja e do Estado medievais seria equivalente à vitória do temor cósmico pelo riso.³³⁷ Constituir-se-ia, assim, como uma interpretação que destaca o aspecto de ruptura com a Cavalaria.

³³³ Ibidem. p. 327.

³³⁴ Idem.

³³⁵ Ibidem. p. 89.

³³⁶ Ibidem. p. 238.

³³⁷ Ibidem. pp. 294-295.

A proposta é tentadora, mas, creio, insuficiente. Ela não é capaz de abarcar a dupla dimensão de *Dom Quixote*, isto é, sua verdadeira ambivalência.³³⁸ Se minha hipótese de leitura bakhtiniana de Cervantes é válida, como penso ser, ela desconsidera alguns aspectos essenciais da cultura medieval que o próprio autor russo trabalha no decorrer de seu livro. Por exemplo, ela esquece da capacidade do homem da Idade Média de “conciliar a assistência piedosa à missa oficial e a paródia do culto oficial na praça pública. A confiança de que gozava a verdade burlesca, a ‘do mundo às avessas’, era compatível com uma sincera lealdade”³³⁹ indicada pelo próprio autor. Se estes sujeitos eram capazes de vivenciar simultaneamente nesses universos opostos, por que não enxergar o mesmo no que se refere à sua leitura do *Quixote*?

É vital perceber o elo recíproco que existe entre as dimensões oficial e popular. O próprio Bakhtin, embora enfatize o caráter libertador da primeira sobre a segunda, também reconhece que esta só se constitui a partir daquela. O trecho a seguir é um dos não muitos momentos em que isto é colocado de maneira mais explícita:

Mas ao mesmo tempo, como já vimos, o Prólogo [de *Pantagruel*] no seu conjunto é um disfarce paródico dos métodos eclesiásticos de persuasão. Por detrás das *Crônicas*, encontra-se o Evangelho; por detrás dos elogios ditirâmbicos dirigidos a esse livro, dotado de virtudes salvadoras, o caráter exclusivo da verdade proferida pela Igreja; por trás das injúrias e imprecações, a intolerância, a intimidação e as fogueiras da Igreja. É a política da Igreja traduzida na língua do reclame público alegre e irônico³⁴⁰

A analogia é óbvia para o nosso caso: por detrás da série de rebaixamentos da ideologia cavaleiresca operados por Cervantes, há todo um *ethos* cavaleiresco e a literatura a ele relacionada. Mas é preciso levar este trecho de Bakhtin às últimas consequências. O que está em jogo não é somente a estrutura por cima da qual se baseia o cômico, mas que o seu universo é a exata inversão daquele tal como proposto pela cultura oficial. Só que, em *Dom Quixote*, ambos universos possuem igual relevância. Embora um se forme como inverso do outro, eles estão em constante alternância.

³³⁸ Portanto, meu uso do conceito de ambivalência difere-se ligeiramente daquele empregado por Bakhtin, embora a referência seja evidente. Este último entende a ambivalência como uma consequência da capacidade regenerativa do cômico popular; assim, o riso nunca se precipita para a anulação absoluta daquilo que é burlado, mas dá a ele um novo sentido, desta vez em sua dimensão cômica. Por minha vez, entendo a ambivalência como a coexistência de dois discursos opostos, mas complementares, sem decorrer em uma contradição, em uma só manifestação cultural – no meu caso, o *Dom Quixote*. Doravante, salvo quando explicitamente dito o contrário, o termo “ambivalente” será usado como eu mesmo o compreendo.

³³⁹ Ibidem. p. 82.

³⁴⁰ Ibidem. p. 144.

[...] a festa medieval era um Jano de duas faces: se a face oficial, religiosa, estava orientada para o passado e servia para sancionar e consagrar o regime existente, a face risonha popular *olhava para o futuro e ria-se dos funerais do passado e presente*. Ela opunha-se à imobilidade conservadora, à sua ‘atemporalidade’, à imutabilidade do regime e das concepções estabelecidas, punha ênfase na *alternância* e na *renovação*, inclusive no plano social e histórico.³⁴¹

Neste outro trecho, que ilumina e complementa o anterior, o autor também reconhece a duplicidade, a intensa convivência, dos mundos oficial e popular na forma das festas medievais. É preciso partir dessa premissa para nossa compreensão do livro de Cervantes.

Os elementos da cultura oficial, em *Dom Quixote*, são efetivamente destronados pela comicidade – como demonstrarei em breve. Contudo, eles possuem uma relevância na trama que não pode ser ignorada e tampouco subestimada. Tal como a festa medieval, não se poderia apreender o livro em questão abdicando de uma de suas faces. Esses elementos ligados ao alto e ao sério oferecem, para usar um conceito bakhtiniano, “resistência dialógica”³⁴² às investidas do baixo, do cômico e do carnaval. Em outras palavras: a dimensão séria em *Dom Quixote* deve ser considerada em sua autonomia, e não a simples serviço de sua dimensão cômica. O que defendo, e que procurarei desenvolver no decorrer deste capítulo, é que ambas coexistem e relacionam-se dialeticamente.

Fundamentados nessas ideias, a interpretação de *Dom Quixote* como ruptura absoluta com a Cavalaria começa a poder ser contestada. Para tal, será necessário que analisemos como o princípio de degradação da ideologia cavaleiresca ocorre, na prática, na narrativa cervantina. Já quanto à dinâmica que permite a constante alternância entre seriedade e comicidade, alto e baixo, em *Dom Quixote*, esta será melhor elaborada na seção 2.3 deste capítulo. Por agora, a fim de ilustrar o que foi dito, será necessário explicitar esses dois polos em um trecho da fonte.

Recorrerei ao memorável episódio da arremetida contra os moinhos, presente no capítulo VII do primeiro volume da obra. Em sua segunda saída, agora pela primeira vez acompanhado de seu escudeiro, Sancho Pança, dom Quixote retoma suas andanças com o objetivo de restituir a Cavalaria no mundo. Em algum momento, avista uma grande quantidade de figuras que acredita serem gigantes, mas que, na verdade, são moinhos.

³⁴¹ Ibidem. p. 70.

³⁴² Esse conceito será melhor explorado ainda neste capítulo, nas seções seguintes. Por ora, basta entender que ele diz respeito à oposição, dado o caráter vivo e autônomo da língua, da apropriação mecânica de um conjunto linguístico alheio, por parte do discurso instrumentalizado.

Determinado a enfrentá-los, apesar dos alertas de seu escudeiro sobre o óbvio engano, investe corajosamente contra seus pretensos inimigos. O episódio, agora na muito mais qualificada prosa cervantina, prossegue da seguinte maneira:

Pero él iba tan puesto en que eran gigantes, que ni oía las voces de su escudero Sancho, ni echaba de ver, aunque estaba ya bien cerca, lo que eran, antes iba diciendo en voces altas: – Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete. Levantose en esto un poco de viento, y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo: – Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar. Y en diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primero molino que estaba delante; y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo.³⁴³

Impressiona a abundante quantidade de degradações do princípio cerimonial e elevado presentes em tão curto trecho; para melhor percebê-las e compreender seu princípio de rebaixamento, será preciso lembrar o que foi anteriormente dito sobre as bases ideológicas da Cavalaria medieval e do *ethos* cavaleiresco como um todo. Atente-se, em especial, à forma que aparecem os preceitos basilares da Cavalaria “valor guerreiro” e “amor cortês”, elencados por DUBY.

Em primeiro lugar, a mutação do gigante, oponente clássico dos *libros de caballerías*, criatura mitológica e desafio digno, em mero moinho, enfadonho e imóvel edifício, instrumento de trabalho de camponeses, classe baixa por excelência. Também chamam atenção as duas falas do protagonista, que simulam os discursos épicos da literatura cavaleiresca precedentes e demonstram extrema coragem e ousadia, mas cujo sentido é – mas apenas aparentemente, como se verá adiante – esvaziado quando somos lembrados da real situação em curso. Em seguida, sublinhe-se a entrega do cavaleiro à dama, Dulcineia, à qual todos os gloriosos feitos de cavalaria são dedicados. Porém, tanto não há real dama – afinal, trata-se de uma aldeã que ignora os costumes da cavalaria e mesmo desconhece o protagonista – quanto feito glorioso nenhum.

Nenhum, pois, ao fincar sua lança no dito inimigo, suas pás são impelidas por uma misteriosa brisa, destruindo a arma e jogando para trás dom Quixote que, arremessado para longe, “fue rodando muy maltrecho por el campo”. Vale lembrar que essa aproximação com o solo, proveniente da queda do cavaleiro, não é casual, já que o

³⁴³ CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. pp. 75-76.

rebaixamento está *topograficamente* ligado ao baixo, de forma que o uso do verbo “rodando”, por Cervantes, tem como função ilustrar esse contato contínuo e humilhante com a terra.

O problema no episódio não é a derrota, que não é de todo rara na literatura cavaleiresca, mas a maneira pela qual ela é narrada. Dom Quixote não perde porque foi enganado, distraído, ou mesmo subjugado pela força alheia, como seria comum em outras narrativas, mas porque foi incapaz de derrotar um inimigo que, em última instância, sequer existe. Seu fracasso é, ao que tudo indica, absoluto e incontestável, inerente à condição de fraqueza de seu próprio ser, e por isso não nos surpreenderíamos se o cavaleiro acordasse de sua ilusão imediatamente após esse episódio e, encerrando sua breve aventura, retirasse-se para casa. Decretado o fracasso do protagonista, e por conseguinte da Cavalaria, por ele simbolizada, ficaríamos convictos da tese, comentada no primeiro capítulo deste trabalho, segundo a qual o livro de Cervantes é uma ruptura com as representações da Cavalaria até então, isto é, sua mera negação.

Mas não é esse o caso. Dom Quixote se levanta e, pasme-se, culpabiliza um invejoso feiticeiro, de nome Frestón, pela sua derrota, afirmando que no último instante de sua investida este haveria transformado os gigantes em moinhos a fim de roubar-lhe a glória de ter sido ele a derrotá-los. Recordando o que afirmou Bakhtin, a degradação dos elementos sérios e oficiais – aqui, a ideologia cavaleiresca e sua concretização literária, os *libros de caballerías* – “é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação”. Por esse motivo, *Dom Quixote* não poderia ser uma simples sátira da Cavalaria, como nas unilaterais paródias modernas – as quais possuem sentido exclusivamente negativo –, mas, pelo contrário, ele é repleto de potência ambivalente.

Fazem-se presentes em *Dom Quixote*, lado a lado, dois discursos acerca da Cavalaria, opostos, mas complementares: seus sentidos negativo e positivo, sua negação e afirmação, os da Anticavalaria e Cavalaria. Para melhor compreender as dinâmicas desses discursos na prosa cervantina e seu importante papel na representação da Cavalaria, cumpre explorar as minúcias que os compõem e lhes conferem sentido.

2.2) Epopeia ou romance?

Em outro de seus textos, intitulado *O romance como gênero literário*, Mikhail Bakhtin dedica-se a explorar as características diacríticas do romance a partir de seus contrastes com outro gênero, a epopeia. Creio ser muito frutífero, apoiando-me em seus

eixos de análise, buscar compreender onde se classificaria o *Dom Quixote*. Não porque é importante defini-lo, seja como romance, seja como epopeia, o que pouco interessaria *per se*, mas porque, como logo ficará claro, cada um desses gêneros possui técnicas narrativas bastante específicas, que delineiam o tipo de representação que fazem de seu objeto. Em suma, é importante perceber quais particularidades de cada gênero são apropriadas por *Dom Quixote*, pois isso nos esclarecerá como, alicerçado no emprego de determinados recursos e formas, Cervantes caracteriza a Cavalaria em sua obra.

Para Bakhtin, o romance teria três elementos fundamentais: a) a “*tridimensionalidade* estilística do romance, vinculada à consciência *plurilinguística* que nele se realiza”, que é o que viabiliza a existência do heterodiscurso no interior da forma romanesca; b) a “mudança radical das coordenadas temporais da imagem literária no romance”; c) uma “*nova zona* de construção da imagem literária no romance, precisamente a *zona de contato máximo com o presente* (a atualidade) *em sua inconclusibilidade*”³⁴⁴.

Por seu turno, além da ausência do heterodiscurso romanesco, a epopeia reuniria as seguintes particularidades: a) “o objeto da epopeia é o passado épico nacional, o ‘passado absoluto’”; b) “a fonte da epopeia é uma *lenda nacional* (e não a experiência pessoal e a livre invenção que cresce a partir dessa base)”; c) “o mundo épico está separado da atualidade – ou seja, do tempo do cantor (autor) e de seus ouvintes – pela *distância épica absoluta*”.³⁴⁵

Outro autor que trabalha o tema da especificidade do romance é Ian Watt, em seu clássico *A ascensão do romance*, livro que impressiona pela capacidade de relacionar condições histórico-filosóficas a tendências literárias, embora se possa, com razão, criticar as limitações provenientes de sua rigidez metodológica. O autor entende que “o surgimento dos três primeiros romancistas ingleses na mesma geração provavelmente não foi mero acidente e que seu gênio só poderia ter criado a nova forma se as condições da época fossem favoráveis”³⁴⁶. Para ele, a faculdade essencial do romance, influenciado pelo realismo filosófico do século XVIII – em especial Locke – é a sua forma “realista”. Isso significa, na prática, que “o romancista tem por função primordial dar a impressão de fidelidade à experiência humana”, de tal forma que “a obediência a convenções

³⁴⁴ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2019. p. 75. Grifos do original.

³⁴⁵ Ibidem. p. 77. Grifos do original.

³⁴⁶ WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 9.

formais preestabelecidas só pode colocar em risco seu sucesso”³⁴⁷ – sendo esta última uma das características clássicas das ficções pré-romanescas. Do texto do autor, extraio três principais eixos de análise aos quais doravante acudirei: a) “caracterização da personagem”; b) “apresentação do ambiente”; e c) “estilo e linguagem”.

Valeria apontar que, para Watt, o romance é um gênero literário originado em um particular momento e local histórico, a saber, o século XVIII inglês, não sendo, portanto, possível encontrá-lo antes disso. Nesse sentido, trata-se de um fenômeno cuja gênese está necessariamente ligada a um período histórico específico, pois capaz de fornecer o princípio filosófico nuclear do romance, qual seja, o realismo.

Já Bakhtin reconhece a existência do romance – conquanto incompleta e limitadamente – ainda no universo greco-latino. Segundo Paulo Bezerra, “Essa descoberta [...] representa algo como a descanonização da história e da teoria da prosa e do romance, que os viam como produto do Renascimento tardio ou do século XVIII”³⁴⁸. Não obstante essa diferença de perspectiva, penso que os eixos de análise dos autores, quando não coincidem – o que acontece em certa medida –, podem ao menos contribuir entre si para meu objetivo.

Tomando como norte os eixos elencados na leitura do texto de Bakhtin, mas também procurando relacioná-los, quando possível, aos de Watt, analisarei agora as diversas técnicas narrativas empregadas por Cervantes em sua obra, buscando pistas de como sua representação da Cavalaria tomou forma a partir delas. Por esse motivo, uma constante comparação do *Quixote* com o *Amadís* também será central, visto que será possível, a partir do diálogo entre ambos, evidenciar não apenas as continuidades e descontinuidades que se estabelecem entre as duas obras em suas incorporações dos preceitos seja da epopeia, seja do romance.

Antes de prosseguir, é necessário fazer uma ressalva: para Bakhtin, *Amadís* é um romance. Entretanto, sob todos os critérios de análise que utilizarei adiante, suas características em muito se aproximam das da epopeia. Devido a esse impasse, é preciso explicar algumas minúcias. *Amadís* emprega heterodiscursividade, porém, diferentemente do *Quixote*, ele estabelece seu campo dialógico com o universo externo ao romance, não com o interno, o que incorre no uso de uma “língua única e estilo

³⁴⁷ Ibidem p. 14.

³⁴⁸ BEZERRA, Paulo. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. VIII.

único”³⁴⁹. Sobre sua particular representação do espaço-tempo, esta se enquadra no tipo “romance de cronotopo aventuresco”; se de fato ela não é idêntica àquela da epopeia, ainda assim sua abstração e alienidade invariavelmente remetem ao universo inalcançável e acabado da mesma. A categoria “representação do homem”, por sua vez, é a que apresenta a maior aproximação entre Amadís e a epopeia. Isso tudo remete à afirmação de Bakhtin segundo a qual “no terreno da Antiguidade, o romance efetivamente não pôde desenvolver todas aquelas possibilidades que foram descobertas na Idade Moderna”³⁵⁰.

Apesar de todas essas retificações, devemos lembrar que o próprio Bakhtin explica que “Os três traços constitutivos da epopeia que caracterizamos são, em maior ou menor grau, inerentes também aos demais gêneros elevados da Antiguidade Clássica e da Idade Média”³⁵¹, dentre os quais certamente se encontra a obra de Montalvo. Em outras palavras, apesar de todas as observações feitas, *Amadís de Gaula* está muito próximo da epopeia: ele é um romance que possui diversas de suas características. Por essas razões, entendo que as considerações que farei sobre *Amadís* e sua respectiva relação com o *Quixote* devem ser vistas sob essa perspectiva.

2.2a) A heterodiscursividade

Dentre outras formas, é possível perceber a existência dos dois discursos sobre a Cavalaria na prosa cervantina a partir dos diferentes tipos de linguagem empregados pelo autor na narrativa. Bakhtin denomina essa utilização de diferentes conjuntos linguísticos como “heterodiscurso”, considerado como “premissa indispensável do gênero romanesco [...] peculiaridade basilar da estilística romanesca, seu *specificum*”³⁵². Em oposição, temos a epopeia, que “conhece apenas uma linguagem una e acabada”³⁵³.

Primeiramente, é preciso justificar tal preocupação com a linguagem. Ora, cumpre lembrar que, para Bakhtin, esta é um fenômeno histórico-sociológico, o que tornaria possível uma “estilística sociológica, para a qual a forma e o conteúdo são indivisos no

³⁴⁹ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015. p. 178.

³⁵⁰ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2019. p. 110.

³⁵¹ Ibidem. p. 84.

³⁵² BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015. p. 30.

³⁵³ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2019. p. 104.

discurso concebido como fenômeno social”³⁵⁴. A historicidade da linguagem e sua relação com os gêneros literários ficarão ainda mais evidentes na concretização da heterodiscursividade do romance em diferentes manifestações linguísticas. O heterodiscurso seria, em suma:

A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, modos de falar de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, as linguagens das gerações e das faixas etárias, as linguagens das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades, as linguagens dos círculos e das modas passageiras, as linguagens dos dias sociopolíticos e até das horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), pois bem, a estratificação interna de cada língua em cada momento de sua existência histórica é a premissa indispensável do gênero romanesco.³⁵⁵

Assim, o emprego, pelo romance, dos mais diversos conjuntos linguísticos em suas particularidades, de diferentes vozes sociais, de visões distintas sobre o mundo contidas em cada um desses discursos, formaria o que se chamou de heterodiscurso. A paródia, aí, aparece como tipo narrativo particularmente representativo das intenções dialógicas – isto é, em relação ativa e consciente com outro enunciado linguístico –, na medida em que recorre à voz do outro para criar determinado efeito. Como ficará claro mais adiante, *Dom Quixote* certamente é um desses casos.

Além disso, não podemos nos esquecer de que “todas as línguas do heterodiscurso [...] são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua compreensão verbalizada”³⁵⁶; ou seja, retomando o que já falei acima, a linguagem é um fenômeno histórico-sociológico, haja vista que ela é a materialização de um ponto de vista ideológico-social sobre a realidade. O romance, como gênero, recorre a essas diferentes vozes e expressa uma multiplicidade de perspectivas sobre a realidade concreta, e, nesse aspecto, distingue-se fortemente da epopeia.

Pois, nesta última, há um discurso único sobre o mundo, uma única voz é contemplada e possui o privilégio de manifestar-se – comumente aquela ligada à cultura oficial. Por seu turno, a heterodiscursividade no romance é tal que, em sua forma última, a voz de um herói “sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor [...] Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao

³⁵⁴ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015. p. 21.

³⁵⁵ Ibidem. pp. 29-30.

³⁵⁶ Ibidem. p. 67.

lado da palavra do autor”³⁵⁷. Seguindo essa linha, se a epopeia está ligada à voz oficial e ao discurso hegemônico sobre o mundo, o romance, por outro lado, é capaz de explicitar diversas perspectivas sobre o mesmo, inclusive, aquelas das classes populares. Em comparação com a epopeia, o romance seria um gênero mais popular e democrático, capaz de exercer “forças centrífugas descentralizadoras”³⁵⁸ na linguagem, resistindo à sua unificação e homogeneização conduzidas pelo poder hegemônico.

A questão da autonomia dos discursos na heterodiscursividade do romance constitui um problema bastante complexo. Ainda que a princípio todas as vozes do romance estejam submetidas às intenções do autor e sirvam a seus propósitos de expressão, Bakhtin admite também que o autor pode inserir “seu pensamento na representação da linguagem do outro, *sem violar a vontade e a própria originalidade dessa linguagem*”, de forma que “a linguagem parodiada exerce uma viva resistência dialógica às intenções parodiantes do outro”³⁵⁹.

Situemos *Dom Quixote* na discussão da heterodiscursividade do romance proposta por Bakhtin. Como narrativa paródica, – mas não simplesmente de ruptura, e sim ambivalente, como expliquei na seção anterior – *Dom Quixote* ininterruptamente recorre a diferentes discursos, diferentes perspectivas sobre real, para compor seu texto. Na prática, poder-se-ia dizer que são múltiplas, quase infinitas – há o discurso do Cura, do Barbeiro, dos duques, correspondentes, respectivamente, ao de um religioso, de um profissional liberal, de aristocratas, etc. Mas, aqui, interessam-nos especialmente duas: o discurso da Cavalaria, alto – cujo representante é dom Quixote – e o da Anticavalaria, baixo – que poderia ser bem condensado na figura de Sancho Pança. Por isso, seria correto dizer que *Dom Quixote* é uma narrativa essencialmente bivocal. Como afirma o próprio Bakhtin:

Cervantes produz uma genial representação literária dos encontros entre o discurso enobrecido pelo romance de cavalaria e o discurso vulgar, em todas as situações importantes tanto para o romance como para a vida. A diretriz polêmica interna do discurso enobrecido, voltada para o heterodiscurso, é desenvolvida em *Dom Quixote* nos diálogos romanescos – com Sancho e com outros representantes da realidade heterodiscursiva e grosseira da vida – e na *dinâmica do enredo do romance*.³⁶⁰ (Grifo meu)

³⁵⁷ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 5.

³⁵⁸ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015. p. 42.

³⁵⁹ Ibidem. p. 222. (grifo meu).

³⁶⁰ Ibidem. p. 190.

Assim, é importante também apontar que a heterodiscursividade em *Dom Quixote* não é somente linguística, mas materializa-se na “dinâmica do enredo do romance”. Isto é importantíssimo, e será retomado no futuro.

Para tornar evidente a heterodiscursividade no *Quixote*, bastaria pensar nos abundantes embates verbais entre os protagonistas. Mas certamente a forma e função dessa dinâmica ficarão mais claras na análise de um caso concreto. Tomemos um entre o cavaleiro e seu escudeiro ao acaso. Aquele travado no capítulo XVIII da primeira parte, onde discutem sobre a recém-ocorrida aventura na estalagem, será suficiente.

Nele, dom Quixote retira-se do estabelecimento sem acertar suas contas, argumentando que cavaleiros devem pagar a seus benfeitores somente com a força de seu braço, nunca com dinheiro. O estalajadeiro, é claro, não compartilha dessa visão, e decide cobrar de Sancho, que havia ficado para trás. Por sua vez, este argumenta que, em sua condição de escudeiro, também ele teria direito de usufruir das benesses da Cavalaria andante. Ouvindo a confusão, alguns trabalhadores ali hospedados decidem dar uma lição em Sancho. Usando um lençol, alçam-no sucessivamente às alturas, arrancando gritos de pavor do pobre camponês. Enquanto isso, o plano de resgate arquitetado pelo Quixote é frustrado pela tranca do portão, restando-lhe assistir à crueldade pela borda do muro. A esse episódio, segue-se o hilário e revelador diálogo:

– Ahora acabo de creer, Sancho bueno, que aquel castillo o venta que es encantado sin duda, porque aquellos que tan atrozmente tomaron pasatiempo contigo ¿qué podían ser sino fantasmas y gente del otro mundo? Y confirmo esto por haber visto que cuando estaba por las bardas del corral, mirando los actos de tu triste tragedia, no me fue posible subir por ellas, ni menos pude apearne de Rocinante, porque me debían de tener encantado; [...]

– También me vengara yo si pudiera, fuera o no fuera armado caballero, pero no pude; aunque tengo para mí que aquellos que se holgaron conmigo no eran fantasmas ni hombres encantados, como vuestra merced dice, sino hombres de carne y de hueso como nosotros; y todos, según los oí nombrar cuando me volteaban, tenían sus nombres: que el uno se llamaba Pedro Martínez, y del otro Tenorio Hernández, y el ventero oí que le llamaba Juan Palomeque el Zurdo. [...] Y lo que yo saco en limpio de todo esto es que estas aventuras que andamos buscando al cabo al cabo nos han de traer a tantas desventuras, que no sepamos cuál es nuestro pie derecho. Y lo que sería mejor y más acertado, según mi poco entendimiento, fuera el volvernos a nuestro lugar, ahora que es tiempo de la siega y de entender en la hacienda, dejándonos de andar de ceca en meca y de zoca en colodra, como dicen.

– ¡Qué poco sabes, Sancho – respondió don Quijote –, de achaque de caballería! Calla y ten paciencia, que día vendrá donde veas por vista de ojos cuán honrosa cosa es andar en este ejercicio. Si no, dime: ¿qué mayor contento puede haber en el mundo o qué gusto puede igualarse al de vencer una batalla y al de triunfar de su enemigo? Ninguno, sin duda alguna.

– Así debe de ser – respondió Sancho –, puesto que yo no lo sé; sólo sé que, después que somos caballeros andantes, o vuestra merced lo es [...] jamás hemos vencido batalla alguna [...].³⁶¹

Como é possível perceber nesse trecho, Cervantes lança mão de dois diferentes tipos de discurso, dois “dialetos sociais, modos de falar de grupos”, como escreveu Bakhtin. De um lado, temos a linguagem do cavaleiro, inspirada na dos personagens dos livros que este havia lido em demasia. Repare-se na sofisticação do tom de certas frases, ausente nas falas de Sancho: “tan atrozmente tomaron pasatiempo contigo”, “cuán honrosa cosa es”, “qué mayor contento puede haber”, etc. Esse tipo de linguagem é a manifestação de determinada compreensão da realidade. Neste caso, ela se manifesta nas razões do protagonista ao explicar o evento recém-ocorrido: “es encantado sin duda”, “¿fantasmas y gente del otro mundo?”, “porque me debían de tener encantado”.

Há que se notar, por um lado, a sofisticação de seu discurso, que se adequa ao padrão cavaleiresco, e por outro, a perspectiva decorrente dela, qual seja, a de um mundo encantado aos moldes dos *libros de caballerías*. Seu conhecimento de tal linguagem e a autenticidade com que a expressa se explicam pela sua profunda comunhão com seus modelos de ser e agir, tornando-se assim, em seu presente, o porta-voz – e “porta-ação” – da perspectiva cavaleiresca sobre o mundo.

Esse discurso contrasta fortemente com o de seu escudeiro. As referências do universo cavaleiresco são substituídas por uma nua e crua sensatez, o que implica em diferentes leituras dos eventos já ocorridos na trama, e também de suas expectativas para os próximos. Por um lado, dom Quixote explica que as decepções de Sancho advêm de seu pouco entendimento das coisas próprias à Cavalaria, e que, com a devida paciência, “día vendrá donde veas por vista de ojos cuán honrosa cosa es andar en este ejercicio”. Para ele, “¿qué mayor contento puede haber en el mundo o qué gusto puede igualarse al de vencer una batalla y al de triunfar de su enemigo?”. Já para Sancho, contudo, urge que “jamás hemos vencido batalla alguna”.

Insisto: possuir e exprimir determinado tipo de discurso implica uma particular visão sobre o mundo. O mesmo vale para Sancho. Suas referências linguísticas são os ditados – “andar de ceca en meca y de zoca en colodra”³⁶² – e a pragmática sabedoria

³⁶¹ CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. pp. 154-155.

³⁶² Consta, em nota da edição usada, a seguinte explicação; “de un lado a otro y de mal en peor” (*zoca*: ‘zueco’; *colodra*: ‘recipiente en que se recoge la leche al ordeñar’). (CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 155). Para o português, foi traduzido por Sergio Molina como “deixando-nos de andar de ceca em meca e de Herodes para Pilatos, como diz o outro”.

popular – “ahora que es tiempo de la siega y de entender en la hacienda”. A estas referências vinculam-se suas convicções, que se opõem às da Cavalaria, bem manifestas em seu ceticismo – “no eran fantasmas ni himbres encantados” – e consequente leitura realista dos acontecimentos – “sino hombres de carne y de hueso como nosotros”.

Mas, mais importante do que isso, é lembrar que outra forma de manifestação da heterodiscursividade é a utilização de diferentes “linguagens dos gêneros”. Em um de seus encontros com Oriana, Amadís declama: “Señora [...] yo soy vuestro y por vuestro mandado vine: no haré sino aquello que mandáis”³⁶³, submetendo-se completamente à vontade de sua dama. Vemos a mesma doação de si em prol da amada ainda no segundo capítulo *Dom Quixote*, no qual exclama o protagonista: “¡Oh princesa Dulcinea, señora de este cautivo corazón!”³⁶⁴. Importante reparar que, ao fazer seu personagem dom Quixote reproduzir o modelo de linguagem típico dos protagonistas dos *libros de caballerías*, em suas falas, Cervantes baseia-se nesses mesmos livros para escrever sua obra.

No que concerne ao *Amadís*, o heterodiscurso é menos evidente, pois ele está muito mais próximo do modelo epopeico do que *Dom Quixote*; Bakhtin considera-os pertencentes a diferentes linhas estilísticas do romance europeu. Embora o heterodiscurso esteja presente em ambas as linhas, no primeiro, a “peculiaridade fundamental são a língua única e o estilo único”³⁶⁵, de forma que o heterodiscurso permanece fora do romance e o dialogismo se estabelece com o universo linguístico externo à obra. Por outro lado, na segunda linha, à qual pertence o *Quixote*, se “introduz o heterodiscurso social na composição do romance, orquestrando com ele seu sentido e amiúde recusando inteiramente o discurso direto e puro do autor”³⁶⁶.

Seria admissível perceber alguma presença de diferentes conjuntos linguísticos na prosa de Montalvo, mas deve-se reconhecer que, sem dúvida, a que está mais presente é a da Cavalaria e a de seu gênero correlato: os *libros de caballerías*. O próprio Bakhtin

(CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha, Primeiro Livro**. Tradução e notas de Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002. p. 232.) É idêntica a tradução portuguesa dos Conde de Castilho e Visconde de Azevedo, exceto que “ceca” e “meca” recebem a grafia “Ceca” e “Meca”. (CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de Conde de Azevedo e Visconde de Castilho. São Paulo: Martin Claret, 2007. p. 182).

³⁶³ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 385.

³⁶⁴ CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 36.

³⁶⁵ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015. p. 178.

³⁶⁶ Idem.

afirma que “O romance de cavalaria em prosa contrapõe-se ao heterodiscurso ‘baixo’ [...] e, em contrapartida a ele, apresenta o seu discurso especificamente idealizado, ‘enobrecido’”³⁶⁷. O autor considera que os “romances de cavalaria em prosa” são produto de uma época desligada da Cavalaria como instituição social, separada “do material e não penetrado pela unidade da ideologia social”³⁶⁸.

Isso resulta em uma ornamentação vazia do estilo literário, isto é, em uma “prosa expositiva”, cujo ápice é “o divórcio absoluto entre a linguagem e o material”³⁶⁹. Exclusivamente sob a ótica do tipo de heterodiscursividade, poderíamos afirmar que *Dom Quixote* e *Amadís* são muito distintos, mesmo opostos. Procurarei expor as limitações de tal proposta logo adiante.

Não será inútil lembrar as ideias de Watt acerca do estilo romanescos, isto é, a precisão com que se empregam as palavras na narrativa. Partindo do princípio da centralidade do “realismo” para o romance, o autor afirma que neste gênero haveria uma maior preocupação com a exatidão da linguagem na prosa, almejando aproximá-la de um “relato autêntico das verdadeiras experiências”³⁷⁰. Em oposição à ficção anterior, que não “se preocupava tanto com a correspondência entre as palavras e as coisas quanto com as belezas extrínsecas que o uso da retórica podia conferir à descrição e à ação”³⁷¹, o romance teria uma linguagem mais referencial, exata e detalhista, abdicando, por exemplo, das figuras de linguagem. Abre-se mão da linguagem pela linguagem, da prosa como instrumento meramente estético, a fim de privilegiar a acuracidade e detalhamento do relato, alcançando, no limite, uma associação imediata e inequívoca entre palavra e objeto representado.

Levando-se em consideração que, para Watt, os grandes modelos paradigmáticos do realismo formal no romance são Daniel Defoe, Henry Fielding e Samuel Richardson, todos ingleses do século XVIII, fica um tanto evidente que o autor não enxergava esse fenômeno estilístico em Cervantes – ainda menos em Montalvo. De fato, no *Quixote* estão pouco presentes as detalhadas descrições com o objetivo de transmitir verossimilhança, e tampouco vê-se uma “adaptação do estilo da prosa a fim de dar uma impressão de absoluta autenticidade”³⁷². São abundantes os elaborados e digressivos discursos das personagens

³⁶⁷ Ibidem. p. 189.

³⁶⁸ Ibidem. p. 184.

³⁶⁹ Ibidem. p. 185.

³⁷⁰ WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 29.

³⁷¹ Ibidem. p. 30.

³⁷² Ibidem. p. 29.

– veja-se a justificativa do Quixote ao explicar o fracasso de sua empreitada – cujo maior propósito parece ser, antes que exercer alguma finalidade clara na trama, expor as qualidades poéticas de Cervantes. Ao menos no que tange a esse critério de Watt, *Dom Quixote* certamente está distante daquilo que este considerou como distintivo na prosa romanesca.

É preciso voltar à questão da autonomia dos discursos presentes no romance. Se assumirmos a perspectiva segundo a qual o uso, por parte de um autor, de determinada unidade sociolinguística tem como única finalidade concretizar suas próprias intenções, então minha hipótese estaria acabada. Pensando particularmente em nosso caso de análise, seria como se Cervantes recorresse à linguagem cavaleiresca tão somente para torná-la ridícula perante a revelação, posterior, de sua ausência de sentido. Mas essa intenção paródica “exclusivamente negativa”, destituída de poder regenerativo, não é aquela presente em *Dom Quixote*. Ao empregar a linguagem típica dos livros de cavalarias, sua função não pode ser exclusivamente distanciadora, destrutiva; ele ultrapassa a simples negação. Com efeito, o próprio Bakhtin reconhece certa autonomia das vozes do romance, e faz sentido pensar, devido às razões expostas acima, que isso é particularmente válido para nosso caso.

[...] o discurso parodiado oferece resistência dialógica interna às intenções parodiadoras: ora, o discurso não é um material objetificado e morto nas mãos do artista que o manipula, *mas um discurso vivo e coerente, em tudo fiel a si mesmo*, [...] cujo sentido – uma vez realizado – nunca pode extinguir-se por completo. E, em condições modificadas, esse sentido pode produzir centelhas novas e claras, queimando a crosta objetificada que o cobriu e, conseqüentemente, privando a acentuação paródica de seu campo real, eclipsando-a e apagando-a.³⁷³ (Grifo meu)

Por isso, embora a intenção do autor tenha certa importância para a teoria dialógica do romance em Bakhtin, creio ser mais frutífero, aqui, focarmos na *autonomia* das vozes presentes no heterodiscurso romanesco, capazes de representar autenticamente os pontos de vista sobre o mundo que representam. Nesse sentido, quando Cervantes recorre ao discurso referente à Cavalaria e aos *libros de caballerías*, mesmo que segundo seus propósitos – que não cabe, se é que isto seria possível, aqui decifrarmos – ela ainda assim é capaz de livrar-se da objetificação – entendida como o uso instrumentalizado e mecânico por parte do autor de determinado conjunto linguístico – e expressar-se, independentemente, a si própria. Em outras palavras, o discurso

³⁷³ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015. p. 235.

cavaleiresco fala através da pena de Cervantes, expõe sua perspectiva e entra em relação dialógica no interior do romance com as demais linguagens empregadas, enfim, faz-se ativa e autonomamente presente na obra, advogando sua própria verdade. Assim, a representação prosaica da linguagem referente ao “romance de cavalaria” “torna-se apenas um dos participantes dos diálogos de linguagem [...] em Cervantes, [...] capaz de oferecer resistência dialógica interior às novas intenções do autor, representação agitada, bivocal”³⁷⁴.

A heterodiscursividade forma, no cerne da prosa cervantina, um discurso bivocal, representado por duas vozes distintas, opostas e complementares, cada qual expressando um ponto de vista sobre o mundo – no caso, sobre o próprio romance, que representa o mundo. Lado a lado, estão o discurso cavaleiresco – representado por dom Quixote – e o anticavaleiresco – representado pela maioria das demais personagens. Não é mais possível dizer que o primeiro está submetido ao segundo, como nos fez crer grande parte da fortuna crítica do *Quixote*, para a qual os elementos cavaleirescos na trama tinham como única função servir a seus propósitos cômicos, salientando, assim, seu aspecto de ruptura. Como vimos, *Dom Quixote* é ambivalente, e por isso não pode ser compreendido dessa forma simplista: a heterodiscursividade em sua prosa é um dos atestados disso.

2.2b) O cronotopo

A segunda das três particularidades do romance, de acordo com Bakhtin, é a “transformação radical nas coordenadas temporais das representações literárias do romance”. Penso que o conceito de cronotopo, elaborado pelo autor no segundo volume de *Teoria do Romance*, ajudará a esclarecer essa questão. Segundo ele, o cronotopo é “a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura”³⁷⁵. Para meus objetivos, será suficiente considerá-lo como a representação do espaço-tempo, em sua inseparabilidade, na literatura, ou, mais detalhadamente, trata-se de uma representação literária, social-historicamente localizada, da compreensão dessas categorias. Ian Watt demonstrou a mesma preocupação com o tema, ao considerar uma determinada “apresentação do ambiente” – nas mesmas dimensões de espaço e tempo – como uma das características distintivas do romance.

³⁷⁴ Ibidem. p. 192.

³⁷⁵ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2018. p. 11.

Minha principal intenção, nesta seção, é investigar o cronotopo presente em *Dom Quixote*. Para tanto, a comparação de sua representação espaço-temporal com aquela conduzida no *Amadís* promete ser bastante frutífera. Embora o cronotopo deste último, conforme Bakhtin, seja de tipo “romance aventureso”, é preciso lembrar sua proximidade com a epopeia, em especial no que tange a dois de seus traços constitutivos: o passado épico e o mundo isolado. Não por acaso, categorias de tempo e espaço, respectivamente.

Mencionei anteriormente que o romance traria uma “transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias do romance” e uma “nova área de estruturação da imagem literária do romance”. Tentarei agora explicar melhor esses dois princípios da forma romanesca.

A epopeia tem como única referência temporal o passado, concluso e inacessível: “O discurso épico, por seu estilo, tom, caráter e imagística, é infinitamente distante do discurso do contemporâneo sobre o contemporâneo, dirigido aos contemporâneos”³⁷⁶. Ela é um discurso exclusivamente sobre o passado, e se situa em um nível de valores, feitos e momento histórico completamente inacessíveis. Nesse gênero, há uma “distância épica” entre o passado representado e o presente do leitor/ouvinte: seu objeto é o passado absoluto. Assim, “graças à distância épica, que exclui qualquer possibilidade de atividade e mudança, o universo épico ganhou sua excepcional conclusibilidade”³⁷⁷.

Sob nenhuma circunstância a epopeia aborda quaisquer aspectos do presente, tampouco permite mudanças, apreciações, problemas, observações ou reinterpretações. A épica tem como pano de fundo uma totalidade idealizada, da qual os homens do presente não participam nem questionam, apenas apreciam. Essas são suas características primordiais, e a destruição de tal barreira traduz-se no fim de sua natureza narrativa e uma consequente aproximação do modelo romanesco.

É possível perceber a existência, embora um tanto atenuada, desses princípios no *Amadís de Gaula*. Afinal, lembremos que os traços constitutivos da epopeia – que analisamos em parte aqui – podem ser encontrados nos gêneros elevados da Idade Média, onde certamente se enquadra o *Amadís*. Via de regra, suas personagens estão em um nível axiológico outro: modelos de coragem e virtuosidade sem iguais, exemplos de perfeita conduta, e que por isso o sujeito do presente não pode ter esperança de atingir – ainda que

³⁷⁶ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2019. p. 78.

³⁷⁷ Ibidem. pp. 83-84.

deva tentá-lo, dado o caráter exemplarista da obra. O passado retratado, fechado e conclusivo, não é, portanto, acessível aos leitores contemporâneos, nem está sujeito a intervenções e contestações.

Em relação aos parâmetros expostos acima, o romance é o completo oposto. Sua natureza é plástica, sua forma está por se desenvolver: tudo nele é – e deve ser – aberto e inconclusivo. Ele é capaz de aproximar o passado distante e acabado e, tomando-o em suas mãos, deve abri-lo, contestá-lo, dessacralizá-lo e, mais importante, presentificá-lo. Assim é a representação do tempo e do espaço no romance, ou seja, seu cronotopo.

Ian Watt também chama atenção para a centralidade da ambientação espaço-temporal no romance. Para ele, substituem-se as verdades universais atemporais da literatura medieval pelas verdades particulares e localizadas do romance setecentista. Na prática, isso consiste em uma mudança no cronotopo literário, que passa a ser cada vez mais específico e detalhado. Sobre a obra de Defoe, afirma que “ele nos convence inteiramente de que sua narrativa se desenrola em determinado lugar e em determinado tempo”³⁷⁸, enfatizando assim a importância do realismo formal na representação espaço-tempo no romance. A busca pela verossimilhança e autenticidade resultou no abandono da vagueza das coordenadas cronotópicas, ao ponto de que, no romance epistolar *Clarissa*, de Richardson, “o sobrescrito de cada carta nos informa o dia da semana e muitas vezes a hora do dia”³⁷⁹, sendo possível assim saber o momento exato da morte da protagonista.

É verdade que isso não necessariamente significa que o romance, para Watt, deve passar-se no presente, mas certamente a busca por tal exatidão, ainda que não implique uma ambientação temporal exclusivamente contemporânea ao leitor, por motivos práticos, como o profundo conhecimento acerca das referências sociais, espaciais, etc., acarreta em uma efetiva delimitação temporal. Ademais, constata-se absolutamente ausente a distância épica. Logo, tanto para Watt quanto para Bakhtin, o romance significa uma aproximação do tempo presente.

Nesse sentido, é relevante o fato de o *Quixote* compartilhar um grande número de características com o que Bakhtin chamou de “cronotopo aventureiro”, do qual se utilizava o próprio *Amadís*. Note-se o contraste do detalhamento espaço-temporal no romance, para Watt, com a formulação de Bakhtin sobre o cronotopo em *Amadís*: “O cronotopo aventureiro se caracteriza justamente *pelo abstrato vínculo técnico do espaço*

³⁷⁸ WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 25.

³⁷⁹ *Ibidem*. p. 26.

e do tempo, pela *reversibilidade* dos elementos da série temporal e por sua *mobilidade* no espaço”³⁸⁰.

Explicando melhor, é singular a abstração dessas suas categorias no romance de cavalaria – incluso o *Quixote* – pois pouco importam suas particularidades. No tocante ao *Amadís*, Cacho Blecua explicou que neste, ao tempo “podríamos denominar neutro, el tiempo en el que no sucede nada, carece de importancia narrativa por lo que se prescinde de el”, de maneira que “El tiempo está en función de la aventura”³⁸¹. A distância dos espaços, caso conveniente à narrativa, também é dobrada ao bel-prazer do autor, como fica claro nas longas viagens empreendidas por Amadís os reinos do Oriente, condensadas em algumas poucas palavras.

A abstração dessas coordenadas também se manifesta, na narrativa, através da mobilidade – ou seja, determinado dado espacial poderia facilmente ser substituído por outro – e da conseqüente reversibilidade de sua cronologia – pois o evento não cria marcas substanciais na trama, de maneira que a ordem dos fatos narrados não afeta o resultado final. Simplificando, abstração de espaço e de tempo, respectivamente. Maria Augusta da Costa Vieira enxerga o mesmo, embora perceba, do primeiro para o segundo volume do *Quixote*, uma “passagem do esquema episódico, próprio da novela de cavalaria, para uma relação de causalidade, própria do romance”, não obstante admita que este encadeamento da ação é “ainda tênue”³⁸².

Esse mesmo fenômeno pode ser facilmente percebido na prosa de Montalvo. Somos levados a conhecer – e abandonar – rápida e sucessivamente uma enorme quantidade de oponentes, castelos, estradas, florestas e donzelas, de tal forma que a substituição de um por outro do mesmo tipo pouco afetaria o sentido geral da história. Isso está bem ilustrado por um evento do capítulo XVII do primeiro *libro*, no qual certo soldado intercepta a passagem de Amadís a fim de vingar a derrota de seu companheiro de linhagem, Dardán, que havia sido derrotado pelo protagonista algumas páginas antes. Em menos de quatro parágrafos, o contendente perde a batalha e é despachado. Jamais ficamos sabendo seu nome ou quaisquer outras informações. Esse tipo de episódio é

³⁸⁰ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2018. p. 32. Grifo do original.

³⁸¹ CACHO BLECUA, Juan Manuel. Introducción. In: MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 181.

³⁸² VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **O dito pelo Não-dito: Paradoxos de Dom Quixote**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. p. 65.

abundante no *Amadís* e nos *libros de caballerías* em geral, cuja função parece ser, creio, a de garantir pelo menos um acontecimento emocionante por capítulo.

Tendo em vista sua estrutura episódica, a reversibilidade também se faz bastante presente: é verdade que, se por um acaso, Amadís houvesse batalhado Angriote depois, e não antes, de seu desafio contra o encantador Arcaláus, nem por isso sua vitória, em qualquer uma das ocasiões, estaria ameaçada. Isto não deve ser considerada uma crítica ou um juízo de valor, mas simplesmente uma constatação das propriedades que compõem esse gênero literário.

Em *Dom Quixote*, vemos o mesmo princípio cronotópico em atividade. A pouca importância do lugar onde ocorrem os episódios da trama remete ao princípio da *mobilidade*; é absolutamente irrelevante em qual taverna dom Quixote é investido cavaleiro, ou em que estrada enfrenta transeuntes inocentes por considerá-los sequestradores de princesas, feiticeiros malignos ou possuidores de equipamentos lendários.

Certa indiferença quanto à ordem dos fatos, isto é, quanto à cronologia da narrativa, também chama atenção. Assim como os *libros de caballerías*, Cervantes adota uma estrutura mais ou menos episódica em sua obra, o que fica evidente ao compararmos alguns títulos de capítulos, que recolho agora ao acaso: *De lo que le sucedió a don Quijote con unos cabreros*³⁸³ e *De como Amadís se partió del castillo de la dueña, y de lo que le sucedió en el camino*³⁸⁴; *De lo que aconteció al famoso don Quijote en Sierra Morena, que fue una de las más raras aventuras que en esta verdadera historia se cuenta*³⁸⁵ e *De cómo Amadís vino en socorro de la cibdad de Londres, y mató al traidor de Barsinán y puso toda la cibdad en sosiego*³⁸⁶; etc.

É claro, há nessas histórias alguma linearidade, um certo princípio acumulativo, por assim dizer, de sorte que o evento D não poderia ocorrer antes da concretização de A, B e C – estes últimos não necessariamente nessa ordem. Pois não se pode chegar a determinado acontecimento sem antes cumprir-se uma série de pré-requisitos, que progressivamente vão acumulando-se até atingir um ápice. Estamos muito distantes

³⁸³ CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. Capítulo XI, Vol. I, p. 95.

³⁸⁴ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. Capítulo XXII, p. 471.

³⁸⁵ CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. Capítulo XXIII, Vol. I, p. 211.

³⁸⁶ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. Capítulo XXXVIII, p. 587.

daquele ideal de Aristóteles, para quem “as partes, que constituem os acontecimentos ocorridos, devem ser compostas de tal modo que a reunião ou a exclusão delas diferencie e modifique a ordem do todo”³⁸⁷. Diversos capítulos, de ambas as obras em questão, mostram-se dispensáveis para o avanço da trama principal, assumindo caráter facultativo. O mesmo vale, em outra medida, para sua ordenação. Deve-se notar, no entanto, que este princípio vai progressivamente se enfraquecendo, em especial no caso de *Amadís*: a estrutura da primeira parte é significativamente mais episódica do que a segunda.

Ao lado da abstração do cronotopo aventureesco está o seu universo de caráter *alheio*. Nele, o acaso cumpre função essencial. Nada é ordenado ou regular, caso contrário, o poder do acaso estaria comprometido. Segundo Bakhtin, nesse universo “tudo [...] é indefinido, desconhecido, alheio, os heróis estão aí pela primeira vez, não têm quaisquer vínculos ou relações substanciais com esse universo”³⁸⁸. Não é possível pensar em um personagem mais alheio ao seu mundo do que dom Quixote, o que de certa forma o enquadraria com ainda mais perfeição ao cronotopo aventureesco do que o *Amadís*.

O cavaleiro da Triste Figura não tem pátria, vínculos comunitários e/ou sócio-políticos, não pertence a nenhum lugar nem a ninguém – com exceção, talvez, de Dulcineia, com quem, no entanto, não chega a encontrar pessoalmente antes da metade do segundo volume. É verdade que há Sancho Pança, mas este compartilha integralmente a casualidade de suas aventuras. A estrada é o lugar do aleatório, do acontecimento inesperado, da aventura extraordinária. Todo esse conjunto forma o universo abstrato-alheio do cronotopo aventureesco.

Contudo, Watt e Bakhtin discordam quanto à origem desse fenômeno romanesco. Enquanto para o primeiro isto se deve às novas concepções sobre o tempo e sua utilidade para o presente³⁸⁹, o segundo explica que essa aproximação do presente só é possível através da força do cômico popular, capaz de se opor à perfeição singular da epopeia.

É precisamente o *riso* que destrói a distância épica e em geral toda distância hierárquica – ele afasta a axiologia. Na imagem distante, o objeto não pode ser risível; é necessário aproximá-lo para torná-lo risível. Tudo o que é risível é próximo; toda criação cômica opera na zona da máxima aproximação. [...] O riso destrói o medo e a reverência diante do objeto, diante do mundo, torna-o

³⁸⁷ ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 95.

³⁸⁸ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2018. p. 33.

³⁸⁹ Impossível não remeter ao clássico texto de Koselleck sobre o assunto: KOSELLECK, Reinhart. *Historia Magistra Vitae*: sobre a dissolução do *topos* na história moderna em movimento. In: _____. **Futuro Passado**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2006.

objeto de contato familiar e assim prepara a sua investigação absolutamente livre sobre ele.³⁹⁰

Sendo o riso um dos procedimentos mais marcantes em *Dom Quixote*, é evidente que a existência, na narrativa, da distância épica e de quaisquer outros elementos epopeicos estão descartados – ou assim pareceria em um primeiro momento. De fato, há vários indícios de que *Dom Quixote* se passa no presente de Cervantes, e, por conseguinte, no de seus primeiros leitores. Há também certa acuracidade na ambientação na obra, pois sabemos que a trama ocorre na Espanha – pela menção a determinadas localidades –, provavelmente em algum momento do século XVII. Um presente certamente enfadonho, já que distante das expectativas que sabemos ter dom Quixote. Apesar de tudo isso, não podemos esquecer do fenômeno do rebaixamento em curso e sua respectiva potência ambivalente.

Seus próprios personagens são uma pista dessa ambientação contemporânea. Por exemplo, recorde-se de quando dom Quixote e Sancho conhecem, no decorrer do segundo volume da obra, sujeitos que haviam lido e apreciado o primeiro volume da mesma. Quando do primeiro encontro com a Duquesa, personagem que mais tarde abrigará os protagonistas, a seguinte indagação é feita a Sancho: “Decidme, hermano escudero: este vuestro señor ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama *Del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso?”³⁹¹.

Aí tem lugar um jogo de espelhos. Cervantes retrata o leitor real, de carne e osso, da primeira parte do *Quixote*, como uma personagem da segunda, tornando seus protagonistas conscientes de sua própria literariedade: um lance metaficcional do autor. Já sobre as demais personagens, lembremos com Auerbach que estas são figuras banais – e um tanto genéricas – do cotidiano espanhol do século XVII: o camponês, o padre, a prostituta, o barbeiro, o comerciante... Enfim, são figuras com quem, em última instância, o próprio Cervantes convivia em sua realidade pessoal, o que corrobora a ideia de que sua obra-prima tem como pano de fundo o seu próprio presente – ou ao menos uma época extremamente próxima. Essa tese encontraria ainda mais respaldo se analisássemos as descrições de lugares, cargos, pessoas, em suma, uma série de dados objetivos e circunstanciais que constam no romance.

³⁹⁰ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2019. pp. 90-91. Grifo do original.

³⁹¹ CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 780. Grifo do original.

Visto sob esse ângulo, é difícil enxergar no *Quixote* qualquer traço epopeico. São claras as evidências que apontam para o “realismo” cronotópico de sua narrativa, isto é, a ausência da distância e do mundo fechado e concluso. Pois a obra tem como ambientação o presente.

Só que, importante dizer, não qualquer presente, e sim um em constante contraste com o passado épico e absoluto, intensamente vivido pela mente de dom Quixote. A esse passado somos expostos a todo momento, através dos discursos, diálogos e ações do protagonista, quando não pela voz do próprio narrador.

Já nas primeiras linhas do *Quixote*, lê-se o seguinte: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo [...]”³⁹². Curiosa abertura para uma obra que pretende ser o exato oposto de *Amadís*, sua completa negação, algoz e destruidor dos *libros de caballerías*, ou quaisquer outros equívocos propagados por certas linhas interpretativas do *Quixote*. Note-se a vagueza com que é descrita a ambientação da narrativa: “En un lugar de la Mancha”, mas não se sabe nem se quer saber qual; “de cuyo nombre no quiero acordarme”, fórmula de indeterminação bastante própria de gêneros pré-romanesco; “no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo”, eis que a inexatidão do tempo encontra a do espaço. Tudo isso aponta para a existência, no *Quixote*, de um cronotopo abstrato, típico dos romances de cavalaria.

Aos mais atentos, seria mesmo possível escutar, na abertura do *Quixote*, o eco de outro desses inícios, cuja familiaridade agora já se vai notando: “No muchos años después de la pasión de nuestro Redemptor y salvador Jesuchristo fue un rey cristiano en la Pequeña Bretaña [...]”³⁹³. Interessante como o próprio *Quixote* apresenta abstração tanto na coordenada temporal quanto espacial, enquanto o *Amadís* chega a precisar, mesmo que vagamente, o local de sua narrativa.

Poderiam alegar que está ausente a “distância épica”. Os arredores de “la Mancha”, ainda que um tanto esquecidos, não são um local inatingível. E “no ha mucho tiempo”, embora incerto, não remete a nenhum tempo imemorial. De fato, a trama não se ambienta em um passado distante, épico e definitivo, e sim no presente. Mas por que, então, dom Quixote não se sente assim? Porque sua *comunhão* com o passado, cujo meio são os *libros de caballerías*, é capaz de superar as limitações impostas pela trama de

³⁹² CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 27.

³⁹³ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 227.

Cervantes, e fazer renascer nele o mesmo o ideal fechado, perfeito, concluso e moralmente elevado, presente na epopeia.

Alguns exemplos deixarão isso mais evidente. Quando de sua primeira saída, ainda no segundo capítulo do primeiro volume e antes de quaisquer aventuras concretas, declama dom Quixote: “Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse em mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro”³⁹⁴. Nesse trecho, confere-se que ele próprio, em sua loucura, eleva-se ao nível axiológico da épica, igualando seu valor ao mesmo nível do de seus ídolos. Mais do que isso, por antecipação, já qualifica seus feitos como dignos de serem imortalizados e rememorados pela eternidade, replicando, assim, o caráter fechado e absoluto da *epos*.³⁹⁵

Algumas cutiladas e tropeços mais tarde, o cavaleiro da Triste Figura acredita ouvir, nas redondezas, os ruídos de um poderoso inimigo. Convencendo Sancho de que as aventuras existem para serem vividas, não evitadas, decide enfrentar o dito monstro: são, na verdade, os pisões de que falei anteriormente. Seu discurso ao companheiro – que certamente soa familiar a seus leitores contemporâneos também aficionados pelos livros de cavalarias – é outro desses exemplos de comunhão com o passado. Nele, pode-se constatar a encarnação do cronotopo epopeico: assume-se provisoriamente a distância absoluta e o isolamento épico, opondo-se à contemporaneidade da representação espaço-temporal imposta pela narrativa.

Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro [...] Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama, y el que ha de poner em olvido los Platires, los Tablantes, Olivantes y Tiradentes, los Febos y Belianises, con toda la caterva de los famosos caballeros andantes del pasado tiempo, haciendo en este en que

³⁹⁴ CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 35.

³⁹⁵ “[...] o ‘meu tempo’ pode ser percebido como tempo épico heroico do ponto de vista de sua importância histórica, distanciado como que pela lonjura dos tempos (não de mim mesmo, o contemporâneo, mas à luz do futuro), enquanto o passado pode ser percebido de modo familiar (como o meu presente). Contudo, assim percebemos não o presente no presente e não o passado no passado; nós nos retiramos do meu tempo, da zona do contato familiar comigo mesmo. No romance histórico, o autor e o leitor se colocam no ponto de vista do contemporâneo (‘Oniéguin, meu camarada...’). É a *memória* e não o conhecimento que opera como capacidade criadora ativa e como força da literatura antiga. O canto heroico de Aquiles sobre si mesmo. A auto-heroificação dos selvagens. [...] Outras manifestações são o **deslocamento regular e orgânico para o passado e a familiarização hierárquica com ele**, com a **heroificação de mim mesmo**.” BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2019. p. 79. Nota de rodapé. Os grifos em itálico são do texto original, os grifos em negrito, meus.

me hallo tales grandezas, extrañezas y fechos de armas que escurezcan las más claras que ellos fizeron.³⁹⁶

Disso conclui-se que essa perspectiva de dom Quixote sobre o mundo acaba por obter autonomia, ganha vida própria, desprende-se das arbitrariedades do autor e atinge o estatuto epopeico por si só – ainda que, como se saiba, isso só dure até o próximo fracasso.

É preciso lembrar que os três traços constitutivos da epopeia são parcialmente reproduzidos pelos gêneros elevados da Idade Média. Sob essa luz, não podemos encarar as semelhanças entre *Amadís* e *Quixote* sem considerá-las em toda sua significação. Ocorre que Montalvo e Cervantes compartilham, embora o segundo de forma atenuada, traços epopeicos de representação do tempo e espaço, a saber, o passado absoluto e inatingível e o mundo épico afastado pela distância épica absoluta. Digo mais: Cervantes emula, conscientemente, a técnica utilizada por Montalvo e outros autores do mesmo gênero literário. Ao fazê-lo, expressa, ainda que efemeramente, uma determinada compreensão cronotópica do mundo, a mesma do gênero que supostamente intenta superar e relegar ao esquecimento.

Sei o que dirão: tratando-se de um romance paródico, é evidente que o *Quixote* evocaria – com intenções exclusivamente burlescas, enfatizariam! – fórmulas epopeicas, tais como as usadas no *Amadís*. Afinal, de acordo com essa interpretação, sua principal intenção seria a de rebaixar os *libros de caballerías*: essa estratégia consistiria tão somente em um meio para atingir um fim.

Pois bem. Mas chama atenção o protagonismo que acaba exercendo esse instrumento, esse mero artifício; poder-se-ia mesmo dizer que ocupa, digamos, metade da obra. De fato, o mundo afastado e a distância absoluta do tempo serão repetidamente destruídos no decorrer da narrativa, dando lugar ao cronotopo de traços cômico-romanescos. Mas a cada vez que esse conjunto é destituído, como que ressurge das cinzas e volta a ocupar seu lugar... Até ser novamente deposto, e assim por diante.

2.2c) A representação do homem

Há ainda outra categoria, algo marginalizada por Bakhtin, mas que por sua relevância para meu estudo, é importante abordar. Falo da, nas palavras do autor,

³⁹⁶ CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 175.

“reconstrução da imagem do homem na literatura”³⁹⁷ que se faz evidente a partir da ascensão do romance.

Retomo aqui o segundo ponto constitutivo da epopeia: “A lenda nacional (e não a experiência pessoal transformada à base da pura invenção) atua como fonte da epopeia”. Ao opor lenda nacional à experiência pessoal, penso que Bakhtin a entende como uma tradição compartilhada e conhecida por todos os homens de determinada localidade, ao contrário do conhecimento particular oriundo da vivência individual.³⁹⁸ O autor reconhece, assim, a primazia do coletivo na epopeia, e a do individual no romance, no que se refere a suas respectivas fontes. Isso está intrinsecamente relacionado ao tipo de representação do homem existente em cada um desses gêneros.

Na epopeia, o homem é um ser perfeito e acabado. Encontra-se em um patamar inacessível ao comum dos mortais: suas virtudes e ações estão de tal forma idealizadas que nada pode ser acrescentado a ele. Isso também significa que o herói, “acabado e irremediavelmente pronto, está *todo* ali, do princípio ao fim, coincide consigo mesmo, é absolutamente igual a si mesmo”³⁹⁹. Em outras palavras, não há distinção entre o interior e o exterior do personagem epopeico, a visão que ele tem de si equivale exatamente ao que ele é e à maneira que os outros o veem. Isso também se relaciona com o “cronotopo epopeico”, pois como Juan Manuel Cacho Blecua explica:

Cuando el desarrollo del tiempo no sea sólo algo externo e impreciso, las características del personaje no estén prefijadas de antemano por ninguna genealogía y asuma las experiencias narrativas y vitales, nos encontraremos ante un personaje de novela moderna.⁴⁰⁰

É exatamente esse que *não* é o caso de *Amadís*: ele é anterior a essa virada. De sorte que a representação epopeica do tempo reforça a natureza estática da representação epopeica do homem. A apresentação do homem nos moldes há pouco descritos está plenamente de acordo com aquela operada por Montalvo, como reforça Bakhtin ao

³⁹⁷ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2019. pp. 102-103. Grifos do original.

³⁹⁸ Na tradução inglesa, o termo é traduzido pela expressão “*national tradition*”. Ver BAKHTIN, Mikhail. **The dialogic imagination: four essays by M.M Bakhtin**. Tradução de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. p. 13.

³⁹⁹ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2019. p. 103. Grifo do original.

⁴⁰⁰ CACHO BLECUA, Juan Manuel. Introducción. In: MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 189.

explicar que “Essas peculiaridades do homem épico” são “partilhadas no fundamental também por outros gêneros elevados e distanciados”⁴⁰¹.

Há um episódio de *Amadís*, no capítulo XXI do primeiro livro, que poderia contrariar tal interpretação. Ao avistar uma misteriosa e fortemente protegida carroça na estrada, o protagonista decide, instigado pela curiosidade, aproximar-se do séquito que a conduz para indagar o que se levava com tanto zelo. Os guardas negam-se a revelar o conteúdo transportado, afirmando que “si en ello porfiardes, costaros ha la vida, que vos havéis de combatir con nosotros”⁴⁰². Ao que Amadís responde “si puedo, veré lo que en la carreta va”⁴⁰³, e incapaz de controlar sua vontade, avança contra os guardas. Derrotados os oponentes, descobre que a carroça transportava um monumento funerário com a imagem de um rei talhada em mármore, ao lado de duas apavoradas moças: a esposa e a filha do falecido monarca.

Revoltadas com o acontecimento, insistem que, para compensar sua desfeita, o cavaleiro seja hospedado em seu castelo, onde finalmente descobre que tudo se tratava de um elaborado teste: na procura de alguém poderoso o suficiente para vingar a morte de seu esposo, a rainha planejara pedir ajuda a qualquer guerreiro capaz de derrotar os oito guardas que protegiam sua carroça. De fato, mais tarde Amadís vingará a viúva e restituirá a ordem que fora perturbada.

Dessa forma, a conduta inicial de Amadís, que cedeu à arrogância e agiu de forma descortês, acaba justificando-se posteriormente pela revelação do teste em voga, e mais especialmente pela concretização dos desejos da viúva e de sua filha, anulando, assim, quaisquer atitudes negativas que o cavaleiro tenha tido. Confere-se que, mesmo quando aparentemente agindo mal, o protagonista é como que movido por uma força ulterior que o direciona na direção correta, de maneira que permanece imaculada a sua perfeição. Esse episódio ilustra perfeitamente as grandes semelhanças entre Amadís e a representação epopeica do homem tal como descrevi anteriormente.

Quanto ao caso da obra de Cervantes, como se sabe, a situação é algo diferente. Segundo Bakhtin, “Um dos temas internos basilares do romance é precisamente o tema da inadequação da personagem ao seu destino e à sua situação”⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2019. p. 104.

⁴⁰² MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 460.

⁴⁰³ Idem.

⁴⁰⁴ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2019. p. 107.

Devemos relativizar em que medida isso é verdadeiro para *Dom Quixote*. Mesmo o mais otimista dos leitores não poderia crer que seu protagonista é um sujeito idealizado e, por certo, suas ações estão muito aquém do típico protagonista dos *libros de caballerías*. Bastaria sublinhar, por exemplo, suas numerosas e sucessivas derrotas. Ainda assim, é curioso como, a despeito disso, o cavaleiro é capaz de manter sua determinação, superar as falhas e continuar sua empreitada. Poderíamos mesmo dizer que dom Quixote reúne, de forma autêntica, todas as virtudes cavaleirescas de Amadís e seus semelhantes: coragem, honra, sede de justiça. Lembre-se de que, quando este avança sobre moinhos, ele *de fato* pensa que está a combater gigantes. A visão que ele tem de si – ser cavaleiro – equivale ao que ele efetivamente é, embora apenas parcialmente. Pois se seu valor como guerreiro é absolutamente questionável, o mesmo não se aplica à sua competência em encarnar os verdadeiros valores da ideologia cavaleiresca.

A indiferença entre as dimensões interna e externa do personagem, na epopeia, também implica que os outros veem o Quixote exatamente da mesma maneira que ele vê a si mesmo. Isso certamente é falso, pelo menos em grande parte do tempo. A começar pelo próprio Sancho, que não obstante a admiração pelo amo, frequentemente questiona sua sanidade. Ao vê-lo avançando sobre um rebanho de ovelhas que lhe pareciam um exército, Sancho alerta: “Vuélvase vuestra merced, señor don Quijote, que voto a Dios que son carneros y ovejas las que va a embestir. [...] ¿Qué locura és esta? Mire que no hay gigante ni caballero alguno, ni gatos, ni armas, ni escudos partidos ni enteros, ni veros azules ni endiabrados”⁴⁰⁵. E, no entanto, quando o apresentando a damas em uma estalagem, diz dele: “es caballero aventurero, y de los mejores y más fuertes que de luengos tiempos acá se han visto en el mundo”⁴⁰⁶. Sua visão do cavaleiro é bastante ambígua.

O mesmo ocorre, em outro nível, com as demais personagens. Logo em seguida à apresentação de Sancho, o próprio Quixote introduz-se às mulheres da estalagem. Ao passo que estas “confusas estaban [...] oyendo las razones del andante caballero, que así las entendían como si hablara en griego [...], y como no usadas a semejante lenguaje, mirábanle y admirábanse, y parecíales otro hombre de los que se usaban”⁴⁰⁷. No trecho,

⁴⁰⁵ CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 161.

⁴⁰⁶ Ibidem. p. 139.

⁴⁰⁷ Ibidem. p. 140.

transparece certo espanto, mas também maravilhamento, diante da pouco usual – mais pelo estrato social das ouvintes do que pela época – retórica cavaleiresca.

Esse fenômeno da total exterioridade também sugere que o personagem permanece igualmente perfeito e terminado durante toda a extensão da obra. Se ele está “desesperadamente pronto”, então não há razões para que mude, de forma que todas as aventuras narradas servem ao único propósito de concretizar o sujeito ficcional já estabelecido *a priori* pelo autor. Como ilustra o caso da carroça em *Amadís*, o contratempo e mesmo o fracasso são simplesmente uma oportunidade de reafirmar sua perfeição, o que acontece através da superação do desafio e da restituição da ordem.

Sublinhe-se que, em Cervantes, a transformação do protagonista é extremamente lenta, mesmo inexistente, ao menos no que diz respeito ao primeiro volume da obra: os princípios da Cavalaria andante jamais são questionados pelo mesmo. Isso se modifica no segundo volume, no qual se percebe um progressivo murchar dos ideais cavaleirescos em dom Quixote, culminando em sua desiludida morte, acompanhada dos seguintes dizeres: “Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías”⁴⁰⁸.

Bakhtin também defende que “O universo épico conhece apenas a cosmovisão una e totalmente acabada, igualmente obrigatória e indubitável tanto para os heróis quanto para o autor e os ouvintes”⁴⁰⁹ – lembre-se aqui também da personagem fiel a si mesma, como sustentou Auerbach. Isso é relativamente verdade para o *Amadís* – vide os anexos E e F. Pois, se efetivamente o caminho da cavalaria aparece como concepção absoluta e autossuficiente do mundo, ela não necessariamente é aceita e seguida por todas as personagens. Há o caminho correto, a Cavalaria, mas há aqueles que dele destoam e se afastam: são os maus cavaleiros, os encantadores, os monstros, etc.

Mas é preciso notar que se alguns personagens negam a Cavalaria, ela ainda assim permanece como parâmetro fundamental; a outra “verdade” possível é a simples abstenção ou negação da única verdade, qual seja, a concepção cavaleiresca do mundo. Voltamos aqui à centralidade de *Amadís* no universo da obra – que o anexo E pretende ilustrar. Leve-se em conta, por exemplo, os casos de Dardán e Arcaláus. Aquele primeiro,

⁴⁰⁸ CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 1100.

⁴⁰⁹ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2019. p. 104.

cuja alcunha é “O Soberbo”, pelo excesso do vício que o nomeia, acaba por desviar-se do caminho da Cavalaria:

ahunque este Dardán era el más valiente y esforçado cavallero de toda la Gran Bretaña, su sobervia y mala condición fazían que lo no empleasse sino en injuria de muchos, tomando las cosas desaforadas, teniendo más su fuerça y gran ardimiento del coraçón que el juicio del señor muy alto, que con muy poco del su poder haze que los muy fuertes de los muy flacos vencidos y deshonorados sean.⁴¹⁰

Com essas palavras, Montalvo insinua, em uma curiosa fenda do texto onde transparece sua dimensão pedagógica, que é essa falha no caráter do cavaleiro que acarreta em sua derrota e subsequente suicídio. Note-se que o cumprimento do autor dirige-se aos traços pessoais de Dardán que se alinham à conduta adotada pela Cavalaria – “valiente y esforçado”; “fuerça y gran ardimiento del coraçón” –, enquanto a crítica tem como alvo a falta de alinhamento a esta – “sobervia y mala condición; a falta de “juicio del señor muy alto”. Os malfazerem do feiticeiro Arcaláus, por seu turno, explicam-se pela sua indiferença ao código cavaleiresco. Em seu primeiro embate contra o protagonista, ao perceber sua desvantagem em batalha honrada, consegue atrair Amadís até uma pequena câmara enfeitada, onde este “perdió la fuerça de todos los miembros y el sentido, y cayó en tierra tal como muerto”⁴¹¹. Prendendo-o em uma cela, Arcaláus tomalhe as armas e vai até o castelo do Rei Lisuarte anunciar a morte do oponente, o que provoca grande desespero em Oriana. Chamo atenção neste episódio para a conduta anticortesã do vilão, que destoa completamente daquela dos demais personagens. A antinomia de códigos comportamentais é tamanha que, diferentemente do caso de Dardán, não há ressalvas sobre sua personalidade, falhas que se corrigidas o tornariam bom cavaleiro. Ele é simplesmente a inversão da ideologia cortesã da Cavalaria, ainda que isso não comprometa sua destreza no manejo das armas, como mostra o diagrama (ver anexo E).

Ian Watt também considera que a representação do personagem sofre transformações a partir da ascensão do romance. Novamente, suas reflexões giram em torno da individualização e particularização, processos impelidos pela moderna filosofia do século XVIII, que garantiram “ao indivíduo particular maior atenção do que este recebera até então”⁴¹². De fato, Cervantes nos dá mais informações sobre a aparência

⁴¹⁰ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 374.

⁴¹¹ Ibidem. p. 436.

⁴¹² WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 19.

física do Quixote do que jamais ficamos sabendo da personagem de Montalvo. Como esquecer a divertida e não menos satírica descrição “Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador [...]”⁴¹³ gentilmente nos oferecida pelo autor?

Para Watt, uma das principais expressões desses princípios, no romance, é a atribuição de nomes próprios às personagens.

Nas formas literárias anteriores evidentemente as personagens em geral tinham nome próprio, mas o tipo de nome utilizado mostrava que o autor não estava tentando criá-las como entidades inteiramente individualizadas. Os preceitos da crítica clássica e renascentista concordavam com a prática literária, preferindo nomes ou de figuras históricas ou de tipos.⁴¹⁴

Sobre esse assunto, vale lembrar o que foi afirmado no capítulo 1 deste trabalho sobre a grande homogeneidade dos *libros de caballerías* em seu conjunto, o que lhes confere a condição de gênero literário. Por tal motivo, é verificável certa padronização nos nomes dos personagens, algo que já estava presente desde a literatura cavaleiresca de Chrétien de Troyes. Amadís de Gaula, Palmeirim de Inglaterra, Tirant lo Blanc, Belianís de Grécia, Tristán de Leonís, entre tantos outros, são casos que ilustram bem esse fenômeno. Perceba-se que há um padrão: o nome próprio é necessariamente acompanhado por um complemento, normalmente o local de origem do cavaleiro ou algum traço essencial de sua *persona* ou trajetória.

Na verdade, a adoção de um nome pelo protagonista é um dos acontecimentos mais importantes desse tipo de literatura. Em um longo primeiro momento da narrativa, Amadís, a fim de efetivamente tornar-se cavaleiro, deve passar por uma série de aventuras e provações para finalmente descobrir seu nome – antes o chamavam *Donzel del Mar* – e sua linhagem – filho do Rei Perión e Rainha Elisena –, o que implica a revelação de uma identidade até então oculta. Tudo isso culmina na valorização de sua pessoa, sobretudo por si mesmo. M^a Carmen Marín Pina dedica todo um artigo à questão do nome próprio na literatura cavaleiresca, em especial nos *libros de caballerías*, no qual astutamente conclui que “el nombre propio es en los libros de caballerías un elemento indispensable en la configuración del personaje y en el desarrollo de algunas de sus aventuras”⁴¹⁵.

⁴¹³ CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 1100. p. 28.

⁴¹⁴ WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 19.

⁴¹⁵ MARÍN PINA, M^a Carmen. «Por el nombre se conoce al hombre»: la antroponimia caballescica y su retórica. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institucion Fernando El Catolico: 2011. p. 238.

Dom Quixote, por outro lado, apesar de fidalgo, tem linhagem pouco importante. No romance, não há qualquer jornada de esclarecimento sobre seu próprio passado, ou acontecimentos que indiquem sua verdadeira identidade ou vocação. Ele nomeia a si próprio, sem respaldo em qualquer revelação substancial, o que para os conhecedores dos *libros* certamente provocou risos – ou, quem sabe, incômodo. Se a valorização da figura de Amadís por ele mesmo se dá a partir de uma influência externa, quase mística, do descobrimento de seus verdadeiros nome e linhagem, o mesmo ocorre de maneira interna no caso de Alonso Quijana, já que proveniente de sua própria loucura, mas por isso desprovida de qualquer valor elevado. Eis aí mais um exemplo de rebaixamento da literatura cavaleiresca. Com efeito, um gracejo suficientemente sutil para que só possa ser apreciado se evidenciada a profunda relação entre *Dom Quixote* e os *libros de caballerías*.

Propriamente sobre a questão do nome, Cervantes escreve que Alonso “tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba Quijana”⁴¹⁶, de modo que nem sabemos ao certo como o protagonista se chamava. A transformação de “Alonso Quijana” em “don Quijote de La Mancha” alude – comicamente, é claro – à tradição de nomes próprios dos livros de cavalarias.⁴¹⁷ Em primeiro lugar, o emprego da titulação “dom”, denotando grande importância aristocrática – que ele não possui. Em segundo, o termo “Quixote”, que fonologicamente remete tanto a “Lancelote” quanto a “Coxote” – equipamento que revestia a coxa do cavaleiro, área associada ao baixo corporal. Até nisso encontramos potência ambivalente.

Ademais, no decorrer da narrativa, dom Quixote adota diversos títulos, procedimento bastante comum na literatura cavaleiresca, como ele mesmo recorda:

El sabio cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo como lo tomaban todos los caballeros pasados: cuál se llamaba el de la Ardiente Espada; cual, el del Unicornio; aquél, el de la Doncellas; aquéste, el del Ave Fénix; el otro, el

⁴¹⁶ CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 28.

⁴¹⁷ Como recorda M^a Carmen Marín Pina, a adoção de um nome cavaleiresco é justamente “el paso franqueable para ingresar en el mundo de la ficción que lo llevará a la locura”, o que reforça a ideia do caráter transformar e definidor do nome próprio nesse tipo de literatura. De forma mais ampla, a onomástica em *Dom Quixote* é feita “según la retórica del género, siguiendo los principios y reglas que sirvieron a los escritores de libros de caballerías para acuñar los suyos”, revelando mais um ponto de convergência entre Cervantes e a tradição literária cavaleiresca. MARÍN PINA, M^a Carmen. «Por el nombre se conoce al hombre»: la antropomínia caballeresca y su retórica. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institucion Fernando El Catolico: 2011. p. 222.

caballero del Grifo; estotro, el de la Muerte; y por todos estos nombres e insignias eran conocidos por toda la redondez de la tierra.⁴¹⁸

Normalmente, esses títulos fazem referência a algum episódio transformador na vida da personagem.⁴¹⁹ O protagonista de Montalvo, por exemplo, abandona a alcunha *donzel del mar* para assumir seu verdadeiro nome: Amadís de Gaula. Mais tarde, ao ser repreendido por Oriana, muda novamente seu nome, desta vez para “Beltenebros”, isolando-se do mundo em penitência – episódio do qual o capítulo “Que trata de las extrañas cosas que en Sierra Morena sucedieron al valiente caballero de la Mancha, y de la imitación que hizo a la penitencia de Beltenebros”⁴²⁰, no *Quixote*, é paródia direta. Mais adiante, em suas andanças em terras distantes, tornar-se-á “Cavallero de la Verde Spada”, ou “del Enano”, e depois “cavallero Griego”.

Sobre esse tópico, na obra de Cervantes há dois momentos dignos de menção. O primeiro é a adoção da alcunha “Triste Figura”, eventualmente conhecida mesmo por aqueles que jamais tiveram contato direto com a obra. Ela foi atribuída ao protagonista por Sancho, segundo o qual “verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansacio de este combate, o ya la falta de las muelas y dientes”⁴²¹. O segundo é a ocasião onde o protagonista intitula a si mesmo como “Caballero de los Leones”, ao desafiar uma fera que, antes o houvesse ignorado, lhe “volvió las espaldas y enseñó sus traseras partes a don Quijote”⁴²² – e não se deixe de perceber a traseira do leão como mais um elemento do baixo corporal. Tais episódios não representam nenhuma transformação significativa no herói ou remetem a qualquer acontecimento marcante da trama. A insignificância e arbitrariedade no

⁴¹⁸ Ibidem. pp. 171-172. Para fins complementares, reproduzo aqui a nota da edição consultada: “Son, respectivamente, Amadís de Grecia; Belianís de Grecia, y también Rugero en el *Orlando furioso*; Florandino de Macedonia, en *El caballero de la Cruz*; Florarlán de Tracia, en *Florisel de Niquea*; y personaje de la novela *Filesbián de Candaria*, y Amadís de Grecia, en *Florisel de Niquea*”.

⁴¹⁹ Procedimento que, como sublinhou Marín Pina, é recorrente nesse tipo de literatura. “La recuperación de la verdadera identidad por parte del caballero a través de la adquisición del auténtico nombre aparece formulada en los *romans* desde Chrétien de Troyes, por ejemplo en *El Caballero de la Carreta* o en el *Perceval*. Por su parte, la ocultación del nombre posee en el *roman* la función de producir intriga en el auditorio y su desvelamiento marca en la estructura de la obra el comienzo de una nueva parte, como explica Victoria Cirlot en su edición de Renaut de Beaujeu, *El Bello Desconocido*, Madrid, Siruela, 1983, p. 105, nota 53. También puede verse en *El Cementerio Peligroso*, anónimo *roman* artúrico en verso donde Gauvain asume conscientemente su supuesta muerte y renuncia a su nombre: «No os puedo decir mi nombre, –le responde Gauvain–, pues lo he perdido y no sé quién me lo ha robado», *El Cementerio Peligroso*, ed. Victoria Cirlot, Madrid, Siruela, 1984, p. 71. MARÍN PINA, M^a Carmen. «Por el nombre se conoce al hombre»: la antroponimia caballerisca y su retórica. Nota de rodapé. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institucion Fernando El Catolico: 2011. p. 235.

⁴²⁰ Ibidem. Capítulo XXV.

⁴²¹ Ibidem. p. 171.

⁴²² Ibidem. p. 675.

tratamento de uma dinâmica tão essencial dos *libros de caballerías* são mais alguns dos aspectos do rebaixamento cavaleiresco executado por Cervantes.

Valeria comentar, mesmo que brevemente, a questão do individualismo. Aqui falo do indivíduo como valor, não como ser concreto, sendo importante, como nos lembrou o antropólogo Louis Dumont, separá-los.⁴²³ Parto da mesma leitura que Eduardo Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen, no clássico artigo “Romeu e Julieta e a origem do Estado”, fizeram de seu livro⁴²⁴. Nela, é basilar a “oposição entre ‘holismo’, isto é, um modelo de sociedade em que o homem existe apenas como função de um todo que, mais que ‘social’, é cosmológico, hierarquizado”, e “individualismo’, isto é, um modelo de sociedade dividida em domínios autônomos, com lógicas próprias, fundado na existência do valor indivíduo, do ser humano como ser não-social, moralmente autônomo e ‘medida de todas as coisas’⁴²⁵.

Nesse texto, Benzaquen e Viveiros de Castro dedicam-se a analisar as obras *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e *O Príncipe*, de Nicolau Maquiavel. Ao fazê-lo, descobrem duas categorias ligadas ao nascimento da concepção moderna de indivíduo: o amor e o poder. O amor entre Romeu e Julieta floresce independentemente dos descontentamentos familiares sobre o relacionamento; nesse sentido, o amor aparece como uma força transgressora, revolucionária, “antissocial”⁴²⁶. O mesmo ocorre com o poder tal como concebido por Maquiavel, haja vista seu desprezo pelas considerações morais e religiosas. Em outras palavras, ambas as forças são capazes de contestar a ordem tradicional, pois independentes dos laços sociais e dos costumes. Portanto, esses autores entendem o individualismo e a própria concepção moderna de indivíduo como conceitos ideológicos, historicamente localizados, que se opõem ao entendimento tradicional de sujeito.⁴²⁷

Mais especificamente sobre o medievo, Síval Gonçalves é responsável por fazer um mapeamento dos estudos sobre o indivíduo nesse período histórico.⁴²⁸ Como ele bem explica, alguns autores, dentre os quais Richard Southern, Jacques Le Goff e, principalmente, Colin Morris, descobrem na Idade Média sinais de afirmação do

⁴²³ BENZAQUEN DE ARAÚJO, Ricardo; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Romeu e Julieta e a origem do Estado. In: VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, pp. 130-169. p. 140.

⁴²⁴ Trata-se do livro “O Individualismo: uma Perspectiva Antropológica da Ideologia Moderna”.

⁴²⁵ BENZAQUEN DE ARAÚJO, Ricardo; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Op. cit. p. 140.

⁴²⁶ Ibidem. p. 166.

⁴²⁷ GONÇALVES, Síval Carlos Mello. **Na medida do impossível: amor, individualidade e interiorização nos romances de Chrétien de Troyes**. Manaus: EDUA, 2015. p. 50.

⁴²⁸ Ibidem. Capítulo I.

indivíduo. Para este último, haveria três razões para tal: a “possibilidade de uma relação individual entre cada homem e Deus, a necessária abertura interior do homem aos seus desígnios, além da crença de que Ele teria se tornado homem”⁴²⁹.

Contudo, outra linha interpretativa questionou se esses sinais do desenvolvimento da consciência de si efetivamente igualavam-se às modernas concepções do *self*. A historiadora americana Caroline Bynum criticou Morris ao explicar que este confundia – ou melhor, unificava – duas ideias distintas: a consciência de uma dimensão interior ao sujeito e a personalidade. Para ela, seria preciso compreender tal busca de si mesmo nos termos dos próprios homens da época, levando em consideração sua particular concepção do indivíduo e seu respectivo papel na cosmologia medieval. Tal movimento, em sua convincente opinião, deveria ser percebido “no interior de um contexto cultural onde a aspiração por realização pessoal confundia-se com a busca de identificação interior com Deus”⁴³⁰.

Por entender que o homem foi feito à imagem e semelhança do Criador, ela alega que, quando o sujeito medieval explorava seu interior, na verdade, tinha como objetivo último a compreensão de Deus, não de si próprio. Ou seja, ele não procurava traços individualizantes e únicos de si, mas uma natureza superior e comum a todos os homens. Gonçalves resume que, para Bynum, a grande problemática do estudo da individualidade na Idade Média “resulta de uma dificuldade em conceber configurações culturais em que a personalidade, com sua dimensão estritamente pessoal, possa coexistir com a noção de um *self* transpessoal e exterior ao sujeito”⁴³¹.

Essa mesma perspectiva, que questiona a existência de uma noção de indivíduo de personalidade autônoma e livre de quaisquer influências sociais, na Idade Média, também pode ser encontrada, embora de forma mais expansiva, na leitura de Aaron Gourevitch das ideias de Georg Misch. Segundo o primeiro, para o segundo haveria uma distinção entre “o caráter ‘centrífugo’ da personalidade medieval [...] (as manifestações decisivas da personalidade referem-se às representações e às formas preestabelecidas que lhe parecem exteriores)” e a “‘centrípeta’ dos tempos modernos, que contém seu próprio centro”⁴³².

⁴²⁹ Ibidem. p. 34.

⁴³⁰ Ibidem. p. 39.

⁴³¹ Idem.

⁴³² GOUREVITCH, Aaron. Indivíduo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1). p. 623.

Meio a tudo isso, interessa-me primordialmente a questão da personalidade e da identidade na obra de Cervantes. Como sujeito pretensamente moderno, antimoderno, supor-se-ia em dom Quixote uma personalidade estritamente individual, voltada para si e consciente de sua singularidade. A ele, que devido à ilusão cavaleiresca torna-se sozinho no mundo, bastaria a convicção que têm de seus ideais. O contraste de sua ideologia com a dos demais personagens evidenciaria a autonomia de sua identidade, a liberdade de suas escolhas, o caráter “antissocial” de sua personalidade. É o que defende Ian Watt em seu livro de sugestivo título *Mitos do Individualismo Moderno*:

Os nossos três heróis, sem exceção, têm egos exorbitantes; e aquilo que cada um deles se propõe a fazer é algo que *jamais fora feito até então*; cada um faz sua escolha com inteira liberdade; e é a qualquer preço que todos querem alcançar o *objetivo escolhido* [...] Dois deles, Dom Quixote e Dom Juan, *jamais levam em conta* ‘raça, povo, partido, família ou corporação’, para citar novamente Burckhardt.⁴³³ (Grifos meus).

A essa altura de meu texto, penso que o leitor já imagine qual penso ser o equívoco de Watt. Obviamente, ele ignora a comunhão de dom Quixote com o passado, que se concretiza através de seu elo com os *libros de caballerías*. Essa comunhão transporta todas as certezas, todo o caráter conclusivo e perfeito do mundo epopeico, para o interior da narrativa de Cervantes. De forma que, para dom Quixote, não se trata de fazer algo que “jamais fora feito até então”, mas recuperar – e superar – o que sempre houvera sido feito por seus semelhantes; seu objetivo não é *instituir* a Cavalaria no mundo, mas sim *restituí-la*. Nesse sentido, sua escolha não é feita com “inteira liberdade” a fim de alcançar um individual “objetivo escolhido”, mas é a realização e continuação de um propósito ulterior a si mesmo, isto é, o ideal da Cavalaria andante, que descobrira em seu contato com os Amadises e Palmeirins.

Finalmente, é preciso questionar a noção de que dom Quixote “jamais leva em conta” quaisquer referenciais para a construção de sua identidade. Sua aspiração a tornar-se como as demais personagens da literatura cavaleiresca faz ruir por completo essa tese. A construção de seu *self* leva muito mais em conta os modelos dos *libros de caballerías* – ainda que o faça como uma burlesca inversão – do que uma existência autônoma, não-social e desligada dos laços sociais e tradicionais.

⁴³³ WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 130.

De sorte que a identidade de dom Quixote se aproxima em grande medida à concepção tradicional de indivíduo, ou seja, exterior a si mesmo, de caráter centrífugo, atrelada a modelos preestabelecidos.

A solidão do Quixote em seu mundo é plena – com exceção de algumas personagens que acabam por acompanhá-lo em sua ilusão cavaleiresca –, mas somente quando vista de uma perspectiva externa a ele próprio. Tal perspectiva, não nego, também está presente em *Dom Quixote*, mas ela não é a única. Sua onipresença, seu caráter opressivo, irrestrito e absoluto, indubitavelmente foram superestimados por aquela linha interpretativa do *Quixote*. Escapou-lhe, como venho afirmando, seu sentido profundamente ambivalente.

2.3) Proposta para uma análise ambivalente de *Dom Quixote*

Concluirei este capítulo propondo um método de leitura e análise de *Dom Quixote* capaz de atender às exigências de sua natureza ambivalente. No geral, suas interpretações têm dado ouvidos apenas a uma de suas faces: aquela que nega os *libros de caballerías*. Privilegiam o discurso negativo sobre a Cavalaria presente na obra, enfatizando seu caráter meramente paródico. Dessa forma, compreendem o *Quixote* como uma negação da Cavalaria e, por conseguinte, da Idade Média.

A dualidade de discursos em voga na narrativa não é por eles percebida. Minha proposta tratará de contemplar o discurso de ambas as faces da obra de Cervantes. Com isso, espero ser capaz de apreender as simultâneas continuidades e descontinuidades que *Dom Quixote* estabelece com a Idade Média na representação de seu objeto: a Cavalaria.

Como tentei deixar claro, *Dom Quixote* não se encaixa perfeitamente nem na categoria de “épica”, nem na de “romance”. A partir dos eixos de análise utilizados, almejei mostrar diferentes dimensões da obra, que ora se relacionam ao seu princípio epopeico, ora ao romanesco.

Em *Dom Quixote* há heterodiscurso – pois se fazem ativas, principalmente, dois conjuntos linguísticos e suas respectivas visões de mundo –, mas o discurso da Cavalaria é autônomo. A trama ambienta-se no presente – lembre-se das personagens do cotidiano espanhol e do encontro com os leitores do primeiro volume –, mas por vezes emprega-se fórmulas do cronotopo epopeico. Quanto à representação do homem, ainda que dom Quixote esteja longe da caracterização de, por exemplo, Amadís, há momentos – efêmeros, vale dizer – que a suposta distância entre os protagonistas é colocada em dúvida.

Toda essa nuance só é possível por meio daquilo que até agora venho chamando de “comunhão”. Se não fosse por ela, o *Quixote* estaria fadado à representação unidimensional da Cavalaria que alguns insistem em lhe conferir, visto que “Para nenhum gênero elevado a *realidade contemporânea* como tal é um objeto válido da representação”⁴³⁴. Há, todavia, um porém.

Mencionei, talvez em demasia, no decorrer deste capítulo, essa ideia da “comunhão” de dom Quixote – e *Dom Quixote* – com os *libros de caballerías* e, em consequência, com o passado. Seu uso pode ter soado arbitrário e um tanto deslocado até então. É hora de revelar a formulação de Bakhtin, antes oculta, de tal dinâmica:

A realidade contemporânea pode integrar os gêneros elevados apenas em suas camadas hierárquicas superiores, já distanciadas por sua posição nessa mesma realidade. Entretanto, ao passarem a integrar os gêneros elevados [...] é como se esses acontecimentos, vencedores e heróis da ‘alta’ atualidade se *familiarizassem com o passado*, entrelaçassem-se, através de diversos elos e vínculos mediadores, no tecido único do passado heroico e da lenda. Eles ganham seu valor e sua elevação precisamente por meio de sua *introdução no passado* enquanto fonte de todo valor e de toda essencialidade genuínos. Eles, por assim dizer, retiram-se da atualidade e de seu caráter aberto, inconcluso, irresolvido, retiram-se da possibilidade de reinterpretações e reavaliações. Eles se projetam ao nível axiológico do passado e nele adquirem completude.⁴³⁵ (Grifos meus)

A princípio, o tempo presente não é digno de ser representado pelos gêneros elevados, como a epopeia. Seu caráter prosaico e imperfeito desarmoniza lado à completude proposta pela *epos*. Isso só pode acontecer quando alguns poucos sujeitos, “já distanciados pela sua colocação na própria atualidade”, vinculam-se a exemplos de um passado conclusivo e inquestionável, obtendo dele traços heroicos que incorpora a si mesmo. A partir desse elo, o personagem é capaz de elevar-se ao “nível axiológico” desse passado e, em seu próprio presente, revivê-lo.

Tradicionalmente, como mostrei no primeiro capítulo deste trabalho, o elo que estabelece dom Quixote com seus ídolos foi interpretado como matéria de riso e escárnio. É preciso superar essa visão, e perceber a efetiva autenticidade da relação do protagonista com as narrativas cavaleirescas. Autenticidade que, sendo uma realidade inabalável para dom Quixote, para o leitor não deixa, por vezes, de concretizar-se também.

Retomarei, a fim de ilustrar o que acabo de afirmar, uma última vez nesta dissertação, o episódio dos moinhos. Já esclarecidos três eixos pelos quais dom Quixote

⁴³⁴ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2019. p. 84. Grifos do original.

⁴³⁵ *Ibidem*. p. 84.

estabelece sua comunhão com o passado, desta vez será possível compreender a passagem em sua completa significação. Anteriormente, mencionei que para Bakhtin o heterodiscurso não se manifesta apenas nos diálogos entre os protagonistas, e tampouco somente na voz do narrador, mas, em última instância, na “dinâmica do enredo do romance”. Esta é a oportunidade de explicar o que isso quer dizer.

– La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer, que ésta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra.

– ¿Qué gigantes? – dijo Sancho Panza

– Aquellos que allí ves – respondió su amo – de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.

– Mire vuestra merced – respondió Sancho – que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.

– Bien parece – respondió don Quijote – que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla. Y, diciendo esto, dio de espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba, advirtiéndole que sin duda alguna eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer. Pero él iba tan puesto en que eran gigantes, que ni oía las voces de su escudero Sancho, ni echaba de ver, aunque estaba ya bien cerca, lo que eran, antes iba diciendo en voces altas:

– Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete.

Levantose en esto un poco de viento, y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo:

– Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar.

Y en diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primero molino que estaba delante; y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo. Acudió Sancho Panza a socorrerle, a todo el correr de su asno, y cuando llegó halló que no se podía menear: tal fue el golpe que dio con él Rocinante.

– ¡Válame Dios! – dijo Sancho – ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?

– Calla, amigo Sancho – respondió don Quijote – que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza; cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos, por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; mas al cabo al cabo han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada.⁴³⁶

⁴³⁶ CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. pp. 75-76.

Na passagem destacada – na verdade, em toda a obra –, é possível discernir dois movimentos que se alternam incessantemente. Em um deles, o autor reproduz, ainda que com intenções paródicas, o estilo dos *libros de caballerías*, de tal forma que, se lêssemos esses trechos isoladamente, não hesitaríamos em considerá-los fragmentos de Amadises e Palmeirins. Isto só é possível devido à *comunhão* de dom Quixote – e de Cervantes – com o gênero cavaleiresco, em todos os seus eixos. Proponho que denominemos este movimento de *emulação*. Emulação significa entrar em profunda comunhão com a representação epopeica do mundo, tal como feita no gênero cavaleiresco, reproduzindo-a em todas as suas dimensões: tipo de discurso, cronotopo, representação do homem, além de uma miríade de formas aqui não abordadas ou por serem descobertas.

No outro movimento, de direção oposta, esse estilo se faz completamente ausente, e em seu lugar surge outro discurso, onde a Cavalaria é senão objeto de riso e burla; um discurso no qual suas certezas se evaporam e é deposta a perspectiva da realidade que lhe é própria. Num desses contextos, colocados frente a um arrasador e inegável fracasso do protagonista, somos levados a concluir que estamos diante de uma paródia da literatura cavaleiresca. Proponho que denominemos este segundo movimento de *suspensão*.

Vejamos como se apresenta a alternância entre esses dois movimentos, na passagem destacada. Na primeira metade, acompanhamos um diálogo entre dom Quixote e Sancho – representantes, via de regra, do alto e do baixo, da emulação e da suspensão, respectivamente. A declaração de guerra aos gigantes inicia o trecho, onde o registro retórico cavaleiresco tem poderosa presença – “se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas” – e sua respectiva visão de mundo – “con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer”, “que ésta es buena guerra”, “es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra” –, emulados por Cervantes a partir da literatura cavaleiresca.

Em seguida, entra em cena o discurso de Sancho, marcado pela simplicidade e sobretudo pela descrença – “¿Qué gigantes?” –, anulando a seriedade das declarações do Quixote ao apontar sua insanidade. Ao passo que o cavaleiro reforça sua ilusão – “Aquellos que allí ves” – ao detalhar seu oponente – “brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas”. Isso é contestado, mais uma vez, pelo escudeiro, que apesar de suas realistas explicações – “lo que en ellos parecen brazos son las aspas” –, não obtém sucesso em impedir a loucura de seu amo. Para este, é a inexperiência de Sancho em matéria cavaleiresca – “no estás cursado en esto de las aventuras” – que o impede de

enxergar a verdade. É assim que a emulação e a suspensão se manifestam nos diálogos entre os protagonistas.

Contudo, se encaramos as declarações “O romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado”⁴³⁷, e “O romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal”⁴³⁸, mais profundamente, pode-se depreender que a forma romanesca, *em sua totalidade*, é composta pelo heterodiscurso. Desse ângulo, torna-se perceptível que a comunhão do livro *Dom Quixote* – que é o que possibilita sua emulação – com os *libros de caballerías* não se limita à voz de seu protagonista, mas também se materializa em outras dimensões do texto. De maneira que a tradição cavaleiresca no *Quixote* não se faz presente somente na forma do discurso direto – quer dizer, sob a voz do cavaleiro –, mas também a partir do indireto, seja este ou não livre – isto é, na voz do narrador e do autor.⁴³⁹ O que afirmei não se limita à apresentação da voz do outro em um formato discursivo não demarcado – o que seria uma concepção estreita do heterodiscurso –, mas sim uma incorporação orgânica e autêntica da voz social apresentada, que se manifesta no registro retórico cavaleiresco utilizado por Cervantes.

Nesse sentido, a enunciação das personagens é apenas uma primeira camada do heterodiscurso no romance, sua forma mais superficial. Os níveis mais profundos do heterodiscurso abarcam não só os outros dois eixos trabalhados – o cronotopo e a representação do homem – mas muitos possíveis outros.⁴⁴⁰ Todas essas instâncias, ao

⁴³⁷ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015. p. 29.

⁴³⁸ *Ibidem*. p. 27.

⁴³⁹ Cumpre explicar brevemente alguns conceitos que Bakhtin mobiliza para compreender o fenômeno literário da apresentação da voz do outro. Segundo José Luiz Fiorin, isto pode ser entendido a partir de três classificações tradicionais: o discurso direto, o discurso indireto e o discurso indireto livre. O primeiro termo refere-se à explicitação, por parte de um autor, da voz de outrem, a partir de diálogos, falas, aspas, etc, expressando-se esta, assim, sem intermediário. O discurso indireto, por sua vez, é aquele em que os pensamentos de uma personagem são apresentados a nós por meio do narrador, mas ainda de maneira bastante delimitada. Por seu turno, o discurso indireto livre é aquele que “não há indicadores, como, por exemplo, os dois pontos e o travessão do discurso direto ou a conjunção integrante do discurso indireto, para demarcar nitidamente onde começa a fala do narrador e onde inicia a da personagem”. Ver FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2018. p. 43.

⁴⁴⁰ Isso significa que há pelo menos três níveis progressivos de materialização literária do heterodiscurso. Do mais superficial ao mais profundo, são estes: a) a heterodiscursividade como diversificação de conjuntos linguísticos no romance empregados pelos seus personagens – o discurso do escudeiro e o discurso do cavaleiro (discurso direto e indireto); b) como multiplicidade de perspectivas do próprio autor, ao fundamentar-se em diferentes gêneros literários e, por conseguinte, diferentes perspectivas de mundo (heterodiscurso dos gêneros) – o estilo empregado por Cervantes tem como base ora os *libros de caballerías*, ora sua parodização (discurso indireto livre/aberto); c) a expressão heterodiscursiva no próprio enredo, fragmentando seu argumento narrativo – a obra constituída tanto pelo discurso cavaleiresco quanto pelo anticavaleiresco. Naturalmente, em qualquer nível, no discurso, subjaz uma particular perspectiva

aderirem o discurso cavaleiresco, mesmo que somente durante o momento de emulação, advogam sua verdade e perspectiva social-ideológica sobre o mundo.

Detenhamo-nos no parágrafo seguinte ao diálogo. Ele inicia com “Y, diciendo esto, dio de espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba” – este é um movimento de emulação. A fim de percebê-lo, repare-se tanto no registro retórico, com o uso de palavras e expressões ligadas ao discurso cavaleiresco – “diciendo esto”, “dio de espuelas”, “sin atender a las voces”, quanto no uso de um *topos* da literatura cavaleiresca: a arremetida em desvantagem. A isso, segue-se: “advirtiéndole que sin duda alguna eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer” – uma suspensão.

A alternância entre emulação e suspensão não necessariamente respeita unidades gramaticais claras e inequívocas, sendo por vezes possível a mudança de movimento no interior de uma mesma frase. Inclusive, a própria separação exata entre um e outro pode se provar problemática, porquanto determinadas palavras podem pertencer tanto a uma quanto outra, de forma simultânea. Dessa maneira, podemos compreender o *Quixote* como aquilo que Bakhtin chamou de uma “construção híbrida”:

um enunciado que [...] pertence a um falante, mas no qual estão de fato mezclados dois enunciados, duas maneiras discursivas, dois estilos, duas ‘linguagens’, dois universos semânticos e axiológicos. Entre esses enunciados [...] não há nenhum limite formal – composicional e sintático, amiúde no âmbito de uma oração simples, frequentemente a mesma palavra pertence ao mesmo tempo a duas linguagens, a dois horizontes que se cruzam numa construção híbrida e, por conseguinte, tem dois sentidos heterodiscursivos, dois acentos.⁴⁴¹

Toda a sentença seguinte, que trata da alienação de dom Quixote aos avisos de Sancho, pode ser considerada, por inteira, uma suspensão. Com isso, confirma-se que não há um espaço rígido reservado a cada movimento; não existe uma regularidade invariável. Ora as emulações se estendem por páginas, ora são um breve instante. O que é absoluto e constante é a *alternância* entre esses dois movimentos no decorrer de toda a trama.

Talvez o trecho que melhor ilustre a alternância entre os dois movimentos presentes na narrativa de Cervantes seja o parágrafo seguinte. A convicta emulação “encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le

sobre o mundo, o que nos leva novamente à conclusão de que, no *Quixote*, coexistem dois discursos opostos e complementares sobre a Cavalaria.

⁴⁴¹ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015. p. 84.

socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primero” é interrompida pela brevíssima suspensão sob a forma da palavra “molino”. Logo em seguida, temos uma longa suspensão: “y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo”, que em muito se estende, só cessando com a fala de dom Quixote no último parágrafo da citação.

Insisto: emulação e suspensão alternam-se sucessiva e incessantemente no decorrer da narrativa de Cervantes. Tanto é verdade que, repare-se, agora sob nova luz, a frase que inaugura a obra: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco [...]”⁴⁴². Até a palavra “hidalgo”, temos um perfeito livro de cavalarias, tanto pela fórmula de indeterminação espaço-temporal quanto pela posição social do protagonista. Mas, na sequência da frase, descobrimos algumas informações sobre esse mesmo fidalgo: suas “lanza en astillero” – pois em desuso –, “adarga antigua” e “rocín flaco”⁴⁴³, que atestam a decadência e o estado degradado em que se encontrava o modo de vida cavaleiresco. Enquanto a primeira metade da frase que inaugura o livro corresponde ao movimento de *emulação*, o restante dela é um movimento de *suspensão*.

Estes movimentos guardam profunda semelhança com o calendário medieval em sua oscilação entre os ritos solenes e os períodos de festa popular, tão bem trabalhadas por Bakhtin. Na mesma lógica, a emulação está ligada ao alto, ao oficial, à seriedade; a suspensão, ao baixo, ao popular, ao cômico. O carnaval, que é a abolição das regras, da solenidade e da verdade única, possui ligação íntima com o movimento de suspensão. Contudo, é o movimento de emulação que contesta a verdade única propagada pela crítica do *Quixote*: ele atesta o caráter ambivalente da obra.

Até agora, foi possível constatar que toda emulação incorre em uma suspensão. Por outro lado, toda suspensão é seguida de uma emulação. Em outras palavras: em toda ocasião que nosso protagonista entra em comunhão com seus pares, emulando suas ações, ele sofre uma incontornável derrota.⁴⁴⁴ Não obstante, essa derrota sempre acaba

⁴⁴² CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 27.

⁴⁴³ “lança em armeiro”, “adarga (pequeno escudo) antiga” e “rocim (pequeno cavalo) fraco”, respectivamente. Traduções minhas.

⁴⁴⁴ Estou ciente de que, em várias ocasiões, dom Quixote obtém “vitórias” – o que abordarei, com mais detalhes, no capítulo seguinte. Mas o grau de sucesso em todas essas vitórias é altamente questionável,

resultando na retomada do que, doravante, chamarei de “pacto emulativo”. Por quê? É preciso explicar o mecanismo que faz funcionar este ciclo.

Conforme expus na primeira seção deste capítulo, de acordo com Bakhtin, “um dos procedimentos típicos da comicidade medieval consistia em transferir as cerimônias e ritos elevados ao plano material e corporal”⁴⁴⁵. Vemos este procedimento repetir-se no decorrer de todo o *Quixote*; o caráter sério e cerimonial da ideologia cavaleiresca é constante – porém apenas momentaneamente – reduzido a um burlesco e festivo carnaval, fonte de riso e escárnio para as demais personagens. Na passagem dos moinhos, verifica-se uma degradação dessa ideologia, personificada no Quixote, que, a despeito da autenticidade com que encarna seus valores, sofre uma risível derrota. Eis o movimento de suspensão. Também não podemos esquecer de que “O ‘alto’ e o ‘baixo’ possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente topográfico”⁴⁴⁶: a própria queda do cavaleiro de sua montaria e o conseqüente contato com o solo – “rodando muy maltrecho por el campo” – esse “baixo” por excelência, deve ser encarada como um aspecto dessa degradação. Por enquanto, tudo reitera a existência exclusiva do polo negativo de representação da Cavalaria em *Dom Quixote*.

E, no entanto, completa Bakhtin que o processo de degradação “não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação”⁴⁴⁷. De fato. Só que, ao contrário do que ele pensava, essa ambivalência não se dá somente na reelaboração do objeto burlado segundo a lógica do cômico – como no exemplo do “limpa-cus” –, mas tem como expressão a dualização da perspectiva sobre este mesmo objeto, no caso, a Cavalaria.

A derrota do cavaleiro, portanto, não é absoluta. Na verdade, ele nem ao menos toma conhecimento dela. Após sair rolando machucado pelo campo e ser resgatado por Sancho, que, em seu desespero, censura-o por ignorar todos os seus alertas, o Quixote atesta, mais do que resiliente determinação para superar um fracasso, uma inabalável convicção de sua fantasia. Sem demonstrar nenhum embaraço, atribui sua derrota à interferência de um tal “sabio Frestón”, que haveria “vuelto estos gigantes en molinos” almejando tirar-lhe “la gloria de su vencimiento”. Finaliza seus argumentos afirmando

visto que, embora seja capaz de provocar algumas reações um tanto ambíguas em seus conterrâneos, ele jamais atinge total aceitação e é verdadeiramente apreciado pelo que pensa ser.

⁴⁴⁵ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013. p. 18

⁴⁴⁶ Idem.

⁴⁴⁷ Ibidem. p. 19.

que “mas al cabo al cabo han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada”, ratificando seu alinhamento à causa cavaleiresca.

Assim, se o movimento da suspensão corresponde ao que Bakhtin chamou de “destronamento” – ou rebaixamento – isto é, a transformação de gigantes em moinhos, cumpre notar que a emulação exerceria uma função de “entronamento” – ou “altificação” –, princípio que se manifesta na invariável restituição da ilusão da Cavalaria, do protagonista, após uma derrota.

Retomando: toda emulação incorre em uma suspensão. Mas ocorre que toda suspensão, ela também, incorre em uma emulação. Pois em toda oportunidade em que a ideologia cavaleiresca é destronada, dom Quixote regenera sua ilusão, dando-lhe continuidade, novamente entronando-a. Atente-se para o fato de que as consequências disso extrapolam a dimensão individual da personagem, pois, em última instância, significam a estratificação da obra em diversos níveis heterodiscursivos.⁴⁴⁸

Dessa maneira, forma-se um sistema retroalimentativo que perpassa toda a narrativa. Com efeito, esta é a dinâmica responsável pela *ambivalência* na representação da Cavalaria em *Dom Quixote*. Ian Watt percebeu o mesmo fenômeno, quando comentou que o universo quixotesco “perpetua suas próprias ilusões, tornando-as indestrutíveis por qualquer espécie de realidade”⁴⁴⁹.

Vale um último comentário sobre essa questão. O leitor já familiarizado com a obra de Cervantes não deixará de se lembrar do marcante desfecho das aventuras do cavaleiro. Se for o caso, certamente questionará minha proposta de análise. Pois, nas últimas páginas do clássico, o protagonista confessa ter sido iludido pelos *libros de caballerías*, reconhecendo todos os seus equívocos, morrendo, embora amargurado, enfim com a sanidade recuperada. De acordo com ele, “Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías”⁴⁵⁰. Com essa frase, de ar conclusivo, é tentador concluir que há na obra um argumento moralista, qual seja: os livros de cavalarias são má literatura, traiçoeira e fantasiosa, e, portanto, devem ser evitados. Segundo essa lógica, as centenas páginas de *Dom Quixote* são um longo alerta

⁴⁴⁸ Ver nota 440.

⁴⁴⁹ WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 75.

⁴⁵⁰ CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 1100.

sobre os malefícios das narrativas cavaleirescas – pois baseadas no exagero e na inverossimilhança – usando o cômico como instrumento para sustentar sua posição.

A esse leitor, eu pediria que prestasse maior atenção ao real desfecho escrito por Cervantes. Se a desilusão do protagonista é, concordo, a mais profunda suspensão da narrativa – o que não anula a existência do sistema retroalimentativo até então –, também é preciso reparar no caráter emulativo da oração que encerra o *Quixote*:

[...] pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballería, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando y han de caer del todo sin duda alguna.⁴⁵¹

Até a palavra “caballería”, na metade da frase, as suspeitas do inquirente leitor parecem confirmadas: o desejo do autor do *Quixote* teria sido simplesmente degradar os *libros* e torná-los aborrecidos aos homens de sua época. Mas a frase continua, alegando que essas histórias, diante de “mi verdadero don Quijote” – sua verdade se opõe a que falsidade? – “van ya tropezando y han de caer del todo sin duda alguna”.

José Manuel Lucía Megías interpretou a declaração como uma crítica a Fernández de Avellaneda, quer dizer, provável pseudônimo a que se atribui a autoria da sequência apócrifa de Dom Quixote.⁴⁵² Segundo esse raciocínio, no trecho citado, Cervantes não se colocaria contra os livros cavaleirescos como um todo, mas tão somente contra o Quixote apócrifo, que haveria tido a ousadia de tentar substituir sua autêntica continuação, um ano antes de sua publicação. Assim se explicaria o uso do adjetivo “verdadero” para o *Quixote*, em oposição à fraude desautorizada. Diante do sucesso do legítimo cavaleiro, os falsos “van ya tropezando y han de caer del todo sin duda alguna”.

Creio que o filólogo se equivoca nesse ponto. Tanto pelo que foi possível constatar no decorrer dos dois volumes, quanto pelo fato da acusação de Cervantes estar no *plural* – “fingidas y disparatadas historias”, “van ya tropezando”, “y han de caer” –, há suficientes indícios de que a crítica cervantina é mais ampla do que sugere o autor. Estamos diante, sim, de uma declaração de guerra a todos os *libros de caballerías*. Mas chama atenção a forma pela qual esta é feita.

⁴⁵¹ Ibidem. p. 1106.

⁴⁵² LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Libros de caballerías castellanos: textos y contextos. **Edad de Oro**, vol. XXI, 2002. pp. 33-34. Uma edição contemporânea desse texto pode ser encontrada em AVELLANEDA, Alonso Fernández de. **El Quijote apócrifo**. Edição de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

A que se opõe o adjetivo “verdadeiro”, usado para caracterizar o *Quixote*? Se lemos com cuidado a frase precedente, fica evidente que é às “fingidas y disparatadas historias de los libros de caballería”. Como discuti no capítulo 1, esta era uma crítica corriqueira ao gênero na Espanha do século XVI e XVII: seus excessos e inverossimilhança. Em contrapartida, *Dom Quixote* seria um livro comedido, realista, confiável, e, sobretudo, verdadeiro. Todavia, curioso como Cervantes insiste em comparar sua obra ao gênero que esta supostamente desprezaria.

Em vez de “ignorar”, “desprezar” ou mesmo “finalizar”, o verbo correto para este caso é *superar*. Superá-lo, mas segundo os mesmos critérios, em seu próprio jogo. Quando o autor escreve que o gênero cavaleiresco já tropeça diante de sua obra, enfatiza como, com menos de dez anos de publicação, ele já fora capaz de subjugar seus concorrentes. Seu *Dom Quixote*, o mais bem-sucedido livro de cavalarias já escrito, acabaria por relegar ao esquecimento todos os seus pares. Como sabemos, foi exatamente o que aconteceu, ao menos por um longo período de tempo. Paradoxalmente – a palavra parece perseguir o *Quixote* – também foi ele que os salvou do olvido.

Com esse capítulo, espero ter deixado clara a existência de dois discursos, opostos e simultâneos, sobre a Cavalaria, em *Dom Quixote*. Eles habitam lado a lado, como as duas faces de Jano. Enquanto a face esquerda afirma: “Eu sou a negação dos livros de cavalarias”, a direita diz: “Eu sou um autêntico livro de cavalarias”. Os binômios Sancho-Quixote, Sanidade-Loucura, Romance-Epos – este último constituído pelos discursos anticavaleiresco-cavaleiresco, presente aberto-passado absoluto, nível axiológico baixo-alto, ou seja, nossos três eixos de análise –, que poderiam, enfim, ser resumidos no binômio Cavalaria-Anticavalaria, são representativos dessa ambivalência. Para compreender *Dom Quixote* em toda sua complexidade, suplantando suas interpretações monovocais, é preciso levar o significado da coexistência desses discursos até as últimas consequências. É o que tentarei fazer, com apoio método de análise “emulação-suspensão”, no próximo capítulo.

Capítulo 3 - Análise da ambivalência da representação de preceitos cavaleirescos em *Dom Quixote*

Neste último capítulo, procurarei demonstrar aquilo que foi desenvolvido nos capítulos anteriores, especialmente o segundo, no que tange à natureza ambivalente da representação da Cavalaria em *Dom Quixote*. A pergunta que me guia é a seguinte: como se dá a representação desse conjunto de práticas e crenças condensados sob o conceito de “valor guerreiro” e “amor cortês” no *Amadís*, e como tal representação é fecundamente apropriada por Cervantes em seu *Dom Quixote*? De partida, vide o que foi trabalhado no capítulo 1, sabemos que no primeiro caso ela se dá de maneira estritamente positiva e flagrantemente amplificada. No segundo, algumas vertentes interpretativas do *Quixote* nos levaram a crer que ela seria uma completa inversão de seus predecessores, ou seja, que seria possível constatar uma negação dos pressupostos desses dois preceitos em suas páginas. A melhor maneira de refutar tal perspectiva é uma análise comparativa detalhada dos motivos literários empregados em *Amadís* e reproduzidos em *Dom Quixote*, tanto em seu aspecto temático quanto retórico, mostrando como, a despeito do que se vem afirmando, não existe uma destruição do primeiro pelo segundo, mas sim sua apropriação ambivalente.

Este capítulo se divide em duas partes, cada qual dedicada a analisar e comparar trechos correspondentes ao universo do valor guerreiro e do amor cortês, respectivamente. Cabe aqui uma ressalva: como dois lados da mesma moeda, seria impossível separar amor e armas. Em minhas fontes, um existe e se perpetua em função do outro. Por essa razão, determinar taxativamente a qual destes, pertence um evento na narrativa, seria uma tarefa arduosa. O resgate à dama em perigo, por exemplo, diria respeito a qual desses dois universos? Trata-se de uma questão delicada, cuja solução não poderia ser senão arbitrária. Um mesmo episódio – digamos, o duelo contra Dardán – comporta dois momentos a serem estudados separadamente: a batalha *per se*, e suas implicações para a relação do protagonista com Oriana. A solução, ainda que imperfeita, é o recorte cuidadoso dos trechos, às vezes derivados do mesmo capítulo ou até da mesma página. Também procurarei, no limite do possível, explicitar as conexões e complementaridades dos episódios e de seus comentários no decorrer de minha análise.

3.1) De “endriagos” a “molinos de viento” ou da ambivalência na representação do valor guerreiro em *Dom Quixote*

y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra

(Gabriel García Márquez; Discurso do prêmio Nobel, 1982)

O belicismo, ao lado do amor, é um dos dois pilares das narrativas de Montalvo, assim como da de Cervantes. É difícil, e decerto infrutífero tentar determinar a mais importante entre as duas. Ainda assim, considerando-se um critério meramente quantitativo, o primeiro é muito mais expressivo que o segundo em ambos os casos. No capítulo 1, elenquei diversas razões que impulsionam a ação em *Amadís de Gaula*: o dom, a fidelidade, a *vendeta*, a busca de honra. Todas as citadas, na prática, realizam-se através do mesmo instrumento: o belicismo. Este, via de regra, ampara-se na ideia de valor guerreiro.

Para Georges Duby, como já mencionado, o valor guerreiro é um dos quatro pilares da ideologia cavaleiresca – dentre os quais penso ser, se não o principal, certamente o mais recorrente nas narrativas cavaleirescas em geral. Apesar do sentido mais estrito definido pelo autor, consideremo-lo, para maiores ganhos, de maneira mais ampla, levando em conta aquilo que lhe está implicado. Pois ao fim e ao cabo, esse ideal não se refere somente ao ato bélico em si, mas a uma série de aspectos da vida cavaleiresca ligados a esse tipo de atividade. Proponho então comparar minhas fontes a partir de duas categorias que se materializam nas narrativas por meio de motivos típicos da literatura cavaleiresca: a “arremetida em desvantagem” e o “duelo”, eventualmente permeadas por outras, de tipo similar. Escolho somente essas duas pois me parece que ambas ilustram, de maneira exemplar, a emulação e suspensão da literatura cavaleiresca operada por Cervantes. Não obstante, seria amplamente viável analisá-las a partir de outras categorias abundantemente representadas no decorrer das duas fontes, tais como: a constituição física, o escudeiro, o adubamento, o *paso de armas*, para mencionar somente algumas.

Retomando: para Duby, o valor guerreiro não se trata meramente da habilidade em batalha, mas de uma maneira particular de batalhar, que consistia nos contendentes “agirem com valor, em serem valerosos – combatendo com o intuito de vencer, porém obedecendo a determinadas leis. O cavaleiro não luta à maneira dos vilões”⁴⁵³. Ilustra-o

⁴⁵³ DUBY, Georges. **Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987. p. 119.

bem um episódio da vida de Guilherme Marechal, cavaleiro que viveu entre os séculos XII e XIII, a quem foi dedicado um poema de nada menos que cento e vinte e sete folhas de pergaminho que sobreviveu integralmente aos séculos.⁴⁵⁴ No ano de 1197, numa batalha entre anglo-normandos e franceses, a situação parecia difícil a Balduíno de Flandres e seus seguidores, o Marechal dentre eles. O líder propõe utilizar carroças para formar um espaço fechado, de onde os cavaleiros podem se proteger da investida adversária. Guilherme opõe-se a tal estratégia; para ele, tal artimanha só seria lícita caso empregada para impedir a intervenção dos soldados pedestres inimigos – considerados inferiores –, mas não os oponentes montados. Porque eles devem enfrentar:

o adversário como cavaleiros, não como ‘cavilosos’ (não agindo à maneira das raposas, que usam de artifícios, porém feito leões), em campo aberto, recusando-se a fazer qualquer emboscada, dispondo-se em ordem de batalha, à vista do inimigo. O valeroso nenhuma proteção almeja, a não ser a presteza de seu cavalo, a qualidade de sua armadura e o devotamente de seus iguais, cuja amizade o fortalece. A honra obriga-o a parecer intrépido, até às raias da loucura.⁴⁵⁵

Aqui vemos bem representadas uma das características que Marc Bloch detectou na Cavalaria: desprezo pelo sofrimento e pela morte – embora na prática, evidentemente, isso não fosse tão generalizado quanto a literatura ficcional nos fez querer crer. Ao mencionado desprezo, relaciona-se o “vivo desejo de se tornar ilustre”. A *História* de Guilherme de Poitiers conta-nos como Guilherme, o Conquistador, quando jovem, tentou conduzir um ataque-surpresa contra seus inimigos, a fim de provar seu valor. Ele acaba sendo descoberto, vendo-se subitamente em desvantagem: “Trezentos Cavaleiros e setecentos homens a pé o atacam pelas costas, de surpresa. Mas ele se vira, encara com intrepidez e lança por terra aqueles que uma audácia levava a atacá-lo primeiro”⁴⁵⁶, fazendo-os recuar.

Barthélemy, comentando o acontecimento, atribui essa retirada ao temor de “matar um personagem tão grande”⁴⁵⁷. É possível, e historicamente mais verossímil, mas não creio que tenha sido essa a intenção de Poitiers ao relatar o episódio. Pelo contrário, me parece que seu objetivo tenha sido passar à posteridade a exemplaridade cavaleiresca da conduta do biografado. E ele o faz recorrendo a uma técnica que não poderíamos deixar

⁴⁵⁴ Ibidem. p. 45.

⁴⁵⁵ Idem. pp. 119-120.

⁴⁵⁶ BARTHÉLEMY, Dominique. *A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 227.

⁴⁵⁷ Idem.

de notar: o enquadramento de seu objeto a alguns motivos – tenham tido eles origem no vivido ou não – popularizados pelas narrativas cavaleirescas que circulavam à época. Nesse sentido, seria razoável conjecturar que não apenas, como sugeriu Barthélemy, os cavaleiros obtivessem esse “apetite de proeza e honra” do “conhecimento dos poemas épicos, histórias de Isembart, de Rolando”⁴⁵⁸, mas também que o cronista, ao narrar as ações das personagens históricas concretas, buscasse adequá-las às estruturas narrativas características desses textos ficcionais. Tal perspectiva permitiria um novo olhar sobre as crônicas, atentando para seu potencial caráter literário.

3.1a) A arremetida em desvantagem

O motivo utilizado por Poitiers no episódio relatado acima, onde o Marechal é cercado e mesmo assim subjuga seus adversários, é o que doravante designarei de “arremetida em desvantagem”. Trata-se de um ato necessariamente corajoso, às vezes excessivamente impetuoso, no qual um cavaleiro avança contra oponentes em maioria numérica. Essa lógica se estende mesmo aos cavaleiros-mercenários, cujo pagamento por soldo, segundo Duby, “Pôde introduzir-se facilmente, sem desvirtuá-la, na moral cavaleiresca”, dada sua “lealdade de essência vassálica”⁴⁵⁹. Ainda de acordo com o autor, um capitão normando defendeu que “os homens de sua companhia não deveriam temer enfrentar um adversário excessivamente numeroso”, caso contrário, “perderiam o direito não somente aos soldos mas também à glória, ‘e a meu ver’, acrescentou ele, ‘não deveríamos, doravante, comer o pão do rei’”⁴⁶⁰.

Nos *libros de caballerías*, não há a mesma preocupação de verossimilhança que se observa no texto do cronista, e via de regra o personagem que se propõe a tal ato termina vitorioso, e não por receios políticos de seus adversários, mas pelo próprio mérito. Fato esse que causa indignação no cônego de Toledo, personagem de *Dom Quixote*, que se pergunta como “después de haber dicho que hay de la parte de los enemigos un millón de competientes”, dever-se-ia acreditar que “tal caballero alcanzó la victoria por solo el valor de su fuerte brazo?”⁴⁶¹

Vejam os exemplos desse motivo em *Amadís*. No capítulo VIII da primeira parte, o protagonista, o Rei Lisuarte e seus companheiros sofrem um cerco de um grupo

⁴⁵⁸ Ibidem. p. 226.

⁴⁵⁹ DUBY, Georges. **O domingo de Bouvines**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. p. 112.

⁴⁶⁰ Idem.

⁴⁶¹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 490.

invasor. Em nenhum momento sugere-se aguardar e esperar por reforços, ou mencionam-se questões práticas como o racionamento de provisões. O combate jamais é dispensado; pelo contrário, é desejado, e alguns cavaleiros se enfurecem pela sua demora, em particular Agrajes, cuja impetuosidade é o traço mais marcante de sua personalidade – enquanto esperava ao portão, “mucho se quexava porque la no abrían”⁴⁶².

Conforme mencionei no capítulo 1, autores como Flori destacaram como na literatura predominou a representação das façanhas cavaleirescas, relegando o papel dos *pedites* a um segundo plano, apesar de sua importância militar efetiva, em especial nas operações de sítio, “mais frequentes e decisivas”, como explica o autor. É em função desse desprezo dos cavaleiros pelos demais participantes da guerra que se esclarece melhor a historieta do Marechal e da liça protetora: seu uso torna-se lícito apenas quando ela serve para viabilizar a única batalha verdadeiramente valorosa, qual seja, a de cavaleiros entre si – o que, na prática, deve ter sido um acontecimento militar bastante raro. Lógica quase idêntica pode ser encontrada no capítulo LXVII do segundo volume de *Amadís*, quando no prelúdio de um embate, don Florestán e don Cuadragante avisam ao oponente que “si mandava quitar los ballesteros y archeros de medio de las hazes de los cavalleros, que havrían una de las más hermosas batallas que él viera”⁴⁶³, sendo prontamente atendidos pelo Rei Lisuarte.⁴⁶⁴ Sob esse ângulo, e considerando-se a observação de Huizinga sobre as exigências da guerra *de facto*, o texto de Montalvo aparece como a realização plena, ainda que no campo ficcional, das expectativas e desejos desse grupo social, e mostra como o autor esteve a par da visão cavaleiresca do mundo, exemplarmente retratada em sua obra.

O episódio do cerco prossegue da seguinte maneira:

– Señor, mandadnos abrir la puerta.

⁴⁶² MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 313. Grifos meus.

⁴⁶³ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula II**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015. pp. 1011-1012.

⁴⁶⁴ “Según este punto de vista, la batalla alcanzaría un mayor interés si dependiera exclusivamente del esfuerzo personal de los propios caballeros sin la colaboración de otras armas, aunque fueran de corto alcance, disparadas en la lejanía. Como explica Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, pág. 159, y muy bien sabía don Quijote, «el interés estratégico y la táctica son casi siempre incompatibles con las ideas caballerescas. La idea de que ni siquiera una batalla campal es otra cosa que una lucha por el derecho, sometida a condiciones honradamente estipuladas, tende a prevalecer una y otra vez; más raramente encuentra oído frente a las evidentes exigencias de la guerra». Idem.

Y el Rey, a quien no plazía menos de se combatir, mandó que la abriessen y salieron todos los cavalleros, y como vieron sus enemigos tantos, algunos aí huvo que dezían ser locura acometerlos. [...] Allí veríades al Donzel del Mar haziendo cosas estrañas, derribando y matando *cuantos ante sí hallava*, que no havia hombre que lo osasse atender, y metíase en los enemigos haziendo dellos corro, que parescía un león bravo.⁴⁶⁵ (Grifos meus).

Em primeiro lugar, cabe destacar o prazer dos três principais personagens com o ato bélico: Agrajes, Rei Lisuarte, e Amadís – este último quem, deduz-se da frase “no plazía menos de se combatir”, também ansiava pela batalha. A vontade de se tornar ilustre a partir das façanhas guerreiras, vimos com Duby, é um elemento primordial do pensamento cavaleiresco. O tanto de fama adquirido é diretamente proporcional a dois fatores em jogo: a fama do adversário e a quantidade de seu efetivo militar. Daí o apelo do *topos* da arremetida em desvantagem.

Ao recorrer ao segundo desses fatores, a intenção de Montalvo é justamente intensificar a ação de Amadís e seus companheiros, evidenciando a qualidade que possuem enquanto cavaleiros. O comentário do narrador, “algunos aí huvo que dezían ser locura acometerlos”, evoca o já mencionado desprezo pela morte, ao mesmo tempo que serve para indicar o desequilíbrio dos números em campo. Ou seja, o valor guerreiro não se manifesta só na efetiva destreza com as armas, mas também no manejo da coragem necessária para empregá-la. Diante de uma situação militarmente adversa, Lisuarte declara a seus seguidores que “quiero que de mí sepáis que si todo el mundo en contrario tuviesse, y los que conmigo están me dexassen, no partiré deste lugar sino vencedor o muerto” e, mais tarde, “Y de mí os digo que, salida la tregua, no havrá otra cosa sino luego la batalla, en la cual, si Dios la vitoria no me da, no quiero que me dé la vida, que la muerte me será más honra”⁴⁶⁶. Motivação similar pode ser encontrada na voz do Rei Filipe Augusto, na *Flandria generosa*, crónica do século XII, que “teria [...] afirmado sua intenção de arriscar tudo, até a própria vida, de não fugir, de permanecer com os últimos combatentes no campo de batalha, para vencer ou morrer”⁴⁶⁷. Compreendendo o valor guerreiro de maneira mais ampla, fica bastante clara sua intrínseca relação com a ideia de honra.

⁴⁶⁵ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecuá. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. pp. 313-314.

⁴⁶⁶ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula II**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecuá. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015. pp. 1487-1489.

⁴⁶⁷ DUBY, Georges. **O domingo de Bouvines**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. p. 169.

Por fim, cabe destacar que este episódio é um bom exemplo da arremetida em desvantagem de tipo individual. Muito embora Amadís não estivesse sozinho, é nele que a narração se concentra, como se pode observar no último trecho destacado. Ali fica bastante clara a excepcionalidade bélica do personagem diante de seus anônimos adversários, já que “no havia hombre que lo osasse atender”.

Outro tipo de arremetida em desvantagem seria o coletivo, onde o destaque não é dado à atividade de um personagem em particular, mas prefere-se focar a assimetria das forças em jogo e a consequente bravura dos minoritários. Seria curioso e revelador conferir se, em algum momento do *Amadís*, os protagonistas engajam seus adversários com significativa vantagem numérica. Em um inverossímil caso afirmativo, é certo que tal episódio seria irrelevante para a narrativa como um todo. Pois na lógica cavaleiresca, seguida e amplificada por Montalvo, o heroísmo é caracterizado pela sua ostensividade. As adversidades cotidianas, pragmáticas, não têm lugar nessas narrativas. Esse princípio fica claro no trecho a seguir, que trata da invasão do Rei Arávigo à Grã-Bretanha de Lisuarte, contando com clara vantagem numérica, e o inesperado reforço de Amadís, Florestán e Rei Perión, disfarçados com brasões de serpente.

Otro día de mañana armáronse todos y paráronse delante del rey Arávigo tan gran número de gente y tan bien armados, *que no tenían a los contrarios en tanto como nada*. Y dezían que, pues el Rey les osava dar batalla, que la Gran Bretaña era suya. El rey Arávigo fizo de su gente *nueve hazes* [...] El rey Lisuarte mandó a don Grumedán y a don Galaor y don Cuadragante y Angriote d'Estraváus que repartiessen sus gentes y las parassen en el campo como havían de pelear, que éstos sabían mucho en todo hecho de armas. [...] Aquellos cavalleros que vos digo fizieron de la gente *cinco hazes*. Mas a esta sazón eran ya llegados a la vega el rey Perión y sus fijos Amadís y Florestán en sus hermosos cavallos y con las armas de las sierpes, que mucho con el sol resplandeçían; y veníanse derechos a poner entre los unos y los otros, blandiendo sus lanças con unos fierros tan limpios, que luzían como estrellas; y iva el padre entre los fijos.⁴⁶⁸ (Grifos meus).

O exército antagonista possuía tamanha superioridade em números que considerava a batalha como já vencida: “tenían a los contrários en tanto como nada”. Organizaram-se em nove hostes, enquanto os homens de Lisuarte se compuseram em cinco; essa superioridade poderia ser maior caso se assumisse a razoável possibilidade de que as hostes do primeiro eram maiores do que a do segundo. Daí deduzimos a estratégia narrativa central desse motivo, qual seja, a construção de um cenário de adversidade

⁴⁶⁸ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula II**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015. pp. 1039-1040. Grifos meus.

numérica, por parte do autor, cuja superação só poderia ser alcançada pelo singular valor guerreiro do protagonista – e porventura de seus companheiros – e por conseguinte cuja função é demonstrar o caráter excepcional desse(s) personagem(ns).

O recurso narrativo do que denominarei de “reforço inesperado” também cumpre papel relevante no trecho analisado. É graças ao aparecimento dos cavaleiros da serpente que a batalha será vencida, como reconhecem os próprios socorridos, muito embora só mais tarde tenham vindo a saber da identidade de seus benfeitores. Por fim, aproveito aqui para apontar, mesmo a título de curiosidade, a recorrência, conferível em diversas oportunidades, das figuras de linguagem na descrição da ação heroica; no primeiro trecho, “parecía un león bravo” e no segundo, as lanças “luzían como estrellas”.

De que maneira os elementos que discuti acima aparecem no *Quixote*? No capítulo XVIII da primeira parte de sua obra, Cervantes se utiliza do *topos* da “arremetida”, em um episódio que ficou conhecido como “aventura dos rebanhos”. Meio a suas andanças, o protagonista avista uma movimentação suspeita e decide intervir, conforme relata o excerto a seguir:

– Éste es el día, ¡oh Sancho!, en el cual se ha de ver el bien que me tiene guardado mi suerte; éste es el día, digo, en que se ha de mostrar, tanto como en otro alguno, el *valor de mi brazo*, y en el que tengo de *hacer obras que queden escritas en el libro de la fama por todos los venideros siglos*. ¿Ves aquella polvareda que allí se levanta, Sancho? Pues toda es cuajada de un copiosísimo ejército que *de diversas e innumerables gentes* por allí viene marchando. [...]

Y la polvareda que había visto la levantaban *dos grandes manadas de ovejas y carneros* que por aquel mismo camino de dos diferentes partes venían [...]

Sancho lo vino a creer y a decirle:

– Señor, pues ¿qué hemos de hacer nosotros?

– [...] *Favorecer y ayudar a los menestrosos y desvalidos*.⁴⁶⁹ (Grifos meus)

O primeiro ponto a ser comentado é a perfeita reprodução, por dom Quixote, da retórica cavaleiresca. Sua intenção é mostrar o “valor de seu braço”, e pretende fazê-lo executando feitos dignos – “obras que queden escritas” – de ficarem para a posteridade – “en el libro de la fama por todos los venideros siglos”. A seguir, anuncia a ameaça detectada: um imenso exército que marcha à sua vista. Como mostrei no capítulo 2, os discursos diretos da voz do Quixote são os momentos mais claros de emulação do texto, tanto no aspecto temático quanto discursivo. Assim como no *Amadís*, aqui o protagonista

⁴⁶⁹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 156.

decide integrar uma batalha não iniciada por ele, mas da qual ele será – ou acredita que será – o principal membro.

A hipérbole “diversas e innumerables gentes” cumpre o mesmo papel que a contagem das hostes de Montalvo, isto é: colocar o leitor a par da assimetria em jogo e, dessa maneira, amplificar a ação da personagem. Exatamente tal qual noo *Amadís*, em nenhum momento há a elaboração de uma estratégia que visa a reduzir os possíveis danos. Uma abordagem burocrática da guerra não tem espaço em ambas as fontes: ela é simplesmente uma oportunidade de os cavaleiros mostrarem o seu valor diante de seu rei e entre eles próprios, ou, no vocabulário utilizado por Cervantes, adquirir “fama”. Daí outra característica compartilhada entre as figuras de cavaleiro em cada fonte: a importância da imagem de si próprio diante de seus pares, cuja amplitude pode ser medida ora pelo termo “honra”, ora “fama”.

Porém, se no *Amadís* identifiquei um elemento reestruturador – ou “descomplicador”, se se preferir – da realidade na ficção, uma vez que esta elimina as adversidades e inconveniências do encontro bélico do vivido a fim de atender aos anseios e fantasias de uma classe social guerreira, o mesmo não poderia ser dito do *Quixote*. Nele, não só as dificuldades da prática bélica, mas também as banalidades cotidianas se apresentam como obstáculos frequentes. Essa é uma diferença central entre ambas e pode ser considerada um ponto chave do movimento de suspensão existente no segundo, qual seja: sua natureza “complicadora” ao invés de “descomplicadora”.

No parágrafo seguinte, é-nos revelado que o fenômeno avistado por dom Quixote era nada mais que um rebanho de ovelhas e outro de carneiros, que ele confundia com dois exércitos precipitando-se entre si. Como todo movimento de suspensão, há uma degradação da ideologia cavaleiresca, na medida em que transforma um elemento ligado ao alto, ao epopeico – os exércitos – em um elemento banal do cotidiano – rebanhos. Essa revelação representa a quebra da lógica quixotesca, girando a válvula da ficção para a realidade, do heroísmo para o pragmatismo. Destruição que origina uma suspensão, mas cujo movimento é rapidamente revertido por Sancho, que distante demais para perceber o erro de seu amo, “lo vino a creer”, questionando-se: “¿qué hemos de hacer nosotros?”. Ao que responde dom Quixote, e isso é central: “Favorecer y ayudar a los menestrosos y desvalidos”. Essa pequena frase comporta três implicações fundamentais que discutirei em maiores detalhes logo adiante. A primeira diz respeito ao motivo da arremetida em desvantagem, a segunda à ajuda aos oprimidos, a terceira ao reforço inesperado.

Segundo o “Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico”, de Joan Corominas e José A. Pascual, o termo “menestero” é catalogado como variação de “menester”, que por sua vez tem como sinônimos “servicio”, “empleo”, “oficio”⁴⁷⁰. Literalmente falando, “menestero” então seria aquele que requer algo, mas, no contexto do texto de Cervantes, é seguro dizer que se trata daquele que está em necessidade de algo. Por sua vez, o sentido de “desvaído”, provavelmente forma arcaica de “desvalido”, aparece no dicionário como “alto y desairado”, “(color) bajo y dissipado”; adicionalmente afirma-se que “la voz castellana se tomó, al parecer, del port. *esvaído*, *desvaído*, ‘desvanecido’, ‘evaporado’, ‘enflaquecido’, ‘sin sustancia’”⁴⁷¹. Mais uma vez, é preciso levar em consideração o contexto de nossa passagem, após o que fica claro que “desvalido” pode ser entendido mais próximo de seu sentido atual, ou seja, “desfavorecido”.

A partir desses esclarecimentos, é possível perceber como a resposta de dom Quixote está plenamente alinhada aos preceitos da arremetida em desvantagem, talvez ainda mais do que em *Amadís*. Pois, diferentemente do que ocorre neste último, o solitário manchego não possui vínculo com nenhum dos lados do embate; o critério de sua escolha a quem ajudar é precisamente a desvantagem daquela parte. Em outras palavras, ele escolhe se juntar aos “menesterosos y desvalidos” *precisamente* pela sua condição de necessitados e desfavorecidos.

Antes de começar a análise propriamente dita da passagem da “Arremetida”, alguns aspectos desse episódio, ainda que secundários, merecem atenção mais detida. É muito curiosa a descrição que Cervantes, sob a voz de dom Quixote, faz do campo de batalha logo antes do encontro. Comparemo-la com a que fez Montalvo, cuja importância da batalha prestes a ser narrada, quiçá a mais importante dos quatro *libros*, fê-la merecer o mesmo tratamento:

El rey Lisuarte levava unas armas negras y águilas blancas por ellas, y una águila en el escudo sin otra riqueza alguna [...]. El rey Cildadán levó unas armas todas negras, que después que fue vencido en la batalla de los ciento por ciento que con el rey Lisuarte ovo, donde quedó su tributario, nunca otras traxo. [...]. El rey Perión se armó de unas armas, el yelmo y escudo limpios y muy claros, de muy buen azero, y las sobreseñales de una seda colorada de muy biva color [...]. Amadís fue armado de unas armas verdes tales cuales las levava al tiempo que mató a Famongomadán [...] todas sembradas muy bien de leones de oro. [...] Don Cuadragante sacó unas armas pardillas, y flores de plata por ellas [...]. Don Bruneo de Bonamar no quiso mudar las suyas, que

⁴⁷⁰ COROMINAS, Joan; PASCUAL, José A. **Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico**. Madrid: Editorial Gredos, 1984. p. 37.

⁴⁷¹ Ibidem. p. 483.

eran una donzella figurada en el escudo, y un cavallero hincado de rodillas delante, que parecía que le demandava merced. Don Florestán, el bueno y gran justador, levó unas armas coloradas con flores de oro por ellas [...]. Agrajes, sus armas eran de un fino rosado, y en el escudo una mano de una donzella que tenía un corazón apretado con ella. El bueno de Angriote no quis mudar sus armas de veros azules y de plata. Y todos los otros, de que se no haze mención por no dar enojo a los que lo leyeren, llevavan armas muy ricas, de sus colores como les más agradava; y assí salieron todos al campo en buena condenança.⁴⁷²

A passagem foi reduzida pelo menos à metade de seu tamanho original, a fim de não enfadar o leitor. Dada sua extensão, é possível concluir que tal recurso era bastante prestigiado por Montalvo e, por isso, é ainda mais significativa sua reprodução por Cervantes.

Aquel caballero que allí ves de las armas jaldes, que trae en el escudo un león coronado, rendido a los pies de una doncella, es el valeroso Laurcalo, señor de la Puente de Plata; el otro de las armas de las flores de oro, que trae en el escudo tres coronas de plata en campo azul, es el temido Micocolemba, gran duque de Quirocía; el otro de los miembros gigantes, que está a su derecha mano, es el nunca medroso Brandabarbarán de Boliche, señor de las tres Arabias [...]⁴⁷³

A narração do cavaleiro da Triste Figura prossegue por alguns parágrafos, envolvendo-nos nessa minuciosa descrição de seu entorno. Como apontou Francisco Rico em sua nota de rodapé para o trecho, “Desde homero, la descripción de las fuerzas y generales que componen un ejército era pieza de lucimiento en la literatura heroica, y los libros de caballerías se complacían en desarrollarlo”⁴⁷⁴. Estamos, portanto, diante de um tópico recorrente não apenas do gênero cavaleiresco, mas da literatura épica como um todo.

Também há que se reparar no tom sarcástico inserido por Cervantes, na confecção que faz dos nomes próprios das personagens citadas⁴⁷⁵, uma emulação propositalmente distorcida, mas claramente inspirada no estilo de Montalvo – Cildadán, Famongomadán, Cuadragante, Angriote são algumas das invenções que podem ser constatadas no trecho

⁴⁷² MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula II**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015. pp. 1454-1456.

⁴⁷³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 158.

⁴⁷⁴ RICO, Francisco. Nota de rodapé. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 160.

⁴⁷⁵ É sutil o caráter cômico da antroponímia cervantina. Francisco Rico, em nota de rodapé, explica alguns dos casos: o título señor de la Puente de Plata refere-se ao refrão burlesco “A enemigo que huye, puente de plata”. Brandabarbarán de Boliche, em germânico, significa “garito de juego anexo a um prostíbulo”. O nome de personagem mencionado adiante, Alfeñiquén de Algarbe, remete ao substantivo *alfeñique*, “que evoca algo débil y quebradizo”. RICO, Francisco. Nota de rodapé. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 158.

seleccionado. Pois, como bem destacou Marín Pina, a antroponímia dos *libros de caballerías* – exceto alguns casos especiais, em geral reservados aos protagonistas – caracteriza-se pela “combinación de sílabas aparentemente sin orden ni sentido”, sendo “La derivación por prefijación y por sufijación es el recurso más socorrido para dotar de nombre al amplísimo número de personajes que desfilan por estos libros”⁴⁷⁶.

Voltando à aventura de que tratamos, em sequência à detecção dos exércitos inimigos temos uma discussão entre o Quixote e Sancho acerca da natureza do desafio que se lhes impõe:

– Señor, encomiendo al diablo hombre, ni gigante, ni caballero de cuantos vuestra merced dice parece que todo esto. A lo menos, yo no los veo. Quizá todo debe ser encantamento, como las fantasmas de anoche.

– ¿Cómo dices eso? - respondió don Quijote -. ¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?

– No oigo otra cosa - respondió Sancho - sino muchos balidos de ovejas y carneros.⁴⁷⁷ (Grifo meu)

Esse trecho serve para mostrar a oposição constante entre não apenas as retóricas, mas, considerando-se que “as línguas do heterodiscurso [...] são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua compreensão verbalizada”⁴⁷⁸, também entre o conjunto de ideias e percepções da realidade incorporados pelos dois personagens. Dom Quixote está associado a uma visão cavaleiresca e fantasiosa do mundo, e, portanto, sua voz representa, em geral, o movimento de emulação – “relinchar de los caballos”, “el tocar de los clarines”, “el ruido de los atambores”. Já Sancho, cuja voz representa uma visão pragmática do mundo, via de regra age no sentido da suspensão, que intenta trazer o amo de volta à realidade – “No oigo otra cosa [...] sino muchos balidos de ovejas y carneros”.

Esse movimento de vai e vem dos diálogos entre os dois protagonistas, sabemos, será característico de toda a extensão do texto e talvez seja o maior exemplo da alternância entre emulação e suspensão na obra. Para além dos diálogos, essa alternância pode ser conferida nas próprias atitudes do cavaleiro e do escudeiro, associadas ao alto e ao baixo, respectivamente, não raro de maneira bastante literal, como quando, durante a “aventura

⁴⁷⁶ MARÍN PINA, M^a Carmen. «Por el nombre se conoce al hombre»: La antroponimia caballeresca y su retórica. In: _____. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Institución Fernando El Católico: 2011. p. 232.

⁴⁷⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 160.

⁴⁷⁸ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015. p. 67.

dos pisões”, no capítulo XX da primeira parte, o discurso heroico de dom Quixote é contrastado com o fato de que a Sancho “le vino en voluntad y deseo de hacer lo que outro no pudiera hacer por él”⁴⁷⁹, quer dizer, suas necessidades fisiológicas⁴⁸⁰ – repare-se aqui no rebaixamento do escudeiro, figura tão cara aos *libros de caballerías*.⁴⁸¹ Ambos os fenômenos acima comentados são expressão do heterodiscurso em *Dom Quixote*.

O movimento do qual trato agora também pode ser observado na passagem que dá continuidade ao episódio dos rebanhos:

– [...] Y si es que tanto temes, retírate a una parte y déjame solo, que solo basto a dar la victoria a la parte a quien yo diere mi ayuda.

Y diciendo esto, puso las espuelas a Rocinante y, puesta la lanza en el ristre, bajó de la costezuela como un rayo. [...]

– *Vuélvase vuestra merced, señor don Quijote, que voto a Dios que son carneros y ovejas las que va a embestir. ¡Vuélvase, desdichado del padre que me engendró! ¿Qué locura es ésta?*

Ni por esas volvió don Quijote, antes en altas voces iba diciendo:

– *¡Ea, caballeros, los que seguís y militáis debajo de las banderas del valeroso emperador Pentapolín del Arremangado Brazo, seguidme todos! ¡Veréis cuan fácilmente le doy venganza de su enemigo Alifanfarón de la Trapobana!*

Esto diciendo, se entró por medio del escuadrón de las ovejas y comenzó de allanceallas con tanto *coraje y denuedo* como si de veras alanceara a sus mortales enemigos. Los pastores y ganaderos que con la manada venían dábanle voces que no hiciese aquello; pero, viendo que no aprovechaban, *desciñéronse las hondas y comenzaron a saludalle los oídos con piedras como el puño*. Don Quijote no se curaba de las piedras, antes, discurriendo a todas partes decía:

– *¿Adónde estás, soberbio Alifanfarón? Vente a mí, que un caballero solo soy, que desea, de solo a solo, probar tus fuerzas y quitarte la vida, en pena de la que das al valeroso Pentapolín Garamanta.*⁴⁸² (Grifos meus).

O pedido de dom Quixote na primeira frase da passagem, “déjame solo, que solo basto a dar la victoria”, é prova cabal de que o protagonista está ciente das características do motivo no qual seu ato se enquadra. Ele exige exercê-lo solitariamente pois sabe que

⁴⁷⁹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 181.

⁴⁸⁰ “O rebaixamento do sofrimento e do medo é um elemento da maior importância no sistema geral dos rebaixamentos da seriedade medieval, impregnada de medo e sofrimento. [...] Seria totalmente inexato crer que o rebaixamento rabelaisiano do medo e do sofrimento, descidos ao nível da satisfação das necessidades naturais, seja apenas grosseiro cinismo. Não se pode esquecer que essa imagem, assim como todas as do ‘baixo’ material e corporal, é ambivalente [...] O caráter ambivalente dos excrementos, sua ligação com a ressurreição e a renovação e o seu papel particular na vitória sobre o medo aparece [...] muito claramente.” BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013. pp. 150-151.

⁴⁸¹ “Assim como cavaleiro sem cavalo não convém ao ofício de Cavalaria, assim escudeiro sem nobreza de coragem não convém com Ordem de Cavalaria”. LLULL, Ramon. **O livro da Ordem de Cavalaria**. Tradução: Ricardo da Costa. São Paulo: Giordano, Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio” (Ramon Llull), 2000. p. 53.

⁴⁸² CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 161.

é nessas condições que seu feito será digno de maior honra. Ele também mostra estar a par de sua capacidade, como protagonista de seu próprio livro de cavalarias, de desequilibrar a batalha – ou pelo menos da capacidade que idealmente deveria possuir: “solo basto a dar la victoria a la parte a quien yo diere mi ayuda”.

O discurso a que o personagem recorre exprime a voz social da Cavalaria, evocando *Amadís* e seus descendentes. Assim como na passagem de Montalvo, a representação do espaço-tempo é dobrada em favor da aventura: os dois protagonistas chegam ao campo de batalha precisamente no momento que precisam, exatamente antes do encontro entre os dois exércitos.⁴⁸³ Nesse instante da narrativa, dom Quixote encarna os heróis dos *libros de caballerías* e seu particular nível axiológico: ele não hesita, não tem medo, ele corresponde a si mesmo – o que se mantém mesmo após a sua frustração, ao fim do episódio. Junto à frase seguinte, desta vez sob a voz do narrador – lembremos de que o heterodiscurso, quer dizer, a convivência dos discursos cavaleiresco e anticavaleiresco se manifesta também nessa voz – temos claros exemplos de emulação cavaleiresca. Até aqui, o *topos* da “arremetida em desvantagem” é perfeitamente reproduzido, mesmo ampliado.

Permito-me agora uma breve digressão a fim de aclarar o significado das ações emulativas do Quixote que acabamos de acompanhar. O bem conhecido entre medievalistas *O livro da Ordem de Cavalaria* (c. 1274-1276), de Raimundo Lúlio, pode nos dar algumas pistas sobre isso. Segundo Ricardo da Costa, trata-se de uma obra “Apologética e doutrinária”, de “conteúdo missional” e que “pretende ocupar espaço na formação dos novos pretendentes à Ordem da Cavalaria, iluminando o caminho dos noviços com valores espirituais, morais e éticos”⁴⁸⁴. Assim, ao lidar com tal fonte, é preciso levar-se em conta seu contexto de produção e a função para a qual foi produzida, ou seja, não esquecendo de sua relação umbilical com o pensamento eclesiástico.

O tratado assume um formato de manual, onde Lúlio desenvolve uma espécie de guia para orientar as ações dos cavaleiros. Na seção “Do ofício que pertence ao cavaleiro”, lista-se uma série de deveres que este deve cumprir, em diferentes situações. Dentre eles, há um de especial importância para o motivo da “arremetida”:

⁴⁸³ Note-se que esse cronotopo é também característico de motivos relacionados ao resgate de um personagem em perigo.

⁴⁸⁴ DA COSTA, Ricardo. Apresentação. In: LLULL, Ramon. **O livro da Ordem de Cavalaria**. Tradução: Ricardo da Costa. São Paulo: Giordano, Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio” (Ramon Llull), 2000. p. XXV.

se tu, cavaleiro, queres e amas muito a Cavalaria, te convém esforçares para que, quanto mais fortemente tiveres faltas de companheiros e de armas e de mantimentos, tenhas ardor de coragem e esperança contra aqueles que são contrários à Cavalaria.⁴⁸⁵

Ao que se soma o similar: “cavaleiro que tens amor à Ordem de cavalaria, que assim como a Cavalaria, por nobreza de coragem, te faz haver ardor e menosprezar os perigos, para que possas honrar a Cavalaria”⁴⁸⁶. É significativo que, no primeiro trecho, especifique-se que tal conduta deva ser voltada àqueles que “são contrários à Cavalaria”. O que exatamente viria a ser isso, é uma área cinzenta. Como expus no capítulo 1, a Igreja buscou inviabilizar as guerras entre cristãos, especialmente através das condenações públicas e excomunhões, ao mesmo tempo que tentou direcionar esse ímpeto guerreiro à guerra contra os infiéis, sendo os maiores exemplos disso as Cruzadas e a Reconquista. Mas o texto de Lúlio, apesar de a princípio inserir-se nessa lógica, parece ter em mente um grupo mais amplo quando se refere aos “contrários à Cavalaria”. Com efeito, poderíamos considerá-los como todos aqueles que se comportam de maneira anticavaleiresca, quer dizer, desrespeitando as regras que ele próprio estipula como ideais – o que não excluía, *a priori*, um cristão.

A relação entre Cavalaria e Igreja é mais complexa do que se poderia esperar. Apesar de todo poder político e ideológico que a segunda exercia sobre os mais diversos grupos na Idade Média, é preciso matizar a sua capacidade de influência. Se é verdade que a Cavalaria se baseia em dois principais pilares ideológicos, como defendi anteriormente – a Nobreza e a Igreja, respectivamente o mundano e o sagrado – então pode-se dizer que esses dois núcleos estiveram em constante disputa, engendrando uma Cavalaria multifacetada.

Outra das seções da obra de Lúlio é intitulada “Dos costumes que pertencem a cavaleiro”, onde o autor discorre sobre sete virtudes indispensáveis a qualquer integrante desse grupo: fé, esperança, caridade, justiça, prudência, fortaleza e temperança.⁴⁸⁷ No que tange à “arremetida em desvantagem”, é esclarecedora a reflexão de Lúlio acerca da prudência:

Prudência é quando, por algumas cautelas e maestrias, sabe o homem se esquivar dos danos corporais e espirituais. [...] Usança de cavaleiro de guarnecer e de combater não convém tão fortemente com ofício de Cavalaria

⁴⁸⁵ LLULL, Ramon. **O livro da Ordem de Cavalaria**. Tradução: Ricardo da Costa. São Paulo: Giordano, Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio” (Ramon Llull), 2000. p. 35.

⁴⁸⁶ Ibidem. p. 37.

⁴⁸⁷ Ibidem. p. 89.

como faz usança de razão e de entendimento e de vontade ordenada, porque mais batalhas são vencidas pela maestria e sensatez que pela multidão de gentes ou de guarnições ou de cavaleiros.⁴⁸⁸

Este é um claro exemplo de desencontro entre os dois pilares ideológicos da Cavalaria. De um lado, a religião prega o uso da razão a fim de evitar “danos corporais e espirituais” desnecessários, defendendo que a “maestria e sensatez” são ferramentas indispensáveis para a vitória, mais importantes mesmo que o efetivo militar. Nas entrelinhas, argumenta-se que a estratégia – esfera racional – sobrepuja o ímpeto – presumivelmente, esfera irracional. Perceba-se a distância dessa lógica para aquela que verificamos nos trechos de *Amadís*, e mesmo nos episódios da vida de Guilherme, o Marechal.

Além disso, há que se destacar a importância da ambição e do orgulho pessoal por parte dos cavaleiros da ficção, ponto de tensão com essa doutrina. A observação de Duby acerca dos torneios e sua proibição pela Igreja também é válida para este caso: “o orgulho, a preocupação com uma glória mundana se nutrem desses espetáculos, que por isso são considerados perversos”⁴⁸⁹. Ao menos no que diz respeito ao motivo da “arremetida” em particular, o pilar da Igreja prova-se menos determinante do que o mundano, tanto no vivido quanto na ficção. A busca da proeza e da honra, amplificadas pela desvantagem numérica em campo de batalha, é regra, em especial entre os Cavaleiros “de papel”. No *Amadís* e no *Quixote*, isso fica bastante evidente. Tanto em um quanto em outro, constatamos como o planejamento e a segurança pessoal são desprezados; na verdade, é justamente porque ela é colocada em risco que o ato adquire maior potência. Como se viu, o Quixote autenticamente mostra “ardor de coragem e esperança” para lidar com “aqueles que são contrários à Cavalaria” – que o são por sua insistência em engajar contra os desfavorecidos.

A despeito do que se poderia pensar, essa postura não é igualmente exercida por todos os personagens de *Amadís*. Anteriormente, expliquei que “a Cavalaria é condição generalizada no universo amadísiano”. Isso é verdade; mas ela é desigualmente assimilada pelos seus personagens. Agrajes, por exemplo, por ter a impetuosidade como característica determinante de sua personalidade, em diversos momentos na narrativa propõe combates em desvantagem. Contudo, sua intenção é menos a defesa dos

⁴⁸⁸ Ibidem. p. 93.

⁴⁸⁹ DUBY, Georges. **O domingo de Bouvines**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. p. 122.

desfavorecidos, e mesmo a obtenção fama, do que decorrente de seu descontrolo sobre si próprio.

A prova da *cámara defendida*, em *Ínsola Firme*, da qual já falei antes, permite que o leitor tenha acesso inequívoco à hierarquia bélica entre os personagens. Recordando: trata-se de um desafio mágico, no qual o participante deve atravessar uma espécie de túnel, mas é impelido para fora por uma força sobrenatural; quanto mais longe chegar, maior é o seu valor como guerreiro. Nela, Agraes fica entre os marcos de cobre e mármore. Florestán alcança o marco de mármore, mas é logo expulso. Galaor também o alcança, e nele permanece por alguns segundos, mas depois é arremessado para fora. O relato possui uma função clara na narrativa. A intenção de Montalvo é nos informar que, ainda que por uma pequena margem, Galaor é um guerreiro superior a Florestán, e que ambos são superiores a Agraes, deixando claro ao leitor o valor guerreiro ostentado por cada um desses personagens (ver anexo E).

Amadís, por sua vez, atravessa o marco de mármore e chega até a cámara, conquistando o direito de reinar sobre a *Ínsola*. Também sendo vitorioso na prova do “*arco de los leales amadores*”, como veremos adiante, ele é o perfeito paradigma do cavaleiro nessa obra de Montalvo – apenas sendo, futuramente, excedido pelo seu filho, Esplandián. Expoente máximo nos dois eixos que formam o gráfico, também no que tange à “arremetida”, demonstra ter uma posição mais equilibrada e harmônica entre os elementos principais desse motivo: a execução de uma proeza e o auxílio aos necessitados. O mesmo pode ser dito de dom Quixote. Tudo isso é importante pois mostra como este último não simplesmente incorpora os valores cavaleirescos, mas como ele o faz de tal maneira que emula o superlativo personagem principal de Montalvo; ou seja, fá-lo com perfeição.

Volto à agora já longínqua passagem do *Quixote*. Após a corajosa declaração do protagonista, que intenta vencer a batalha sem qualquer ajuda, surge a voz de Sancho, que mais uma vez age no sentido da suspensão. Ele alerta o companheiro de seu evidente equívoco, lembrando ao leitor o caráter do texto que tem em mãos e quebrando a expectativa construída pouco antes – “son carneros y ovejas las que va a embestir”. Em contraste, dom Quixote reafirma suas ilusões, desenvolvendo-as segundo a lógica dos *libros de caballerías*. O que antes era apenas o embate entre dois exércitos, torna-se uma batalha entre o imperador Pentapolín del Arremangado Brazo, a quem se alia o Quixote, e seu inimigo Alifanfarón de la Trapobana. Previsivelmente, o protagonista assume um papel central na batalha, cabendo-lhe liderar o exército de Pentapolín – “seguidme todos”

– exatamente como ocorrera na batalha dos cavaleiros das serpentes, em *Amadís*. Também é relevante que a motivação da batalha seja uma vingança, razão que identifiquei como um dos principais fios condutores dos eventos do texto assimilado.

No momento seguinte, a voz do narrador assume a narrativa. Conta-se como o Quixote investe contra os rebanhos, golpeando-os “como si de veras alanceara a sus mortales enemigos”. Ainda que imaginários, combate-os bravamente. A própria qualificação de seu ato, pela voz que narra, é reveladora: “con tanto coraje y denuedo”. De acordo com o “Diccionario crítico”, “*Denortase*: ‘del lat. Denotare, se ‘darse a conocer’, de donde “ilustrarse por el valor’ [...] nótese en particular la sinonimia votos denodados y votos ousados con referencia a la batalla de Aljubarrota [...] Deriv. Denodeo [...] Denuedo”⁴⁹⁰. A primeira frase desse parágrafo é, portanto, muito relevante, pois é um ótimo exemplo de como a própria voz do narrador deixa transparecer a autenticidade da incorporação de dom Quixote dos valores cavaleirescos. Tudo isso pode ser considerado, portanto, uma emulação. Ela termina com a palavra “enemigos”, e a reação dos pastores, portadores de uma visão anticavaleiresca do mundo, dá início ao momento de suspensão – “desciñéronse las hondas y comenzaron a saludalle los oídos con piedras como el puño”.

A última parte da passagem reforça o que foi dito anteriormente, com a declaração do Quixote “un caballero solo soy”. Porém, ela também traz um novo elemento, que é o desafio para duelo – “que desea, de solo a solo, probar tus fuerzas y quitarte la vida” –, cujo objetivo é sintetizar a guerra em apenas um embate entre seus mais ilustres participantes.

Na verdade, a história desse motivo é longa e se entrelaça com o vivido, tendo sido parte constitutiva do imaginário medieval. Ainda nas primeiras páginas de seu *Os Reis Taumaturgos*, Marc Bloch conta-nos acerca dos atritos diplomáticos entre Eduardo III da Inglaterra e Filipe de Valois, que viriam a dar origem à Guerra dos Cem Anos. O primeiro,

[...] ardentemente desejoso de evitar o massacre de uma multidão de cristãos inocentes, escrevera a ‘Filipe de Valois, que se diz rei da França’, para propor-lhe três meios, à escolha, de decidir entre os dois, sem guerra, a grande disputa: o primeiro era o combate em campo fechado, verdadeiro julgamento de Deus, na forma ou de um duelo entre os dois pretendentes em pessoa, ou de um combate mais amplo, entre dois grupos de seis a oito sectários.⁴⁹¹

⁴⁹⁰ COROMINAS, Joan; PASCUAL, José A. **Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico**. Madrid: Editorial Gredos, 1984. p. 443.

⁴⁹¹ BLOCH, Marc. **Os reis taumaturgos: O caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 47.

Filipe recusa o desafio. Pergunta-se Marc Bloch: houvesse ele aceito, Eduardo de fato arriscaria o destino de seu reino em uma contenda individual? Não vale a pena conjecturar, pois “Tudo isso eram simples fórmulas diplomáticas”, o que não significa, como nos explica com habitual perspicácia o autor, que “esse discurso não merece que os historiadores reflitam sobre ele”⁴⁹². Também chama atenção o entendimento de que o resultado da batalha seria a manifestação da vontade divina, tema a que voltarei adiante.

No *Amadís de Gaula*, não por acaso, o mesmo recurso é frequente. Mas, diferentemente do que ocorre na concretude da história, na ficção ele é muito mais do que uma fórmula diplomática. Ele de fato acontece e, inclusive, seus desenlaces provam-se centrais para o direcionamento e progressão do enredo.

No capítulo VIII da primeira parte, o jovem *Donzel del Mar* chama atenção do Rei Abiés da Irlanda por seu desempenho no campo de batalha: “¿vedes aquel cavallero del cavalo blanco?; no haze sino maravillas y él há muerto vuestros capitanes y otros muchos”⁴⁹³. Em busca de vingança pelo primo morto, ainda que tivesse vantagem numérica àquela altura, Abiés desafia Amadís para um duelo, cujo resultado seria válido para a guerra como um todo. Responde o protagonista: “escoged en vuestra gente los que más vos contentaren y yo en la mía, y seyendo iguales podríades ganhar más honra que no con mucha sobra de gente”⁴⁹⁴ – lembre-se aqui da já comentada correlação entre a honra e efetivo derrotado. O *Donzel* propõe que “en nuestra culpa no hay razón porque ninguno outro padezca, y sea la batalla entre mí y vos”⁴⁹⁵, e no capítulo seguinte consagra sua primeira grande vitória, sendo responsável por livrar as terras de Lisuarte da invasão irlandesa.

O segundo exemplo é ainda mais parecido com o relatado por Bloch, pois também se dá num contexto diplomático. Don Garadán, embaixador do Imperador de Roma, Salustanquidio, avisa ao Rei Tafinor de Bohemia, a essa altura senhor de Amadís sob o disfarce de “cavallero de la verde spada” que seu senhor “quiere dar cabo en vuestra guerra de dos guisas, la una cual más os agradare” – assim como no caso de Eduardo e Filipe, o contato diplomático expõe opções a serem escolhidas pelo desafiado – “la primera, si quisierdes haver batalla con Salustanquidio, su primo Príncipe de la Calabria, de ciento por ciento fasta mil; y la segunda, de doze por doze cavalleros comigo y con

⁴⁹² Idem.

⁴⁹³ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 315.

⁴⁹⁴ Ibidem. p. 316. Grifo meu.

⁴⁹⁵ Idem.

éstos que yo trayo”. O que está em jogo é que “él lo fará a condición que si vos vencierdes, seades quitado dél para siempre; y si vencido, que quedeis por su vassalo”⁴⁹⁶.

Talvez agora tenha ficado suficientemente clara a verdadeira ressonância da aparentemente leviana sentença “que desea, de solo a solo, probar tus fuerzas y quitarte la vida, en pena de la que das al valeroso Pentapolín Garamanta”, escrita por Cervantes. Ela reproduz, misturando elementos de cada um, aquilo que vimos ser caro à tradição cavaleiresca, tanto no vivido quanto na ficção: meio à guerra, motivado pela vingança por uma morte significativa, o protagonista desafia o líder inimigo para um duelo, no qual o lado de quem sair vitorioso também será declarado vencedor da guerra.

Porém, se o exemplo de *Amadís* e outros livros de cavalarias fosse seguido à risca, a ajuda de uma força tão ímpar seria suficiente para fazer as forças desvantajosas alcançarem a vitória. Não é o que acontece. Dom Quixote é agredido pelos pastores cujos rebanhos haviam sido atacados, até que “fue forzoso al pobre caballero dar consigo del caballo abajo”, a ponto de que “creyeron que le habían muerto”⁴⁹⁷. Sancho interpela: “No le decía yo, señor don Quijote, que se volviese, que los que iba a acometer no eran ejércitos, sino manadas de carneros?”⁴⁹⁸. Toda suspensão termina em uma emulação; toda derrota do cavaleiro reinicia sua fantasia. Mais uma vez, dom Quixote atribui seu fracasso às intervenções do misterioso sábio Frestón: “este maligno que me persigue, envidioso de la gloria que vio que yo había de alcanzar de esta batalla, ha vuelto los escuadrones de enemigos en manadas de ovejas”⁴⁹⁹.

Um parêntesis sobre essa curiosa figura. Assim como em *Amadís*, no *Quixote* os feiticeiros são grandes inimigos dos cavaleiros, vide Arcaláus, o Encantador – embora também possam ser-lhes aliados, como é com Urganda. Com efeito, se por um lado Arcaláus está belicamente à altura de Amadís, ele é seu completo oposto no eixo da cortesia (ver anexo E), na medida em que utiliza estratagemas e recorre a deslealdades a fim de atingir seus objetivos – lembre-se do episódio da câmara encantada. Nesse sentido, discordo integralmente da opinião de Cacho Blecua, para quem Arcaláus “representa la contrafigura de Urganda la Desconocida”⁵⁰⁰. Afora o fato de ambos serem descritos como

⁴⁹⁶ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula II**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015. pp. 1087-1088.

⁴⁹⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 162.

⁴⁹⁸ Idem.

⁴⁹⁹ Idem.

⁵⁰⁰ CACHO BLECUA, Juan Manuel. Introducción. In: MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 150.

feiticeiros, Montalvo em nenhum momento explora qualquer relação entre esses dois personagens; já no que se refere à dupla Amadís-Arcaláus, constata-se entre seus componentes um permanente confronto no decorrer da narrativa, onde fica claro a oposição entre suas posições do eixo Y – cortesia – e uma consonância entre as do eixo X – habilidade guerreira.

3.1b) O duelo

O há pouco mencionado duelo individual, no contexto particular onde sua função é decidir uma guerra, mas não somente nesse, é outro motivo literário que identifiquei ocupar um espaço privilegiado em *Amadís* e, presumivelmente, nos *libros de caballerías* em geral.

Diferentemente da guerra, que Duby caracteriza como “aventura sazonal, empreendimento de depredação, espécie de colheita regular e intrépida [...] conduzida à maneira camponesa”⁵⁰¹, a batalha:

Bruscamente, [...] coloca tudo em jogo. Assunto de anciões, de seniores de soberanos, assunto sério que requer uma certa serenidade, ela é, no seio de uma querela judicial, um ordálio, como os que se organizavam nos tribunais de então, uma prova, um recurso último ao juízo de Deus. Seu papel é o de forçar o céu a manifestar os seus desígnios, a mostrar de uma vez por todas, de maneira retumbante e inquestionável, de que lado está a justiça. A batalha, como o oráculo, faz parte do sagrado. É um duelo.⁵⁰²

Considerando-se que “os príncipes hesitam em participar sozinhos de um combate corpo a corpo”, preferindo ser acompanhados por suas forças, acaba que “Exageradamente ampliado, o duelo transforma-se em batalha, mas sua natureza não muda”⁵⁰³. Essa natureza está vinculada ao sentido elevado que o ritual adquire na ideologia cavaleiresca, fundamentado justamente nessa relação entre duelo e sagrado, como explora o medievalista. Seguindo os preceitos da Cavalaria, “não há nenhuma surpresa ou emboscada, mas uma grande preparação ritual, como nos preâmbulos de um sacramento”⁵⁰⁴. Ademais, o duelo pode ser, da mesma forma que a arremetida em desvantagem, uma oportunidade de o cavaleiro provar seu valor diante de seus pares, já que se trata, por vezes, de uma cerimônia pública, feita para ser assistida e comentada.

⁵⁰¹ DUBY, Georges. **O domingo de Bouvines**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. p. 156.

⁵⁰² Ibidem. p. 157.

⁵⁰³ Ibidem. p. 158.

⁵⁰⁴ Ibidem. p. 161.

A princípio, nem toda justa é um duelo, pois o duelo implica muito mais do que uma simples justa. Esta última é uma prática cavaleiresca que ganhou força a partir do século XIII; ela é um choque bélico gratuito, cujo fim é a vitória em si mesma. O duelo, por sua parte, pressupõe algo maior, uma disputa que, como vimos, carrega um sentido divino. De acordo com Flori:

A partir dos primeiros anos do século XIII, essa influência aristocrática e romântica faz evoluir o torneio em um sentido menos profissional, mais mundano. Ele basta a si mesmo, traduz os valores cavaleirescos (sic) e privilegia o indivíduo. Os grandes combates coletivos ainda não desaparecem totalmente, mas desvanecem-se pouco a pouco em benefício da justa, do desafio codificado e gratuito amado pelo romance.⁵⁰⁵

Não obstante, essas duas realidades, na literatura, se confundem e parecem, no mais das vezes, se tornar só uma: o seu formato um-a-um, a sua estética ritualística, e em parte também o fator proeza-fama como determinante aos contendentes, devem muito à justa tardo-medieval. Sobre este último ponto, quando declarando guerra a um adversário, o irmão de Amadís, Galaor, afirma que “le buscaré y tajaré la cabeza, assí que toda su fama en mí será convertida”⁵⁰⁶. Como bem reparou Cacho Blecua, em nota de rodapé para este trecho, “El motivo se convierte en un lugar común caballeresco”, citando então sua reprodução por Cervantes: “Pero de lo que más me precio y ufano es de haber vencido en singular batalla a aquel famoso caballero don Quijote de la Mancha[...]; habiéndole vencido a él, su gloria, su fama y su honra se ha transferido y pasado a mi persona”⁵⁰⁷. Ao mesmo tempo, nos exemplos que visitaremos, esses embates cumprem alguma função para além do próprio espetáculo, possuindo tom e sentido mais elevados, como se colocassem a justiça de Deus à prova – ainda que nem sempre de maneira explícita.

O motivo do duelo, assim compreendido, está amplamente presente nas mais variadas esferas. Esse costume, cavaleiresco por excelência, pode igualmente ser encontrado pelo historiador no tecido do vivido. Já vimos como ele figurou na prática retórica dos reis medievais, embora raramente chegassem às vias de fato. Porém, ainda que raros, alguns exemplos concretos. Duby lembra alguns deles: no século XI, Hélie, conde de Maine, desafia Guilherme, o Ruivo, que intentava roubar-lhe a herança; no

⁵⁰⁵ FLORI, Jean. **A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: Madras, 2005. pp. 107-108.

⁵⁰⁶ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 653.

⁵⁰⁷ CACHO BLECUA, Juan Manuel. Nota de rodapé. In: MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 653.

século XII, Guillaume Cliton, conde de Flandres, instiga o porta-voz de seu adversário: “Aceito emparelhar-me contigo e provar contra si, sem demora, através do combate”; em 1188, um barão propõe alcançar a paz entre Henrique II e Filipe Augusto com um embate entre quatro cavaleiros de cada parte “para defender e provar,/e quem vencer terá tudo”⁵⁰⁸.

Sabe-se que Joanot Martorell, autor do já mencionado livro de cavalarias *Tirant lo Blanch*, em uma carta de 12 de maio de 1437, desafiou ao cavaleiro Joan de Monpalau, um primo distante, a um embate até a morte. Motivo: Monpalau haveria prometido casar-se com Damiata, irmã do autor, mas tendo satisfeito seus desejos carnis, abandonara sua promessa.⁵⁰⁹ O tom repreensivo, mas amigável das primeiras cartas logo dá lugar a hostilidades, culminando na proposta bélica. A essa, somam-se mais três vezes, de que temos notícia, que Martorell recorreu a semelhante estratégia para reaver, em sua percepção, a honra que lhe fora maculada. As cartas onde são feitos os desafios, trocam-se ofensas e acusações e, principalmente, determinam-se os detalhes do duelo, foram analisados por Martín de Riquer no livro *El combate imaginario: Las cartas de batalla de Joanot Martorell*. Não há documentação que comprove a realização efetiva dessas batalhas, e é provável que nunca tenham se concretizado de fato.⁵¹⁰

Vale recordar, e este fato é significativo, que o próprio Miguel de Cervantes tampouco deixou de se envolver em um desses duelos com um tal Antonio Sigura; mais significativo ainda é o fato de que isto é algo “que muitas vezes os cervantistas preferiram ocultar, talvez motivados por uma preocupação um tanto ingênua de que tal fato pudesse abalar a densidade do humanismo tão particular de Cervantes”⁵¹¹. A fim de sustentar a interpretação do *Quixote* como obra inovadora, moderna – implique-se: anticavaleiresca – foi preciso eliminar todos os traços “bárbaros” da biografia de seu autor.

O trecho escolhido para a análise do *Amadís* encontra-se no *primero libro*, capítulo XIII, intitulado *Como Amadís se partió de Urganda la Desconoscida y llegó a una fortaleza, y de lo que en ella avino*, do qual se resumirá o enredo a seguir, indispensável para esclarecer as circunstâncias envolvidas na representação do valor guerreiro. Trata-se do episódio que relata o duelo com Dardán, já mencionado anteriormente.

⁵⁰⁸ DUBY, Georges. **O domingo de Bouvines**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. p. 158.

⁵⁰⁹ LLOSA, Mario Vargas; RIQUER, Martín de. **El combate imaginario: Las cartas de batalla de Joanot Martorell**. Barcelona: Barral Editores, 1971. p. 11.

⁵¹⁰ *Ibidem*. p. 10.

⁵¹¹ VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **O dito pelo Não-dito: Paradoxos de Dom Quixote**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. p. 26.

Em busca de abrigo para passar a noite, Amadís encontra um castelo onde descansar, mas sua estadia é recusada por um homem que, do alto de uma torre, expulsa-o. Ofendido com a afronta, exige saber o nome de seu malfeitor, que descobre ser Dardán, decidindo ensinar-lhe uma lição quando, e se, o destino permitisse. A oportunidade não tarda a chegar. À procura de outro lugar para pernoitar, encontra algumas donzelas, e por elas fica sabendo de uma viúva que, ao ter a herança ameaçada a ser injustamente apropriada pela enteada, necessita de um cavaleiro que esteja disposto a defender seus direitos, disputa a ser resolvida em um duelo.

Apaixonado e convencido pela enteada a lutar por ela, o representante da contraparte veio a ser precisamente o tal Dardán. Aceitando o desafio, mas omitindo sua identidade em nome da humildade, Amadís adota a alcunha de *cavallero estraño*. Apesar de seu título, o acontecimento central do capítulo é a grande batalha entre o protagonista e Dardán, sem dúvida uma das mais importantes da primeira das quatro partes. Antes de começar a análise da batalha propriamente dita, valeria a pena comentar a construção do cenário feita por Montalvo:

las gentes de la villa estaban por las torres y por el muro y por los lugares donde los mejor podían ver combatir, y las casas de la Reina eran sobre el muro y havia aí muchas finiestras donde estaban muchas dueñas y donzelas [...] ⁵¹². (Grifos meus)

Comparemo-la com aquela feita por Cervantes. Os episódios dos duques, já brevemente introduzidos no capítulo 1 deste trabalho são, certamente, alguns dos mais instigantes do segundo volume do *Quixote*. Eles tratam da estadia do manchego na residência dos referidos nobres, onde este é vítima de diversos estratagemas, cujo objetivo último é expor as contradições entre sua ilusão e a realidade. O primeiro encontro entre as partes se dá em uma floresta, quando eles reconhecem o protagonista por haverem lido o primeiro volume de Dom Quixote. Sobre esses planos, Cervantes comenta que:

[...] los dos, por haber leído la primera parte de esta historia y haber entendido por ella el disparatado humor de don Quijote, don grandísimo gusto y con deseo de conocerle le atendían, con prosupuesto de seguirle el humor y conceder con él en cuanto les dijese, tratándole como a caballero andante los días que con ellos se detuviese, con todas las ceremonias acostumbradas en

⁵¹² MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. pp. 370-371.

los libros de caballerías, que ellos habían leído, y aun les eran muy aficionados.⁵¹³ (Grifos meus).

Para conseguir burlar o pretenso cavaleiro, os duques devem montar uma grande e convincente encenação. Necessitarão agir, minuciosamente, como estipulam os *libros de caballerías*, reproduzindo seus gestos, falas, cerimônias. Quando da recepção do cavaleiro em seu castelo, anunciam aos convidados: “-¡Bien sea venido la flor y la nata de los caballeros andantes! Y todos o los más derramaban pomos de aguas olorosas sobre don Quijote y sobre los duques, de todo lo cual se admiraba don Quijote”⁵¹⁴.

Eles próprios aficionados por esse tipo de literatura, como nos revela o narrador, não teriam grande dificuldade em fazê-lo. É curioso, no entanto, que ao intentar expor as contradições da prática e do imaginário cavaleiresco do Quixote, tenham tido que recorrer a eles. No final das contas, fica difícil saber quem se transformou mais. É exatamente sobre o que sabiamente reflete Cide Hamete: “tan locos los burladores como los burlados [...] que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos”⁵¹⁵.

É notável que a assimilação do primeiro volume de *Dom Quixote* e, por conseguinte, dos *libros de caballerías* pelos duques tenha sido tão efetiva a ponto de terem sido capazes de tão habilmente sustentar sua farsa. Em uma interpretação mais ousada, levando em consideração que eram “muy aficionados” os duques pelo gênero cavaleiresco, eu conjecturaria mesmo que estes houvessem chegado a se sentir como dom Quixote. Sua impetuosa necessidade de desmascarar a Cavalaria quiçá fosse um reflexo de suas próprias aflições quanto à falência de sua existência prática e à impossibilidade de seu exercício, visto se tratarem, eles mesmos, de descendentes da nobreza. Como leitores ficcionais, os duques, tanto quanto os espectadores do duelo, foram influenciados pela cavalaria em dom Quixote. Seria possível dizer o mesmo dos leitores reais de *Dom Quixote*? Em que medida esses duques também podem ser considerados “personagens da esfera vital espanhola contemporânea”⁵¹⁶, como colocou Auerbach? Sendo tão ambivalentes quanto o cavaleiro, temos aí mais uma evidência de que o movimento de emulação não é exercido só pelo protagonista.

⁵¹³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 781.

⁵¹⁴ Ibidem. p. 784.

⁵¹⁵ Ibidem. p. 1077.

⁵¹⁶ AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 306.

Mais adiante, recorrerão novamente a esse conhecimento do *ethos* cavaleiresco para arquitetar talvez a maior de suas burlas. Organizam um duelo entre o Quixote e Lacayo Tosilos – na verdade, um empregado do castelo, disfarçado – com o fim de auxiliar a filha de um lavrador, que teria sido violada pelo segundo que, por seu turno, negava-se a desposá-la. Novamente, a disputa deveria ser decidida sob a forma de um duelo – as grandes semelhanças das circunstâncias do desafio, não só com o episódio de Amadís e da biografia de Cervantes, mas principalmente com o das cartas de Martorell, não são mera coincidência. Sucede que, no dia do evento:

habiendo mandado el duque que delante de la plaza del castillo se hiciese un espacioso cadahalso donde estuviesen los jueces del campo y *las dueñas, madre y hija*, demandantes, *había acudido de todos los lugares y aldeas circunvecinas infinita gente a ver la novedad de aquella batalla, que nunca otra tal no habían visto ni oído decir en aquella tierra los que vivían ni los que habían muerto.*⁵¹⁷ (Grifos meus)

Ambos os duelos das passagens selecionadas são eventos coletivos, feitos para serem assistidos, desfrutados, comentados. Eles promovem uma oportunidade de o cavaleiro ostentar sua destreza em armas, provando-se frente aos demais. Se para o motivo da “arremetida”, como afirmei, a quantidade de fama adquirida é diretamente proporcional ao número de adversários enfrentados, para o motivo do “duelo”, ela é diretamente proporcional ao público presente e à fama do oponente. Contudo, no *Amadís*, dois componentes dessa audiência possuem maior importância, a saber: o rei e, sobretudo, a amada.

Não deixa de ser surpreendente que não se possa dizer o mesmo sobre a época do Marechal, se pudermos acreditar no poema que relata sua vida: de acordo com Duby, sua “história [...] sugere que as mulheres, naquele tempo, não assistiam aos torneios com tanta frequência quanto se supõe”⁵¹⁸. Quando presentes, seu papel era reduzido: ora cabia-lhes conferir o prêmio ao vencedor, ora “aparecem para excitar os guerreiros à maior valentia [...] eles se batem melhor quando é ante os seus olhos”⁵¹⁹. Essa segunda função da mulher, percebida pelo medievalista, é mais próxima da que lhe dá Montalvo. Mas ele a transforma, substituindo o interesse generalizado dos cavaleiros pela dama, pela singular e elevada relação entre cavaleiro e sua amada. Isso não é verdadeiro para todos os casos

⁵¹⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 975.

⁵¹⁸ DUBY, Georges. **Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987. p. 57.

⁵¹⁹ *Ibidem*. p. 58.

pois, como já afirmei, há diferentes níveis de incorporação da cortesia amorosa pelos personagens masculinos, tema que trabalharei na próxima seção.

Voltemos ao duelo relatado no *Amadís*. Montalvo relata que “las gentes de la villa estaban por las torres y por el muero”, e que “las casas de la Reina eran sobre el muro y havia aí muchas finiestras donde estaban muchas dueñas y donzelas”. Mais do que apenas reproduzir o que pensava ser a realidade da justa medieval, o autor joga com as expectativas e desejos de seu público real, amplificando aspectos que lhe pareceram convenientes para alcançar esse objetivo. Isso pode ajudar a explicar não só a quantidade de espectadores presentes, mas, principalmente, a quantidade de donzelas que ali compareceram. Em diversas oportunidades, ele também deixa clara a interação emocional dos presentes com aquilo que viam: “todos se *espantavan* en ver tal batalla”, “vían la batalla de los cavalleros que les parecía *espantosa* de ver”, “Assí que su batalla era tan cruda, que muy gran *espanto* tomavan los que la vían”, “y hiriéronse muy más bravamente que ante, que era *maravilla* de los mirar”⁵²⁰.

O mesmo ocorre no *Quixote*. Arma-se um cadafalso, de onde as *dueñas* possam acompanhar o evento. A organização espacial do público é similar: em ambos os casos, as mulheres de alta linhagem estão posicionadas em lugares mais altos e isolados, enquanto os espectadores comuns dispõem-se próximos à liça. Ele também detalha, como aparecerá adiante, a reação do público frente à batalha: “estaban suspensos los corazones de la mirante turba”⁵²¹. Na sequência, Cervantes informa que acudiu “de todos los lugares y aldeas circunvecinas infinita gente a ver la novedad de aquella batalla” – é significativo que a perspectiva de assistir a um duelo cavaleiresco tenha atraído tamanha multidão, dado o caráter, via de regra, anticavaleiresco do universo narrativo exterior ao protagonista. Uma batalha, note-se, “que nunca otra tal no habían visto ni oído decir en aquella tierra los que vivían ni los que habían muerto”. Na prática, organiza-se um espetáculo cavaleiresco a ser apreciado em um contexto histórico onde já não mais existiam torneios.

Este último excerto é fundamental, pois evidencia a heterodiscursividade – em sentido amplo – do próprio enredo cervantino. No furor de colocar o cavaleiro em ridículo, expondo as contradições entre Cavalaria e seu tempo, os duques acabam por

⁵²⁰ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. pp. 371-372. Grifos meus.

⁵²¹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 971.

renovar, ainda que temporariamente, essa Cavalaria, em seu presente histórico. No limite, esse episódio poderia ser compreendido como uma alegoria do romance como um todo, e teríamos que nos perguntar, tal como se perguntou Cide Hamete, quem são os verdadeiros burlados e burladores.

Passemos à descrição da batalha propriamente dita. No *Amadís*, ela é narrada da seguinte maneira:

Cuando el Rey y los de la villa vieron al cavallero salir de la floresta, mucho se maravillaron quién sería [...] dezían que *nunca vieron cavallero que tan hermoso pareciesse* armado y a cavalo. [...]
– Agora no me pesa de cosa que me digáis – dixo Amadís – que cerca estoy de me vengar, *dándome Dios ventura*. [...]
Y Dardán y Amadís movieron contra sí de lueñe, y *los cavalos eran corredores y ligeros, y ellos de gran fuerça*, que se herieron con sus lanças *tan bravamente*, que sus armas todas falsaron, mas ninguno no fue llagado, y las lanças fueron quebradas y ellos se juntaron de los cuerpos de los cavalos, y con los scudos *tan bravamente que maravilla era*; y Dardán fue en tierra de aquella primera justa, mas de tanto le vino bien, que llevó las rendas en la mano, y Amadís passo por él y Dardán se levanto aína y cavalgó como aquel que era muy ligero, y *echó mano a su espada muy bravamente*. Cuando Amadís torno hazia él su cavalo, violo estar de manera de lo acometer, y echó mano a la espada, y *fuéronse ambos acometer tan bravamente* [...]⁵²². (Grifos meus).

Um comentário do Rei Lisuarte, espectador do duelo, ajuda a esclarecer o que está em jogo ali: “- Esta es la más brava batalla que hombre vio, y quiero ver qué fin havrá, y haré figurar en la puerta de mi palácio aquel que la victoria oviere, que lo vean todos aquellos que ovieren de ganar honra”⁵²³. Ou seja, o duelo não trata apenas da vitória da razão sobre a injustiça, da concretização da vontade divina. Ele também está permeado pelo sempre presente “apetite de proeza e honra”, palavras que, lembre-se, Barthélemy emprega ao referir-se aos cavaleiros do vivido. É esse desejo que vai ser a principal origem de tensão entre amor e armas, entre aventura e casamento – tema que abordarei na próxima seção.

O episódio termina com a vitória de Amadís sobre Dardán. O final é trágico: envergonhado com a derrota diante da dama pela qual lutava, este último a mata e, espantado com o que havia feito, acaba por também matar a si mesmo. Neste episódio, fica mais uma vez evidente o cunho pedagógico da obra, e seu alinhamento, ainda que ocasional e parcial, à concepção eclesiástica da Cavalaria. Ele busca ilustrar, aos leitores do *Amadís*, a vitória da humildade – representada pelo protagonista, que se disfarça a fim

⁵²² MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. pp. 370-371.

⁵²³ Ibidem. p. 371.

de não ser reconhecido – sobre a soberba – representada por Dardán. Na verdade, esses dois polos, cada qual assumido por um dos personagens, referem-se a diferentes concepções da Cavalaria.

Relembremos que, nas palavras de Montalvo, “su soberbia y mala condición fazían que lo no empleasse sino en injuria de muchos, [...], teniendo más su fuerça y gran ardimiento del corazón que el juicio del señor muy alto”⁵²⁴; donde se explicita, ainda mais, a tríade humildade-virtude-concepção eclesiástica da Cavalaria. Ainda sobre esse assunto, segundo Lúlio, a soberba “é o vício de desigualdade” e, na batalha, questionando-se se o cavaleiro deve ser orgulhoso, conclui que “Não, se a força da humildade te faz lembrar a razão pela qual es cavaleiro; e se es orgulhoso, não terás força em teu coração para vencer e expulsar de tua coragem os pensamentos orgulhosos”⁵²⁵. Em oposição a isso, afirma que “Se justiça e humildade fossem contrárias, Cavalaria, que concorda com justiça, seria contra a humildade e concordar-se-ia com orgulho”⁵²⁶. Montalvo, em mais uma de suas características digressões, critica ferozmente o referido vício, em passagem onde fica evidente o teor religioso de sua reflexão: “¿por qué causa fue derribado del Cielo en el fondo abismo aquel malo Lucifer? No por outro sino por su gran soberbia”⁵²⁷.

Neste episódio, portanto, se coloca, ainda que sub-repticiamente, uma das principais contradições da dimensão bélica do *Amadís de Gaula* e, talvez, dos *libros de caballerías* em geral. Se, por um lado, uma das razões e motivos impulsionadores da trama é a busca de progressiva fama e honra pelo protagonista, por outro, a humildade também é uma das mais valorizadas virtudes entre os cavaleiros. Não deixa de ser curioso perceber como Montalvo transita de maneira aparentemente livre entre essas duas concepções, a depender do episódio em questão, cujas minúcias só poderiam ser reveladas com um estudo mais aprofundado.

Vejamos, agora, como é narrada a batalha entre dom Quixote e Tosilos:

Partioles el *maestro de las ceremonias* el sol y puso a los dos cada uno en el puesto donde habían de estar. Sonaron los *atambores*, llenó el aire el *son de las trompetas*, *temblaba debajo de los pies la tierra*, *estaban suspensos los corazones de la mirante turba*, temiendo unos y esperando otros el bueno o el mal suceso de aquel caso. Finalmente, don Quijote, *encomendándose todo su corazón a Dios Nuestro Señor y a la señora Dulcinea del Toboso*, estaba aguardando que se le diese señal precisa de la arremetida; *empero nuestro*

⁵²⁴ Ibidem. p. 374.

⁵²⁵ LLULL, Ramon. **O livro da Ordem de Cavalaria**. Tradução: Ricardo da Costa. São Paulo: Giordano, Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio” (Ramon Llull), 2000. p. 99.

⁵²⁶ Ibidem. p. 49.

⁵²⁷ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 359.

lacayo tenía diferentes pensamientos: no pensaba él sino en lo que ahora diré. [...] cuando dieron la señal de la arremetida estaba nuestro lacayo transportado, pensando en la hermosura de la que ya había hecho señora de su libertad, y, así, no atendió al son de la trompeta, como hizo don Quijote, que apenas la hubo oído cuando arremetió y a todo el correr que permitía Rocinante partido contra su enemigo; y viéndole partir su buen escudeiro Sancho, dijo a grandes voces:
– ¡Dios te guie, nata y flor de los andantes caballeros! ¡Dios te dé la victoria, pues llevas la razón de tu parte!⁵²⁸ (Grifos meus)

A primeira parte da passagem selecionada cumpre a função narrativa de ambientar a batalha. Fala-se da presença de um “maestro de las ceremonias”, alude-se aos sons que a anunciam, de “atambores” e “trompetas”, e o tremor da terra sob os pés, fazendo com que ficassem “suspensos los corazones de la mirante turba”. Toda essa descrição tem o propósito não apenas de criar expectativa no leitor, mas de assinalar a gravidade do que está por vir e, por conseguinte, seu sentido elevado. Montalvo fez o mesmo, embora de maneira um pouco diferente. Até o último instante, não havia ninguém a defender a viúva, quando então, da floresta, surge um cavaleiro estranho – mais uma vez, marca presença o cronotopo típico dos *libros de caballerías*. A distinta beleza do misterioso combatente – “nunca vieron cavallero que tan hermoso pareciesse – serve para reforçar a excepcionalidade do evento – dado que, no gênero cavaleiresco, é possível constatar uma correspondência entre beleza física e virtude, no caso, a habilidade guerreira.⁵²⁹ O prelúdio do duelo escrito por Cervantes age, portanto, como um movimento de emulação.

Continua-se nessa direção ao, sob a voz do narrador, narrar-se que o Quixote encomenda “todo su corazón a Dios Nuestro Señor y a la señora Dulcinea del Toboso”⁵³⁰. A encomendação à dama é um ritual extremamente comum no decorrer do *Amadís de Gaula*, embora, especificamente no episódio que trabalho agora, isso não tenha acontecido. Apenas para dar um exemplo, antes de adentrar a *cámara defendida*, Amadís

⁵²⁸ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. pp. 976-977.

⁵²⁹ “[...] nessa segunda metade do século XII, a maior parte dos autores, e provavelmente a do público, crê na identidade entre o Bem e o Belo. Uma bela aparência não pode senão refletir profundas qualidades interiores. É só a partir dos anos 1220-1230 que essa idéia, inteiramente platônica, desaparece da literatura cortês”. PASTOUREAU, Michel. **No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda: França e Inglaterra, séculos XII e XIII**. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 146.

⁵³⁰ É possível interpretar a prioridade de Deus sobre a dama, na evocação do protagonista, inédita até então, como um indício de sua progressiva “desquixotização”, ou “descavalarização”. Em oposição, poder-se-ia elencar uma série de contraexemplos precedentes, como o já citado “Y en diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese” (p. 76), na voz do narrador, ou “—Oh, señora de mi alma, Dulcinea, flor de la hermosura, socorred a este vuestro caballero, que por satisfacer a la vuestra mucha bondad en este riguroso trance se halla” (p. 82), sob discurso direto do cavaleiro, são apenas algumas possibilidades. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015.

declama: “-¡O, mi señora Oriana, de [v]os me viene a mí todo el esfuerzo y ardimiento; membradvos, señora, de mí a esta sazón en que tanto vuestra sabrosa membranza me es menester!”⁵³¹. Essa unidade narrativa é outro exemplo de como se dá a intrínseca relação entre amor e armas na prática cavaleiresca. Transladada por Cervantes, configura-se, assim, como outra emulação, haja vista que reproduz a retórica cavaleiresca – quer dizer, seu discurso, sua voz social, para lembrar Bakhtin. Como constante no decorrer das duas narrativas, a evocação da dama e a inevitável fidelidade de personalidade à qual está relacionada, também é sinal de uma mesma representação do homem.

Ao passo que em seguida temos a primeira suspensão, qual seja, “empero nuestro lacayo tenía diferentes pensamientos”. Toda contextualização, que até então seguia perfeitamente o molde cavaleiresco, é quebrada por um detalhe “inesperado”: o oponente não compartilha daquela atmosfera, do significado do duelo e todo sentido elevado nele implicado. Contudo, seus pensamentos não são tão díspares do universo cavaleiresco quanto se poderia achar: “estaba nuestro lacayo transportado, pensando en la hermosura de la que ya había hecho señora de su libertad”. O amor à primeira vista é, na verdade, um motivo bastante comum no *Amadís*: ele não ocorre apenas entre o protagonista e Oriana, além de outros cavaleiros da corte de Lisuarte, mas também entre seus pais, Perión e Elisena, o primeiro qual, após somente um ocasional toque de mãos, jura à futura esposa que “todo el tiempo de mi vida será empleado en vos servir”⁵³².

Ignorante à distração de Tosilos, dom Quixote, ao escutar o sinal que dá início à contenda, “arremetió y a todo el correr que permitia Rocinante partido contra su enemigo”. Embora singularmente isolada, essa frase cumpre a função de descrever as minúcias da ação heroica do cavaleiro, de preferência da maneira mais elogiosa possível, a fim de enfatizar a dificuldade do desafio narrado. Embora ela marque presença mais significativa em outros trechos do *Quixote*, seria ingenuidade crer que ela assume a mesma importância que possui nos *libros de caballerías*. Nestes últimos, o detalhamento é extremo e, diriam alguns, enfadonho; na opinião do cônego de Toledo, são livros “largos en las batallas, necios en las razones”⁵³³. O trecho selecionado do *Amadís* está repleto dessa técnica: “los cavalos eran corredores y ligeros, y ellos de gran fuerza, que se

⁵³¹ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 673.

⁵³² MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 230.

⁵³³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 491.

herieron con sus lanzas tan bravamente”⁵³⁴; “los scudos tan bravamente que maravilla era”; “como aquel que era muy ligero”; “y echó mano a su espada muy bravamente”; “y fuéronse ambos acometer tan bravamente”. Ainda que possamos compreender a reprodução desse tipo de recurso narrativo, por Cervantes, como uma emulação, devemos estar cientes da distância entre ele e Montalvo nesse quesito.

Por fim, vale a pena apontar o caráter elevado dos duelos analisados em ambas as fontes. O duelo é, como defendeu Duby, uma inquirição aos céus, e é esse teor divino que o coloca em uma posição tão elevada – tão distante da terra, e dessa forma em oposição ao baixo, vide Bakhtin. No *Quixote*, Sancho exclama ao seu amo: “¡Dios te dé la victoria, pues llevas la razón de tu parte!”. É pela justeza da causa pela qual combate que Deus concederá a vitória ao cavaleiro, e Sancho está perfeitamente a par disso – nos últimos capítulos da obra, a assimilação da ideologia cavaleiresca pelo escudeiro já está muito mais avançada. A mesma lógica está em voga na batalha contra Dardán. Ao engajar o adversário, Amadís lhe revela que “cerca estoy de me vengar, dándome Dios ventura”. É precisamente o que acontece. Montalvo não deixa dúvidas sobre o papel da providência no resultado da contenda, quando explica que o “Señor muy alto”, quer dizer, Deus, “con muy poco del su poder haze que los muy flertes de los muy flacos vencidos y deshonorados sean”⁵³⁵. Não é pouco importante que esse motivo assumia um sentido idêntico nos dois casos: pelo contrário, prova a ciência de Cervantes de mais esse aspecto do imaginário cavaleiresco.

Não seria inútil destacar também como, em ambas as representações, o elemento problemático da prática cavaleiresca concreta é subtraído, qual seja, a alta probabilidade da não realização da batalha. Pois, como destaca Mario Vargas Llosa, o ritual que envolve o desafio é “una pasión sutil, abstracta, inofensiva y puntillosa, que, simplificando, consiste en entender la vida como un juego de reglas laboriosas y estrictas y en preferir esas reglas al juego mismo y sus resultados”⁵³⁶. É possível que o movimento de suspensão da passagem cervantina, quer dizer, a desistência do duelo por parte de Tosilos, adquira

⁵³⁴ “Bravo” é um termo delicado, e mesmo no português contemporâneo, é ambíguo: pode significar tanto algo próximo a “irascível” quanto a “destemido”, “valente”. De acordo com um dicionário especializado, “bravo” é um adjetivo de origem incerta, provavelmente oriundo do termo “Barbarus”, do latim, e “todos los romanistas están de acuerdo en que la ac. más frecuente en lo antiguo fué la de ‘violento de carácter, cruel’ aplicado a personas, la “de “valiente” [...] sólo aparece en el Siglo de Oro”. COROMINAS, Joan; PASCUAL, José A. **Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico**. Madrid: Editorial Gredos, 1984. p. 655.

⁵³⁵ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 374.

⁵³⁶ LLOSA, Mario Vargas; RIQUER, Martín de. **El combate imaginario: Las cartas de batalla de Joanot Martorell**. Barcelona: Barral Editores, 1971. pp. 9-10.

teor cômico justamente por sua referência a esse amor pela retórica e despreço pela ação da cavalaria “real”.

O duelo em *Dom Quixote* termina de maneira pouco convencional. Apaixonado, Tosilos pede em casamento a lavradora em nome de quem se travava: “- ¿Es verdad, caballero, que os dais por vencido y que, instigado de vuestra temerosa conciencia, os queréis casar con esta doncella?”⁵³⁷. Com a resposta afirmativa, anula-se a razão que sustentava a necessidade de um duelo, sendo então o Quixote declarado seu vencedor. Mais importante que isso, é crucial reparar na reação dos espectadores ao desfecho aparentemente anticlimático do episódio: “aclamaron todos la victoria por don Quijote, y los más quedaron tristes y melancólicos de ver que no se habían hecho pedazos los tan esperados combatientes”⁵³⁸. Repare-se que “tristes” e “melancólicos”, aqui, trata-se de uma ironia de Cervantes, buscando assinalar a frustração dos espectadores de não testemunhar a tão prometida realização das façanhas de cavalaria pelas quais ansiavam há muito.

3.2) De “flores de oro” a “ajos crudos” ou da ambivalência na representação do amor cortês em *Dom Quixote*

– *¿Y hasta cuándo cree usted que podemos seguir en este ir y venir del carajo? [...]*
– *Toda la vida – dijo.*
(Gabriel García Márquez; *El amor en los tiempos del cólera*)

É eloquente o fato de que grande parte dos duelos acima discutidos, ficcionais ou não, tiveram como razão de ser da disputa os direitos violados de uma dama, enganada por um sujeito desonesto. Conforme pregou Lúlio, “é costume da Ordem de Cavalaria que, por ser grande e honrada e poderosa, vá em socorro e ajuda daqueles que lhe estão por debaixo em honra e em força” e, portanto, ele deve socorrer “viúvas, órfãos, homens despossuídos, porque assim como é costume e razão que os maiores ajudem a defender os menores”⁵³⁹. Esse motivo, portanto, se relaciona intrinsecamente com o preceito do amor cortês.

⁵³⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 978.

⁵³⁸ Ibidem. p. 979.

⁵³⁹ LLULL, Ramon. **O livro da Ordem de Cavalaria**. Tradução: Ricardo da Costa. São Paulo: Giordano, Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio” (Ramon Llull), 2000. p. 37. Grifo meu.

Relevante apontar que em *O Livro da ordem de Cavalaria* não se encontra, em nenhum momento, orientações a respeito do comportamento do cavaleiro frente à dama, senão quando, conforme já citado, prega-se sua proteção junto a outras categorias sociais consideradas frágeis e menores. Isso pode ajudar a explicar o porquê da dimensão amorosa, tal como representada na literatura cavaleiresca, estar tão relacionada ao que há de mundano na ideologia cavaleiresca.

O amor, ao lado do belicismo, é um dos pontos fulcrais de *Amadís de Gaula* e, por consequência, também de *Dom Quixote*. O próprio Montalvo o admite, elegendo-o como principal eixo a partir do qual se estrutura sua narrativa:

y por quanto el comienço de toda esta gran istoria fue fundado sobre aquellos grandes amores que el rey Perión tuvo con la reina Elisena, que fueron causa de ser engendrado este cavallero Amadís, su hijo, del qual y de los que él tiene con su señora Oriana ha procedido y procede tanta y tan gran escriptura.⁵⁴⁰

Mas em que contexto surge a ideia do amor cortesão na concretude das relações sociais na Idade Média, como esse conceito de desenvolve nas literaturas medievais e, finalmente, de que maneira se dá a apropriação disso tudo pelas minhas fontes? Essa última pergunta também poderia ser dirigida à questão do estatuto da mulher na Idade Média, tema tangencial, mas incontornável para se entender o amor cortesão: teria sido ele perfeitamente trasladado para a ficção, ou haveria aí desencontros, tensões, soluções restritas ao campo fantasioso?

Danielle Régnier-Bohler, em seu verbete “Amor cortesão” para o Dicionário temático do Ocidente Medieval, oferece um panorama que auxilia na resposta dessas primeiras duas perguntas. Em primeiro lugar, é preciso esclarecer que a expressão “amor cortesão”, na acepção aqui empregada, foi pela primeira vez utilizada apenas no século XIX, em um artigo de Gaston Paris sobre o *Lancelote*, de Chrétien de Troyes, para designar a relação entre o homônimo e Guinevere. Na produção lírica francesa do século XII, por sua vez, onde se cristalizaram pela primeira vez os elementos dessa dinâmica amorosa tal como me interessa, o termo usado era *fine amor*.

As verdadeiras origens da ideia básica de amor cortesão são, segundo Régnier-Bohler, incertas, fomentando longo debate entre os especialistas. Ela poderia tanto ter derivado da poesia latina praticada no medievo, quanto sido importada da cultura árabe-andalusa, onde “desde o século IX, encontram-se na cultura oriental teorias do puro amor

⁵⁴⁰ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula II**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015. p. 1484.

e uma verdadeira ciência do erotismo”. Ou mesmo, se se considerar um possível sentido religioso da paixão na lírica cortesã, é provável que contasse com influência da heresia cátara. Por fim, alguns autores falam de uma possível origem popular ou folclórica, embora Régnier-Bohler descarte a proposta.⁵⁴¹ Cabe ainda, aproveitando o ensejo, mencionar a interpretação de Dominique Barthélemy desse processo, para quem não teria sido o amor cortês a supostamente modificar o funcionamento da guerra feudal mas, pelo contrário, “foi muito mais a mutação Cavaleiresca do século XI que elaborou uma guerra adocicada, a qual achou proveitoso, para se ilustrar na literatura, se apoiar sobre o tema do amor”⁵⁴².

Poderíamos dizer que ele aparece em três tipos diferentes de textos: a lírica – tanto do Norte quanto do Sul –, os “romances” e os tratados. Sobre este último tipo, talvez o mais conhecido seja o *Tractatus de Amore*, de André Capelão. Provavelmente datado de 1186⁵⁴³, nele o autor busca teorizar o tema do amor cortês de maneira ilustrativa e sistemática, razão pela qual a ele remeterei diversas vezes no decorrer desta seção. Texto que é produzido no seio de um dos mais culturalmente profícuos espaços da França medieval, a saber, o chamado círculo de Maria da Champanhe, que também abrigou Chrétien de Troyes.⁵⁴⁴ Essa conexão também se estende ao fato de que, como assinalou Claude Buridant, “À exploração romanesca do amor cortês em Chrétien de Troyes corresponderia, assim, sua exploração teórica em André Capelão”⁵⁴⁵.

Antes de tudo, é preciso deixar claro: o amor cortês só pode se estabelecer em determinado contexto social.⁵⁴⁶ Ele é uma teoria do amar, restrita aos círculos aristocráticos da sociedade, já que “consiste numa expressão da afetividade reservada a uma elite”⁵⁴⁷, servindo assim para “marcar a superioridade dos nobres e distingui-los dos

⁵⁴¹ RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortês. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 1. p. 51.

⁵⁴² BARTHÉLEMY, Dominique. **A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 506.

⁵⁴³ BURIDANT, Claude. Introdução. In: CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. p. XVI.

⁵⁴⁴ RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortês. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 1. p. 51.

⁵⁴⁵ BURIDANT, Claude. Introdução. In: CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. p. XLIII.

⁵⁴⁶ Não por acaso “*Courtois* deriva de *cour*, *court*=corte, sendo portanto ‘relativo à corte’, ‘cortês’”. MONGELLI, Lênia Márcia. Nota da tradutora. In: RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortês. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 1. p. 47.

⁵⁴⁷ PASTOUREAU, Michel. **No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda: França e Inglaterra, séculos XII e XIII**. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 150.

dominados, cujo conhecimento do amor só pode ser vulgar ou obsceno”⁵⁴⁸. Tanto é assim que, para André Capelão, aos camponeses seria impossível esse tipo de amor, já que, na sua condição animalesca, seriam incapazes de conter os instintos e usufruir dessa refinada arte.⁵⁴⁹

Nesse sentido, o comportamento cortesão – aquele que “implica polidez, refinamento de costumes, elegância, e ainda, além dessas qualidades puramente sociais, o sentido da honra cavaleirosa”⁵⁵⁰ – é um pré-requisito para se estabelecer uma relação amorosa nesses moldes. De maneira geral, poderíamos delimitar algumas características básicas do amor cortesão na lírica dessa época. Em primeiro lugar, geralmente ele acontece no âmbito de uma relação adúltera. Ademais, cabe destacar que há uma explícita hierarquização social entre solicitante e dama, e não raro a súplica amorosa assume contornos gestuais e retóricos ligados à vassalagem, o que explica o emprego de termos como “Minha Senhora”⁵⁵¹. Por fim e mais importantemente, a relação avança de maneira paulatina, conforme o desempenho do cavaleiro em seu serviço à dama. Essas etapas se materializam em progressivas recompensas (*guerredon*): “um olhar, um beijo, talvez uma declaração de amor, sempre incerta, ou mesmo uma verdadeira união carnal, o que se chama ‘o algo a mais’”⁵⁵².

Outra ressalva necessária diz respeito à pretensa homogeneidade da ideia de amor cortesão que passou à posteridade. Na verdade, em seu contexto primeiro de produção, ou seja, na lírica, o amor cortesão “não é um conceito unânime. Esta representação plural

⁵⁴⁸ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano 1000 à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006. p. 120.

⁵⁴⁹ “Afirmamos que é perfeitamente impossível encontrar camponeses que sirvam na corte do Amor, pois eles são naturalmente levados a realizar as obras de Vênus como um cavalo e o mulo, que são ensinados pelo instinto natural”. CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. pp. 206-207.

⁵⁵⁰ RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortesão. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 1. p. 48.

⁵⁵¹ O que acontece também em suas representações literárias que trabalho aqui. Sobre o *Amadís*, Cacho Blecua aponta que “Amadís se comporta respecto a Oriana como un leal servidor, dentro de una concepción claramente cortés donde el amor se convierte en una metáfora de unas relaciones *vasalláticas* propias de una época feudal”. CACHO BLECUA, Juan Manuel. **Amadís: Heroísmo Mítico Cortesano**. Madrid: Cupsa Editorial, 1979. p. 170. Também há fartos exemplos disso em *Dom Quixote*, como “Acorredme, señora mía, en esta primera afrenta que a este vuestro avasallado pecho se le ofrece; no me desfallezca en este primero trance vuestro favor y amparo”; “–Oh señora de la hermosura, esfuerzo y vigor del debilitado corazón mio! Ahora es tiempo que vuelvas los ojos de tu grandeza a este cautivo caballero, que tamaña aventura está atendiendo”. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. pp. 44-45.

⁵⁵² RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortesão. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 1. p. 49.

define ora o amor de um cavaleiro por uma dama casada e inacessível, ora um amor mais carnal, portanto adúltero, ora, ainda, o vínculo entre jovens que aspiram ao casamento”⁵⁵³. Temos, assim, variadas concepções de a que tipo de representação do amor esse conceito se vincularia. Essas nuances estão relacionadas, sobretudo, à região da França em que foram produzidas.

Segundo Régnier-Bohler, a poesia do sul (em língua d’oc), produzida pelos trovadores⁵⁵⁴, é bastante matizada e prova-se complexa, abarcando uma série de abordagens do amor sob a mesma categoria. Já entre os *trouvères* (língua d’oïl), onde ao lado da poesia se desenvolveu de maneira mais relevante o romance cortês – vide a obra do próprio Chrétien de Troyes, cujo par Lancelot-Guinevere pode ser considerado o exemplo máximo do *fine amor* –, “mantém-se grande distância entre a dama e aquele que a corteja, o objeto amado é frequentemente inacessível: até a palavra parece audaciosa demais, ‘ultraje’ e desmesura”⁵⁵⁵. De sorte que o teor sensual na poesia do norte é menos explícito; neste modelo, “Os favores da dama são dificilmente obtidos: a dama cortês parece quase ausente”⁵⁵⁶. Ao mesmo tempo, acrescenta Pastoureau que os poetas provençais “parecem atribuir mais importância ao desejo que à sua realização”, enquanto que os romancistas do norte são menos contidos, não se furtando a aludir ao ato carnal em si. No entanto, em geral não passa disso: uma alusão. Ainda segundo o autor, “Na literatura cortês, a arte do autor infringe raramente a decência. Embora frequentemente evocados, os prazeres da carne jamais são vulgares, lascivos ou suspeitos”⁵⁵⁷.

Sínval Gonçalves contribui com o debate ao entender que, no âmbito dos romances corteses, a lide com o amor se dá de maneira mais expansiva se comparada à poesia do sul. Em ambos os modelos, argumenta, confere-se que o amor é o objeto central, diante do qual nada teria importância. Todavia, nos textos de Chrétien de Troyes, “o chamado amor cortês é aí inserido numa escala muito mais ampla, em que os sentimentos e as ações dos amantes são situados no interior do universo social onde suas aventuras

⁵⁵³ Ibidem. pp. 47-48.

⁵⁵⁴ “*Troubadour*, ‘trovador’, é o poeta lírico que vivia nas cortes do sul da França, *trouvère* seu correspondente do norte, que não tem em português um vocábulo específico para designá-lo”. Assim, se se fala de trovador, refere-se ao poeta do sul, enquanto que para se referir ao poeta do norte usa-se o termo “*trouvère*”. MONGELLI, Lênia Márcia. Nota da tradutora. In: RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortês. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 1. p. 47.

⁵⁵⁵ RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortês. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 1. p. 50.

⁵⁵⁶ Idem.

⁵⁵⁷ PASTOUREAU, Michel. **No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda: França e Inglaterra, séculos XII e XIII**. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 150.

transcorrem”⁵⁵⁸. Essa mudança de escala teria permitido uma abordagem diferenciada do tema, propiciando uma reflexão não apenas sobre o amor *per se*, mas de sua natureza frente às demais relações sociais, isto é: um questionamento sobre o lugar do amor na cosmovisão medieval.

Seja como for, tanto no modelo do Sul quanto no do Norte verifica-se o total controle da mulher sobre a relação. É ela a razão da submissão do pretendente, que estabelece a progressão das etapas, que possui a palavra final sobre sua concretização ou não. Estaríamos diante de uma promoção da figura feminina? Isso corresponderia, mesmo que apenas parcialmente, à concretude das relações sociais na Idade Média? Difícil dizer, e quem enveredasse em demasia por esse caminho poderia ter sua interpretação classificada como ingênua, não sem poucas razões. É o que defende Georges Duby.

Mas, antes de entrarmos em semelhantes debates, primeiramente devemos “nos perguntar se esse sentimento teve existência fora dos textos literários”⁵⁵⁹. Pastoureau responde afirmativamente a essa pergunta, e segundo ele “é difícil admitir, como se fez muitas vezes, que ele tenha sido realmente vivido”⁵⁶⁰. Independentemente disso, não há como chegar a uma resposta definitiva para essa questão. O que permanece evidente é que não podemos tratar a ficção como um espelho perfeito do vivido. Diante disso, resta ao historiador tentar apreender a função social desses textos, ou, como defendeu Baschet, encará-los como uma maneira da sociedade aristocrática “manifestar seus ideais e de tentar resolver, imaginariamente, as tensões que a atravessam”⁵⁶¹. Assim, é preciso que nos inquiramos: que papel cumpriram essas fontes que criaram, reproduziram e difundiram essa forma superior de amor?

Porém, ao mesmo tempo, não se pode subestimar a interpenetração entre a ficção e a realidade. Como o próprio Duby admite, “os heróis masculinos propostos como modelos pelos poetas e narradores de corte foram admirados, aforam imitados na segunda metade do século XII”⁵⁶². Ele lembra o caso de Guilherme Marechal, acusado em sua

⁵⁵⁸ GONÇALVES, Síval Carlos Mello. **Na medida do impossível: amor, individualidade e interiorização nos romances de Chrétien de Troyes**. Manaus: EDUA, 2015. pp. 138-139.

⁵⁵⁹ DUBY, Georges. O que se sabe do amor na França no século XII? In: **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 42.

⁵⁶⁰ PASTOUREAU, Michel. **No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda: França e Inglaterra, séculos XII e XIII**. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 150.

⁵⁶¹ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano 1000 à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006. p. 120.

⁵⁶² DUBY, Georges. A propósito do amor chamado cortês. In: **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 71.

juventude de seduzir a esposa de seu senhor, provavelmente apenas um caso, chegado à posteridade, entre os muitos que efetivamente ocorreram.

É com essas ponderações em mente que Duby aborda o problema. Para ele, seria possível pensar em dois tipos de relação do “amor delicado” literário com a sociedade medieval: o privado e o público.

No campo do privado, no século XII, as “severas restrições à nupcialidade dos rapazes”⁵⁶³ levaram a grandes frustrações. Não de caráter sexual, sublinhe-se, mas social. Pois encontrar uma companheira legítima era necessário para dar início às suas casas, dinastias. Isso criava um cenário que estimulava a inveja entre os homens solteiros, trazendo perigosa instabilidade à corte. O amor cortês entraria aí como um código regulatório das ações privadas no campo das relações entre os sexos. Nessa linha, Duby cita Rüdiger Schnell, cuja pesquisa mostrou como o trabalho de André Capelão transferiu “para o domínio do jogo sexual todas as regras que os moralistas da Igreja acabavam de adaptar a propósito do casamento”⁵⁶⁴. Assim, esse novo tipo de amor serviria para controlar os impulsos, dos solteiros da corte, de agressividade e rapto⁵⁶⁵, rumo a uma nova etapa civilizatória⁵⁶⁶ e garantindo a estabilidade social.

Essa leitura coincide em diversos pontos com a do medievalista alemão Erich Köhler, para quem a fantasia do amor cortesão – considerando-se que essas ficções se direcionavam sobretudo a um conjunto de “machos celibatários”, na expressão de Duby para os cavaleiros –, manifestava os desejos e anseios “de jovens nobres sem terras e sem esposas, oriundos da pequena e média nobreza, defendendo-se de uma aristocracia que se fortalece”⁵⁶⁷, já que a união com uma senhora de alta estirpe social significaria uma promoção social desse cavaleiro.⁵⁶⁸

Passemos à relação de tipo público, isto é, fenômeno de ordem política. Na leitura de Duby, a ideia do amor cortesão teria sido desenvolvida em um contexto de

⁵⁶³ Ibidem. p. 72.

⁵⁶⁴ Idem.

⁵⁶⁵ Com efeito, o capítulo CXXX do *cuarto libro* de *Amadís* relata o rapto de uma dama que, ao fim de tudo, acaba apaixonando-se por seu raptor, contraindo matrimônio com este. Ele parece atestar a existência dessa prática entre a Cavalaria, ou ao menos sua presença em seu imaginário, e ao mesmo tempo atender aos anseios dos leitores ao lhe ao conceder-lhes tal desfecho.

⁵⁶⁶ “O ‘amor delicado’ civiliza, ele constitui uma das engrenagens essenciais do sistema pedagógico do qual a corte principesca é o centro”. DUBY, Georges. O que se sabe do amor na França no século XII? In: **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 43.

⁵⁶⁷ RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortesão. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 1. pp. 54-55.

⁵⁶⁸ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano 1000 à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006. p. 121.

fortalecimento do Estado sobre o regime feudal, onde foi decisivo para seu sucesso o apoio do mecenato principesco.⁵⁶⁹ O amor cortês serviria então como instrumento de controle da Cavalaria, um dos principais grupos úteis à reconstituição do Estado, interesse do príncipe. Em primeiro lugar, ele trazia outro nível de distinção aos cavaleiros, uma vez que essa forma de amar lhes era restrita. Mas, sobretudo, no interior desse próprio grupo, sua função era agir no sentido de “[...] domesticar a ‘juventude’”. O jogo do amor, em primeiro lugar, foi educação da medida⁵⁷⁰. Ao serem ensinados as regras do jogo cortês, os cavaleiros na verdade estariam sendo iniciados à lógica da vassalagem: submissão, doação de si mesmo, serviço fiel e, no fim de tudo isso, uma possível recompensa.

Seguindo essa lógica, seria mais do que intermediador, o papel da mulher nessa dinâmica? Nesse sentido,

Pode-se perguntar se nessa figura triangular, o ‘jovem’, a dama e o senhor, o vetor maior que, abertamente, se dirige do amigo para a dama, não ricocheteia nesse personagem para voltar para o terceiro, seu alvo verdadeiro e até mesmo se ele não se projeta na direção deste sem desvio. [...] *nessa sociedade militar, o amor cortês não foi na verdade um amor de homens?* [...] servindo à sua esposa, era (estou persuadido), o amor do príncipe que os jovens queriam ganhar, esforçando-se, dobrando-se, curvando-se.⁵⁷¹ (Grifo meu)

Ao passo que concorda com a função social atribuída ao amor cortês por Duby, quer dizer, seu papel na domesticação dos cavaleiros solteiros, Síval Gonçalves apresenta dúvidas quanto à sua conclusão. Seria mesmo a dama apenas um chamariz, uma ilusão, um “engodo”? Como bem pontua o brasileiro, não obstante a solidez da interpretação de Duby, ela todavia não é capaz de explicar o “extraordinário poder de mobilização que o amor teria”⁵⁷², tanto nesses romances cortesãos – onde o amor cumpre papel de centro de gravidade de toda a trama – quanto na civilização ocidental como um todo.

A partir do que foi discutido, retomo uma das minhas questões iniciais: poder-se-ia falar de um favorecimento da figura feminina na dinâmica do amor cortesão? Para respondê-lo, não poderíamos deixar de falar da condição da mulher na Idade Média. Em seu verbete *Masculino/Feminino* para o Dicionário Temático, Christiane Klapisch-Zuber

⁵⁶⁹ DUBY, Georges. A propósito do amor chamado cortês. In: **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 72.

⁵⁷⁰ Ibidem. p. 74.

⁵⁷¹ Ibidem. p. 75.

⁵⁷² GONÇALVES, Síval Carlos Mello. **Na medida do impossível: amor, individualidade e interiorização nos romances de Chrétien de Troyes**. Manaus: EDUA, 2015. pp. 139-140.

ênfatiza o que ela chama de “antifeminismo” medieval. No âmbito do discurso oficial, a mulher era encarada como um ser inferior, necessariamente submisso ao homem.⁵⁷³ Em que medida isso de fato representaria as relações sociais medievais?

As origens desse pensamento antifeminista são rastreadas por Klapisch-Zuber até a Antiguidade Tardia, com os primeiros Pais da Igreja, como Ambrósio, Jerônimo, João Crisóstomo, e mais especialmente Agostinho de Hipona. Seus textos serão lidos e relidos durante toda a Idade Média, constituindo a base da reflexão teórica acerca dos sexos. Essa interpretação se fundamenta essencialmente na exegese do *Gênesis*, na qual essa inferioridade é percebida já em Adão e Eva, imputando-se a esta última a responsabilidade pelo pecado original – ainda que, como sublinhe a autora, alguns raros teólogos tenham considerado Adão igualmente culpado, ao não utilizar de seu favorecimento natural para impedir o erro da companheira.⁵⁷⁴

Escrevi que essa inferioridade é “percebida” já em Adão e Eva. Percebida ou deliberadamente escolhida? Pois, como destaca a autora, uma outra versão do *Gênesis*, onde Eva não é produzida da costela de Adão, mas simultaneamente ao homem, o que poderia favorecer uma leitura da igualdade entre os gêneros, é colocado de lado frente ao relato que conhecemos, que por sua vez serviu à elaboração de uma teoria da superioridade do masculino sobre o feminino. Por volta de oito séculos mais tarde, ainda que apresentando algumas divergências na sua formulação, o pensamento de vertente aristotélica de Tomás de Aquino – e não mais platônica, como de Agostinho – continuou mantendo a mulher em uma posição subalterna no ordenamento do mundo.⁵⁷⁵

A questão do feminino na Idade Média é também abordada por Miriam Cabral Coser, em sua tese sobre os modelos de rainha em crônicas portuguesas do século XV. Ela sintetiza que o discurso medieval sobre as mulheres, predominantemente produzido pelos clérigos,

[...] insistia em três imagens recorrentes. A primeira é a de Eva, a inimiga, com sua beleza superficial que logra os homens. A segunda imagem recorrente no discurso clerical é a de Maria, modelo inatingível para a mulher real. A terceira é Madalena, um meio-termo entre Maria, a santa, mulher ideal e Eva, a pecadora, mulher real. Lançando mão dessas três grandes imagens, delinea-se

⁵⁷³ KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/feminino. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 2. p. 137.

⁵⁷⁴ Ibidem. p. 139.

⁵⁷⁵ Ibidem. pp. 143-144.

o controle do universo feminino, intensificado na baixa Idade Média e que acaba por produzir exemplos, modelos a serem seguidos.⁵⁷⁶

Essa linha de raciocínio legitimou um regime de inferiorização e exclusão, relegando as mulheres a posições secundárias e, em geral, ao espaço privado. No âmbito do matrimônio, Georges Duby explica que isso levou à conclusão de que a mulher “deve necessariamente ser subjugada porque é naturalmente perversa, que ela está destinada a servir o homem no casamento e que o homem tem o poder legítimo de servir-se dela”⁵⁷⁷.

Já no campo da sexualidade, Jacques Rossiaud apontou como o pensamento eclesiástico compreendeu-a como “o efeito da vingança divina” ao “banir o corpo sexuado, marca da decadência e do pecado”; de maneira que “O sexo, intrinsecamente ruim, torna-se em todos os casos antagonista do sagrado”⁵⁷⁸. Assim, segundo a leitura de Howard Bloch que fez o autor, igualmente a outras possíveis promoções da mulher, como o culto mariano do século XII, “a romantização do amor instaurada [...] através das relações cortesãs e a idealização da mulher pelo seu amante não invertem absolutamente as polaridades tradicionais do masculino/feminino”, dado que “Sobre seu pedestal, ela continua sendo uma essência obediente à obsessão da virgindade que a faz pender em direção da abstração”⁵⁷⁹.

Rossiaud remete, assim, à noção de gênero, sendo a referência central desse tema, para os historiadores, Joan Scott. Seu amplamente citado *Gênero: uma categoria útil para análise histórica* buscou, exitosamente, cumprir justamente aquilo que o título promete: teorizar o conceito de gênero de tal forma que viabilize sua aplicabilidade para os estudos históricos. Para essa intelectual, é preciso que o gênero se torne uma categoria de análise, auxiliando na construção de uma explicação histórica dos sentidos socialmente atribuídos aos sexos. Para tal, propõe uma definição do conceito de gênero, a saber: “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder”⁵⁸⁰. Ou seja, o

⁵⁷⁶ COSER, Miriam Cabral. **Política e gênero: modelo de rainha nas crônicas de Fernão Lopes e Zurara (Portugal – Séc. XV)**. 2003. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói. pp. 164-165.

⁵⁷⁷ DUBY, Georges. O que se sabe do amor na França no século XII? In: **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 34

⁵⁷⁸ ROSSIAUD, Jacques. Sexualidade. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 2. p. 480.

⁵⁷⁹ KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/feminino. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 2. p. 145.

⁵⁸⁰ SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. Trad. Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Disponível em: https://edisiplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAAnerJoan%20Scott.pdf Acesso em: 23 jan. 2020. p. 21.

gênero diz respeito à vinculação social de determinadas características a cada sexo biológico, estabelecendo, no processo, uma hierarquia de poder entre as partes.

Klapisch-Zuber parte desse princípio para afirmar que quando “um sistema simbólico determina posições relativas ao masculino e ao feminino e papéis específicos aos homens e às mulheres, estes não podem ser modificados sem questionar a ordem do mundo à qual eles se referem”⁵⁸¹. O amor cortesão subverteria de fato esses papéis? Já vimos que a autora defende que não, e creio que ela está em parte correta. Via de regra, em seu modo de funcionamento não se vê mais do que a amplificação dos papéis de gênero já tradicionalmente atribuídos pela sociedade medieval: ao homem são reservados o protagonismo, a iniciativa, a ação, enquanto que à mulher restam a passividade, a abstração, a idealização total. Isso se aplica bem à tese de Duby, se considerarmos que toda a encenação ali posta servia a propósitos que não os da mulher, já que:

Não era a dama convidada a enfeitar-se, a disfarçar e a revelar os seus atrativos, a recusar-se por longo tempo, a só se dar parcimoniosamente, por concessões progressivas, a fim de que, nos prolongamentos da tentação e do perigo, o jovem aprendesse a dominar-se, a controlar seu próprio corpo?⁵⁸²

Sua conclusão a respeito desse questionamento é a de que o amor cortesão seria um jogo feito por homens para homens e que “entre todos os textos que convidavam a ele, há poucos que não sejam, no fundo, marcados por traços perfeitamente misóginos. A mulher é um engodo [...]”⁵⁸³.

Mas e o que dizer da submissão? Se é certo que esta, segundo tanto a patrística quanto a escolástica, é da mulher pelo homem, na dinâmica da *fine amor* isso é indubitavelmente invertido; o que nos leva a crer que, afinal, talvez haja algo de subversivo nessa verdadeira nova concepção do amor. Como defendeu Jean Flori, “a promoção da mulher, no século XII, parece dificilmente contestável, ao menos nos espíritos. Os observadores da época, alheios ao Ocidente medieval, ficam eles próprios estupefatos”⁵⁸⁴.

Mesmo que apenas parcialmente, Duby rende-se a esse fato inegável, mas acaba por concluir que não houve significativa mudança de paradigma: ainda que se pudesse

⁵⁸¹ KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/feminino. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 2. p. 148.

⁵⁸² DUBY, Georges. A propósito do amor chamado cortês. In: **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 70.

⁵⁸³ Idem.

⁵⁸⁴ FLORI, Jean. **A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: Madras, 2005. p. 149.

falar de alguma promoção da figura feminina, haveria ocorrido, simultaneamente, um favorecimento da condição masculina, “de maneira que a distância permaneceu a mesma, e as mulheres continuaram sendo ao mesmo tempo temidas, desprezadas e estritamente submissas, do que aliás a literatura de cortesia dá testemunho em alto grau”⁵⁸⁵.

Michel Zink de certa forma concorda com essa posição acerca da primazia masculina da figura masculina na dinâmica do amor cortesão, em particular nas representações literárias, na medida em que para ele “[...] a cortesia faz uma idéia tão elevada da mulher, que não lhe supõe nenhum desejo, mas apenas o poder de satisfazer ou de repelir o do amante. É necessário dizer que [...] é o imaginário masculino que opera?”⁵⁸⁶.

Por fim, ainda assumindo que se poderia falar de alguma, mesmo que limitada promoção feminina no amor cortesão, valeria ressaltar que isso muito marcadamente não se estende às mulheres como um todo. No seu *Tractatus*, André Capelão, seguindo sua ideia de que o amor cortesão era exclusivo à nobreza, explica ao seu amigo Gauthier que “se por acaso o amor das camponesas te atrair, abstém-te de lisonjeá-las com muitos louvores, e, se encontrares ocasião propícia, não hesites em satisfazer teus desejos e possuí-las à força”⁵⁸⁷.

Se de certa forma a posição de Duby implica que o amor cortesão continua sendo um instrumento de dominação da mulher e, portanto, apenas reforça a misoginia já existente na sociedade medieval, o mesmo não se pode dizer da opinião de Michel Pastoureau. Para este autor, a *fine amor* representou “uma reação contra a moral religiosa e uma vontade de mudar os costumes e talvez a sensibilidade”⁵⁸⁸, onde o amar passa a ser compreendido como sabedoria, não como loucura, dessa forma se enquadrando como um pensamento subversivo no quadro de pensamento medieval.

Isso se opõe à perspectiva de Jérôme Baschet, segundo quem a ideia do amor cortês, ao propor a busca de um amor elevado, “o mais distante possível da vulgaridade de um amor carnal consumido sem regras”⁵⁸⁹, acaba por aproximar-se da ideologia

⁵⁸⁵ DUBY, Georges. A propósito do amor chamado cortês. In: **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 71.

⁵⁸⁶ ZINK, Michel. Literatura(s). In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 2). p. 87.

⁵⁸⁷ CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. pp. 207-208.

⁵⁸⁸ PASTOUREAU, Michel. **No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda: França e Inglaterra, séculos XII e XIII**. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 144.

⁵⁸⁹ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano 1000 à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006. p. 120.

eclesiástica. A sublimação da dama, assim, pouco se distinguiria “da Senhora adorada na Notre-Dame”, cujo corpo “é por vezes venerado como o de uma relíquia sagrada”⁵⁹⁰. Seguindo esse raciocínio, o autor enxerga nessa formulação do amor uma particular função social, qual seja, a regulação da sociabilidade amorosa medieval, se não prescrita diretamente pela Igreja, certamente atendendo a parte de seus interesses. Conclui ele que o *Perceval*, de Chrétien de Troyes, ilustraria a compatibilidade entre o amor cortesão e o matrimônio, mas é significativo que o autor se ausente de qualquer comentário acerca do *Lancelot*, o óbvio contraexemplo de sua hipótese.

Qual dessas formulações sobre o amor cortês melhor traduz aquela que se encontra em *Amadís* e *Dom Quixote*? Como Montalvo e Cervantes trasladaram a ideia do amor cortês para suas obras, e quais elementos dessa ideia tiveram que ser adaptados ao novo contexto? Porque, a despeito das conclusões que poderíamos tirar de certa declaração de Régnier-Bohler, eles o fizeram. Segundo a autora:

O que se chamou ‘ideologia cortesã’ ou ‘modelo cortesão’ permaneceu firmemente até o século XV, através da repetição de esquemas narrativos, de uma retórica amorosa rica em metáforas e de uma sensível reavaliação da tradição, simultaneamente, na poesia do século XV e no romance.⁵⁹¹

Mas estaria ela considerando a existência dos *libros de caballerías*, ou então teríamos mais um exemplo de seu esquecimento pelos medievalistas, mais especialmente por parte dos franceses, cuja produção historiográfica é tão cara entre nós? Levando em conta a força desses “esquemas narrativos” – o mesmo que venho chamando de motivos – não apenas no *Amadís*, como também no *Dom Quixote*, penso que é seguro concluir que se trata da segunda hipótese. Pois se os *libros* reproduziram – ainda que a tenham adaptado – essa concepção medieval da *fine amor* para determinar a natureza das relações amorosas de suas personagens, então pode-se dizer que ela perdurou para muito além do século XV – e considerando o componente emulativo de *Dom Quixote*, ainda mais. Temos aí mais uma continuidade entre as representações cavaleirescas da Idade Média e Idade Moderna, se insistir-se em usar tal periodização.

Falemos agora das transformações que o modelo de amor cortesão, tal como apresentado anteriormente, sofre na obra de Montalvo.⁵⁹² Se aplicássemos

⁵⁹⁰ Idem.

⁵⁹¹ RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortesão. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 1. p. 47.

⁵⁹² Ainda que dado o caráter paradigmático de *Amadís* nos *libros de caballerías*, e portanto sua fortíssima influência na determinação dos contornos do amor cortesão nos demais títulos do gênero, é preciso ressaltar que podem ser conferidas ali algumas variações significativas do tema; não podemos nós próprios cairmos

mecanicamente a tese de Duby para o *Amadís* – novamente, as observações que seguem são igualmente válidas para o *Dom Quixote* –, teríamos que o protagonista engaja em uma relação amorosa com Oriana mas, como propósito principal e oculto, almeja, na verdade, tanto uma aproximação com o Rei Lisuarte, seu senhor – e pai de Oriana – quanto, adicionalmente, a exibição diante de seus pares. Isso de forma alguma estaria correto.

Sim, é claro que a tese do medievalista intenta explicar não a dinâmica do amor cortês no plano ficcional, mas no do vivido. Contudo, para que ela fizesse sentido seria preciso que, em primeiro lugar, no campo da representação, a figura do senhor fosse relevante para a relação. Não foram os cavaleiros aprisionados “na esfera do possível enquanto sonhavam com o impossível”⁵⁹³, para usar a bela frase de Síval Gonçalves, justamente porque a representação desse sonho *não* implicava a centralidade do senhor? Isso é ainda mais verdadeiro em *Amadís de Gaula*, onde Lisuarte é uma figura fraca, de moral questionável e vacilante. Em outras palavras, se de fato a função social de tal representação do amor, por exemplo em Montalvo, fosse instigar o serviço e a lealdade dos subordinados, ao passo que estes usariam dessa oportunidade para impressionar seus superiores, então não deveriam estes últimos ocupar um espaço mais significativo na narrativa, e o próprio amor, menos? Tal questionamento, na verdade, não é mais do que o desdobramento do apontamento de Gonçalves de que Duby não deu conta de explicar o “poder de mobilização” do amor nessas fontes.

Quanto à exibição aos pares, se não está completamente ausente, é de importância desprezível, ao menos para o caso do protagonista. Em primeiro lugar, porque a relação amorosa é sigilosa na maior parte da narrativa, ela não pode servir a esse propósito. Em segundo lugar, porque o amor entre Amadís e Oriana suplanta, em muito, o amor do primeiro para com os demais cavaleiros, mesmo os mais próximos. Uma evidência disso é a absoluta rejeição de Amadís frente às críticas feitas por Gandalín a Oriana: “y si yo no entendiese que por me conortar me los has dicho, yo te tajaría la cabeza; y sábete que me has fecho muy gran enojo, y de aquí adelante no seas osado de me dezir lo semejante”⁵⁹⁴.

na armadilha uniformizadora ingênua dos críticos históricos dessa literatura. “es cierto que los caballeros andantes comparten en muchas ocasiones el lenguaje [...]. Pero esa coincidencia de términos y de reflejo literario del amor no esta exenta de una gran diversidad de casos sentimentales, de comportamientos y de actitudes eróticas y sexuales en los libros de caballerías”. ROMERO, José Julio Martín. Del *fin’amors* al neoplatonismo: amor y caballería en la narrativa caballeresca hispánica. **Tirant**. V. 11, 2008. pp. 119-142.

⁵⁹³ GONÇALVES, Síval Carlos Mello. **Na medida do impossível: amor, individualidade e interiorização nos romances de Chrétien de Troyes**. Manaus: EDUA, 2015. pp. 140.

⁵⁹⁴ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 704.

Não obstante, se a referida diferença a respeito de sua natureza triangular – não mais se corteja a esposa do senhor, mas sua filha, o que faz a explicação perder grande parte de sua força – não fosse suficiente para refutar a hipótese de que nos ocupamos, precisaríamos apenas apontar sua inconsistência frente à própria narrativa: em seu desenrolar, fica bastante claro que o foco do protagonista é a dama. O senhor, e na verdade nenhum personagem, possui a mesma importância que a dama, em hipótese alguma: no que diz respeito à sua capacidade de mobilização na trama, o amor apresenta absoluta primazia sobre a fidelidade vassálica ou entre pares. Portanto, no *Amadís*, na relação não há terceiro elemento: no caso dos protagonistas, ela é estritamente dual e necessariamente recíproca. A amada é um elemento essencial e indispensável à trama. De acordo com Cacho Blecua, “el personaje femenino de nuestra novela se erige en punto de convergencia de las principales acciones [...] la mujer se convierte en el centro primordial de los diversos acontecimientos”⁵⁹⁵. Em suma, o amor, no *Amadís de Gaula*, é objetivo maior, um fim em si mesmo.

De forma alguma isso significa dizer que poderíamos ver na obra de Montalvo traços profeministas ou algo do tipo. Tal como grande parte dos autores de sua época, ele reproduziu o pensamento vigente acerca do tema ao exibir uma concepção negativa do feminino. Isso fica bastante evidente quando o narrador, perguntando-se sobre a razão que levava o protagonista a isolar-se do universo da corte e da Cavalaria, interroga a história e os casos de outrora, chegando à seguinte conclusão:

No otra cosa salvo que la ira y la saña de una flaca mujer, poniendo en su favor aquel fuerte Hércules, aquel valiente Sansón, aquel sabio Virgilio, no olvidando entre ellos al rey Salomón, que desta semejante pasión atormentados y sojuzgados fueron.⁵⁹⁶

Contradição, diante da caracterização, em geral, positiva de Oriana no resto do texto? Talvez, mas não seria um caso isolado: o próprio *Tractatus*, de André Capelão, abriga uma surpreendente contradição entre suas partes no que diz respeito à compreensão da figura da mulher, questão que até hoje ocupa os especialistas, que alguns solucionam

⁵⁹⁵ CACHO BLECUA, Juan Manuel. **Amadís: Heroísmo Mítico Cortesano**. Madrid: Cupsa Editorial, 1979. p. 170.

⁵⁹⁶ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. pp. 711-712.

apontando a ironia dos elogios da primeira seção, enquanto outros uma convivência entre opostos pouco compreensível à racionalidade moderna, sempre ansiosa pela unidade.⁵⁹⁷

Concluindo: ao aplicarmos a tese de Duby ao caso do *Amadís de Gaula*, conferimos uma correspondência fraca entre a narrativa do amor cortês e a funcionalidade social que lhe seria atribuída. Em outras palavras, ela não encontra elementos narrativos – internos ao texto – suficientes para sustentar a interpretação de sua função social – externa ao texto. A irrelevância da figura do rei, junto à absoluta centralidade do amor e da dama, são prova disso. Não se trata de defender que a realidade é o espelho perfeito da narrativa, mas de entender que a fonte textual deve oferecer os elementos básicos mínimos para validar determinada interpretação de sua funcionalidade textual. Não se pode dizer que é isso que acontece se tentarmos entender o *Amadís* nos moldes da interpretação proposta por Duby.

Passemos a outro ponto. O modelo original de amor cortês, lembremos, é comum, prevê uma relação adúltera. Não é o que se encontra em *Amadís*, independentemente da personagem que se tenha em mente. Isso não assusta, se levarmos em conta o teor pedagógico-religioso do texto. Por essa razão, é correto situar o *Amadís de Gaula* no interior de um processo onde “com o progresso da teologia do casamento, a branda indulgência dos romancistas em relação à mulher adúltera dá lugar a uma virtuosa severidade”⁵⁹⁸.

Isso significa que sua representação da *fine amor*, mais palatável à Igreja por subtrair o adultério da equação cortês, acaba por aproximar-se da ideologia eclesiástica, ajudando a regular os comportamentos dos leitores conforme prescreviam esses grupos, como defendeu Baschet? Com certeza, não. Bastaria lembrar das constantes reprovações dos moralistas e religiosos a esse tipo de literatura, preocupados com a “pureza” das mulheres que, apesar desse e outros fatores, eram parte relevante de seu público leitor.⁵⁹⁹ Inclusive, às vezes a paixão no *Amadís* é tratada de maneira tão intensa, que o amante aborda sua dama como um ser verdadeiramente divino⁶⁰⁰, recorrendo a termos ligados à

⁵⁹⁷ BURIDANT, Claude. Introdução. In: CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. pp. XLVI-LXXV.

⁵⁹⁸ PASTOUREAU, Michel. **No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda: França e Inglaterra, séculos XII e XIII**. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 146.

⁵⁹⁹ Esse tema foi tratado na seção 1.2b do primeiro capítulo desta dissertação.

⁶⁰⁰ Como bem abordado por alguns autores: “o enamorado, imerso num estado próximo à contemplação religiosa, está enamorado de seu próprio estado amoroso; no limite, ele não deseja senão o desejo” PASTOUREAU, Michel. **No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda: França e Inglaterra, séculos XII e XIII**. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 144; “a ética do amor cortês não se resume à imitação do serviço feudal: no âmbito que surge como uma verdadeira religião do amor, a dama é objeto

religiosidade para descrevê-la; estar aquém disso é o ser o que a fonte caracteriza como “hereje de amor”⁶⁰¹.

Sobre isso, vale ressaltar que os demais personagens de *Amadís de Gaula* não estão no mesmo patamar do protagonista no tocante ao aspecto amoroso de sua personalidade. Tal como apontei relativo ao valor guerreiro, os eixos do gráfico são incorporados em distintas intensidades, a depender do caso. Na seção 3.1, expliquei como era possível determinar, de maneira objetiva e inequívoca, uma hierarquia bélica entre os cavaleiros, graças ao episódio da *cámara defendida*. Ocorre que um outro episódio, simétrico a esse, serve precisamente ao propósito de medir o nível de incorporação do preceito do amor cortês do desafiante. Trata-se da prova do *arco de los leales amadores*.

Tal como a *cámara*, ele é uma espécie de ordálio a ser superado pelos participantes. Deve-se atravessar um arco que, em seu topo, ostenta uma figura portando uma espécie de instrumento musical (para uma ilustração de uma edição fac-símile do *Amadís*, ver anexo G). A doçura da melodia tocada, ao atravessá-lo, é correspondente à lealdade do amor do desafiante pela sua amada. De acordo com os boatos que ouviu o protagonista, esse é “el arco [...] donde ningún hombre ni mujer entrar puede si erró aquella o aquel que primero comenzó a amar”⁶⁰². A donzela-guia de Ínsola Firme, ilha mágica que abriga os mencionados desafios mágicos, confirma o rumor, acrescentando que aquele que for vitorioso verá “las hermosas imágenes de Apolidón y Grimanesa [os fundadores de Ínsola Firme], y vuestro nombre scripto en una piedra, donde hallaréis otros dos nombres scriptos y no más, ahunque ha cient años que aquel encantamento se fizo”⁶⁰³. Com a frase que destaquei, Montalvo tem como objetivo apontar a dificuldade dessa prova e, assim, amplificar a façanha dos cavaleiros a serem descritas nas páginas seguintes.

Há dois momentos distintos na trama em que os personagens são testados no *arco*. O primeiro engloba apenas pelos personagens masculinos, ainda no *libro segundo*. As personagens femininas terão sua vez apenas no *cuarto libro*. Diferentemente da *cámara*,

de um culto” RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortês. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 1. p. 49.

⁶⁰¹ “La transposición de términos de la esfera religiosa a la amorosa es contante [...]. Si el amor es un servicio religioso, quien no se comporta de acuerdo con sus reglas se convierte en hereje.” CACHO BLECUA, Juan Manuel. Nota de rodapé. In: MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 806.

⁶⁰² MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 664.

⁶⁰³ Ibidem. p. 665. Grifo meu.

desta vez o critério de sucesso é o mesmo, independente do gênero do desafiante: a fidelidade amorosa. Comentarei os casos em sua ordem de aparição.

Inaugura-se o episódio do *arco* com a tentativa de Agrajes, cavaleiro cuja singularidade é, sabemos, a impetuosidade. Isso não afeta seu desempenho nesta prova em particular: a figura toca “un son tan dulce que Agrajes y todos que lo oían sentían gran deleite”⁶⁰⁴, e logo ele alcança as imagens de Apolidón e Grimanesa. Lá, junto ao seu recém inscrito nome, ele encontra os de Bruneo e Madavil.

Chega então a vez dos irmãos de Amadís: Galaor e Florestán. Agrajes pergunta-os se também testarão a si mesmos, mas recebe uma resposta negativa. Justificam-se afirmando que “no somos tan sojuzgados a esta passión que la merezcamos acabar”⁶⁰⁵. Negar-se a essa prova é uma escolha muito significativa, pois não é só Amadís, que na sua posição de paradigma amoroso absoluto, realiza-a e supera-a, mas também Agrajes, Bruneo, Madavil e, se considerarmos as personagens femininas, também Oriana, Briolanja, Melicia, Olinda, Grasinda. Que razão haveria por trás disso?

Defendi que a cavalaria é a condição generalizada do universo amadisiano. Mas ela seria-a, igualmente, em todos os seus aspectos? No que diz respeito ao amor propriamente cortesão, é possível dizer que não. O exemplo mais claro disso é Galaor, que no decorrer da narrativa tem uma série de relações carnavais casuais – ainda que de certa forma elas respeitem alguns preceitos da *fine amor* –, que chegam mesmo a colocar seus companheiros em perigo, quando este é enganado por uma donzela aliada de Arcaláus. Sua luxúria, então, coloca-o um degrau abaixo de Amadís na hierarquia de cavaleiros.⁶⁰⁶

Já a recusa de Florestán de participar da prova é mais complicada. Também o repara Cacho Blecua que, em nota de rodapé, comenta: “Resulta significativo [...] que Florestán no desee realizar esta prueba, a pesar de sus relaciones con Corisanda”⁶⁰⁷. No entanto, ainda que à altura de sua introdução ao leitor essa união parecesse central, ela progressivamente perde espaço, e ao final da narrativa Florestán toma Sardamira, rainha

⁶⁰⁴ Ibidem. p. 668.

⁶⁰⁵ Ibidem. p. 670.

⁶⁰⁶ “[...] o homem que é atormentado pela luxúria a ponto de nunca ter profundo apego ao contato com uma mulher apenas, mas deseja impudicamente todas as mulheres que vê, não merece o nome de amante. É um falsário que finge amar, é pior que cão no cio. Além do mais, quem tiver no corpo um furor tal que não consiga limitar-se ao amor de uma só mulher deverá ser visto como um asno arreitado.” É notável nesse trecho a animalização do sujeito luxurioso; não foi possível conferir o mesmo fenômeno no *Amadís*. CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. p. 206.

⁶⁰⁷ CACHO BLECUA, Juan Manuel. Nota de rodapé. In: MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 670.

de Cerdeña, como sua esposa. Assim como ocorre com Galaor, esse defeito coloca-o em um patamar distinto de Amadís, ainda que essas falhas não se manifestem de maneira tão marcada como ocorre com o primeiro (consultar anexo E).

Ainda sobre esses desvios, embora incomum, em pelo menos duas ocasiões inverte-se a lógica tradicional do amor cortesão. O homem não se submete à mulher para conquistá-la, mas é esta que exige o amor daquele: os dois casos são os pares Silandia-Perión e Briolanja-Amadís. Cacho Blecua aponta que esse mesmo motivo, “la doncella que solicita el amor del guerrero”, pode ser encontrado, por exemplo, na versão espanhola de *La Demanda del Sancto Grial*, onde Galaaz tem uma aventura similar. No par envolvendo o protagonista, fica bem claro, como reparou ainda Cacho Blecua, que “en el episodio de Briolanja la castidad funciona como elementos exaltados de la perfección amorosa del héroe”⁶⁰⁸.

Agora, percebamos como a descrição da experiência de Amadís no *arco* se sobrepõe às demais relatadas. Ao entrar, fe-lo “lo más presto que él pudo sin temor ninguno, como aquel que sentía no haver errado a su señora, *no solamente por obra, mas por el pensamiento*”⁶⁰⁹. Sua assertividade contrasta com a meticulosidade de Agrajes, que ao evocar a amada transparece dúvidas sobre si próprio: “— Amor, si vos he sido leal, membradvos de mí”⁶¹⁰. Mais importantemente, vale atentar à frase destacada. Seu total devotamento a Oriana não se restringe ao plano prático-concreto, mas se estende ao dos pensamentos.

Há aqui, mais uma vez, uma clara transposição da lógica religiosa à do amor, ao colocar-se a seguinte questão: é possível pecar (trair) em pensamentos? Segundo Michael Gerli, ao interpretar-se o profano a partir do sagrado, nota-se uma ambição de ordenar o universo amoroso. Alcança-se esse objetivo com o auxílio do “único sistema conocido que desempeñaba una función semejante (e. g., el de proporcionar alguna razón al caos)”, qual seja, a teologia, de maneira que se deu “el acomodamiento de la terminología, estructura, lengua, el rito y las formas de religión al contexto amoroso”⁶¹¹.

Montalvo assim prossegue a história:

⁶⁰⁸ Ibidem. pp. 627-628.

⁶⁰⁹ Ibidem. p. 670. Grifo meu.

⁶¹⁰ Ibidem. p. 668.

⁶¹¹ GERLI, Michael. La ‘religión del amor y el antifemenismo en las letras castellanas del siglo xv’. *Hispanic Review*. V. 49, Nº 1, 1981. pp. 65-86. apud CACHO BLECUA, Juan Manuel. Nota de rodapé. In: MONTALVO, Garci Rodríguez de. *Amadís de Gaula I*. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 670.

y como fue so el arco, la imagen comenzó a hazer un *son mucho más diferenciado en dulçura que a los otros hazía*, y por boca de la trompa *lançava flores muy hermosas* que gran olor dava[n], y caían en el campo muy espesas, assí que *nunca a cavallero que allí encontrasse fue lo semejante hecho*.⁶¹²
(Grifos meus)

Agrajes supera a prova, mas não como Amadís. A excepcionalidade de seu amor por Oriana se exprime na igualmente excepcional resposta do *arco*. O som é “mucho más diferenciado en dulçura que a los otros hazía”, enquanto que desta vez a *trompa* “lançava flores muy hermosas”. Enfim, sua conquista é sem precedentes na história da prova: “nunca a cavallero que allí encontrasse fue lo semejante hecho”. Esse episódio elimina qualquer dúvida do leitor e estabelece o protagonista como paradigma absoluto do amante cortês: isso não está aberto a interpretação. A hierarquia entre os personagens torna-se, a partir daí, clara e definitiva.

Passemos agora às provações das mulheres no *arco*. Elas acontecem apenas no capítulo CXXV do segundo volume, ocasião em que a ilha será definitivamente conquistada por Amadís e Oriana, ao vencerem os desafios impostos por seus antigos fundadores, Apolidón e Grimanesa. Igualmente ao que ocorre com as provas realizadas pelos cavaleiros, temos aqui a oportunidade de aferir a intensidade com que as personagens femininas incorporam as qualidades do plano cartesiano (ver anexo F).

As únicas a realizar a prova são Melícia, Olinda e Oriana, nessa ordem. Não por acaso, já que foram as únicas cujos pares fizeram o mesmo: Bruneo, Agrajes e Amadís, respectivamente. Melícia e Olinda entram juntas, “y la trompa que la imagen encima dél tenía tañó muy dulcemente, assí que todos fueron muy consolados de tal son, que nunca otro tal vieran sino aquellos que ya lo havían visto y provado”⁶¹³ – quer dizer, os que já haviam testemunhado o êxito no ordálio do *arco*. Ou seja, embora ambas o tenham superado, fizeram-no ordinariamente.

Tudo isso amplifica-se na descrição do turno de Oriana. O prelúdio é narrado com maiores detalhes e mostra sua hesitação diante de Amadís, o que de alguma forma contrasta com a postura deste último: “Oriana llegó al marco y bolvió el rostro contra Amadís, y paróse muy colorada, y tornó luego a entrar”⁶¹⁴. Porém, é razoável atribuir isso à caracterização de Montalvo da mulher como um ser naturalmente inseguro, pois o resultado final é tal qual o de seu amado: “Y como llegó so el arco, lanço por la boca de

⁶¹² Ibidem. p. 670. Grifos meus.

⁶¹³ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula II**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015. p. 1622.

⁶¹⁴ Idem.

la trompa tantas flores y rosas en tanta abundancia, que todo el campo fue cubierto dellas, y el son fue tan dulce y tan diferenciado del que por las otras se hizo”⁶¹⁵.

No mesmo capítulo, temos outro episódio da *cámara defendida*, dessa vez voltado às mulheres. Como já mencionei no capítulo 1, enquanto que para os homens o critério de sucesso é a habilidade guerreira, que deve ultrapassar a de Apolidón, para as mulheres é a beleza (*hermosura*), que deve ser superior à de Grimesa, esposa deste último. Conferimos aí que existe, segundo a lógica de Montalvo, um paralelismo entre beleza física e habilidade guerreira, e como cada qual está vinculado ao feminino e ao masculino, respectivamente.

Na ocasião, Amadís pede a Lisuarte que sua esposa se submeta ao desafio: “mandad Oriana que [...] prueve [...] la cámara defendida [...] porque yo vi a Grimesa en tanta perfición como si biva fuesse [...] y su gran hermosura no iguala con la de Oriana”⁶¹⁶. De fato, ela é a única que obtém êxito. Além dela, provam-se também, mas sem sucesso, as seguintes personagens, já dispostas em ordem de desempenho: Briolanja, Melicia, Olinda e Grasinda (ver anexo F).

Seria apenas coincidência que Oriana, expoente máximo no eixo Y, também o seja no X, quer dizer, que sua beleza seja equivalente à sua cortesia no amor? Na verdade, não. Já na primeira frase de seu tratado, André Capelão deixa claro que o amor é, fundamentalmente, um fenômeno ligado à atração física: “Amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza”⁶¹⁷. Evidente que o amor cortês ultrapassa essa dimensão, como ele próprio admite mais adiante⁶¹⁸, mas isso definitivamente não a exclui. A beleza permanece indispensável e está intimamente vinculada ao *fine amor*, especialmente em se tratando do sexo feminino.⁶¹⁹ O próprio dom Quixote admite-o, quando explica a Sancho que “has de

⁶¹⁵ Idem.

⁶¹⁶ Ibidem. p. 1619.

⁶¹⁷ CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. p. 5.

⁶¹⁸ “Com um físico agradável obtém-se o amor sem grande esforço, sobretudo se o ser amado é ingênuo. Isto porque um amante ingênuo tende a pensar que no outro nada conta, exceto a beleza do rosto e a elegância do corpo.” CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. p. 16; e, mais adiante, “Logo, em amor só a excelência dos costumes merece ser coroada.” ibidem. p. 21.

⁶¹⁹ Lembremos também da correspondência entre aparência física e qualidades interiores, típica do século XII – e aqui reproduzida – apontada por Pastoureau. Ver nota 529.

saber, [...] si no lo sabes, que dos cosas solas incitan a amar, más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama”⁶²⁰.

Podemos tirar duas conclusões dos episódios acima relatados. Em primeiro lugar, o amor cortês, ao contrário do valor guerreiro, não é condição generalizada no universo amadísiano. Como mostrei, nem todos os personagens respeitam a conduta por ele pregada. Assim, embora essa forma de amar não seja exatamente exclusiva ao Amadís, sua excepcionalidade nesse departamento é um traço distintivo de sua personalidade, apartando-o em maior medida dos demais cavaleiros da narrativa do que sua ligeira superioridade bélica. Em segundo lugar, em mais um parâmetro do gráfico, Amadís ocupa a posição mais alta, constituindo-se então como paradigma absoluto de cavaleiro. Como se sairia dom Quixote nesse teste? Estaria ele à altura do protagonista de Montalvo?

Necessário perguntar às fontes e, no processo, buscar perceber como a obra *Dom Quixote* se comporta frente à concepção de amor presente em *Amadís de Gaula*. Assim como fiz na última seção, farei isso usando motivos como categorias de análise. Desta vez, serão os que doravante chamarei do seguinte: motivo do “encontro amoroso” e motivo da “penitência de amor”, cujas características serão melhor esclarecidas no decorrer das próximas páginas.

Mas antes disso, tomemos um breve desvio até o momento onde tudo começou para nossos heróis. A maneira como são introduzidos os pares dos protagonistas ao leitor pode revelar informações indispensáveis para a avaliação correta dos fragmentos a serem analisados posteriormente. Oriana é-nos apresentada como a filha do Rei Lisuarte, senhor da corte aonde Amadís foi enviado para formar-se cavaleiro.

[...] mas desde que allí fue Oriana, la hija del rey Lisuarte, dióle la Reina al Donzel del Mar que la sirviesse, diciendo: – Amiga, éste es un donzel que os servirá. Ella dixo que le plazía. El Donzel tovo *esta palabra en su corazón de tal guisa que después nunca de la memoria la apartó*, que sin falta, así como esta historia lo dize, en días de su vida no fue enojado de la servir y *en ella su corazón fue siempre ortogado, y este amor duró quanto ellos duraron, que así como la él amava así amava ella a él, en tal guisa que una hora nunca de amar se dexaron.*⁶²¹ (Grifos meus)

Desde o princípio Montalvo deixa bastante claro que esse não é um encontro ordinário. Ele é o primeiro contato de uma relação que durará, de maneira recíproca –

⁶²⁰ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 244.

⁶²¹ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 269. Grifos meus.

“como la él amava assí amava ella a él” –, enquanto viverem suas partes – “este amor duró quanto ellos duraron”. E é desde já que esse amor tem início: o aceite de Oriana de seu serviço permaneceu “en su corazón de tal guisa que después nunca de la memoria la apartó”.

E quanto a Dulcineia? Na verdade, ela não é mais do que produto da mente de dom Quixote. Logo após seu enlouquecimento pela leitura dos *libros de caballerías*, ciente dos elementos indispensáveis a esse gênero, ele decide encontrar uma dama para si, a quem pudesse dedicar todas as suas façanhas cavaleirescas, já que “el caballero andante sin amores era árbol sin hojas”⁶²². Na verdade, não exatamente encontra, mas elege a esse cargo uma camponesa com quem jamais havia tido contato.

Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer [...]. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla *Dulcinea del Toboso*, porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, *músico y peregrino y significativo*, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto.⁶²³ (Grifos meus)

Não a conhecemos senão por essa brevíssima menção, ainda no primeiro capítulo da obra: tudo que sabemos é que seu nome é Aldonza Lorenzo e tem lavradora como sua ocupação. Nada mais, exceto algumas poucas informações que Sancho nos revela ao longo dos dois volumes. Todo o restante é pura invenção do Quixote. Essa face “verdadeira” da amada – mas que efetivamente só nos aparece neste breve trecho – é a suspensão dos *libros de caballerías*; ela é uma trabalhadora rural e não tem nenhum vínculo concreto com o protagonista.

Contudo, elementos emulativos do amor cortesão se fazem presentes desde agora. Por exemplo, seu renomear pelo Quixote como *Dulcinea del Toboso*, que considerou mais apropriado à alteza de sua pessoa – “nombre que [...] se encaminase al de princesa y gran señora” – e às regras da tradição à qual prestava respeito – “músico y peregrino y significativo”. Além disso, considerando-se o imaginário cavaleiresco, também: o amor à primeira “vista” – ou ao primeiro momento, se se preferir –, a posição social da escolhida, sua distância e aparente inatingibilidade – na prática, muito mais do que em *Amadís*. É a ideia da amada, no decorrer de toda a obra, que vai sustentar os atos heroicos

⁶²² CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 33. Grifos meus.

⁶²³ Idem.

do protagonista e, portanto, acaba por possuir mais presença narrativa do que a sua outra versão. É em Dulcineia, não Aldonza Lorenza, que foca o narrador, o protagonista e, por conseguinte, o leitor.

3.2a) O encontro amoroso

É hora de abordar o primeiro motivo que selecionei: o “encontro amoroso”. Creio que sua denominação seja autoexplicativa: trata-se da unidade narrativa de um encontro amoroso; em geral, secreto. Por que secreto? Tal como preconiza o *Tractatus de Amore*, “Quem desejar manter o amor intacto por muito tempo deverá cuidar, antes de tudo, para que ele não seja divulgado e mantê-lo oculto dos olhos de todos”⁶²⁴. Todavia, vale dizer que isso somente é válido para o *Amadís* – seu romance com Oriana é revelado apenas muito mais tarde, quando a união carnal já havia se concretizado –, e é curioso como em Cervantes não vemos o mesmo. Dom Quixote não esconde seu amor por Dulcineia de ninguém; pelo contrário, espalha-o aos quatro ventos, pois todas as suas conquistas são em sua homenagem. A mesma assunção é correta para o caso de Amadís, só que, pelo menos até certa altura do enredo, isso é feito de maneira silenciosa.

É nesse encontro que os amantes têm a rara oportunidade de se reunir, trocar algumas poucas palavras e avançar em seu relacionamento. A mera visão da amada é um regozijo para o cavaleiro; por isso, ela faz parte da dinâmica do merecimento-recompensa, própria do amor cortês. Na narrativa, isso se expressa na realização de façanhas cavaleirescas, por um lado, e a concessão de progressivas recompensas, cada vez mais implicadas de intimidade, por outro. É por essa razão que as etapas – e o encontro amoroso é uma delas – são atingidas logo após um episódio bélico central para a trama.

Essa estrutura, na verdade, não é uma invenção de Montalvo. Ela está presente nos mais diversos exemplos de literatura cortesã, embora assuma algumas variações a depender da região e época da obra. Com efeito, pode-se recuá-la até a Antiguidade. André Capelão retoma essa tradição para afirmar que desde essa época foram conceitualizados quatro graus do amor: “O primeiro consiste em dar esperanças; o segundo, na oferta do beijo; o terceiro nos prazeres das carícias; o quarto, enfim, tem por termo a doação total da pessoa”⁶²⁵, de maneira que “é necessário haver uma gradação

⁶²⁴ CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. p. 211.

⁶²⁵ *Ibidem*. p. 32.

estrita que leve ao objetivo supremo; gradação que o amante não poderia transgredir sem infringir o código cortês”⁶²⁶.

Como salienta Régnier-Bohler, a conquista da dama pelo cavaleiro não depende só de sua lealdade e cortesia, mas também, “particularmente na França do norte, dentro da problemática romanesca do aperfeiçoamento pessoal, mostrar-se-á exemplar nos torneios e combates”, de sorte que “A *fine amor* só se conquista ao fim de um longo percurso”⁶²⁷. Tal reflexão está plenamente de acordo com a formulação do *Tractatus* sobre a idealmente longa marcha do amor. Na seção intitulada “Deveremos receber facilmente aquilo que pedimos?”, atribui-se a facilidade da conquista à luxúria dos amantes – e é notável, mas pouco surpreendente, que sua reprovação caia em maior medida sobre o componente feminino –, concluindo que “o amor, com certeza, não existe em mulher que ceda sem reticências a alguém que a corteje”⁶²⁸. Ao fim e ao cabo, importa o que está dito na décima sexta de suas regras do amor: “Só a virtude torna alguém digno de ser amado”⁶²⁹.

Antes de analisarmos a passagem do encontro em *Amadís*, vale esclarecer algumas circunstâncias anteriores, quer dizer, o momento em que ele conquista essa oportunidade de encontrar sua amada. Trata-se de um duelo já comentado neste capítulo: aquele contra o cavaleiro Dardán, o Soberbo. Àquela altura ocultei, propositalmente, o trecho a seguir, para que voltássemos a ele agora, onde seu sentido pode ser plenamente alcançado pelo leitor. Ele é assim narrado:

[...] todos dezían que moriría Dardán si más en la batalla porfiasse. Cuando fueron debaxo de las finiestras dezían todos:

– ¡Santa María, muerto es Dardán!

Entonces oyó hablar Amadís a la Donzella de Denamarcha, y conoçiola en la habla, y cató suso, y vio a su señora Oriana que estava en una finiestra, y la donzela con ella, y assí como la vido, assí se le rebolvió en la mano, y su batalla y todas las otras cosas le fallescieron por la ver. Dardán [...] vio que su enemigo catava a otra parte, y tomando la espada con ambas las manos diole un tal golpe por cima del yelmo, que gelo hizo torcer en la cabeça. [...] Dardán lo començó a herir por todas partes. *Amadís lo hería pocas vezes, que tenía el pensamiento mudado en mirar a su señora.* A esta hora començó a mejorar Dardán y él a empeorar, y la Donzella de Denamarcha dixo:

⁶²⁶ BURIDANT, Claude. Introdução. In: CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. p. XLIV.

⁶²⁷ RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortês. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 1. p. 49.

⁶²⁸ CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. p. 205.

⁶²⁹ *Ibidem*. p. 261.

– En mal punto vio aquel cavallero acá alguna, que a sí perdiendo fizo cobrar a Dardán, que al punto de la muerte llegado era. Cierito, *no deviera el cavallero a tal hora su obra faller*.

Amadís que lo oyó ovo tan gran vergüença, que quisiera ser muerto con temor que creería su señora que havia en él covardia, y dexóse ir a Dardán y heriólo [...] que lo hizo caer atordido, y dándole con la mançana de la espada en el rostro, le dixo:

– Dardán, muerto eres si a la dueña no das por quita.⁶³⁰ (Grifos meus)

Como relata Montalvo, Amadís detinha a vantagem na batalha. Tudo parecia correr bem, até que uma voz familiar lhe chega aos ouvidos: é a donzela da Dinamarca, acompanhante de Oriana. Atraído pela voz, volta seu olhar para a janela, onde “vio a su señora Oriana que estava en una finiestra”. A mera visão da amada afeta seus sentidos, fazendo-o perder a concentração e, conseqüentemente, sua primazia: “su batalla y todas las otras cosas le fallerieron por la ver”. A partir daí Dardán assume a liderança, já que Amadís “lo hería pocas vezes, que tenía el pensamiento mudado en mirar a su señora”.

Eis que ocorre mais uma reviravolta: um outro comentário da donzela, desta vez direcionado ao mau desempenho de Amadís, atinge-o: diz ela que um verdadeiro cavaleiro, diante da vitória certa, “no deviera [...] a tal hora su obra faller”. Sabendo que acompanhava Oriana, tal declaração causa tamanho embaraço ao protagonista “que quisiera ser muerto con temor que creería su señora que havia en él covardia”. Essa é uma das raras oportunidades que o termo “vergüença” é utilizado para caracterizar o estado emocional do protagonista. Não é comum que um cavaleiro andante tenha “vergonha”, e exatamente por essa razão, é importante reparar justamente naquilo que a causou: a possibilidade de que sua amada pensasse que nele haveria covardia. É isso que lhe dá forças para reverter a situação e obter a vitória sobre seu adversário.

Com efeito, se todas as façanhas de cavalaria são direcionadas à mulher, e é disso que depende a progressão do relacionamento, logo, semelhante tipo de fracasso seria inaceitável. Diversos autores sublinharam a importância do cavaleiro jamais demonstrar medo, em especial, presume-se, frente à dama à qual deve impressionar. Prega Lúlio que “[...] o cavaleiro deve mais hesitar perante a censura das gentes do que perante a morte; e vergonha deve dar maior paixão a sua coragem do que a fome, sede, calor, frio ou outra paixão e trabalho a seu corpo”⁶³¹. No mesmo sentido, na seção onde André Capelão trata do que se pode fazer para manter o amor após usufruí-lo, considera que “se o amante tiver

⁶³⁰ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. pp. 372-373. Grifos meus.

⁶³¹ LLULL, Ramon. **O livro da Ordem de Cavalaria**. Tradução: Ricardo da Costa. São Paulo: Giordano, Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio” (Ramon Llull), 2000. p. 61.

qualidades que o tornem apto à guerra, deverá agir de tal maneira que sua coragem seja conhecida por todos, pois as virtudes de um homem que se mostre tímido em combate serão muito diminuídas”⁶³², ou, simplesmente, que “O amor [...] é afetado pelo declínio quando a mulher considera que o amante é covarde em combate”⁶³³.

Voltemo-nos agora ao encontro secreto entre Amadís e Oriana. Configurar-se como recompensa justifica o fato de que ele se dá logo após a vitória do protagonista sobre Dardán, da qual falamos acima. É aí que Amadís pede que seu escudeiro, Gandalín, vá disfarçado até o castelo como mensageiro. Oriana pede-lhe que avise a seu senhor do local escolhido: um pequeno espaço logo abaixo de uma janela de seu quarto. Dessa forma, apenas Mabilia e Gandalín, os confidentes de cada amante, saberiam do encontro. Ao saber da chegada de Amadís, Mabilia e Oriana

[...] se fueron ambas a la finiestra y pussieron dentro unas candelas que gran lumbre davan y abriéronla. Amadís vio a su señora a la lumbre de las candelas, paresciéndole tanto bien, *que no ay persona que creyesse que tal fermosura en ninguna muger del mundo podría caber*. Ella era vestida de unos paños de seda india, obrada de flores de oro muchas y espessas, y estava en cabellos, que los avía muy hermosos a maravilla, y no los cubría sino con una guirnalda muy rica; y quando Amadís assí la vio, *estremescióse todo con el gran plazer que en verla uvo; y el corazón le saltava mucho, que holgar no podia*.⁶³⁴ (Grifos meus)

Alguns pontos dessa passagem chamam atenção. Em primeiro lugar, a descrição da amada por Montalvo. Sua beleza, sob a luz de velas, parecia tão ímpar ao protagonista, que “en ninguna muger del mundo podría caber”, por isso adquirindo um aspecto etéreo, quase sobrenatural. Levando-se em conta o estágio da relação em que as personagens se encontram nesse momento da narrativa, tudo é muito incerto; ainda estamos no terreno da esperança, e o contato físico está fora de cogitação. A inatingibilidade da dama, elemento típico do amor cortês, se manifesta aqui não em sua condição social superior, mas na excepcionalidade de sua beleza física, que parece inalcançável ao amante. A idealização da mulher, ao menos nesse aspecto, está claramente presente. Tudo isso é amplificado pelo relato mais detalhado da personagem: ela veste roupas de seda indiana, espessas flores de ouro, e nenhum adorno sobre a cabeça senão uma rica grinalda.

⁶³² CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. pp. 212-213.

⁶³³ Ibidem. p. 217.

⁶³⁴ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 383. Grifos meus.

Diante disso, Amadís “estremesciöse todo con el gran plazer que en verla uvo”, agitando-lhe implacavelmente o coração. Esse estupor diante da visão da amada não é um evento isolado na narrativa: a razão de sua quase derrota contra Dardán, lembre-se, foi precisamente essa. Tampouco é evento raro na tradição do amor cortês. Nas regras do amor de André Capelão, lê-se que “XV. Todo amante deve empalidecer em presença da amante. XVI. Quando um amante avista de repente a mulher amada, seu coração deve começar a palpitar”⁶³⁵. No caso dos romances artúricos, Régnier-Bohler lembra de diversas passagens onde o herói vê-se cativado, “em estado de *dorveille* – como Percival diante das três gotas de sangue na neve – e de êxtase, como Lancelote entregando a gestos de adoração no momento em que, enfim, vai receber a recompensa de uma noite de amor”⁶³⁶. Estamos diante, portanto, de um *topos* amplamente difundido entre essa literatura.

Por sua vez, a passagem de *Dom Quixote* que escolhi para ser analisada sob a categoria “encontro amoroso” faz parte de um dos mais populares episódios de ambos os volumes, o da Dulcineia Encantada. Na verdade, nenhum dos capítulos em que se ele se localiza têm esse título, mas ficou conhecido dessa forma graças à maneira como Erich Auerbach, ao estudá-lo em *Mimesis*, designou-o.⁶³⁷

Nele, Cervantes relata como Quixote e Sancho encontram a pretensa Dulcineia, na verdade uma lavradora que, como sabemos, o primeiro pensa ser princesa e elege como sua dama. Todavia, ao encontrá-la, não mais a enxerga desta forma, mas como uma pobre e vulgar camponesa e suas acompanhantes: “yo no veo – dijo don Quijote –, sino a tres labradoras sobre tres borricos”⁶³⁸. Aí já está em curso o processo de desilusão do Quixote em relação à fantasia cavaleiresca, um dos efeitos da inversão que mencionei. Vendo que seu amo não se convencia do que lhe era dito, Sancho decide recorrer a um stratagem: se dom Quixote não vê a lavradora como a princesa Dulcineia, afirma ele, recuperando a justificativa sempre utilizada por seu amo, é porque ela teve sua aparência transformada por um terrível feiticeiro. O artil funciona.

⁶³⁵ CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. p. 261.

⁶³⁶ RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortês. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 1. p. 49.

⁶³⁷ “É muito provável que o texto crítico mais conhecido do público brasileiro a respeito do *Quixote* seja o estudo de Auerbach [...]”. VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **O dito pelo Não-dito: Paradoxos de Dom Quixote**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. p. 57.

⁶³⁸ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 619.

O mais curioso não é o fato de Sancho esforçar-se para manter vivo o sonho do Quixote, mas a forma pela qual ele faz isso. Seus argumentos são baseados no imaginário dos *libros de caballerías* e enunciados por meio do decoro retórico da Cavalaria, ou seja, todo esse conhecimento que vinha incorporando desde os primeiros capítulos do primeiro volume, a partir da convivência com seu mestre: “¿Y es posible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? ¡Vive el Señor que me pele estas barbas si tal fuese verdad!”⁶³⁹, afirma atrevidamente o aprendiz. Logo após, diante de Dulcineia, emula perfeitamente seu companheiro, quando ento: “¡Oh princesa y señora universal del Toboso! ¿Cómo vuestro magnánimo corazón no se entenece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la columna y sustento de la andante caballería?”⁶⁴⁰. Dessa forma, os papéis são trocados, e é o escudeiro, não o cavaleiro, que tenta convencer o outro da realidade das fantasias cavaleirescas. Importante ressaltar que a adversidade, embora tenha afetado o julgamento de dom Quixote a respeito da realidade a seu redor, jamais o faz abandonar seu habitual discurso de tipo cavaleiresco.

Em contraponto, temos a rusticidade do discurso de “Dulcineia” e suas acompanhantes: “— Apártense nora en tal del camino, y déjenmos pasar, que vamos depriesa”; e, depois, “— [...] Mirad con qué se vienen los señoritos ahora a hacer burla de las aldeanas, como si aquí no supiésemos echar pullas como ellos! Vayan su camino e déjenmos hacer el nueso, y serles ha sano”⁶⁴¹. Cervantes, aqui, atribui o conjunto linguístico do camponês – recorrendo assim ao heterodiscurso – àquela que deveria, na verdade, ser uma dama. Esses primeiros não podem, recorde-se, usufruir do amor cortês. Auerbach percebe bem o efeito pretendido por Cervantes ao fazê-lo:

[...] Dulcineia [...] só serve para o efeito contrastante; é a impertinente e rude resposta da camponesa que lhe dá o seu sentido; estamos em meio ao estilo baixo, e a elevada retórica de Dom Quixote só serve para tornar totalmente eficaz a cômica quebra estilística. Cervantes ainda não está satisfeito com isto; acrescenta à quebra estilística nas falas um caso extremo de quebra estilística na ação, fazendo que Dulcineia caia do jumento e que pule com extrema agilidade de volta à sela, enquanto Dom Quixote ainda está preocupado em manter o estilo cavaleiresco.⁶⁴²

⁶³⁹ Idem.

⁶⁴⁰ Ibidem. p. 620.

⁶⁴¹ A nota de Francisco Rico confirma o que digo: “Las labradoras emplean el tipo de lenguaje que convencionalmente se consideraba propio de los rústicos”. RICO, Francisco. Nota de Rodapé. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 620.

⁶⁴² AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 305.

Nesse episódio, portanto, a voz de dom Quixote, mas principalmente a de Sancho – e isso é tão inusual quanto significativo – atuam como movimentos de emulação, ao empregarem o estilo retórico cavaleiresco e agindo conforme sua visão de mundo. Em oposição a isso, temos Dulcineia, que age em sentido suspensivo. O teor cômico do contraste entre esses discursos é ainda amplificado quando colocado em perspectiva histórico-literária, na medida em que se evidencia a paródia que faz Cervantes do *topos* do encontro entre amantes, por exemplo o que analisamos do *Amadís*, onde os estilos retóricos do casal combinam-se harmonicamente.

Ademais, como explora Auerbach, isso não se manifesta apenas na voz da personagem, mas também nas ações que lhe imputa Cervantes. Se lembrarmos mais uma vez dos apontamentos de Bakhtin acerca do cômico medieval, entenderemos que sua queda e conseqüente contato com o chão não é casual: trata-se de um procedimento típico do rebaixamento. Por outro lado, a emulação do amor cortês é perfeita, ao menos quando reproduzida por dom Quixote e Sancho. Isto é, até esse momento. Pois pouco após o encontro, comenta o primeiro o seguinte, a seu companheiro:

Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que *la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana*, y juntamente le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el *buen olor, por andar siempre entre ámbares y entre flores*. Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tu dices, que a mí pareció borrica, *me dio un olor de ajos crudos*, que *me encalabrinó y atosigó el alma*.⁶⁴³ (Grifos meus)

O cavaleiro acredita no ardil, já que não questiona a veracidade da versão de Sancho. De certa forma, seria possível entender essa como uma das pouquíssimas ocasiões onde a suspensão parte de dom Quixote, e não daqueles que lhe são contrários. Por um lado, ele não se deixa levar pela sua costumeira ilusão, e apreende a realidade tal como ela se apresenta. Por outro, ele não abandona o referencial dos *libros de caballerías* e a forma como estes concebem a maneira como deve ser a amada de um cavaleiro andante: é esse paradigma que ele utiliza para compreender essa mesma realidade.

Segundo a lógica do referido paradigma, a dama deve ser discreta, bela e ter um bom odor. A imagem, cotejemo-la com a de Oriana à janela, é familiar. A oposição é tal que é difícil crer que não tenha sido proposital, sabendo que Cervantes conhecia bem o

⁶⁴³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 622. Grifos meus.

gênero cavaleiresco. Enquanto que Oriana “possuía tal fermosura [que] en ninguna muger del mundo podría haber”, Dulcineia é de uma “figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana”. Oriana era adornada de “flores de oro muchas y espesas” e “una guirnalda muy rica” – por “andar siempre entre ámbares y entre flores” –, já Dulcineia exalava “un olor de ajos crudos”. Suas figuras são simetricamente opostas. Por fim, mas não menos importante, se Amadís “estremescióse todo con el gran plazer” que teve ao ver Oriana, dom Quixote é igualmente atordoado, mas pelo odor que lhe chegava às narinas, que “encalabrinó y atosigó el alma”. Até o motivo do estupor diante da amada é aqui rebaixado.

Valeria ainda comentar um último ponto sobre essa questão. Haja vista a caracterização de cada autor de suas respectivas personagens femininas, deveríamos concluir que em Montalvo temos uma idealização – e portanto valorização – da figura feminina, enquanto que em Cervantes confere-se uma depreciação desta?

Creio que essa seria uma interpretação apressada. Pois Oriana está submetida a um jogo do qual ela não participa senão como elemento passivo, embora, discutivelmente, superior; ela deve cumprir um papel cujas regras lhe foram socialmente impostas, que Montalvo reproduz em sua obra, quer dizer, as regras do amor cortesão. Ao contrário, essa falsa Dulcineia representa uma ruptura com essa lógica: alheia às regras do amor cortesão, talvez à sua própria existência, não se submete a ele. Ao não aderir ao papel habitualmente atribuído à figura feminina na literatura cavaleiresca, pode-se dizer que ela subverte as imposições de gênero consolidadas por essa tradição, contrariando, assim, as expectativas dos leitores, acostumados às suas consagradas fórmulas.

3.2b) A penitência de amor

Avancemos ao segundo motivo: o da “penitência de amor”. Os episódios estão contidos no capítulo XXV do primeiro volume de *Dom Quixote, Que trata de las extrañas cosas que en Sierra Morena sucedieron al valiente caballero de la Mancha, y de la imitación que hizo a la penitencia de Beltenebros*, e o XLVIII do primeiro volume do *Amadís de Gaula*, a saber, *De cómo don Galaor, Florestán y Agrajes se fueron en busca de Amadís, y de cómo Amadís, dexadas las armas y mudado el nombre, se retraxo con un buen viejo en una hermita a la vida solitaria*. Como se nota ao atentar aos títulos dos capítulos selecionados, se nos fragmentos analisados anteriormente, os paralelismos não foram difíceis de perceber, desta vez eles são explícitos e assumidos pelo próprio

Cervantes. A loucura de dom Quixote é uma paródia direta da de Amadís, oferecendo-nos uma oportunidade única de acessar as emulações e suspensões que Cervantes faz, não dos *libros de caballerías* como um todo, mas exatamente daquele escrito por Montalvo.

No texto deste último, tudo começa com um mal-entendido. Ardián, o anão que acompanha Amadís em algumas de suas aventuras⁶⁴⁴, acaba por sugerir a Oriana, despropositadamente, que seu amado haveria se relacionado amorosamente com outra mulher, a Rainha Briolanja. O problema, como bem percebeu Cacho Blecua, se origina do fato de que o anão, enquanto elemento estranho ao modo de vida cortesão, ignora as sutilezas do *fine amor* (ver anexo E): “[...] el enano no diferencia entre cortesía, la actitud de Amadís ante Briolanja ofreciéndose como su caballero, y amor cortés, las relaciones secretas entre Oriana y el héroe.”⁶⁴⁵.

Pois, afinal, “O amante também deve sempre oferecer seus serviços de bom grado a *todas as damas* e prestar-lhes obediência”⁶⁴⁶. Crendo ter sido traída, Oriana escreve uma carta a Amadís, acusando-o de infidelidade⁶⁴⁷ – “falso y desleal cavallero Amadís de Gaula [...] es conoçida la deslealtad y poca firmeza que contra mí, la más desdichada y menguada de ventura sobre todas del mundo, havéis mostrado”⁶⁴⁸ –, pedindo-lhe que não voltasse a encontrá-la pois, caso contrário, “si os ver, plañir[é] con mis lágrimas mi desastrada ventura y con ellas dar fin a mi vida, acabando mi triste planto”⁶⁴⁹.

Desesperado e impossibilitado de vê-la a fim de esclarecer a situação, Amadís abandona as armas, adota o nome de Beltenebros e ingressa em um estilo de vida ascético

⁶⁴⁴ Reproduzo aqui, completa, a nota de Juan Manuel Cacho Blecua sobre a figura do anão: “La fealdad del enano se proyecta sobre una larga tradición, pues como dice V. J. Harward, jr., *The Dwarf of Arthurian Romance and Celtic Tradition*, Leiden, E. J. Brill, 1958, pág. 29, «a far greater number of romance dwarfs are ugly». Según Cobarruvias, «los que escriben libros de cavallerias los introduzen para algunos ministerios, llevando y trayendo mensajes. En fin, tienen dicha con los príncipes estos monstruos, como todos los demás que crían por curiosidad y para su recreación; siendo de verdad cosa asquerosa y abominable a qualquiera hombre de entendimiento». Sin embargo, la tradición artúrica era más compleja y sugerente que las palabras citadas no pueden hacer suponer.” Essa feiúra física, mais uma vez, é representativa da feiúra interior do personagem, quer dizer, sua descortesia, daí sua ignorância a respeito das regras que regem o amor cortesão. CACHO BLECUA, Juan Manuel. Nota de rodapé. In: MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 349.

⁶⁴⁵ CACHO BLECUA, Juan Manuel. Nota de rodapé. In: MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 606.

⁶⁴⁶ CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. p. 213. Grifo meu.

⁶⁴⁷ Contudo, vale apontar que conforme André Capelão “O amor aumenta também um dos amantes é tomado de verdadeiro ciúme, pois o ciúme é o pai do amor”. CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. p. 214.

⁶⁴⁸ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 676.

⁶⁴⁹ Ibidem. p. 677.

e isolado⁶⁵⁰, na montanhosa e desolada *Peña Pobre*, junto ao ermitão Andalod, segundo o qual “quien allí morare conviènele que dexé los vicios y plazerés del mundo”⁶⁵¹. Para convencê-lo a aceitá-lo a seu lado, Amadís explica-lhe que:

soy llagado a tal punto, que no puedo bevir sino muy poco, y ruégoos, por aquel Señor poderoso cuya fe [vos] mantenéis, que vos plega de me llevar con vos este poco de tiempo que durare, y havré con vos consejo de mi alma; pues que ya las armas ni el cavallo no me hazen menester, dexarlo he aquí y iré con vos de pie, haziendo aquella penitencia que me mandades; y si esto no hazéis, erraréis a Dios, porque andaré perdido por esta montaña sin hallar quien me remedie.⁶⁵²

Mesmo convicto de sua inabalável fidelidade, opõe-se a seu escudeiro Gandalín, que havia sugerido ser a situação culpa da amada, defendendo que “Oriana, mi señora, nunca erró en cosa ninguna; y si yo muero es con razón, no porque lo yo merezca, mas porque con ello cumplo su voluntad y mando”⁶⁵³. O poder da dama sobre o cavaleiro é tamanho que mesmo a morte pode ser-lhe ordenada. Por isso, não é ilógico, conforme os preceitos do amor cortês, a conclusão de Amadís de que “no tengo otro remedio sino morir en esta montaña”⁶⁵⁴.

O impasse só será solucionado mais tarde, quando Oriana é avisada de seu engano e envia uma outra carta ao amado, desculpando-se. Ainda assim, Amadís não abandona imediatamente sua identidade como Beltenebros: antes, ele deverá superar uma série de desafios de crescente dificuldade para que, só após sair vitorioso em todos, possa retomar sua posição ao lado de Oriana. O caminho do amor são as armas, e isso não poderia ficar mais claro do que nesse conjunto de episódios. Ao final de um longo percurso, tudo culminará no encontro secreto no palácio de Miraflores, onde os amantes poderão usufruir de uma longa estadia a sós, quando, inclusive, Esplandián será concebido.

São muitos os possíveis paralelos a serem estabelecidos entre esse episódio e aquele do qual falaremos no *Dom Quixote*. Ele acontece na travessia da também montanhosa *Sierra Morena*, quando o manchego decide ter uma aventura que o faça

⁶⁵⁰ “Amadís abandona sus elementos distintivos como caballero andante, armamento y cabalgadura, para irse a pie. Al no tener el amor de Oriana, toda su actividad caballeresca carece de sentido, por lo que emprenderá una nueva vida diferente de la anterior”. CACHO BLECUA, Juan Manuel. Nota de rodapé. In: MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 705.

⁶⁵¹ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. p. 707.

⁶⁵² Ibidem. p. 705.

⁶⁵³ Ibidem. pp. 703-704.

⁶⁵⁴ Ibidem. p. 706.

“ganar perpetuo nombre y fama en todo lo descubierto de la tierra”⁶⁵⁵. Dessa vez, o cavaleiro almeja uma façanha amorosa. Ensina a seu companheiro que “Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien *fue uno*: fue el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo” e que, por essa posição destacada, “Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos”⁶⁵⁶. Pretendendo o cavaleiro da Triste Figura estar à altura de seu herói, conclui que a melhor forma de fazer isso é imitá-lo, o que de fato faz.

Detalha a Sancho que “una de las cosas en que más este caballero mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor, fue cuando retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre”⁶⁵⁷. Tal como ocorre em *Amadís*, escreve uma carta a Dulcineia revelando-lhe o estado do coração, em seguida pedindo a Sancho que a entregue por ele. A emulação do estilo epistolar ligado ao alto e ao cavaleiresco, que não terei tempo de abordar aqui, é de tal forma impressionante que não escapa nem mesmo ao rude escudeiro: “— Por la vida de mi padre – dijo Sancho en oyendo la carta –, que es *la más alta cosa* que jamás he oído”⁶⁵⁸. A partir daí, o protagonista toma a resolução de abandonar sua loucura apenas quando chegar a resposta da amada, a ser coletada por seu amigo: “Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelvas con la respuesta”⁶⁵⁹.

Mas Sancho apresenta um questionamento fundamental, de caráter suspensivo, que coloca todo o plano em risco: “—Paréceme a mí [...] que los caballeros que lo tal hicieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias; pero vuestra merced ¿qué causa tiene para volverse loco?”⁶⁶⁰. Ao que resposta de dom Quixote não poderia ser mais surpreendentemente emulativa: “ésa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto ¿qué hiciera en mojado?”⁶⁶¹. Dom Quixote não só reproduzirá os atos concretos em si – ainda que de

⁶⁵⁵ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 234.

⁶⁵⁶ Ibidem. pp. 234-235.

⁶⁵⁷ Ibidem. p. 235.

⁶⁵⁸ Ibidem. p. 246. Grifo meu.

⁶⁵⁹ Ibidem. p. 236.

⁶⁶⁰ Idem.

⁶⁶¹ Idem. Grifo meu.

certa forma modificados –, mas demonstra também – quer dizer, Cervantes – ter perfeito conhecimento do modo de funcionamento do amor cortesão tal como apresentado na literatura cavaleiresca.

Resta então esclarecer: no que consiste, exatamente, a penitência de dom Quixote? Ela é do mesmo caráter que a de Amadís? Infelizmente, não ficamos a par de todas as atividades do protagonista durante todo seu desatino, já que somos levados a acompanhar a entrega da carta por parte de Sancho. Sabemos, contudo, que o cavaleiro fica entre dois paradigmas de penitência: a de Amadís e Roldão, a sentimental e a danosa, respectivamente. Pois Roldão, ao descobrir a traição de Angélica, destrói vilas e florestas, assassina pastores e rebanhos. Amadís, por sua vez, “sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más”⁶⁶². Seja como for, pede a Sancho que testemunhe algumas de suas loucuras antes de sua partida, dentre as quais, diversas cabeçadas contra as rochas de *Sierra Morena*.

Mais uma vez, questiona-o o escudeiro: por que a necessidade de correr um verdadeiro risco, ao invés de bater a cabeça contra “el agua, o en alguna cosa blanda, como algodón”, já que da mesma maneira ele diria a Dulcineia “que vuestra merced se las daba en una punta de peña, más dura que la de un diamante”⁶⁶³? Isso é prontamente rejeitado pelo cavaleiro, para quem “*todas estas cosas que hago no son de burlas, sino muy de veras*, porque de otra manera sería contravenir a las órdenes de caballería, que nos mandan que no digamos mentira alguna”⁶⁶⁴. A incorporação dos valores cavaleirescos por dom Quixote, vemos, é autêntica e se concretiza no âmbito narrativo, alterando efetivamente a maneira como o enredo se desenvolve, da mesma maneira que em um autêntico *libro de caballerías*.

O último ato penitencial, contudo, age claramente em um sentido suspensivo: o protagonista desnuda-se frente a Sancho, sua testemunha, e, com as carnes à mostra, realiza uma série de cambalhotas, das quais o companheiro, desejoso de não vê-las outra vez, “se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco”⁶⁶⁵. Se a humilhação do amante é elemento-chave da penitência de amor, como se confere no episódio da charrete em *Lancelote*, e no da *Peña Pobre* em *Amadís*, a loucura de dom Quixote em *Sierra Morena* não deixa nada a desejar a seus pares.

⁶⁶² Ibidem. pp. 235-236.

⁶⁶³ Ibidem. p. 240.

⁶⁶⁴ Idem. Grifos meus.

⁶⁶⁵ Ibidem. p. 248.

Por fim, o lamento amoroso é o que talvez possa se entender como o grande ápice do motivo da “penitência de amor”. É a partir dessa categoria que selecionei os trechos a serem discutidos a seguir. Examinemos de que maneira Amadís expressa sua dor:

— ¡O, mi señora Oriana!, *vos me avéis llegado a la muerte por el defendimiento que me fazéis*, que yo no tengo de passar vuestro mandado; pues guardándole no guardo la vida, *esta muerte recibo a sinrazón, de que mucho dolor tengo, no por la recibir, pues con ella vuestra voluntad se satisfaze*, que no podría yo en tanto la vida tener que *por la menor cosa que a vuestro placer tocasse no fuesse mill veces por la muerte trocada*; y si esta saña vuestra con razón no se tomara meresciéndolo, llevara la pena yo, y vos, mi señora, el descanso en aver esecutado vuestra ira justamente, y esto vos fiziera bivir tan leda vida, que mi alma doquiera que vaya de vuestro placer en sí sentiría gran descanso; *mas como yo sin cargo sea, siendo por vos sabido ser la crueza que contra mí se faze, más con pasión que con razón*, desde agora lo que en esta vida durare, y después en la otra, *com[i]enço a llorar y plañir la cuita y grande dolor que por mi causa os sobreverná*, y mucho más por le *no quedar remedio seyendo yo desta vida partido*.⁶⁶⁶ (Grifos meus)

Em primeiro lugar, acompanhamos a indignação do protagonista frente à proibição imposta por Oriana a respeito do contato entre os dois, alegando que isto lhe causaria própria morte. Em seguida, Amadís defende que o ultimato de Oriana está equivocado. Em nenhum momento ele se questiona sobre sua própria fidelidade: “esta muerte recibo a sinrazón”. Isso traz-lhe muito pesar, mas não pela morte em si, que seria desejo de Oriana – e portanto positiva se lhe aprover, já que por “la menor cosa que a vuestro placer tocasse no fuesse mill veces por la muerte trocada”. Porém, isso tudo só seria válido caso a personagem estivesse correta em sua acusação. Dado que não está, do que Amadís está convencido, sua injustiça contra ele é clara – “mas como yo sin cargo sea, siendo por vos sabido ser la crueza que contra mí se faze”. Disso resultará a inevitável tristeza de ambos os amantes – “com[i]enço a llorar y plañir la cuita y grande dolor que por mi causa os sobreverná”, cuja solução morrerá junto ao próprio Amadís, na medida em que este se entende como o único capaz de solucionar a dor de Oriana.

Agora, o discurso de dom Quixote:

— Éste es el lugar, ¡oh cielos!, que disputo y escojo para llorar la *desventura en que vosotros mismos me habéis puesto*. Éste es el sitio donde el humor de mis ojos acrecentará las aguas de este pequeño arroyo, y mis continuos y profundos suspiros moverán a la continua las hojas de estos montaraces árboles, en testimonio y señal de la pena que *mi asendereado corazón padece*. [...] oíd las quejas de este *desdichado amante*, a quien una *luenga ausencia* y unos *imaginados celos* han traído a lamentarse entre estas asperezas y a quejarse de

⁶⁶⁶ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. pp. 687-688. Grifos meus.

la dura condición de aquella *ingrata y bella*, término y fin de toda humana hermosura! [...] ¡Oh Dulcinea del Toboso, día de mi noche, gloria de mi pena, norte de mis caminos, estrella de mi ventura: así el cielo te la dé buena en cuanto acertares a pedirle, *que consideres el lugar y el estado a que tu ausencia me ha conducido*, y que este con buen término *correspondas al que a mi fe se le debe!*⁶⁶⁷ (Grifos meus)

Fácil perceber que seu lamento não é uma reprodução ou uma paródia exata daquele proferido por Amadís. Não obstante, a inspiração ainda é clara, e pode-se rapidamente estabelecer uma série de paralelos que revelam o movimento emulativo operado por Cervantes.

Primeira e mais evidentemente, uma ainda menor unidade narrativa relacionada ao motivo da “penitência de amor”, quer dizer, o reclame em voz alta sobre o destino amoroso que acomete o herói, do qual a culpa é atribuída ao engano da dama – “desventura en que vosotros mismos me habéis puesto”. Ainda sobre os aspectos gerais de ambos os fragmentos, cumpre apontar a habilíssima reprodução, por Cervantes, do estilo alto e cavaleiresco, algo que já havia demonstrado em um contexto narrativo bélico, e agora provando-se igualmente destro em um amoroso.

No que diz respeito a elementos mais específicos do trecho, alguns despertam a atenção. A frase “*luenga ausencia y unos imaginados celos*”, que serve como justificativa à ação do Quixote – embora, saibamos, não haja nenhuma –, em especial o que se diz sobre ciúmes, é uma clara referência à história de Beltenebros. Dom Quixote já havia explicitamente dito que sua penitência se inspirava na daquele, mas agora também a razão pela qual justifica a sua própria, é imitada. Também são perceptíveis algumas constâncias na argumentação dos dois cavaleiros, como o reconhecimento de si próprios como emocionalmente atingidos pela conduta da amada – de um lado, “*me avéis llegado a la muerte*”, e “*mucho dolor tengo*”; de outro, “*mi asendereado corazón padece [...] este desdichado amante*”. A última sentença, “*correspondas al que a mi fe se le debe*”, revela que dom Quixote, tal qual seu modelo, tampouco coloca sua fidelidade em dúvida. Inquestionavelmente, nos dois casos, a culpada pela loucura é unicamente a dama, ainda que a morte do herói seja preferível à repreensão daquela; o verdadeiro cavaleiro deve respeitar obedientemente a todas as ordens da dama, a despeito das circunstâncias.

Isso nos leva a um último ponto sobre esse assunto. Sobretudo, vale ressaltar que um mesmo recurso retórico a que ambos recorrem é a ideia da dama ingrata, bastante

⁶⁶⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 238. Grifos meus.

recorrente na tradição literária do amor cortês. Aqui, a mulher aparece como um ser distante e ingrato, incapaz de reconhecer a habitual devoção do cavaleiro à sua pessoa. Por trás disso, parece residir a ideia de que o amor do cavaleiro pela dama é de tal forma abundante, que ultrapassa em muito a sua contraparte. É possível ver, nisso, uma clara hierarquização entre os gêneros no tópico do amor. Mesmo que a esses cônjuges, nessas narrativas, estejam reservadas apenas as ações ligadas ao amor, como o ordálio do *arco de los leales amadores* – ou a isto relacionadas, como a *cámara defendida* –, ainda assim os homens assumem dominância nesse departamento.

Em seu turno, Amadís deixa claro, por oposição, que o equívoco parte de Oriana – “si esta saña vuestra con razón no se tomara meresciéndolo, llevara la pena yo” –, também protestando contra a injustiça deliberada e consciente que esta comete contra ele – “siendo por vos sabido ser la crueza que contra mí se faze, más con pasión que con razón [...]”. Por sua vez, Dom Quixote fala da “dura condición de aquella ingrata y bella”, e pede-a que “consideres el lugar y el estado a que tu ausencia me ha conducido”, atribuindo-lhe a culpa pela desafortunada condição em que se encontra.

Uma ressalva sobre tudo que foi dito acima é necessária. Que não se pense que este episódio da loucura de *Sierra Morena* é constituído apenas de emulações. Mais uma vez, Sancho age, também neste episódio, como o representante da suspensão. As digressões do cavaleiro são sempre entrecortadas por interrogações, comentários e questionamentos que colocam em xeque aquilo que acabara de ser dito.

Esses dois episódios de penitência de amor remetem-nos, mais uma vez, a uma questão que permeia toda a narrativa, que é a tensão entre amor e armas. Esse tema, já sabemos, não é exclusividade de Montalvo: foi parte importante dos romances de Chrétien de Troyes, continuado por seu *Amadís* e, finalmente, reproduzido por *Dom Quixote*. Nesse primeiro caso, lembremos, essa tensão se expressou de duas maneiras distintas: nas histórias de Erec e Yvain, exemplos da desmedida do amor e das armas, respectivamente. Elas mostram como é necessário ao cavaleiro “o encontro da justa medida, traduzido pelo necessário equilíbrio entre amor e armas”⁶⁶⁸. A perturbação amorosa de Amadís leva à desmedida do amor, e talvez seja por isso que para restabelecer a normalidade de um polo, tenha sido preciso recorrer ao outro, por meio de uma sucessão de façanhas cavaleirescas.

⁶⁶⁸ GONÇALVES, Síval Carlos Mello. **Na medida do impossível: amor, individualidade e interiorização nos romances de Chrétien de Troyes**. Manaus: EDUA, 2015. p. 183.

Coloca-se então uma questão contraditória. O que dizer do casamento? Ao mesmo tempo que ele aparece como realização última do amor, também traz consigo um problema: a construção de uma linhagem e os compromissos da vida matrimonial implicam o abandono da vida de aventuras. Ao mesmo tempo, anula-se a circunstância necessária para a existência do amor cortesão, qual seja, a constante tensão entre a possibilidade de sua concretização e sua não concretização; “Amor é, pois, feito da tensão perpétua, do desejo sempre exacerbado que é a fonte de aperfeiçoamento”⁶⁶⁹. A própria Oriana reconhece que o matrimônio muda completamente o modo de funcionamento da relação amorosa: “— Señor, ya no es tiempo que por vos se me diga tanta cortesía, ni yo la reciba, que yo soy la que tengo de servir y seguir vuestra voluntad con aquella obediencia que mujer a su marido deve”⁶⁷⁰. Ademais, de acordo com a carta de Maria de Champanhe no *de Amore*:

[...] dizemos e afirmamos como plenamente estabelecido que o amor não pode estender seus domínios entre os cônjuges. Porque os amantes concedem-se tudo mutuamente a título gratuito, sem serem impelidos por obrigação alguma. Os esposos, ao contrário, são obrigados por dever a obedecer às vontades recíprocas e não podem de modo algum recusar-se um ao outro. [...] Portanto, é justo dizer que o amor não pode estender seus domínios ao casamento.⁶⁷¹

Assim, o casamento acaba constituindo um desequilíbrio, cujo fim não é senão o declínio do cavaleiro. Ele é a morte do amor cortesão e a morte das aventuras bélicas, ou seja, ele é a morte do cavaleiro. Antes do final de *Amadís*, após a união do protagonista com Oriana, ainda temos a chance de acompanhar sua rápida decadência e retirada do universo cavaleiresco, seguida da conseqüente ascensão de Esplandián, cujo destino será suplantar as conquistas de seu pai.

As histórias de Erec e Yvain, conforme a reflexão de Gonçalves, são narrativas fechadas, já que “resolvem-se numa solução única e fechada, em que o casamento e a soberania são conjugados harmoniosamente”⁶⁷², cujo resultado é a reordenação do mundo, quer dizer, a resolução do conflito que levou à sua desordem. O mesmo é válido

⁶⁶⁹ BURIDANT, Claude. Introdução. In: CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. p. XLI.

⁶⁷⁰ MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula II**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015. p. 1573.

⁶⁷¹ CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. pp. 137-138.

⁶⁷² GONÇALVES, Síval Carlos Mello. **Na medida do impossível: amor, individualidade e interiorização nos romances de Chrétien de Troyes**. Manaus: EDUA, 2015. pp. 264-265.

para o *Amadís*, contanto que se acrescente a seguinte ressalva: neste, o casamento como desfecho não é a mera restauração do equilíbrio do mundo que fora perturbado; ele é exatamente sua reordenação, sua reestruturação, necessariamente implicando a morte de ambos os polos, o amoroso e o bélico. A soberania e a consequente estabilidade do mundo da narrativa são alcançadas ao custo do fim da tensão amor-armas, que deixa de existir.

A ausência da relação concreta, segundo os preceitos do amor cortesão, já vimos, ao contrário do que se poderia pensar, não enfraquece o amor, mas o fortalece. Essa ideia expõe-se perfeitamente na importante diferenciação que faz André Capelão entre o *amor purus* e o *amor mixtus*. O primeiro “consiste na contemplação do espírito e nos sentimentos do coração; vai até o beijo na boca, ao abraço e ao contato físico, mas pudico, com a amante nua; o prazer último está excluído”⁶⁷³. Por seu turno, o amor misto pressupõe o ato carnal. Do que conclui o *Tractatus* que “Evidentemente, todos os homens devem preferir o amor puro ao amor misto ou comum”⁶⁷⁴. A lógica por trás disso é melhor esclarecida por Claude Buridant:

O *amor mixtus* portanto, assim como o *amor purus*, pode ser causa e origem do bem. Mas o amor puro tem um privilégio que o distingue do outro modo de amar e que lhe dá preeminência para André Capelão: ao excluir a posse física e ao alimentar indefinidamente o desejo, ele engendra um aperfeiçoamento que nunca tem fim; a paixão jamais satisfeita está salva do declínio e do cansaço [...] o *amor mixtus* suprime o desejo de amar; no que se refere ao *amor purus*, ao contrário, quanto mais se ama segundo esse amor mais se é levado a amar.⁶⁷⁵

Sublinhe-se que Amadís efetivamente engaja em relações carnavais com Oriana no decorrer da narrativa, inclusive antes do matrimônio, em mais de uma oportunidade, dentre as quais Miraflores foi apenas uma – e não a primeira. Isso não significa que seu amor é negativo; afinal, o bem pode se originar tanto do *amor purus* quanto do *amor mixtus*.⁶⁷⁶

⁶⁷³ BURIDANT, Claude. Introdução. In: CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. p. XLV.

⁶⁷⁴ CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. p. 232.

⁶⁷⁵ BURIDANT, Claude. Introdução. In: CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. p. XLVI.

⁶⁷⁶ “Ora, esses dois ‘amores’ na realidade são duas formas de uma mesma paixão ou, se preferirmos, dois modos diferentes de uma mesma substância: ‘Por certo o amor puro e o amor misto parecem ser sentimentos diferentes, mas, observando bem, podemos considerar que, na essência, o amor puro é semelhante ao amor misto, e procede do mesmo sentimento. A essência desses dois amores é a mesma, mas o modo como se ama é diferente em cada um, como poderás compreender claramente [...]’. *O amor mixtus portanto, assim como o amor purus pode ser causa e origem do bem.*” BURIDANT, Claude. Introdução. In: CAPELÃO,

Levando as observações feitas acima em consideração, seria possível perceber a relação entre dom Quixote e Dulcineia sob outra perspectiva. Via de regra, esses amantes não se veem senão em pensamentos do primeiro, levando a tensão antes referida ao máximo. Também não há casamento, mas não devemos ver nisso uma expressão da progressiva desquixotização do protagonista: ele permanece fiel à ideia da amada mesmo nos últimos capítulos. Quando derrotado pelo *Caballero de la Blanca Luna*, e obrigado a reconhecer a superioridade da dama deste último sobre Dulcineia, nega-se categoricamente e defende que ela é “la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra”⁶⁷⁷.

Se em *Amadís de Gaula* o protagonista vivencia um amor de tipo misto – considerado inferior por André Capelão –, no *Quixote* este é um amor amplamente puro, ou talvez mais do que isso. Pois se o *amor purus* no *Tractatus* é definido como aquele em que há ausência do ato carnal, mas a presença das demais etapas. Na relação dom Quixote-Dulcineia, nem isso temos. E é importante ressaltar que não se trata de um simples puritanismo do Quixote, que relega a dama a um patamar secundário na trama graças a um teor religioso presente no texto, substituindo sua posição primordial na constituição identitária do cavaleiro pela cristandade, como acontece em *Las Sergas de Esplandián*.

Pois Dulcineia é, do início ao fim, elemento central e onipresente na narrativa, e por isso sua distância, e conseqüente abstinência sexual do protagonista, podem ser entendidas como características do *amor purus*, e que por conseqüência qualificam o amor cortês no *Quixote* de maneira superior ao de *Amadís*. Tudo isso autoriza-nos a entender tal fenômeno não como apenas a reprodução do segundo pelo primeiro, mas até mesmo sua amplificação.

André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. pp. XLV-XLVI. Grifos meus.

⁶⁷⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. p. 1047.

Conclusão

Se logrei expor satisfatoriamente meus argumentos até agora, creio ter convencido, ou ao menos induzido à reflexão o leitor, acerca da tese que apresentei em minha introdução. Retomo agora alguns pontos de como penso tê-lo feito, aproveitando para preencher algumas lacunas e explorar desdobramentos possíveis daquilo que desenvolvi no decorrer de meu texto.

Este trabalho, como já declarei outras vezes, teve o propósito, em suma, de investigar a maneira como Miguel de Cervantes retratou a Cavalaria em seu *Dom Quixote*. Minha hipótese é de que isso se dá de maneira ambivalente. A fim de constatá-lo, foi em primeiro lugar preciso discutir o básico do conhecimento histórico disponível acerca da Cavalaria medieval, em especial tudo aquilo ligado aos seus valores e imaginário. Caso contrário, como seria possível captar as respectivas valorações daquilo que era narrado, ou seja, como determinar o que diria respeito à esfera da elevação e do rebaixamento, por exemplo? O vivido, enquanto estrutura da qual se ergue a representação, é por isso indispensável para compreendê-la, seja como sua afirmação ou negação.

Naquele momento, discuti como a Cavalaria, enquanto grupo social, desenvolveu desde cedo uma ideologia muito própria, visando a justificar sua existência e pretensa superioridade frente aos demais componentes da sociedade medieval, mais marcadamente a terceira ordem, da qual debochavam e desprezavam. Esse processo ocorre de maneira mais evidente a partir do século XII, com o surgimento daquilo que Barthélemy designou como “Cavalaria clássica”.

Aproveitando o ensejo, foi oportuno revisar o debate sobre as relações entre Cavalaria, Nobreza e Igreja. Quanto à relação entre Cavalaria e Nobreza, mais importante do que me alinhar estritamente a alguma das interpretações apresentadas, seja a de Bloch, Baschet, Flori ou Barthélemy, julguei ser a explicação de uma relevante aproximação social entre ambos os grupos - tenha sido ela completa ou não. Da mesma maneira, trabalhar a relação entre Cavalaria e Igreja apontou a inegável influência da cultura cristã na construção da ideologia cavaleiresca. Essa constante disputa aparece claramente, mais adiante, no *Amadís*, onde, me parece, a dimensão profana da cavalaria leva vantagem nos primeiros *libros de caballerías* – nos quais se presume que a interferência de Montalvo é menor – e a religiosa, mais forte na outra metade. No caso de *Dom Quixote*, ela se manifesta também nas constantes evocações de Deus, na presença da fé católica, e a incorporação, mesmo que apenas eventual, do ideal do cavaleiro cristão.

Essa faceta mundana e aristocrática ligada à Nobreza, vimos, foi a responsável por incentivar uma série de comportamentos, dentre os quais destaquei as façanhas cavaleirescas – em certa medida também cristianizadas por Montalvo, como no episódio da vitória sobre o monstro demoníaco Endríago. Uma série de exemplos mostrou como diversos tipos de fontes documentais da Idade Média relataram abundantemente ações dignas de livros de cavalarias, ainda que tenhamos que levar em conta os exageros e deturpações de seus autores. Antes de considerarmos isso como uma razão para descartar tais fontes, nós, historiadores, deveríamos atentar para como isso aproxima as fontes ditas históricas daquelas ditas literárias. Com efeito, como sublinhei em determinado momento, é razoável conjecturar que não apenas o texto histórico pode ter servido ao ficcionista, mas também a ficção ao cronista. O embelezamento da guerra, como chamou Barthélemy, vinculado ao desenvolvimento dessa Cavalaria clássica que busquei abordar, é precisamente retratado no *Amadís* e no *Dom Quixote*, e é curioso ver como duas representações dos séculos XVI e XVII guardam tamanha semelhança com aquilo descrito pelo autor. Tal é o vigor do paradigma cavaleiresco no Ocidente medieval (e moderno).

Por fim, provou-se central a discussão sobre os valores cavaleirescos, dada sua reverberação nas fontes. Questões como a busca da glória, o desprezo pela dor e descanso, a liberalidade (ou largueza), a fidelidade, a lealdade, a generosidade, mas principalmente o valor guerreiro e o amor às damas (ou amor cortesão) estiveram amplamente presentes em ambas as narrativas estudadas, inclusive bastante longe das margens, ocupando posição absolutamente central e decisiva para os rumos das tramas.

Também acreditei ser necessário abordar, ainda que de forma panorâmica, as mais relevantes representações da Cavalaria até o *Quixote*, objetivando rastrear a presença de constantes nesse tipo de narrativa. Ao tratar das canções de gesta e dos romances cortesãos, visei a demarcar seus principais temas e características para sermos capazes de perceber a presença ou ausência de seus elementos-base no gênero cavaleiresco posterior, bem como colocar em evidência a existência de diferentes concepções de Cavalaria durante o medievo. Como se pôde conferir, o paradigma do romance cortesão, cujo autor primordial foi Chrétien de Troyes, acabou sendo muito mais determinante para os títulos posteriores. Características essenciais na gesta, como o foco em personagens reais do ponto de vista histórico documental, a guerra de tipo feudal, a vingança como principal fio condutor da trama, embora não necessariamente excluídas, cedem espaço à ênfase na

trajetória individual dos cavaleiros, da dimensão cortesã da guerra, do amor e da façanha individual.

Uma das heranças mais significativas das obras de Chrétien de Troyes aos *libros de caballerías* e ao *Quixote* é, sem dúvida, a questão da tensão entre o amor e as armas. A visita às histórias de Erec e Yvain serviram para ilustrá-la, apontando os malefícios da desmedida e a importância da justa medida para o cavaleiro, tema retomado por minhas duas fontes principais. Essa relação dicotômica, que é intrínseca à lógica cavaleiresca, se manifesta tanto na dimensão do belicismo – as façanhas são voltadas à dama, tendo essa papel predominante em seu incentivo – quanto do amor cortesão – que, se demasiado intenso, inviabiliza as armas e, por consequência, a si mesmo, em razão do casamento. Ou seja, estes dois polos se retroalimentam e, na falta de um, tem-se o definhamento do outro.

Na indispensável seção seguinte, sobre os *libros de caballerías*, tentei evidenciar as continuidades deste gênero com as representações ficcionais da cavalaria que o precederam. Ao contrário do que defenderam – quando não simplesmente deixaram de lado – alguns autores que critiquei, os *libros* foram parte constituinte, abundante e amplamente difundida de um tipo de literatura que não raro se crê inexistente àquela altura, contrariando, inclusive, sua agora já conhecida longevidade histórica. Negá-lo representa não apenas um exemplo de francocentrismo historiográfico – largamente reproduzido por nós, medievalistas brasileiros – mas uma inestimável perda para o campo da História da cultura e da literatura. Nesse sentido, igualmente importante foi revisitar a história crítica dos *libros de caballerías* a fim de esclarecer as razões de sua posição desfavorável na história e, assim, iluminar o contexto literário em que ocorre e se fundamenta a burla de Cervantes.

Outra das tarefas a que me propus nesse momento foi a de sublinhar as características compartilhadas por esses mais de oitenta títulos, que nos autorizasse a categorizá-los sob um mesmo gênero. Àquela altura, listei como tanto elementos externos ao texto – frontispício, fonte, extensão, tipo de impressão – quanto internos – tópicos e fórmulas, basicamente – garantiam-lhes alguma homogeneidade – desde já indicando como esses mesmos elementos podiam ser encontrados em minhas duas fontes principais. Por outro lado, no processo, fui enfático a respeito das especificidades internas, tanto de cada texto individual, quanto de “gerações” ou “fases”, chamando atenção para a necessidade de uma classificação eficiente, tal como ensaiaram, ainda que preliminarmente, José Manuel Lucía Megías e M^a Carmen Marín Pina.

Ao estabelecer seus elementos centrais e compartilhados pela maioria dos títulos, mas também sua grande diversidade interna, espero ter evidenciado seu importante papel na literatura cavaleiresca como um todo. Sobretudo, almejei apontar dois pontos centrais para minha dissertação, a saber: a) o caráter paradigmático de *Amadís de Gaula* dentre seus pares e, portanto, a validade de minha escolha para o cotejo do capítulo 3; e b) o fato, que me parece inegável, se não do pertencimento absoluto de *Dom Quixote* a esse gênero, ao menos de sua profunda dívida para com este. Pois se provei como Cervantes se apropria dos temas, motivos e também estilo de Montalvo em seu movimento de emulação, lembremos que isso poderia, a princípio, ser estendido para os *libros de caballerías* como um todo. Obviamente, considerando-se a diversidade interna de que falei acima, o nível de incorporação de tudo isso estaria sujeito a significativas variações – mas não necessariamente inferior ao *Amadís*. Apenas uma pesquisa de extensão colossal, ou um grande esforço coletivo sob a forma de uma série de pesquisas conduzidas conjuntamente ou ao menos em diálogo, seria capaz de investigar a absorção de cada livro de cavalarias por *Dom Quixote*.

Não obstante haver dedicado um razoável número de páginas aos *libros de caballerías* como um todo, era imprescindível tratar especificamente do *Amadís de Gaula*, considerando-se sua proeminência para meu objetivo. Pareceu-me que conduzir o leitor a uma comparação entre duas fontes literárias, uma das quais muitíssimo menos trabalhada no meio acadêmico, sem nenhum conhecimento prévio seria colocar em risco a eficiência de meus argumentos, além de limitar em grande parte as referências a temas, episódios, personagens, recursos narrativos, modo de organização da trama, etc., a não ser recorrendo a explicações demasiado longas que tirariam o foco daquilo que realmente importava naquele momento, o que preferi não fazer. Para além dessas informações básicas, mais importante foi discorrer sobre a natureza de tudo isso que foi listado, a fim de contrastá-la com a que se apresenta em *Dom Quixote*. A maneira como as personagens – e também o autor – se filiam a determinados valores, a estrutura narrativa fortemente episódica, a recorrência de determinados temas e motivos, entre outros, compuseram o material que foi usado no último capítulo.

Tudo que acabo de falar sobre a seção 1.3 é igualmente válido para a 1.4. Mas além disso, eu gostaria de lembrar o que me pareceu então um ponto central, a saber: a correta localização do *Quixote* na história literária ou, se se preferir, sua adequada contextualização enquanto fenômeno histórico. Pois se os críticos e historiadores, desde o século XVIII, insistiram em nele enxergar um livro à parte, extraordinário e

incomparável, enfim, uma obra-prima com tudo que isso implica – e também não raro um prelúdio da modernidade –, o que fiz foi exatamente o oposto, ao defender a restituição do *Quixote* ao seu original e verdadeiro cenário literário, reatando seu inegável elo com os *libros de caballerías*, gênero do qual nasce e, em grande parte, reproduz e faz parte – ainda que, como afirmei naquele momento, a tese do *Quixote* como um perfeito livro de cavalarias de Lucía Megías, ao não considerar sua dimensão suspensiva, soe-me como uma extrapolação desse raciocínio, a princípio correto.

Feita essa longa introdução, passei ao capítulo 2, onde acredito residir o núcleo teórico de minha dissertação. Como ponto de partida, expus os principais pontos de uma referência central, isto é, o *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, de Mikhail Bakhtin, em particular seu conceito de cômico ambivalente, tal como aplicado nessa obra. Para esse autor, haveria uma divisão radical entre a cultura popular e a cultura oficial. À primeira estariam relacionados o baixo corporal, o povo e o cômico, e à segunda, o alto, a elite e a seriedade. O cômico popular, nesse cenário, possuiria uma potencialidade subversiva, ao questionar a ordem estabelecida pelo Estado e pela Igreja. Seu momento de maior força é justamente o carnaval, época que a cultura dominante cede espaço à sua contraparte e todas as hierarquias são invertidas. Só que, e aqui está o grande salto de Bakhtin, a degradação típica do cômico medieval, quer dizer, sua aproximação de tudo e todos à terra e ao baixo corporal, não é meramente uma destruição do objeto de burla, mas sua simultânea regeneração. O ser rebaixado, no olhar cômico, não é simplesmente anulado, mas colocado sob uma nova perspectiva, alegre e democrática do mundo, como vimos no episódio do limpa-cus em *Gargantua*.

Em seguida, explorei como esse conceito poderia auxiliar na compreensão de *Dom Quixote*; ainda que ele tenha sido originalmente cunhado tendo como base a obra de François Rabelais, o próprio Bakhtin não hesita em enxergá-lo como um fenômeno que a transborda. Pois o que ele busca apreender é a natureza ambivalente da comicidade medieval e, em menor medida, da Idade Moderna, o que de fato se confere em Cervantes. O princípio de rebaixamento da comicidade medieval está plenamente em sua obra. *Dom Quixote* está ligado à cultura oficial, ao cavaleiresco, à seriedade; via de regra, Sancho e o resto do mundo são representantes do polo oposto, a cultura popular e a comicidade. No decorrer de sua narrativa, Cervantes aplica exemplarmente aquele que Bakhtin caracterizou como “procedimento típico da comicidade medieval”, isto é, a aproximação com o baixo, muitas vezes literalmente. Àquela altura, dei o exemplo do episódio dos moinhos, quando mostrei como esse princípio se manifestava no texto.

Seguindo mecanicamente a conclusão de Bakhtin, teríamos que ver aí, também, uma “renovação” do cavaleiro, a partir de seu contato com o baixo regenerador. Mas essa renovação, nessa abordagem, deveria implicar sua mudança efetiva, trazendo uma nova perspectiva sobre este. Não é o que acontece: dom Quixote permanece o mesmo. A resistência dialógica do discurso cavaleiresco, do qual ele é portador, continua forte e atuante. Cervantes não é capaz de objetificar sua linguagem por completo e, portanto, seu ponto de vista sobre o mundo subsiste, tanto para os personagens intratexto quanto para seus leitores extratexto. A formulação de Bakhtin, por essas razões, pareceu-me incapaz de apreender, sozinha, o movimento existente no *Quixote*. Era preciso uma investigação mais detalhada.

Essas reflexões me conduziram a alguns questionamentos centrais. Seria minha fonte uma simples paródia burlesca dos *libros de caballerías*, representando assim uma ruptura absoluta com estes? Em que medida ele não se apropria de uma série de seus elementos narrativos? Em caso afirmativo, não seria possível, assim, questionar a sua interpretação como primeiro romance moderno e, por conseguinte, como livro antimoderno por excelência ao declarar a falência da perspectiva cavaleiresca do mundo? Com isso em mente, elegi algumas categorias de análise a partir do livro *A ascensão do romance*, de Ian Watt, mas principalmente do texto *O romance como gênero literário*, anteriormente conhecido como *Epos e Romance*, de Bakhtin. Cheguei a resultados instigantes. No campo de todas as categorias que me propus a investigar – heterodiscurso, cronotopo e representação do homem –, fui exitoso em indicar em *Dom Quixote* tanto características da representação literária romanesca quanto epopeica.

Confirmei minhas suspeitas ao atentar para o fato de que existe uma efetiva apropriação, pelo cavaleiro da Triste Figura, do discurso cavaleiresco em voga nos livros de cavalarias, cuja relevância é igualmente importante à obra quanto a adoção do discurso anticavaleiresco – este último, o único enfatizado pela crítica literária. De sorte que apontei, desde já, sob essas categorias, como se dava a ambivalência na obra de Cervantes. Percebi então que a teoria de Bakhtin, embora captasse o sentido regenerador do cômico em *Dom Quixote* em suas constantes degradações do cerimonial cavaleiresco, não era capaz de detectar a igualdade, a verdadeira simetria dos discursos em disputa. Porque o rebaixamento da Cavalaria não nos leva somente a vê-la sob uma nova perspectiva, a do cômico, assim constituindo-se como sua reelaboração ao invés de negação, mas ela efetivamente cede espaço à restituição da visão cavaleiresca do mundo, alternando-se incessantemente com esta.

Notei que precisaria, então, produzir uma formulação própria, embora amplamente baseada na de Bakhtin, acerca desse fenômeno que identifiquei no *Quixote*. Partii da ideia de que a conexão com os livros de cavalarias se sustentaria em razão da comunhão do protagonista com esse gênero. Isso possibilitou, conforme argumentei, a representação epopeica do mundo no interior daquela que, a princípio, deveria ser uma obra exclusivamente romanesca. Só que, além disso, essa comunhão não se dá apenas dessa maneira.

A fim de colocá-lo à prova, usei como plataforma, mais uma vez, o episódio dos moinhos, cujo caráter paradigmático na obra permitia-me ilustrar as conclusões ali tiradas que, como eu já sabia então, eram igualmente válidas para a fonte como um todo. Esmiucei a passagem no intuito de mostrar a presença de elementos epopeicos e romanescos, sérios e cômicos, cavaleirescos e anticavaleirescos, convivendo lado a lado naquele pequeno recorte. Apontei também como esse lado, normalmente desprezado pela crítica, não era ostentado apenas pelo Quixote, mas se manifestava também na voz do narrador e na própria dinâmica do enredo. Sobretudo, fiz notar que esses polos se alternavam, formando dois movimentos incessantes, opostos e complementares. Designei-os emulação e suspensão.

A emulação é o movimento que comporta a reprodução do polo cavaleiresco em *Dom Quixote*, em todos os seus aspectos: o discurso, o cronotopo, a representação do homem, entre muitos outros. A suspensão é seu exato oposto, quer dizer, o movimento que comporta a negação da Cavalaria nesse mesmo âmbito, também em todos os seus aspectos. É da coexistência conflitiva desses dois movimentos que se origina sua natureza ambivalente. De forma que estaríamos diante de um texto, em sua totalidade, bifacetado, tal como a figura de Jano. Nenhum lado se sobrepõe ao outro, eles apresentam-se lado a lado. Uma das faces é o *Quixote* enquanto livro de cavalarias, a outra é sua negação.

Afirmo que emulação e a suspensão se manifestam na narrativa em “diversos aspectos” porque, como discorri àquela ocasião, na que considero a mais importante nota de rodapé desta dissertação, a verdadeira potencialidade do conceito de heterodiscurso implica uma diversidade de camadas onde ele se manifesta, não apenas no discurso direto das personagens – o discurso do Quixote como emulação e de Sancho como suspensão, por exemplo – mas também na multiplicidade – no caso, mais uma duplicidade – de perspectivas do autor e, por fim, do próprio argumento narrativo. Vale aqui uma observação sobre o método utilizado: a organização dos três níveis específicos heterodiscursivos que propus naquele momento, deve-se dizer, não está explicitamente

prescrita por Bakhtin; foi tão somente uma teorização que julguei apropriada aos meus propósitos, levando-se em consideração a defesa do autor da existência de um heterodiscurso não estreito. Assim, o historiador que estiver interessado no conceito deve ser capaz de formular os níveis heterodiscursivos específicos à sua pesquisa.

Partindo das reflexões feitas e do instrumental estabelecido nos capítulos anteriores, propus-me então a cotejar minhas duas fontes, *Amadís de Gaula* e *Dom Quixote*. Para tanto, utilizei-me de dois eixos escolhidos dentre os preceitos da Cavalaria segundo Georges Duby, o valor guerreiro e o amor cortesão, por considerá-los os mais presentes em ambas as narrativas, tanto no quesito quantitativo quanto qualitativo. Ali, recorri também ao *O Livro da Ordem de Cavalaria*, de Raimundo Lúlio, e ao *Tratado do amor Cortesão*, de André Capelão – além de uma série de exemplos históricos – que serviram para mostrar a consonância da representação da Cavalaria e de seus atos típicos em *Amadís* e, eventualmente, em *Dom Quixote*, com as formulações – ainda que idealísticas e não necessariamente incorporadas daquela forma no vivido, como é natural desse tipo de documento – de dois tratadistas medievais que abordaram a questão do belicismo e do amor cavaleirescos. O resultado foi surpreendente, na medida em que se verificou uma incorporação autêntica dos valores ali propostos, sugerindo que tanto Montalvo quanto Cervantes, se não leitores diretos desse documento, certamente estavam a par da tradição de pensamento ali contida.

No campo do belicismo, primeiramente sublinhei o absoluto protagonismo do cavaleiro na batalha, seja ela individual ou coletiva, o que segue exatamente aquilo que Flori alertou sobre o enfoque nas façanhas desse grupo na documentação medieval, a despeito disso não necessariamente corresponder à sua verdadeira importância na guerra.

Nessa esfera das armas, eram muitos os possíveis paralelos a serem explorados entre *Amadís* e *Dom Quixote*, cabendo-me por isso selecionar apenas dois motivos, dentre os muitos possíveis, que me servissem como eixos de análise; ao fazê-lo, quero crer que sacrifiquei a amplitude que a hipótese da pesquisa merecia, a fim de que fosse possível alcançar a minuciosidade de análise que sua comprovação me impunha. Em seguida, demonstrei como se manifestavam a emulação e a suspensão a partir dos motivos “arremetida em desvantagem” e o “duelo”, que adquiriram forma no texto de duas maneiras: na unidade de ação narrativa e o tipo de discurso a ela relacionado.

No que diz propriamente respeito à “arremetida em desvantagem”, antes de tudo é preciso reconhecer que em ambas as fontes esse motivo está amplamente presente, além de exercer importante função narrativa. Suas origens remontam, conforme exposto, à

própria experiência cavaleiresca do vivido, embora, é claro, não possamos assumir que ela se manifestasse exatamente da mesma maneira que na ficção. Espero ter convencido o leitor de que essa unidade narrativa, na qual acompanhamos um cavaleiro acometer sozinho – ou parcamente acompanhado – contra um vasto número de adversários, independentemente do risco que isso lhe apresenta, pôde ser abundantemente encontrada em ambas as fontes.

Essa reprodução por parte de Cervantes, portanto, não se dá de maneira difusa, tampouco vaga. Porque mesmo uma série de particularidades implicadas nesse motivo são igualmente incorporadas à sua narrativa. Mostrei como é central, em ambos os textos, a construção de um cenário adverso, onde o narrador explicita, por vezes recorrendo a uma descrição vagarosa, a desvantagem numérica de uma das partes. Além disso, apontei como ambos os protagonistas compartilham as motivações que os impelem: o socorro aos desfavorecidos, e a amplificação da conquista de fama na batalha, dada a referida desvantagem. Inclusive, mesmo eu espantei-me ao perceber que dom Quixote pareceu, em certo aspecto, incorporar mais autêntica e integralmente os preceitos da arremetida em desvantagem, já que, por exemplo, ele escolhe se juntar ao lado minoritário precisamente por essa condição desvantajosa. Da mesma maneira, a convicção de que, sozinho, será capaz de derrotar o exército inimigo, é mais forte no *Quixote* do que no *Amadís*, pois dita explicitamente. Enfim, o manchego emula seu herói com perfeição, mesmo supera-o.

O motivo do duelo é igualmente, se não mais recorrente em minhas fontes. Vimos como ambos os casos abordados comportam os mesmos elementos narrativos. A presença maciça da plateia, que amplifica a honra adquirida pela vitória a ser conquistada pelo cavaleiro, é uma dessas. Cervantes mostra estar ciente disso e por essa razão descreve-a detalhadamente, seja no prelúdio da ação, seja em sua conclusão. Mais importante que isso, é o sentido elevado e cerimonial que circunda a contenda, do qual dom Quixote também compartilha, embora subtraindo-se daí o elemento religioso que, pode-se argumentar, é transferido à figura da dama – hipótese bastante apropriada de lembrarmos das observações que fiz sobre o uso da linguagem religiosa para tratar do amor. Não obstante, sua vitória – mesmo que não conquistada por meios exatamente bélicos –, a reação do público, e também a própria proposição e organização do duelo por parte dos duques não deixam de ser elementos emulativos do episódio que devem ser contabilizados.

Evidentemente que, sempre ao lado desse movimento emulativo, permanece existindo o suspensivo. A revelação dos exércitos como rebanhos e a súbita paixão de Lacayo Tosilos são seus momentos-chave, quando o leitor é levado a mais uma vez fitar a face anticavaleiresca de *Dom Quixote*, que o recorda: “eu não sou um livro de cavalarias”. Abandona-se o discurso cavaleiresco, também por parte do autor. Até que, mais uma vez, o protagonista lembra da intervenção do maligno sábio Frestón, e novamente estamos diante do outro discurso presente no romance, de sua outra face.

Como uma espécie de análise espelhada, propus-me em seguida a investigar a apropriação ambivalente de *Dom Quixote* do preceito cavaleiresco do amor cortesão. Aqui, os motivos escolhidos como eixos foram o “encontro amoroso” e a “penitência de amor”. Antes de passar às fontes propriamente ditas, julguei necessário uma introdução mais robusta do que aquela feita na seção anterior, dado que eu não havia cedido suficiente atenção ao tema até então. Percorri o central nas discussões bibliográficas sobre o amor cortesão enquanto fenômeno – histórico? – e literário, bem como as respectivas funções sociais que diferentes autores lhe atribuíram, explorando assim suas conexões com o vivido. Àquela altura, ainda que de maneira somente panorâmica, pareceu-me proveitoso não deixar de comentar sobre o *status* do feminino na Idade Média, haja vista sua umbilical relação com esse assunto.

Enquanto que na seção 3.1, *O livro da ordem de Cavalaria* foi meu principal exemplo de formulação medieval acerca do tema abordado, em seu par utilizei abundantemente o *Tractatus de Amore*, de André Capelão. Apesar de estar ciente do caráter paradigmático deste último documento, avaliei como altíssimo o nível de assimilação, do que ali encontrei, em *Amadís* e, por consequência, no *Quixote*. Embora, é claro, não se tratasse de uma mera transposição das reflexões do eclesiástico para o campo ficcional, e em grande medida tenha havido atualizações, contextualizações e mesmo deformações, foi impressionante constatar como a maneira que minhas fontes retrataram o amor não se distancia em tanto daquilo prescrito por André Capelão.

Ao debruçar-me sobre o “encontro amoroso”, retomei deliberadamente o episódio da batalha contra Dardán, com o objetivo de mostrar a estreita relação de dependência entre amor e armas. Pois a vitória de Amadís conduziu-nos à sua subsequente recompensa, quer dizer, o encontro amoroso. Destaquei alguns elementos desse motivo, como a sobrenatural beleza física da amada, sua aparente inatingibilidade, a lenta progressão das etapas do amor cortesão, o estupor do amante. Tudo isso está presente no episódio da Dulcineia encantada, mas com o sinal invertido. De fato, com exceção da

unidade narrativa em si e da retórica cavaleiresca que dom Quixote insiste em ostentar, mesmo diante da óbvia contrariedade que se lhe impunha, são aí raros os momentos de emulação, o que talvez explique a tão apreciada comicidade da cena. Sem dúvida, a face anticavaleiresca do livro é, neste caso, dominante. Não obstante, é o pretense encantamento que conduzirá os protagonistas a diversas aventuras cavaleirescas que desta derivam, cujo final feliz dependerá de Sancho Pança, que deve autoflagelar-se com mais de três mil golpes de chibata, conforme orientaram-lhe os duques, para que a dama volte à sua forma original.

O estudo do motivo da “penitência de amor” trouxe-nos um caso único dentre aqueles analisados nesta dissertação, e talvez o mais explícito exemplo da dinâmica de reprodução consciente de *Amadís de Gaula* por Cervantes. É verdade que o *ingenio lego* poderia tê-lo feito sem a devida leitura de Montalvo, mas levando em conta a similaridade entre os episódios, e o autor ter mostrado, pelas referências feitas, ter consciência de pequenos detalhes da história que usou como base, é seguro dizer que ele leu atentamente o *Amadís*.

Foi particularmente difícil a escolha das passagens a serem esmiuçadas nesta última parte, uma vez que eram muitas as possibilidades. Já estabelecidos os paralelos da unidade narrativa mínima, quer dizer, o enlouquecimento pela dama e tudo nisso envolvido, onde abundou material emulativo e suspensivo, optei por explorar os lamentos de amor de cada personagem. Primeiramente, vale sublinhar que esse é um dos poucos momentos onde temos, com tamanha extensão, o discurso direto de Amadís, o que é bem raro se comparado ao seu par de análise. Mas, mais do que por isso, escolhi-os por serem um espaço privilegiado da retórica cavaleiresca. Pela natureza desse recorte, que captou apenas as vozes dos heróis, essa interpretação enfocou basicamente na emulação.

Embora incapaz observar uma reprodução perfeita e eventualmente invertida do de Amadís, pude apontar uma série de paralelos, como a questão dos ciúmes da amada, a autopiedade, e o tema da dama ingrata. Mesmo que aparentemente menos farta do que as outras comparações que fiz, não devemos nos deixar enganar. A emulação aqui está, sobretudo, no estilo retórico cavaleiresco, mais do que reproduzido de Montalvo, verdadeiramente produzido por Cervantes. Este último o adotou de maneira tão exemplar que, se o *conteúdo* do discurso pode não ser tão parecido quanto esperávamos, a *forma* certamente ultrapassa as expectativas; e é em exemplos como esse que a reflexão de Auerbach ganha ainda mais força:

Cervantes ama tais peças de bravura da retórica cortês, ricas em ritmos e imagens, bem articuladas e semelhantes a composições musicais – mas que estão também fundamentadas na tradição antiga –, e é um mestre na sua composição; neste sentido também, não é somente um crítico e um destruidor, mas um continuador e um aperfeiçoador da grande tradição épico-retórica para a qual a prosa é uma arte sagrada.⁶⁷⁸

O que me leva a um último ponto. Não foi possível ratificar a hipótese da presença de uma mesma unidade lexical exata em ambas as fontes, quer dizer, a utilização de um mesmo rol de palavras, o que poderíamos chamar de um “vocabulário cavaleiresco”. É razoável supor que isso tenha acontecido devido à significativa distância temporal entre as fontes, totalizando pouco menos de cem anos. Amplamente verificável, todavia, foi a reprodução de um mesmo estilo, como bem percebeu Auerbach, ou, no sentido que lhe dá Bakhtin, uma mesma unidade de *discurso*, implicando um particular “ponto de vista sobre o mundo”, quer dizer, uma “forma de compreensão verbalizada” que lhe é própria.⁶⁷⁹

Mas não somente essa. Tal como havia anunciado na introdução, enxerguei nessa obra a presença de uma série de elementos do gênero cavaleiresco, em especial dos *libros de caballerías*, nos quais seu autor se baseou para escrevê-la. Sendo bem-sucedido em defender essa posição, como acredito ter sido o caso, fui então capaz de colocar em xeque a interpretação do *Quixote* exclusivamente como algoz da Cavalaria – e, por conseguinte, da Idade Média. Assim, um polo positivo e um negativo, o da Cavalaria-Anticavalaria, o da Medievalidade-Antimedievalidade convivem no texto, em permanente alternância e disputa. São as duas faces de *Dom Quixote*. Ao explorar suas respectivas importâncias na obra estudada, acredito, fui capaz de contestar as fronteiras entre Idade Média e Idade Moderna, ainda que tão somente no campo das representações cavaleirescas.

⁶⁷⁸ AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 305.

⁶⁷⁹ BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015. p. 67.

Referências Bibliográficas

Fontes:

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015.

CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

LLULL, Ramon. **O livro da Ordem de Cavalaria**. Tradução: Ricardo da Costa. São Paulo: Giordano, Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio” (Ramon Llull), 2000.

MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.

MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula II**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015.

Bibliografia:

AVELLANEDA, Alonso Fernández de. **El Quijote apócrifo**. Edição de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

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

ALVAR, Carlos. Libros de caballerías: estado de la cuestión. (2000-2004 CA.). In: CACHO BLECUA, Juan Manuel (org.). **De la literatura cabalresca al Quijote. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza**. 2007. *E-book*.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. **The dialogic imagination: four essays by M.M Bakhtin**. Tradução de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BARTHÉLEMY, Dominique. **A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano 1000 à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006.
- BENZAQUEN DE ARAÚJO, Ricardo; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Romeu e Julieta e a origem do Estado. In: VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, pp. 130-169.
- BLOCH, Marc. **A sociedade feudal**. Lisboa: Edições 70, 2012.
- BOGNOLO, Anna; FIUMARA, Francesco; NERI, Stefano. El linaje de Amadís de Gaula en un árbol genealógico del siglo XVII (Roma, V. Mascardi, 1637). In: Compostella aurea. **Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Universidad de Santiago de Compostela**, 2010, pp. 481-491. Disponível em: <https://bit.ly/33901aH> Acesso em 04 de ago. 2019
- BUENO SERRANO, Ana Carmen. Aproximación al estudio de los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516). In: **CACHO BLECUA, Juan Manuel (org.). De la literatura caballeresca al Quijote**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007. *E-book*.
- BURKE, Peter. Chivalry in the New World. **Historias Fingidas**. Vol. 2, 2014. pp. 3-12.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel. **Amadís: Heroísmo Mítico Cortesano**. Madrid: Cupsa Editorial, 1979.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel. El motivo en la literatura caballeresca. Presentación. In: **Revista de poética medieval**. 2012, Nº 26, pp. 11-30.

CACHO BLECUA, Juan Manuel. Introducción. In: MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.

CACHO BLECUA, Juan Manuel. La iniciación caballeresca de Don Quijote. **Philologia Hispalensis**, 2004, N° 18(2), pp. 21-48.

CACHO BLECUA, Juan Manuel. Los cuatro libros de Amadís de Gaula y Las Sergas de Esplandián: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo. **Edad de oro**, v. 21, pp. 9-60, 2002. pp. 85-116.

CACHO BLECUA, Juan Manuel. **Novelas de Caballerías**. Edición digital a partir de “Orígenes de la Novela: estudios: ponencias presentadas al congreso I Encuentro Nacional Centenario de Marcelino Menéndez Pelayo [...] Servicio de publicaciones de la universidad de Cantabria, Sociedad Menéndez Pelayo, 2007, pp. 133-222 (Ediciones del Centenario de Menéndez Pelayo).

CACHO BLECUA, Juan Manuel. Recepción y bibliografía de la literatura caballeresca. «Amadís», base de datos de Clarisel <clarisel.unizar.es>. In: _____. (org.). **De la literatura caballeresca al Quijote**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2007. E-book.

CANAVAGGIO, Jean. **Cervantes**. Editora 34, 2005.

CARDINI, Franco. Guerra e Cruzada. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1).

CÁTEDRA, Pedro. **El sueño caballeresco: de la caballería de papel al sueño real de Don Quijote**. Madrid: Abada Editores, 2007.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de Conde de Azevedo e Visconde de Castilho. São Paulo: Martin Claret, 2007.

CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha, primeiro Livro**. Tradução e notas de Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Miraflores: DIFEL, 2002.

CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. **Fronteiras**, Dourados, MS, v. 13, N° 24, jul./dez. 2011.

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. **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COROMINAS, Joan; PASCUAL, José A. **Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico**. Madrid: Editorial Gredos, 1984.

COSER, Miriam Cabral. **Política e gênero: modelo de rainha nas crônicas de Fernão Lopes e Zurara (Portugal – Séc. XV)**. 2003. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

CURRY, Anne. Introduction. In: _____. **The battle of Agincourt: sources and interpretations**. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2015. *E-book*.

DÍAZ-TOLEDO, Aurelio Vargas. LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Don Quijote en América: Pausa, 1607 (facsimil y edición). **Literatura, teoría, historia, crítica**. Nº 5, 2005. pp. 203-244.

DUBY, Georges. **As três ordens ou o imaginário do Feudalismo**. Editorial Estampa, 1994.

DUBY, Georges. **As damas do século XII: a lembrança das ancestrais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DUBY, Georges. **Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.

DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DUBY, Georges. **O cavaleiro, a mulher e o padre**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

DUBY, Georges. **O Domingo de Bouvines: 27 de julho de 1214**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1993.

DUBY, Georges. “O modelo cortês”, in: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente (vol. 2 A Idade Média)**. Lisboa, Afrontamento, 1993.

EISENBERG, Daniel; MARÍN PINA, M^a Carmen. **Bibliografía de los libros de caballerías castellanos**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.

EISENBERG, Daniel. **Castillian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A bibliography**. Londres: Grant & Cutler, 1979.

EISENBERG, Daniel. **La interpretación cervantina del Quijote**. Madrid: Compañía Literaria, 1995.

EISENBERG, Daniel. More on “Libros de caballería” and “Libros de caballerías”. **La Corónica**, Nº 5.2, 1977, pp. 116-118.

EISENBERG, Daniel. Un barbarismo: “libros de caballería”. **THESAURUS**, Tomo XXX, Nº 2, 1975, pp. 340-341.

EISENBERG, Daniel. Who read the romances of chivalry?. **Kentucky Romance Quarterly**, Nº 20, 1973, pp. 209-233.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas**. São Paulo: Hucitec, 1993.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2018.

FLORI, Jean. **A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: Madras, 2005.

FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1).

GAYANGOS, Pascual de. **Libros de caballerias: con un discurso preliminar y un catálogo razonado**. 1857. Disponível em: <https://bit.ly/2kyuygF> Acesso em 08 Set. 2019.

GINZBURG, Carlo. As vozes do outro: uma revolta indígena nas Ilhas Marianas. In: **Relações de força: história, retórica, prova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GÓMEZ, Antonio Castillo. **Livros e leituras na Espanha do Século de Ouro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

GONÇALVES, Síval Carlos Mello. **Na medida do impossível: amor, individualidade e interiorização nos romances de Chrétien de Troyes**. Manaus: EDUA, 2015.

GONÇALVES, Síval Carlos Mello. O auditório e seu duplo ficcional: um ensaio sobre a imaginação narrativa medieval. In: _____. (org.). **Atravessando mundos: ensaios sobre a imaginação medieval**. Manaus: EDUA, 2015.

GONZÁLEZ, Aurelio. El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos. **Revista de poética medieval**. v. 26, 2012, pp. 129-147.

GOUREVITCH, Aaron. Indivíduo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/feminino. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 2).

KOSELLECK, Reinhart. Historia Magistra Vitae: sobre a dissolução do *topos* na história moderna em movimento. In: _____. **Futuro Passado**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2006.

LE GOFF, Jacques. **Em busca da Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LE GOFF, Jacques. **Uma Longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

- LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Editorial Estampa, 1994.
- LEONARD, Irving. **Los Libros del conquistador**. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- LLOSA, Mario Vargas; RIQUER, Martín de. **El combate imaginario: Las cartas de batalla de Joanot Martorell**. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. **Antología de libros de caballerías castellanos**. Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. **De los libros de caballerías manuscritos al Quijote**. Sial Ediciones, 2004.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. **La juventud de Cervantes: una vida en construcción**. Editorial EDAF, 2016.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. **La madurez de Cervantes: una vida em la corte**. Editorial EDAF, 2016.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. **La plenitud de Cervantes: una vida de papel**. Editorial EDAF, 2019.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Libros de caballerías castellanos: textos y contextos. **Edad de Oro**, vol. XXI, 2002. pp. 9-60.
- 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**, N° Extra 50-51, 2004-2005. pp. 203-234.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del Quijote: De los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín. **Edad de Oro**, vol. XXI, 2002.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Los libros de caballerías en las primeras manifestaciones del Quijote. In: CACHO BLECUA, Juan Manuel. (org.). **De la literatura caballeresca al Quijote**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2007. *E-book*.
- 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, SP: Ateliê Editorial, 2012.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. Considerações sobre heterodiscurso a partir de Dom Quixote. **Bakhtiniana**. São Paulo, V. 13, N° 2, 2018. pp. 100-116.

MARÍN PINA, M^a Carmen. La aventura de leer y las mujeres del Quijote. **Boletín de la Real Academia Española**, N° 291-292, Tomo 85, 2005, pp. 417-441.

MARÍN PINA, M^a Carmen. La historia y los primeros libros de caballerías españoles. **Medioevo y Literatura: Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval**. Vol. 3, 1995, pp. 183-192.

MARÍN PINA, M^a Carmen. La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino. **Revista de literatura medieval**, N° 3, 1991, pp. 129-148.

MARÍN PINA, M^a Carmen. Lectores y lecturas caballerescas en el Quijote. In: **Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas**, 1993, pp. 265-274.

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

NALLE, Sarah T. Literacy and culture in early modern Castile. In: **Past & Present**. N° 125, 1989, pp. 67-95.

OLIVAL, Fernanda. Honra, cavalarias e ordens (Portugal, séculos XVI-XVII): dos romances de cavalarias às práticas e das práticas aos textos. In: MONGELLI, Lênia Márcia (org.). **E Fizerom Taes Maravilhas...histórias de cavaleiros e cavalarias**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

PASTOUREAU, Michel. **No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda: França e Inglaterra, séculos XII e XIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor Cortesão. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 1).

REGUERA, José Montero. Miguel de Cervantes e o Quixote: De como Surge o Romance. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa. (org.) **Dom Quixote: a Letra e os Caminhos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

RIQUER, Martín de. **Caballeros andantes españoles**. Gredos, 2008.

ROMERO, José Julio Martín. Del *fin'amors* al neoplatonismo: amor y caballería en la narrativa caballeresca hispánica. **Tirant**. V. 11, 2008. pp. 119-142.

ROSSIAUD, Jacques. **Sexualidade**. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 2).

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. Trad. Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAneroJoan%20Scott.pdf Acesso em: 23 jan. 2020.

SPINA, Segismundo. **Cultura literária medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

TRAPIELLO, Andrés. **As vidas de Miguel de Cervantes**. José Olympio, 2005.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **Da litteratura dos livros de cavallarias**. Viena: Imprensa do filho de Carlos Gerold, 1872. Disponível em: <https://bit.ly/2k2nYPa> Acesso em 07 Set 2019

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **O dito pelo Não-dito: Paradoxos de Dom Quixote**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Prólogo. In: **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ZINK, Michel. Literatura. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. (v. 2).

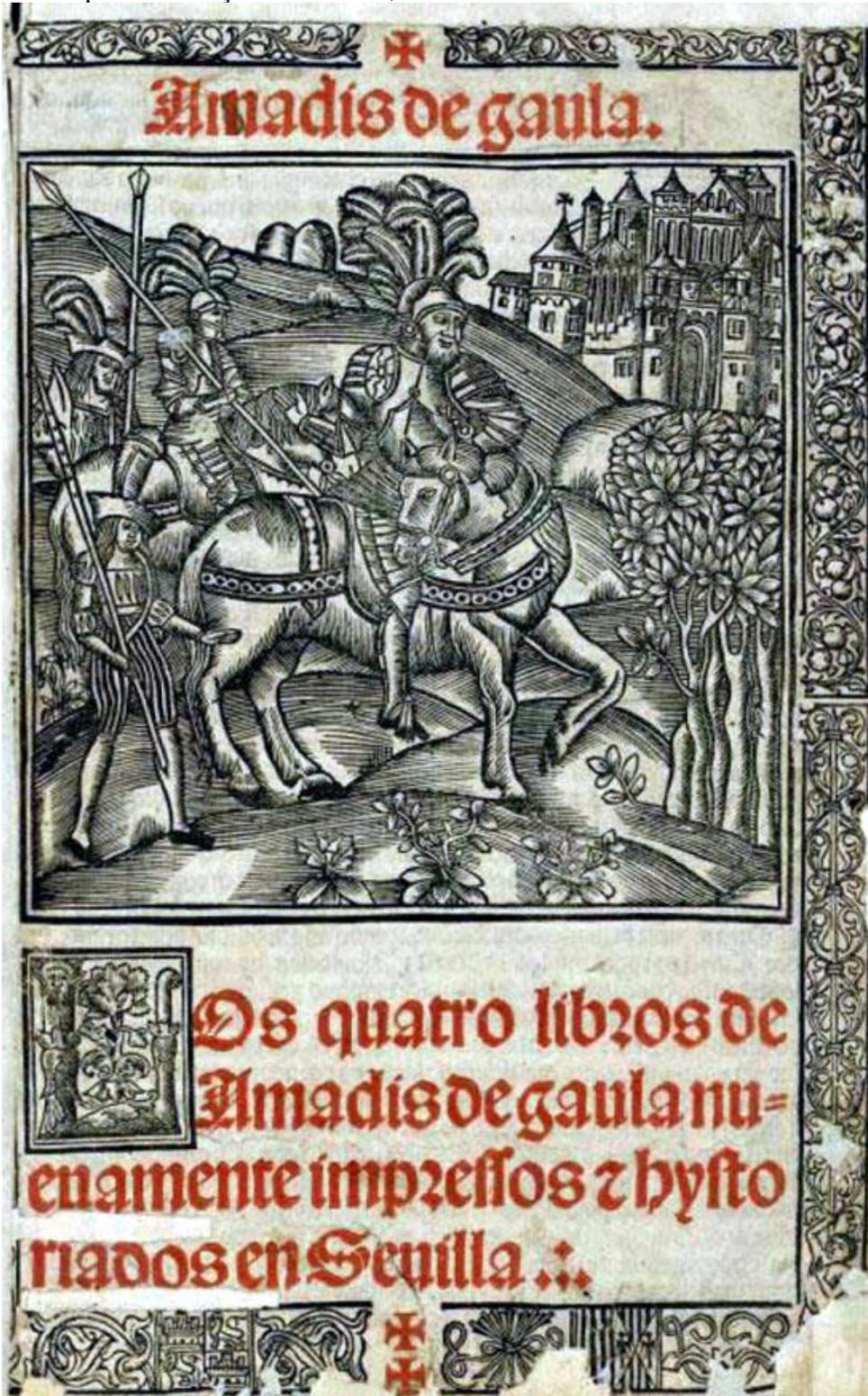
Anexos

Anexo A: Frontispícios de alguns *libros de caballerías*

A maior parte das imagens pode ser encontradas no portal da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <https://bit.ly/1oggQqD> Acesso em 04 de ago. 2019.

Imagem I:

Frontispício da edição de Sevilha, 1526.



Amadís de Gaula. Disponível em: <https://bit.ly/2tRvBJk> Acesso em 04 de ago. 2019

Imagem II:

Frontispício da edição de Burgos, 1547.



Belianís de Grecia. Disponível em: <https://bit.ly/2xPsXpW> Acesso em 04 de ago. 2019

Imagem III:

Frontispício da edição de Barcelona, 1576.



Febo el troyano (primeira parte). Disponível em: <https://bit.ly/2JBCdVm> Acesso em 04 de ago. 2019

Imagem IV:

Frontispício da edição de Zaragoza, 1623.



Espejo de príncipes y caballeros (partes III e IV). Disponível em: <https://bit.ly/2M0bkvT>
Acesso em 04 de ago. 2019

Imagem V:

Frontispício da edição de Madrid, 1605.

EL INGENIOSO
HIDALGO DON QUI-
XOTE DE LA MANCHA,

*Compuesto por Miguel de Cervantes
Saavedra.*

DIRIGIDO AL DVQUE DE BEIAR,
Marques de Gibrleon, Conde de Benalcazar, y Bañares,
Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de
las villas de Capilla, Curiel, y
Burguillos.



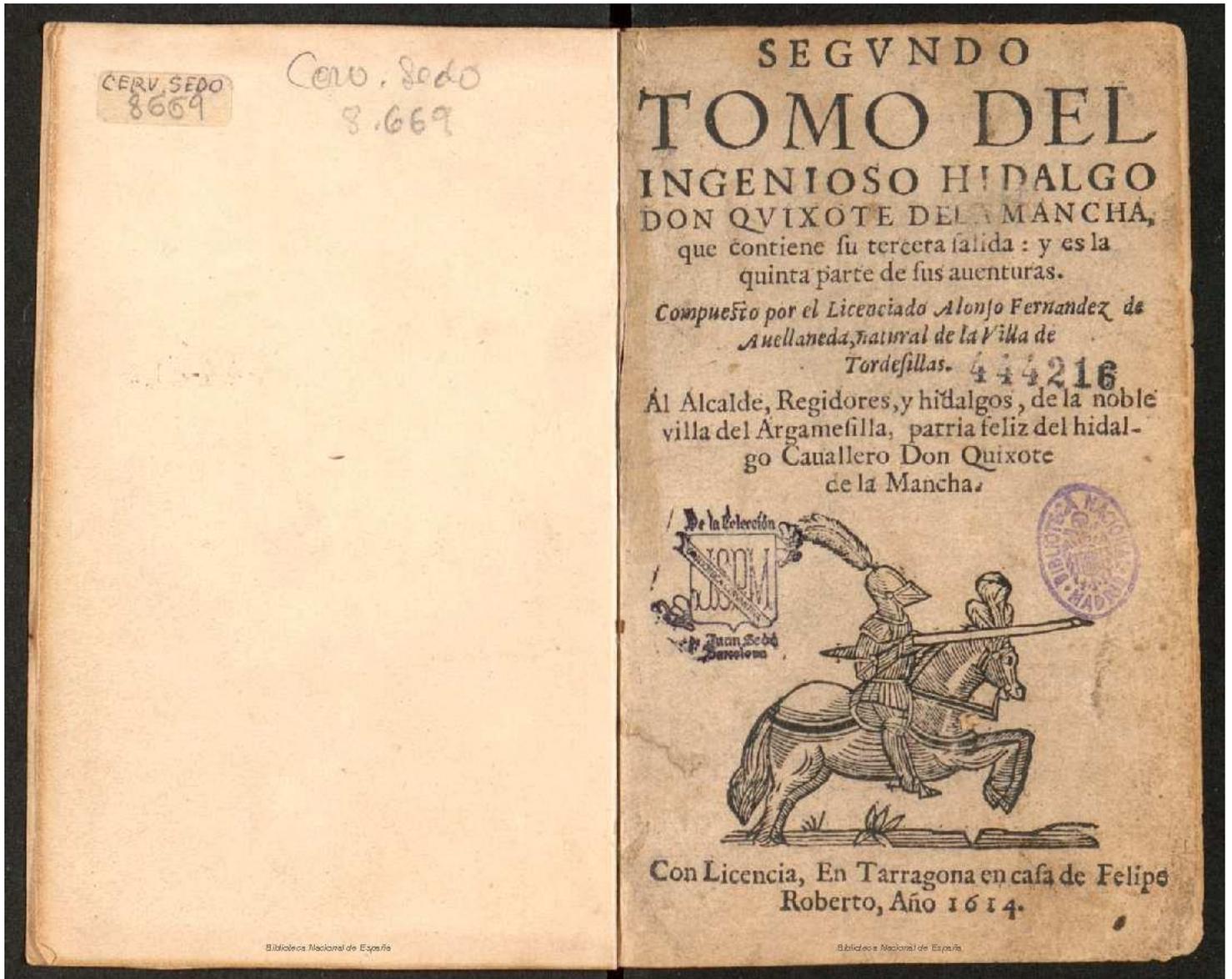
CON PRIVILEGIO,
EN MADRID Por Iuan de la Cuesta.

Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nro Señor.

El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha (primeira parte). Disponível em:
<https://bit.ly/2Km3n4v> Acesso em 04 de ago. 2019

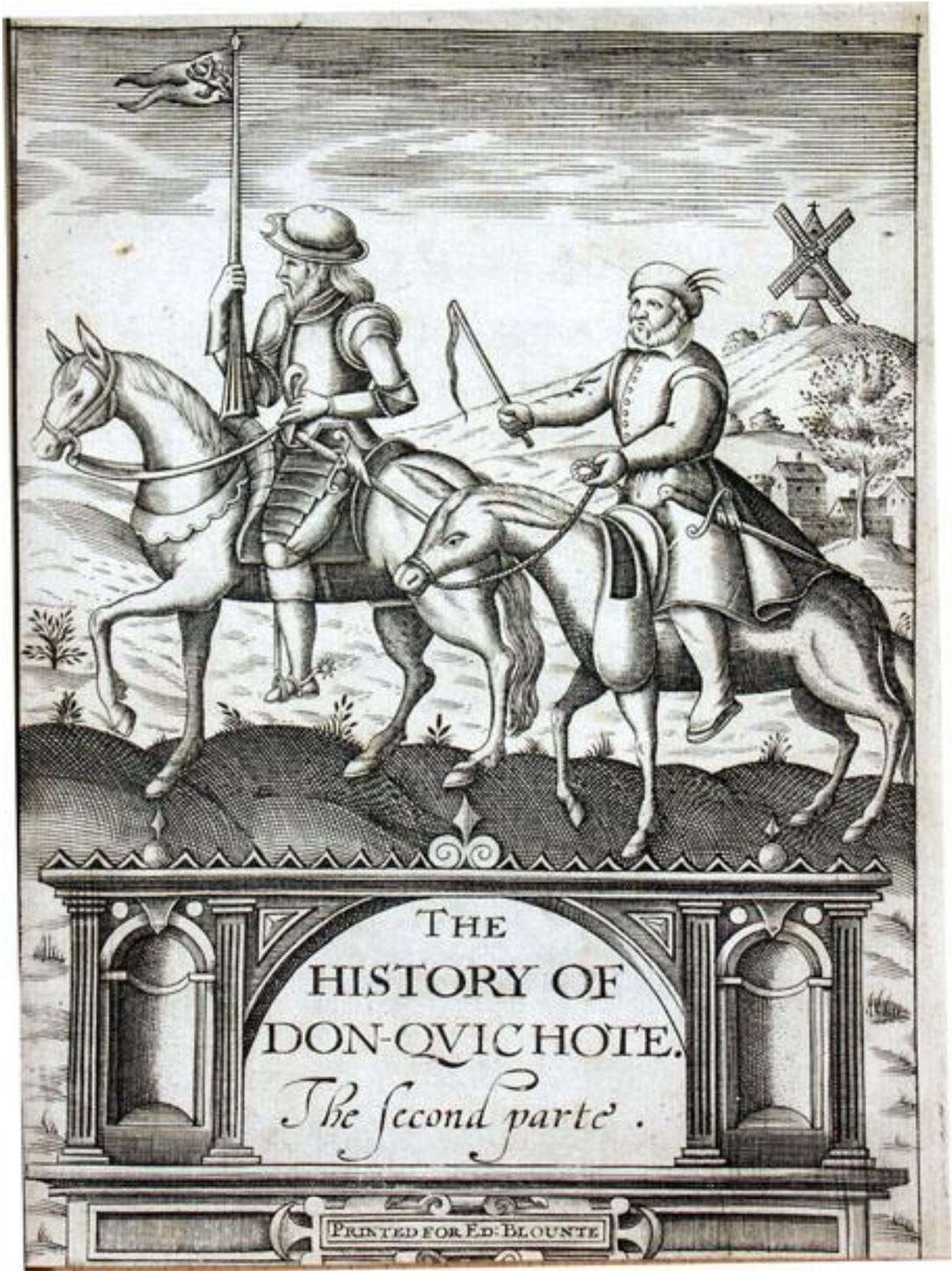
Imagem VI:

Frontispício da edição de 1614 do “Quixote apócrifo”.



El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha, de Alonso Fernández de Avellaneda. Provável impressão em Barcelona. Disponível em: <https://bit.ly/31d5BXo> Acesso em 13 out. 2019

Imagem VII:
Frontispício da edição de Londres, 1620.

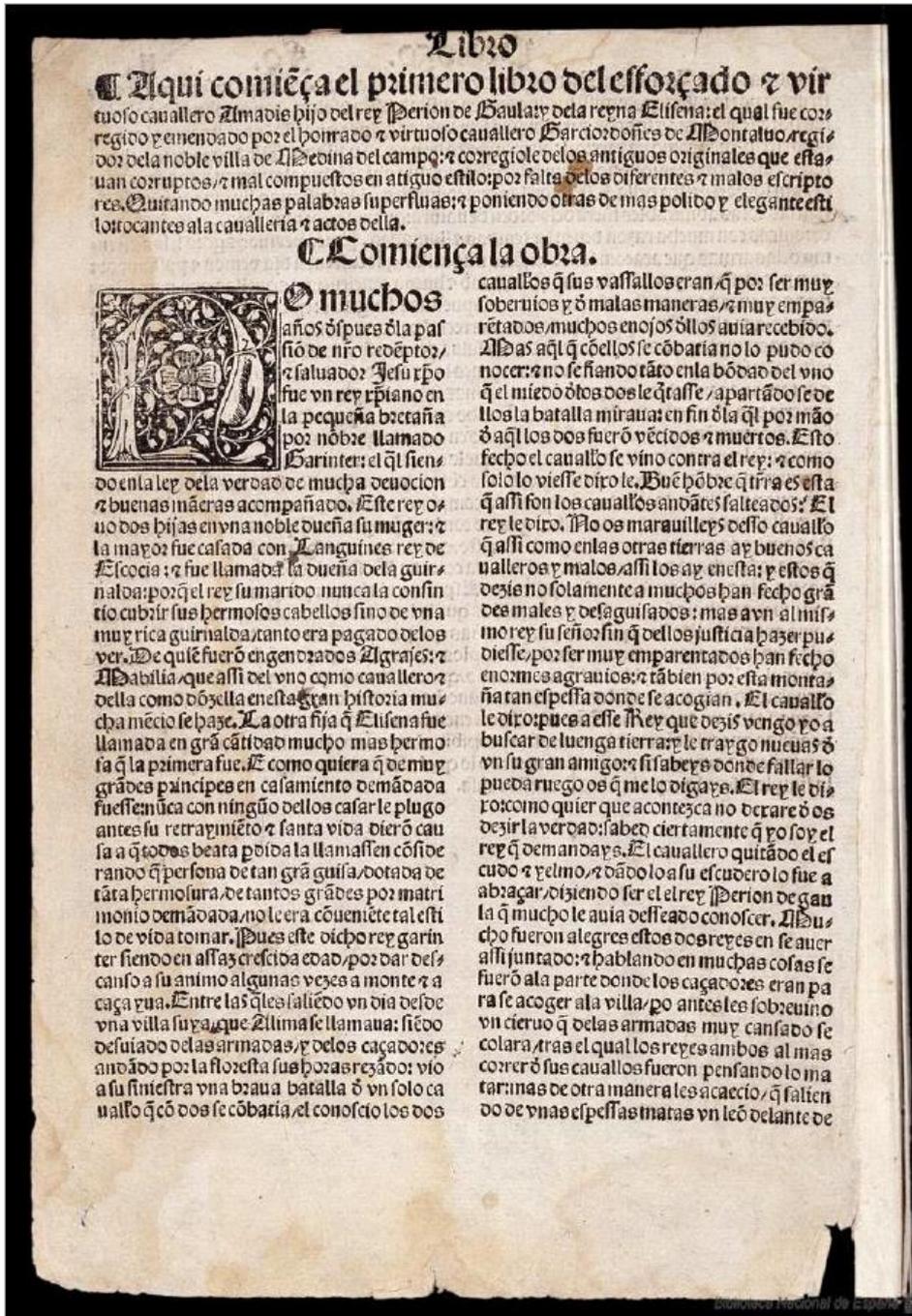


The second part of the History of the valorous and witty knight-errant, Don Quixote of the Mancha. Disponível em: <https://bit.ly/33qTjvX> Acesso em 13 de out. 2019

Anexo B: Interior de alguns livros de caballerías

Imagem I:

Amadís de Gaula. Reparar na letra inicial adornada em estilo medieval e nos usos da coluna dupla e letra gótica.



Amadís de Gaula. Edição de Zaragoza (1508). Disponível em: <https://bit.ly/2MCcn5k> (página 4). Acesso em 04 de ago. 2019

Imagem II:

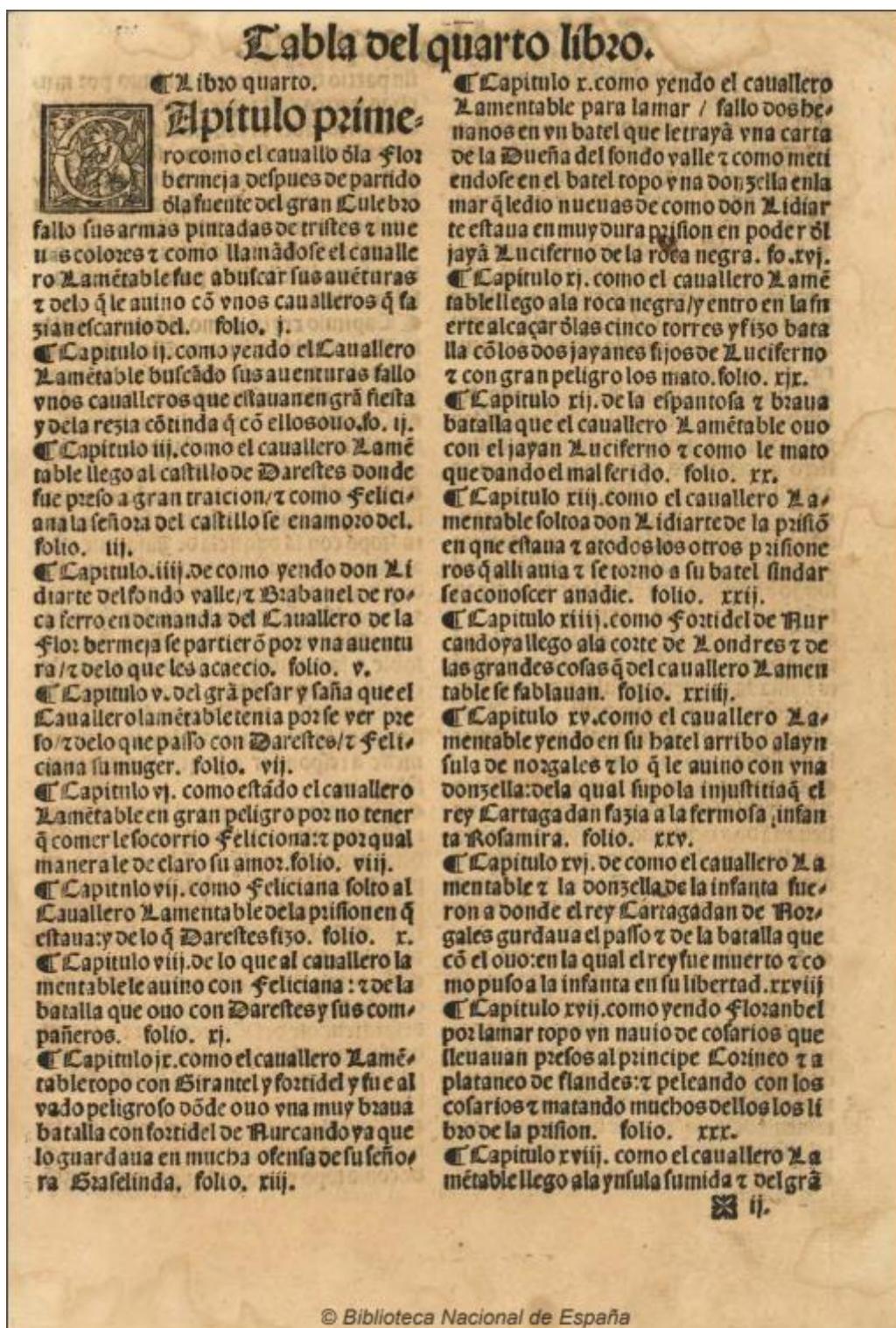
Gravura no interior de *Amadís de Gaula*.



Amadís de Gaula. Edição de Zaragoza (1508). Disponível em: <https://bit.ly/2MCcn5k> (página 7). Acesso em 04 de ago. 2019

Imagem III:

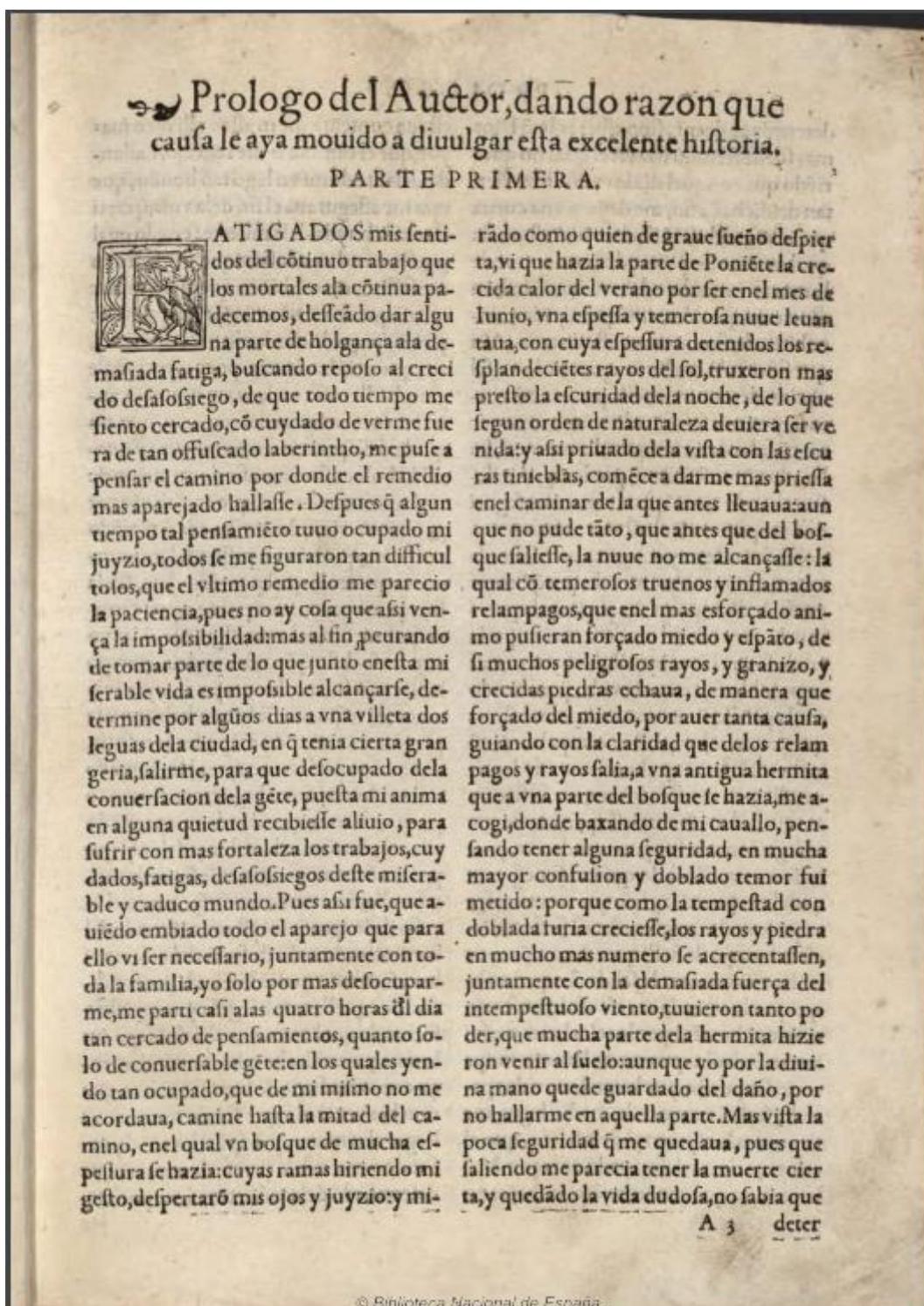
Página da quarta (quinta) parte de *Florambel de Lucea*. Reparar nas semelhanças com *Amadís*: letra inicial adornada, disposição do texto em coluna dupla e uso da letra gótica.



Florambel de Lucea. Edição de Sevilha (1548). Disponível em: <https://bit.ly/2OBMntw> (página 11). Acesso em 04 de ago. 2019

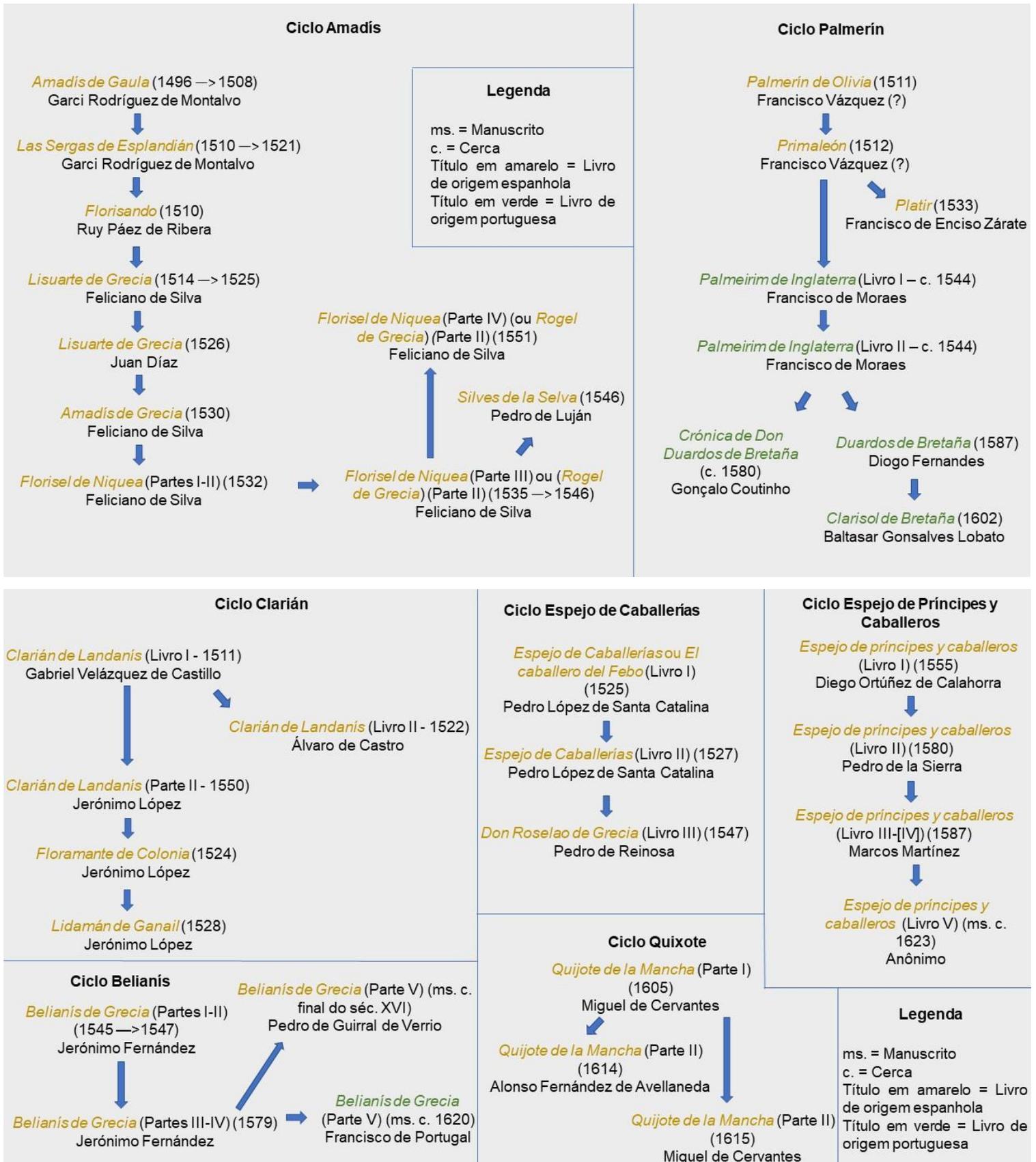
Imagem IV:

Página de *Olivante de Laura*. Mantém-se a inicial adornada e a coluna dupla, mas a letra gótica já é substituída pela romana.



Olivante de Laura. Edição de Barcelona (1564). Disponível em: <https://bit.ly/2KePGTa> (página 9). Acesso em 04 de ago. 2019

Anexo C: Diagramas dos mais bem-sucedidos ciclos/famílias de *libros de caballerías*.
 Produção de minha autoria.



Anexo D: Relação dos *libros de caballerías* conhecidos, manuscritos e impressos, entre os séculos XV e XVII.

“El corpus de los libros de caballerías castellanos quedaría fijado en los siguientes títulos, que se han organizado de manera cronológica, para así apreciar mejor su difusión (se indica tan sólo la fecha de la primera edición; en el caso de que no se conserven ejemplares, se añade, después de la flecha, la edición de la que sí que se conoce un ejemplar conservado):

- [1] *Amadís de Gaula* (ciclo Amadís: I-IV) de Garci Rodríguez de Montalvo (h. 1496 —> 1508)
- [2] *Baladro del sabio Merlín* (1498)
- [3] *Oliveros de Castilla* (1499)
- [4] *Tristán de Leonís* (1501)
- [5] *Adramón* (ms. de principios del siglo XVI)
- [6] *Marsindo* (ms. de principios del siglo XVI)
- [7] *Las sergas de Esplandián* (ciclo Amadís: V) de Garci Rodríguez de Montalvo (1510 —> 1521)
- [8] *Florisando* (ciclo Amadís: VI) por Ruy Páez de Ribera (1510)
- [9] *Renaldos de Montalbán* (libros I-II) de Luis Domínguez (1511 —> 1523)
- [10] *Tirante el Blanco* (1511)
- [11] *Palmerín de Olivia* de ¿Francisco Vázquez? (1511)
- [12] *Primaleón* (ciclo de Palmerín: II) de ¿Francisco Vázquez? (1512)
- [13] *Guarino Mezquino* (1512)
- [14] *La Trapesonda* (libro III de Renaldos de Montalbán) (1513 —> 1533)
- [15] *Lisuarte de Grecia* (ciclo Amadís: VII) de Feliciano de Silva (1514 —> 1525)
- [16] *Demanda del santo Grial* (1515)
- [17] *Floriseo* (libros I-II) de Fernando Bernal (1516)
- [18] *Polindo* (1516)
- [19] *Arderique* (1517)
- [20] *Clarián de Landanís* (ciclo Clarián: primera parte, libro I) de Gabriel Velázquez de Castillo (1518)
- [21] *Claribalte* de Gonzalo Fernández de Oviedo (1519)
- [22] *Lepolemo* (*El Caballero de la Cruz*) de Alonso de Salazar (1521)
- [23] *Clarián de Landanís* (ciclo Clarián: primera parte, libro II) de Álvaro de Castro (1522)
- [24] *Clarián de Landanís* (ciclo Clarián: libro III) de Jerónimo López (1524)
- [25] *Reimundo de Grecia* (libro III de Floriseo) de Fernando Bernal (1524)
- [26] *Espejo de caballerías* (libro I) de Pedro López de Santa Catalina (1525)
- [27] *Lisuarte de Grecia* (ciclo Amadís: VIII) de Juan Díaz (1526)
- [28] *Espejo de caballerías* (libro II) de Pedro López de Santa Catalina (1527)
- [29] *Lidamán de Ganail* (ciclo Clarián: cuarta parte) de Jerónimo López (1528)
- [30] *Florindo* de Fernando Basurto (1530)
- [31] *Amadís de Grecia* (ciclo Amadís: IX) de Feliciano de Silva (1530)
- [32] *Félix Magno* (libros I-II) (1531 —> 1543)
- [33] *Florambel de Lucea* (partes I-II) de Francisco de Enciso Zárate (1532)
- [34] *Florambel de Lucea* (parte III) de Francisco de Enciso Zárate (1532)
- [35] *Florisel de Niquea* (ciclo Amadís: X: partes I-II) de Feliciano de Silva (1532)
- [36] *Platir* (ciclo de Palmerín: III) de Francisco de Enciso Zárate (1533)
- [37] *Morgante* (libro I) de Jerónimo Aunés (1533)

- [38] *Tristán el Joven* (ciclo de Tristán: II) (1534)
- [39] *Lidamor de Escocia* de Juan de Córdoba (1534)
- [40] *Florisel de Niquea* (ciclo Amadís: XI: parte III) de Feliciano de Silva (1535—>1546)
- [41] *Morgante* (libro II) de Jerónimo Aunés (1535)
- [42] *Valerían de Hungría* de Dionís Clemente (1540)
- [43] *Baldo* (libro IV de Renaldos de Montalbán) (1542)
- [44] *Philesbián de Candaria* (1542)
- [45] *Félix Magno* (libros III-IV) (1543)
- [46] *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas (1545)
- [47] *Belianís de Grecia* (ciclo Belianís: partes I-II) de Jerónimo Fernández (1545 —> 1547)
- [48] *Cristalián de España* de Beatriz Bernal (1545)
- [49] *Florando de Inglaterra* (libros I-II) (1545)
- [50] *Florando de Inglaterra* (libro III) (1545)
- [51] *Silves de la Selva* (ciclo Amadís: XII) de Pedro de Luján (1546)
- [52] *Don Roselao de Grecia* (libro III de Espejo de caballerías) de Pedro de Reinoso (1547)
- [53] *Palmerín de Inglaterra* (libro I) (1547)
- [54] *Palmerín de Inglaterra* (libro II) (1548)
- [55] *Floramante de Colonia* (ciclo Clarián: segunda parte) de Jerónimo López (1550)
- [56] *Florisel de Niquea* (ciclo Amadís: XI: parte IV) de Feliciano de Silva (1551)
- [57] *Espejo de príncipes y caballeros* (I) de Diego Ortúñez de Calahorra (1555)
- [58] *Felixmarte de Hircania* de Melchor Ortega (1556)
- [59] *Leandro el Bel* (ciclo Lepolemo: libro II) de Pedro de Luján (1563)
- [60] *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada (1564)
- [61] *Febo el Troyano* de Esteban Corbera (1579)
- [62] *Belianís de Grecia* (ciclo Belianís: partes III-IV) de Jerónimo Fernández (1579)
- [63] *Espejo de príncipes y caballeros* (II) de Pedro de la Sierra (1580)
- [64] *Espejo de príncipes y caballeros* (III[-IV]) de Marcos Martínez (1587)
- [65] *Belianís de Grecia* (ciclo Belianís: parte V) de Pedro Guiral de Verrio (ms. de finales del XVI)
- [66] *Bencirnarte de Lusitania* (varios ms. de finales del siglo XVI)
- [67] *Caballero de la Luna* (libros III-IV) (ms. finales siglo XVI)
- [68] *Claridoro de España* (ms. principios del siglo XVII)
- [69] *Clarís de Trapisonda* (fragmento ms. finales del siglo XVI)
- [70] *Clarisel de las Flores de Jerónimo de Urrea* (varios mss. finales siglo XVI)
- [71] *Filorante* (ms. de finales del siglo XVI)
- [72] *Leon Flos de Tracia* (ms. finales del siglo XVI)
- [73] *Lidamarte de Armenia* de Damasio de Frías y Balboa (ms. de finales del XVI)
- [74] *Mexiano de la Esperanza* (primera parte) de Miguel Daza (ms. de finales del XVI)
- [75] *Polismán* de Jerónimo de Contreras (ms. finales del siglo XVI)
- [76] *Selva de Cavalariás* (segunda parte) de Antonio de Brito da Fonseca (mss. de finales del siglo XVI)
- [77] *Flor de caballerías* de Francisco de Barahona (ms. de h. 1599)
- [78] *Policisne de Boecia* de Juan de Silva y Toledo (1602)
- [79] *Quijote de la Mancha* (primera parte), de Miguel de Cervantes (1605)
- [80] *Quijote de la Mancha* (segunda parte), de Alonso Fernández de Avellaneda (1614)
- [81] *Quijote de la Mancha* (segunda parte), de Miguel de Cervantes (1615)
- [82] *Espejo de príncipes y caballeros* (V) (ms. posterior a 1623)

A este corpus, habría que añadir, aunque sólo sea para poner el rastro de posibles descubrimientos bibliográficos, aquellos títulos caballerescos de los que tenemos conocimiento por inventarios o descripciones, pero de los que, hasta el momento, no se conoce ningún ejemplar conservado:

[83] *Leoneo de Hungría* (Toledo, 1520)

[84] *Leonís de Grecia*

[85] *Lucidante de Tracia* (Salamanca, [¿Juan de Junta?] 1534)

[86] *Taurismundo* (Lisboa, Diego de Cibdad, 1549)”

Conforme 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**, N°. Extra 50-51, 2004-2005. pp. 215-217.

Livros de cavalarias portuguesas mencionados no portal *Universo de Almourol*, de responsabilidade do Prof. Dr. Aurelio Vargas Díaz-Toledo. Disponível em: <https://bit.ly/2HKVq5e> Acesso em 15 fev. 2020.

[1] *Clarimundo*, de João de Barros (1522).

[2] *Palmeirim de Inglaterra I-II*, de Francisco de Moraes (c. 1544).

[3] Romance de Cavalarias inserido na *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro (1557).

[4] *Memorial das proezas*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1567).

[5] *Duardos de Bretanha* (Palmeirim III-IV), de Diogo Fernandes (1587).

[6] *História de dois amigos da ilha de São Miguel*. Livro V das Saudades da Terra, de Gaspar Frutuoso (c. 1580-1590).

[7] *Clarisol de Bretanha*, de Baltasar Gonçalves Lobato (1602).

[8] *Belidor Anfíbio*. Parte IV. Anónimo. (Não datado).

[9] *Belianis de Grécia*. V parte, de Francisco de Portugal. (Não datado).

[10] *Argonáutica da Cavalaria I-II*, de Tristão Gomes de Castro. (Não datado).

[11] *Argonáutica da Cavalaria III-IV*, de Tristão Gomes de Castro. (Não datado).

[12] *Beliandro I-II*, de Leonor Coutinho de Távora. (Não datado).

[13] *Beliandro III*, de Leonor Coutinho de Távora. (Não datado).

[14] *Beliandro IV*, de Leonor Coutinho de Távora. (Não datado).

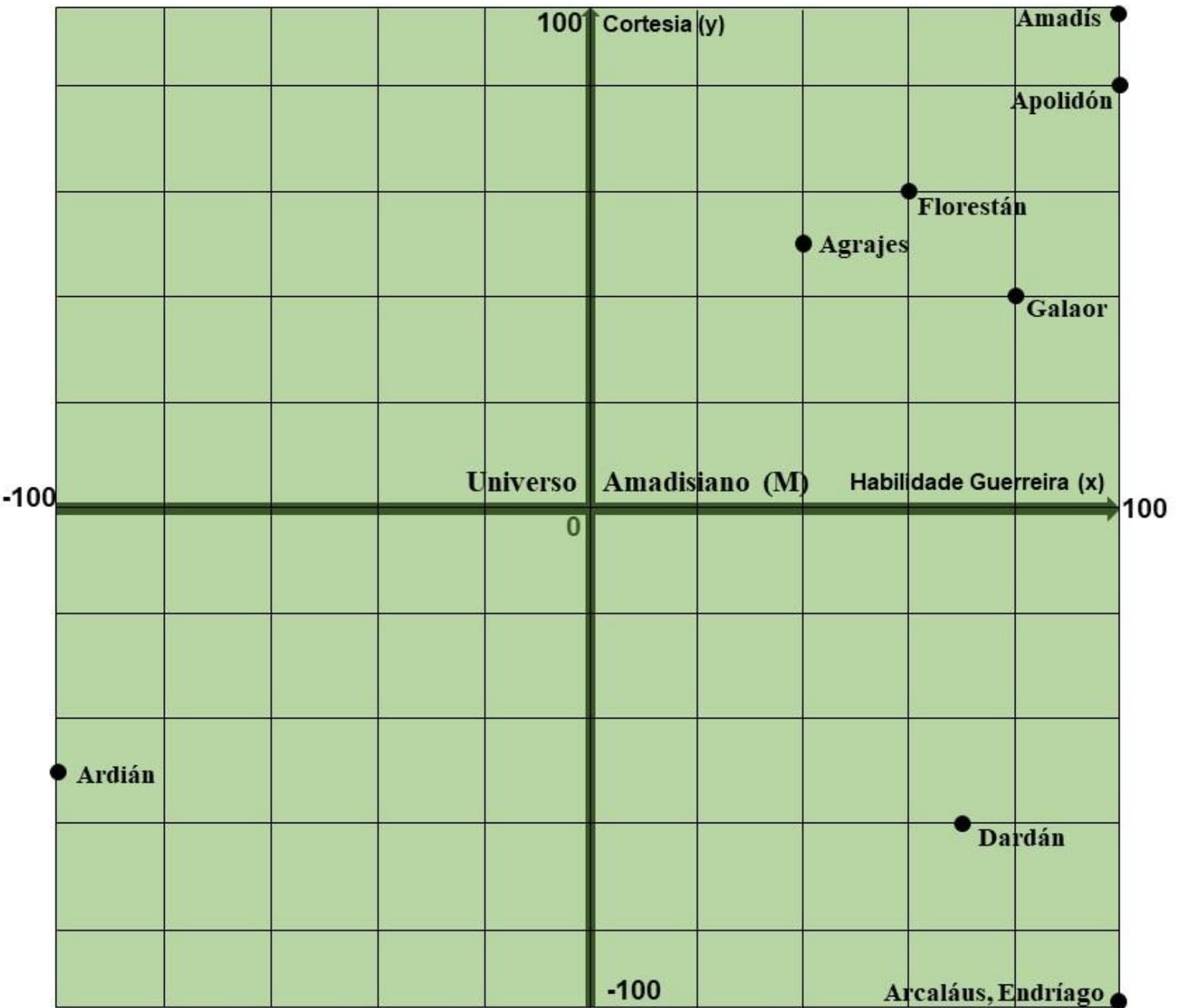
[15] *Duardos Segundo I*, de Gonçalo Coutinho. (Não datado).

[16] *Duardos Segundo II*, de Gonçalo Coutinho. (Não datado).

[17] *Duardos Segundo III*, de Gonçalo Coutinho. (Não datado).

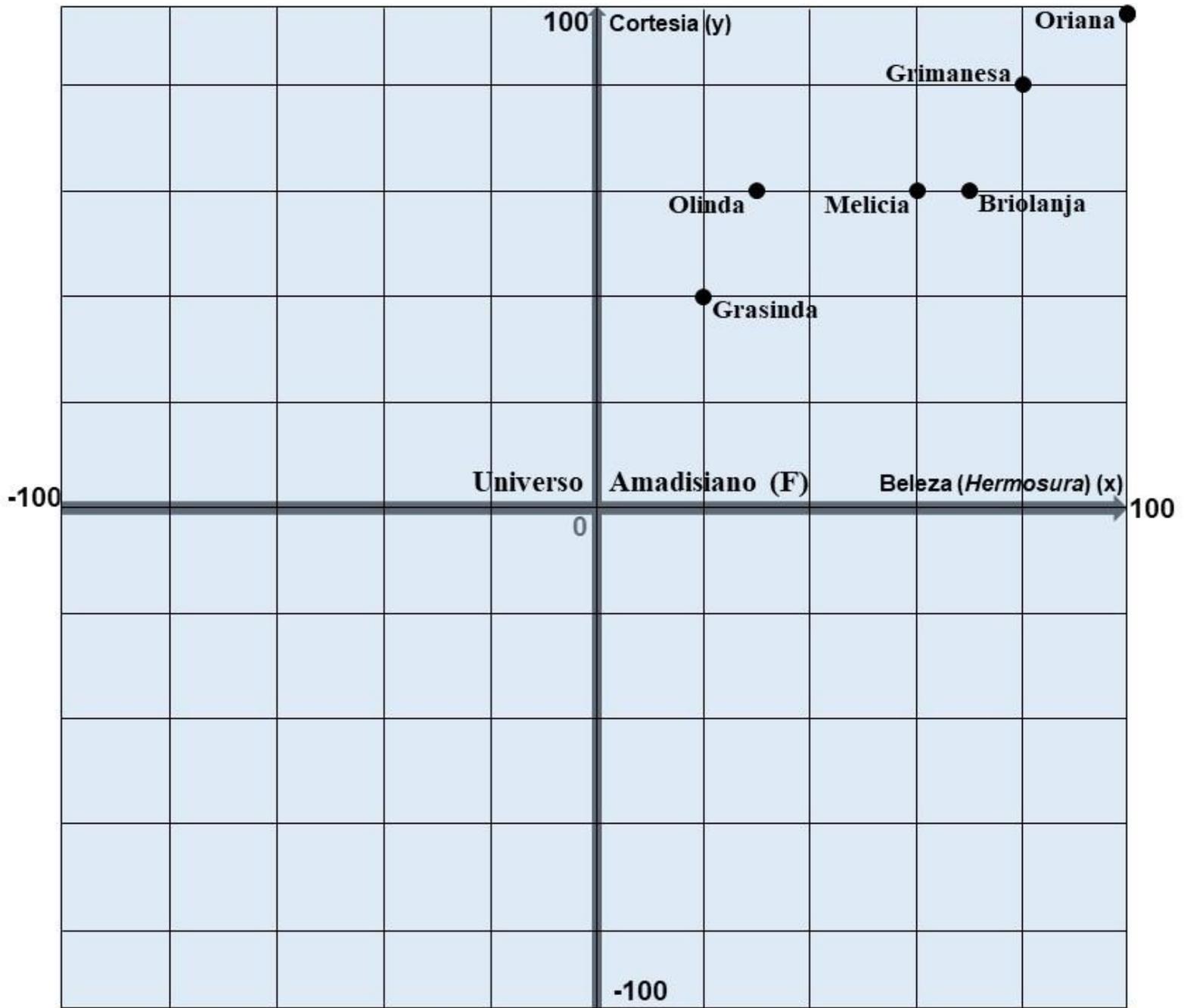
[18] *Maximiliano*. Anónimo. (Não datado).

Anexo E: Diagrama representando os personagens masculinos do universo amadisiano



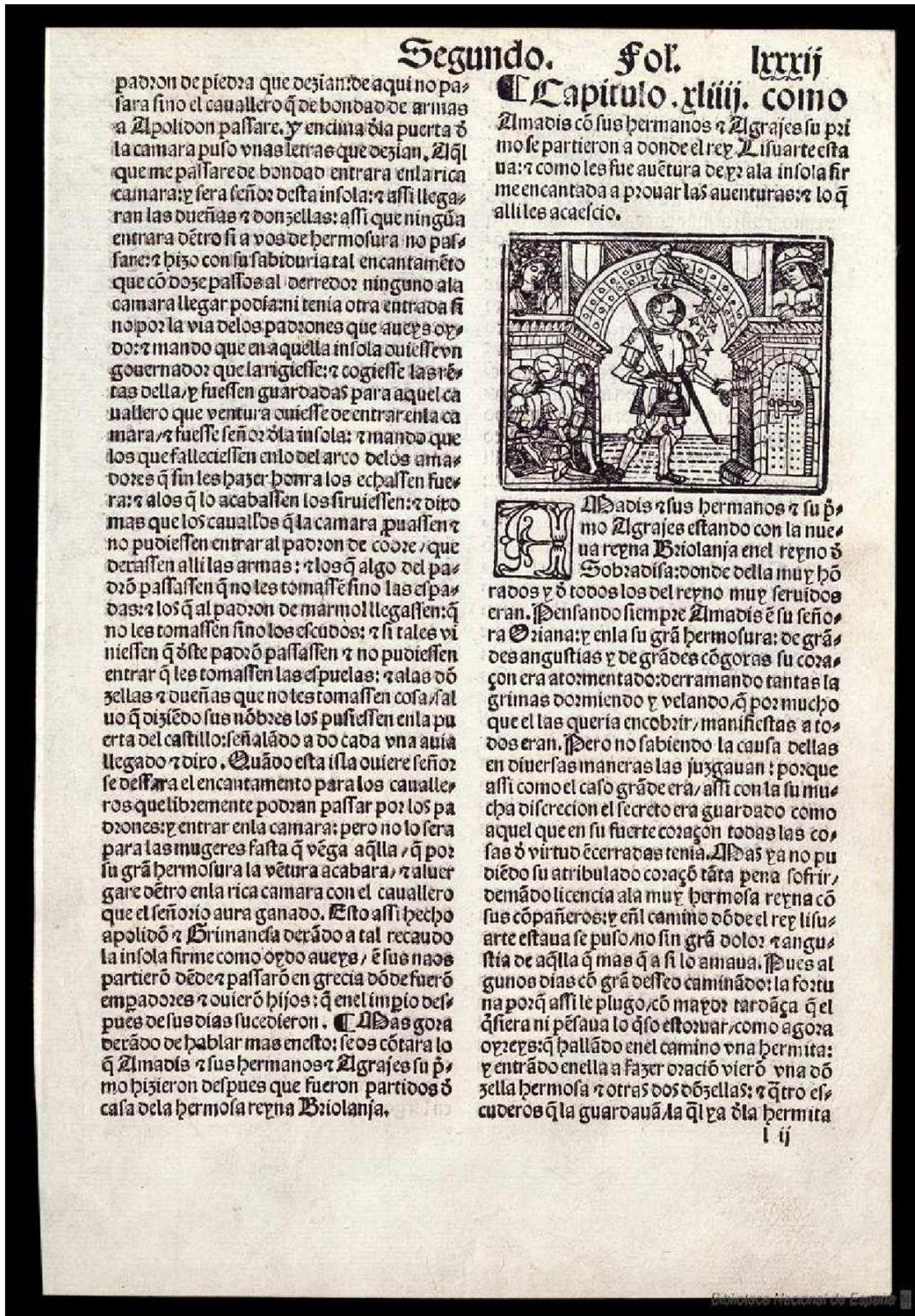
Produção de minha autoria.

Anexo F: Diagrama representando os personagens femininos do universo amadísiano



Produção de minha autoria.

Anexo G: Página fac-símile da edição 1531 de *Amadís*, contendo uma ilustração do arco de los leales amadores.



CROMBERGER, Juan. Los qtro libros de Amadis de gaula nueuamete imprsos [et] hystoriados e Seuilla. 1531. p. 163 (pdf).

Disponível em: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000023279>> Acesso em 17 jan. 2020.