

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA DA LITERATURA

DEMÉTRIO ALVES PAZ

O IDEALISMO CAVALEIRESCO MEDIEVAL REVISITADO:
TRÊS RENASCENTISTAS ANTECESSORES DE *DOM QUIXOTE* E UM
ROMÂNTICO IDEALISTA

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração: Teoria da Literatura.

Professora Doutora Maria Luíza Ritzel Remédios

Orientadora

Porto Alegre, janeiro de 2011

“O grande inconveniente da vida real é que a torna insuportável para o homem superior é que, se para ela transportarmos os princípios do ideal, as qualidades se tornam defeitos, de tal modo que frequentemente o homem íntegro aí se sai menos bem que aquele que tem por causas o egoísmo e a rotina vulgar.”
Ernest Renan

“A sociedade é materialista; e a literatura, que é a expressão da sociedade, é toda excessivamente, absurdamente e despropositadamente espiritualista!
Almeida Garrett

“E a mais nobre missão do ser humano é prestar sua ajuda ao semelhante por todos os meios ao seu alcance.”
Sófocles

“Pensando bem, acho que essa é uma das funções da família: que cada geração immortalize as anteriores.”
Miguel Sousa Tavares

“Doubt thou the stars are fire,
Doubt that the sun doth move,
Doubt truth to be a liar,
But never doubt I love.”
Hamlet act II, Scene II

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e pelos outros dons todos que me deu.

Ao meu pai, Messias Ferreira Paz (in memoriam), por ter me ensinado a sonhar com um mundo melhor e mais justo. Meu Amadis, meu modelo de pai, homem e amigo!

A minha muito muito amada Maria Isabel Wendling, pelo coração!! E Pedro Henrique, pela alegria!!

A minha família, Beatriz, Carmem, Lilico, Dica, Alemão, Lilha, por toda educação, amor, carinho e compreensão dedicados a mim sempre. Aos meus sobrinhos: Guilherme, Patrícia, Daniele, Leandro, Lisiane, Daniel, Débora, Bruno, Viviane, Laura, Maurício, Camile e Caroline por terem sobrevivido à minha convivência.

A minha orientadora, Maria Luiza Ritzel Remédios, por acreditar em mim e me incentivar nos momentos mais difíceis.

Ao professor Sérgio Belei, por ter me orientado de forma segura e paciente durante a fase de qualificação.

Aos professores Luiz Antonio de Assis Brasil e Lúcia Militz da Costa, pelas valiosas sugestões na banca de qualificação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, pelo ensino de alta qualidade, representado pelas professoras Maria Eunice Moreira, diretora do FALE e Ana Maria Lisboa de Melo, coordenadora do PPG Letras.

Às secretárias do PPG Letras, Isabel Lemos e Mara Nascimento, pela competência, paciência e ajuda.

Aos professores essenciais em minha formação profissional, moral e ética: Roberto Oppermann, Rosalia Garcia, Jane Tutikian, Elisabete Peiruque, Ana Mello, Ubiratan de Oliveira, Ana Rocha (in memoriam) e Maria Luiza Ritzel Remédios.

Aos meus amigos que leram a tese e ajudaram de alguma forma: Vanderlei Vicente, Stephania Stephanou e Tadeu Rossato Bisognin, que revisou o texto.

Aos meus Clarimundos e Palmeirins: Ademir Júnior, André Costa, André Rollo, Carlos Spock, Cristiano (in memoriam), Fernando Brum, Gabriel Eifer, Geison, Jagger, Jair, Kiko, Lucas, Marco, Mauro MM, Nikholas, Paulo Nedel, Pedrinho, Rafael Cechet, Rafael Boldrini, Ramis, Rivera, Rodrigo Picon, Rossa, Tadeu Rossato Bisognin (Il miglior fabbro), Vanderlei, Vanni.

Às minhas Orianas (sem pares): Aline, Audrey, Bia, Bianca, Bidi, Camila, Carlise, Carmem, Danica, Dubina, Eliane, Evelise, Gilse, Gizéli, Grazi, Juliana Schoffen, Karen, Liliane, Luiza Vale, Magali, Mara Jardim, Márcia, Micheli, Natacha, Paola, Pê, Rejane, Tanise, Tatiana, Yaskara.

À Livraria Nova Roma e Ladeira Livros, pela ajuda na formação da minha biblioteca.

À FACCAT, Faculdades Integradas de Taquara, pela oportunidade de lecionar no Ensino Superior desde 2005 e pela confiança depositada em mim e no meu trabalho como professor de literatura.

Às minhas colegas do curso de Letras da FACCAT: Aldemira, Aneli, Daiana, Juliana, Liane, Luciane, Regina e Vera pela troca de experiências e de conhecimento ao longo desses anos.

RESUMO

O objetivo da presente tese é analisar, por meio das teorias de Mikhail Bakhtin, Erich Auerbach, George Luckács, Ian Watt, Thomas Pavel, Michael McKeon, Menéndes Pelayo, a permanência do idealismo cavaleiresco em quatro obras: três romances do século XVI e um do século XIX, respectivamente: *Amadis de Gaula*, de Garci Rodriguez de Montalvo, *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes, *Crônica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros e *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano.

Palavras – chaves: romance, Renascimento, idealismo cavaleiresco, Idade Média, herói

ABSTRACT

The aim of this thesis is to analyze, using the theories of Mikhail Bakhtin, Erich Auerbach, George Luckács, Ian Watt, Thomas Pavel, Michael McKeon, Menéndes Pelayo, among others theorists of the novel the permanence of chivalric idealism in four novels: three sixteenth century novels and a nineteenth century novel, respectively: *Amadis de Gaula*, by Garci Rodriguez de Montalvo, *Palmeirim de Inglaterra*, by Francisco de Moraes, *Crônica do Imperador Clarimundo*, by João de Barros e *Eurico, o presbítero*, by Alexandre Herculano.

Key-words: novel, Renaissance, chivalric idealism, Middle Ages, hero

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. O RENASCIMENTO: VERDADES E MENTIRAS	14
1.1 Definições e problematizações	14
1.2 Os expoentes	18
1.3 A promoção do Ocidente	22
1.4 A Reforma e a Contrarreforma	29
1.5 Os contrastes: as artes, as línguas antigas e modernas, a tecnologia	38
2. INFLUÊNCIAS ESQUECIDAS: AS NOVELAS DE CAVALARIA E O ROMANCE MODERNO	46
2.1 O sequestro do romance de cavalaria no desenvolvimento do gênero	48
2.1.1 Os estudos clássicos: Wellek, Lukács e Bakhtin	49
2.1.2 Os ingleses: Ian Watt e Michael Mackeon	55
2.1.3 Oralidade, escritura e românticos: a contestação do gênero	60
2.1.4 Dom Quixote, o paradigma	66
2.2. Da canção de gesta ao <i>Quixote</i> : metamorfoses da narrativa medieval	71
2.2.1 A épica medieval: a canção de gesta	73
2.2.2. O romance cortês	80
2.2.3 Os romances da Península Ibérica	90
2.2.4 A fortuna crítica de Amadis	94
2.3. Novelas de cavalaria nos manuais de literatura portuguesa	97
2.3.1 Teófilo Braga	98
2.3.2 Mendes dos Remédios	102
2.3.3 Aubrey Bell	103
2.3.4 Fidelino de Figueiredo	107
2.3.5 Massaud Moisés	111
2.3.6 Saraiva & Lopes	114
2.3.7 Joaquim Ferreira	116

2.3.8 Nacionalismo <i>versus</i> estética	118
3. O IDEALISMO CAVALEIRESCO REVISITADO: TRÊS PRECURSORES DE DOM QUIXOTE	123
3.1 Forma, reforma, transforma: a estrutura dos romances de cavalaria	132
3.1.1 O contador versus o escritor: o narrador nos romances de cavalaria	133
3.1.2 O cronotopo nos romances de cavalaria: o fantástico e suas inovações	145
3.1.3 A aparente linearidade e suas anacronias	147
3.1.4 Topografia dos romances e o universo feérico	155
3.1.5 O herói ideal e o homem superior	169
3.2 O Idealismo Cavaleiresco	175
4. EURICO, UM ROMÂNTICO IDEALISTA	182
4.1 A revolução romântica	182
4.2 Eurico, o idealista	188
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	200
REFERÊNCIAS	207

INTRODUÇÃO

A presente tese tem por objetivo realizar um estudo teórico, analítico, descritivo e comparativo de três romances de cavalaria renascentistas escritos na península ibérica no século XVI e o romance *Eurico, o Presbítero*, de Alexandre Herculano do século XIX. As três obras são: *Crônica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros, *Palmeirim de Inglaterra*, de Fernando de Moraes, *Amadis de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo.

Analisaremos o que há em comum nessas quatro obras e de que forma elas retomam o idealismo cavaleiresco, os valores éticos e morais dos romances e novelas de cavalaria da Idade Média. Tomaremos a perspectiva interdisciplinar da relação entre história e literatura, principalmente a oferecida pela História Nova e pelo estudo do Imaginário, tal como proposto por Gilbert Durand, isto é, “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens.”¹ Como o estudo do imaginário passa por diversas áreas do conhecimento humano, analisaremos não somente os textos literários, mas também o contexto histórico em que essas novelas foram produzidas, assim como a forma de seus autores trabalharem o resgate desse imaginário medieval.

Compararemos o que é novo e o que permanece de antigo nesse *corpus* de análise. No Século XVI, Portugal e Espanha, em pleno Renascimento e Descobertas, voltaram-se para valores medievais. No caso português, a Ásia e a África simbolizavam um mundo, até pouco, desconhecido. No caso espanhol, a

¹ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.18.

América, um novo mundo a ser descoberto e colonizado. A influência da Igreja foi fundamental nos dois casos, configurando o apego às normas cristãs e a não tolerância a diferentes visões de mundo e de crença.

Relacionaremos a sociedade portuguesa e espanhola medieval e renascentista quanto a valores e crenças presentes nas três novelas. A Renascença acreditava-se herdeira direta da Antiguidade Clássica (Grécia e Roma). Entretanto, os avanços tecnológicos e culturais só foram possíveis graças à Idade Média. Nesse período histórico, houve a preservação de fontes latinas e gregas, assim como o contato constante com os árabes na Península Ibérica. Toledo, cidade espanhola, era um centro de tradução e preservação de manuscritos. A Irlanda foi também um local de conservação de importantes documentos e obras greco-latinas em seus mosteiros, devido a sua localização estratégica e ao pouco contato que teve com a Europa continental.

Mostraremos que há uma forte ligação entre a mentalidade medieval e a identidade nacional portuguesa, haja vista a história do país. Portugal foi o primeiro Estado nacional europeu moderno criado, em 1140, por Dom Afonso Henriques, neto do rei de Castela, dando início à primeira dinastia portuguesa, a de Borgonha ou Alfonsina. O papa reconhece Afonso Henriques como rei em 1179. Em 1249, com a conquista do Algarve, Portugal estabelece o seu território. Desde essa data, Portugal possui 89 mil km². Dom João I, mestre da Ordem de Avis, iniciou a segunda dinastia em seu país, a de Avis em 1385. Todas as grandes descobertas e a expansão territorial de Portugal ocorreram durante essa dinastia.

A relação entre a história e a literatura sempre é significativa em obras literárias. O contexto histórico de Portugal e Espanha no século XVI propicia uma abordagem do tema, pois grande parte da produção literária está intimamente ligada

à história do país. No caso português, por exemplo, as crônicas históricas (na verdade, uma mescla de história e ficção) e *Os Lusíadas* vão buscar na história elementos para a sua composição ficcional. Nos romances a serem analisados, ocorre o mesmo fato: é na Idade Média que os autores buscam os temas. Aliás, é uma prática comum no Renascimento europeu, basta notar a forma como as epopeias italianas, *Orlando Enamorado*, *Jerusalém Libertada* e *Orlando Furioso* escritas respectivamente por Boiardo, Tasso e Ariosto tiram a matéria da Idade Média.

Estudaremos a mimese nesses romances, tal como Erich Auerbach a propõe, isto é, a representação da sociedade na literatura. Perceberemos, da mesma forma, a ligação entre os textos medievais e renascentistas, tendo em vista que um texto “É absorção e réplica a outro texto (ou vários outros)”² e que a intertextualidade, segundo Laurent Jenny, “designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando de sentido”.³

Reconheceremos o que há de valores da sociedade portuguesa e espanhola do século XVI nesses romances. Analisaremos, também, de que forma o Imaginário renascentista retoma a cavalaria medieval idealizada e literária. A literatura medieval, assim como a sua influência no resto da literatura ocidental, principalmente na lírica e narrativa, tem sido pouco estudada. Críticos renomados dedicaram obras a esse respeito: Ernst Robert Curtius, Mikhail Bakhtin e Paul Zumthor são alguns deles, mas ainda são poucos. Nos últimos quarenta anos, os estudos interdisciplinares de história voltaram a sua atenção para a literatura medieval. Alguns escritores medievais não são classificados como tais por um certo

² CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1992. p.50.

³ Apud CARVALHAL, op.cit. p. 51.

preconceito contra os “mil anos de trevas” da Idade Média, entre eles: Dante, Boccaccio, Petrarca, Chaucer e François Villon. Há sempre uma outra forma de nomeá-los ou classificá-los, fugindo do rótulo de medieval. Contudo, o legado desses escritores é sentido ainda hoje. Erich Auerbach⁴ mostrou como a lírica trovadoresca provençal foi a primeira escola literária do Ocidente, assim como a formação das línguas nacionais durante a Idade Média favoreceu o surgimento das literaturas europeias modernas. Outra criação medieval foi a universidade, mantenedora e divulgadora de conhecimento ao longo dos últimos nove séculos.

Como o estudo do imaginário faz parte de uma linha de estudos que se costumou chamar de História Nova, este estudo será feito tal como proposto por Evelyne Platagean⁵. Para tanto, levar-se-á em conta que o campo do imaginário é a representação da experiência humana, que cada cultura possui o seu imaginário, assim como a necessidade de uma ligação entre várias áreas do conhecimento para esse estudo.

Para a análise do romance como gênero basear-nos-emos nos estudos de Mikhail Bakhtin, Erich Auerbach, George Luckács, Ian Watt, Thomas Pavel, Michael McKeon e Menéndes Pelayo. De acordo com o teórico russo, o romance é um gênero moderno, que ainda está em evolução e, ao contrário dos outros – drama, epopeia –, é de difícil teorização. Por causa dessa constante evolução,

o romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom.⁶

O romance explora o homem comum, em toda a sua riqueza de possibilidades de representações. Dessa maneira, ele se transforma em herói

⁴ AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1975.

⁵ PLATAGEAN, Evelyne. *A história do imaginário*. IN: LE GOFF, Jacques. (org) *A História Nova*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 399.

romanesco, que além de agir, fala, sendo essa uma das suas principais características. Ele é um sujeito individual, com um discurso próprio, conforme Bakhtin.⁷ Isso quer dizer que o herói deve falar, dizer o que realmente passa por sua cabeça, seus pensamentos, seus dilemas, de forma que a voz do autor não apague a sua singularidade, nem a sua ideologia. Entretanto, além do herói, há outras pessoas que também falam no romance. Todas as personagens romanescas podem ter voz no romance. Portanto, analisaremos de que forma a ideologia renascentista aparece comparada à ideologia medieval nas três novelas.

Em outubro de 2004, defendemos a nossa dissertação de mestrado, intitulada *Galaaaz: A Cristianização do Herói do Graal*, analisando a obra portuguesa anônima *A Demanda do Santo Graal*. Observamos de que forma a Igreja se apropriou de textos laicos, dando-lhes um caráter místico-espiritual cristão. Em outras palavras: como a Igreja tentou reescrever romances e novelas de cavalaria incutindo neles elementos cristãos, que, originalmente, não estavam presentes. Na conclusão, dissemos o seguinte:

Depois de pesquisar o texto medieval português, percebemos que nos séculos XV e XVI em Portugal os romances de cavalaria conquistam o público novamente com obras como *Amadis de Gaula*, *Crônica do Imperador Clarimundo*, *Palmeirim de Inglaterra* e *Memorial de proezas da segunda tábola redonda*. Gostaríamos de num estudo próximo analisar o que há nessas obras da mentalidade cavaleiresca medieval portuguesa e do espírito nacionalista renascentista, impulsionado pelas grandes descobertas.

Após alguns anos de novas leituras e reflexões, pretendemos, agora, analisar três dessas novelas e também a retomada de valores pregados na Idade Média pelo Renascimento, época em que esses valores são negados ou não têm mais validade, de acordo com as ideias dos contemporâneos dos textos. Buscamos compreender de que forma o saber, a busca pelo conhecimento, a libertação da fé e da crença com a Reforma Protestante e a resposta dada pela Igreja Católica com a Inquisição

⁷ Ibid. p.137.

ou Contrarreforma demonstram a encruzilhada do homem renascentista. Investigamos via “O Imaginário da Renascença”⁸ como a literatura, a história e a filosofia do Renascimento retomam alguns valores medievais, tentando disfarçá-los. Com o objetivo de que não haja confusão ou mal-entendidos ao longo do trabalho, usaremos ora romance de cavalaria, ora novela de cavalaria quando a necessidade surgir de assim nomeá-las, pois a diferença entre as denominações é que a primeira foi composta em versos, a segunda, em prosa. Além disso, o termo novela de cavalaria foi cunhado em Espanha, onde a palavra novela quer dizer romance. Portanto, há outra confusão do termo, visto que ele pode ser um erro de tradução.

A tese está dividida em quatro capítulos. No primeiro, trataremos do contexto histórico do Renascimento europeu do século XVI, seus antecedentes e sua importância para a cultura europeia posterior. O segundo capítulo é dividido em três partes. Na primeira, reveremos algumas teorias a respeito do romance como gênero. Na segunda, faremos um breve levantamento da história da narrativa medieval desde as canções de gesta até *Dom Quixote*. Na terceira, realizaremos uma revisão bibliográfica da história da literatura portuguesa a respeito das novelas de cavalaria em Portugal. No terceiro capítulo, analisaremos as três obras, envolvendo os seguintes aspectos dos elementos constitutivos da narrativa: narrador, herói, tempo e espaço. No quarto capítulo, analisaremos a retomada de valores cavaleirescos por Alexandre Herculano em *Eurico, o presbítero*.

⁸ DUBOIS, Claude-Gilbert. *O Imaginário da Renascença*. Brasília: UNB, 1995.

1. O RENASCIMENTO – VERDADES E MENTIRAS

O que foi o Renascimento? Por que esse nome? Qual foi a sua importância para a cultura ocidental? Foi o período de redescoberta dos clássicos da Antiguidade? A idade Média foi o período de trevas e escuridão, tal como apregoado pelos humanistas? Neste capítulo tentaremos responder às perguntas e estabelecer relações entre os principais acontecimentos do Renascimento e a cultura europeia da época.

1.1 Definições e problematizações

Paul Johnson, em sua obra *O Renascimento*⁹, chama atenção para a história da origem do termo: Jules Michelet é o criador e Jacob Burckhart o consolidador da nomenclatura para esse período histórico. Além disso, na civilização ocidental houve vários renascimentos. Alexandre, o grande, revive, no século IV a.C., o século V a.C. A Roma de Otávio Augusto retoma elementos da República. Contudo, os dois grandes renascimentos, anteriores ao do século XVI, são o carolíngio, do século VIII, e o do século XII.

⁹ São Paulo: Objetiva, 2001.

De acordo com Arnold Hauser ¹⁰, a partir do século V há o declínio da cultura clássica no Ocidente com a queda de Roma. No século VI, ela está quase extinta; no século VII, a Igreja assume o controle total da cultura e da educação na Europa. Entretanto, nos séculos VIII e IX, durante o reinado (768-814) de Carlos Magno (742-814), “pela primeira vez, desde Adriano e Marco Aurélio, um governante ocidental não só manifesta verdadeiro interesse pelo saber, pela arte e pela literatura, como, além disso, faz executar um programa cultural de sua própria iniciativa”.¹¹ O Imperador do Ocidente estimula a cópia e a criação de manuscritos. Igualmente, no *scriptorium* criado por ele são feitas iluminuras para enfeitar os manuscritos, assim como é criada uma nova forma de escrita: a minúscula carolíngia. Além disso, Carlos Magno incumbiu Alcuíno e Teodulfo de revisarem a *Vulgata*, a versão mais comum da Bíblia. Outras duas contribuições do filho de Pepino, o Breve, dizem respeito à consolidação do feudalismo europeu. A primeira, é a ideia de Cristandade, isto é, de um reino cristão, mais importante ainda para a supremacia da Igreja. Esse pensamento desaguará nas Cruzadas nos séculos XI, XII e XIII. A segunda, diz respeito à moral cristã de fidelidade, transformada em uma forma de dominação por meio da fé. Jacques Le Goff vê na época carolíngia a mudança principal de atitude do homem com o poder, visto que “O homem da Antiguidade devia ser justo ou reto, enquanto o homem da Idade Média deverá ser fiel.”¹² Essa fidelidade deve ser para a Igreja, Deus e o rei ou senhor ao qual está ligado por um pacto.

Se os séculos VIII e IX viram o surgimento e a consolidação do feudalismo¹³, o século XII viu o florescer de uma nova era para a cultura ocidental com a retomada

¹⁰ *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 144-159.

¹¹ *Ibidem*. p. 155.

¹² LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Bauru: EDUSC, 2005. p. 52.

¹³ O nome do regime feudal deriva de feudo. Para R. Allen Brown, o feudo é “a terra de um senhor, confiada a seu vassalo em troca de serviços meritórios, os quais incluíam serviços militares, ajuda e

do comércio, o crescimento demográfico, a criação de cidades e a criação das primeiras universidades. No século anterior, as cruzadas, além de seu caráter religioso e bélico, foram importantes para a retomada da relação entre o Ocidente e o Oriente. Algumas cidades italianas, devido a sua posição, monopolizaram o comércio a partir do século XII no mediterrâneo: Gênova, Florença, Veneza, Nápoles. Elas estão não só entre as maiores cidades da época, e assim continuariam por mais quatro séculos, mas também entre as cidades mais importantes da Europa. Não foi à toa que o Renascimento surgiu nessas cidades.

Os séculos XII e XIII marcaram a Europa pelo feudalismo na França, Espanha, Portugal, Inglaterra e Alemanha. Somente na Itália não se pode falar de Feudalismo, pois a organização das cidades deu-se de forma diferente das outras nações europeias. Excetuando-se a Itália, o feudalismo criou uma nobreza guerreira ociosa. A corte europeia foi civilizando-se aos poucos, principalmente em virtude do controle da Igreja.

Essa corte ociosa exigia uma representação, que encontrou nos romances de cavalaria e na lírica provençal. Além da mentalidade guerreira, os romances exploravam o mundo cortês, um mundo idealizado com um séquito requintado. Não só expressavam certos valores como nobreza de espírito, justiça, honra, defesa de fracos e oprimidos, defesa da pátria, do rei e de Deus, mas também os cavaleiros deveriam fazer tudo isso por amor a uma dama. Já a lírica trovadoresca ou provençal, por ter sua origem nessa região da França, onde a mulher tinha *status* como em nenhum outro local na Europa, idealiza a figura feminina, vista como ser superior. De fato, na maioria dos poemas, a mulher está num nível superior ao do seu pretendente, representando a sociedade da época. A mulher é nobre, quase

conselhos". BROWN, R. Allen. *Feudalismo*. IN: LYON, Henry R. (org) *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. Logo, a base do regime é a terra e os laços entre senhor e vassalo.

sempre casada, esnoba o seu pretendente, que, mesmo assim, não abandona a “coita” de amor. Tanto a lírica quanto o romance de cavalaria são os responsáveis pela nossa atual concepção de amor, tal como Denis de Rougemont sugere.¹⁴

Paul Johnson aponta como elemento principal do Renascimento a imprensa. Por meio dela livros são impressos e o conhecimento é difundido de forma rápida. Há também o fato de o preço do livro impresso ser mais barato do que o incunábulo ou o manuscrito. De acordo com o historiador inglês, “antes da imprensa, apenas as bibliotecas muito grandes continham 600 livros, e o total de livros na Europa era bem abaixo de 100 mil livros. Em 1500, após 45 anos de livro impresso, o total foi calculado em nove milhões.”¹⁵ Os humanistas (nomenclatura não muito clara ainda hoje¹⁶) foram os responsáveis por quase tudo o que ocorreu ao longo dos séculos XIV e XV, que prepararam terreno para o desabrochar do século XVI. Paul Kristeller sugere que o termo humanista seja entendido como aquele que tem “crença no valor do homem e das disciplinas humanísticas e no renascer do antigo saber”.¹⁷

Os humanistas eram principalmente homens de letras, incentivadores do estudo e da difusão do riquíssimo conhecimento da Grécia e Roma, novamente disponível. O contato com Bizâncio foi decisivo para esse ressurgimento da cultura clássica na Itália. Esse novo contato pôs Constantinopla no mapa europeu novamente. Nos romances anteriores ao século XV, raramente Bizâncio aparecia. Nos romances que analisaremos mais adiante, Constantinopla surge como um dos grandes reinos. Afinal, a antiga capital romana do Oriente era uma das cidades mais importantes e um ponto estratégico para a Cristandade, principalmente no que se refere às Cruzadas.

¹⁴ *História do amor no Ocidente*. 2. ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2003.

¹⁵ JOHNSON, Paul. *O Renascimento*. São Paulo: Objetiva, 2001. p. 30

¹⁶ KRISTELLER, Paul. *Tradição clássica e pensamento do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 1995. p. 11-29. O autor discute a noção do termo e o modo como os historiadores modernos o usaram.

¹⁷ *Ibidem*, p. 29.

Além de Bizâncio, dois outros lugares foram centros de armazenamento da cultura Clássica: Espanha e Irlanda. O primeiro pelo contato com os árabes e o centro de copistas e tradutores que havia em Toledo. Afonso X (1221-1284), rei de Leão e de Castela (1252-1284), reuniu na cidade sábios judeus, muçulmanos e cristãos para traduzirem obras da Antiguidade Clássica. O rei foi também o responsável pelo início do uso da língua castelhana em documentos oficiais.¹⁸ O segundo pela sua posição, distante tanto da Europa continental quanto do contato direto com Roma, por esse isolamento pôde conservar manuscritos de diversas obras de autores clássicos¹⁹.

1.2 Os expoentes

Ao tratar de escritores, Johnson ressalta a importância de Dante (1265-1321), Boccaccio (1313-1375) e Petrarca (1304-1374) tanto para a literatura quanto para a cultura ocidental. O primeiro trata da encruzilhada de dois mundos: o medieval e o moderno. Boccaccio choca com o *Decameron*, mas surpreende pela obstinação em obter e editar clássicos. Petrarca é o responsável pelo ressurgimento da lírica, do individualismo e a valorização da forma.

Os três grandes nomes da literatura italiana e, conseqüentemente, da literatura européia do século XIV, o início do Renascimento, Dante, Petrarca e Boccaccio têm forte influência da cultura medieval. O primeiro na concepção da *Divina Comédia*; o segundo, pela influência dos trovadores; o terceiro, pelos *exempla* e *fabliaux* na sua obra mais famosa.

¹⁸ AGUINAGA, Carlos Blanco; PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez; ZAVALA, Iris M. *Historia social de la literatura española (em la lengua castellana)*. Madrid: Akal, 2000. p. 82.

¹⁹ CAHILL, Thomas. *Como os irlandeses salvaram a civilização*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

Para muitos, Dante Alighieri é o primeiro grande poeta da literatura ocidental em uma língua moderna. Otto Maria Carpeaux considera a leitura da obra de Dante algo vivo, pois, ao contrário dos outros épicos, “é possível ler a *Divina Comédia* assim como se fosse uma obra de hoje”²⁰. O escritor florentino é o criador de uma obra prima de arquitetura estrutural. A obra é dividida em três partes, cada uma com trinta e três cantos em terza rima²¹, criada por ele. Os outros dois grandes autores da literatura italiana (Petrarca e Boccaccio) são influenciados por ele em relação ao uso da língua italiana como expressão literária. Aliás, foi Boccaccio quem deu a denominação divina à obra de Dante.

Petrarca²² é o pai da lírica moderna devido ao seu intimismo. Ele é o criador do soneto e de várias novas formas de expressar a sua individualidade. Se, por um lado, ele é original e criativo, por outro, o autor do *Canzoniere* é um dos primeiros humanistas e o grande incentivador ao estudo dos clássicos, além de preocupar-se com a forma. Igualmente, ele é um dos casos de reconhecimento em vida, sendo laureado na colina Capitolina em Roma, da mesma forma que seus antigos mestres. Petrarca incentivou o estudo de grego e procurou por diversos manuscritos dos autores romanos. Ele é também o criador da expressão Idade das Trevas para designar o período entre a Antiguidade Clássica e o renascimento da cultura em sua época.

Giovanni Boccaccio²³ não era tão culto quanto seu contemporâneo Petrarca, mas soube compilar a sabedoria dos antigos melhor do que o poeta. Apesar de ser mais conhecido pelo *Decameron*, o escritor toscano foi o realizador de duas obras

²⁰ CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978. p.211.

²¹ A terza rima consiste em um terceto no qual o primeiro e o terceiro verso rimam, e o segundo rimará com o primeiro e o terceiro da estrofe seguinte. Tem-se, logo, o esquema rimático: ABA, BCB, CDC, DED e assim por diante.

²² CARPEAUX, op. cit. p. 218-223.

²³ *Ibidem*, p. 223 - 226.

de referência que ajudaram os artistas dos 200 anos seguintes: *De montibus, sylvis, fontibus*, uma enciclopédia do mundo antigo enumerando os lugares mencionados na literatura antiga; a outra é *De genealogis deorum gentilium*, assim como a anterior, uma enciclopédia das entidades divinas. Entretanto, a sua obra mais influente para a literatura ocidental é *Decameron*. Para alguns, é a origem do conto; para outros, da prosa literária moderna. Carpeaux considera Boccaccio “o primeiro realista da literatura universal”.²⁴

Maquiavel²⁵ (1469-1527) autor de *O Príncipe* (1517) (conhecida por uma frase que não existe: os fins justificam os meios), obra de um homem que sonha com o advento de uma Itália unificada e forte. Logo, apesar do pessimismo frequentemente relacionado a ela, é também uma obra utópica, pois não trata só da realidade, mas de um sonho que não se concretizará até o século XIX. As qualidades do príncipe ideal não residem na sua virtude, mas na sua inteligência e sagacidade. Além de *O Príncipe*, Maquiavel também escreveu *A mandrágora* (1518), uma peça de teatro, e *História de Florença* (1520-25) estão entre as suas principais obras.

O primeiro grande escritor francês do século XVI foi François Rabelais²⁶ (1493/94-1553). Antes dele houve Chrétien de Troyés (1135-1183), Marie de France, os trovadores provençais e François Villon (1431/32 – depois de 1464). Rabelais foi educado pelos franciscanos, mas deixou a ordem e juntou-se aos beneditinos. Com os doutores da Igreja, ele tornou-se médico, profissão que exerceria até o fim de sua vida. *Gargântua e Pantagruel* (1533-1564) é a sua principal produção. A obra, dividida em 5 partes, conta as aventuras de dois gigantes: Pantagruel (pai) e Gargântua (filho). Há sátira da cultura eclesiástica da Igreja Católica, assim como a

²⁴ Ibidem, p. 225.

²⁵ PAREJA, Eduardo Iañez. *História da literatura: O Renascimento literário europeu*. Lisboa: Planeta, 1993. p. 30-32. MAQUIAVEL, Nicolau. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

²⁶ PAREJA, op. cit. p.44-47.

louvação aos ideais humanistas, ainda que haja uma crítica a algumas práticas da época.

Outra glória nacional francesa é Michel de Montaigne²⁷ (1533-1592). Os *Ensaíes* (1595) deram origem a uma nova forma literária. Em seu texto, o uso do eu observando e analisando o mundo exterior a partir do mundo interior é algo novo para a cultura ocidental. O autor francês trata de diversos temas, tais como: amizade, política, sonhos, medo, morte, loucura. Todos são analisados a partir de sua experiência. Depois de Montaigne, Francis Bacon (1561-1626) é o outro grande ensaísta e um dos grandes prosadores de língua inglesa.

Geoffrey Chaucer²⁸ (1340-1400) está para a Inglaterra como Dante está para a Itália, isto é, ele é o pai da literatura de sua terra natal, o primeiro grande escritor. Os *Contos da Cantuária* são a sua principal obra. Já foi dito que há influência de Boccaccio em Chaucer, mas nada pode ser realmente provado, pois há uma diferença na concepção das histórias. Em Chaucer, ao contrário de Boccaccio, há o retrato de toda a sociedade inglesa da época. O plano de Chaucer era que cada peregrino contasse duas histórias na ida e duas na volta, na peregrinação ao santuário de Thomas A. Beckett. Entretanto, a morte do poeta interrompeu a confecção da obra. Inacabada, há apenas 24 dos 120 contos planejados. Vale lembrar ainda que a obra foi composta em versos, sendo apenas um dos contos em prosa.

Se Chaucer é o fundador da literatura, Thomas Mallory²⁹ (1395-1471) é o primeiro a dar à prosa literária uma posição de destaque. Sua obra *Le Mort D'Arthur* (1485) é a maior e mais completa compilação das lendas arturianas. Como a idéia

²⁷ Ibidem. p. 60-62.

²⁸ PAREJA, Eduardo Iañez. *História da Literatura: A Idade Média*. Lisboa: Planeta, 1992. p. 283-287; CARPEAUX, p. 232-234.

²⁹ PAREJA, op. cit. p. 288; CARPEAUX, op. cit. p. 252-253.

de autoria e de plágio não existia, Malory toma emprestado de seus antecessores os personagens e as histórias de Artur e seus cavaleiros. O nascimento de Artur, sua criação, a espada na pedra, a consolidação do reino, a constituição da Távola Redonda, a busca do Graal, o desaparecimento do rei e a promessa de que um dia ele retornará estão aqui. A prosa de Mallory teria influência em escritores tão diversos entre si como John Milton, Alfred Lord Tennyson, Walter Scott, Mark Twain, John Steinbeck, T.S. Eliot, T.H.White e J.R.R. Tolkien por diferentes motivos: sua caracterização de personagens, suas descrições de batalhas, sua mudança de pontos de vista, sua ironia, sua idealização e visão da derrocada da cavalaria.

1.3 A promoção do Ocidente

Para Jean Delumeau, o termo renascimento não significa a ressurreição da Antiguidade, mas “a promoção do Ocidente numa época em que a civilização da Europa ultrapassou, de modo decisivo, as civilizações que lhe eram paralelas.”³⁰ São vários os fatores que fazem com que a civilização ocidental ultrapasse as outras: a imprensa, o relógio mecânico, os instrumentos de navegação, as armas de fogo, as descobertas e a colonização de novas terras, as técnicas de guerra. Outro fator importante a ser ressaltado é que não foi a imitação dos clássicos que trouxe o progresso, mas o empenho dos homens em solucionar problemas. A imitação, que nem sempre foi imitação, mas também comentários e um ponto de partida para se pensar coisas novas, que acabaram gerando uma renovação ou um renascimento do Ocidente.

³⁰ DELUMEAU. Jean. *A Civilização do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 20.

A Itália é a origem dessa renovação no Ocidente. Ao aceitarmos os termos Renascimento e o seu período anterior, a Idade Média, os nomes de Dante, Boccaccio, Petrarca, Villon, Thomas Malory, Rabelais, Fernão Lopes, Bosch, Dürer, Van Eyck, Juan de Encina, entre outros, não podem figurar na lista de renascentistas, pois ao admitir a Idade Média como um período de trevas e ignorância, esses artistas são medievais cronologicamente. Todavia, ao percebermos o desenvolvimento da civilização ocidental como gradual, o terreno para o chamado Renascimento do século XVI foi preparado nos séculos anteriores, principalmente a partir do século XII. Como já foi dito anteriormente, o século XII é o responsável pelo despertar da Europa.

O Renascimento foi, além de todo o esplendor nas artes plásticas, na ciência, na arquitetura, na escultura e na literatura, um período de contradições: a Reforma Protestante gerou a Contrarreforma católica, a liberdade europeia custou a dominação de povos americanos, africanos e asiáticos, a ascensão da burguesia e sua ligação com a nobreza, gerando um enriquecimento de um lado e o empobrecimento de grande parte da população de outro. Se pensarmos nas obras literárias mais importantes do Renascimento, as epopeias, essa contradição é ainda maior. Nenhuma delas representa o imaginário greco-romano, o que elas têm é a forma, pois a essência ainda é medieval. O ideal presente nessas obras é o cavaleiresco-feudal-cristão. O herói luta por Deus e sua pátria em *Os Lusíadas* (1572) e *Jerusalém Libertada* (1581). Pelo amor cavaleiresco-cortês em *Orlando Furioso* (1ª edição em 1516, 2ª edição em 1521 e edição definitiva em 1532) e

Orlando Enamorado (1483 e 1495). Em *The Faerie Queene (A Rainha das Fadas)* (1590-1609), o imaginário presente é o amálgama de celta/bretão com cristão.³¹

Se nas artes plásticas e na ciência há um renascimento da Antiguidade, o mesmo pode ser dito da literatura. Contudo, cabe lembrar que essa arte é produzida por uma elite intelectual e está longe do grande público leitor, que continua ligado às representações artísticas da Idade Média como, por exemplo, as novelas de cavalaria. Apesar de se ressaltar que o conto tem entre suas origens os *exempla* medievais. A poesia lírica, os trovadores. A epopeia tem a forma antiga, porém os temas são medievais. O que a literatura abandonou foi a sua vinculação ideológica com a Idade Média católica, aproximando-se esteticamente da Antiguidade. Contudo, o espírito feudal cavaleiresco europeu permanece. Além disso, as formas retomadas da Antiguidade (ode, epopeia, tragédia, comédia, sátira, epístola, entre outras) ganharam versões em vernáculo. Sendo assim, as línguas modernas, e o seu surgimento, marcam também o nascimento da literatura nacional. Os escritores não mais se preocupam somente em imitar os clássicos, eles querem também igualá-los. Portanto, os escritores dos séculos XV e XVI voltam-se para os seus antecessores no uso do idioma pátrio.

Em relação às artes (pintura, escultura, arquitetura) os grandes artistas do Renascimento trabalharam para a Igreja Católica. Ainda que essas obras tenham sido encomendadas, elas apresentam uma nova visão do mundo bíblico. Há uma liberdade, que antes não poderia ser mostrada: nus, corpos bonitos, cenas não descritas na Bíblia. Cabe destacar aqui o papel do estudo dos clássicos para o aperfeiçoamento das técnicas artísticas. Tanto a escultura como a arquitetura tiveram avanço graças ao interesse pela Antiguidade, principalmente romana, que

³¹ No próximo capítulo trataremos do gênero narrativo medieval: canção de gesta, romance e novela de cavalaria.

estava disponível na Itália. Pode-se falar em uma proto-arqueologia, visto que surge a pesquisa e procura por antiguidades. Para Delumeau, “no plano artístico, o Renascimento só vingou graças à arqueologia”³². Como dito anteriormente, o estudo e imitação dos clássicos levou a um aperfeiçoamento técnico e novas descobertas, como a perspectiva para a pintura.

Peter Burke ressalta que há uma continuidade no que diz respeito à cortesia entre a Idade Média e o Renascimento, de tal forma “que é impossível dizer quando uma época termina e outra começa”³³. A obra principal do período, representando a linha didática, é *O Cortesão* (1528), de Baltazar Castiglione (1478-1529). Essa obra é um tratado, em forma de diálogos, sobre as maneiras do cortesão portar-se na corte. Os romances de cavalaria também serviam de modelo de conduta na corte, por isso o sinônimo romance cortês, aquele que retrata os modos da corte. A corte exercia a função de regular os modos. Há um certo ritual cortês na fala, nos gestos, na dança, na mesa, no cavalgar. N’*O Cortesão*³⁴ há uma sociedade idealizada, tal como nos romances de cavalaria, principalmente do ciclo arturiano. Para Delumeau, o êxito da obra de Castiglione “testemunha uma nobreza que conservava o ideal cavaleiresco mas levava uma vida menos militar que a de outrora”.³⁵ *O Cortesão* está para o século XVI como os romances de Chrétien de Troyes estão para o século XII. Ambos representam uma corte idealizada e indicam modos de conduta. No caso do italiano, a corte de Urbino; no caso francês, as cortes da Provença. Há, contudo, que se ressaltar que as obras do francês são ficção ao passo que a do italiano é uma espécie de manual de etiqueta.

³² DELUMEAU, op. cit., p. 99.

³³ BURKE, Peter. *O Cortesão*. In: GARIN, Eugenio (org). *O Homem Renascentista*. Lisboa: Presença, 1991. p.109.

³⁴ CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

³⁵ DELUMEAU, op. cit., p.87.

Portugal e Espanha são as maiores potências europeias desde o século XV até o final do século XVI. Devido à sua ligação com a Igreja Católica, a Península Ibérica para o seu desenvolvimento tecnológico e comercial, pois muito de seu poder econômico estava na mão de judeus, um dos principais grupos perseguidos pela Inquisição. Com a expulsão, perseguição e morte dos judeus, o dinheiro deles, que auxiliava nas expedições ultramarinas foi embora junto. Se Portugal perde muito do seu dinheiro com a Inquisição, o mesmo não pode ser dito da Espanha, visto que na América recém-descoberta há ouro e prata, que mantêm os cofres espanhóis cheios. Entretanto, a perseguição religiosa gerou uma fuga de cérebros da Península Ibérica e demais países católicos para os protestantes, principalmente Inglaterra e Holanda.

A literatura portuguesa do século XVI coincide com o ápice do domínio português no mundo, que os portugueses ajudaram a alargar as fronteiras. Joaquim Barradas de Carvalho afirma que “os Descobrimentos são o fato essencial do Renascimento; [...] E Portugal não pode ser compreendido no que tem de específico sem os Descobrimentos”³⁶. Os Descobrimentos em vez de inspirar uma volta à Antiguidade, como ocorre na Itália, na nação de Camões ideais medievais de pátria, rei e religião são retomados. Dessa forma, a religião infiltra-se no poder, assumindo-o totalmente antes do final do século XVI. O imaginário medieval é revivido, pois as descobertas de novas terras, no velho mundo e no novo, fazem com que os antigos medos sejam enfrentados. Ao mesmo tempo em que destroem velhas crenças (a terra é redonda, não quadrada), outras são revividas: monstros marinhos, homens estranhos, amazonas, o jardim do Éden.

Eugenio Garin, assim como Jacob Burchardt, sustenta que o Renascimento surgiu na Itália, tendo como preocupação principal o homem. Para o estudioso

³⁶ CARVALHO, Joaquim Barradas de. *O Renascimento português (em busca de sua especificidade)*. Lisboa: INCM, 1980. p.13.

italiano, “o despertar cultural, que caracteriza desde o início o Renascimento é sobretudo uma afirmação renovada do homem, dos valores humanos nos vários domínios: desde as artes à vida diária.”³⁷ O cuidado com o homem tornou-se mais conhecido pela denominação de antropocentrismo, o qual gerou uma série de estudos, traduções, tratados, comentários das obras da Antiguidade Clássica. Esse despertar da civilização ocidental não é espontâneo como muitos sugerem. Há uma certa ligação entre os renascimentos anteriores: o carolíngio (século VIII e IX) e o do século XII. Contudo, o que os diferencia é o impacto que a divulgação de novas ideias tem sobre as pessoas na época. Como dito anteriormente, o principal meio de divulgar as ideias são os livros, disponíveis em maior quantidade devido ao aparecimento da imprensa de tipos móveis, criada por Guttemberg.

Apesar da imagem que se tem da Idade Média, devido aos renascentistas, o período de trevas, escuridão, domínio da Igreja Católica e do barbarismo não foi realmente isso. Os homens do Renascimento autoproclamaram-se herdeiros da cultura greco-romana. Entretanto, eles esqueceram que foi o período anterior que conservou o conhecimento e as obras da Grécia e Roma.

Constantinopla, a sede do Império Romano do Oriente, foi a principal fonte de conhecimento para os italianos devido ao comércio estabelecido. As grandes obras gregas e romanas estavam disponíveis em manuscritos lá. Os humanistas italianos leram, traduziram, comentaram e compilaram a sabedoria dos antigos. Da mesma forma, os humanistas avançaram, pois partiam do ponto em que os antigos tinham parado.

³⁷ GARIN, Eugenio. *O homem renascentista*. IN: GARIN, Eugenio (org). *O homem renascentista*. Lisboa: Presença, 1991. p. 9.

Michael Mallett³⁸ chama atenção para uma figura surgida durante o Renascimento: o *condottiero*. Ele é um soldado profissional, com exército particular, que era contratado para servir a determinada cidade-estado ou mesmo a um nobre. Grande parte desses *condottieri* eram nobres ou tornaram-se nobres. Há, contudo, algumas diferenças entre os *condottieri* e os cavaleiros. Estes estavam ligados pela vassalagem e recebiam títulos ou terras dos seus senhores; aqueles pelo pagamento que o chefe fazia ou pelos espólios de guerra. O soldado profissional não ascendia socialmente como um cavaleiro por reconhecimento do rei. O *condottiero* tornava-se rico e comprava título de nobreza ou aliava-se a famílias importantes, quando já não pertencia a uma delas. Francesco Sforza³⁹ é um dos exemplos de guerreiro moderno.

Agnes Heller, ex-aluna de Luckács, influenciada pelo marxismo, vê no Renascimento uma revolução. Entretanto, essa revolução não só acontece no plano artístico mas também no modo de produção capitalista. A estrutura econômica, política, social e artística é abalada, assim como o modo de viver e de ver o mundo, e os novos valores. A noção de indivíduo, que surge ao longo desse período, cujas raízes já estavam na Idade Média, é nova: “o homem é um ser relativamente autônomo, que cria o seu próprio destino, luta com a sua sorte e faz a si próprio.”⁴⁰ A mesma idéia já podia ser vista em alguns romances de cavalaria⁴¹. Contudo, tal noção de individualismo gera também a noção de nação, pois os indivíduos

³⁸ In: GARIN, Eugenio (org). *O homem renascentista*. Lisboa: Presença, 1991.

³⁹ Francesco Sforza trabalhou para o duque de Milão, Fillippo Maria Visconti, em várias batalhas contra Veneza, conseguindo impedir o avanço dos venezianos nos domínios milaneses. Além de muito dinheiro e fama, Francisco casou-se com a filha do duque, Bianca Maria. Com essa união, tornou-se parte da nobreza europeia. CHAMBERS. D.S. *Francesco Sforza*. IN: HALE, John R. *Dicionário do Renascimento Italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 329-330.

⁴⁰ HELLER, Agnes. *O homem do Renascimento*. Lisboa: Presença, 1982. p.21-22.

⁴¹ PAZ, Demétrio Alves. *Galaz: a cristianização do herói do Graal*. Porto Alegre, 2004. (Dissertação de mestrado)

possuem algo em comum. Portugal e Espanha são os dois melhores exemplos para a época.

1.4 A Reforma e a Contrarreforma

A Europa do século XVI assistiu, também, ao surgimento da Reforma Protestante, movimento iniciado por Martinho Lutero (1483-1546), que teve em Jean Calvino (1509-1564) outro grande expoente. Para Lutero, qualquer pessoa tinha o direito ao acesso à palavra de Deus, que estava na Bíblia. Para tanto, ele empreendeu a tradução da Bíblia para o alemão, a primeira numa língua moderna. Calvino acreditava que o homem deveria buscar no trabalho a salvação, pois o trabalho torna o homem mais digno de Deus. Desse modo, o lucro estaria justificado e isso abriria espaço para o desenvolvimento do capitalismo, principalmente nos países protestantes.⁴²

Como resposta à Reforma, surgiu a Contrarreforma por parte da Igreja Católica. Entre 1545 e 1563 realizou-se o Concílio de Trento para a reorganização do catolicismo. Esse concílio organizou a moderna Inquisição para julgar e condenar a heresia protestante. Ainda como resposta ao protestantismo foi criada a Companhia de Jesus. Entretanto, cabe ressaltar que a Igreja Católica é a responsável pela Reforma Protestante por se ter desviado de seus objetivos espirituais e por atender à ideologia conservadora aristocrática.

O primeiro passo para a cisão do Cristianismo foi a mudança da sede do papado de Roma para Avignon, na França, em 1305, pelo papa Clemente V. Ele se mudou, pois se sentia mais seguro na França e poderia controlar a caça aos

⁴² WEBER, Max. *Ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

Templários⁴³ mais de perto. A ordem do Templo foi extinta pelo papa devido ao temor que ela inspirava ao poder da Igreja. Soma-se a isso o fato de a ordem ter muito dinheiro (o rei da França Filipe IV, o Belo, devia à Ordem do Templo altas quantias) e possuir muitas terras espalhadas pela Europa e Oriente Médio.

Segundo Delumeau⁴⁴, quando o papado, sob o comando de Gregório XI, volta para Roma em 1377 há mais franceses do que italianos na cúpula da Igreja. No ano seguinte, com a morte do papa e a eleição de um novo, ocorre uma briga que resulta em dois papas: um em Roma (Urbano VI) e outro em Avignon (Clemente VIII). A Cristandade viu-se dividida, pois a maioria dos reis apoiava o papa Urbano, mas outros, de França, Aragão, Castela e Escócia, apoiavam Clemente. Durante 39 anos, de 1378 até 1417, os dois papados excomungam-se, disputam influências e poder. Só há solução para o Cisma, como ficou conhecida essa época, com a eleição de Martinho V para papa no Concílio de Constança, que durou de 1414 até 1418. Antes do Concílio de Constança, houve outro em Pisa, no ano de 1409, mas sem resultado prático, pois um terceiro papa foi eleito. O objetivo dos cardeais reunidos em Constança foi unificar a Igreja e seus objetivos apostólicos, porém, como veremos a seguir, não foi isso que ocorreu.

Após o Cisma, a eleição de um papa passou a ser mais um assunto de política do que religião. Os papas que antecederam a Reforma foram alguns dos maiores responsáveis pelo descrédito da Igreja perante os fiéis, outros membros da igreja, reis e líderes da Europa. Sisto IV, Francesco della Rovere, papa entre 1471 e 1484, é um dos primeiros a usar o aparelho do papado para auxiliar a sua família.

⁴³ A ordem dos Templários ou Cavaleiros do Templo de Salomão foi a primeira das ordens religioso-militares a ser criada em 1115, em Jerusalém, por Hugo de Payens. Bernardo de Clairvaux foi um dos grandes defensores da cristianização da cavalaria. No Concílio de Troyes, em 1128, São Bernardo foi a favor do reconhecimento oficial dos Templários pela Igreja. Assim, do ponto de vista do monge cisterciense, os Templários eram o que a cavalaria deveria se tornar.

⁴⁴ DELUMEAU, op. cit., p. 121-126.

Seu sobrinho, Giuliano, será o futuro papa Júlio II, de quem falaremos mais adiante. Apesar de ter se envolvido em guerras contra Estados, nas quais não lucrou nada, o papa foi o responsável, devido a sua educação humanística, não só pelo aumento do acervo da biblioteca do Vaticano, mas também pela construção da Capela Sistina e pelo estabelecimento do coro da Sistina.

Inocência VIII, Giovanni Battista Cibó, sucedeu Sisto como papa de 1484 até 1492. Ele foi o primeiro papa a reconhecer seus filhos e a realizar refeições acompanhado de mulheres. Também celebrou o casamento de seu filho com a presença da nobreza europeia. Entretanto, em matéria de escândalos, ele não será páreo para o seu sucessor, Alexandre VI, Rodrigo Bórgia, papa entre 1492 e 1503. A família Bórgia ascendeu ao poder com o tio de Rodrigo, papa Calisto III (1455-58). De origem aragonesa e catalã, a família sempre foi mal vista pelos italianos. Rodrigo nomeou seus filhos cardeais, casou e divorciou sua filha com reis, mandou assassinar desafetos. César Bórgia, o filho mais parecido, e mais cruel do que o pai, foi admirado por Maquiavel⁴⁵. O papa Alexandre, além dos muitos crimes de que foi mandante ou mentor, foi simoníaco. Contudo, foi também o responsável pela bula papal que dividiu o Novo Mundo entre portugueses e espanhóis.

Após a morte de Alexandre, Pio III assume, mas morre no mesmo ano. Em 1503, Júlio II, Giuliano della Rovere, é quem ocupará o cargo até 1513. Comparado aos papas que o antecederam, ele foi o que teve o maior êxito nas suas lutas e no legado que deixou no Vaticano. Foi durante o seu comando que trabalharam Michelangelo, Rafael, Bramante, entre outros artistas. Ele iniciou a construção da nova catedral de São Pedro. Devido a sua educação e aos negócios familiares, ele

⁴⁵ MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. In: MAQUIAVEL, Nicolau. *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Ver capítulo 7.

sabia como administrar. Igualmente, ele tentou acabar com o nepotismo e a simonia na Igreja, mas não conseguiu.

Giovanni de Médici tornou-se o papa Leão X em 1513 e ficou até a sua morte em 1521. Filho de Lorenzo, o magnífico, Leão teve uma educação humanística invejável. No controle da Igreja, cercou-se de intelectuais, artistas e homens de letras. Dentre outros, estavam sob seu patrocínio Michelangelo, Rafael e Ticiano. Para realizar o seu sonho de concluir a basílica de São Pedro, recorreu à venda de indulgências. Esse foi o estopim para a crítica de Lutero e o início das desavenças que desencadearam a Reforma Protestante.

De acordo com William Manchester⁴⁶, Lutero era professor em Wittenberg em 1517 quando Johann Tetzel vendia indulgências pela Alemanha. O frei agostiniano não gostou daquele papel que concedia perdão ao pecador, salvando a sua alma do inferno ou do purgatório e colocando-a no paraíso. Contra as indulgências, Lutero escreveu as 95 teses e as pregou na porta da igreja em Wittenberg. O seu objetivo não era romper com a Igreja, mas demonstrar as suas falhas, corrigindo os erros. Entretanto, as suas teses não foram interpretadas dessa forma pela Igreja e pelo papa.

A cúpula da Igreja subestimou tanto o poder de argumentação quanto as críticas de Lutero. O julgamento dele demorou tempo demais e as suas ideias, graças à imprensa e ao uso da língua alemã, tiveram um alcance maior do que o previsto. Na medida em que o tempo passava, Lutero escrevia mais e replicava as críticas recebidas por outros membros da Igreja. Em 1518, Lutero foi convidado a retratar-se em Roma. Ele sabia que se fosse até Roma poderia não retornar, por isso recusou o convite e solicitou ajuda de Frederico, o Sábio (1463-1525). Com a

⁴⁶ MANCHESTER, William. *Fogo sobre a terra: a mentalidade medieval e o Renascimento*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p. 185-247.

intervenção do rei, Lutero foi liberado de ir a Roma, mas teve de apresentar-se em Augsburgo. Na cidade alemã, “o ofensor deveria emitir imediatamente uma retratação pública e jurar solenemente jamais questionar a política papal”.⁴⁷ Com a recusa de Lutero, a ruptura com a Igreja era inevitável, não havia mais reconciliação. Em 1520, Lutero foi excomungado, porém não pelo papa.

Na Alemanha da época de Lutero, o sentimento anticlerical, ou melhor, anti-Roma era muito grande. Por esse motivo, ele teve apoio de Francisco e de boa parte do povo alemão, além de alguns intelectuais, inclusive Erasmo de Roterdã (1469-1536). No mesmo ano, porém antes da excomunhão, Lutero publica quatro obras fundamentais para compreender a Reforma: *O Papado de Roma*, *Apelo à Nobreza Cristã da Nação Alemã*, *O Cativoiro Babilônico da Igreja* e *Da Liberdade do Cristão*. Nessas obras, há denúncia aos abusos da Igreja e questionamentos que os reformadores seguintes interpretariam de diversas formas.

Em 1521, em Worms, foi realizado o último julgamento de Lutero pela Igreja. A dieta contou com a presença de Carlos V (1500-1558), agora Imperador. O Objetivo da reunião era ou a retratação, dizendo que as suas obras estavam erradas, ou seu julgamento por heresia. Ele se recusou a retratar-se, mas não se livrou da acusação de Heresia. Lutero conseguiu escapar. A partir de então, a cisão da Igreja era inevitável. Não existiria mais a Igreja, mas o Cristianismo. O catolicismo passou a ser uma das várias seitas do Cristianismo.

Depois de as 95 teses de Lutero terem sido expostas, e também publicadas, o sentimento anticlerical, que estava adormecido em muitos homens de fé e alguns humanistas, eclodiu com força na Europa, espalhando-se rapidamente, surgindo outros líderes e outras idéias. Ulrich Zwingly (1484-1531), suíço, foi o reformador em

⁴⁷ MANCHESTER, op. cit. p. 203.

seu país, principalmente em Zurique. Ele morreu defendendo a sua cidade contra os católicos. Delumeau vê em Jean Calvino o “segundo patriarca da Reforma”⁴⁸. Após a morte de Lutero, ele foi a grande referência na oposição à fé romana. A sua obra *Instituição da religião cristã* é a principal do calvinismo. É nela que está exposta a teoria da predestinação, na qual alguns homens já estariam destinados à salvação desde o nascimento, pois Deus já conhecia os escolhidos. As regras dos calvinistas eram muito rígidas e qualquer desvio era punido, alguns até demais. O adultério, por exemplo, era punido com a execução dos adúlteros. William Rochester ressalta que

os calvinistas trabalhavam muito porque não havia muitas outras coisas que lhes fossem permitidas. ‘Banquetear’ era proibido, o mesmo valia para a dança, o canto, quadros, estátuas, relíquias, sinos de igreja, órgãos, velas de altar; canções ‘indecentes ou irreligiosas’, encenar ou assistir a peças de teatro; usar ruge, jóias, renda ou roupas ‘imodestas’; referir-se a seus superiores de maneira desrespeitosa; praguejar, apostar, jogar cartas, caçar, embebedar-se; batizar os filhos com outros nomes que não os do Velho Testamento; ler livros ‘morais ou irreligiosos’; e manter relações sexuais, exceto entre parceiros de sexos diferentes casados um com o outro.⁴⁹

Dessa forma, percebemos que há uma rigidez nos preceitos e que não há lugar para o lazer. Foi essa dedicação ao trabalho que Max Weber viu como incentivo ao capitalismo. Na Escócia, o reformador é John Knox (1505-1572), que se refugiou na Suíça, onde encontrou Calvino. Ao voltar para a sua terra natal, sem querer, ofendeu a rainha Elizabete I (1533-1603) ao dizer que uma mulher não poderia ocupar o lugar de governante.

Henrique VIII (1491-1547) rompeu com a igreja católica por motivos políticos e pessoais, não por crença, como os outros protestantes. O rei da Inglaterra queria a anulação de seu casamento com Catarina de Aragão, mas o papa negou, pois teria um inimigo ainda mais poderoso, o Imperador Carlos V, sobrinho de Catarina. Como não obteve o que queria, Henrique, em 1534, com o Ato de Supremacia, criou a

⁴⁸ DELUMEAU, op. cit. p.128.

⁴⁹ ROCHESTER. op. cit. p. 258.

igreja anglicana, sendo ele e seus futuros herdeiros tanto o chefe de Estado como o chefe espiritual da nova seita dos ingleses.

Os protestantes, apesar de não ser muito divulgado, foram muito intolerantes com os católicos, antes de os Tribunais do Santo Ofício serem oficializados pela igreja católica. Na Alemanha, na Suíça e na Inglaterra vários católicos foram presos e mortos por protestantes. Nas revoltas que se seguiram ao julgamento de Lutero em Worms, estima-se que aproximadamente 100 mil pessoas foram mortas. Apesar disso, para Jean Delumeau, as medidas que fizeram o sucesso do protestantismo deram-se devido ao fato de que Lutero

e os outros reformadores protestantes reuniram num corpo único de doutrina os elementos esparsos de uma teologia favorável aos leigos. Fizeram do pastor, pelo menos em direito, um delegado dos fiéis e autorizaram-no a casar; confiscaram os bens da Igreja; reduziram o número de sacramentos e diminuíram a importância dos que deixaram ficar; concederam aos leigos a comunhão sob as duas espécies; permitiram a todos o acesso à Escritura; baniram dos ofícios divinos o latim, ininteligível pela massa.⁵⁰

O sucesso deve-se, em parte, ao fato de que os protestantes conseguiram tocar os fiéis, aproximando-os mais à vida cristã, e ao acesso à palavra divina.

Os três papas que surgiram após a dieta de Worms enfrentaram alguns problemas antes que a igreja católica fosse capaz de organizar-se devidamente e criar a Contrarreforma. O papa Adriano VI, com o breve papado de um ano entre 1522 e 1523, foi, até João Paulo II, o último eleito que não era italiano. Ele tentou recuperar a credibilidade da igreja perante os fiéis, pois “pôs fim à venda de indulgências, banuiu a simonia, cortou o orçamento papal e garantiu que apenas candidatos qualificados para o sacerdócio fossem ordenados”⁵¹, mas era sabotado pelos seus subordinados. O sucessor de Adriano foi Clemente VII, primo de Leão X, também membro da família Médici. O seu papado, de 1523 a 1534, teve muitos

⁵⁰ DELUMEAU, op. cit. p 140.

⁵¹ ROCHESTER, op. cit, p. 263.

insucessos, sendo três os principais. Primeiro, ele sofreu uma tentativa de assassinato em 1526. Segundo, no ano seguinte, foi a vez do saque de Roma. O exército do Imperador Carlos V, em luta contra Francisco I da França, aliado do papa, cercou Roma e pediu um resgate de 60 mil ducados. Os soldados do exército eram, em sua maioria, mercenários, que estavam interessados em obter dinheiro. Em Roma havia muita riqueza, eles perceberam isso e resolveram interromper o armistício, matando o seu líder e invadindo a cidade. Durante uma semana eles mataram, estupraram, nobres foram sequestrados, sendo libertados somente após o pagamento de resgates. Igrejas, tumbas, palácios e casas foram pilhadas. Não havia nada sagrado, pois os mercenários não eram católicos. O papa escapou ileso e teve de fugir da cidade. Ao fazer as pazes com o Imperador Carlos V, Clemente voltou para Roma, mas a cidade não era mais a mesma. A ocupação da cidade pelas tropas mercenárias durou oito meses. Terceiro, Henrique VIII, rei da Inglaterra, rompeu com o papa e fundou uma nova seita, o anglicanismo.

Apesar desses infortúnios, Clemente tinha uma formação intelectual invejável para a época, mas também tinha dificuldades em tomar decisões, muitas vezes cometendo erros. Um deles foi o que ocasionou o saque de Roma, pois o papa apoiou o rei Francisco I da França na luta contra Carlos V. Ele também foi um grande mecenas de artistas como Michelangelo, Rafael, Cellini, entre outros. Ao contrário de alguns papas anteriores a ele, Clemente era um homem piedoso, justo e humilde. Um dos seus homens de confiança e amigo era o Cardeal Farnese, que se tornaria o sucessor de Clemente como Paulo III.

Alessandro Farnese foi papa como Paulo III de 1534 a 1549. Durante o seu papado foram preparadas as bases para a ofensiva da igreja católica aos protestantes. Ele reativou o Santo Ofício (Inquisição), organizou o Concílio de

Trento, idealizou projetos de urbanização em Roma, incentivou a Universidade de Roma, incumbiu Michelangelo de projetar uma nova São Pedro, reorganizou a Biblioteca Vaticana. Da mesma forma, ele foi o responsável por reconhecer a Companhia de Jesus em 1540, fundada por Inácio de Loyola em 1534. A ordem adquiriu muita força com a Contrarreforma, pois seus missionários foram enviados para o mundo inteiro. No final do século XVI havia jesuítas na América, Índia e Japão. Devido ao voto de obediência, os jesuítas são, em parte, responsáveis pela queima de livros das civilizações americanas como Astecas e Incas.

Como anteriormente dito, o Concílio de Trento ocorreu de 1545 até 1563. Nesses dezoito anos, ele foi interrompido três vezes e uma vez mudou de lugar, sendo realizado uma parte em Bolonha. Não obstante esses acontecimentos, há dois fatores a serem considerados. O primeiro diz respeito à reorganização interna da Igreja Católica. A Contrarreforma conseguiu banir e punir os membros “ímpuros” e “viciosos”. Essa perseguição foi feita por meio dos Tribunais do Santo Ofício, ou seu nome mais comum e temido: Inquisição. O segundo é a perseguição aos humanistas. Devido a sua irreligiosidade, supostamente contida em suas obras, os estudiosos do século XVI foram perseguidos pela Igreja sob a acusação “mais perigosa: a de heresia”.⁵² Não somente os humanistas, mas também mulheres, judeus, muçulmanos, protestantes, descrentes e todos aqueles que não eram católicos.

Alguns reis católicos foram extremamente radicais na perseguição aos protestantes. Na Inglaterra, Maria I, mais conhecida como Maria Sanguinária, perseguiu, aprisionou e matou muitos protestantes. Na França, Henrique II (1519-1559) também perseguiu os apóstatas. Contudo, foi no reinado de seu filho, Carlos

⁵² BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 203.

IX (1550-1574), que ocorreu um dos mais infames massacres da história moderna: a noite de São Bartolomeu. Na madrugada do dia 24 de agosto de 1572, em Paris, Carlos IX, manipulado pela sua mãe, deu a ordem de matar os huguenotes. Na capital, o massacre durou até o dia 30. Em outras cidades, ele se estendeu até outubro. Delumeau⁵³ calcula em 30 mil o número de franceses protestantes mortos; outros calculam mais.

Por que a religião é tão importante? A prosificação dos romances de cavalaria no século XIII, conhecida como vulgata, e sua difusão deu-se por meio de objetivos religiosos. Se a religião e seus ideais estão em crise, o romance, agora transformado em novela de cavalaria não mais representará essa preocupação, mas estará ligado ao lado cortês, galanteador, pagão, maravilhoso. O surgimento da ideia de individualismo também colaborou para a cisão da Igreja. Lutero, Calvino, Knox e outros reformadores queriam uma religião mais pessoal, exigindo realmente a devoção, não o temor.

1.5 Os contrastes: as artes, as línguas antigas e modernas, a tecnologia

O século XVI é o século dos contrastes. Ao mesmo tempo em que há uma melhoria na condição de vida dos europeus, devido aos avanços tecnológicos, há, igualmente, um retrocesso: a destruição de povos americanos, a escravização de povos africanos, numa escala muito maior do que todos os séculos anteriores, a colonização da Ásia, a Inquisição, entre outros. Em oposição à realidade terrível e brutal, o século XVI viu o nascimento das utopias: de Thomas Moore (1478-1535), de Campanella (1568-1639), de Francis Bacon (1561-1626), para ficar com as mais

⁵³ DELUMEAU, op. cit., p.132.

famosas. Essas utopias concebiam formas de governo, modelos de cidade. Cocanha, o país da abundância, é uma das utopias em uma época também marcada pela fome e pela miséria.

Outro fato extremamente importante para a compreensão do Renascimento é o surgimento da consciência do uso das línguas modernas. Não importava mais só escrever em latim ou estudar grego para compreender os clássicos. Os escritores, ficcionais ou não, deviam usar a sua língua como forma de expressão linguística. Assim sendo, a gramática latina serve de base para as línguas europeias modernas, derivadas ou não do latim. Não só essa preocupação é vista na literatura e na filosofia, mas também na sistematização das línguas. Gramáticas, vocabulários, isto é, dicionários, surgem ao longo do século XVI em inglês, francês, português, entre outras línguas.

O estudo da língua grega foi o responsável pela redescoberta de Platão e sua filosofia. A Idade Média conhecia Aristóteles e a Igreja Católica, principalmente com os beneditinos, tinha cristianizado o estagirita. Platão, por outro lado, ressurgiu graças aos manuscritos trazidos de Constantinopla ao longo do século XV. Da Itália, o estudo da língua de Homero passou para a França e a Inglaterra, sendo Oxford e Cambridge ainda hoje centros de excelência no ensino das línguas clássicas.

Os séculos XIV e XV foram os responsáveis pela laicização do ensino. De forma perspicaz, Jean Delumeau nota que a “imprensa não teria conhecido o êxito que teve se o público não estivesse preparado para a acolher.”⁵⁴ Portanto, sem a educação devida e um público leitor e culto muito maior do que 200 anos antes, o impacto da criação de Gutemberg não teria surtido o mesmo efeito na Europa.

⁵⁴ DELUMEAU, op. cit. p.98.

Além da literatura e filosofia, outras artes também tiveram um grande apreço durante o renascimento. A arquitetura evolui bastante com o estudo das obras clássicas. A escultura tem em Ghiberti (1378-1455), Brunelleschi (1377-1446), Filareto (1400-depois de 1465), Donatello (1386-1466) e Michelangelo (1476-1564) seus maiores cultores. A arqueologia surge ainda que de uma forma primitiva, pois o cuidado e a busca por antiguidades começam. Têm início também os primeiros museus. A música teve o seu primeiro grande nome em Monteverdi (1567-1643).

Peter Burke ressalta que a nossa idéia de Renascimento é ainda ligada à visão do século XIX, graças a historiadores como Jules Michelet e Jacob Burckhardt, que louvaram a época como o grande paradigma da história da Europa. A compreensão e a visão deles ainda persistem atualmente.

Arnold Hauser afirma que há uma continuidade entre a Idade Média e a Renascença. Para o historiador alemão, Michelet e Burckhardt criaram o mito do Renascimento. Hauser vê na atitude dos dois entusiastas do período uma contrariedade à ideia romântica de Idade Média e sua reavaliação pela história do século XIX. Há, pois, mais uma valorização da Renascença por ela se opor à Idade Média do Romantismo. Os dois historiadores do período ressaltaram as diferenças entre os dois períodos, mas não apontam as semelhanças. É inevitável o fato de que a Itália seja o berço do Renascimento, visto que, conforme Hauser, “a nova cultura artística aparece pela primeira vez em cena na Itália, porque esse país também lidera no Ocidente em questões econômicas e sociais, porque a restauração da vida econômica começa aí”.⁵⁵

Fernão de Magalhães (1480-1521) é o navegador, e talvez o nome, mais importante para a compreensão do que foi o Renascimento, o que parece irônico,

⁵⁵ HAUSER, op. cit. p. 282.

visto que ele não era artista, arquiteto, humanista, rei, membro da igreja, *condottiero*; ele era um simples navegador. Entretanto, e esse é o fato mais notável, foi ele quem alargou as fronteiras do mundo e provou que a terra era redonda, apesar de não ter concluído a sua viagem. Foi por insistência sua que a Espanha financiou a viagem de circunavegação, provando empiricamente o que muitos já sabiam. Depois da sua viagem, o mundo não seria mais o mesmo. Todos os grandes nomes do passado haviam errado. Além de redonda, a terra tinha outro continente, descoberto por Cristóvão Colombo (1451-1506), mas nomeado em homenagem ao outro navegador, que foi o primeiro a alcançar o continente, Américo Vespúcio (1454-1512). Cabe ressaltar que as grandes navegações não só ocorreram graças à tecnologia disponível e criada pelos europeus como também à coragem dos homens dispostos a romper barreiras.

A Europa dos séculos XIV ao XVI foi assolada por diversas epidemias: peste negra e tifo, por exemplo. Os principais fatores que colaboravam para as epidemias eram a falta de higiene e o atraso da medicina ocidental. Além das doenças, o que matava também eram as traições, as guerras, as torturas, em suma, “o tratamento desumano do homem pelo homem”⁵⁶. Irmão matava irmão pelo poder ou pela sucessão do rei, reis eram mortos por seus opositores, tentativas de assassinatos a gente importante. Quem sofria também eram as minorias: negros, judeus, muçulmanos. Os negros foram escravizados pelos europeus e, a partir do século XVI, levados para a América como mão de obra. Os judeus sempre foram bodes expiatórios da igreja católica. Por exemplo, na Roma, pós-saque de 1527, eles deviam usar a estrela de Davi e moravam em guetos. Na Espanha, pós-tomada de

⁵⁶ ROCHESTER, op. cit. p. 65.

Granada, Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517) mandou executar todos os muçulmanos que não se batizassem.

A geografia desenvolveu-se muito nos séculos XV e XVI graças à redescoberta dos trabalhos dos geógrafos clássicos. Soma-se a isso, o contato com os árabes e seus instrumentos de navegação, que serão aperfeiçoados nos dois séculos seguintes pelos ocidentais. A nação mais empreendedora das navegações foi Portugal. Os portugueses foram os responsáveis pela descoberta de novas terras e quebra de limites antigos. Também criaram novos navios e aperfeiçoaram a cartografia. A tecnologia da guerra aumentou e, com ela, o número de mortos e a brutalidade dos combates. Canhões, fuzis, arcabuzes, mosquetes são as novas máquinas da morte. Se antes o combate era homem contra homem e o que contava era a habilidade, agora o que conta é o domínio técnico e o dinheiro para garantir o armamento do exército. Delumeau ressalta a importância de três invenções que impulsionaram e tornaram mais fáceis a criação de novos inventos, são eles: “o jogo dianteiro móvel nos veículos de tração animal, o alto forno e o dispositivo de biela e manivela.”⁵⁷ Assim sendo, segundo o estudioso francês, o jogo dianteiro tornou mais fácil os transportes por terra; o forno foi o responsável pela fundição do ferro e sua consequente manipulação e criação de diversas formas de metalurgia; o dispositivo de biela e viela tornou possível a criação da mecânica moderna.⁵⁸ Por exemplo, sem a fundição do ferro, a imprensa de tipos móveis de Gutemberg não teria sido criada, pois antes não havia tecnologia disponível para isso.

Peter Burke, em sua obra *O Renascimento Italiano*, afirma: “Na Itália dessa época, havia duas culturas e dois sistemas de treinamento: manual e intelectual,

⁵⁷ DELUMEAU. op. cit. p. 163.

⁵⁸ Ibidem, loc. cit.

italiano e latino, baseado no estúdio ou baseado na universidade”.⁵⁹ Não se pode dizer o mesmo dos outros países, mas há o início do uso da língua nacional em cada local. Como já dito anteriormente, a ficção, que já era composta em língua vulgar na Idade Média, continua a ser escrita, e agora também impressa, no idioma pátrio, porém com um alcance maior e um público igualmente maior. Os autores que surgem, vários instruídos na alta cultura latina e grega, usam os modelos das duas línguas clássicas, transpondo-os para a sua. A língua culta latiniza-se e ganha tanto novas palavras quanto uma nova sintaxe. José Hermano Saraiva observa que “Aos ouvidos do homem do povo, o português de Camões devia soar como um idioma estrangeiro”.⁶⁰ Assim sendo, o livro do povo português não era realmente lido, ou pelo menos compreendido, pelo povo. Agora a literatura é feita por uma elite intelectual amparada no estudo dos autores clássicos.

A prosa da alta cultura dos séculos XV e XVI é historiográfica, não literária, por isso as novelas de cavalaria continuavam a ser escritas. A nobreza e os homens cultos ainda dividiam com o povo o gosto por essa literatura. A partir do século XVII, o abismo entre as culturas popular e a letrada começa a crescer. A tradição da sátira romana de Plauto e Terêncio na comédia, e de Petrônio e Apuleio na prosa, que continuou nos *Fabliaux* medievais, desaguará no romance picaresco. Aliás, a herança latina nunca foi totalmente desaparecida. Alguns heróis clássicos, Eneias e Alexandre, por exemplo, aparecem em romances de cavalaria medievais.

Se há no período a retomada dos clássicos, por que a novela de cavalaria tinha ainda lugar? Se o que importa são os modelos antigos, qual é o lugar da aventura? Se a cavalaria perdeu a sua função e hegemonia militar para a artilharia,

⁵⁹ BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: Cultura e Sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000. p. 74.

⁶⁰ SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Lisboa: Europa-América, 1985. p.159.

por que ela continua a fascinar as pessoas? Delumeau ajuda a responder, pois o “Renascimento foi, ao mesmo tempo, razão e sem-razão, sombra e luz. [...] O Renascimento foi variedade, jogo de contrários, exploração ardente e, por vezes, apenas esboçada de um universo de novidades.”⁶¹ Portanto, a dualidade do período explica o sucesso que as novelas de cavalaria ainda gozavam do público ouvinte e do leitor. Assim sendo, não é só o povo que lê as obras, a nobreza também se entretinha. A derrocada da cavalaria também explica o porquê da retomada do ideal cavaleiresco e o que ele simboliza. Os opostos ligados: antigo e moderno.

Por um lado, o imaginário do Renascimento é fantástico e medieval: monstros, bruxas, demônios, lobisomens, lugares estranhos, o paraíso terrestre, o fim do mundo, a morte. Por outro lado, com a descoberta de novos lugares, velhos mitos são revisitados e outros criados: o eldorado, a fonte da eterna juventude, as amazonas, Atlântida.

Ao longo dos séculos XIV e XV as cidades começam a ter muita importância na vida europeia, ainda que a peste negra tenha ceifado muitas vidas e dizimado um terço da população europeia. Somente no século XVI a Europa recuperou-se demograficamente das perdas dos dois séculos anteriores.⁶² Com esse novo desenvolvimento, as cidades passam a ser planejadas. Surge uma nova consciência: a do urbanismo. Vários são os artistas que planejam cidades, muitas delas nunca saíram do papel: Leonardo Da Vinci, Dürer, Alberti. Além da praticidade, a cidade tem de ser também bela. Velhas cidades, como Roma, ganham novos traçados. O planejamento das cidades teve impacto maior na Itália, onde havia mais cidades, e mais populosas, do que o resto da Europa.

⁶¹ DELUMEAU, op. cit., p.125.

⁶² Ibidem, p. 256-257.

Em oposição ao racionalismo baseado no classicismo, surge também um novo misticismo simbólico. A alquimia e a cabala representam muito bem isso, visto que se baseiam em símbolos, que estão encobertos, sendo acessíveis somente aos iniciados. Uma obra como o *Corpus hermeticum*, representante do hermetismo, “um amálgama de alquimia, astrologia e metafísica”,⁶³ ilustra muito bem essa nova busca. Dubois ressalta que “a teoria alquímica baseia-se na analogia.”⁶⁴ O mesmo se dá com a cabala, pois “graças a um método interpretativo, a ordem das letras e das palavras revela uma mensagem complementar”.⁶⁵ Portanto, para essas correntes místicas, a interpretação é o mais importante. Interpretar, aliás, é uma das palavras chaves para o Renascimento, visto que isso foi feito durante o período. Os humanistas interpretaram os textos antigos; os reformadores interpretaram a palavra de Deus; os artistas interpretaram a arte antiga e deram-lhe novas formas; os exploradores, navegadores e outros aventureiros interpretaram a natureza e souberam tirar proveito. Os políticos souberam interpretar a sua época; em suma, o homem soube interpretar a si mesmo e compreender bem o que Terêncio já havia dito: nada do que é humano me é alheio.

Um mito criado pelo Renascimento é o de Fausto. O pacato humanista, em sua incansável busca pelo conhecimento, acaba cedendo à tentação de Mefistófeles e vende a sua alma em troca de todo o conhecimento do mundo. Fausto ilustra muito bem o espírito da época: a busca pelo conhecimento e a crença no mal à espreita do homem, tendo Deus e a religião ainda um papel importante. Esse novo homem ou o ideal de homem universal criado pela renascença tem na educação a base de seu poder.

⁶³ DUBOIS, Claude-Gilbert. O Imaginário da Renascença. Brasília: UNB, 1995, p. 109.

⁶⁴ Ibidem, p. 107.

⁶⁵ Ibidem, p. 108.

2. INFLUÊNCIAS ESQUECIDAS: AS NOVELAS DE CAVALARIA E O ROMANCE MODERNO.

Acreditamos que o romance moderno deve muito, em sua estrutura, temas e fábula aos romances e novelas de cavalaria da Idade Média e do Renascimento. Ao contrário do que nos é ensinado, cremos que o romance não tem como ponto de partida *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, mas as obras que influenciaram Cervantes a escrever a sua. Discordamos, também, de que Cervantes tenha satirizado as novelas de cavalaria, pois o que ele fez foi uma homenagem às novelas de cavalaria, da única forma que podia ser feita na sua época, por meio da ironia e da paródia. Mario Vargas Llosa, além de reconhecido ficcionista, um leitor dos romances de cavalaria, diz sobre a sua leitura do gênero:

Contrariamente às pretensões e sermões de alguns catedráticos, Cervantes não “matou” o romance de cavalaria senão que lhe tributou soberba homenagem, aproveitando o melhor que havia nele e adaptando ao seu tempo, da única maneira que lhe era possível – mediante uma perspectiva irônica – sua mitologia, seus rituais, suas personagens, seus valores.⁶⁶

Como o objetivo da tese não é analisar a obra de Cervantes, mas três romances de cavalaria publicados no século XVI na península ibérica: *Crônica do Imperador Clarimundo* (1520), de João de Barros, *Palmeirim de Inglaterra* (1544), de Fernando de Moraes, e *Amadis de Gaula* (1508), de Garci Rodríguez de Montalvo, procuramos o que há em comum nesses três romances e de que forma eles

⁶⁶ LLOSA, Mario Vargas. *Tirant lo Blanc: as palavras como atos*. In: MARTORELL, Joanot. *Tirant Lo Blanc*. São Paulo: Giordano, 1998. p. XLIX.

retomam o idealismo cavaleiresco, os valores éticos e morais dos romances e novelas de cavalaria da Idade Média. Dos três romances aqui estudados, os dois últimos estão entre os salvos da fogueira feita pelo barbeiro e pelo cura. Apresentamos aqui as visões que estudiosos da literatura portuguesa do século XX têm das novelas de cavalaria escritas no século XVI em Portugal e sua influência, ou não, para a formação do romance moderno.

O propósito do primeiro subcapítulo é analisar algumas teorias a respeito da origem do romance, tendo como base as idéias de Mikhail Bakhtin, Erich Auerbach, George Luckács, Paul Zumthor, José Ortega y Gasset, Julia Kristeva, René Wellek e Austin Warren, Ian Watt, Thomas Pavel, Michael McKeon, Menéndes Pelayo.

No subcapítulo seguinte, procuraremos a revalorização de uma forma literária esquecida pela crítica: os romances e novelas de cavalaria. Igualmente traçaremos um percurso histórico. Depois da “crítica” em *Dom Quixote*, o gênero foi mal visto pelas gerações seguintes. No Romantismo há uma exaltação e renascimento do gênero com edições e estudos das obras. Dessa forma, o objetivo é mostrar o “horizonte de expectativa”⁶⁷ dessas obras, partindo da ideia de Hans Robert Jaus.

O terceiro subcapítulo terá por objetivo examinar sete livros de história da literatura portuguesa destinados ao público universitário. A escolha dessas obras deve-se a dois fatos. Primeiro, são as mais comuns em bibliografias a respeito de literatura portuguesa; segundo, elas têm em seus títulos literatura portuguesa, assim como o propósito de abranger a totalidade dela, desde o início até a contemporaneidade, levando em conta a época em que foram escritas. Os autores investigados são Aubrey F.G Bell com *A Literatura Portuguesa (História e Crítica)* (1ª edição 1931; 2ª edição 1971); Mendes dos Remédios com *História da Literatura*

⁶⁷ JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação* (História da Literatura como provocação literária) Lisboa: Veja, 2003.

Portuguesa: desde as origens até a atualidade (6ª edição, 1930); Teófilo Braga com *História da Literatura Portuguesa: A Idade Média e Renascença* (respectivamente 1ª edição, 1909 e 1914; 15ª edição 1990); Massaud Moisés com a obra *A Literatura Portuguesa* (32ª edição, 2003); Joaquim Ferreira, *História da Literatura Portuguesa* (4ª edição, 1971); Fidelino de Figueiredo, *História Literária de Portugal séculos XII – XX* (1ª edição brasileira, 1960) e António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa* (8ª edição, 1975).

2.1 O sequestro do romance de cavalaria no desenvolvimento do gênero

Ao longo de nossa pesquisa a respeito da origem do romance, notamos que há três linhas teóricas que tratam da gênese do gênero: a primeira vê a relação entre ele e a epopeia; a segunda aponta a sua a formação a partir do século XVIII e uma terceira, com Paul Zumthor⁶⁸, que assinala o início do gênero nos anos entre 1160 e 1170, quando houve a união de oralidade e escritura.⁶⁹ Para o teórico francês, “escreve-se para leitura (sobretudo, sem dúvida, leitura em voz alta)”⁷⁰. E sua tese vai ao encontro do surgimento da literatura europeia moderna na Idade Média, na qual há o aparecimento das línguas nacionais e de suas respectivas literaturas, tal como assinalado por Erich Auerbach⁷¹.

A morte do gênero já foi anunciada diversas vezes: com o surgimento do cinema, do rádio, da televisão, da internet. Como sabemos que isso não ocorreu, queremos debater algumas ideias sobre o seu nascimento ou surgimento. Ao

⁶⁸ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura medieval”*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁶⁹ Ibidem. p. 266.

⁷⁰ Idem. Do Românico ao Gótico. IN: ADAM, Antoine; LERMINIER, Georges; MOROT-SIR, Édouard. *Literatura Francesa*. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1972, p. 21. Volume 1

⁷¹ *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 102.

iniciarmos nossa pesquisa, percebemos que há uma valorização, ou melhor, uma supervalorização do romance realista da segunda metade do século XIX, considerada na maioria das vezes como a forma definitiva do gênero. Em seguida, o do século XX segue como uma das formas mais investigadas pelos teóricos. Entretanto, eles assinalam origens variadas: desde a narrativa grega até a inglesa do século XVIII.

2.1.1 Os estudos clássicos: Wellek, Lukács e Bakhtin

René Wellek e Austin Warren apontam a forma do gênero romanesco como nova, devido a isso “a teoria e à crítica literárias voltadas para o romance são muito inferiores em quantidade e qualidade à teoria e à crítica da poesia.”⁷² Concordamos com eles, pois realmente até a segunda metade do século XX há muito mais estudos a respeito da poesia do que do romance, porém lembramos que a obra foi escrita em 1948. Desde então, a narrativa passou a ser mais investigada do que antes.

Wellek e Warren salientam que “em muitos grandes romances os homens nascem, crescem e morrem”⁷³; essa estrutura é quase imutável desde a Idade Média. Perceval, Gawain, Lancelote, entre outros, nascem, crescem e aventuram-se na sua vida. O mesmo ocorre nas obras que analisaremos no capítulo seguinte. A tentativa de representar a totalidade da vida surgiu aqui. Na epopeia clássica a idéia de totalidade é outra, de tal forma que ela pode iniciar e acabar em qualquer período da vida humana, tal como Bakhtin⁷⁴ já havia percebido.

⁷² *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 285.

⁷³ WELLEK e WARREN, op. cit. p. 289

⁷⁴ *Questões de literatura e de Estética: (A Teoria do Romance)*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

Georg Lukács, em sua obra *A teoria do romance*⁷⁵, concebe o romance como descendente da epopeia. Assim sendo, o novo gênero herda algumas características da épica. Para Lukács,

os romances de cavalaria, contra os quais investe o Dom Quixote como polêmica e paródia, perderam essa relação transcendente, e uma vez perdida essa mentalidade – a menos que todo o universo, como em Ariosto, se tornasse um jogo ironicamente belo e puro -, a superfície misteriosa e feérica teve de converter-se em algo banalmente superficial.⁷⁶

Concordamos com Lukács a respeito da grande maioria dessas obras, mas isso não pode ser visto como uma regra para todos. Alguns, entre eles, os três aqui analisados, diferem da grande massa dessa produção, quase totalmente desaparecida, de tal maneira que de algumas obras nem sequer há mais exemplares, e, se sabemos de sua existência, é por meio de terceiros que as citaram em cartas, documentos, testamentos. Em relação à transcendência, os valores da sociedade modificaram-se e o público leitor afastou-se dessas narrativas, mas o mesmo pode ser dito da narrativa pastoril, que também desapareceu.

Entretanto, os romances tardios, que são os concebidos em ciclos intermináveis, não são os primeiros exemplares de narrativa cavaleiresca. Lukács não se refere à *Parsifal*, de Wolfram von Eschenbach, *Mort d'Arthur*, de Thomas Mallory ou *Tirant, lo Blanc*, de Joanot Martorell, por exemplo. Provavelmente a maioria das referências do autor húngaro são as obras da própria Península devido a seu espírito bélico de luta contra os mouros. *Orlando Furioso* é referido, mas não é uma novela de cavalaria, é uma tentativa de Epopeia. Essas obras citadas no *Quixote* já são escritas para entretenimento. A cavalaria que elas representam, assim como o imaginário presente nelas, é dos séculos XII e XIII, já distante três séculos do mundo contemporâneo à publicação.

⁷⁵ São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

⁷⁶ Ibidem, p. 105-106.

No capítulo 6, quando o cura e o barbeiro fazem a limpeza na biblioteca de Quixote, algumas obras são conservadas. Justamente essas são as que ressaltam o espírito ainda guerreiro medieval, mais do que fantástico, quase absurdo, de outras presentes na biblioteca dele. Em *Tirant, lo Blanc* o principal não são as lutas contra gigantes, feiticeiros e outros seres fantásticos comuns a essas histórias. Logo, o real modelo de Cervantes são os bons livros do gênero, isto é, aqueles que fizeram a diferença. Outro fato que chama atenção é que exceto *Orlando Fusioso*, os outros salvos são da Península, atestando o nacionalismo e o espírito cavaleiresco presente em Espanha e Portugal nessa época.

Lukács considera o mundo antigo como possuidor de uma cultura fechada, pois há uma harmonia entre a alma e o mundo.⁷⁷ A filosofia sucedeu a tragédia, que sucedeu a epopeia. Se o épico deu lugar a novas formas, por que o romance não pode mudar? A pergunta que faz surgir a épica é “como pode a vida tornar-se essencial?”⁷⁸ A essência da pergunta é a mesma ainda hoje e serve aos propósitos da narrativa em prosa. Para Luckács, “a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida.”⁷⁹ Essa busca e construção da vida por meio da narração parece ter começado no século XVIII, tal como Ian Watt concebe, mas se responde, descobre ou constrói melhor não é porque nos identificamos com o mundo moderno mais do que ao mundo medieval? Entretanto, isso não quer dizer que as obras escritas antes do século XVIII não faziam a mesma coisa. A diferença é que não temos mais a mentalidade do século XVI, a nossa foi construída a partir do século XVIII.

⁷⁷ TADIÉ, Jean-Yves. *A Crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992. p. 164.

⁷⁸ LUKÁCS. op. cit. p. 27.

⁷⁹ LUCKACS, op. cit., p. 60.

A estrutura interna do romance “é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo.”⁸⁰ Essa concepção de romance como busca, como viagem, como peregrinação liga a narrativa em prosa ao mito. Dessa forma, a concepção de Lukács é muito semelhante à de monomito de Joseph Campbell⁸¹, pois há semelhança entre o herói romanesco e o herói mítico, principalmente no que diz respeito a essa perambulação. E fica mais claro ainda se levarmos em conta que:

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência.⁸²

Luiz Costa Lima ao analisar a obra de Lukács chama atenção para a relação entre a epopeia e a narrativa em prosa, pois essa seria “o descendente moderno da épica”⁸³. Por isso os heróis tendem a ser totalmente idealizados, pois tentam representar o imaginário de um povo, ou melhor, o imaginário feudal europeu. Ao desaparecer a sociedade que o criou, o espírito cavaleiresco torna-se obsoleto e sem função. Com a formação dos Estados nacionais e o surgimento da burguesia, a narrativa moderna representará essa nova classe. Portanto, o herói não será mais sobre-humano, quase divino com todas as virtudes, ele se torna o ser humano comum. Contudo, nos primeiros romances modernos, que possuem influência do *Quixote*, percebemos ainda a aventura, o sair para conhecer o mundo, a busca de desafios. A ruptura total dar-se-á durante a segunda metade do século XIX com as obras de Dostoiévsky, Flaubert, Henry James, nas quais haverá mais preocupação com o interior do personagem, com aquilo que ele sente, pensa, mais do que a ação. Provavelmente foi isso que levou os teóricos da narrativa a preocuparem-se

⁸⁰ LUKÁCS. op. cit. p. 82.

⁸¹ *O herói de mil faces*. 4.ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.

⁸² LUKÁCS. op. cit. p. 91.

⁸³ LIMA, Luiz Costa. O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristan Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 171.

com o romance da segunda metade do século XIX nas suas obras a respeito do gênero.

Consideramos que *Dom Quixote* é o paradigma de romance moderno, mas só foi possível a ele sê-lo porque antes dele vieram as novelas de cavalaria. Sem elas não seria possível ter a ironia na obra. A obra de Cervantes é a primeira a por toda a estrutura do gênero em choque e à prova das idéias de Quixote e Sancho. Afinal, “a ironia, como auto-superação da subjetividade que foi aos limites, é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus.”⁸⁴ Esse mundo sem Deus é o mundo a partir do século XVII, em que o homem, o indivíduo, tomou o lugar da divindade, ao invés da sociedade medieval em que Ele estava presente em tudo.

A partir do século XVII surge um tipo de narrativa, que apresenta um novo personagem, o homem comum, mas não surge o gênero, pois a estrutura já existia. De certa maneira, ela é a mesma, o que mudou foi o conteúdo, devido a esse novo personagem/sujeito do romance, porque, como Bakhtin salienta, a forma está em constante mudança.

Ao tratar de obras exemplares de suas ideias, quais são as elencadas por Lukács? *Dom Quixote* e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. A primeira ele classifica como síntese do idealismo abstrato. A respeito do livro de Goethe podemos dizer que, além de ser um dos grandes do século XIX, é considerado também o melhor modelo de romance de educação ou formação. Aliás, o *bildungsroman* possui também em sua temática a peregrinação, a busca de si mesmo, tendo como primeiro exemplar na literatura alemã *Parsifal*, de Wolfram Von Eschenbach, obra do século XIII.

⁸⁴ Ibidem, p. 95-96.

Do mesmo modo, Bakhtin tem uma ideia muito semelhante a esse respeito, preocupando-se, assim como o teórico húngaro, com a forma e o conteúdo. Os dois críticos não dão tanta importância aos elementos constitutivos da estrutura, sendo que eles nem são muito nomeados pelos dois autores, de tal maneira que não há preocupação em definir tipo de narrador, personagem, tempo e espaço.

O herói romanesco é um ser falante, reflexivo e atuante; nem sempre as três características estão juntas, mas “a ação do herói do romance é sempre sublinhada pela sua ideologia: ele vive e age em seu próprio mundo ideológico (não apenas num mundo épico), ele tem sua própria concepção do mundo, personificada em sua ação e em sua palavra.”⁸⁵ Tanto a palavra quanto a ação, nesse caso o discurso do herói, foram muito importantes nos romances do século XVI. Na verdade, os personagens falam até demais, pois tudo tem de ser dito. Nisso vemos um traço característico, que será corrigido no desenvolvimento do gênero: o pouco espaço para o implícito, além do uso demasiado do discurso direto.

Na estrutura interna do romance quase tudo é admissível de ser integrado, pois a forma “admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.) como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros).”⁸⁶ Dessa forma, o gênero engloba tudo ao seu redor.

Se a narrativa retrata indivíduos, nas narrativas cavaleirescas eles já estavam presentes. Afinal, “os vários heróis dos romances de cavalaria em nada se parecem uns com os outros, nem pela aparência, nem pelo destino.”⁸⁷ Bakhtin acredita que não existem obras desse gênero isoladas, o que há são ciclos ao redor de cada

⁸⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de Estética: (A Teoria do Romance)*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 137.

⁸⁶ BAKHTIN, op. cit. p. 124.

⁸⁷ BAKHTIN, op cit. p. 270.

personagem, pois é a representação de uma figura europeia, o cavaleiro, que não possui autor nem país definido.⁸⁸ Assim sendo, é possível a continuação das obras por diferentes autores, visto que eles se constituem em ciclos, algumas vezes com cinco gerações da família do protagonista. Por exemplo, em um romance aqui estudado, *Palmeirim de Inglaterra* é neto de *Palmeirim de Oliva*, o primeiro da série, que continua até os tataranetos de Oliva.

2.1.2 Os ingleses: Ian Watt e Michael Mackeon

Para Ian Watt, o romance surge na Inglaterra do século XVIII com os livros de Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding. Para ele, o que é novo nas obras desses autores “não está na vida apresentada e sim na maneira como a apresenta.”⁸⁹ E o que há de novo na maneira como eles apresentam a vida? Segundo o crítico inglês, eles apresentam um indivíduo, e o nascimento dessa individualidade dá-se num contexto específico. A epopeia clássica e a renascentista representavam uma coletividade, o novo gênero representa o indivíduo. Grandes escritores do passado, como Geoffrey Chaucer, William Shakespeare, Edmund Spenser, John Milton, tiraram os seus enredos da tradição bíblica, histórica, mítica ou lendária; os romancistas modernos tiraram da vida cotidiana. Essa passa a ser a principal diferença, que Watt chama de realismo, sem a conotação da escola literária da segunda metade do século XIX. O realismo literário seria a representação da “experiência individual”⁹⁰, e a função da narrativa é apresentar isso de maneira que seja mais parecido com essa experiência.

⁸⁸ BAKHTIN, op cit. p. 270.

⁸⁹ WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p. 13.

⁹⁰ WATT. op. cit. p. 15.

O surgimento de um público leitor de jornais e de obras literárias em prosa na Inglaterra do século XVIII é fruto do aumento de uma audiência capaz de ler devido ao acesso à instrução, ou, no caso inglês, à “capacidade de ler e escrever a língua materna.”⁹¹ A criação de bibliotecas circulantes destaca-se dentre os vários fatores que ajudaram na formação do hábito de ler por parte desse público constituído na maior parte por mulheres e em número inferior por homens. Ressaltamos que a elite intelectual, essa sim composta majoritariamente por homens, não apreciava esse gênero, relegando-o ao segundo plano.

Como inglês, Ian Watt provavelmente quer para a sua pátria a paternidade do novo gênero. Conseqüentemente, ele analisa só obras inglesas e trata do crescimento do público leitor na Inglaterra. Acertadamente, ele fala do surgimento do romance moderno, cuja origem é realmente na sua nação, visto o modo de retratar a vida e os indivíduos, mas deixa para trás a herança dos romances pré-modernos.

Outro é o caminho feito por Michael McKeon⁹². Para chegar às origens do romance inglês, o teórico trata dos precursores: o iluminismo grego e a renascença do século XII. O teórico inglês também analisa *Dom Quixote* para mostrar a ligação de Cervantes com os romancistas subsequentes. Os autores analisados por ele são os mesmos de Ian Watt: Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding. A grande surpresa da obra é a inclusão de *The Pilgrim's Progress*, de John Bunyan, considerada por muitos como uma alegoria religiosa⁹³.

Entretanto, McKeon atribui à obra de Cervantes um papel importante na construção do romance como gênero, considerando-a o primeiro antirromance da

⁹¹ Ibidem, p. 36.

⁹² *The origins of the English novel 1600-1740*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.

⁹³ BURGESS, Anthony. A Literatura Inglesa. São Paulo: Ática, 1996. p. 156-157. DRABBLE, Margaret. (ed.) *Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996. p. 775-776.

Europa moderna.⁹⁴ Para o autor, “uma das implicações clarividentes de *Dom Quixote* é que o moderno desencantamento do mundo requer não a erradicação do encantamento, mas sua transformação, sua secularização.”⁹⁵ Esse mundo de encantamento dos romances pré-modernos não mais existe, talvez nunca tenha existido fora dos livros.

O autor aponta como uma das grandes conquistas cervantinas a mudança que se dá entre as duas partes da obra. Na primeira há o manuscrito encontrado, escrito por Cid Hamet Benengeli, historiador árabe, recurso típico no gênero. Todo autor atribui seu livro a um manuscrito ou a um livro anterior. Aliás, como Italo Calvino já disse muito bem, a cavalaria talvez só tenha existido nos livros de cavalaria.⁹⁶ Entretanto, na segunda parte, o narrador refere-se à continuação apócrifa de *Dom Quixote*, escrita por Alonso Fernandez de Avellaneda em 1614:

Valha-me Deus, com que gana debes estar esperando agora, leitor ilustre, ou mesmo plebeu, este prólogo, crendo achar nele vinganças, vitupérios contra o autor do segundo *Dom Quixote*, isto é, daquele que dizem se gerou em Tordesilhas e nasceu em Tarragona! Em verdade, porém, não te hei de dar tal alegria;⁹⁷

Sabemos que apesar de prometer não fazer nada contra o continuador da história de Cervantes, há referências algumas vezes à obra e todas de modo crítico. Devido a sua sagacidade, nenhuma das censuras é feita pelo narrador, mas pelos próprios personagens, sendo que um deles chega a pedir que a obra apócrifa seja metida “nas profundezas dos infernos” porque é tão ruim “que, se eu mesmo de propósito tentasse fazê-lo pior, não o conseguiria.”⁹⁸ Além do julgamento, temos também a intertextualidade, já presente na referência aos livros de cavalaria.

⁹⁴ MCKEON, op. cit. p. 273.

⁹⁵ MCKEON, op. cit. p. 282. (tradução nossa)

⁹⁶ *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 62.

⁹⁷ CERVANTES, op. cit. p. 18. Volume 2

⁹⁸ CERVANTES, op. cit. p. 573. Volume 2

A narrativa analisada e tratada por Ian Watt representa a sociedade moderna, surgida depois do século XVI, porém a estrutura interna do gênero ainda é a mesma. Tudo nos é relatado desde o nascimento até a morte, se assim for o desfecho. O crítico inglês pergunta: “com seus valores e ideais, pode a cavalaria, em alguma ocasião, ser uma força operativa no mundo real?”⁹⁹ Uma possível resposta é não, pois o problema de *Quixote* é não perceber a mudança do seu mundo. Os ideais não são mais compatíveis com o presente, porque são sempre melhores do que a realidade. O que o narrador nos mostra é um mundo desconcertado como Camões já tinha dito alguns anos antes. Ao tentar concertá-lo, isto é, pô-lo em harmonia, Quixote perde-se. Várias perguntas permanecem na obra de Cervantes, assim como outras são respondidas. Thomas Pavel afirma que o autor espanhol mostra como absurda e ridícula é a crença de que um homem e a ação desse indivíduo podem mudar a ordem do mundo. Afinal, “o ordem humana não é suscetível de ser modificada (e menos ainda fundada!) pela ação individual, sobretudo quando esta se inspira em ideais que nada tem a ver com a prática habitual.”¹⁰⁰

A Europa feudal era bélica e a louvação dos ideais cavaleirescos foi muito importante nesse período. Ao longo dos séculos XVI e XVII, esses ideais ficaram para trás, como algo impossível. O próprio Renascimento, que é italiano e não feudal, iniciou a recriminação desses ideais. O século XVIII foi o grande paradigma para o mundo contemporâneo com os seus acontecimentos, a Revolução Francesa, a Independência dos Estados Unidos da América e o surgimento de uma nova estética: o Romantismo.

⁹⁹ *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. P 68-69.

¹⁰⁰ *Representar la existencia: El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica, 2005. p. 84 - 85. (tradução nossa)

Se considerarmos o romance como descendente da épica, tal como Bakhtin e Lukács, o seu estudo já está presente na antiguidade clássica, desde Aristóteles, passando por Horácio e Longino¹⁰¹. Sabemos, contudo, que a forma estudada a partir do século XVIII é aquela concebida por Julia Kristeva como

a narrativa pós-épica que acabou de constituir-se na Europa, em fins da Idade Média, com a dissolução da última comunidade europeia, a saber, a unidade medieval baseada na economia natural fechada e dominada pelo cristianismo.¹⁰²

Assim como a teórica búlgara, os autores de *O universo do romance*¹⁰³ brevemente apontam um histórico do romance, tendo como o seu início a Idade Média: “o século XII viu, em França, um primeiro grande florescimento romanesco, com *Perceval*, *Le Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes, *Le Roman de Tristan de Béroul*”.¹⁰⁴

Entretanto, se essa forma surgiu no final da Idade Média, por que poucos teóricos apontam essa época como a do início do gênero? Uma resposta possível é o fato de esse período ter sido ignorado pela historiografia até o século XVIII. Depois, os românticos o idealizaram, ao passo que os positivistas supervalorizaram o Renascimento em detrimento da Idade Média. Somente a partir do século XX, com os estudos realizados pela chamada *História Nova*, pudemos compreender melhor a época medieval de forma menos abstrata e emocional, revelando as suas várias facetas, mas principalmente acabando com a noção de idade das trevas, devido às obras de Georges Duby e Jacques Le Goff, entre outros estudiosos do período medieval.

¹⁰¹ *A Poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

¹⁰² *O texto do romance*. Lisboa: Horizonte, 1984. p. 16.

¹⁰³ BORNEUF, Roland & OUELLET, Réal. Coimbra: Almedina, 1976. p. 5-9.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 7.

Não obstante, a historiografia literária, com algumas exceções, não se deu ao trabalho de analisar os textos medievais e a sua influência ou não para a subsequente formação do romance. Poucos teóricos analisam a narrativa medieval, sendo que uns nem sequer citam ou fazem referência à literatura do período, e se o fazem, é quando tratam de *Dom Quixote*. Entretanto, alguns, entre eles Auerbach, Bakhtin e Menendes y Pelayo apontam uma série de méritos no gênero.

2.1.3 Oralidade, escritura e românticos: a contestação do gênero

A épica medieval, para Carlos Alvar e Manuel Alvar¹⁰⁵, tem elemento da épica antiga, grega e romana, isto é, as aspirações da sociedade que representa, por isso os heróis simbolizam a coletividade. Acreditamos que os livros de cavalaria, por outro lado, têm um elemento novo: o indivíduo. Os heróis não se parecem uns com os outros. Lancelote, Artur, Perceval, Gawain, Tristão não são o mesmo personagem. Outro elemento que diferencia os dois gêneros é o caráter oral do primeiro, visto que nos poemas épicos a oralidade é presente, já os romances foram escritos para serem lidos, fato apontado por Paul Zumthor.

O autor de *A letra e a voz*¹⁰⁶ tem uma ideia muito semelhante a de Bakhtin quando este diz que “ao lado dos grandes gêneros, só o romance é mais jovem do que a escritura e os livros, e só ele está organicamente adaptado às novas formas de percepção silenciosa, ou seja, à leitura.”¹⁰⁷ Como o teórico russo assinala,

o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. [...] o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser

¹⁰⁵ *Epica medieval Española*. Madrid: Cátedra, 1997.

¹⁰⁶ ZUMTHOR, op. cit.

¹⁰⁷ BAKHTIN, op cit. p. 397.

consolidada, e não podemos prever ainda todas as suas possibilidades plásticas.¹⁰⁸

Os românticos, como bons contestadores, também questionaram a poética clássica e a divisão em três grandes gêneros: épica, lírica e drama. Friedrich Schlegel¹⁰⁹ é um dos primeiros a teorizar o romance. Para o autor alemão, há duas linhas, uma mais realista feita pelos ingleses Henry Fielding, Samuel Richardson, Oliver Goldsmith, que representam a vida cotidiana; outra mais livre tendo em Jean Paul, Lawrence Sterne e Denis Diderot os mais representativos expoentes. Essas obras têm uma “forma caótica, entremeadas de episódios, digressões, intervenções do autor que interrompem continuamente as convenções da narrativa.”¹¹⁰ De certa maneira, elas são as continuadoras da lição de Cervantes.

Friedrich Schlegel¹¹¹ considera o início da literatura europeia os romances de cavalaria em verso e prosa, visto que foram produzidos na Idade Média, fato que Auerbach também apontará. Se uma das principais características do Romantismo é a sua busca por originalidade, a narrativa em prosa é a melhor forma para expressar isso, pois “o romance funde o dramático, o lírico, o épico [...] aquilo que constitui o romance enquanto *gênero* é a sua *a-genericidade*, o seu posicionamento sempre fora do gênero.”¹¹² Sendo assim, para o escritor, a forma do gênero é não ter forma alguma, pois é uma soma de todos os outros gêneros. Exagero à parte, Schlegel tem razão: a narrativa está em constante mudança, tal como Bakhtin perceberá também.

¹⁰⁸ BAKHTIN. op cit. p. 397.

¹⁰⁹ Um romance é um livro romântico. In: D'ANGELO, Paolo. *A estética do Romantismo*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 141-159.

¹¹⁰ Ibidem, p. 146.

¹¹¹ Ibidem, p. 149

¹¹² D'ANGELO. op. cit. p. 153. (grifo do autor)

Thomas Pavel¹¹³ denomina as obras anteriores ao *Dom Quixote* de pré-modernas, sem explicitar o termo. Adotaremos, portanto, essa designação para as narrativas cavaleirescas escritas antes de *Dom Quixote* e deter-nos-emos mais nesse termo. Entendemos por romance pré-moderno a produção em prosa ficcional (em oposição à histórica) criada antes ou durante o século XVI, marco para a chamada Idade Moderna. Essa produção tem como base a sociedade feudal europeia em geral, e a da Península Ibérica em particular, pois foi em Espanha que os enormes ciclos romanescos foram produzidos, unindo as antigas histórias da Távola Redonda, a tradição épica, as crônicas históricas, os livros de linhagem, a epistolografia, usando do último veio épico para criar os ciclos de *Amadis*, *Palmeirim* e seus descendentes. Não é por acaso que a grande epopeia do Renascimento seja obra também da Península: *Os lusíadas*. Afinal, só em Portugal havia uma unidade política e histórica para comportar um assunto épico. As outras nações, se é que se pode falar de nações, ainda eram novas: Espanha, Inglaterra, França. Itália e Alemanha não tinham unidade política, pois ainda eram pequenos reinos.

Na medida em que o gênero adota como norma a verossimilhança e busca retratar a vida cotidiana em todas as suas facetas, os romances pré-modernos cheios de idealismo e fantasia tornaram-se obsoletos. A leitura dessas obras não dizia mais nada aos seus leitores, já que a sociedade apresentada era diferente, mais bonita, menos real. Reis, rainhas, príncipes, princesas, cavaleiros em busca de fama, honra, glória, reparadores de injustiças, estabelecadores da ordem não tinham mais sentido no mundo moderno porque o ideal, a aspiração de uma sociedade, não existe mais, o que existe é o sujeito, o indivíduo, a objetividade, o realismo, tal como

¹¹³ *Representar la existencia: El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica, 2005.

proposto por Ian Watt¹¹⁴. Em prol disso, as narrativas pré-modernas foram banidas do cânone e da educação literária de boa parte dos leitores por serem consideradas fantasiosas demais.

Se nas narrativas que analisaremos a passagem da oralidade para a escrita já está completa, em *Dom Quixote*, entre outras coisas, aparece o jogo com o convencional dessas obras, assim como a inclusão da imprensa e seu papel como difusor delas. Os romances de cavalaria estão entre os primeiros livros impressos e os primeiros *best-sellers* da era moderna. Eas já foram escritos para serem lidos, embora ainda haja alguns traços da oralidade das obras que os antecederam. Lembremos que ao lado dessa produção cavaleiresca na Península Ibérica há outras igualmente importantes: o romance pastoril e o picaresco.

Anthony Burgess, ao tratar do romance, elenca sete usos: como expressão de uma interpretação da vida; como distração ou fuga; como propaganda; como reportagem; como agente de mudança na língua e pensamento de uma cultura; como expressão do espírito de sua época; como criador de estilos de vida e árbitro do gosto.¹¹⁵ Francisco López Estrada, ao citar Karl Vossler, chama atenção para princípio da prosa de ficção: a intenção de entreter.¹¹⁶ Sem negar a importância dos outros usos que o gênero possa adquirir, todos os outros decorrem primeiramente desse. Afinal, durante quatro séculos, as histórias de cavaleiros valentes salvando damas em perigo, corrigindo injustiças, fizeram parte do entretenimento da nobreza. Com a imprensa, essas histórias tornaram-se mais populares e disponíveis a um

¹¹⁴ *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p. 13.

¹¹⁵ *O Romance*. In: FADIMAN, Clifton (ed). *O Tesouro da Enciclopédia Britânica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 9-29.

¹¹⁶ *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid: Gredos, 1979. p. 524.

público maior, tal como atestam as 30 edições de *Amadis de Gaula* impressas entre os anos de 1508 e 1587.¹¹⁷

No século XIII, com *A demanda do Santo Graal*, surgiu um novo herói: Galaaz, tornando-se modelo de perfeição espiritual. Três séculos depois, *Amadis* e *Palmeirim* tornaram-se o modelo de conduta na Península Ibérica, em meio às grandes conquistas ultramarinas. Por outro lado, na Itália, país sem tradição de cavalaria ou de feudalismo, *O cortesão* de Batazar Castiglione é o manual de etiqueta.

A experimentação do *Dom Quixote* na mescla de estilos: novelas de cavalaria, romance pastoril e picaresco tem sua origem nas obras aqui apresentadas. *Amadis*, *Palmeirim*, *Clarimundo* apontam também a mescla de gêneros. Neles, vemos a crônica histórica, os livros de linhagens, epistolografia, biografia, assim como o fantástico presente no imaginário medieval: anões, gigantes, bruxas, magos, dragões.

A origem do romance está na Idade Média? Não temos certeza, mas que alguns dos seus primeiros modelos foram medievais temos evidência. Se pensarmos no modo como as narrativas dos séculos XII e XIII influenciaram a novela de cavalaria do século XVI na Península Ibérica, que influenciou o *Dom Quixote*, que influenciou o romance inglês dos séculos XVII e XVIII, que influenciou o romance romântico do início do século XIX, que serviu de contraponto para o romance realista da segunda metade do século XIX, que serviu para o rompimento do romance com todas as regras nos séculos XX e XXI, a que conclusão chegamos? Que de certa forma temos razão em apontar um dos inícios do gênero e alguns de seus primeiros modelos na Idade Média, pois encontramos elementos estruturais que se

¹¹⁷ AGUINAGA, Carlos Blanco; PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez; ZAVALA, Iris M. *Historia Social de La Literatura Española (em la lengua castellana)*. Madrid: Akal, 2000. Vol.1. p. 257.

desenvolveram mais nas obras aqui analisadas e que contribuíram para a evolução do gênero, principalmente o uso de recursos tidos como modernos: analepses e prolepses. Reconhecemos também o papel do romance picaresco e do pastoril na formação do gênero, mas não é nosso propósito analisá-los. Contudo, uma pergunta permanece: qual é a essência do gênero?

Tal como Bakhtin e Schlegel salientaram, percebemos a apropriação dos outros gêneros nas obras aqui analisadas, já que há mescla de tudo: genealogia, moral, epistolografia. Logo, há uma herança que o próprio *Quixote* usa em sua estrutura e forma, e seus herdeiros aperfeiçoaram nos séculos seguintes. Em relação à ligação da burguesia com o romance e o surgimento dele estar ligado a essa classe devido ao aumento do público leitor, lembremos que os romances como *Amadis de Gaula* tiveram várias edições. Portanto, no século XVI também havia leitores ávidos por algo que os fizessem passar o tempo, os entretivessem. Assim sendo, não é só a Inglaterra do século XVIII, como Ian Watt¹¹⁸ afirma, que tem lugar para o gênero.

Se pensarmos na narrativa medieval, ela lida com o fato mais objetivo da ficção: a própria noção de ficcional. Chrétien, Wolfram, Mallory, Joanot Martorell e os escritores anônimos sabiam e diferenciavam a si como narradores e escritores. Assim sendo, algo que a crítica do século XX estudou e fez, já tinha sido feita pelos escritores desde o século XII. Os próprios mecanismos de construção da história são feitos pela técnica do entrelaçamento, o que dá a ideia de simultaneidade no relato. Soma-se a isso o fato de eles terem um narratário ideal, o público ouvinte, os

¹¹⁸ WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

primeiros leitores. O surgimento do gênero está ligado diretamente à noção de leitura individual ou coletiva, assim como a de prazer.¹¹⁹

Uma hipótese nossa é a de que o heroísmo não entra na composição das histórias literárias, porque elas são escritas por homens com ideais burgueses e o herói épico é um cavaleiro nobre com ideais aristocráticos. Ele morre por Deus, pela pátria, pela mulher amada, pela família, pela honra, pela dignidade, e esses ideais são vistos como ultrapassados.

2.1.4 Dom Quixote, o paradigma

Se “o herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade.”¹²⁰, o herói do romance, pelo contrário, é um indivíduo tal como Bakhtin e Luckács afirmam. Dom Quixote e Sancho nunca poderiam ser heróis de epopeias, apesar do idealismo do primeiro. O herói da epopeia não é idealista, ele é o ideal da sociedade, porque ele a representa. Sancho e Quixote não representam a coletividade. Dom Quixote espelha-se em uma sociedade que não existe fora da ficção. Para a sociedade em que ele vive, o que ele é não basta, não é o suficiente, ele deve parecer melhor. Dom Quixote é fraco, porém a sua vontade é inabalável. Por isso,

é mais que um acaso histórico que o *Dom Quixote* tenha sido concebido como paródia aos romances de cavalaria, e sua relação com eles é mais do que ensaística. O 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; 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

¹¹⁹ ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

¹²⁰ LUCKÁCS, p. 67.

objetos, teve de chocar-se com a própria falta de objeto; em lugar de uma grande épica surgiu uma literatura de entretenimento.¹²¹

Cervantes concebe assim *Dom Quixote*, pois o mundo medieval de cavaleiros andantes não mais existia quando Quixote e Sancho saem em busca de aventuras. É o idealismo de Quixote que o leva à loucura. Essa falta do objeto concreto, um mundo de donzelas, castelos, gigantes, reis, rainhas leva-o a imaginá-lo e, mais do que isso, a tentar melhorá-lo.

Em *Dom Quixote* a consciência alcançada pelas personagens é tardia, somente no final da obra. Ele nada mais pode fazer, pois o seu idealismo desapareceu ao compreender a realidade. Ele não conseguiu transformar o mundo, mas transformou a si mesmo. A percepção do fidalgo revela aquilo que estava oculto em sua vida: a ação. Ele não pôde mudar o mundo, pois isso não é mais possível, mas ele mudou o seu mundo, isto é, aqueles que estavam ao seu redor, próximos a ele. O Sancho que sempre quis mostrar a ele a realidade, mostrou-lhe a fantasia. A sobrinha, a ama, o cura, o bacharel, o barbeiro não perceberam realmente o que os livros fizeram com ele. Ironicamente (como o livro inteiro de Cervantes), o personagem morre na cama, após ter feito o seu testamento, homenageando, mais uma vez, os seus modelos de romance.

O Cavaleiro da Triste Figura não combateu cavaleiros, gigantes ou feiticeiros, ele combateu a intolerância, a ignorância, a falta de perspectiva de um mundo degradado. Ele preferiu imaginar um mundo ideal, melhor do que a realidade, mas foi vencido por esta. Com Quixote, morrem todos os ideais de totalidade. Todos aqueles que quiserem imitá-lo terão o mesmo fim, pois o novo mundo é fragmentado e incompleto. O herói romanesco não aceitará essa verdade e buscará sempre algo

¹²¹ Ibidem, p. 103-104.

melhor, por isso ele será sempre problemático. Assim sendo, *Dom Quixote* não foi apenas o primeiro romance, mas o paradigma de herói moderno.

Por que *Dom Quixote* como paradigma? Se assumirmos que Cervantes foi irônico e parodiou diversos modelos na obra, tal como diz no prólogo, o que faz com que essa parte da obra seja sincera e não também uma paródia? O autor é sincero só em uma parte e irônico no resto? O que nos faz acreditar realmente nisso? Sua palavra? Mario Vargas-Llosa, grande entusiasta dos romances e novelas de cavalaria, acredita que Cervantes homenageou o gênero (novelas de cavalaria) por meio da ironia, a única forma possível na época.¹²²

Mas voltemos ao prólogo e o que se lê nessa parte. O narrador conversa com o leitor e comenta a construção da obra, chamando-se de padraço, pois ele é o tradutor da história, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe, tal como se vê no capítulo IX da primeira parte. No que diz respeito à sátira dos romances de cavalaria, ela é afirmada pelo amigo que dá alguns conselhos ao narrador. Temos, então, a leitura de uma pessoa da obra e a sua opinião a respeito dela. Logo, há 400 anos vê-se em *Dom Quixote* uma impressão de leitura, que passou a ser vista como verdadeira. Vejamos o que o amigo diz:

[...] se bem me dou conta, esse vosso livro não precisa de nenhuma daquelas coisas que dizeis faltar-lhe, porque todo ele é uma inventiva contra os livros de cavalaria, dos quais nunca deu fé Aristóteles, nem falou São Basílio, ou Cícero; [...] Só lhe cumpre recorrer à imitação no que for escrevendo, pois quanto mais perfeita estiver tanto melhor será o que se escrever. E como este vosso escrito não tem outra mira senão desfazer a autoridade e valia que o mundo e o vulgo emprestam aos livros de cavalaria [...].¹²³

¹²² LLOSA, Mario Vargas. *Tirant lo Blanc: as palavras como atos*. In: MARTORELL, Joanot. *Tirant Lo Blanc*. São Paulo: Giordano, 1998. p. XLIX.

¹²³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo: Publifolha, 1998. p. 18. Vol.1.

E qual é a resposta do narrador? “Em grande silêncio ouvi o que me dizia o meu amigo, e de tal maneira me impressionaram suas razões que, sem discuti-las, reputei-as boas e aprovei-as, decidindo-me a repeti-las nesse prólogo”¹²⁴ A ironia não pode ser vista aqui? Ele acatou todas as ideias do amigo, sem dizer em momento algum que fez uma crítica ao gênero.

Ao acreditar nisso, percebemos a obra cervantina por esse viés: ao parodiar o gênero, Cervantes perpetua-o, pois várias passagens do *Quixote* referem-se aos heróis, títulos das obras, características, passagens e estereótipos do gênero. Talvez nenhuma homenagem a um gênero seja tão boa e acurada como a que Cervantes realizou.

Se *Quixote* é o paradigma do romance moderno e toma a estrutura das novelas de cavalaria, não são elas as precursoras do romance? Se a obra parodiada não tivesse tanta importância e uma boa estrutura, além do enredo, *Dom Quixote* teria permanecido? O ideal da obra, ainda que parodiado, é o medieval cavaleiresco, porém a personagem vive num mundo diferente do seu ideal, que é anacrônico. Logo, os seus valores não têm suporte. Sancho é realista, mas continua com seu mestre, por quê? Ambição, loucura, ou acredita ele nos mesmos ideais? Quixote realmente arrepende-se do que fez ou só cumpriu a palavra dada ao perder o combate para o cavaleiro da lua?

Há muito de *Quixote* (e conseqüentemente das novelas de cavalaria) nos romances subsequentes. Se as novelas de cavalaria não tivessem nada a dizer, sendo apenas fantasiosas, elas não seriam lidas ainda hoje. Da mesma forma, a obra de Cervantes não seria lida pelas futuras gerações e estudada ainda hoje,

¹²⁴ CERVANTES, op. cit. loc. cit.

exceto por historiadores, tentando compreender uma visão de mundo conflitante com a época da escritura.

Dom Quixote é uma obra que suscita debates na sua classificação. Alguns a consideram barroca, outros renascentista, outros ainda maneirista. Apesar de cada um apontar as semelhanças entre as classificações, acreditamos que haja ainda um espírito medieval no Quixote. Os valores apresentados são ainda os medievais. Ainda que estes sejam satirizados, o narrador, tal como o de *Os Lusíadas* acredita em valores antigos.

Tanto Luckács quanto Bakhtin salientam a ironia presente no romance. O Quixote é quase pura ironia, aliás, mal compreendida. Na epopeia medieval, em *A Canção de Rolando*, não há ironia. Entretanto, no espaço de tempo que abrange a concepção de *Rolando* e a de *Quixote*, há várias obras em que a ironia começa a ser usada, por exemplo em *Parsifal*, de Wolfram Von Eschenbach. Esse é mais um fator que contribui para a nossa hipótese. Ao ironizar e parodiar um gênero, *Dom Quixote* transforma-se em paradigma. O problema está no fato de que vários leitores de Cervantes nunca leram uma novela de cavalaria, muito menos as citadas pelo cura e pelo barbeiro. Portanto, como se pode afirmar que é uma paródia ou sátira, se o objeto da sátira é desconhecido?

Dom Quixote, como outras novelas de cavalaria, foi concebido de acordo com aquilo que Luckacs chamou de forma interna do romance, isto é, a “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo.”¹²⁵ De certa forma, as três saídas do personagem em *Dom Quixote* revelam muito bem esse caráter problemático do indivíduo em busca de sentido à vida, visto que o seu objetivo é consertar o mundo, dando um sentido à sua vida. Entretanto, ele não pode mais encontrar esse sentido,

¹²⁵ Ibidem, p. 82.

pois (usando uma expressão de Camões) o mundo está desconcertado, isto é, fora de sintonia com o Quixote. Os leitores da obra de Cervantes veem isso, mas não percebem de que forma e de onde o autor tirou essa concepção. Assim sendo, uma parte da ironia e da paródia é perdida, pois não é realmente percebida pelo leitor. Menéndez Palayo ressalta que a obra de Cervantes

não foi de antítese, nem de negação prosaica e sem motivo, senão de purificação e complemento. Não veio a matar um ideal, senão a transfigurar-lhe e enaltecer-lhe. Quanto havia de poético, nobre e humano na cavalaria, incorporou-se na nova obra com mais alta finalidade. O que havia de quimérico, imoral e falso, não precisamente no ideal cavaleiresco, senão nas degenerações dele, desapareceu como por encanto diante da serenidade clássica e benévola ironia do mais são e equilibrado dos gênios do Renascimento. Foi, deste modo, o *Quixote* o último dos livros de cavalaria, o definitivo e perfeito, aquele que concentrou em um foco luminoso a matéria poética difusa, ao mesmo tempo em que elevou os casos de vida familiar à dignidade da epopéia, deu o primeiro e insuperável modelo de romance moderno.¹²⁶

Vejamos agora a narrativa medieval desde a canção de gesta até *Dom Quixote*.

2.2. Da canção de gesta ao *Quixote*: metamorfoses da narrativa medieval

Tanto Lukács¹²⁷ quanto Bakhtin¹²⁸ ressaltam que há uma mudança que se dá na estrutura do gênero narrativo no que diz respeito à passagem da epopeia ao romance. Assinalamos como início do *corpus* de investigação as canções de gesta ou épica medieval com o objetivo de acompanhar as mudanças que ocorreram ao longo de cinco séculos, do século XI ao XVI, para chegar ao *Dom Quixote*, considerado paradigma de romance moderno¹²⁹. Por exemplo, com a mudança da estrutura da obra, o personagem sofre uma mudança gradual, de um mero tipo como

¹²⁶ MENÉNDEZ PELAYO, op. cit. p. 472.

¹²⁷ LUKACS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

¹²⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de Estética: (A Teoria do Romance)*. São Paulo: Hucitec, 1998.

¹²⁹ BACKÈS, Jean-Louis. *A Literatura Europeia*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999, p. 277.

Rolando a um caráter plenamente individual em Quixote. Na epopeia o personagem é tipo, pois ele representa a coletividade. De certa forma, é quase uma exigência do gênero. Há, contudo, alguns personagens (Heitor e Ulisses, por exemplo) que são quase indivíduos.

O suporte teórico dessa parte do trabalho são as obras de Luckács e Bakhtin, principalmente no que se refere à evolução do gênero narrativo. Importantes obras de historiografia literária das nações europeias, principalmente as disponíveis em português, ajudaram-nos na elaboração deste subcapítulo, além das obras literárias. Acreditamos que a mudança deu-se durante a Idade Média, pois é nela que surgem a noção de indivíduo, as línguas modernas e a prosa literária, fatos importantes para o surgimento do romance. Como os valores e a época mudaram, “a epopéia teve de desaparecer e dar lugar a uma forma absolutamente nova, o romance.”¹³⁰ Afinal, se a forma muda, o conteúdo também mudará.

Para Luckács, a forma muda de acordo com a visão de mundo da sociedade. A sociedade medieval é muito diferente da grega clássica, criadora da epopeia. Logo, a forma da epopeia e os valores nela presentes, na Idade Média, serão diferentes. A epopeia grega representa um mundo homogêneo, que não existe mais. Portanto,

o romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.¹³¹

A ideia de incompletude surgirá no século XX. Antes disso, o romance ainda está ligado a uma noção de representação total da realidade.

¹³⁰ LUCKACS, op. cit., p. 39.

¹³¹ Ibidem, p55.

2.2.1 A épica medieval: a canção de gesta

Arnold Hauser, ao analisar a literatura medieval, preocupa-se mais com a épica antiga: Beowulf, Sagas, Eddas, a canção de gesta francesa e a lírica provençal. Ele não trata do romance de cavalaria, a não ser citando Wolfram Von Eschenbach e Chrétien de Troyes. Contudo, considera o primeiro grande poeta e o segundo, o principal expoente do romance cortês de amor e aventura. Da mesma forma, trata da diferença que se dá com o advento da escrita. Enquanto as antigas canções eram orais, o romance cortês floresceu com a escrita.¹³² Em relação à poesia heroica, Hauser salienta que

essa poesia era não só a posse especial de uma camada privilegiada e exclusiva da sociedade, dotada de profunda consciência de classe, mas também, em contraste com a mais antiga poesia popular, era uma arte erudita, individualmente diferenciada, adquirida pela prática, criação de poetas profissionais a serviço da classe dominante.¹³³

Os cavaleiros faziam parte dessa camada. A cavalaria tal como aparece nos romances é idealizada. Havia uma preocupação no sentido de domar, civilizar os hábitos da cavalaria. Um dos modos foi por meio da literatura. E quem mais se preocupou com essa dominação ideológica foi a Igreja.

Auerbach considera que tanto as canções de gesta quanto o romance cortês representam literariamente a sociedade feudal.¹³⁴ O surgimento da canção de gesta na França ocorreu por volta de 1100. Logo, o aparecimento dela foi posterior à Primeira Cruzada. Na *Canção de Rolando*, percebemos não só a luta contra os infiéis, vistos como inimigos da verdadeira fé, mas também as relações entre soberano e vassalo, nesse caso, Carlos Magno e seus guerreiros, principalmente os

¹³² HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 230-31.

¹³³ *Ibidem*, p. 161.

¹³⁴ AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 111

doze pares de França. Dessa forma, constatamos um anacronismo, pois a ideia de Guerra Santa só surge no século XI, com as Cruzadas. O tempo de Carlos Magno não tinha esse espírito, que atesta a escritura da obra no século XI, mas representando uma época anterior, o século VIII. As canções de gesta, na sua maioria, são concebidas a partir de um fato ou personagens históricas: Carlos Magno, Igor, Rodrigo Dias de Bivar, Átila. A única exceção é o *Beowulf*.

De acordo com Jean-Louis Backès¹³⁵, ao estudar a épica medieval¹³⁶ devemos ter o cuidado com a datação do texto, pois o manuscrito tem uma data, mas o texto pode ter circulado por vários séculos antes de adquirir a forma escrita. Mesmo assim, o manuscrito pode variar de acordo com o copista. Além disso, os personagens históricos tornaram-se literários pela apropriação. Por exemplo, Carlos Magno e Átila, que aparecem nas epopeias medievais, não correspondem aos personagens históricos. A escritura dessas obras segue um modelo primitivo de versificação, a aliteração, no caso das germânicas, e a assonância, no caso francês.

Na realidade, a denominação canção de gesta diz respeito somente à França, mas convencionou-se chamar todos os outros poemas com a mesma feição pelo mesmo nome. De acordo com Carpeaux, esses poemas épicos “terminam a pré-história pagã dos povos europeus e iniciam a formação das nações cristianizadas”¹³⁷, isto é, eles são os precursores do que vem a seguir: a lírica trovadoresca provençal e o romance cortês. Como o objetivo aqui é tratar da narrativa, o que se tem para ressaltar da lírica é a sua influência no que diz respeito à concepção de amor como algo novo para o Ocidente. A lírica provençal influenciou tanto os trovadores portugueses quanto os *minnesanger* alemães.

¹³⁵ BACKÈS, op. cit., p. 121-137.

¹³⁶ Usamos épica ou epopeia medieval, pois, apesar de saber que não há uma imitação das epopeias antigas, nem servirá de modelo para as renascentistas, o propósito delas é o mesmo, isto é, relatar a história de um povo, seus feitos e seus heróis, por meio do verso.

¹³⁷ CARPEAUX, p. 146-47.

A *Canção de Rolando* será muito influente no Renascimento italiano, pois três dos quatro grandes nomes da poesia da época, Pulci, Boiardo e Ariosto, tiraram da epopeia francesa os motivos para seus poemas. Ela faz parte de uma série de obras que tomaram a forma escrita nos séculos XI e XII que são conhecidas como Canção de Gesta. O termo gesta significa feito histórico. Cinco são as mais conhecidas e mais bem acabadas literariamente: *Beowulf*¹³⁸ (Inglaterra), *Canção de Rolando*¹³⁹ (França), *Canção dos Nibelungos*¹⁴⁰ (Alemanha), *Cantar de Mio Cid*¹⁴¹ (Espanha) e *Príncipe Igor*¹⁴² (Rússia). Todas elas possuem a relação direta com um povo, como a epopeia, assim como têm um herói que representa a coletividade. Excetuando-se o *Cid*, cujo tempo de composição é muito próximo, cerca de 40 anos do fato real, em todas as outras canções, há, pelo menos, um século de distância entre o acontecimento e a escritura do poema. Já as novelas de cavalaria tentam engrandecer o passado, presentificando-o. Em outras palavras, os valores e a sociedade retratada são os da sociedade que criou essa literatura, a cortês do século XII.

Na *Canção de Rolando*, ainda em versos, observamos que o único personagem complexo que aparece é, na falta de uma palavra melhor, o vilão: Ganelão. Esse personagem possui uma grandeza interior que os outros não possuem. G.D. Leoni, na sua introdução à obra, afirma que “psicologicamente, a personagem mais artística é Ganelão; é mais do que traidor, vingativo”.¹⁴³

Num primeiro momento, na epopeia e na *Canção de Rolando*, os vilões são os personagens que têm mais espaço para demonstrar o seu íntimo e as suas

¹³⁸ BEOWULF. São Paulo: Hucitec, 1992.

¹³⁹ A CANÇÃO de Rolando. São Paulo: Atena, 1958. A CANÇÃO de Rolando. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

¹⁴⁰ A CANÇÃO dos nibelungos. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

¹⁴¹ POEMA do Cid. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

¹⁴² PRÍNCIPE Igor ou o canto da campanha de Igor. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.

¹⁴³ A CANÇÃO de Rolando. São Paulo: Atena, 1958, p. 3

frustrações. Já os heróis Olivier e Rolando são estereótipos de um modelo exemplar: ótimos guerreiros e líderes. As outras personagens (e provavelmente os ouvintes dessas histórias) viam neles modelos a serem imitados. Não é por acaso que eles morrem e que a morte deles inspira a busca por justiça em Carlos Magno. A noção de indivíduo surge durante a Idade Média e os romances e novelas de cavalaria demonstram esse individualismo, pois são apresentados, em cada um deles, um novo cavaleiro diferente do anterior.

A *Canção de Rolando* mantém duas das três características da epopeia apontadas por Bakhtin¹⁴⁴: o passado épico, chamado de absoluto, e a lenda nacional. Entretanto, o mundo épico não é isolado, visto que os valores apresentados na *Canção* são contemporâneos ao escritor, isto é, aqueles da sociedade feudal do século XI (época da redação) e não os da sociedade que ela representa (século VIII). Assim sendo, há um avanço e uma modificação que já ocorre na estrutura épica antiga durante a Idade Média e que se acentuará ainda mais nos dois séculos seguintes, XII e XIII, com o surgimento dos romances e novelas de cavalaria.

A obra pode ser dividida em três partes: Traição (acordo de Ganelão com os mouros), Desastre (morte de Rolando e dos 12 pares) e Castigo (julgamento e morte de Ganelão). A canção de gesta é linear: início, meio e fim, sem analepses ou prolepses. A personagem é tipo, exceto Ganelão, que é um indivíduo. Ele tem raiva, ódio, ama, dissimula, em suma, ele parece humano, ao contrário de Rolando e Olivier, que são sempre transparentes e representam uma coletividade. Bakhtin considera a epopeia incompleta porque ela pode começar e acabar em qualquer ponto da história. O mesmo não pode acontecer com o romance, visto que “o

¹⁴⁴ BAKHTIN, op. cit., p. 405.

interesse particular pelo ‘o que vem depois’ (o que vai acontecer?) e o interesse pela ‘conclusão’ (como terminará) são característicos unicamente para o romance”.¹⁴⁵ Isso se aplica ao Rolando e às outras canções de gesta. Essas obras só podem acabar com a morte do herói, pois, enquanto houver a possibilidade de lutas, batalhas, aventuras, eles (os heróis) estarão disponíveis para continuar. É por isso que os últimos romances e novelas de cavalaria são intermináveis e cada autor continuava a história como quisesse, incluindo aí o próprio *Quixote* que teve uma continuação apócrifa.

De acordo com Bakhtin, “a memória, e não o conhecimento, é a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga”, assim como “a experiência, o conhecimento e a prática (futuro) definem o romance”.¹⁴⁶ Portanto, na *Canção de Rolando* a memória e a experiência juntam-se num só texto, pois o fato histórico (memória) é modificado pelo conhecimento do autor de lutas e batalhas de sua época. As regras de batalha presentes no texto de Rolando não existiam na época do acontecimento histórico. Elas pertencem ao século XII. O herói épico é, para Bakhtin, “inteiramente perfeito e terminado”¹⁴⁷. Rolando, Olivier, Turpin, todos aceitam o seu destino. Eles não tentam impedi-lo ou mudá-lo, pois o comportamento deles é previsível.

Na Alemanha, a epopeia medieval inicia com o *Hildebrandlied* ou *Canto de Hildebrando*, fragmento do ano 800 aproximadamente. Entretanto, a grande obra em língua alemã dessa vertente é a *Nibelungenlied* ou *Canção dos nibelungos*, obra que ainda hoje desperta curiosidade e espanto em seus leitores, sendo também tema de uma das principais óperas de Richard Wagner, *O anel dos nibelungos*. Na obra

¹⁴⁵ BAKHTIN, op. cit., p. 421.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 407.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 423.

literária assistimos ao colapso dos nibelungos devido à vingança de Kremilda. A irmã de Gunter é casada com Átila, rei dos Hunos. Anteriormente ela tinha sido casada com Siegfried, que foi morto por Hagen a mando de Gunter, rei dos burgúndios. Na verdade, a mandante do crime foi Brunhilda, esposa do rei. Ao descobrir a morte do marido, Kremilda arquiteta a vingança e espera anos por ela. Após ter nascido seu filho, Kremilda convida seu irmão e seus companheiros para visitá-la. No seu reino, a viúva de Siegfried resolve por em prática a sua vingança, mas não sem grandes perdas para ela. O tesouro dos nibelungos é afundado no Reno, o seu filho morre e ela também é morta. No final, nenhum dos nibelungos sobrevive.

Na Inglaterra, Beowulf é o épico inglês, mesmo tratando de reis que não são da Inglaterra, pois o original veio com os invasores anglo-saxões, mas perdeu-se na sua região de origem, a Dinamarca e o sul da Suécia. É o mais antigos dos textos heroicos medievais e o único no qual o cristianismo não aparece ou é referido ao longo da obra. Por incrível que pareça, as suas raízes pré-cristãs foram preservadas. Beowulf passa por três grandes batalhas: Grendel, mãe de Grendel e Dragão.

O melhor exemplo da épica medieval na península ibérica é o *Poema de Mio Cid*.¹⁴⁸ A obra, anônima como todas as outras canções de gesta, reflete o espírito da reconquista espanhola e um de seus principais heróis, Rodrigo Díaz de Vivar, porém, no poema, o nome é trocado para Rui. De acordo com os autores Aguinaga, Puértolas e Zavala, há três níveis no poema: político, socioeconômico e heroico.¹⁴⁹ O primeiro nível diz respeito à disputa política entre Leão e Castela. O segundo, que relata a disputa entre os aristocratas cortesãos e os infanções¹⁵⁰ e as classes mais

¹⁴⁸ POEMA do Cid. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

¹⁴⁹ AGUINAGA, Carlos Blanco; PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez; ZAVALA, Iris M. *Historia social de la literatura española (em la lengua castellana)*. Madrid: Akal, 2000, p. 65-69.

¹⁵⁰ Segundo Houaiss, infanção é um "antigo título de nobreza, inferior a fidalgo ou a rico-homem".

baixas, é interessante para os historiadores. Entretanto, o que ainda atrai os leitores modernos é o terceiro: o heroico.

O *Cid* tem a grandeza dos heróis. Ele é injustamente desterrado e desonrado, mas mostra-se superior ao próprio rei ao recuperar a sua honra e o seu nome. Na História de *Cid*, ao contrário das outras epopeias medievais, há mais verossimilhança devido à proximidade do personagem histórico que a gerou e à escritura da obra. Para Carpeaux, o *Cid* foi escrito “com realismo sóbrio, sem intervenção de forças sobrenaturais”.¹⁵¹ Isto quer dizer que o maravilhoso das outras epopeias não aparece no *Cid*.

Ao comparar o *Cid* com *Rolando*, Maria do Socorro Correia Lima de Almeida destaca que o guerreiro espanhol é “um herói humano porque suas excelências nunca saltam ao sobrenatural; além disso, tem mulher e filhas, preocupa-se com seu bem-estar material e moral”¹⁵², visto que nos outros poemas essas preocupações familiares e individuais não aparecem.

Uma epopeia quase desconhecida na Europa é a russa intitulada *Príncipe Ígor ou o canto da campanha de Ígor*.¹⁵³ Na verdade, foi a ópera de Alexander Borodin que tornou a obra conhecida fora da Rússia no século XIX. Segundo Maria Aparecida B.P. Soares, o objetivo da obra era “despertar nos príncipes e na sociedade em geral o patriotismo e a consciência da necessidade de defender a Terra Russa”.¹⁵⁴ Isto quer dizer que os russos deveriam juntar as forças para combater o inimigo estrangeiro. Logo, há na obra a defesa da nacionalidade e a exaltação desse espírito nacional.

¹⁵¹ CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978, p. 144.

¹⁵² ALMEIDA, Maria do Socorro Correia Lima de. *O Poema do Cid, uma epopéia heterodoxa*. In: POEMA do Cid. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. XVII

¹⁵³ PRÍNCIPE *Ígor ou o canto da campanha de Ígor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.

¹⁵⁴ SOARES, Maria Aparecida B.P. *O Príncipe Ígor e sua Epopéia*. In: PRÍNCIPE *Ígor ou o canto da campanha de Ígor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000, p. 19.

As lendas irlandesas, advindas da herança cultural celta, mais preservadas na Irlanda do que na Grã-Bretanha, também têm um legado importante para a cultura medieval. A cultura celta é a essência, ou melhor, a fonte primordial das lendas arturianas. Vários dos motivos têm origem nessas lendas. *O Mabinogion*¹⁵⁵, de origem galesa, é uma das fontes de lendas medievais para as ilhas britânicas.

No que diz respeito à Escandinávia, A *Edda* poética islandesa contém diferentes histórias, desde episódios conhecidos, que ganharam versões paralelas, até histórias somente ligadas aos deuses nórdicos, transformando-se em um “compêndio de mitologia nórdica”¹⁵⁶, no qual não há influência cristã. As *Sagas*, oriundas da Noruega e Islândia são relatos históricos.

2.2.2. O romance cortês

As obras apresentadas anteriormente retratam uma sociedade guerreira, mais brutal e rude em hábitos e costumes. O oposto vê-se no romance cortês. Nesse tipo de romance, há “uma sociedade elegante, de vida luxuosa, de hábitos cuidadosamente estabelecidos.”¹⁵⁷

O romance está ligado ao presente e a uma forma de entretenimento. Vários dos romances que veremos a seguir entretiveram a Europa durante vários séculos, e alguns ainda hoje têm um público leitor. Hans Robert Jauss cita o caso de *Perceval*, de Chrétien de Troyes, como exemplo de horizonte de expectativa, pois o romance “só pode continuar a exercer o seu efeito, enquanto for ainda, ou de novo, recebido pela posteridade – enquanto encontrar leitores que se apropriem de novo da obra,

¹⁵⁵ GUEST, Charlotte E (translator). *The Mabinogion*. New York: Dover, 1997.

¹⁵⁶ CARPEAUX, op. cit., p. 132.

¹⁵⁷ AUERBACH, p. 115.

ou autores que a pretendam imitar, ultrapassar ou recusar.”¹⁵⁸ Dessa forma, são os leitores, os autores e os críticos, contemporâneos e posteriores, que estabelecem a permanência de uma obra. Se a obra continua a dizer algo além de seu tempo é porque ainda é importante o que tinha a dizer. Portanto, as novelas de cavalaria disseram algo aos seus leitores, geraram uma série de imitadores, assim como uma série de recusadores.

Os romances de cavalaria têm um universo que representa o imaginário de uma época nova, os séculos XII e XIII. Os primeiros romances não possuem gigantes, fadas, dragões. O universo é menos fantástico e mais hiperbólico. Há muito exagero. Para Jacques Le Goff, as produções típicas do imaginário de uma época são as obras literárias e as artísticas.¹⁵⁹ Da mesma forma, o historiador francês salienta que “o imaginário pertence ao campo da representação”¹⁶⁰. Uma das formas de representação dá-se por meio da palavra escrita, visto que o nosso objetivo aqui não é a representação pictórica, ocupamo-nos somente da literatura. O imaginário presente em boa parte dos romances e novelas de cavalaria é uma mescla de celta e bretão pelo rei Artur, o provençal pelo amor, o feudal pela hierarquia estabelecida da sociedade e o cristão pela fé. Outro fato importante para a compreensão da novela de cavalaria é a dicotomia Bem *versus* Mal, inclusive a onipresença do mal, tentando sempre impedir o herói de alcançar o seu objetivo.

No século XII, a mulher tem um papel importante¹⁶¹, pois ela é tanto a incentivadora das artes quanto o sujeito da poesia. As mulheres adoradas na lírica

¹⁵⁸ JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação* (História da Literatura como provocação literária) Lisboa: Veja, 2003. p. 64.

¹⁵⁹ LE GOFF, Jacques. *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Estampa, 1994, p. 28.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 11-12.

¹⁶¹ ZUBER, Christiane Klapisch. (dir) *História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média*. Porto: Edições Afrontamento, 1990. v. 2. p. 331-351; DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens: Do Amor e Outros Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P. 28-40.

trovadoresca e no romance cortês eram casadas. Assim sendo, o amor cortês é um amor adúltero.

Tanto Erich Auerbach quanto Denis de Rougemont consideram a lírica trovadoresca provençal como a primeira escola literária do Ocidente, visto que não somente os modelos são seguidos em diferentes lugares, mas a própria língua. Há poemas escritos em provençal por toda a Europa.¹⁶² Carpeaux também ressalta a importância da lírica provençal para a literatura europeia, pois “era a primeira poesia profana que o Ocidente criara; ensinou a todo mundo uma nova atitude, mais positiva, em face da vida; inverteu os valores.”¹⁶³ Assim sendo, a literatura provençal pode ser considerada a primeira literatura europeia moderna.

Segundo Carpeaux, “a literatura francesa é a mais poderosa entre as medievais, irradiando influências por toda a parte.”¹⁶⁴ Exagero à parte, o crítico austríaco está correto ao destacar a influência da literatura francesa, pois tanto a lírica trovadoresca como o romance cortês tiveram epígonos em quase todas as nações europeias.

O romance cortês pode ser dividido em três ciclos: Bretão, Clássico e Carolíngio. O romance cortês já é elaborado para a leitura.¹⁶⁵ Esses romances em versos já foram escritos, ainda que se baseassem em diferentes fontes: orais, do folclore celta, lendas, mitos, obras dos gregos e romanos, vidas de santos, crônicas históricas, visando um público que pudesse ouvir e ler essas histórias.

O crítico francês Van Tieghem¹⁶⁶ cita quatro obras como as principais pertencentes ao ciclo clássico: Romance de Alexandre, escrito em versos

¹⁶² ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003, p. 102. AUERBACH, op. cit., p. 118-121.

¹⁶³ CARPEAUX, op. cit., p. 174-5.

¹⁶⁴ CARPEAUX, op. cit., p. 144.

¹⁶⁵ PAREJA, op. cit., p. 135.

¹⁶⁶ TIEGHEM, Philippe Van. *História da Literatura Francesa*. Lisboa: Estúdios Cor, 1956.

dodecassílabos, daí o nome dessa medida ser Alexandrino; romance de Tebas, em que se relata a história de Édipo e sua família; Romance de Tróia e Romance de Eneas, ligados à guerra de Troia e à viagem de Eneas. Os ciclos clássico e carolíngio foram reformulados para agradarem ao público da época. Eneas, Alexandre, Carlos Magno, Édipo tornaram-se cavaleiros com cortes iguais às da Europa do século XII, pois nessas histórias havia o reflexo da alta sociedade da época: a nobreza. Eles patrocinavam a confecção de obras e manuscritos para circularem entre a família ou presentear amigos.

A corte francesa não se interessou por Artur e o que ele simbolizava para os Bretões, mas na corte dele e nos cavaleiros que ele possuía. Esse era o atrativo de Artur: os seus cavaleiros da Távola Redonda. Sendo assim, ao se apropriar dos cavaleiros de Artur, o romance cortês transformou-os em modelos de conduta para o seu público leitor e ouvinte.

Chrétien de Troyes é o criador do romance cortês, tal como o conhecemos hoje. Ele soube captar o espírito de sua época e transpô-lo para suas obras. Nelas há a idealização da hierarquia feudal bem clara. Artur, o rei, tem vários vassallos obedientes e dispostos a fazer tudo pelo seu soberano. Nos romances, a mulher amada sempre pertence ao estrato mais alto da sociedade, sendo rainha ou princesa. Nos outros romances, escritos depois de Chrétien, também dificilmente ela pertence à mesma classe do cavaleiro.

Vários são os fatos que fazem do autor francês a mais importante fonte de estudo do romance cortês. Ele foi o primeiro a tratar do rei Artur e de seus cavaleiros como tema principal de seus romances. Igualmente, ele foi o primeiro a relacionar o Graal ao rei Artur, desde então nunca mais se separariam. Devido ao fato de os cavaleiros lutarem em nome do amor de sua dama e do seu rei, Artur é um

personagem passivo na maioria das obras. A representação da sociedade, obviamente idealizada, é bem precisa: festas, reuniões, rituais, roupas, comidas, tudo é descrito de acordo com a sua época. O que difere da realidade é o uso do fantástico nas aventuras do personagem principal: tarefas impossíveis, acontecimentos maravilhosos, elementos sobrenaturais. Entretanto, o autor soube aproveitar os elementos disponíveis em sua época e hiperbolizá-los. As lutas duram horas, se não há aventura o tempo passa rápido, os cavaleiros são infatigáveis, as proezas, fantásticas. Tudo o que atraiu a audiência, e mais tarde o público leitor, está aqui.

As obras de Chrétien de Troyes já foram escritas e eram provavelmente lidas, pertencendo ao que Paul Zumthor chamou de oralidade segunda, “quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário.”¹⁶⁷ Isto quer dizer que há uma sociedade letrada e um público que, além de ouvir, já pode também ler essas obras.

De acordo com Georges Duby, o amor cortês é fruto do feudalismo. O homem é servo de uma dama, que está acima dele. O amor cortês e a literatura relacionada a ele tinham um objetivo pedagógico-político, por isso reis e nobres como Guilherme da Aquitânia e Henrique Plantageneta eram mecenas de escritores. Para o historiador francês, “como as vidas de santos, as canções e os romances punham em cena seres exemplares para que eles fossem imitados; estes heróis praticavam certas virtudes na perfeição, mas não deviam parecer totalmente inimitáveis.”¹⁶⁸ Afinal, o objetivo era que os súditos imitassem ou, pelo menos, assimilassem valores dos heróis da cavalaria literária.

¹⁶⁷ ZUMTHOR, op. cit., p. 18.

¹⁶⁸ DUBY, Georges. *O Modelo Cortês*. IN: ZUBER, Christiane Klapisch. (dir) *História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média*. Porto: Edições Afrontamento, 1990. v. 2. p. 336.

Para Philippe Van Tieghem, o grande mérito de Chrétien de Troyes é “ter feito viver personagens duma verossimilhança e duma finura psicológica que o igualam aos grandes romancistas do século XVIII e XIX.”¹⁶⁹ Para Carpeaux, ele é um dos primeiros autores a contar uma história como um moderno.¹⁷⁰ Eduardo Iañez Pareja considera o autor de *Perceval* “o melhor dos narradores franceses e, sem dúvida, um dos melhores de toda a Idade Média.”¹⁷¹ Maria da Conceição Vilhena¹⁷² aponta a seguinte ordem e datação para os romances de Chrétien de Troyes: *Erec e Enide* (1162), *Cliges, ou a que fingiu de morta* (1164), *Lancelote, O Cavaleiro da Carreta* (1168), *Yvain, O Cavaleiro do Leão* (1173) e *Perceval ou O Romance do Graal* (1185).

Roberta L. Krueger considera o *Parsifal*, de Wolfram Von Eschenbach, e o *Tristão*, de Gottfried von Strassburg, duas obras primas da literatura universal. Joseph Campbell e Otto Maria Carpeaux também são entusiastas dessas duas obras¹⁷³, e Arnold Hauser considera o *Parsifal* de Wolfram uma obra séria.¹⁷⁴ O crítico austríaco vê em *Parsifal*, de Wolfram Von Eschenbach, o primeiro romance de formação da literatura ocidental. Nesse tipo de romance, o herói tem de provar para si mesmo que é capaz de alcançar o seu objetivo seguindo o seu próprio caminho. De acordo com Menéndez Pelayo,

Wolfram apoderou-se do conto céltico para transformá-lo, criando uma epopéia mística, que é sem dúvida, uma das mais poderosas inspirações da poesia cristã, e seja qual for a rigidez da forma, uma das poucas obras da Idade média que tem valor perene e universal.¹⁷⁵

¹⁶⁹ TIEGHEM, op. cit., p. 25.

¹⁷⁰ CARPEAUX, op. cit., p. 175.

¹⁷¹ PAREJA, Eduardo Iañez. *História da Literatura: A Idade Média*. Lisboa: Planeta, 1992, p. 137.

¹⁷² VILHENA, Maria da Conceição. *Literatura Francesa Medieval*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990, p.377.

¹⁷³ KRUEGER, Roberta L. *Introduction*. In: KRUEGER, Roberta L. *Cambridge Companion to Medieval Romance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p.4.; CAMPBELL, Joseph. *As transformações do mito através do tempo*. São Paulo: Cultrix, 1997, p.197-243; CARPEAUX, op. cit., p. 180.

¹⁷⁴ HAUSER, op. cit., p.222.

¹⁷⁵ *Orígenes de la novela*. Buenos Aires: Espasa-Calpe: 1946. Vol. 1. p. 271. (tradução nossa)

A principal diferença entre a epopeia medieval e o romance de cavalaria diz respeito ao herói. Enquanto naquela ele representa uma coletividade, é o símbolo de um povo como na epopeia antiga, nesse ele já é um indivíduo. Nenhum cavaleiro se parece com o outro. O leitor não confunde Perceval, Lancelote, Artur, Tristão, Gawain; cada um é diferente do outro.

A prosificação dos romances de cavalaria transformou-os em novelas. Essa prosificação adquire um caráter mais moralista e religioso. O Graal que apareceu em Chrétien e Wolfram vira o cálice da última ceia nas novelas do século XIII. Alguns cavaleiros são condenados e um novo é criado: Galaaz.

A prosa presta-se mais à tradução do que o verso.¹⁷⁶ O romance cortês, assim como a lírica provençal, espalhou-se rapidamente pela Europa. Tristão gera um ciclo próprio com versões em italiano, espanhol, inglês, português, alemão. Os dois textos franceses mais antigos preservados parcialmente são o de Thomas e o de Béroul. Contudo, é a versão de Gottfried Von Strassburg a mais bem acabada literariamente, de acordo com a crítica. Tristão e Isolda conquistam a Europa, transformando-se em um dos “mitos fundadores da cultura européia romântica.”¹⁷⁷ O Graal, Lancelote, Gawain também constituem ciclos à parte, com diversas traduções.

Os grandes ciclos de novelas de cavalaria, com vários personagens, tornaram-se possíveis graças ao que Roger Sherman Loomis constatou. Para ele,

a complexidade da narrativa é deliberadamente aumentada pela adoção da técnica do ‘entrelaçamento ou encadeamento’. Qualquer romance longo com muitas personagens pode trocar do grupo principal de personagens para outro, e depois outro, antes de retornar ao grupo original; mas se o romance

¹⁷⁶ CARPEAUX, op. cit., p. 176.

¹⁷⁷ KRUEGER, op. cit., p. 3. (tradução nossa)

possui qualquer medida de coerência, as ações desses vários grupos e indivíduos afetam uns aos outros.¹⁷⁸

Apesar de os romances apresentarem a estrutura feudal, há um fato inusitado: a tábola redonda acaba com a hierarquia. Todos os cavaleiros que pertencem à ordem são iguais, nenhum é superior aos outros, inclusive o rei. No romance de cavalaria, para cada herói há uma aventura, por isso há diversos ciclos.

Nos romances de cavalaria quase não aparecem cidades. Há campos, florestas e castelos, pois a cidade não fazia parte do imaginário da nobreza feudal. O romance cortês tem como propósito representar uma classe elitista, que se queria figurada artisticamente. Como a alta cultura pertencia à Igreja e o seu meio de expressão era o latim, as cortes mais sofisticadas, as da Provença, por exemplo, criaram uma literatura em língua vulgar, que era entendida pela maioria do público-alvo: a corte. Segundo Auerbach,

a ética feudal, a representação ideal do cavaleiro perfeito, conseguiu para si, portanto, um efeito muito grande e de vida muito longa. As idéias coerentes com ela, as idéias de valentia, honra, fidelidade, respeito mútuo, nobres costumes e dos serviços devidos às damas encantaram, ainda, homens de culturas muito diferentes.¹⁷⁹

Essa ética imaginária teve quatro séculos de influência na cultura ocidental. Em certa medida, o idealismo romântico foi o renascimento dessa ética. A Itália renascentista, que tanto quis ser diferente da Idade Média, prezava a honra, a valentia, a fidelidade. O cavaleiro medieval deixou de existir, mas o seu idealismo, não. No final da Idade Média a cavalaria desvincula-se da Igreja e transforma-se em modelo de vida social, fato atestado por Huizinga ao escrever que

o cavaleiro transforma-se e, não obstante manter ainda um severo código de honra e da glória, deixará de ter a pretensão de ser um defensor da fé ou um

¹⁷⁸ LOOMIS, Roger Sherman. *The Development of Arthurian Romance*. New York: Dover Publications, 2000, p. 95. (tradução nossa)

¹⁷⁹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 117.

protetor dos oprimidos. O moderno gentleman está ainda ligado à concepção medieval da cavalaria.¹⁸⁰

De certa forma, ainda hoje, acreditamos nesses ideais, pois várias normas de conduta sociais são variações desse código cortês, por exemplo: a proteção às crianças, aos idosos, às mulheres, a gentileza do *ladies first*, entre outros.

Não só “a poesia trovadoresca é a poesia laica de caráter profundamente antagônico ao espírito ascético, hierático da Igreja”¹⁸¹, mas também o romance cortês. Por isso, no século XII, assiste-se à apropriação do ciclo do Graal pela Igreja. As histórias cristianizam-se, pois o herói não pode mais ser o cavaleiro apaixonado ou vassalo fiel do rei, mas tem de ser fiel à Igreja e seus ideais.

Roberta L. Krueger considera

a história da evolução do romance medieval como uma de transformação e tradução, adaptação e reformulação, fértil troca intertextual e intercultural entre as entidades políticas e lingüísticas da Europa medieval. Os romances medievais espantam o moderno leitor devido a sua alta circulação por lugares como França, Alemanha, Inglaterra, Países Baixos, Itália, Escandinávia, Portugal Grécia e Espanha, além de muitas histórias, personagens, temas e motivos que eles têm em comum.¹⁸²

Assim sendo, o romance medieval pode ser visto, junto com a lírica provençal, como um dos primeiros gêneros criados em língua vulgar (não latina) que exerce forte influência em toda a cultura europeia, não só na sua época, mas também por mais de 400 anos, se levarmos em conta que os primeiros são escritos no século XII e os últimos, no século XVI. A pergunta que fica é: por que esse fascínio? O que essa forma literária tinha que conquistou tantos escritores, leitores e admiradores por tanto tempo? Por que ela deixou de existir? O colapso dos romances, agora transformados em novelas de cavalaria, veio com a ascensão e surgimento de uma nova classe, a burguesia que não tinha os ideais aristocráticos e feudais. Como eles

¹⁸⁰ HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Lisboa: Ulisseia, S/D. p.134.

¹⁸¹ HAUSER, op. cit., p. 226

¹⁸² KRUEGER, op. cit., p. 1. (tradução nossa)

queriam ver-se representados também na arte, a antiga forma literária fica relegada ao segundo plano. O herói épico medieval representava uma elite que não mais existia.

Ian Watt em *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*¹⁸³ destaca a importância das novelas de cavalaria para a época, pois “não eram apenas populares; eram também uma respeitável força cultural”¹⁸⁴. Igualmente, o professor inglês exemplifica com o *Amadis de Gaula* a função das novelas de cavalaria, vista como um manual de conduta, não somente como uma obra de divertimento e passatempo. Além disso, cita o nome de vários apreciadores dessa obra salva da fogueira pelo cura e o barbeiro no *Dom Quixote*, dentre eles: Carlos V, Francisco I, Montaigne, Ignácio de Loyola e Santa Teresa de Ávila.

Robert Muchembled destaca a relação entre o ideal de honra e a cavalaria medieval, visto que nas obras literárias isso é muito frequente.¹⁸⁵ Igualmente, Peter Burke ressalta que a busca de fama e glória é um dos ideais presentes nos romances de cavalaria.¹⁸⁶

As principais obras literárias do renascimento Italiano têm como inspiração a cavalaria. Três possuem a mesma fonte: as lendas relativas a Carlos Magno e os doze pares de França, principalmente Rolando, cujo nome em italiano virou Orlando. Como em vários romances de cavalaria, o personagem principal de *Orlando Furioso*, de Ariosto, enlouquece após perder a sua paixão. Da mesma forma que Yvain, Tristão, Lancelote e outros personagens, Orlando perde a razão devido ao amor.

¹⁸³ Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 71

¹⁸⁵ MUCHEMBLED, Robert. *Os humildes também*. In: GAUTHERON, Marie. (org) *A Honra: imagem de si ou dom de si – um ideal equívoco*. Porto Alegre: L&PM, 1992. p. 42-49.

¹⁸⁶ BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano – cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999. p. 231.

Delumeau atribui o êxito de Ariosto ao fato de ele realizar “uma síntese da inspiração clássica e dos temas cavaleirescos”¹⁸⁷.

2.2.3 Os romances da Península Ibérica

Enquanto no resto da Europa a novela de cavalaria quase deixava de existir, na península ibérica ela floresceu abundantemente ao longo dos séculos XV e XVI. Por quê? O que havia lá que não existia mais no restante do continente? O espírito cavaleiresco faz parte da península ibérica desde o século XII, com o início da conquista do território espanhol dos árabes, que estavam na península desde o século VIII. A reconquista durará até 1492 com a tomada de Granada por Isabel e Fernando da Espanha. Em Portugal, Afonso Henriques iniciou em 1149 a conquista do território. Além disso, esse espírito continuará nas conquistas ultramarinas de ambas as nações. Lê-se n’*Os lusíadas* esse espírito: “E também as memórias gloriosas/ Daqueles Reis, que foram dilatando/ A Fé, o Império, e as terras viciosas/De África e de Ásia andaram devastando”.¹⁸⁸

A epopeia camoniana, por exemplo, tem o modelo greco-romano na estrutura e nos recursos estilísticos, porém o que há realmente é a mentalidade cristã-cavaleiresca medieval ao longo da obra. Vasco da Gama, como qualquer cavaleiro de Artur, luta por Deus, seu rei e sua pátria. Sua coragem, determinação, vontade, fé, perseverança são as de um vassalo feudal, não as de um homem renascentista.

De acordo com Aubrey F. G. Bell, “os portugueses conservaram o seu interesse pelos romances de cavalaria, em que realmente viam um reflexo das suas

¹⁸⁷ DELUMEAU, op. cit., p.114.

¹⁸⁸ CAMÕES, Luis Vaz de. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

próprias façanhas no Oriente.”¹⁸⁹ Incluímos ao comentário do crítico inglês, a Espanha, pois toda a Península Ibérica via os seus atos como obra da cavalaria. Várias outras curiosidades colaboram para essa hipótese. O nome Califórnia, por exemplo, é tirado do romance *Sergas de Esplandián*, um dos romances inspirados em *Amadís*.¹⁹⁰ Esplandián é o filho de Amadís com Oriana, criado por Nasciano, um eremita.

O declínio do romance, de acordo com Krueger¹⁹¹, está ligado ao surgimento de uma nova classe e o quase desaparecimento de outra. A primeira é a burguesia e a segunda, a nobreza feudal. Logo, o romance perdeu a sua função social e passou a ser entretenimento, pois aqueles que tinham o poder econômico e a educação para usufruir não queriam mais saber desse tipo de história, isto é, de reis, cavaleiros, damas, amores, aventuras, castelos nada disso mais interessava a eles. Novos interesses estavam em jogo. A Igreja não era mais única. Os guerreiros viraram profissionais, a cavalaria foi ultrapassada pela infantaria e pela artilharia. O velho mundo ruía e surgia um novo mundo, sem lugar para esse idealismo.

Joseph Campbell chama atenção para o fato de que havia três grandes tradições mitológicas na Europa antes do advento do Cristianismo: greco-romana, celta e germânica. Todas elas têm em comum o “respeito pelo indivíduo, pelo caminho e pelo feitio da cada indivíduo”¹⁹², de tal forma que ocorreu ao longo dos séculos XII e XIII a preparação para o humanismo e o antropocentrismo dos séculos XV e XVI. A Igreja tentou mais de uma vez acabar com isso, mas não conseguiu. A

¹⁸⁹ BELL, Aubrey F.G. *A Literatura Portuguesa (História e Crítica)*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1971. p. 307-8.

¹⁹⁰ BURKE, Peter. A Cavalaria no Novo Mundo. In: BURKE, Peter. *Variedade de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 201.

¹⁹¹ KRUEGER, op. cit. p. 1-9.

¹⁹² CAMPBELL, op. cit., p. 197.

própria Reforma deixa claro essa noção individualista de crença também. O que Lutero e os outros reformadores fizeram foi trazer Cristo para cada indivíduo.

Quais são as obras antecessoras de *Dom Quixote* que sobreviveram ao tempo? A respeito da literatura espanhola falaremos a seguir; a respeito da literatura portuguesa, no subcapítulo seguinte. Antes de tratar de *Amadis de Gaula*, vejamos outras duas obras que são importantes para o desenvolvimento do gênero em Espanha, afinal as duas são obras originais da península, ainda que acusem influência dos romances corteses: *Libro Del Caballero Zifar*¹⁹³ e *Tirant, Lo Blanc*¹⁹⁴.

A respeito da primeira, tanto Menéndez Pelayo¹⁹⁵ como Carlos Blanco Aguinaga¹⁹⁶ ressaltam a mistura de influências orientais e cavaleirescas. O amor não tem grande importância na obra, ao contrário de outros romances de cavalaria. Há elementos morais, hagiográficos e políticos em sua composição. Carlos Alvar¹⁹⁷ também percebe diferentes fontes na composição da obra. Um dos recursos já utilizado aqui é artifício de a história ser traduzida de uma língua para outra. No caso de *Zifar*, o texto original foi escrito em caldeu e transposto para o latim e deste para o espanhol.¹⁹⁸ Um dos lugares comuns do gênero é o fato de o narrador ser sempre o tradutor do texto.

Tirant lo Blanc é visto como um antecessor direto de *Dom Quixote* no que diz respeito a ser a obra que “enterrou o romance de cavalaria”¹⁹⁹. Na obra “não abunda o fantástico, sendo em numerosos momentos cuidadosamente realista.”²⁰⁰ Pareja

¹⁹³ GONZÁLEZ, Cristina (Ed). *Libro Del Caballero Zifar* Madrid: Catedra, 2001.

¹⁹⁴ MARTORELL, Joanot. *Tirant Lo Blanc*. São Paulo: Giordano, 1998.

¹⁹⁵ Op. cit. p. 299-320.

¹⁹⁶ AGUINAGA, Carlos Blanco; PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez; ZAVALA, Iris M. *Historia Social de La Literatura Española (em la lengua castellana)*. Madrid: Akal, 2000. Vol.1. p. 256-257.

¹⁹⁷ ALVAR, Carlos; MAINER, José-Carlos; NAVARRO, Rosa. *Breve Historia de la Literatura Española*. Madrid: Alianza, 2007. p. 138-140.

¹⁹⁸ GONZÁLEZ, op. cit. p 70.

¹⁹⁹ LLOSA, op. cit. p. XLVIII.

²⁰⁰ AGUINAGA, op. cit. p. 257. (tradução nossa)

considera-a “uma das mais bem conseguidas novelas de cavalaria européias”²⁰¹, para Menéndez Pelayo é “um dos melhores livros de cavalaria que foi escrito no mundo, para mim o primeiro de todos depois de Amadis, ainda que em um gênero muito diferente.”²⁰² Cervantes o elogia assim: “este é o melhor livro do mundo: aqui os cavaleiros comem, dormem e morrem em suas camas, fazem testamentos antes de morrer, com outras coisas que carecem todos os demais livros deste gênero.”²⁰³ O que Cervantes gosta é do desvio operado pela obra de Martorell ao acrescentar ao gênero a verossimilhança.

Ruiz-Domenéc vê na obra de Martorell uma mudança em relação à cavalaria: se antes ela é vista pelo seu caráter militar, agora adquire uma dimensão mais profunda, pois “é um autêntico sistema de valores [...] com poder de mudar o curso dos acontecimentos”²⁰⁴. Martorell escreve *Tirant* depois da queda de Constantinopla. O sonho dos reis de Portugal e de Espanha sempre foi uma nova Cruzada contra os infiéis. Não é casualidade que Tirant vença o Grão-Turco, seja chamado de novo César e torne-se herdeiro do trono de Constantinopla. Ao contrário de seus sucessores, Tirant morre antes do final da obra e não vê a coroação de seus feitos e de seus esforços.

Carlos Alvar reconhece na obra catalã “um notável avanço técnico na forma de narrar e um elo imprescindível na cadeia que vai desde os primeiros livros de cavalaria até *Quixote*.”²⁰⁵ Quais são esses avanços? A mistura de diversas fontes já mostra a intertextualidade do gênero. Contudo, uma das grandes introduções a partir de Martorell é o uso de cartas. As personagens trocam-nas ao longo de todo o romance. Essa epistolografia romanesca seguirá de *Tirant* até *Dom Quixote*. Por

²⁰¹ PAREJA, 1992. p. 208.

²⁰² Op. cit, p. 398. (tradução nossa)

²⁰³ CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. São Paulo: publifolha, 1998. p. 71.

²⁰⁴ RUIZ-DOMENÉC, op. cit. p. 92. (tradução nossa)

²⁰⁵ ALVAR, op. cit. p. 171. (tradução nossa)

meio de cartas paixões são assumidas ou rompidas, batalhas e desafios, propostos, revelações são feitas.

2.2.4 A fortuna crítica de Amadis

Em “*Amadis*, excepcionalmente, a beleza e a elegância do relato eleva o ingênuo a uma altura estética”²⁰⁶ percebe Angel Valbuena Pratt. Igualmente o crítico espanhol ressalta a importância do livro ao ser “a leitura favorita da corte do imperador e havia de alegrar a juventude de Juan de Valdés, Ignacio de Loyola e Santa Teresa”²⁰⁷, além de influenciar obras italianas como *Orlando Furioso* e *Amadigi*, de Bernardo Tasso, pai de Torquato Tasso. Da mesma forma, a obra espanhola desencadeou uma moda por toda a península: as continuações. Cada herói de um novo romance tem um filho, que será melhor que o pai e o superará em suas façanhas.

Os romances de cavalaria nacionalizaram-se na Espanha dos séculos XV e XVI e impuseram a moda cortesã em toda a Europa durante um século, como Menéndez Pelayo afirma.²⁰⁸ Para o crítico espanhol, o autor de *Amadis*

escreveu a primeira novela idealista moderna, a epopéia da fidelidade amorosa, o código de honra e da cortesia, que disciplinou muitas gerações. Foi, sem dúvida, um homem de gênio, que combinando e aperfeiçoando elementos já conhecidos e todos de procedência céltica e francesa, criou um novo tipo de romance mais universal do que espanhol, que em pouco ou nada recorda a origem peninsular do autor, mas que por isso mesmo alcança maior transcendência na literatura mundial, igualmente que é glória de nossa raça haver-lhe acostumado a admiração das pessoas com uma admirável força que nenhum herói romanesco alcançou antes de *Dom Quixote*.²⁰⁹

²⁰⁶ PRAT, Angel Valbuena. *Historia de la Literatura Española*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970. p. 486. (tradução nossa)

²⁰⁷ Ibidem. p. 488. (tradução nossa)

²⁰⁸ MENÉNDEZ PELAYO, op. cit. p. 206.

²⁰⁹ MENÉNDEZ PELAYO, op. cit. p. 206-207. (tradução nossa)

O êxito do gênero é comprovado não só pelo número de obras publicadas, mas também pelo número ainda maior de edições, sem contar as traduções para as outras línguas europeias: no período que abrange um século da primeira edição de *Amadis de Gaula* (1508) são publicados mais de 50 romances e 300 edições dessas obras. Para uma Europa com um público leitor ainda muito reduzido em números absolutos, esses números são espantosos para a época e atestam a popularidade do gênero, sendo Carlos V um dos mais notáveis exemplos de leitor dessas obras.²¹⁰

Assim sendo, não nos admiramos do fato de *Amadis de Gaula* ser uma obra “capital nos anais da ficção humana, e uma das que por mais tempo e mais profundamente imprimiram a sua marca, não só no domínio da fantasia, mas também nos hábitos sociais.”²¹¹ A conquista da América foi marcada também pela leitura dessas obras. Muitos dos homens que aqui estiveram viram as maravilhas que liam nessas obras.²¹² Igualmente, o comportamento dos cavaleiros e a sua ânsia por realizarem feitos iguais aos lidos nesses romances os levaram a cometer atrocidades, principalmente após a Contrarreforma, influenciados pela intolerância religiosa do período por católicos e protestantes, tal como vimos anteriormente.

Eudardo lañez Pareja percebe no gênero a “evasão de uma sociedade nobre que estava em desagregação e que o demonstrava na própria escrita, idealizada e intemporal.”²¹³ Isto quer dizer que os romances retratavam a sociedade como ela queria ser vista, não a realidade. Assim sendo, esse imaginário social foi visto como irreal nos séculos seguintes, principalmente com a mudança que se dá na sociedade europeia depois dos séculos XVII e XVIII.

²¹⁰ AGUINAGA, op. cit. p 257-258.

²¹¹ MENÉNDEZ PELAYO, op. cit. p. 320. (tradução nossa)

²¹² AGUINAGA, op. cit. p 258.

²¹³ PAREJA, 1992, p. 254.

Em relação ao valor da obra e sua influência, o autor de *Orígenes de la Novela* nos diz:

Amadis é uma das grandes novelas do mundo, uma das que mais inspiraram a literatura e a vida. E ainda pode acrescentar-se que em ordem cronológica é o primeiro romance moderno, o primeiro exemplo de narração extensa em prosa, concebida e executada como tal, visto que as do ciclo bretão são poemas traduzidos em prosa, amplificados e degenerados.

E assim continua:

O caso de *Amadis* é muito distinto. Apesar do número extraordinário de aventuras e de personagens, que formam às vezes um emaranhado labirinto, é visível a unidade orgânica, não no sentido cíclico, mas na norma e lei interna que rege todos os incidentes de uma fábula sabiamente combinada. *Amadis* é uma obra de arte pessoal, e de um raro e maduro primor.²¹⁴

Ao tratar das imitações de *Amadis*, Prat elogia a obra de Francisco do Moraes, *Palmeirim de Inglaterra*. Na obra portuguesa vê-se

a descrição lúcida de locais e batalhas, capítulos cheios de encanto, mistério e sentido lírico da paisagem [...] dão variedade e interesse ao livro que Cervantes percebia com razão “grande artifício” e “argumentos claros e corteses”. O *Palmeirim* proporciona notável encanto e não merece o esquecimento em que se encontra.²¹⁵

Sabemos que essas obras são longas e um pouco repetitivas, cansativas para o leitor contemporâneo, acostumado com leituras mais curtas, mas temos de lembrar que elas foram as primeiras e as melhores do gênero, gerando uma série de imitadores sem a criatividade dos originais. Assim sendo, “acabaram, pois, *Amadis* e *Palmeirim* por últimos senhores do campo.”²¹⁶

Se, por um lado, *Amadis de Gaula* é muito estudada e reconhecida em Espanha e no resto do Ocidente, disponível a um grande público leitor em diferentes edições, desde as cuidadosas até populares, por outro lado, as obras portuguesas *Palmeirim de Inglaterra* e *Crônica do Imperador Clarimundo* são ignoradas pelos

²¹⁴ MENÉNDEZ PELAYO, op. cit. p. 356 (tradução nossa)

²¹⁵ PRAT, op. cit. p. 494. (tradução nossa)

²¹⁶ MENÉNDEZ PELAYO, op. cit. p. 468.

críticos, estudiosos e grande público leitor, visto que as últimas edições das obras datam dos anos 50 do século passado. Isso quer dizer que há mais de 50 anos essas duas narrativas não estão disponíveis. Talvez essa seja uma das razões do desconhecimento e da falta de estudos a respeito dessas obras. A seguir veremos o que historiadores da literatura portuguesa dizem sobre elas.

2.3. Novelas de cavalaria nos manuais de literatura portuguesa

Para a análise das obras de historiografia literária, tomamos como fundamento as teorias de David Perkins e Siegfried J. Schimdt. A meta dessa análise é ver como essas histórias realmente fazem ao analisar e expor as novelas de cavalaria e como elas se apresentam enquanto história de literatura. Analisamos, num primeiro momento, a introdução e depois os capítulos dedicados às novelas de cavalaria. Percebemos que os autores ressaltam a importância da novela de cavalaria para a época (século XVI), mas não para o desenvolvimento do romance como gênero.

Na análise da escritura de história literária, partimos dos ensinamentos de Perkins. Para o autor, há três fases para a elaboração de uma história literária: a primeira é “fazer crônica, ou seja, listar em ordem cronológica as obras e outros eventos que se incluem no espaço e tempo relevante”; a segunda, “a escolha de um herói ou assunto evidente, cujos destinos mutáveis serão seguidos” e a terceira, “o autor deve colocar a sua história em um enredo: em outras palavras, deve identificá-

la com algum arquétipo já familiar ao leitor de modo que esse a reconheça como uma história de determinado tipo.”²¹⁷

Para o crítico americano, duas palavras (explicar e analisar) são importantes em histórias da literatura, pois de acordo com David Perkins: “a função da narrativa em história da literatura é a explanação”²¹⁸. Do mesmo modo, para o crítico americano, explicar é algo inerente às histórias literárias, pois

a profusão de comentários em narrativa histórica literária tem, também, outra causa. É forçada pela função explanatória da narrativa e pelo desejo do historiador literário de nos persuadir (e a si mesmo) de que a explicação apresentada é correta.²¹⁹

Logo, a maioria das obras de história da literatura vai comentar, explicar e tentar convencer o leitor de que aquilo é o certo a respeito de autores e obras. Veremos, a seguir, de que forma isso ocorre, ou não, nas histórias da literatura portuguesa aqui analisadas.

2.3.1 Teófilo Braga

A primeira história da literatura portuguesa é a de Teófilo Braga, influenciado pelo determinismo do século XIX na escritura de sua *História da Literatura Portuguesa: Idade Média e Renascença*²²⁰. Na introdução ele explicita o seu método crítico, ao considerar que

a elaboração da Literatura portuguesa é o produto do *ethos* da raça, do sentimento da nacionalidade e da consciência histórica, acompanhando solidariamente a evolução estética das Literaturas românicas, na Idade Média, na Renascença e na época do Romantismo, seguindo a acção hegemónica de cada uma delas, e por seu turno influenciando também na criação

²¹⁷ PERKINS, David. *História da Literatura e Narração. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v.3, n.1, mar. 1999. (série traduções) p. 17-18.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 22.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 23.

²²⁰ Respectivamente, 1ª edição em 1909 e 1914. Ambas as edições aqui analisadas são da editora Europa-América, 1990.

da *Novela de Cavalaria* e na corrente do Humanismo. O estudo histórico deste produto superior do génio português, acompanhando-o nas suas relações com as Literaturas modernas, através dos movimentos sociais e políticos da península hispânica, presta-se à aplicação de processos críticos, que só podem realizar-se compreendendo a psicologia colectiva e o ponto de vista sociológico.²²¹

Assim sendo, Braga considera a literatura como um fenómeno estético, histórico, social e psicológico. Da mesma forma, o autor ainda considera que “constituem elementos estáticos das Literaturas: a Raça, a Tradição, a Língua e a Nacionalidade.”²²² Ao longo da obra ele se preocupará muito com essas questões, tornando-se, às vezes, elas mais importantes do que a estética do texto analisado.

A obra de Teófilo Braga é uma das mais explícitas em relação à metodologia usada. O autor deixa bem claro os seus critérios e os conceitos utilizados. Ainda que eles sejam ultrapassados e passíveis de crítica, a periodização proposta pelo autor e a divisão dos períodos é criteriosa e objetiva, na medida do possível.

Há um capítulo só para o *Amadis de Gaula*, no qual são apresentadas as teses que comprovam a nacionalidade portuguesa do texto. Quase nada é dito da parte estética. Na verdade, foi Teófilo quem influenciou os outros autores a sempre tratarem da discussão a respeito da origem do *Amadis*. Para Braga, a redação dessa novela de cavalaria passou por três redações primitivas: a de João Lobeira, a de Vasco Lobeira e a de Pedro Lobeira. Apesar de bem argumentado, tal fato é, na falta de uma palavra melhor, absurdo, pois a escritura da obra seria familiar, como se houvesse uma dinastia de escritores. Os outros fatores apresentados para a escritura da obra são plausíveis, visto que são dados concretos, como o estudo filológico.

²²¹ BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa: A Idade Média*. Lisboa: Europa-América, 1990, p. 11.

²²² *Ibidem*, p. 14.

A versão mais antiga impressa do *Amadis de Gaula* é espanhola de 1508, de Garcí Ordoñez de Montalvo, porém há na obra um poema, *Lai de Leonoreta*, que pertence ao poeta português João de Lobeira. Soma-se a isso uma série de galicismos, não comuns à literatura castelhana. Além de estudiosos portugueses, Menendez Y Pidal, um dos maiores nomes no estudo do romance, atesta a nacionalidade portuguesa do *Amadis*.

Os romances do rei Artur e dos Cavaleiros da Távola Redonda tiveram um grande público em Portugal, o que pode ser comprovado pelos nomes dos personagens, que são encontrados em registros de pessoas reais. Há Persival, Artur, Lançarote, Tristão, Iseu, Lisuarte.²²³ Do ciclo do Graal, restaram três obras, sendo somente uma completa: *Livro de José de Arimatéia* e *História de Vespasiano*, ambas incompletas e *A Demanda do Santo Graal*, texto não só completo, mas superior em tamanho ao seu original francês. *A Demanda* portuguesa é o maior *corpus* literário da pós-vulgata europeia. Há informações sobre as edições, mas nenhuma análise das obras. Teófilo Braga não fala da importância ou não dessas obras para a cultura e, conseqüentemente, a literatura portuguesa subsequente.

Ao estudar a Renascença²²⁴, o historiador da literatura portuguesa analisa as três principais novelas de cavalaria no capítulo *Novelas e Contos*.²²⁵ As três obras são: *Crônica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros; *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes e *Os Triunfos de Sagramor*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

²²³ Ibidem, p. 258.

²²⁴ BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa: Renascença*. Lisboa: Europa-América, 1990.

²²⁵ Ibidem, p. 178-85.

O grande mérito de Clarimundo, segundo Braga, é o de “formar o estilo do preclaro narrador das *Décadas da Ásia*.”²²⁶ Portanto, o romance serviu de preparação para o célebre historiador do século XVI, mas quase não tem valor estético, visto que “é hoje ilegível por estar desprendido das alusões coevas, que suscitariam interesse.”²²⁷ Não há nenhuma análise da obra para mostrar de que forma a leitura pode ser proveitosa.

Quase o mesmo pode ser dito em relação ao *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes. Há um relato da vida do autor e da briga pela nacionalidade da obra, mas não há apreciação do texto. Ao contrário da novela anterior, não há crítica pejorativa, o que já parece quase um elogio. Em nenhum momento é dito algo a respeito do texto e de sua estética.

Triunfos de Sagamor é o primeiro título de *Memorial das Proezas dos Cavaleiros da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Na obra, os únicos fatos assinalados pelo crítico são o Torneio de Xabregas, do qual participou o príncipe Dom João, e o gosto do rei Dom Sebastião pelas obras do gênero.

Como percebemos pelas omissões de análise, Teófilo Braga cita as novelas de cavalaria pelo seu caráter nacional. O valor estético não é ressaltado, sequer analisado pelo autor em momento algum. As obras só valem pela sua nacionalidade, todo o resto, se é que há para o autor, é de valor efêmero e só significou para os leitores contemporâneos das obras, pois o autor considera-as ilegíveis.

²²⁶ Ibidem, p. 179.

²²⁷ Ibidem, loc. cit.

2.3.2 Mendes dos Remédios

Joaquim Mendes dos Remédios tem como modelo em sua *História da Literatura Portuguesa*²²⁸ as obras de Brunetière. O autor tem uma objetividade e clareza de método que são expostos na sua introdução. Diz Mendes dos Remédios:

Estudar a história da literatura dum país é estudar os documentos em prosa e verso apreciáveis pelo seu *valor intrínseco* ou pela sua *forma*; é conhecer a vida dos homens que os escreveram, especialmente na parte que ela ajuda a entendê-los e interpretá-los.²²⁹

Notamos que o autor considera a literatura a partir de sua parte estética, considerando também a vida dos autores importante para ajudar a interpretar as obras.

Há um subcapítulo só para analisar as novelas de cavalaria. Na introdução a essa parte, o autor divide as novelas em três ciclos: O Carolíngio, que dizem respeito ao imperador Carlos Magno e seus cavaleiros; o Bretão relacionado ao rei Artur e seus cavaleiros e o Greco-latino referente aos heróis da Antiguidade. O segundo ciclo foi o que teve mais influência em Portugal. São três as obras do ciclo que permaneceram: *Livro de José de Arimatéia*; *História de Vespasiano* e *A Demanda do Santo Graal*. Das obras, não há análise alguma. Assim como em Teófilo Braga, o que é destacado é a nacionalidade dos textos, isto é, o valor é por serem portugueses.

Ao apresentar o *Amadis de Gaula*, Mendes dos Remédios retoma a história da briga pela nacionalidade do texto entre Portugal e Espanha, expondo as teses a favor de um original português, hoje perdido. Depois de apresentar as hipóteses, o

²²⁸ REMÉDIOS, Joaquim Mendes dos. *História da Literatura Portuguesa: desde as origens até a atualidade*. Coimbra: Atlântida, 1930.

²²⁹ *Ibidem*, p. 5.

autor comenta o que o cura e o barbeiro de *Dom Quixote* já haviam dito: “*Amadis* é a única novela cavaleiresca que merece ler-se”²³⁰. Nada mais é analisado.

As novelas de cavalaria do século XVI não merecem maior destaque do que o *Amadis*. A respeito de *Crônica do Imperador Clarimundo* é dito que João de Barros “quis experimentar os recursos da sua imaginação”.²³¹ Logo, a escritura da obra tem como objetivo preparar o historiador, dado que já tinha sido assinalado por Teófilo Braga. Jorge Ferreira de Vasconcelos com a obra *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* mereceu um comentário melhor: “qualidades primorosas de linguagem e de estilo com abundância de descrições pitorescas”.²³² Em relação à obra anterior, há pelo menos uma parte estética destacada: a da linguagem.

Como no caso do *Amadis, Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes, é elogiado no *Dom Quixote*. O crítico apresenta um histórico das discussões a respeito da nacionalidade da obra e das provas que favorecem o texto português como o original. Exceto isso, não há análise estética do texto.

Portanto, o que percebemos em Mendes dos Remédios é a análise das obras, considerando-as apenas como elemento do gênio criador português. Entretanto, ao contrário do que tinha exposto na sua introdução, não apresenta qual é o valor intrínseco ou qual é o valor da forma dessas obras na literatura portuguesa.

2.3.3 Aubrey Bell

Aubrey Bell na introdução de sua obra *A Literatura Portuguesa* (História e Crítica) deixa claro a sua dívida com histórias da literatura portuguesa anteriores a

²³⁰ Ibidem, p. 57.

²³¹ Ibidem, p. 180.

²³² Ibidem, p. 178.

sua, explicitamente as de Teófilo Braga e Mendes dos Remédios. O estudioso inglês aponta duas possibilidades para o futuro da literatura portuguesa. A primeira é uma visão pessimista, pois “se não forem adoptadas enérgicas e tenazes providências de protecção dessa língua, impossível será esperar para futuro uma grande literatura portuguesa.”²³³ Como todos sabemos, a primeira expectativa malogrou. A segunda possibilidade é o surgimento de “um poeta tão nacional como Gil Vicente e tão proficiente na técnica como Camões. E, quanto à prosa, [...] grandes escritores poderão colocar essa língua a par, e até acima, dos outros idiomas românicos.”²³⁴ Exageros à parte, sua previsão tornou-se realidade, pois a literatura em língua portuguesa atual, principalmente a prosa, goza de grande reputação internacional, sendo considerada uma das mais criativas da Europa atualmente, como atestam as obras de José Saramago, António Lobo Antunes, Lídia Jorge, Teolinda Gersão, Almeida Faria, entre outros. Em relação à poesia, Fernando Pessoa ocupa o mesmo espaço de Camões para a crítica, no que diz respeito à língua portuguesa.

Não há, na introdução da obra, uma definição de critérios nem de metodologia. Assim sendo, provavelmente, o autor parte do princípio de que há um consenso do que é uma história da literatura. Ele segue a obra cronologicamente, dividindo-a em seis livros de acordo com as épocas históricas. O livro primeiro que vai do ano de 1185 até 1325 trata essencialmente da poesia trovadoresca. O livro segundo, que abrange desde 1325 até 1521, divide-se em 4 partes: I – prosa primitiva; II – A epopeia e os últimos poetas galecianos; III – Os cronistas e IV – O Cancioneiro Geral. O livro I, devido ao seu conteúdo, é o que nos diz mais respeito, por isso tratarei dele.

²³³ BELL, Aubrey F.G. *A Literatura Portuguesa (História e Crítica)*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1971, p.6.

²³⁴ Idem, *Ibidem*, loc.cit.

Bell salienta que o surgimento da prosa literária em Portugal “como instrumento literário, não começa antes do século XIV ou, quando muito, nos fins do século XIII.”²³⁵ Portanto, o que havia antes da prosa literária? A prosa já era usada em Portugal, mas em documentos históricos como crônicas, a tradução da *Cronica Geral*, de Afonso, o Sábio (1221 – 1284), foi encomendada pelo seu neto, D. Dinis (1261-1325). Outros textos são as hagiografias, traduções de partes da Bíblia, regras dos mosteiros, livros de linhagens ou nobiliários.

Da mesma forma que a crônica, a prosa literária inicia em Portugal com a tradução de novelas de cavalaria, em sua maioria francesas. O ciclo bretão com as histórias do rei Artur e seus cavaleiros só é referido, principalmente em relação à influência que teve para a cultura portuguesa. Galaaz serve de modelo a Nun'Álvares, assim como os nomes de Lancelote, Tristão e Percival eram comuns em portugueses daquela época. *A Demanda do Santo Graal* e *História de Vespaseano* são os dois textos portugueses referidos pelo autor como exemplos da prosa literária. As duas obras são apenas mencionadas, sendo citadas datas e relações com originais franceses. Provavelmente, esse fator deve-se ao fato de *A Demanda* só ter a sua edição integral por Augusto Magne nos anos 40 e a data de escritura do livro ser dos anos 20.

Ao analisar *Amadis de Gaula*, Aubrey Bell, como quase todos os outros estudiosos anteriores a ele, inicia com a discussão sobre a nacionalidade da obra: portuguesa ou espanhola. O próprio autor, ao comentar a disputa entre as duas nações ibéricas, surpreende-se que “o problema da data e da autoria apaixona mais que o próprio livro.”²³⁶ É uma crítica e tanto à historiografia literária, visto que a nacionalidade não afeta em nada o valor estético da obra, considerada pelo autor

²³⁵ Idem, *Ibidem*, p. 65.

²³⁶ Idem, *Ibidem*, p. 74.

inglês uma “história digna de se ler ainda agora pela sua frescura, pelo seu estilo claro”.²³⁷ Apesar do elogio, Bell volta a relatar o histórico da disputa entre os estudiosos pela nacionalidade do *Amadis de Gaula*.

O autor não trata as novelas de cavalaria do século XVI em uma só parte, sendo *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes, a única que é analisada entre a prosa. As outras duas principais novelas de cavalaria são: *Crônica do Imperador Clarimundo*, por exemplo, surge na apresentação de João de Barros, junto com a crônica histórica, e o *Memorial de Proezas da Segunda Távola Redonda* é comentado junto com a produção teatral de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

A respeito da obra de Vasconcelos, Bell classifica-a como “um complicado romance de cavalaria, onde se descrevem as aventuras do Cavaleiro das Armas de Cristal, rival dos cavaleiros da Távola Redonda e de Amadis de Gaula.”²³⁸ O historiador da literatura portuguesa também esclarece a confusão que há entre o *Memorial* e a obra *Triunfos de Sagrador*, elucidando que ambas são a mesma obra. Provavelmente o que ocorreu foi que *Triunfos* tenha sido o título da primeira edição da obra.

O elogio é muito diferente para a obra de João de Barros, visto ser ela uma “corrente inesgotável de prosa límpida, suave e vigorosa, inteiramente livre de constrangimento e de hesitação.”²³⁹ Contudo, esse romance era, na verdade, a preparação do autor para o aperfeiçoamento do estilo que o consagraria como historiador. Afinal, essa é uma obra da mocidade do autor, tendo ele pouco mais de vinte anos.

²³⁷ Idem, *Ibidem*, p. 75.

²³⁸ Idem, *Ibidem*, p. 219.

²³⁹ Idem, *Ibidem*, p. 252.

Ao contrário das duas obras anteriores, *Palmeirim de Inglaterra* é discutido no capítulo da prosa. Para Bell, “o *Palmeirim* conservará sempre um lugar de relevo na literatura portuguesa como modelo de prosa, suavemente musical e contudo clara e vigorosa.”²⁴⁰ Como o *Amadis*, a autoria de *Palmeirim* também foi disputada por espanhóis, mas condicionada ao fato de ter uma edição em espanhol anterior à obra de Francisco de Moraes. Entretanto, foi provado que, apesar de ser mais antiga a versão espanhola, ela é uma tradução malfeita da obra portuguesa.

Notamos que Bell não fala nada a respeito da influência das novelas de cavalaria na prosa literária subsequente em Portugal. A maioria dos comentários não diz respeito à parte estética do texto. O único motivo de elogio dos textos é pelo espírito da época presentes neles e pela exaltação dos feitos portugueses além-mar ou pela disputa entre Portugal e Espanha pela nacionalidade dos textos. Bell, como outros historiados que o sucederam não vê maior valor nos textos, que os já expostos.

2.3.4 Fidelino de Figueiredo

A obra de Fidelino de Figueiredo intitulada *História Literária de Portugal (séculos XII a XX)* é um manual usado em Portugal e nos países hispano-americanos pela sua tradução em espanhol. A obra é editada no Brasil pela primeira vez em 1960, tendo como público alvo estudantes de Letras. O autor é um reconhecido professor e crítico literário em Portugal. Na primeira parte da obra, intitulada Introdução Histórica, o próprio autor nos diz que

ainda que obra de inspiração individual dos artistas, a literatura é um fenômeno social, pelo idioma de criação coletiva e pelos problemas e

²⁴⁰ Idem, *Ibidem*, p. 309.

inquietações que expressa, pelas reações do autor ante uma coletividade e pelo eco da criação individual sobre a consciência nacional. Público e autores colaboram; e essa colaboração transforma ou amplia através dos tempos o sentido e a influência da obra individual. É, pois, necessário ligar a história literária à história política e social que lhe serviu de quadro e lhe forneceu a matéria.²⁴¹

Como podemos perceber, o autor concebe a sua obra e o seu conceito de literatura como um fenômeno social. Para entender a obra literária é necessário também compreender a história política e social da nação. A seguir, na introdução histórica, ele expõe os acontecimentos mais importantes do seu país e a contribuição deles para a literatura. O autor considera os fatos históricos importantes para uma melhor compreensão do texto literário. Portanto, há a concepção de que a literatura e a história estão ligadas intimamente, pois o artista é um homem de seu tempo. Além disso, há a colaboração do público com o autor, isto é, a permanência ou não de uma obra é ditada pelo público que lê a obra literária.

No capítulo seguinte, ele propõe uma divisão para a obra da seguinte forma:

ERA MEDIEVAL (1189? – 1502)

- a) PRIMEIRA ÉPOCA (1189-1434)
- b) SEGUNDA ÉPOCA (1434-1502)

ERA CLÁSSICA (1502 – 1825)

- a) PRIMEIRA ÉPOCA (1502-1580)
- b) SEGUNDA ÉPOCA (1580-1756)
- c) TERCEIRA ÉPOCA (1756-1825)

ERA ROMÂNTICA (1825 – Atualidade)

- a) PRIMEIRA ÉPOCA (1825-1871)
- b) SEGUNDA ÉPOCA (1871-1900)
- c) TERCEIRA ÉPOCA (1900 – atualidade)

Nesta demarcação cronológica só se consideram fatos literários e sua repercussão, mas mesmo dentro deste método poder-se-ia ter hesitação na escolha de alguns;²⁴²

²⁴¹ FIGUEIREDO, Fidelino. *História Literária de Portugal séculos XII –XX*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960. p. 11.

²⁴² Ibidem, p. 42-43.

Deixamos de fora da citação os pormenores com que o autor explicita para cada divisão e subdivisão. Fidelino de Figueiredo é claro, objetivo e coerente em seus critérios de classificação, pois define o seu objeto de estudo e a sua metodologia. Ele também problematiza a escolha e a justifica. Vale lembrar que a primeira edição é de 1944 e a que analisamos é de 1960. Há uma preocupação com a metodologia e com os critérios a serem adotados na escritura e estrutura do texto. A divisão da obra é didática, visto o seu caráter de manual para o ensino superior.

Ao tratar da literatura na Idade Média portuguesa, há um subcapítulo para o *Amadis de Gaula*, obra cuja nacionalidade é disputada por Portugal e Espanha. O autor, como uma série de lusitanistas, atribui a obra a sua pátria, mas com o aval de outros estudiosos, principalmente ingleses. A obra é importante, pois há um ciclo de continuações até o século XVIII. Vale lembrar que *Amadis* é uma das obras salvas da fogueira pelo cura e pelo barbeiro no capítulo 6 de *Dom Quixote*. Há, entretanto, uma omissão: *A Demanda do Santo Graal*, texto anônimo de século XIII. Dois podem ser os motivos dessa omissão. O primeiro e mais provável é o fato de a obra não ser de autoria portuguesa. Segundo, a primeira edição integral da *Demanda* foi realizada no Brasil, em 1944, ano da primeira edição da obra de Fidelino de Figueiredo.

O autor é um dos poucos a atribuir às novelas de cavalaria um espaço privilegiado no desenvolvimento do romance. Fidelino de Figueiredo diz:

A formação originária dos gêneros novelescos é um problema difícil. É certo que foi a Renascença que lhe deu possibilidade de grande desenvolvimento e, graças à imprensa, grande difusão e grande público. Mas nada disso ou muito pouco disso deveu à imitação dos Antigos, que não conheciam o romance nem o conto.²⁴³

Para o autor, as origens estão nas epopeias cavaleirescas da Idade Média e o seu legado às narrativas da Renascença. Se na lírica do Renascimento a influência

²⁴³ Ibidem, p. 141.

é greco-romana, o mesmo não se pode dizer da narrativa: a forma e o tema são medievais, mas o que muda é a visão de mundo. Há, nessas obras portuguesas, uma grande ligação com o contexto histórico de Portugal, a maior nação europeia dos séculos XV e XVI, e com os objetivos da realeza. O autor afirma que as novelas de cavalaria alargaram “o público literário, criando hábitos de leitura e preparou o advento do romance moderno”²⁴⁴. Pode-se perceber que ele destaca a importância, porém nos capítulos subsequentes não retoma a sua influência no romance moderno. No final do subcapítulo, ele reconhece:

Perdemos o significado profundo dessa novelística ou ainda não foi suficientemente íntima a nossa penetração crítica para achar a chave desse palácio da fantasia hermeticamente fechado aos leitores modernos. Que procuravam os leitores do século XVI na leitura das novelas cavaleirescas? Alguma coisa vitalmente necessária ao seu espírito, porque muito se produziu nesse gênero. [...] Como se perdeu o sentido profundo da arquitetura medievais e da tapeçaria renascentista como linguagens, assim deixamos perder o significado das novelas quinhentistas.²⁴⁵

Ao responder à pergunta que formula de forma vaga, o autor revela uma atitude derrotista de tentar compreender e investigar as novelas, além de não relacioná-las com as produções posteriores. Podemos perceber, em relação às fases propostas por Perkis, que Figueiredo segue todas. Há uma ordem cronológica, o herói é a nacionalidade das obras e as outras obras de historiografia servem de modelo a sua.

²⁴⁴ Ibidem, p.146.

²⁴⁵ Ibidem, p 150-151.

2.3.5 Massaud Moisés

A Literatura Portuguesa, de Massaud Moisés, é o manual brasileiro de literatura portuguesa destinado a um público universitário. Professor da Universidade de São Paulo, ele é um dos grandes nomes no estudo da literatura portuguesa. Na introdução, ao tratar dos períodos literários usados em sua obra, Massaud chama atenção para o fato de que

as denominações servem, antes de mais nada, para situar os escritores em épocas históricas, tendências e movimentos literários ou estéticos. Evidentemente, a simples localização deles no tempo e no estilo de vida e cultura correspondente não significa que estejam resolvidos os problemas correlatos, mas ajuda a sanar elementares e corriqueiras falhas interpretativas. Por outro lado, é preciso alertar o leitor para o erro oposto: há quem julgue, certamente por primarismo ou desinformação intelectual, que todos os problemas relativos a determinado escritor podem ser explicados e interpretados pelo seu mero enquadramento no processo histórico, como se ele, por viver em certa época, tivesse fatalmente de participar da tendência literária predominante.²⁴⁶

Moisés ressalta a importância de classificar e enquadrar os escritores para o objetivo da obra, porém mostra que isso pode ser perigoso. A classificação possui um fim didático e específico, como ele frisa. Entretanto, ela não é suficiente para explicar e analisar o escritor.

Ainda na introdução, o professor da USP continua a sua explicação metodológica a respeito da obra e explicita que ela está dividida em “nove fundamentais ‘momentos’ evolutivos”²⁴⁷ e que as

datas empregadas para os delimitar, constituem somente pontos de referência, pois nunca se sabe com precisão quando começa ou termina um “processo” histórico: funcionam, na verdade, como indício de que alguma coisa de novo está acontecendo, sem caracterizar morte definitiva do padrão velho até aí em voga. Há uma interpenetração contínua das estéticas literárias, e só por empenho didático de clareza que as delimitamos artificialmente com o auxílio de datas. Para escolhê-las, o estudioso usa de seu livre-arbítrio, dado o caráter relativo e provisório da

²⁴⁶ MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 15.

²⁴⁷ *Ibidem*, loc. cit.

demarcação temporal dos fluxos estéticos. Entretanto, sob pena de levar à anarquia, dois critérios podem presidir à seleção de atas: um, o *critério cultural* [...] o critério literário.²⁴⁸

Portanto, são dois critérios que delimitam os momentos da literatura portuguesa em sua obra: cultural e literário. Para Moisés, “por serem ambos os critérios igualmente válidos, pode o estudioso optar por qualquer um deles.”²⁴⁹ Assim como Fidelino de Figueiredo, Massaud Moisés reconhece a importância de estabelecer critérios e explicações em sua introdução.

Moisés dá um espaço especial à obra *A demanda do Santo Graal* por ser o maior *corpus* literário da pós-vulgata, isto é, a prosificação dos romances de cavalaria. Em tempo: o romance era escrito em verso; a novela, em prosa. A *Demanda* portuguesa é objeto de estudos desde o século XIX, quando foi descoberta na Biblioteca Nacional de Viena. Para ele, “A *demanda* corresponde precisamente à reação da Igreja Católica contra o desvirtuamento da Cavalaria.”²⁵⁰ A obra, como outras de ciclo bretão, inspirará o *Amadis de Gaula*. A respeito do *Amadis* fala Massaud:

nascer os conflitos que agitam Amadis, não os padronizados pela tradição mas os dum homem complexo, denso psicologicamente: o homem medieval começava a ceder vez ao homem concebido segundo os valores renascentistas, que então entravam a predominar. Amadis anuncia o herói moderno, de largo curso e influência no século XV e no XVI, servindo de elo de ligação entre um mundo que morria, a Idade Média, e outro que despontava, a Renascença.²⁵¹

Para o autor, *Amadis* encontra-se na encruzilhada de dois mundos: o medieval e o renascentista. Também ele é o precursor do herói moderno, que, para muitos, terá em Dom Quixote o melhor exemplo. Já ao tratar das novelas do século XVI, Massaud Moisés, afirma:

²⁴⁸ Ibidem, loc. cit.

²⁴⁹ Ibidem, p. 16.

²⁵⁰ Ibidem, p. 29.

²⁵¹ Ibidem, p. 47.

A matéria cavaleiresca, que tinha sido cultivada na Idade Média, através de traduções do francês, agora se nacionaliza, se aportuguesa, uma vez que surgem novelas de autores e padrões portugueses, está-se na época áurea da Cavalaria em Portugal, facilmente explicável pelo bifrontismo cultural característico do século XVI.²⁵²

Esse bifrontismo cultural é a mescla de valores medievais e renascentistas em Portugal. Por um lado, a Igreja ainda tinha o controle sobre a alma das pessoas. Por outro, a noção de indivíduo surgida com o antropocentrismo se expandia. Após citar as três principais novelas do século XVI em Portugal, *Crônica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros, *Palmeirim de Inglaterra*, de Fernando de Moraes, *Memorial de Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, ele conclui:

Caracteriza-as todas o esforço por manter vivo um ideal de vida próprio da cavalaria medieval, mas que se faz mais estranho à nova mentalidade criada com o Renascimento: sobre soar falso, pois correspondia a dar energia a um organismo agonizante, tal empenho acabou por absorver ingredientes diluidores, trazidos pelo Classicismo, as conquistas e as descobertas ultramarinas. [...] o individualismo bélico cede lugar à guerra coletiva. Aos torneios, em flagrante concessão ao aprimoramento operado no fabrico de armas e no avanço em matéria tática militar. Já não se considerando como valoroso e digno de admiração o cavaleiro que luta mas o que ama, pois assim passa a ser entendida sua condição de ser afetivo, deixava a Cavalaria impregnar-se de elementos estranhos que lhe preparavam a dissolução pouco depois culminada no *D. Quixote* (1605,1615).²⁵³

O autor não pode estabelecer mais relações, tecer mais comentários ou mostrar mais influências porque a obra trata da literatura portuguesa. Assim sendo, não há espaço para o *Quixote*. Pensando nos ensinamentos de Perkins, Massaud Moisés também segue os três passos, explicitando o motivo da periodização e problematizando-a.

²⁵² Ibidem, p. 66.

²⁵³ Ibidem, loc. cit.

2.3.6 Saraiva & Lopes

No prefácio de *História da Literatura Portuguesa*, a obra clássica do gênero, de António José Saraiva e Óscar Lopes, eles indicam o seu débito a outras obras, nomeadamente as de Teófilo Braga e Fidelino de Figueiredo:

Não se atualizou correlativamente a teoria da nossa história literária. O último grande esforço interpretativo realizado neste campo continua ser o de Teófilo Braga, integrado na orientação geral da historiografia romântica; e, embora a monumental síntese que ele construiu seja muito esquecida ou colocada em segundo plano, depois das retificações devidas, entre outros, a Fidelino de Figueiredo, a verdade é que nenhuma outra veio a substituí-la.²⁵⁴

Os autores, na introdução, discutem e apresentam definições de alguns termos: literatura e obra literária; crítica e história literária; literatura, cultura e nacionalidade. Para eles, crítica e história literária estão juntas:

a crítica e a história literária não podem fazer-se a fundo uma sem a outra. Temos de historiar para, por exemplo, compreender, e portanto criticar; mas o objetivo da história literária tem de ser selecionado, só pode abranger uma mínima parte de tudo quanto pretendeu ser literário, e tal seleção fá-la a crítica valorativa. [...]

A história da literatura levanta problemas muitos seus (alguns dos quais discutiremos pouco adiante) devido a este critério seu próprio de seleção. [...] a história da literatura abrange, portanto, um domínio bem específico de problemas, embora não deixe de ser interdependente da história social e, mais directamente ainda, da história cultural. Como história, supõe um progresso humano geral (que nela está representado, quer pela complexidade estrutural crescente de matéria e forma, quer pelo melhoramento da apreciação subjetiva postulado em qualquer juízo actual de valor), progresso humano geral com fases qualitativas reconhecíveis e cujos lineamentos gerais até, pelo menos provisoriamente, nós consideramos já conhecidos, pois sem o conhecimento de tais lineamentos não disporíamos de métodos de investigação, de quadros de referência cronológica ou outra.²⁵⁵

Eles reconhecem a importância de historiar para pensar cronologicamente a literatura e compreendê-la. Também ressaltam a importância da seleção, porém não definem, num primeiro momento, o que é crítica valorativa, quem é valorizado e por

²⁵⁴ SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1975, p. 5.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 11-12.

quê. Eles têm uma preocupação metodológica com os princípios de organização de sua obra. E continuam, concluindo:

Ora, como vimos, a razão de ser da história da literatura deriva de um critério seu próprio de seleção: o do valor ainda permanente das obras literárias. Os pontos cimeiros da história literária são as escolas, os autores e, sobretudo, as obras cuja estrutura, evidentemente condicionada por factores externos mais ou menos analisáveis, ainda hoje melhor nos satisfazem literariamente.²⁵⁶

Saraiva e Lopes fazem o que Schmidt já ressaltou a respeito da escrita de obras de história da literatura: “toda história literária prossegue de maneira seletiva. Toda seleção é normativa.”²⁵⁷ Em outras palavras, eles impõem um cânone.

No capítulo 4 da primeira parte, intitulado *Das origens a Fernão Lopes*, os autores tratam da origem da prosa de ficção em Portugal. Como os outros autores, porém mais detalhadamente, eles traçam um histórico das origens dos romances (em versos) e sua transformação por meio da prosa em novelas de cavalaria, para chegar a *demanda do Santo Graal* portuguesa e da influência do ciclo bretão (rei Artur) na narrativa da Península Ibérica. O interesse na *demanda* portuguesa deve-se também ao fato de ser o mais antigo texto em prosa literária da língua portuguesa. Como eles afirmam: “o interesse da tradução portuguesa está em que ela nos oferece o mais antigo texto português em prosa literária, embora não original.”²⁵⁸ Além disso, eles relacionam a obra ao *Amadis de Gaula*, louvado, outra vez, por ser criação da península. Lopes e Saraiva, contudo, salientam a importância do *Amadis*, principalmente por ser um divisor de paradigmas. Se na *demanda* prega-se uma vida ascética. No *Amadis*, é uma vida de galantaria, em pleno Renascimento, da cavalaria medieval. Na terceira parte, no capítulo 10, os autores retomam as novelas de cavalaria do século XVI. De acordo com eles, “o romance de

²⁵⁶ Ibidem, p. 13-14.

²⁵⁷ SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias de literatura. Observações de um ponto de vista construtivista. In: OLINTO, Heidrum Krieger. *Histórias da Literatura: As novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p.106.

²⁵⁸ Saraiva & Lopes, op. cit., p. 94.

cavalaria conhecerá uma tardia florescência”²⁵⁹, isto é, fora de época. Se no resto da Europa o gênero estava esgotado, ele encontra na Península Ibérica um contexto favorável para o ressurgimento: as grandes navegações e descobertas. O espírito medieval é retomado pela religião e pela vontade de levar a cristandade a esses “novos” mundos (Ásia, África, América). As novelas do século XVI terão um novo espírito nacionalista, imperialista e expansionista. Soma-se a isso o fato de os romances serem compostos em ciclos ou famílias, uma herança medieval, pois a nobreza é representada e legitimada:

As cavalarias imaginárias entusiasmaram a tal ponto o público da Península, que, só no século XVI, produziram-se várias dezenas de romances cavaleirescos, a maior parte deles constituindo os dois ciclos concorrentes dos *Amadises* e dos *Palmeirins*; algumas novelas tiveram numerosas edições e mesmo traduções ou imitações estrangeiras, e certas personalidades históricas parecem ter sido profundamente influenciadas pelo idealismo cavaleiresco, como D. Sebastião, Carlos V, S. Teresa de Ávila e S. Inácio de Loiola. Descartes ainda apreciou a leitura do *Amadis*.²⁶⁰

Os autores revelam o prazer que a leitura dessas novelas ainda despertam nas pessoas. Some-se a isso a influência que tiveram na cultura da época em toda a Europa. Saraiva e Lopes realizaram o que Schmidt preconizou a respeito de escrituras de histórias literárias, pois, de acordo com o crítico alemão:

um historiador literário autoconsciente deve, portanto, ser explícito a questões sobre propósitos, interesses e necessidades de grupos sociais, comunidades de pesquisadores ou outras circunstâncias em função de que ele pretenda construir uma história literária.²⁶¹

2.3.7 Joaquim Ferreira

Na introdução de sua obra *História da Literatura Portuguesa*, que tem o nome de advertência, Joaquim Ferreira diz por que está escrevendo a obra: “A literatura

²⁵⁹ Ibidem, p. 411.

²⁶⁰ Ibidem, p. 413.

²⁶¹ Schmidt, op. cit., p. 116-117.

portuguesa carecia duma história elaborada sem desequilíbrios de excessos ou de falências.” E continua:

O estudo de certos escritores, desprezando outros, impõe ao historiador da literatura uma aplicação tenaz na apreciação de obras e juízos seletivos profundamente escrupulosos, para se não descair na injustiça de esquecer aqueles artistas que, mesmo de segunda ou terceira ordem, nunca cessaram de contribuir com fulgurações de talento para a glória nacional.²⁶²

Ele é nada modesto em sua proposta, pois se subentende que a sua obra será equilibrada, sem carências de escritores e com avaliações rigorosas. David Perkins assinala: “A maior parte da narrativa histórica literária é sobrecarregada pelo comentário. A razão é, parcialmente, porque a história da literatura inclui a crítica literária”²⁶³ Essa é a proposta de Ferreira. Contudo, o autor do manual de literatura portuguesa tem plena consciência de que essa é a sua história da literatura portuguesa, isto é, a escrita e elaborada por ele, como no penúltimo parágrafo da advertência:

É, porém, extremamente difícil satisfazer neste gênero de trabalho. As apreciações variam com os gostos. Não existe uniformidade de critérios, porque não há uma identidade de temperamentos. Trata-se de arte, não apenas de cultura; e, na arte, são os reflexos do subconsciente que determinam os rumos das nossas preferências. Por que estimamos um escritor, e aborrecemos outro? Tudo depende do caráter de quem julga. Mas as discordâncias são sempre legítimas, quando as não corrompe a má-fé. O que me apaixona, acima de tudo, é que se veja no texto do meu livro a aspiração de conciliar a inteligência com a justiça.²⁶⁴

Ele demonstra reconhecer que a seleção é dele. Como nas obras anteriores, o autor traça um breve histórico dos romances e novelas de cavalaria para chegar ao *Amadis de Gaula*. Da mesma forma, tenta mostrar e provar que a obra é de origem portuguesa e a sua influência, inclusive, no Quixote. Ferreira elenca as características da novela ao dizer:

deve-se pôr em vivacíssimo relevo antes de mais nada a sua contextura dum romance biográfico quase moderno, embora de cavalaria. Não é um

²⁶² FERREIRA, Joaquim. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Domingos Barreira, 1971, p. 5.

²⁶³ Perkins, op. cit., p. 22

²⁶⁴ Ferreira, op. cit., p. 7.

feixe de acções desconexas, de feitos descosidos, um imbróglgio de êxitos assombrosos por cavaleiros vagabundos. Todas as novelas cíclicas padecem de acidentes anárquicos, ocasionais, mal se descortinando na maranha das aventuras o fio que liga os protagonistas. Ao contrário, o *Amadis de Gaula* faculta-nos em entrecho regular, sem quebra lógica do seu desenvolvimento, vivendo as suas múltiplas personagens uma vida que se entrelaça na vida dos outros.²⁶⁵

Mais adiante complementa: “o *Amadis* pode figurar com o ideal típico da constância no amor”²⁶⁶. Assim como os romances e novelas de cavalaria do rei Artur percorreram a Europa, *Amadis* também. Há traduções, versões e continuações em diversas línguas: italiano, inglês, francês.

No século XVI, na Península Ibérica, o gênero “ajustava-se perfeitamente na feição social do tempo”.²⁶⁷ Ao contrário do que se imagina, o Renascimento nas artes e na literatura não mudou completamente o espírito medieval revivido com as descobertas. Os homens valorosos, os barões assinalados de *Os Lusíadas*, por exemplo, são os cavaleiros modernizados, pois os ideais são os mesmos. Vasco da Gama é tão forte, valente, destemido, luta por Deus e pelo seu rei tanto quanto qualquer cavaleiro de Artur. Apesar de perceber o seu papel como escritor e crítico, Joaquim Ferreira não deixa claro quais são os seus critérios, divisões e teorias que estão presentes em sua obra.

2.3.8 Nacionalismo versus estética

Notamos em todas as obras de história da literatura portuguesa uma valorização das novelas pelo substrato nacional que subjaz à obra, mais do que a sua importância para os mecanismos de narração que surgem aos poucos. As personagens deixam de ser tipos e tornam-se indivíduos. O narrador começa a

²⁶⁵ Ibidem, p. 133.

²⁶⁶ Ibidem, loc. cit.

²⁶⁷ Ibidem, p. 428.

ousar e a entrar no íntimo das personagens, dizer o que pensam, sentem. Nenhum dos manuais analisados percebe ou relata a importância dessas novelas para o desenvolvimento do romance a partir do século XVIII. Elas se preocupam somente em elencar a importância das novelas do século XVI, não indo adiante.

Todas as obras são manuais destinados a um público restrito, estudantes de Letras, e têm como objetivo a totalidade da literatura portuguesa. Contudo, na obra de Ferreira quase não há diálogo entre obras e autores. Todos os manuais são canônicos, isto é, dizem o que é bom e por que é bom. De acordo com Pekins, “a história da literatura assume, como parte de sua própria justificação, que o saber fornecido sobre esses textos conduz a um melhor entendimento e apreciação dos mesmos.”²⁶⁸

Há, nelas, o método tradicional e linear, dividindo as partes da obra em períodos literários com características comuns, pois “a estrutura lógica dos conceitos organizativos apresenta a sucessão de períodos não só como histórica, mas também como inteligível – como algo que pode ser entendido e explicado.”²⁶⁹ As teorias das obras possuem um certo determinismo: quanto mais nacional o assunto, melhor é a obra. O propósito de todas é fazer uma obra totalizante, mas os autores, na maioria das vezes, não levam em consideração as relações entre as diferentes épocas e influências, excetuando-se Camões, que é uma influência e presença constante a partir do Classicismo para parâmetro de bom escritor.

Todas as obras citam obras anteriores ou subentendem o conhecimento de outras obras de história literária. Como Perkins observa: “As histórias da literatura

²⁶⁸ Perkins, op. cit., p. 13.

²⁶⁹ Ibidem, p. 26-27.

são feitas a partir de histórias da literatura. Não apenas suas classificações, mas também seus enredos são derivados de histórias anteriores na mesma área.”²⁷⁰

As obras possuem um capítulo ou subcapítulo para as novelas do século XVI, pois elas têm um papel importante na formação da prosa literária em Portugal. Contudo, os escritores das histórias da literatura portuguesa não retomam essa importância em capítulos subsequentes dedicados à prosa literária, por exemplo, a relação que há com Herculano, Garrett e Camilo Castelo Branco no Romantismo.

No século XVII, Cervantes, no *Dom Quixote*, reescreve e reelabora as obras do século XVI, que, por sua vez, são reescrituras e apropriações de obras dos séculos XII a XV. O herói moderno (de certa forma problemático ou degradado) em busca de valores autênticos tal como definido por Lukács é tão medieval quanto realista/naturalista. As personagens, os temas (amor/guerra) o enredo (relações entre diferentes histórias) são também legados da novela medieval. *Dom Quixote* é, na maioria das vezes, apresentado como uma paródia das novelas de cavalaria. Discordamos desse rótulo, pois, se fosse apenas uma paródia, não seria uma obra tão influente e importante na cultura ocidental e na evolução do gênero narrativo. Na opinião de Vargas Llosa, da qual compartilhamos plenamente, o Quixote é uma homenagem da única forma possível: mostrando os excessos de um gênero por meio da ironia. Cervantes usa aquilo que há de melhor no gênero: o idealismo, acentuando as falhas de Quixote em não perceber a mudança do mundo em que vive. *Dom Quixote*, assim como Paolo e Francesca, antes, e Emma Bovary, depois, foi afetado pela própria ficção. Nenhum dos escritores de história da literatura estabelece a relação. Massaud Moisés tenta, mas desiste por se tratar de uma obra de literatura portuguesa.

²⁷⁰ Ibidem, p. 45.

No final dos capítulos a respeito das novelas de cavalaria, os historiadores literários analisados anteriormente tentam mostrar que há uma forte ligação entre a mentalidade medieval e a identidade nacional portuguesa nos romances de cavalaria do século XVI, haja vista a história do país. Relembrando: Portugal foi o primeiro Estado nacional europeu moderno criado, em 1140, por Dom Afonso Henriques, neto do rei de Castela, dando início à primeira dinastia portuguesa, a de Borgonha ou Alfonsina. O papa reconheceu Afonso Henriques como rei em 1179. Em 1249, com a conquista do Algarve, Portugal estabelece o seu território. Desde essa data, Portugal possui 89 mil km². Dom João I, mestre da Ordem de Avis, iniciou a segunda dinastia em seu país, a de Avis em 1385. Todas as grandes descobertas e a expansão territorial de Portugal ocorreram durante essa dinastia.

A partir de 1415, com a tomada de Ceuta, constituindo a primeira possessão portuguesa na África, começam as grandes conquistas portuguesas. Desde então, nos anos seguintes, as posses aumentariam. Dentre elas, destacam-se: 1420 o arquipélago de Madeira; 1427 Açores; no ano de 1488, Bartolomeu Dias contorna o cabo das Tormentas, mudando o nome para Boa Esperança; em 1498, Vasco da Gama chega à Índia; em 1500 ocorre o descobrimento do Brasil; em 1578, o rei Dom Sebastião morre na batalha de Alcácer-Quibir; em 1580 Filipe II, rei de Espanha, neto de Dom Manuel, assume o poder em Portugal. Nos subsequentes 60 anos, de 1580 até 1640, houve a união das coroas ibéricas.

Em 165 anos, de 1415 até 1580, Portugal construiu o maior Império do Ocidente. Além de ter sido o maior, o império português foi também o mais duradouro, com 560 anos (1415-1975), até a independência das últimas colônias africanas e do Timor. A última possessão portuguesa foi Macau, na China, entregue em 1999. Todos esses acontecimentos (a expansão territorial e o domínio

ultramarino) são contemporâneos das novelas de cavalaria. O declínio do império português, com a independência das colônias africanas nos anos 70, é também contemporâneo ao surgimento de uma nova geração de escritores, que criticam o colonialismo e a situação presente do país, ao contrário da glorificação do passado nas novelas de cavalaria do século XVI.

Nenhum escritor menciona isso, pois suas obras foram escritas antes desses últimos fatos. Massaud Moisés, que reformulou a obra em 2003, poderia ter feito a relação, mas não fez. Levando em conta que a origem dessas obras, isto é, suas primeiras edições abrangem a primeira década do século XX até os anos 60, muito da discussão moderna a respeito da escritura de histórias literárias não estava em pauta na época. A obra de Ferreira, a menos explícita em nomenclatura e divisões, não deve muito a obras posteriores do mesmo gênero. Aliás, quase todas, excetuando-se novamente a de Ferreira, continuam sendo as mais citadas e utilizadas em bibliografias a respeito da literatura portuguesa.

3. O IDEALISMO CAVALEIRESCO REVISITADO: TRÊS PRECURSORES DE DOM QUIXOTE

Percebemos, ao longo da análise de vários romances de cavalaria dos séculos XII e XIII, que há vários elementos comuns, que se repetem na estrutura desses romances tanto em relação ao herói quanto a elementos constitutivos da narrativa: narrador, tempo e espaço.

No que diz respeito ao herói do romance cortês ou de cavalaria, tal como analisado aqui, percebemos que ele é filho de heróis, principalmente de um famoso guerreiro. Seus pais são nobres (reis, na maioria das vezes), mas ele é criado por alguém de fora da família ou longe da corte. O herói deve vencer por mérito, nunca por afinidade ou eleição, pois tudo deve ser merecido ou conquistado. Nada pode ser dado pela sua posição. Num momento crítico, há uma revelação. Da mesma forma, quando necessário, o herói revela a sua verdadeira origem. Se há traição, o rei é o traído. Ele nunca acredita na traição, pois ama a sua esposa, o amante dela e seus súditos. O amante da esposa é o melhor cavaleiro, como Lancelote e Tristão. O nome do romance é o nome de herói. Há um eremita ou um ancião para servir de conselheiro do cavaleiro quando ele se encontra em dúvida ou perdido. Há um duplo no romance. O herói depara-se com outro herói, muito semelhante, talvez até superior.

A novela de cavalaria *Amadis de Gaula* é uma das mais famosas da Europa do século XVI e um dos livros mais influentes da época. Essa novela inspirou muitos

escritores do século XVI na península ibérica, do mesmo modo que há uma disputa entre Portugal e Espanha pela autoria.

A obra *Amadis de Gaula* é considerada uma narrativa idealista por Aguinaga, Puértolas e Zavala²⁷¹, assim como outras obras escritas no mesmo período na Espanha. *Amadis*, que surge influenciada por novelas francesas e inglesas, tornar-se-á o paradigma de novela de cavalaria no século XVI não só influenciando outras novelas, mas também fornecendo matéria para novos ciclos. Há traduções de *Amadis* para francês, italiano, alemão, inglês e hebraico, só para se ter uma ideia do alcance do público leitor da época.

Até o final do século XIX, não havia muitos argumentos a favor da autoria portuguesa. Entretanto, com a publicação, em 1880, do *Cancioneiro de Colocci-Brancuti*, conhecido atualmente por *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, a situação inverteu-se. O texto mais antigo, o *Lais de Leonoreta*, consta como de autoria de João de Lobeira. Estudiosos portugueses como Teófilo Braga, Carolina Michaëlis e Rodrigues Lapa defendem a autoria portuguesa. Somam-se a esses os nomes do espanhol Menéndes y Pelayo, um dos maiores estudiosos de novela, enquanto gênero literário, Gaston Paris, especialista em romances de cavalaria, Ferdinand Wolf, tradutor de textos medievais para o francês moderno, e Robert Southey, poeta inglês, tradutor do *Amadis* para a sua língua em 1803.

Para Tomachevski, a fábula é “o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra.”²⁷² Como o objetivo é *Amadis*, excluem-se aqui os enredos paralelos e as histórias de outros heróis que estão na narrativa. A fábula de *Amadis* pode ser brevemente resumida da seguinte forma.

²⁷¹ AGUINAGA, Carlos Blanco; PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez; ZAVALA, Iris M. *Historia Social de La Literatura Española (em la lengua castellana)*. Madrid: Akal, 2000.

²⁷² *Temática*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (org) *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 173.

Perion, rei de Gaula (País de Gales), apaixona-se por Elisena, filha de Garinter, rei da Pequena Bretanha. Os dois encontram-se secretamente por alguns dias. Perion tem de partir, mas promete a Elisena que voltará.

A princesa descobre que está grávida e afasta-se do convívio da corte para ter seu filho. Amadis nasce, é posto em uma arca com um anel, uma espada e uma carta, em que está escrito o seu nome, e colocado em um rio que deságua no mar. Gandales, cavaleiro da Escócia, acha e cria Amadis até os sete anos. Por ter sido encontrado no mar, Amadis é chamado de Donzel do Mar. Gandales tem um filho Gandalin, que é criado com Amadis. Após a rainha da Escócia vê-lo, o rei Languines pede para criá-lo, mas leva as duas crianças de Gandales. Gandalin, Amadis e Agrajes, filho de Languines, são criados juntos na corte escocesa.

Perion retorna das suas andanças e se casa com Elisana. A rainha esconde do rei que tiveram um filho antes. Os dois têm outro filho, Galaor. Aos três anos, Galaor é raptado por um gigante. Lisuarte, rei da Grã-Bretanha, Brisena, rainha, e a princesa Oriana, a Sem-Par, chegam à Escócia para visitar Languines. Amadis, ainda muito jovem, apaixona-se pela princesa, que é mais nova do que ele. Enquanto isso, Amadis, que ainda não sabe o seu nome e a sua origem, é armado cavaleiro por Perion, sem saber que é o seu verdadeiro pai. Ele quis ser armado cavaleiro para realizar grandes feitos em nome de sua amada.

Após ajudar o rei de Gaula, Amadis fica um tempo na casa do rei e lá descobre que é o filho perdido do rei e da rainha devido ao anel e à espada. Todos estão felizes, exceto Amadis, que só pensa em encontrar a Sem-Par novamente. O herói resolve partir para a Grã-Bretanha. Enquanto está a caminho do reino de Lisuarte, Amadis arma um jovem cavaleiro. Esse jovem é seu irmão Galaor. Na Grã-Bretanha, combate com vários inimigos junto com seu irmão Galaor, e salva Oriana,

trazendo-a de volta para o reino. Por socorrer a princesa Brioloanja, um pajem diz que Amadis é apaixonado por ela. Ao escutar essa mentira, Oriana acredita e pede que Amadis nunca mais a procure em uma carta. Após ler a carta, o herói resolve virar ermitão e assume o nome de Beltenebros. A corte fica preocupada com o paradeiro de Amadis e vai a sua procura. Como encontram suas armas, mas nenhum sinal dele, acreditam que ele está morto.

Ao ouvir falar de um penitente na Penha Pobre, Oriana reconhece nele o seu amado. Durim e sua irmã vão buscar Amadis. Ele e Oriana são testados em provas para descobrir quem é o amante mais fiel. Os dois são os que realizam as provas com sucesso. Amadis e o rei Lisuarte brigam, e o jovem resolve partir da Grã-Bretanha. Oriana desespera-se, pois está grávida. Secretamente, ela tem um filho, que é criado pelo eremita Nasciano. Após passar por diversos lugares na Europa continental, Amadis chega à corte de Constantinopla.

Ao retornar para a Grã-Bretanha, ele descobre que Oriana se casará com o imperador de Roma contra a sua vontade. Vários cavaleiros unem-se ao herói para resgatar a princesa e impedir o casamento. O imperador romano é vencido. No final, Amadis e Oriana acabam juntos e reconhecem Esplandián, o filho deles.

Vejamos, agora, a fábula de *Palmeirim de Inglaterra*, que pode ser assim resumida: Dom Duardos, filho do rei de Inglaterra, casa-se com Flerida, filha de Palmeirim de Oliva, imperador de Constantinopla. Após o casamento, o príncipe de Inglaterra perde-se na floresta e acaba chegando ao castelo de Eutropa, uma feiticeira, inimiga dos cavaleiros da corte de Palmeirim. O sobrinho dela, o gigante Dramuziando, costumava prender os amigos e parentes daquele que matou seu pai. Dom Duardos é preso, assim como vários outros cavaleiros que foram atrás dele

depois com o objetivo de encontrá-lo. Para infelicidade da feiticeira, o gigante acaba afeiçoando-se ao príncipe inglês e tornam-se amigos.

A princesa sai em busca de seu marido desaparecido entrando na floresta do Deserto com o seu séquito. Nesse local, ela dá luz a gêmeos: Palmeirim, que depois se chamou de Inglaterra e Floriano, chamado do Deserto por ter nascido lá. Um selvagem que morava na floresta rapta os dois filhos para alimentar os seus leões. A mulher do selvagem não deixa isso acontecer e cria os dois com o seu filho. Os dois crescem junto com Selvião, o filho do selvagem, caçando na floresta.

Dez anos depois do desaparecimento de Dom Duardos, Pridos, um cavaleiro da corte inglesa, encontra Floriano na floresta e o traz para Londres, entregando a sua mãe biológica, Flerida, para criar, porém sem os dois saberem que eram realmente mãe e filho. Logo após Floriano ter desaparecido, Palmerim e Selvião vão atrás dele e encontram Polendos, que os leva para Constantinopla, onde são acolhidos por Palmeirim, o imperador.

Com o passar do tempo, vários cavaleiros partem em busca de Dom Duardos e são vencidos e presos por Dramusiando. Dentre eles destacam-se Primaleão, Platir, Polendos e Floramão. Assim, quase todos os melhores cavaleiros do mundo tinham sido derrotados e presos pelo gigante.

Palmeirim de Inglaterra é criado na corte do avô sem saber do parentesco que os une. Em Constantinopla, o jovem é tido como um dos melhores cavaleiros. Há um torneio em que Palmeirim e outro cavaleiro destacam-se. Esse cavaleiro, que tinha em seu escudo um selvagem e dois leões, era Floriano do Deserto, irmão de Palmeirim, que passa a se chamar cavaleiro do Salvage.²⁷³

²⁷³ Esse é o nome que aparece na obra, apesar de saber que deveria ser modernizado para selvagem, mantivemos o nome que o personagem possui na obra.

Palmeirim apaixonou-se por sua prima Polinarda, filha de Primaleão, devido não só à beleza dela mas também por ter sido criado na corte com ela. Para mostrar-se digno de ser cavaleiro e do amor a sua dama, o herói resolve partir da corte para provar o seu valor. Polinarda repreende-o e diz não querer vê-lo até que ele tenha provado ser digno dela. O filho de Dom Duardos parte de Constantinopla acompanhado de Selvião e troca o seu nome para cavaleiro da Fortuna, depois de várias aventuras, das quais sai vencedor em todas. Igualmente ao seu irmão, Floriano do Deserto, como cavaleiro do Salvage, também passa por várias aventuras e vence-as.

Palmeirim chega a Londres e desafia o cavaleiro do Salvage para combater, sem saber que é seu irmão. Os dois lutam quase até a morte, mas Flerida intervém, desconhecendo que está salvando a vida de seus filhos. Os dois tratam suas feridas e partem em busca de novas aventuras. O cavaleiro do Salvage encontra o castelo de Dramusiando e combate com todos, mas é muito ferido e parte sem ser preso. O cavaleiro da Fortuna encontra-o e descobre que ele é o seu irmão, criado pelo selvagem. Parte em busca de vingança e de justiça, lutando para salvar todos os cavaleiros presos pelo gigante. A prova é extremamente difícil, pois Palmeirim tem de combater Dom Duardos com a lança, os gigantes Pândaro e Daliagão, que têm sua cabeça cortada pelo herói, e Dramusiando, poupado da morte a pedido de Dom Duardos. Com a vitória de Palmeirim, todos os cavaleiros são soltos.

Enquanto o gigante e o cavaleiro recuperam-se no castelo, Eutropa promete perseguir Dom Duardos e os seus até a sua morte. Daliarte, o mago do vale escuro, filho de Dom Duardos com Argonida, foi criado por sua avó e iniciado por ela nas artes mágicas. O jovem mago transformou-se no homem mais sábio da época. Ao chegar à corte de Inglaterra, ele revela a todos a verdadeira identidade dos dois

irmãos: eles são os filhos raptados de Dom Duardos e Flerida. Toda a corte fica feliz com a descoberta. As aventuras multiplicam-se, pois, além de Palmeirim e Floriano, outros cavaleiros também têm suas aventuras contadas. Entretanto, de todas as aventuras, as melhores são as relacionadas ao castelo de Miraguarda, localizado na Espanha, pois servirá de ligação entre os acontecimentos.

Palmeirim segue por um lado, Floriano, por outro. O cavaleiro da Fortuna chega ao castelo de Miraguarda e combate um dia inteiro com o cavaleiro Triste. Como nenhum dos dois vence, o filho de Dom Duardos quer recuperar-se para acabar a batalha que iniciou. Miraguarda, ofendida com o fato de o cavaleiro Triste não ter vencido, dispensa-o do uso de armas por um ano e ele obedece a sua senhora.

Três mulheres serão responsáveis por grandes batalhas no romance: Miraguarda, pois o seu castelo será o mais buscado pelos cavaleiros; Arnalta, que compete com Miraguarda pelas aventuras que os cavaleiros devem fazer em seu nome, e Tragiana, que será responsável pelo ódio ainda maior entre cristãos e muçulmanos. Entretanto, nenhuma delas é mais bela do que Polinarda, a amada de Palmeirim.

Albaizar, enamorado de Tragiana e a pedido dela, desafia Dramusiando, o campeão do castelo de Miraguarda. Apesar de não vencer a batalha, rouba o escudo do vulto de Miraguarda, que só deveria ficar com o vencedor da contenda. Por amor a Miraguarda, Florendos, como cavaleiro Negro, vence Albaizar num duelo e recupera o escudo de Miraguarda. O príncipe muçulmano fica com mais raiva ainda dos cristãos pela derrota sofrida em frente a sua amada Tragiana. Como pena, ele deve devolver o escudo ao seu lugar, já que o pegou sem merecer.

A donzela da Trácia propõe uma prova de amor: a da copa. O cavaleiro que ultrapassasse todos os outros em valentia e amor poderia desencantar Lionarda, casando-se e tornando-se rei de Trácia. Cada cavaleiro deveria pegar a copa na mão, se ela mudasse de cor, tornando-se transparente, ele veria dentro dela o rosto de sua amada, provando ser um leal amante. Floramão, Dramusiando, Albaizar, Florendos e Palmeirim de Inglaterra foram os vencedores da prova e tidos com mais leais amantes. Floriano não obteve sucesso nessa prova.

Por incentivo de Eutropa, a corte de Constantinopla é desafiada pelos turcos. Não havendo como evitar a guerra entre as estirpes, a única saída é lutar pelo que é correto. Para que o combate seja evitado, o Sultão de Pérsia exige do imperador de Constantinopla a mão de Polinarda em casamento, e sua irmã, Armênia, deseja por marido Florendos. Igualmente Floriano do Deserto deve ser entregue ao turco, porque raptou Tragiana. O imperador recusa-se a aceitar os termos, e a guerra tem início.

Para garantir as alianças, o Imperador Palmeirim casa todos os cavaleiros jovens com as pretendentes disponíveis, com o objetivo de assegurar a união da Cristandade. Após os casamentos, os preparativos para a batalha entre cristãos e islâmicos iniciam, sendo várias cartas enviadas para reafirmarem as alianças, convocando os reis a se unirem contra o inimigo comum. Depois de várias batalhas entre os exércitos cristãos e muçulmanos os cristãos vencem, mas sofrem muitas perdas. Daliarte leva os filhos dos príncipes para serem criados na sua ilha, sob a sua disciplina.

A fábula de *Clarimundo* é a seguinte: Claudio, rei de França, quer casar sua filha, Briaina, com Adriano, rei de Hungria. Os dois jovens casam-se e querem um filho que não vem. Após alguns anos de casamento, o filho nasce e recebe o nome

de Clarimundo, pois veio para tornar o mundo mais claro. Como todos os outros heróis, a criança é criada por outros que não seus pais. O conde Drongel e a Condessa Urbina são os responsáveis pela criação do filho dos reis junto com o seu.

A criada Fainama acidentalmente mata o filho dos condes e resolve trocar a criança por Clarimundo. Ao perceber que o príncipe está morto, os casal foge com a criança acreditando que aquele era o filho deles. Depois de várias peripécias, a criada resolve contar a verdade ao conde sobre a identidade da criança. Fainama resolve fugir com Clarimundo, mas acaba esquecendo-o na floresta após a fuga de um leão.

Clarimundo é achado por um escudeiro da Marquesa Grionesa, que o criará como seu próprio filho. Por ter sido achado na fonte, ela o chama de Belifonte. A criança é criada na Ilha Avondosa, na Sicília. O jovem tem como preceptor um sábio grego e quer tornar-se cavaleiro. Claudio, rei de França e seu avô materno, é quem o consagra, sem que saibam qual é realmente os laços de sangue que os ligam.

Belifonte começa as suas aventuras derrotando vários inimigos: vence Filenor e restitui o reino a sua mãe de criação Grionesa. Derrota Asquilante e conhece seu irmão Dom Dinarte. Combate com muitos gigantes, entre vários outros cavaleiros, que manda ao reino de seu avô.

A rainha Briaina é raptada por um gigante. Belifonte enfrenta os três irmãos gigantes, Learco, Panta e Fasul, vencendo-os e libertando sua mãe. Ao chegar ao reino de seus pais, sua origem é revelada. Ao ser reconhecido como o príncipe há muito tempo perdido, Clarimundo resolve provar ser digno de tal herança e sai em busca de mais aventuras.

Ao mudar o nome para cavaleiro das lágrimas, Clarimundo realiza suas maiores façanhas em nome de seu amor: Clarinda, filha do Imperador de

Constantinopla. Por amor ele conquista a Ilha Perfeita, vai até a região que será Portugal e conquista os castelos de Colir e de Torres Vedras, luta contra os turcos para defender a Cristandade. Depois de muito lutar e defender, Clarimundo acaba falecendo.

3.1 Forma, reforma, transforma: a estrutura dos romances de cavalaria

As três obras têm uma estrutura semelhante. Há uma primeira parte em que se conta a história do herói, seus antepassados, principalmente o pai, sua criação e suas primeiras aventuras para merecer a fama que terá no resto da narração. Em um segundo momento, o herói faz tudo por amor e em nome da amada. No terceiro, há o quase colapso da cavalaria com lutas internas entre os reis e externa contra os muçulmanos, herança da épica medieval da Península, que exaltava a idéia de guerra santa. As provas têm três motivos: primeiro, atestar o valor do herói; segundo, provar seu amor; terceiro, restaurar a justiça.

Várias histórias estão sendo contadas ao mesmo tempo, até que, de alguma forma, ao cruzarem-se, uma explica ou completa a outra. Michael Zink dá a esse procedimento narrativo o nome de entrelaçamento. Segundo o teórico francês, “seguimos um personagem e depois o abandonamos, pegando um outro; seguimos esse e tomamos um terceiro; em determinado momento as séries se reencontram”.²⁷⁴

²⁷⁴ ZINK, Michael. *O Graal, um mito de salvação*. IN: BRICOUT, Bernadette (org). *O olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 78.

3.1.1 O contador *versus* o escritor: o narrador nos romances de cavalaria

Se o romance é a epopéia do mundo moderno, a onisciência da narração é uma herança do gênero. O personagem só terá realmente uma voz própria quando a influência do gênero dramático, principalmente a partir do Romantismo, começar a aparecer na narrativa. A partir daí, tem-se o romance polifônico, tal como concebido por Bakhtin. Antes, segundo o teórico russo, grande parte da tradição literária é monológica. O uso do discurso direto faz com que muitas vezes a narrativa se arraste, pois os personagens falam demasiadamente: tudo tem de ser dito e explicado por eles.

O narrador da obra é onisciente. Ele está acima dos personagens, pois sabe tudo o que se passa com eles e o que eles pensam. Contudo, o grande mérito dele está na forma de construir a narrativa: o entrelaçamento. Isso quer dizer que o romance toma forma na medida em que as histórias se cruzam e complementam umas às outras. Por exemplo, não é só a história de Amadis que é contada. Seu irmão Galaor, seu pai, Perion, e vários outros cavaleiros contribuem para o tamanho da história.

A narração é amarrada por mecanismos que revelam duas fontes e dois modos de recepção. A primeira fonte é escrita e a segunda, oral. Os dois modos de recepção são a escritura e a escuta. Há passagens em que surgem expressões como: “Aquí retrata el autor de los sobervios”²⁷⁵; “Y torna a contar de Amadis lo que le avino”²⁷⁶; “assí como en el cuarto libro desta istoria os será contado”²⁷⁷; “el autor

²⁷⁵ MONTALVO, Garci Rodríguez de. *Amadis de Gaula*. Madrid: Cátedra, 2004. p. 359.

²⁷⁶ MONTALVO, op. cit. p. 377.

²⁷⁷ MONTALVO, op. cit. p. 444.

aquí dexa de hablar desto para lo contar en su lugar”²⁷⁸; “Como os ya contamos”²⁷⁹. O narrador já tem consciência da construção da história e de como a estrutura é importante. Ele adianta alguns fatos, retoma outros, interrompe a narração para continuá-la depois, deixando suspense a respeito do que ocorreu.

O uso do entrelaçamento é uma técnica muito utilizada e revela uma consciência da construção narrativa muito grande. A partir do momento em que o narrador inclui novos personagens e diferentes aventuras, ele deve ter em mente um momento de uni-las, pois pode comprometer toda a trama. Isto, no entanto, não ocorre em nenhuma das três narrativas ora abordadas, onde constatamos o entrelaçamento eficiente de todos os personagens existentes no contexto da história.

O narrador heterodiegético intromete-se na narrativa várias vezes, expondo o seu juízo sobre o que narra. Ao dar a sua opinião e julgar, há elementos ideológicos expressados por ele, assim como a sua predileção por alguns personagens. Em quase todos os excertos que veremos a seguir, há um tom moralista, herança da prosa doutrinal e espiritual da Idade Média. Em *Palmeirim de Inglaterra* lê-se o seguinte:

Mas como a honra dos príncipes só em suas obras e não no louvor dos lisonjeiros consiste, não querendo Palmeirim ouvi-los, pondo as pernas ao cavalo, se lançou pelo outeiro abaixo.

Na verdade, se no tempo d’agora os príncipes assim fugissem ou mostrassem ódio às lisonjarias e palavras ociosas, nem elas fariam mal aos súditos nem danariam o crédito deles; os bons haveriam o prêmio de sua virtude, os maus de suas obras, e todos nesta vida receberiam o galardão de seu merecimento.²⁸⁰

²⁷⁸ MONTALVO, op. cit. p. 460.

²⁷⁹ MONTALVO, op. cit. p. 1082.

²⁸⁰ MORAIS, Francisco de. *Palmeirim de Inglaterra*. São Paulo: Anchieta, 1946. p. 145. Volume 2.

Esse excerto ilustra bem o que Cristina González quis dizer com “o sonho do público da Idade Média era que os cavaleiros conseguissem reinos; o sonho do público do século de ouro era que os príncipes herdeiros os merecessem.”²⁸¹ Portanto, a exigência e as provas de honra, coragem, valentia, fidelidade deveriam ser muitas para atestar o merecimento. Os três personagens, Amadis, Clarimundo e Palmeirim, são herdeiros que não sabem da sua condição. Depois de serem famosos é que são reconhecidos como herdeiros. Logo, tem-se, nessas obras, aquilo que o público ansiava: o príncipe perfeito. Se confrontarmos o príncipe proposto e apresentado das novelas de cavalaria com o príncipe proposto e apresentado por Maquiavel, temos dois modelos distintos: um príncipe real e possível em Maquiavel, outro idealizado, cheio de virtudes na literatura da época.

Em *Clarimundo* o narrador nos diz o seguinte:

E isto é mui próprio em nós, e assim qualquer desaventurada nova tomar por verdadeira, e nunca por incerta. E com esta ceguidade, que se gera de nossa fraqueza, causa-se às vezes cometerem pessoas erros, com que se acham bem enganadas [...]²⁸²

O narrador é uma espécie de conselheiro do leitor e observador da vida, baseado na sua experiência. Notamos aqui o empirismo, típico do Renascimento, assim como a ligação com as obras hagiográficas e de devoção.

Algumas vezes o narrador deixa as repetições de lado e volta ao personagem principal, mas usa a primeira pessoa, tal como: “E porque seria largo de contar o que cada um per si passou, o não faço, pois como já disse atrás, seria gastar papel em obras alheias, e deixar as de quem o livro tem nome.”²⁸³ Esse uso da primeira pessoa demonstra a consciência que ele tem não só dos mecanismos de narração

²⁸¹ *Libro Del Caballero Zifar*. Madrid: Catedra, 2001. p. 55. (tradução nossa)

²⁸² BARROS, op. cit. p 75. Volume 1

²⁸³ MORAIS, op. cit. p. 198. Volume 1.

mas também de que a sua história é escrita para ser lida e tem um herói principal, que deve ocupar a maior parte da narrativa.

Outras vezes o narrador usa recursos como “conta a história que”, “escreve-se nas crônicas antigas inglesas”²⁸⁴, “Escreve-se nas crônicas antigas d’Inglaterra, donde esta história foi tirada”²⁸⁵, e todos esses recursos remetem a uma fonte escrita, algo comum, pois quase sempre a obra é apresentada como tradução de outra fonte, sendo que o narrador se considera mais um compilador que contador de história. Entretanto, ao usar as seguintes estruturas: “que já em outro capítulo disse”²⁸⁶, “como no capítulo atrás se disse”²⁸⁷, “onde aconteceu o que neste capítulo atrás se conta”²⁸⁸, o narrador revela o entendimento de que a obra foi escrita para ser lida. Assim sendo, pode-se considerar uma metanarrativa, pois ela constrói-se por encaixe de diferentes fontes. Ao levar em conta as distintas origens, o narrador organiza o relato localizando e privilegiando ações e personagens com o intuito de “produzir um certo efeito no leitor, para reter a sua atenção, comovê-lo, provocar a sua reflexão.”²⁸⁹ O narrador, assim, parece ser uma espécie de editor, ainda que saibamos que ele é o criador de todo o enredo, pois a referência a outra fonte atesta e dá estatuto de autoridade e veracidade ao texto.

Em outros casos, ele é moralista ao extremo, julgando não só as ações como aqueles que as realizam:

por onde se prova que nas cousas da honra entre os excelentes varões, a opinião dela pode mais e tem mais força que as amizades e grandes parentescos; porque os pais estimam pouco matar seus filhos, nem os filhos perder seus pais, como se pode ver por muitos acontecimentos destes, de que as histórias antigas andam cheias.²⁹⁰

²⁸⁴ MORAIS, op. cit. p. 73. Volume 1.

²⁸⁵ MORAIS, op. cit. p. 197. Volume 1.

²⁸⁶ MORAIS, op. cit. p. 197. Volume 1.

²⁸⁷ MORAIS, op. cit. p. 18. Volume 2.

²⁸⁸ MORAIS, op. cit. p. 238. Volume 2.

²⁸⁹ BORNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *O Universo do Romance*. Coimbra: Almedina, 1976. p. 31.

²⁹⁰ MORAIS, op. cit. p. 291. Volume 1.

Para deixar clara a passagem, Florendos e Primaleão estão lutando, mas sem saber um do outro, isto é, que pai e filho podem morrer um pela mão do outro.

Mais uma questão de moral é levantada pelo narrador: “portanto, creiam com certeza que ainda que os maus sejam aqui em algumas cousas prevalecidos, por força hão-de ser castigados, porque lei justa é pagar com bem a quem o sempre obrou, e com mal a quem o merece.”²⁹¹ O dualismo maniqueísta cristão é típico nessas obras: os bons são recompensados e os maus, punidos.

Para a técnica do entrelaçamento, o narrador seguidamente usa a seguinte construção: “aqui deixa de falar nele até seu tempo, em que se dará inteira conta de sua vida, pois até aqui não se fez.”²⁹² Essa passagem anuncia uma analepse explicativa, ao mesmo tempo que deixa o leitor curioso de saber as revelações futuras. Isso foi escrito no capítulo LII. No capítulo LIII, o narrador inicia: “porque nunca até aqui se deu conta de Florendos, filho de Primaleão, que agora se chama o cavaleiro Triste, dá o autor a desculpa, que pera isso tem, e é esta.”²⁹³ Notemos o modo como o narrador intitula-se autor, portanto, a noção de autoria já existia aqui, assim como demonstra novamente a consciência da construção narrativa ao retomar o que foi dito e desculpar-se por aquela omissão até o momento. Talvez ele não tivesse a consciência que se tem da diferença entre narrador e autor, tal como se tem provavelmente desde o século XVIII.

No prólogo de *Clarimundo*²⁹⁴, além de dedicar a obra ao rei, o narrador alega que ela é uma tradução do húngaro para o português, mas também ouviu de Carlim Delamor várias histórias dos imperadores de Alemanha e de Constantinopla. Portanto, segundo o narrador, a fábula tem duas fontes: uma oral e outra escrita.

²⁹¹ BARROS, op. cit. p. 108. Volume 1.

²⁹² MORAIS, op. cit. p. 295. Volume 1.

²⁹³ MORAIS, op. cit. p. 301. Volume 1.

²⁹⁴ BARROS, João de. *Crônica do Imperador Clarimundo*. Sá da Costa: Lisboa, 1953.

Entretanto, o recurso de atribuir a outrem a obra, bem como o fato de o narrador ser também o tradutor de diversas obras relacionadas ao tema narrado e que são sobrepostas ao texto também, aparecerá em *Dom Quixote* e em vários romances até o Romantismo.

Outros recursos usados são: “conta a história que”²⁹⁵ sempre usa-se para mudar o foco e começar o entrelaçamento; “Vai prosseguindo a nossa história”²⁹⁶, que dá seguimento ao relato; “E deixando a eles, tornemos a Belifonte”²⁹⁷ que retorna à narrativa anterior, retomando o encadeamento assim: “ao qual nós agora deixando, tornemos a D. Dinarte.”²⁹⁸ Da mesma forma, em *Palmeirim*, o encadeamento de narrativas é assim feito uma vez:

Conta-se nas crônicas inglesas, donde esta história foi tresladada, que o cavaleiro das Donzelas, antes que chegasse ao castelo d'Almourol, passou tantas afrontas e teve tantas diferenças por causa delas, que o fez deter-se mais no caminho, e deixando-o em sua viagem, torna dizer, que estando um dia El-rei Recindos [...] ²⁹⁹

Para indicar simultaneidade, o narrador usa os mecanismos disponíveis na época para montar a história:

Ainda que este livro e história seja de *Palmeirim de Inglaterra* e do cavaleiro do *Salvage*, seu irmão, como no tempo que eles floresciam, houvesse outros príncipes e cavaleiros quase iguais com eles em obras e merecedores de se fazer memória deles, quis o autor não os deixar em esquecimento, contando alguns feitos seus, crendo que não o fazendo assim seria muito de repreender.³⁰⁰

Para retomar a narrativa e não perder-se em detalhes, o narrador usou também: “Pois tornando ao propósito, de que me arredei um pouco, o do *Salvage*,

²⁹⁵ BARROS, op. cit. p. 91. Volume 1.

²⁹⁶ BARROS, op. cit. p. 161. Volume 1.

²⁹⁷ BARROS, op. cit. p. 163. Volume 1.

²⁹⁸ BARROS, op. cit. p. 167. Volume 1.

²⁹⁹ MORAIS, op. cit. p. 383. Volume 2.

³⁰⁰ MORAIS, op. cit. p. 53. Volume 3.

[...]”³⁰¹; “nas crônicas do grã Turco se acha escrito”³⁰²; “como no capítulo atrás se conta. Aqui deixa de falar neles até seu tempo e diz o estado em que estava a corte, e o grosso exército de imigos que veio sobre Constantinopla”³⁰³; “Pera se saber a razão, por que o cavaleiro do Salvage chegou a tal tempo, já atrás se dá conta de tudo”³⁰⁴ Todos esses recursos ligam uma história à outra e dão seguimento à intriga.

Os títulos dos capítulos das obras servem como síntese do capítulo e a permanência desse fato ocorre ainda em *Dom Quixote*, sendo uma questão estrutural dessas obras: mais importante do que o que é dito, como é dito é o que realmente importa, tal como já vimos antes nas palavras de Ortega y Gasset.

O sumário (também chamado de resumo) é “a narração em alguns parágrafos ou algumas páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de ação ou de palavras.”³⁰⁵ Nas três narrativas, ele tem a função de ligar os acontecimentos, principalmente os momentos de aventuras, uns com os outros e deixar de fora fatos insignificantes para a narração, informando somente o essencial para que o leitor saiba o que ocorreu entre uma e outra ação.

Em *Clarimundo* a viagem de Dom Dinarte até a corte de seu pai é descrita em um parágrafo:

Com estas peças se partiu D. Dinarte caminho da corte de seu pai, assim como tinha concertado com Fendibal, que se isso não fora, fora estava de o fazer por causa do que trazia na vontade, que era não se dar a conhecer com seu irmão, senão depois que suas obras fossem tais, que sem vergonha ousasse de lhe chamar este nome. E se o bem desejou, melhor lhe aconteceu, porque andando por suas jornadas, chegou à corte de seu pai, onde achou Fendibal e Asquilante e Bladonir, sem Belifonte, por ser já partido.³⁰⁶

³⁰¹ MORAIS, op. cit. p. 203. Volume 3.

³⁰² MORAIS, op. cit. p. 217. Volume 3.

³⁰³ MORAIS, op. cit. p. 219. Volume 3.

³⁰⁴ MORAIS, op. cit. p. 261. Volume 3

³⁰⁵ GENETTE, Gérard. *O Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1976. p. 95.

³⁰⁶ BARROS, op. cit. p. 273. Volume 1.

Dois dias passam-se em um parágrafo, pois não há nada de excepcional que aconteça para reforçar as qualidades dos heróis em *Amadis*:

Assí quedaran como oís. Y aquella noche yugo Don Galaor con Madasima, que muy hermosa y muy rica era, y hijadalgo, mas no de tan buen precio como devia; y ella fue más pegada dél que de ninguno otro que jamás viesse; y a la mañana mandóles dar sus cavallos y armas, y quitándoles la prisión se fue camino de Gantasi, que así avía nombre su castillo, y ellos entraron en el camino de Londres, onde era el rey Lisuarte, muy alegres en aver así escapado de tal traición, y porque cuidaban salir de su promessa mucho a su honra; y aquella noche albergaron en casa de un hermitaño, donde ovieron muy pobre cena, y otro día continuaron su camino.³⁰⁷

Em Palmeirim várias aventuras de Floriano ocorrem também em um parágrafo:

Porque este, tanto que da floresta Clara se apartou de Palmeirim e de Trofolonte e dos outros que se aí acharam, correu muitas partes passando por muitas aventuras, e fazendo por onde ia cousas de notável fama, lembrando-lhe que só seus feitos o podiam fazer famoso; pois de seus passados não sabia quais forma: e também o que se ganha por ser dono é melhor, que o que fica dos antigos.³⁰⁸

A passagem de um espaço de tempo narrativo que seria longo de forma breve, pois os acontecimentos não influem na trama ou podem ser redundantes, por exemplo, pode ser vista na seguinte passagem de *Amadis*:

Todo lo que más desto em este libro primero se dize de los amores de Amadis y desta hermosa Reyna fue acrescentado como ya se vos dixo; y por Esso, como supérfluo y vano, se dexará de recontar, pues que no haze AL caso; antes esto no verdadero contradiria y dañaría lo que com más razón esta grande istoria delante se vos contará.³⁰⁹

Nesse tipo de romance, o sumário tem a função não só de ligar a passagem do tempo com a ação principal, mas também de apresentar brevemente episódios que não terão importância nenhuma para o desenrolar da ação. Visto que o mais essencial nesses romances é a luta, a batalha, a aventura, tudo o que não for ação é dispensável.

³⁰⁷ MONTALVO, Garci Rodríguez de. *Amadis de Gaula*. Madrid: Cátedra, 2004. p. 557.

³⁰⁸ MORAIS, op. cit. p. 106. Volume 1.

³⁰⁹ MONTALVO, Garci Rodríguez de. *Amadis de Gaula*. Madrid: Cátedra, 2004. p. 644.

A elipse diz respeito à passagem do tempo na história. Aqui as elipses são temporais e têm quase a mesma função do sumário, porém informam o tempo que se passa entre uma aventura e outra. Em “Partindo Clarimundo com tamanho cuidado, três dias andou sem achar coisa digna de memória [...]”³¹⁰, o tempo passa rápido se não há o que combater. Em “Pues passando algunos dias, estando em su palácio [...]”³¹¹ a elipse introduz uma nova aventura. “Nesta vida continuaram até ser idade de dez anos [...]” conta o que se passou com Palmeirim e Floriano do Deserto enquanto ficaram com o selvagem que os criou; a elipse temporal é muito ampla, dez anos, mas serve para demonstrar a rotina dos dois príncipes durante o tempo em que ali estiveram. Nos textos ocorrem elipses explícitas, pois são bem claras as alusões à passagem do tempo: dias, meses, anos.

Outro fato que chama atenção em *Palmeirim* é a intertextualidade, pois várias outras obras são referidas em sua composição pelo narrado, como em “pela maneira que no livro de Primaleão se conta”³¹², ou até corrige as fontes, tal como “e por isto no livro de Primaleão se não diz nada dele”³¹³ (o narrador faz essa correção para introduzir um novo personagem, Daliarte). Ele é filho de Dom Duardos com Argonida, mas na história de Primaleão só se fala de Pompides. Para introduzir o novo personagem, o narrador teve de corrigir a fonte e explicar o porquê da omissão naquela obra. *Primaleão* é a segunda obra da família dos Palmeirins, publicada em 1516. No capítulo XXXIX, novamente aparece a referência ao texto: “como no livro de Primaleão se diz”³¹⁴. Devemos lembrar que Primaleão, Dom Duardos e Polendos pertencem à geração anterior à de Palmeirim e Floriano. Portanto, aqueles já não

³¹⁰ BARROS, op. cit. p. 1. Volume 3.

³¹¹ MONTALVO, Garci Rodríguez de. *Amadis de Gaula*. Madrid: Cátedra, 2004. p. 262.

³¹² MORAIS, op. cit. p. 73. Volume 1.

³¹³ MORAIS, op. cit. p. 73. Volume 1.

³¹⁴ MORAIS, op. cit. p. 215. Volume 1.

são jovens como esses; além disso ocorre o fato de que aqueles já tiveram as suas façanhas contadas em outra obra.

Há também referência à continuação de *Amadis de Gaula*: “como se escreve nas Sergas de Esplandião”³¹⁵. No capítulo XXXVI, ao visitar Londres, Palmeirim entra numa ermida e descobre que lá está o túmulo de Guilão, o cuidador, um personagem da história de *Amadis*. O herói chora sobre a sepultura “porque em homem tão namorado não se pode ver cousa má.”³¹⁶

No capítulo CXX, na ilha Perigosa, na casa que pertenceu a Urganda, há uma livraria (biblioteca) na qual, “além dos livros ser quase infinitos, e neles se encerrasse toda a excelência de quantas ciências se podem dizer [...]”³¹⁷, havia também “imagens de vulto tiradas ao natural das outras, que ali se representavam, que eram as mulheres mais assinadas em fermosura e parecer, que até aquele tempo houvera no mundo;”³¹⁸. Entre as mulheres de maior destaque do passado estão: Isolda, Guinevere e Oriana, respectivamente as mulheres amadas por Tristão, Lancelote e Amadis, em suas respectivas histórias. Mais uma vez tem-se a referência a outras obras e o fato de considerá-las como algo real, “como nas proezas e história de Amadis se conta”³¹⁹.

Não há só intertextualidade como também a inclusão de diferentes gêneros. Em *Amadis* há o Lai de Leonoreta, um poema presente nos cancioneros medievais portugueses e uma das fontes que atestam a nacionalidade da obra, segundo alguns estudiosos. Outro elemento importante são as cartas.

³¹⁵ MORAIS, op. cit. p. 278. Volume 1.

³¹⁶ MORAIS, op. cit. p. 189. Volume 1.

³¹⁷ MORAIS, op. cit. p. 328. Volume 2.

³¹⁸ MORAIS, op. cit. p. 329. Volume 2.

³¹⁹ MORAIS, op. cit. p. 321. Volume 2.

Ao contrário do que ocorre em *Amadis e Clarimundo*, não há tantas cartas em *Palmeirim*, mas uma delas será muito importante para o desenvolvimento da história.

A dona do Lago das Três fadas escreve ao imperador da Grécia dizendo:

[...] que o donzel que hoje te foi trazido, d'ambas as partes descende do sangue dos mais poderosos reis cristãos: trata-o como o grã príncipe; porque no tempo que tua coroa e real estado será posta no mais baixo assento da fortuna, o tornará em mais alta grandeza do que nunca foi; e por ele serão restituídos em toda alegria os dois mais afortunados príncipes, que agora estão sem ela.³²⁰

A fada prevê o futuro dizendo algo que os leitores já sabem: Palmeirim e Floriano são netos do imperador da Grécia, porém o que eles ainda não sabem é o quê e quando acontecerá o que foi profetizado. Os dois são os principais responsáveis por salvar a Cristandade na guerra final entre cristãos e muçulmanos em Constantinopla.

As cartas possuem um importante papel em *Amadis*, visto ser por meio delas que um dos episódios mais interessantes ocorre na narrativa: o da Peña Pobre. O cavaleiro refugia-se lá porque Oriana escreve uma carta em que diz o seguinte:

Mi ravisosa queixa acompañada de sobrada razón da lugar a que la flaca mano declare lo que el triste corazón encubrir no puede contra vos el falso y desleal caballero Amadis de Gaula, pues ya es conocida la deslealtad y poca firmeza que contra mí, la más desdichada y menguada de ventura sobre todas las del mundo, havéis mostrado, mudando vuestro querer de mí, que sobre toda las cosas vos amava, poniéndole en aquella que según su edad, para la amar ni coneçer su discreción basta. Y pues otra vengança mi sojuzgado corazón tomar o puede, quiero todo el sobrado y mal empleado amor que vos tenía apartarlo. Pues gran yerro sería querer a quien a mí desamando todas las cosas desamé por le querer y amar. [...] ³²¹

Como sabemos, Oriana rompe com Amadis, ele enlouquece e foge para a Peña Pobre. Depois de percebida a injustiça, Oriana escreve novamente ao seu amado reconhecendo seu erro:

Si los grandes yerros que con enemistad se fazen, vueltos en humildad son dinos de ser perdonados, ¿pues que será de aquellos que con gran sobra de amor se causaron?; ni por esso niego yo, mi verdadero amigo, no merescer mucha pena, porque deviera considerar que en las prósperas y alegres cosas

³²⁰ MORAIS, op. cit. p. 40. Volume 1.

³²¹ MONTALVO, Garci Rodríguez de. *Amadis de Gaula*. Madrid: Cátedra, 2004. p. 676-677.

son las asechanças de la fortuna para en mezquindad las poner, y co razón deviera yo considerar vuestra discreción, vuestra honestad, que fast aquí en ninguna cosa erró; y sobre todo la gran sojeción de mi triste coraçõn, que le no vino sino de aquella que en sí el vuestro es encerrado, que si por ventura algo de sus encedidas llamas resfriadas fueran, el mío lo sintiendo, algùn descanso a los mortales desseos por él desseados, fueran causa de acarrear [...]³²²

Assim como Oriana rompeu por carta, ela reconhece o erro e reassume por carta a sua paixão.

Fanimor, o sábio que auxilia Clarimundo, escreve-lhe uma carta explicando o motivo de enviar-lhe armas novas e o fato pelo qual o herói deve trocar de identidade:

Não menos generoso que esforçado cavaleiro, Fanimor, secretário de tua vida, e das cousas que de ti hão-de proceder por graça da divinal providência, te faço saber que, estando nas Ilhas Bem-Aventuradas, me foi representada a cruel batalha, onde perdeste todo o contentamento, ainda que por despojo alcançaste quem te porá no cume de mais verdadeiro amador de quantos foram, nem daqui a muitos tempos serão postos. E porque isto seja uma esperança para sustentar tua vida, que a muitos salvará da morte, te mando essas armas, com as quais livrarás a quem te cativou. Portanto, toma o nome da divisa que levam, que será Cavaleiro das Lágrimas Tristes; e por esta causa te mandei pedir pela donzela que não mudasses o nome de Belifonte até que visses cousa por onde o perdesses. E pois este é bem conforme o tempo e estado em que agora vives, folga de o fazer.³²³

Clarimundo faz o que Fanimor solicitou e assim tornou-se “o mais verdadeiro amador”. As cartas têm a função de comunicar de maneira mais formal, principalmente numa sociedade que gosta de cerimônias e pompa, de forma individual, pois são destinadas a uma só pessoa.

A carta simboliza o conhecimento e atesta a veracidade. Um documento escrito tem grande valor numa sociedade já letrada como a representada nos três romances. Nelas há uma formalidade que já evidencia normas claras de escrita culta. Essa é uma influência dos humanistas, que ressuscitaram epistolografia romana.

³²² MONTALVO, Garci Rodríguez de. *Amadis de Gaula*. Madrid: Cátedra, 2004. p. 744-745.

³²³ BARROS, op. cit. p. 250-251. Volume 1.

3.1.2 O cronotopo nos romances de cavalaria: o fantástico e suas inovações

Ao lermos as obras, devemos entrar no mundo do maravilhoso para poder compreendê-lo melhor: tudo pode acontecer. A qualquer momento haverá um duelo, um castelo surgirá de lugar algum, mulheres vagarão pelas cortes em busca de um herói que as auxilie, algum cavaleiro encontrará outro cavaleiro e o aconselhará a realizar alguma façanha ou duvidará de sua lealdade amorosa ou do código da cavalaria, ilhas serão conquistadas, gigantes serão derrotados, inimigos tornar-se-ão aliados, feitiços serão desfeitos. Como Bakhtin notou,

nos romances de cavalaria, o 'de repente' como que se normaliza, torna-se algo absolutamente decisivo, quase normal. O mundo inteiro se torna maravilhoso e o próprio maravilhoso se torna habitual (sem deixar de ser maravilhoso). O próprio eterno 'imprevisto' deixa de ser algo imprevisto. O inesperado é esperado e só se espera o inesperado. O mundo inteiro limita-se à categoria do 'de repente', à categoria do acaso maravilhoso e inesperado.³²⁴

O fantástico presente nos romances aqui analisados é o chamado de maravilhoso puro por Tzvetan Todorov. De acordo com o teórico russo,

os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos.³²⁵

Portanto, tudo pode ser esperado, pois nada é inverossímil neste universo. Nem sempre o tempo é regido cronologicamente, pois são as aventuras que o regulam, isto é, com provas e batalhas, o tempo é longo, demorado, pois há descrição. Quando não há o que ser provado ou testado, o tempo passa rápido.

Em momento algum deixamos de acreditar no que está sendo relatado, porque a forma como o narrador constrói a história deixa o leitor à vontade no mundo fantástico criado. Jacques Le Goff também se dedicou ao estudo do

³²⁴ BAKHTIN, 1998, p. 269.

³²⁵ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 59-60.

maravilhoso, principalmente ao relacionado à literatura da Idade Média. Segundo o historiador francês,

é na passagem do século XII ao XIII que entra em cena o sistema medieval do extraordinário, discernindo entre miraculoso de origem divina e o mágico de natureza diabólica, um intermediário propriamente terreal, natural, o maravilhoso propriamente dito.[...] No domínio literário, o lai e o romance cortês vêm-se totalmente penetrados pelo maravilhoso, e a aventura cavaleiresca é, em si própria, uma maravilha.³²⁶

Concomitante ao tempo do maravilhoso, temos também elementos temporais de elaboração formal mais requintada, atestando as duas tradições anteriores a essas obras: uma épica, com oralidade, e a outra romanesca, com o início da escrita. Há nesses romances elipses, resumos (sumários), como vimos anteriormente, assim como analepses e prolepses, que veremos a seguir. A narrativa acelera-se nos momentos sem aventuras, pois dias ou até anos passam-se em um parágrafo e lentidão nas descrições de cenas e batalhas, conforme José Maria Viña Liste em *Textos medievales de caballerias*.³²⁷ Portanto, aquilo que Gérard Genette viu em *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, isto é, o “reservatório de exemplos e lugar de ilustração para uma poética narrativa onde seus traços específicos se perderiam na transcendência das ‘leis do gênero’;³²⁸ em uma forma “proto”, já pode ser visto aqui.

O nosso objetivo nesta parte é mostrar que em *Amadis*, *Palmeirim* e *Clarimundo* alguns desses recursos já aparecem, obviamente, não de forma tão elaborada como no texto proustiano, pois 400 anos separam as obras. Entretanto, chamamos atenção para esse fato: elementos reconhecidos de uma obra canônica,

³²⁶ LE GOFF, Jacques. *Maravilhoso*. IN: LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 107-108. Tomo II

³²⁷ Madrid: Catedra, 2001. p. 36.

³²⁸ GENETTE, Gérard. *O Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1976. p. 20.

vista como exemplar para a contemporaneidade, já estão presentes nessas narrativas, desvalorizadas pela crítica.

3.1.3 A aparente linearidade e suas anacronias

Nos romances de cavalaria comumente vê-se a linearidade do tempo: o herói nasce, cresce, aventura-se pelo mundo provando o seu valor, torna-se o mais valente, fiel, justo, casa-se e, às vezes, morre. Apesar da aparência de ordem, o tempo da narração é composto por várias anacronias, com objetivos específicos: retroceder para explicar ou completar uma informação ou avançar a narrativa.

Gérard Genette chama de anacronias “as diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa.”³²⁹, isto é, as inversões temporais dentro do texto literário. Assim sendo, apresentam-se em duas formas: analepse e prolepse. A primeira é “toda a evocação de um acontecimento ulterior ao ponto da história em que se está”; já a segunda é “toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior”³³⁰.

Genette salienta que a narrativa folclórica tende a seguir a ordem cronológica, enquanto a narrativa literária, desde a sua origem ligada à épica, pressupõe uma anacronia. O autor propõe dois modos para esses desvios temporais: alcance, isto é, a distância temporal, e amplitude, visto como a “duração de história mais ou menos longa”³³¹.

O teórico francês elenca três tipos de analepses: externas, internas e mistas. O primeiro tipo é exterior à narrativa primeira, isto é, remete a algo que aconteceu

³²⁹ Ibidem, p. 34.

³³⁰ Ibidem, p. 38.

³³¹ Ibidem, p. 46.

antes do início da narrativa, tendo como objetivo esclarecer, explicar um fato. O segundo é dividido também em duas: heterodiegética, quando se reporta a algo diferente da narrativa primeira, isto é, introduz um dado novo à narração, explica um tempo paralelo à ação principal; e homodiegética, que novamente divide-se em duas: completiva, se completa a narrativa, preenche elipses, dados não contados antes; repetitiva, se reporta ao que já foi dito, contado. O terceiro tipo “vai apanhar a narrativa primeira, não no seu início, mas no próprio ponto [...] em que esta se tinha interrompido para lhe dar lugar”.³³²

Nos romances aqui analisados percebemos os dois primeiros tipos. Vejamos um exemplo de analepse externa em *Palmeirim*. Depois de aparecer no capítulo XIII, o narrador explica quem é Daliarte no capítulo XIV: “Pera se saber quem fosse este Daliarte do Vale escuro, diz se que ao tempo que o príncipe Dom Duardos vinha do reino de Lacedemônia pêra a Grécia”³³³. O tempo volta a antes do início da narração, pois no capítulo II Dom Duardos é preso por Dramusiando. No final do capítulo XIV o narrador retorna ao presente da narração.

Há também a analepse homodiegética repetitiva em: “já em outra parte deste livro se disse como por morte do Soldão Olorique de Babilônia lhe ficara um filho herdeiro de seu estado, extremado cavaleiro e mui imigo de cristãos.”³³⁴ Isso é dito no capítulo LXXI, mas retoma o que foi dito no capítulo XXXIX:

Que sabendo que o soldão Olorique, marido d’Alquiana, a grande amiga de Palmeirim, era morto, e que dele ficara um filho já cavaleiro mui esforçado, tão dado às armas e afeiçoado à guerra, que seu ânimo não sossegava senão quando nas cousas dela o trazia ocupado, e que era tão imigo de cristãos e desejoso de os destruir, quanto seu pai fora ao contrário.³³⁵

³³² Ibidem, p. 61.

³³³ MORAIS, op. cit. p. 73. Volume 1.

³³⁴ MORAIS, op. cit. p. 401. Volume 1.

³³⁵ MORAIS, op. cit. p. 213. Volume 1.

Além de retomar o que foi dito antes de forma reduzida, essa analepse é seguida de outra homodiegética, porém completiva, pois nos traz uma nova informação: “Além deste ficou também outro não menos, mas muito mais esforçado que ele, o qual vendo-se pobre e sem senhorio, determinou correr todas as cortes de príncipes, e nelas mostrar o preço de sua pessoa.”³³⁶ Assim nos é introduzido Albaizar, que será o responsável por uma espécie de nova Cruzada entre a Cristandade e o Islã. Em *Clarimundo*, também temos analepse externa. No capítulo VIII lê-se o seguinte: “Porque a história há-de fazer grande menção desta dona Grionesa vos queremos dar conta de suas cousas. No tempo que El-Rei Cláudio casou com sua mulher Lucena, [...]”³³⁷. E segue-se a explicação de toda a história dela até o momento da narrativa em que ela surge. Essa analepse é externa, mas também é explicativa. Ela é externa porque tem seu início num tempo anterior ao do começo da narração, pois Cláudio, rei da França, era recém casado. Quando a narração começa, Cláudio quer casar sua filha com Adriano. Entretanto, ela é também explicativa, visto que explicita a relação de Grionesa até chegar ao momento em suspensão da narração.

Para evitar a repetição, o narrador resume e retoma o que já foi contado antes de forma breve: “Então começou a contar tudo o que atrás ouvistes, e que com medo da condessa fizera aquela troca, mais que por outra alguma maldade, e com a turvação lhe esquecera o Príncipe à borda da Fonte.”³³⁸

O capítulo XIX de *Clarimundo* é uma analepse explicativa: “muito tempo viveu El-Rei Adriano e a rainha Briaina com grande nojo pela perda do príncipe

³³⁶ MORAIS, op. cit. p. 401. Volume 1.

³³⁷ BARROS, op. cit. p. 98. Volume 1.

³³⁸ BARROS, op. cit. p. 106. Volume 1.

Clarimundo. Porém passados dois anos houveram D. Dinarte e duas filhas;³³⁹. O retorno à narrativa dá-se da seguinte forma: “E sendo já D. Dinarte de dezassete anos, com suas importunações o mandou a El-Rei Cláudio para que o armasse cavaleiro, ao tempo que Belifonte o achou na tenda de Asquilante, como pouco há ouvistes.”³⁴⁰

O encaixe narrativo é feito em *Clarimundo*: “E deixando a ela, contaremos o que seu filho Belifonte fez.”³⁴¹ Uma analepse externa e explicativa é introduzida de seguinte forma: “E porque faz ao caso, contar-vos-emos donde procederam estes gigantes.”³⁴² Depois disso, segue-se a história dos gigantes.

Um exemplo de analepse externa em *Amadis* pode ser vista no início da segunda parte da obra, ao contar a história de Apolidón e sua relação com a Ínsola Firme:

Fue un Rey en Grecia casado con una hermana del Emperador de Constantinopla, en la qual ovo dos fijos muy fermosos, especialmente el mayor, que Apolidón ovo nombre, que así de fortaleza del cuerpo como de esfuerço de corazón en su tiempo ninguno igual le fue; pues éste, dándose a las sciencias de todas artes con el su sutil ingenio, que muy pocas vezes con la gran valentía se concuerta, tanto dellas alcançó, que así como la clara luna entre las estrellas, más que todos los de su tiempo resplandescía, especial en aquellas de nigromancia, maguer que por ellas cosas impossibles parece que se obran.³⁴³

Assim inicia a explicação de como Apolidón venceu o gigante e conquistou a Ínsola Firme, transformando-a em sua morada, e de como a enfeitiçou para que ninguém a conquistasse, exceto aquele que o ultrapassasse em bondade. Passemos agora às prolepses.

Em *Palmeirim*, devido ao fato de ser uma continuação de outras obras e retomar personagens e episódios dessas obras, não há muitas prolepses. No

³³⁹ BARROS, op. cit. p. 188. Volume 1.

³⁴⁰ BARROS, op. cit. p. 189. Volume 1.

³⁴¹ BARROS, op. cit. p. 189. Volume 1.

³⁴² BARROS, op. cit. p. 192. Volume 1.

³⁴³ MONTALVO, op. cit. p. 657.

capítulo CX há um adiantamento do que ocorrerá “e porque da entrada da princesa se falará adiante”³⁴⁴ e no capítulo seguinte é assim retomada a continuação:

E deixando de falar neles, por acudir às coisas mais necessárias, a esta crônica; diz a história que neste mesmo tempo como já estivesse determinada a partida da princesa de Trácia para a corte do Imperador Palmeirim, quis a rainha Carmélia, sua avó mandá-la altamente acompanhada, assim de donas pêra a sua autoridade, como de donzelas pêra seu serviço, e alguns senhores do reino pêra a honrarem em sua viagem.³⁴⁵

No capítulo XXXVIII de *Amadis* lê-se o seguinte:

pero desto no se contará más, sino que por esta muerte ovo grandes tiempos entre la Gran Breteña y Sansuenã gran desamor, viniendo contra este mesmo Rey um hijo deste Barsinán, valiente cavallero, com muchas compañías, como adelante la historia contará.³⁴⁶

O filho do rei Barsinán, também chamado Barsinán, aparecerá no livro 4 nos capítulos XCVI, CVIII e CXVI, lutando ao lado do imperador de Roma contra Amadis.

Em *Clarimundo* abundam as prolepses. No capítulo XIII está escrito: “E por estas obras, que Orjaque recebeu de Belifonte, se vingou depois bem dele, como adiante vereis.”³⁴⁷ No capítulo XXIV há o que ocorreu depois.

O herói combate com o cavaleiro chamado Amor e perde a luta. Em *Clarimundo*, livro 1, no capítulo XXVI lê-se: “não vos contamos aqui quem era este cavaleiro que venceu Belifonte (ainda que tinha obras de amor) porque em outra parte onde ele pagou o que agora fez, vos diremos largamente suas cousas.”³⁴⁸ No livro 2, capítulo XIV, ocorre o desenlace dessa passagem.

Ao referir-se a Filena e Carfel, que sempre acompanharão Clarimundo em suas aventuras, o narrador assim o faz: “Desta maneira foram estes dois irmãos com

³⁴⁴ MORAIS, op. cit. p. 229. Volume 2.

³⁴⁵ MORAIS, op. cit. p. 239. Volume 2.

³⁴⁶ MONTALVO, Garci Rodríguez de. *Amadis de Gaula*. Madrid: Cátedra, 2004. p. 592.

³⁴⁷ BARROS, op. cit. p. 134.

³⁴⁸ BARROS, op. cit. p. 249. Volume 1.

ele, os quais o tiraram de muitas paixões, perigos e cuidados, como adiante ouvireis, nem ele certo passou pouco por causa de ambos.”³⁴⁹

Tenebror, que será um dos grandes cavaleiros da corte de Constantinopla, é assim introduzido quando recém nascido: “[...] pôs-lhe nome Tenebror, por causa do lugar e escuridade onde nasceu, que depois foi mui excelente cavaleiro, como esta crônica na segunda parte conta.”³⁵⁰ O narrador introduz os personagens: “Chamavam-lhes Herejes de Amor (assim como adiante ouvireis)”³⁵¹ e já avança a narração, mas só revelará quem são eles no capítulo VII do livro 2.

O narrador deixa suspense para os fatos que ainda ocorrerão: “E depois foi tempo em que o Cavaleiro das Lágrimas entendeu claramente o que isto significava, e outras muitas coisas, que estavam na ilha, as quais ainda ninguém tinha visto, e onde se contam é na segunda parte.”³⁵² Dessa forma, além de manter a curiosidade, há também a noção de estrutura da narrativa, visto que se está no capítulo XXXII da primeira parte, já referindo fatos da segunda parte.

Em *Palmeirim*, “[...] Drúsia Verola, de quem no capítulo adiante se falará, [...]”³⁵³ estamos no capítulo CLIV e no capítulo seguinte CLV tem-se a explicação, por meio de uma analepse de quem foi Drúsia Velona.

O livro dois de *Amadís* inicia assim:

Porque las grandes cosas que del libro cuarto de Amadís redundaron desde la Ínsola Firme fueron, assí como por él parece, conviene que en este segundo se haga relación qué cosa esta ínsola fue, y quién aquellos encantamentos que en ella ovo y grandes riquezas desto; pues que seyendo éste el comienço del dicho libro, en el lugar que conviene va relatado.³⁵⁴

Como se pode notar, o narrador explica o porquê dos acontecimentos do livro

4. Ao antecipar um pouco os eventos, ele também assume a tarefa de ter de expor a

³⁴⁹ BARROS, op. cit. p. 135. Volume 1

³⁵⁰ BARROS, op. cit. p. 283. Volume 1.

³⁵¹ BARROS, op. cit. p. 285. Volume 1.

³⁵² BARROS, op. cit. p. 315. Volume 1.

³⁵³ MORAIS, op. cit. p. 202. Volume 3.

³⁵⁴ MONTALVO, op. cit. p. 657.

origem da ilha por meio de uma analepse. Além disso, o próprio narrador acha mais apropriado realizar a tarefa de contar as origens da ilha e de como tudo aconteceu. É a segunda vez que isso ocorre neste tipo de obra, pois em *Clarimundo* ocorre o mesmo.

Ao “aludir a eventos ou personagens que só a *posteriori* corresponderão à curiosidade entretanto criada”³⁵⁵, o narrador deixa em suspense eventos que sabemos que ocorrerão, mas não sabemos o desfecho, nem porquê ou como de sua aparição na narrativa. Dessa forma, a prolepse não pode se confundir com a profecia ou a premonição, pois ambas têm funções diferentes: elas já anunciam tudo o que acontecerá, ao passo que a prolepse não.

O rei Cláudio, em *Clarimundo*, tem um sonho profético em que lhe é dito:

– Cláudio, rei da poderosa França. Acorda e ouve o que te digo, e faz o que te mandar, e se o contrário obrares, sabe que todas tuas cousas te serão adversas e contrárias. Tua partida não será amanhã, como tinhas determinado, porque nesta cidade entrará aquele verdadeiro defensor de teus membros, e que a tua coroa no cume de maior alteza exlaçará. [...] faze-lhe grande honra, porque eu te certifico que de ambas as partes descende de cristianíssimos reis.³⁵⁶

Além de revelar o futuro que já esperávamos do herói, ressaltamos duas coisas: ele é de ascendência nobre de ambas as partes e de cristianíssimos reis. Na Península Ibérica, são dois requisitos essenciais para a nobreza. Destacamos também a semelhança que tem com o sonho de Eneias na *Eneida* e o de Dom Manuel em *Os lusíadas*.

Na epopéia, o futuro pode ser previsto por uma personagem. Por exemplo, em *Os lusíadas*, no canto IX, uma ninfa prevê os acontecimentos vindouros dos lusitanos. Não há o adiantamento da narrativa, mas há uma forma de se contar o

³⁵⁵ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 284.

³⁵⁶ BARROS, op. cit. p. 117.

que ocorrerá adiante, mesmo que o próprio leitor já saiba. Já as analepses são comuns, pois o início *in media res* é prerrogativa do gênero. Na epopéia camoniana, o início da narrativa dá-se na costa africana, próximo a Madagascar, ao passo que, nos romances do século XVI aqui analisados, é o narrador quem faz isso. Entretanto, há personagens que veem o futuro por sonhos, adivinhações, cartas ou profecias, como na epopéia.

Há algo típico nesses romances: o uso excessivo do discurso direto; poucas vezes é usado o discurso indireto. Segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, “a personagem assume o estatuto de sujeito da enunciação: a sua voz autonomiza-se, esbatendo-se concomitantemente a presença do narrador.”³⁵⁷ Para expressar o que sentem, os personagens precisam falar. Por exemplo: “Dom Dinarte dizia em seu pensamento: – Ó quem fosse tão ditoso que pudesse andar na companhia desse tão bem-aventurado cavaleiro, vendo as cousas que com esforço faz, para usar das tais quando se nelas visse.”³⁵⁸

Dinarte, irmão de Palmeirim diz o seguinte ao aceitar o senhorio da ilha perigosa: “Eu aceito, porque sei que nela vos hei ainda de fazer muito serviço em coisas, que o tempo descobrirá e que estão por vir.”³⁵⁹ Daliarte pode prever o futuro e adiantar ao leitor o papel que a ilha desempenhará ainda na história.

As várias cenas que vemos nas três obras analisadas são ligadas pelo resumo e pelo uso de analepses e prolepses, que ajudam a aproximá-los ou distanciá-los, de acordo com a vontade do narrador. Se as anacronias servem para explicar o que já aconteceu ou para criar suspense a respeito do que acontecerá, os resumos têm como objetivo deixar de lado episódios desinteressantes ou que não

³⁵⁷ *Dicionário de Teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 275.

³⁵⁸ BARROS, op. cit. p. 155. Volume 1

³⁵⁹ MORAIS, op. cit. p. 333. Volume 2.

farão diferença para a narrativa. Sendo assim, a construção da obra é feita por um narrador não só consciente dos mecanismos de narração, mas também com domínio sobre seus personagens.

3.1.4 Topografia dos romances e o universo feérico

Nos romances de cavalaria, o espaço é um dos elementos mais imprescindíveis, pois é onde ocorrem os feitos dos heróis. Trataremos da topografia da novela de cavalaria, no que diz respeito aos três principais lugares das ações: as florestas, os castelos e as ilhas.

O espaço da novela de cavalaria é tanto interno quanto externo. O interno é usado principalmente pelas personagens femininas, enquanto que no ambiente externo predomina a presença dos personagens masculinos. A diferença dá-se pelo seguinte fato: as aventuras têm de ocorrer em lugares amplos e abertos, pois há batalhas, lutas corporais individuais ou em grupos, sendo esse o espaço masculino. No entanto, o personagem feminino, que não participa do universo das batalhas, sempre restrito aos homens, ocupa os interiores do castelo, visto ser a narrativa do cotidiano da corte.

O que contava para o homem dessa época era o fascínio pelo desconhecido, de tal forma que tudo tem de ser maravilhoso e extraordinário, portanto, o espaço tem de ser fantástico. Quanto mais difícil a façanha, a tarefa, a conquista, o problema a ser enfrentado, melhor é o herói. Ele é quase um semi-deus: como isso poderia ser considerado heresia, ele se torna o escolhido da fortuna, o paladino das virtudes.

As categorias de tempo e espaço respeitam algumas regras de verossimilhança, mas nem sempre correspondem aos lugares reais. Para J.M.C. Blecua³⁶⁰ não importa a relação do espaço literário com o espaço real, pois a sua importância dá-se pelo desenrolar da história, desenvolvimento das aventuras; por isso a viagem é imprescindível nos romances de cavalaria.

Todo verdadeiro romancista deve criar um ambiente verossímil aos seus personagens. Portanto, uma visão mais “realista”, na qual só é verossímil o que reflete a realidade externa ou concreta, só pode condenar essas obras como fantasiosas. O mesmo pode-se dizer em relação aos personagens. Não esperamos de um escritor do século XVI a mesma densidade psicológica de personagens do século XIX ou XX. Afinal, essa densidade só foi possível nos romances de Fiodor Dostoievski, Henry James, Gustave Flaubert ou Herman Melville devido ao aprimoramento da técnica narrativa ao longo de vários séculos de tradição literária.

Ao analisar *Dom Quixote*, José Ortega y Gasset destaca que “no romance nos interessa a descrição exatamente porque, sem dúvida nenhuma, não nos interessa o descrito. Não damos atenção aos objetos que se apresentam a nossa frente para prestarmos atenção ao modo como são apresentados.”³⁶¹ Talvez por isso tanto nos romances de cavalaria quanto no *Dom Quixote* abundem as descrições. Elas contam pela sua engenhosidade estética mais do que pela sua função. Quanto mais criativas e cheias de detalhes, melhor elas serão para os leitores. O problema foi que o uso excessivo delas e os lugares comuns criados pelos escritores, tornaram-nas enfadonhas. O leitor contemporâneo acostumou-se com uma economia descritiva que torna não somente as novelas de cavalaria, mas também até alguns cânones, cansativos pela sua descrição excessiva. Quantos de

³⁶⁰ MONTALVO, Garci Rodríguez de. *Amadis de Gaula*. Madrid: Cátedra, 2004. p. 159-171.

³⁶¹ *Meditaciones del Quixote*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982. p. 120. (tradução nossa)

nós conseguimos realmente não nos cansarmos na leitura de algumas partes de obras longas como *Guerra e paz*, *Ana Karênina*, *Crime e castigo*, *Moby Dick*, *Os miseráveis*? Exemplificamos só com romances longos do século XIX. Essas obras, assim como *Dom Quixote*, são cheias de descrições, mas, devido ao seu caráter canônico, poucos são os que têm coragem de assumir que as descrições são cansativas.

Se o imaginário é uma das formas de representação da sociedade utópica, estabelecida com base em regras e valores altos e sublimes, a forma como ele se apresenta nas obras nos revela algo não só sobre as personagens como também a respeito da sociedade que criou e se deleitou com elas. Não há caminho fácil a ser seguido, porque o caminho certo a seguir é sempre o mais perigoso. Nesse caminho, o herói depara-se com três locais: castelos, ilhas e florestas.

O espaço pode ser dividido em duas categorias: verossímil e inverossímil. A primeira diz respeito aos castelos, países e alguns locais citados, que podem ser reconhecidos ou apreendidos logicamente. A segunda são as ilhas, que surgem de forma abundante no texto. Na verdade, isso é um reflexo da época. Nos séculos XV e XVI, Portugal e Espanha descobriram várias ilhas na costa da África e na América. Para os europeus eram locais exóticos. Do exotismo para o fantasioso é um passo fácil de ser dado pela imaginação fértil do universo cavaleiresco. Vejamos agora os três espaços das narrativas.

O castelo “se torna o local privilegiado do prazer de viver: o castelo passará a ser o cenário da civilização cortês.”³⁶² Esse é o primeiro tipo: o protetor e acolhedor, principalmente o das cortes de Constantinopla, em *Clarimundo* e *Palmeirim*, e Londres em *Palmeirim*. De certa forma, todos os castelos felizes se parecem, ao

³⁶² BONASSIE, Pierre. *Dicionário de História Medieval*. Lisboa: Dom Quixote, 1985. p.43.

passo que os perigosos são mais misteriosos. São nesses que ocorrem algumas das grandes aventuras.

No capítulo LXIX de *Palmeirim de Inglaterra*, uma donzela leva o protagonista até um castelo com várias provas. Para dominá-lo, o herói deve combater vários adversários. Primeiro, em frente aos muros da fortaleza, combate com um cavaleiro, Bramarim, e vence-o, podendo, assim, adentrá-la. Luta com dois adversários, Olistar e Alfarim, obtendo vitória. Acompanhado da donzela, chega a uma grande sala onde enfrenta três outros homens, o duque e seus irmãos. Apesar da supremacia numérica, eles não são páreos e acabam perdendo a batalha para o filho de Dom Duardos. Como podemos perceber, a cada etapa há uma dificuldade maior, aumentando não só o número de oponentes como também exigindo mais do herói, pois ele já enfrentou o que veio antes para chegar até ali. O mesmo ocorre quando ele salvou seu pai e vários familiares do castelo do Castelo de Dramusiando.

Em *Amadis* tem-se o castelo de Bradoid que é:

[...] un castillo muy fuerte que estaba sobre una agua salada, y el castillo había nombre Bradoid y era el más fermoso que havia en toda aquella tierra, y era assentado en una alta peña, y de la una parte corría aquella agua y de otra havia un gran tremendal, y de la parte del agua no podían entrar sino por barca, y de contra el tremendal havia una calçada tan ancha que podía ir una carreta y otra venir, mas a la entrada del tremendal havia una ponte estrecha y era echadiza, y quando la alçavan, quedaba el agua muy fonda [...]³⁶³

Como se percebe, o castelo é extremamente protegido e de difícil acesso.

Outra fortificação bem resguardada é assim descrita em *Clarimundo*:

Onde este castelo de Colir está situado é ao pé de uma serra de maravilhosa grandeza e altura, que com uma ponta se mete ao mar, e com a outra entra pelo sertão da terra contra uma populosa cidade, chamada Lisboa, que jaz da outra parte onde o rio Tejo se mete no grã mar oceano.³⁶⁴

³⁶³ MONTALVO, Garci Rodríguez de. *Amadis de Gaula*. Madrid: Cátedra, 2004. p. 332.

³⁶⁴ BARROS, op. cit. p. 84. Volume 3.

Os romances aqui estudados passam-se basicamente nesses locais. Encontramos castelos onde eventos felizes são promovidos tais como festas, reuniões e desafios e outros castelos onde predominam os acontecimentos ruins, as traições, mentiras e armadilhas. O castelo com acontecimentos ruins é o local da provação do herói. O castelo considerado bom é o local de saída e regresso do herói. De qualquer forma, o castelo é um local protegido, sendo essa proteção ambivalente: tanto para o bem, quanto para o mal. Os castelos localizam-se em pontos de difícil acesso, portanto, protegidos: em cima duma montanha, numa encosta para o mar, na entrada de uma floresta. Isso espelha a realidade da época, pois a maioria dos castelos ainda existentes está localizada em lugares bem protegidos estrategicamente. Segundo R. Allen Brown, “Era a residência fortificada e a fortaleza residencial de um senhor; essa dualidade de função é peculiar ao castelo na história das fortificações e aponta para a sua feudalidade.”³⁶⁵ Afinal, é nos castelos que acontecem os grandes duelos e as batalhas.

A floresta é o local da luta individual e interior, da provação dos heróis. Nela é que a maior parte das aventuras acontece. De acordo com Chevalier³⁶⁶, a floresta simboliza o inconsciente. Em outras palavras, ela é o caminho solitário que o herói deve percorrer. Local de solidão, de isolamento, de aventura e de maravilhas. Como Le Goff apontou:

o espaço da floresta, dos campos, dos jardins, do senhorio, e da vila é a moldura, simultaneamente geográfica e imaginária, em que se enquadra a vida dos homens e das mulheres da Idade Média. Esses espaços, lugares de trabalho e de práticas sociais, são também altamente simbólicos, recheados de medos, desejos, sonhos e lendas.³⁶⁷

³⁶⁵ BROWN, R. Allen. *Castelos*. In: LYON, Henry R. *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p.78.

³⁶⁶ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. (org) *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p.439.

³⁶⁷ *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Estampa, 1994. p.25.

Pierre Bonnassie enumera os elementos e a dualidade da floresta. Ao mesmo tempo em que é um local de medo, pois é habitada tanto por animais ferozes, tais como lobos, leões, ursos bem como por monstros, gigantes, anões e homens selvagens. Ela é também um lugar de proteção pelo seu caráter sagrado, assim como o lugar do fantástico onde habitam os mágicos, os feiticeiros, as fadas.³⁶⁸

Na floresta, o pai de Palmeirim, Dom Duardos, é preso. Na floresta o personagem principal nasce, é raptado e é criado por um selvagem. Palmeirim atravessa uma “floresta graciosa e alegre”³⁶⁹

Em *Amadis*, o protagonista e seu irmão “[...] entraron en una floresta que Malaventurada se llamava, porque nunca entró en ella caballero andante que buena dicha ni ventura oviesse, ni estos dos no se partieron della sin gran pesar[...]”. Nesse local, os dois são presos a traição.

Em *Clarimundo* há a floresta Duvidosa, que se localiza junto aos muros de Constantinopla. O local servia de prova aos cavaleiros da corte, pois

[...] mandava o imperador que todo aquele que alguma de sua honra ali passasse, viesse assim armado ao sarau, e em prémio disso dançaria com sua dama ou com quem mais folgasse. E por esta causa muitos cavaleiros, que em sua casa andavam de amores, iam esperar àquele passo, e à noite vinham com sua aventura pelo meio da sala, e depois que contavam ao imperador o que lhes ocorrera, dançavam com suas damas.³⁷⁰

A floresta é o local de provação dos heróis. Os vencedores, pela sua força e coragem, demonstram a capacidade de sustentar a fama heróica que possuem bem como conquistam o privilégio de serem agraciados com o amor em todos os sentidos. Assim, os mais aptos são contemplados com uma mercê do imperador.

³⁶⁸ *Dicionário de História Medieval*. Lisboa: Dom Quixote, 1985. p.94.

³⁶⁹ MORAIS, op. cit. p. 298. Volume 2.

³⁷⁰ BARROS, op. cit. p. 56. Volume 2.

Nos três romances aparecem dois tipos de florestas: as terríveis e as boas. Nas primeiras, o diabólico, o mal, está sempre presente. Nas segundas, o bem, o divino. Manfred Lurker vê na floresta a “fronteira entre conhecido e desconhecido.”³⁷¹ Além disso, Jack Tresidder destaca que é o “local de mistérios, perigos, provações ou iniciação.”³⁷² Com isso, percebemos a sua importância e o porquê de tantas aparições em todos os romances de cavalaria.

Em *Palmeirim*, a Ilha Perigosa, como o nome já diz, é de difícil acesso, visto que “a grã sabedora Urganda foi senhora dela, e que aqui se encobria a todos, e que por sua morte ficou encantada pêra que ninguém a povoasse.”³⁷³ Eutropa, buscando novo refúgio, desencanta a ilha, com o propósito de matar ou prender todos os cavaleiros que ali chegassem. Como o herói é um dos primeiros a chegar lá, ele acaba novamente com as intenções da feiticeira e dá a ilha e o castelo ao seu irmão Daliarte.

Há também a ilha Profunda, habitada por Colombar. A gigante quer vingar-se do cavaleiro do Selvagem porque ele matou os seus quatro filhos. Com a ajuda de *Palmeirim*, a ilha é tomada e seu irmão nada sofre.

Em *Clarimundo* também há diversas ilhas, inclusive o capitão de um navio em que o herói encontra-se fornece uma explicação para tantas ilhas:

– Tempo foi, [...], que muitas ilhas lhe pagavam tributo, mas agora quase todas são abatidas de gigantes e cavaleiros, que se levantaram com favor dalguns reis com quem ele tem guerra. E a mais principal de todas estas ilhas é uma chamada das Sete Virtudes, ou a Perfeita, pela grande aventura que nela há; a qual nunca foi do imperador, senão de uns cavaleiros que a senhoreiam por um caso mui longo de contar.³⁷⁴

³⁷¹ LURKER, Manfred. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Martins fontes, 1997. p. 273.

³⁷² *O Grande livro dos símbolos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. p.146.

³⁷³ MORAIS, op. cit. p. 333. Volume 1.

³⁷⁴ BARROS, op. cit. p. 304. Volume 1.

Amadis conquista a Ínsola Firme e a torna sua casa. A ilha pertenceu a Apolidón, antes de tornar-se imperador de Constantinopla, porém ele encantou a ilha para que não fosse descoberta por ninguém, exceto os escolhidos. Quem são e por que são escolhidos? O antigo imperador de Constantinopla assim responde:

– D'aquí adelante no pasarán ningún hombre ni mujer si ovieren errado aquellos que primero comenzaron amar; porque la imagen que vedes tañer aquella trompa com son tan spantoso, a fumo y llamas de fuego que los fará ser tollidos y assí como muertos serán deste sitio lançados. Pero si tal cavallero o dueña o donzella aqui viniere, que Sean dinos de acabar esta aventura por la gran lealtad suya, como ya dixee, entrarán sin ningún entrevallo, y la imagem hará tan dulce son, que muy sabroso sea de oír a los que lo vieren, y éstos verán lãs nuestras imágenes y sus nombres scriptos em Le jaspe, que no sepan quién los escribe.³⁷⁵

Clarimundo conquista a ilha das Sete Virtudes ou ilha Perfeita. A ilha só pode ser tomada “[...] por aquele ou aquela que na tal virtude fosse perfeito [...]”³⁷⁶ A ilha possui sete casas; são elas: castidade, esperança, justiça, prudência, caridade, fé e fortaleza. Depois de passar por todas as casas, o cavaleiro perfeito deveria entrar na casa Perfeita, visto ser a junção de todas as virtudes em um só ser. Como se percebe, há um amálgama de virtudes cristãs e cavaleirescas, algo típico da sociedade ibérica, em constante transformação, que incorporou valores ético-religiosos ao seu ideal guerreiro. O protagonista vence cada uma das casas e torna-se o senhor da ilha, sendo-lhe dito: “setenta e seis anos há que esta ilha chamada Perfeita foi senhoreada por Orcandor, donde todos descendemos, e nunca cavaleiro que a ela viesse, ganhou a honra que vós com vosso esforço e virtuoso coração ganhastes.”³⁷⁷ Clarimundo transforma-se em espelho das virtudes, aliás como Amadis e Palmeirim também o são.

³⁷⁵ MONTALVO, Garci Rodríguez de. *Amadis de Gaula*. Madrid: Cátedra, 2004. p. 661.

³⁷⁶ BARROS, op. cit. p. 306. Volume 1.

³⁷⁷ BARROS, op. cit. p. 322. Volume 1.

Nos romances há diversos outros nomes de ilhas bastante sugestivos. Em *Amadis* há: ínsola del Diablo, del Infante, Fuerte, no Fallada, Triste; Em *Palmeirim*: ilha Perigosa, Ilha Profunda, Carderia, do Lago sem Fundo, do Lago das Três Fadas, Encoberta; Em *Clarimundo* outras ilhas são: das Graças, do Alto Pinaclo, Gerdenha, Bem-Aventuradas, Deleitosa. Isso sem falar nas ilhas que existem e aparecem nos romances.

Os três protagonistas dos romances conquistam ilhas e isso nos diz muito sobre o contexto histórico: a expansão de Portugal e Espanha inicia por meio de conquistas de ilhas na costa africana e ilhas desconhecidas no caminho para a América. Segundo Pierre Vilar, “bastaram dez anos (1492-1502) para se obter um mapa não só das ilhas [...] mas também de uma linha continental que vai do paralelo 34 sul no Brasil, até ao Lavrador.”³⁷⁸

Local não só de isolamento, mas também de abundância, paraíso ou refúgio, nas ilhas é que se encontram os maiores desafios: Palmeirim e Floriano vencem as suas provas mais difíceis em ilhas. O mesmo acontece com Clarimundo e Amadis.

Além de cavaleiros, reis, rainhas, príncipes e princesas, outros personagens surgem com certa frequência nas narrativas. O universo feérico é essencial nos romances de cavalaria, pois vários são os elementos fantásticos que surgem; dentre eles destacamos feiticeiras, magos e gigantes, além das armas e acessórios dos heróis.

O escudo e a armadura são símbolos de segurança e proteção, além de servirem também para o reconhecimento ou disfarce do herói. Cada vez que o herói quer esconder a sua identidade, ele muda de escudo ou de armadura, adquirindo um novo nome. O mistério é um elemento importante, por isso os heróis disfarçam-

³⁷⁸ VILAR, Pierre. História de Espanha. Lisboa: Horizonte, 1992. P. 41.

se, assumindo nova identidade, pois assim, preservam o anonimato ao tornarem-se novamente desconhecidos.

A espada é um símbolo dualista, ao mesmo tempo em que serve para proteger e fazer a justiça, também pode oprimir. Algumas espadas famosas têm nome como Excalibur, de Artur, e Durindana, de Rolando. Segundo Eduardo Cirlot, a espada é um “signo de liberdade e força.”³⁷⁹ Nos combates, os cavaleiros lutam primeiro com lanças, depois de quebradas, desembainham suas espadas e partem para o combate corporal. Essas são as regras seguidas pelo combate.

De acordo com Chevalier e Geerbrant, o anel indica tanto um vínculo a uma comunidade quanto uma forma de reconhecimento.³⁸⁰ No caso de Amadis o anel tem as duas funções. Ao ser achado no mar, percebe-se que essa criança, que será chamada de Donzel do Mar, tem uma ascendência nobre. Mais tarde, ele servirá para que os pais legítimos reconheçam seu filho. O anel de Amadis foi dado por sua mãe, que, por sua vez, ganhou de seu pai. Logo, o anel é uma herança do pai para o filho, assim como uma forma de passagem do *status* social, que será condicionante do destino do herói. Assim como seu pai foi em seu tempo, Amadis será o melhor cavaleiro do mundo.

Em *Palmeirim*, no capítulo CXIV, há um anel mágico, o anel do sono repousado, que faz aquele que o usar perder o juízo e a força natural. Colambar, mãe de Bracolão e Baleato, mortos por Floriano do Deserto, quer vingar-se da perda de seus filhos. Para tal tarefa, Alfernau, que era “sabido, astucioso e algum tanto mágico” aconselhou-a a usar o poder do anel com o herói para ter êxito na pretendida ação vingativa.

³⁷⁹ CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984. p. 236.

³⁸⁰ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. (org) *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 53-56.

A espada tem um simbolismo ambivalente, pois representa não só a justiça e a paz, mas também a destruição, a aniquilação.³⁸¹ Nos três romances os dois aspectos estão reunidos num só, pois a função do herói é lutar pelo que é certo, sendo, às vezes, necessário destruir seus oponentes ou antagonistas. Essa destruição visa ao bem maior da sociedade, visto que o protagonista é o restaurador da paz, da justiça, da verdade, da consciência.

Nos romances de cavalaria, quase sempre os gigantes são brutos, rudes, grosseiros, incivilizados, agressivos, estúpidos ou desajeitados. Podem ser bons ou maus. Quase sempre são derrotados pela coragem e pela astúcia do herói, dificilmente pela força. Para Tresidder, os gigantes simbolizam os adversários³⁸², isto é, algo mais forte do que o herói.

Dom Duardos, em *Palmeirim*, enxerga Dramusiando como alguém bom “porque nunca vira gigante que merecesse ser-lhe feita muita honra senão aquele”³⁸³, e o narrador apresenta-o da seguinte forma:

De todas as cousas da natureza assaz perfeito; de corpo e rosto bem proporcionado: não de natureza desmedida, como os outros gigantes, dotado de maiores forças do que seus membros pareciam; mui nobre de condição, e esforçado sobre os outros homens: menos soberbo do que a gigante conzinha; apazível na conversação; grandemente destro em todas as armas; e sobre tudo o melhor cavaleiro em que em seu tempo todos os gigantes houve.³⁸⁴

Não é aleatória essa descrição de Dramusiando, porque ele será amigo leal de Dom Duardos e de todos os cavaleiros das cortes de Londres e de Constantinopla.

Já Dramorante, o cruel, primo de Dramusiando, é a sua antítese; todas as virtudes desse transformaram-se em desvio naquele. Observemos a sua descrição e notemos como tudo o que é mesquinho e vil está representado nele:

³⁸¹ Ibidem, p. 392-393.

³⁸² TRESIDDER, op. cit. p. 159.

³⁸³ MORAIS, op. cit. p. 242. Volume 1.

³⁸⁴ MORAIS, op. cit. p. 11. Volume 1.

Sendo tão destro nas armas, tão cruel em suas manhas, que por toda aquela terra o temiam como ao diabo. Seu costume era mortes, roubos, incêndios, forças, sem nenhuma causa; somente a inclinação perversa, de que fora gerada, o movia a isso: e trazendo sempre pera execução de sua vontade cavaleiros polas florestas, que tomavam donzelas pera ele. Nesta vida viveu muitos dias fazendo obras dinas de mui grã castigo [...].³⁸⁵

Outro gigante, chamado Bravorante é

cruel e cheio de toda malícia e engano, costumava ter espias por todos seus portos pera o informarem se neles entravam algum cavaleiro ou donzela: nos quais usando de sua crueza, a eles matava, elas forçava, e do despojo, que tomava era feito rico; todo suor e trabalho dos seus vassalos se consumia em proveito dele só, e se alguns navios de mercadores ou d'outra alguma pessoa ancorava em seus portos, ora fosse por vontade ou por força de tormenta, resgatava-os com tributos desordenados.³⁸⁶

Ele representa tudo o que a sociedade cortês abomina: tirano, injusto, egoísta, avarento, estuprador, assassino. Não há uma virtude nele, somente maldade. Os quatro filhos não saíram diferentes ao pai, mas foram mortos pelo Cavaleiro do Selvagem.

Em *Clarimundo*, Pantafasul é assim descrito por um homem:

Dois gigantes, que seriam da altura deste mármore, e um deles tinha dois corpos. [...] porque um dos corpos levava as costas viradas para o outro, e ambos nasciam da cintura, e não havia mais que umas pernas; e também o traseiro era fêmea, e o dianteiro não, porque no parecer o mostravam, e assim nas armas havia diferença.³⁸⁷

Se um gigante já é assustador, um com dois corpos é ainda mais aterrorizante. Por sua vez, Galaor, irmão de Amadis, foi raptado por um gigante quando tinha dois anos. O raptor do príncipe é assim descrito: “[...] un jayán con una gran maça en su mano, y era tan grande y dessemejado, que no avía hombre que lo viesse que se dél no espantasse [...]”³⁸⁸ Apesar de bruto e com aparência assustadora, o gigante cria Galaor como um filho, dando-lhe toda a educação

³⁸⁵ MORAIS, op. cit. p. 3 – 4. Volume 2.

³⁸⁶ MORAIS, op. cit. p. 296. Volume 2.

³⁸⁷ BARROS, op. cit. p. 191. Volume 1.

³⁸⁸ MONTALVO, Garci Rodríguez de. *Amadis de Gaula*. Madrid: Cátedra, 2004. p. 265.

necessária para ser cavaleiro: o jovem aprende a cavalgar, a esgrimir, usar lança e todas as coisas essenciais na formação cavaleiresca.

Assim como os gigantes, há magos bons e ruins. Em *Clarimundo*³⁸⁹, “Grão Fanimor, senhor das pousadas do Sol, chamadas Ilhas Bem-aventuradas”, é o sábio que auxilia os heróis da casa de Adriano. Ele é “[...] tão grande vosso amigo, que não espera satisfação de suas obras.”³⁹⁰

Em *Amadis*, Arcalaus é o mago invejoso e ruim, cujo principal objetivo é arruinar Amadis e todos os cavaleiros de sua casa. Em *Palmeirim de Inglaterra*, Daliarte, meio-irmão do herói, é o mágico que auxilia a sua família, desempenhando papel semelhante ao de Merlim nos romances da Távola Redonda. Na verdade, tanto Daliarte quanto Fanimor lembram Merlim. É importante lembrar que há uma inversão de papéis em *Amadis*: a feiticeira é boa e o mago é ruim.

Por incrível que pareça, em *Amadis Urganda*, a desconhecida, é uma feiticeira boa. Talvez Urganda seja uma corruptela de Morgana, porém as ligações não passam daqui, pois a meia irmã do rei Artur tinha como propósito atrapalhar e prejudicar o irmão, ao passo que Urganda tem como finalidade ajudar Amadis. Ela é a responsável por esclarecer vários fatos encobertos ao longo da narrativa, fazer previsões que, obviamente, se concretizam ou concretizarão.

Em relação à magia, um dado importante para compreender esse dualismo bem *versus* mal nas obras aqui analisadas é a publicação de uma obra em 1487: *Maleus Meleficarum*.³⁹¹ A obra foi escrita por dois dominicanos, os doutores da Igreja, Henrich Kramer e Jacob Sprenger. Com o aval do Papa, a obra tornou-se o manual contra-feitiçaria na Europa por quase três séculos. Ela ajudava a reconhecer,

³⁸⁹ BARROS, op. cit. p. 214. Volume 1.

³⁹⁰ BARROS, op. cit. p. 251. Volume 2.

³⁹¹ *O Martelo das Feiticeiras: (Maleus Maleficarum)*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tentos, 2004.

dizia como interrogar, o que fazer e como punir. Obviamente, as mulheres eram as mais perseguidas, pois o Catolicismo via a mulher como um perigo, exceto a Virgem Maria e algumas santas.

Por outro lado, em *Palmeirim*, Eutropa é a feiticeira que persegue os descendentes de Palmeirim, imperador de Grécia. Ela era “tão grã sabedora nas artes d’encantamento, que em seu tempo passou todas as pessoas de seu ofício”.³⁹² Depois de ver que seu sobrinho se alia a Dom Duardos e sua estirpe, escreve ao sultão de Babilônia lembrando as mortes que os cavaleiros cristãos de Constantinopla frequentemente causaram a sua linhagem, incentivando o ódio entre as duas religiões.

Em *Clarimundo*, tem-se Melina, mãe do Dom Fião, que encanta o filho. De acordo com o encantamento:

[...] que ninguém o pudesse desencantar, senão aquele que amasse mais perfeitamente do que seu pai amara a ela. [...]

E acabados estes encantamentos, que Melina fez em espaço de cinco dias, sem nunca neste tempo o filho sair de uma câmara, em que ela os obrava, vestiu-lhe umas armas negras cobertas de corações, que ardiam em chamas de fogo, e entre eles muitos olhos banhados em lágrimas, e deu-lhe por servidores os que ouvistes que em sua companhia estavam, a que ele chamava Cuidados Desesperados! E as donzelas a uma Cruieza, e à outra Tristeza, e à derradeira Esperança.³⁹³

Como é esperado, o protagonista vence-o e torna-se o mais perfeito amador.

³⁹² MORAIS, op. cit. p. 10. Volume 1.

³⁹³ BARROS, op. cit. p. 116. Volume 2.

3.1.5 O herói ideal e o homem superior

Entendemos por herói “o personagem seguido pelo leitor com maior atenção. Provoca a compaixão, a simpatia, a alegria e a tristeza do leitor.”³⁹⁴ Igualmente ele “espelha os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os padrões morais e ideológicos que essa comunidade ou classe valorizam.”³⁹⁵ Só o nascimento e a ascendência nobre não são suficientes; o herói deve mostrar-se apto às aventuras e sair-se bem nelas por mérito próprio.

Nos romances aqui analisados, temos a vida do herói e as outras vidas que estão ligadas e são transformadas de alguma maneira pelo protagonista. De acordo com Estela Pinto Ribeiro Lamas:

A viagem torna-se iniciação e a aprendizagem, a própria vida. A viagem representa metaforicamente a vida e, paralelamente, as suas etapas, os encontros, os erros da caminhada presentificam-na metonimicamente.³⁹⁶

Para o protagonista, viajar é mais do que necessário, é essencial, sem a viagem não há transformação dele em herói: todas as peripécias servem para a formação do caráter do personagem. O esquema do herói mítico de Joseph Campbell encaixa-se muito bem às três narrativas aqui estudadas, porque é por meio da viagem que o mundo torna-se conhecido pelo protagonista. Ao aventurar-se, o personagem descobre e amplia os seus horizontes. O mitólogo norte-americano vê a odisséia do personagem principal dividida em três etapas assim nomeadas: a partida, a iniciação e o retorno, havendo algumas subdivisões para cada parte.

³⁹⁴ TOMACHEVSKI, Boris. ³⁹⁴ *Temática*. IN: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (org) *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 195.

³⁹⁵ AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8 ed. Coimbra: Almedina, 1988. p. 700.

³⁹⁶ LAMAS, Estela Pinto Ribeiro. “A errância do mito ou o mito da errância no conto tradicional português”. In: FALCÃO, Ana Margarida, NASCIMENTO, Maria Teresa, Leal, Maria Luísa (org) *Literatura de Viagem. Narrativa, história, mito*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997. p.448.

Ana Maria Costa Lopes vai de encontro às idéias do autor de *O herói de mil faces* ao dizer: “muitos são os protagonistas que abandonam o mundo em que vivem, em busca de novas experiências, de forma a criarem uma identidade própria e original”.³⁹⁷ O caminho do herói não é fácil, apesar de parecer previsível ao leitor moderno. Entretanto, temos de lembrar que há pelo menos 2800 anos temos heróis que percorrem esse caminho no Ocidente.

Há uma relação entre aventura e peregrinação, pois ambas visam a descoberta do mundo. O espaço desses romances é muito amplo, pois quase todos incluem a Europa inteira e parte do Oriente. O herói percorre amplo caminho para considerar-se digno de sua fama, mas mesmo assim mantém-se humilde e leal aos seus princípios, a tal ponto que é disposto a morrer por seus ideais. Por meio da viagem o mundo torna-se conhecido, pois, ao aventurar-se pelo mundo, o protagonista descobre e amplia seus horizontes.

As sagas dos heróis são amálgama de história familiar e lenda, visto que a ligação que há com a épica ainda é muito forte nas obras analisadas aqui. Se a epopéia clássica trata de homens excepcionais, assim também o faz a novela de cavalaria. Reconhecemos a idealização que há em *Amadis*, *Clarimundo* e *Palmeirim*, mas vemos neles um arquétipo desejado por uma sociedade em constante mudança, mas ainda ligada a tradições antigas e a uma mentalidade fantasiosa.

A transcendência da aventura do herói pertence a dois mundos contrários, segundo Ortega y Gasset: “a atração é real, mas o desejado é irreal.”³⁹⁸ O autor chama atenção para o fato de a épica tratar de um passado em que o herói pode consertar o mundo pelas suas ações: Aquiles, Ulisses e outros heróis épicos vivem e

³⁹⁷ LOPES, Ana Maria Costa. “A viagem no conto popular português”. In: FALCÃO, Ana Margarida, NASCIMENTO, Maria Teresa, Leal, Maria Luísa (org) *Literatura de Viagem. Narrativa, história, mito*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997. p.467.

³⁹⁸ *Meditaciones del Quixote*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982. p. 138. (tradução nossa)

agem no mesmo mundo. Quixote, por outro lado, vive num mundo, mas age como se vivesse em outro. O mundo ficcional de *Quixote* é o de *Amadis*, *Clarimundo* e *Palmeirim*. Esses personagens ainda podem e conseguem melhorar o mundo por suas ações, apesar de nenhum deles conseguir impedir o colapso da cavalaria.

Para Giovanni Caravaggi os romances de cavalaria “oferecem uma imagem idealizada da sociedade aristocrática, propondo, simultaneamente, um sublime código paradigmático de comportamento.”³⁹⁹ O autor também chama atenção para o fato de que essas novelas surgem com força na mesma época dos descobrimentos e conquistas da América.

Essa sociedade cavaleiresca, comum nos romances, é anacrônica na realidade. No século XVI, os grandes estados nacionais já estão configurados: Inglaterra, França, Portugal e Espanha. Itália e Alemanha ainda teriam de esperar pelo século XIX para a sua unificação.

As lutas de Amadis, Palmeirim e Clarimundo lembram os combates régios, que foram propostos por Carlos V e outros reis da época. Aqui a vida imitou a ficção, pois, como Huizinga ressaltou, “a vitória prova que a causa dos vencedores é favorecida pelos deuses, e que, portanto, é uma causa justa.”⁴⁰⁰ Os torneios eram feitos para a corte presenciar, sendo uma espécie de apresentação dos heróis, de suas virtudes guerreiras, de suas qualidades morais e éticas, pois a corte toda assistia e devia perceber quem eram os mais aptos. Vejamos a seguinte passagem em *Palmeirim*:

foram armados no campo, onde os torneios se costumavam fazer, grandes cadafalsos pera d’aí se poderem ver. Chegado o domingo, em que determinavam celebrar suas festas, toda a cidade amanheceu revolta em armas e instrumentos de guerra.⁴⁰¹

³⁹⁹ *La novela de caballería*. IN: *Historia de la literatura española*. Madrid: Catedra, 1990. p. 410. Volume 1 (tradução nossa)

⁴⁰⁰ *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 105.

⁴⁰¹ MORAIS, op. cit. p. 261. Volume 1.

Como podemos perceber, o torneio é uma celebração ou uma festa em que a presença de todos é importante, e os guerreiros podem ser vistos e provar seu valor.

Outro local de duelo é assim descrito no capítulo CXVIII: “[...] uma grande praça, espaçosa e chaã cercada toda de palanques povoados de muita gente, que ali eram vindos para ver a batalha, que ao seu parecer havia de ser a mais famosa e grande, que nunca aquela terra se fizera.”⁴⁰² Huizinga, ao tratar do jogo e da guerra, destaca o aspecto lúdico das batalhas e as regras, que funcionam como uma espécie de jogo: as regras são claras e deve ser respeitado o que foi firmado entre os contendores.

Embora haja muitos combates, lutas, torneios, sempre que há uma ameaça externa; os pares devem unir-se em prol de um bem maior: a cristandade. Afinal, cristão não deve lutar contra cristão, mas contra muçulmanos. Essa é uma idéia dos séculos XV e XVI. Desde a queda de Constantinopla, monarcas cristãos pensaram em promover uma nova cruzada. Entretanto, devido a diferentes interesses e a não abdicarem de certos favores, a idéia não se concretizou.

Nos romances, porém, toda a cristandade deve reunir-se contra o inimigo comum, que, além de ser uma afronta aos princípios religiosos, é uma afronta à cavalaria como instituição. Em *Palmeirim* lê-se: “a corte toda crescia em nobreza de cavaleiros, que a fama da guerra dos turcos lhe fazia deixar as outras aventuras, por acudir tão sinalada afronta.”⁴⁰³ Dessa forma, os cavaleiros devem abandonar a sua busca individual por algo maior.

O protagonista ouve as profecias a respeito de seus descendentes em *Clarimundo*:

⁴⁰² MORAIS, op. cit. p. 303. Volume 2.

⁴⁰³ MORAIS, op. cit. p. 159. Volume 3.

E assim como os reis portugueses, que de ti hão-de proceder, lançarão de suas terras a estada danada seita, e entrarão em partes de África e Ásia regando os campos com sangue desta bárbara gente, assim como os reis de Hungria donde tu descendes, ficarão nestas partes de Grécia sustendo o ímpeto de todos os Turcos.⁴⁰⁴

Segundo o narrador, os reis de Portugal são descendentes de Clarimundo, assim como os antepassados dele lutaram contra os turcos, os descendentes também irão lutar, mas não só lutar como subjugar-los-ão.

Após ajudar na cisão que há entre rei Lisuarte e Amadis, Arcaláus convence o rei árabe a invadir a Grã-Bretanha e apoderar-se de todas as terras dos cristãos, que estão em guerra. Ao ver a desunião, o rei árabe resolve lutar contra Lisuarte, pois é o mais fraco: “Acordó de antes acometer al rey Lisuarte que a Amadis, porque aquél muerto o preso, Amadis ternía poço cuidado del bien ni del mal del reino, y que assí lo podría todo ganar.”⁴⁰⁵ O rei árabe não contava com a fidelidade dos cristãos porque, mesmo tendo desavenças, eles se unem para combater o inimigo comum.

A fidelidade é assim definida por Huizinga: “a entrega de si mesmo a uma pessoa, uma causa ou uma ideia, sem discutir as razões dessa entrega nem duvidar de seu valor permanente.”⁴⁰⁶ O herói doa-se a sua amada, ao seu rei, a sua família e sua pátria.

No capítulo CLI de *Palmeirim*, ocorrem os casamentos dos jovens com suas respectivas amadas. O Imperador Palmeirim quer garantir a ligação entre os reis cristãos, e a união por meio do casamento é um dos modos de assegurar a junção dos príncipes e princesas e os laços familiares entre eles. Assim sendo, casam-se respectivamente: Palmeirim e Polinarda, Florendos e Miraguarda, Floriano e Leonarda, a rainha de Trácia, entre outros, sempre em uniões arranjadas.

⁴⁰⁴ BARROS, op. cit. p 208. Volume 2.

⁴⁰⁵ MONTALVO, op. cit. p. 1516.

⁴⁰⁶ *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 117.

Os personagens masculinos são guerreiros: reis, príncipes, cavaleiros. Grande parte deles pertence à mesma família. Há, na verdade, dinastias de heróis.

Como ressalta Thomas Pavel,

o herói da novela de cavalaria se introduz com sinceridade e nobreza no labirinto do mundo, que aspira submeter a lei. A transcendência, que sustenta aqui os vínculos sociais, tem como único apoio a fidelidade incondicional do herói a sua dama e as normas da cavalaria e do amor cortês. O mundo cavaleiresco, ainda que dotado de uma certa dimensão maravilhosa, repousa sobre a capacidade dos homens de engendrar o ideal a partir de elementos puramente humanos.⁴⁰⁷

A origem de Amadis já diz muito a respeito dele. Apesar de seus pais serem nobres, um rei e uma princesa, ele é fruto de um relacionamento amoroso não oficializado, isto é, sem casamento. Para a sociedade da época, a nobreza espanhola, com os reis católicos, servia de ideal de conduta. Como a mãe não pode ficar com a criança, sem que isso traga desgraça para ela e para a família, e o pai não sabe da gravidez, o destino da criança está nas mãos de Deus. Como Moisés, Amadis é posto em uma arca com sinais que demonstram a sua origem.

O que há em comum entre Amadis, Palmeirim e Clarimundo? Todos são herdeiros e filhos de reis, mas são criados por outras pessoas que não são os seus pais. Os três heróis têm irmãos, primos, cunhados, amigos leais, cujas narrativas são entrelaçadas as suas. Os três descobrem a sua origem tarde, quando já são guerreiros famosos. Há múltiplos protagonistas e várias ações simultâneas, apesar de o personagem título ser o mais valorizado e com maior destaque.

Um fato interessante é o de que quase não aparecem outros títulos de nobreza: há poucos condes, duques, barões, entre outros. Por exemplo, Selvião é escudeiro de Palmeirim, não pertence à elite guerreira e, portanto, não pode ser cavaleiro.

⁴⁰⁷ *Representar la existencia: El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica, 2005. P . 81. (tradução nossa)

As personagens femininas são, na sua maioria, ligadas à realeza: rainhas, princesas ou aias das rainhas e princesas. As que não são ligadas à nobreza são feiticeiras ou camponesas. Não é aleatório o fato de Oriana, Clarinda e Polinarda serem filhas de reis muito poderosos, pois os casamentos dos protagonistas com essas princesas comprovam o elitismo da classe e o mecanismo de manutenção do poder, assim como garantem a descendência e a dinastia de bravos guerreiros.

As três damas são muito semelhantes: ao mesmo tempo que têm de obedecer aos pais, amam seus cavaleiros de forma velada. Algumas vezes duvidam do amor e pedem provas dele. Os seus amados Amadis, Palmeirim e Clarimundo sempre passam nos testes de fidelidade e constância amorosa.

3.2 O idealismo cavaleiresco

Amadis, Clarimundo e Palmeirim são bons modelos de conduta a serem imitados pela sociedade, representando os seus ideais e configurando o imaginário social que, tal como nos diz Hilário Franco Júnior, “reúne experiências inconscientes do passado longínquo e subconscientes de um tempo mais recente”⁴⁰⁸. O que os heróis representam? Para nós, eles representam o idealismo cavaleiresco, entendido aqui como um sistema de valores prezados por uma sociedade que se queria representada da melhor forma com o objetivo de legitimar-se no poder. Para Menéndez Pelayo, “A perspectiva de um mundo ideal seduz sempre, e é tal a força

⁴⁰⁸ FRANCO JÚNIOR, Hilário. História, literatura e imaginário: Um jogo especular. O exemplo medieval da cocanha. In: IANONE, Carlos Alberto. et al. *Sobre as naus da iniciação – Estudos portugueses de literatura e história*. São Paulo: UNESP, 1998, p.277.

de seu prestígio, que dificilmente se concebe o gênero humano sem alguma espécie de novelas ou contos, orais ou escritos.”⁴⁰⁹ Essas narrativas sublimam a busca da sociedade, visto que “é por isso que o espírito da sociedade está constantemente procurando uma forma de evasão nas belas imagens de uma vida heróica que se realiza na dignidade do combate e se situa no domínio ideal da honra, da virtude e da beleza.”⁴¹⁰ Onde são encontradas essas belas imagens? Nos romances de cavalaria do século XVI.

A cavalaria tem um objetivo claro: por ordem no mundo. Afinal, em sua origem estão dois fatores importantes: a ligação com a Igreja e a nobreza. Igualmente, Pierre Bonnassie enfatiza que o “contrato vassálico resulta uma obrigação de fidelidade recíproca, absoluta e perpétua.”⁴¹¹ Entretanto, cabe destacar que essa fidelidade serve àqueles que mandam e aos que são mandados, porém há só uma via: a de cima para baixo. Em *Amadis*, Lisuarte, ao iniciar a guerra contra Amadis e seus antigos aliados, deixa de lado esse pacto, por exemplo.

Danielle Régnier-Bohler define cortesia como “o ideal do comportamento aristocrático, uma arte de viver que implica polidez, refinamento de costumes, elegância, e ainda, além dessas qualidades puramente sociais, o sentido da honra cavaleirosa”.⁴¹² Essa literatura era feita sobre e para a corte, ainda que houvesse um grande público leitor que aspirasse aos ideais contidos nessas obras. Hilário Franco Júnior concebe imaginário como “um conjunto de representações que exterioriza sentimentos importantes do grupo social”.⁴¹³

⁴⁰⁹ MENÉNDEZ PELAYO, op. cit. p. 468. (tradução nossa)

⁴¹⁰ *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 115.

⁴¹¹ *Dicionário de História Medieval*. Lisboa: Dom Quixote, 1985. P.199.

⁴¹² Amor Cortesão. In: LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 48. vol.1

⁴¹³ FRANCO JÚNIOR, op. cit., loc.cit.

Ao atender aos desejos e anseios da sociedade que se queria representada, notamos um caráter didático nos romances em relação aos costumes e aos comportamentos da nobreza do século XVI. Apesar da brutalidade da cavalaria, a literatura, ao representá-la ficcionalmente, não mostrou essa faceta da instituição. Vargas Llosa ressalta que a ficção é “escrita e lida para prover seres humanos com vidas que eles não se resignavam em não ter”.⁴¹⁴

Adeline Rucquoi afirma que aproximadamente vinte por cento da população da península ibérica fazia parte da nobreza, pois desempenhava um papel importante numa sociedade movida pela guerra.⁴¹⁵ O contexto da publicação de *Amadis* é bem importante para compreender o período. É durante o reinado dos Reis Católicos (1474-1504) que Espanha completa a conquista de seu território com a tomada de Granada em 1492, simultaneamente à descoberta da América por Cristóvão Colombo. Algumas políticas internas de seu governo tais como perseguição a judeus e mouros, ocasionam uma crise econômica, que só não foi mais grave graças à conquista do novo mundo. A unidade religiosa do reino foi obtida por meio de uma inquisição espanhola que já existia desde 1478.⁴¹⁶

A história de Portugal concebe a idéia de um estado ligado à religião e à cavalaria. O sucesso das novelas de cavalaria na Península Ibérica deve-se ao fato de que elas representam um ideal ainda comum lá: o espírito das cruzadas, a luta contra os infiéis. Na península mais do que em qualquer outro lugar da Europa os cristãos estiveram em constante combate contra os muçulmanos. Se países como Inglaterra e França só combateram muçulmanos nas cruzadas, Portugal e Espanha

⁴¹⁴ LLOSA, Mário Vargas. A mentira e a verdade na ficção. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 nov.1984.

⁴¹⁵ RUCQUOI, Adeline. História Medieval da Península Ibérica. Lisboa: Estampa, 1995. p. 229.

⁴¹⁶ VILAR, Pierre. História de Espanha. Lisboa: Horizonte, 1992. p. 36.

sempre lutaram para conquistar territórios. Portugal ainda combateu os mouros em África e Ásia.

Soma-se a isso o fato de que ordens religiosas estiveram ligadas à constituição do estado português: Templários, Cister, Cluny, Calatrava, entre outras. Reis, príncipes, nobres fizeram parte dessas ordens, inclusive em papéis de liderança. A Igreja teve influência benéfica no início e na consolidação do estado, mas maléfica depois, devido a sua intolerância religiosa.

Ironicamente, antes de a perseguição acirrar-se nos séculos XV e XVI, na Península Ibérica houve tolerância religiosa. Graças a essa tolerância e ao contato com os mouros, portugueses e espanhóis tiveram acesso ao conhecimento dos árabes e puderam expandi-lo. Em Toledo, por exemplo, um centro de tradução de manuscritos árabes, tesouros da cultura greco-romana foram disponibilizados para os ocidentais. Contudo, foi o comércio a verdadeira causa da expansão ibérica dos séculos XV e XVI.

A aventura dos descobrimentos fez com que Portugal produzisse uma literatura cronística impressionante, sem par em outros países europeus. O espírito dos descobrimentos gerou também autores como Camões e António Ferreira. Contudo, a ficção em prosa, exceto pela *Menina e moça*, permaneceu com as novelas de cavalaria.

José Hermano Saraiva⁴¹⁷ ressalta a contribuição de três culturas para a formação do povo português: a católica, a islâmica e a hebraica. Os árabes tinham uma cultura mais avançada em algumas áreas como medicina e tecnologia do que os cristãos. Na Península Ibérica, Toledo, Saragoça e Sevilha eram centros culturais.

⁴¹⁷ História Concisa de Portugal. Lisboa: Europa-América, 1978, p. 64-69.

A nobreza espanhola não podia fazer trabalhos manuais, pois eram vistos como algo ruim, indigno, inferior. A solução para esse dilema elitista foi seguir a vida religiosa, os cargos burocráticos ou a vida nas armas, isto é, dedicarem-se à cavalaria e à guerra, como podemos perceber nas três obras do século XVI.⁴¹⁸

Tomas Pavel ressalta que “a leitura correta de *Amadis* e de outras novelas de cavalaria deve distinguir entre o conteúdo moral do texto – a alegação a favor dos deveres da cavalaria e da cortesia – e a sobreidealização do relato que traduz essa mensagem.”⁴¹⁹ Portanto, ao lermos as obras, devemos levar em conta não só o conteúdo como também a forma. Se pensarmos numa das principais características do Renascimento, a imitação de modelos, vimos como isso ocorreu nas obras aqui analisadas. Peter Burke salienta a importância da cópia, ao dizer que sua serventia era “para dar unidade ao estilo”.⁴²⁰ O estilo é grandioso, hiperbólico, quer pelo grande número de aventuras, personagens, lugares, quer pelo tamanho das obras e de suas continuações, assim como os modelos anteriores e as inovações que cada um fez para o gênero. Estilo e assunto estão ligados, segundo Peter Burke. Um assunto grandioso requer um estilo grandioso. Dessa forma, “a literatura de estilo elevado era a literatura para a elite e sobre ela.”⁴²¹ Por isso há uma série de normas de conduta cavaleiresca nessas obras.

⁴¹⁸ CORTÁZAR, Fernando García de; Vesga, José Manuel González. História de Espanha. Lisboa: Presença, 1997. p. 206.

⁴¹⁹ PAVEL, Thomas. *Representar la existencia: El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica, 2005. p. 149. (tradução nossa)

⁴²⁰ BURKE, 2000. p. 68.

⁴²¹ *O Renascimento Italiano: Cultura e Sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000. p. 190.

José Enrique Ruiz-Doménec, em sua obra *La novela y El espíritu de la caballería*⁴²², expõe a sua tese de que o romance está ligado à cavalaria, pois os ideais romanescos são os mesmos da cavalaria. Para o autor, “a aventura cavaleiresca se converte em um jogo que aspira e materializa as mais ocultas fantasias do homem.”⁴²³ A aventura converte-se também em viagem, algo essencial nos primeiros romances ingleses modernos, visto que todos os protagonistas são viajantes: Tom Jones, Robinson Crusoé, Moll Flandrers, Lemuel Gulliver. Todos passam por experiências e todos contam o que passaram em suas narrativas.

Nas palavras de Huizinga, “a cavalaria foi um dos grandes estimulantes da civilização medieval e, embora na prática esse ideal tenha sido constantemente mal interpretado, serviu de base para o direito internacional, o qual constitui uma das defesas mais necessárias à comunidade mundial.”⁴²⁴ Do mesmo modo, o crítico holandês diz que “Não se pode pôr em dúvida que este ideal de cavalaria, lealdade, coragem e autocontrole contribuiu de maneira importante para as civilizações que o professaram.”⁴²⁵

Durante quase cinco séculos esses foram os ideais da civilização europeia. Essas narrativas ajudaram a moldar a visão de mundo moderno e de crença no indivíduo tanto quanto a redescoberta da filosofia clássica pelos humanistas, pois as obras literárias atingiam a um público ainda maior e de um modo mais simbólico: a ficção. Nos romances de cavalaria percebemos a mistura do velho com o novo ao unirem elementos da oralidade e da escrita, ao mesmo tempo em que novos recursos são usados para dinamizarem a narrativa.

⁴²² RUIZ-DOMÉNEC, José Enrique. *La novela y El espíritu de la caballería* Barcelona: Mondadori, 1993.

⁴²³ RUIZ-DOMÉNEC. op. cit. p. 35. (tradução nossa)

⁴²⁴ *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 109.

⁴²⁵ *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 116.

Como vimos, os elementos estruturais como tempo, espaço, personagens, avançar ou retroceder, explicar ou deixar em suspense a história, construção de cenas, caracterização de personagens, elipses, elementos fantásticos, tudo está a serviço da trama e revelam a consciência do narrador em construir a história. Nada é gratuito nas obras, apesar da extensão de cada uma delas, pois tudo visa o final. A vida ou a morte, o perdão ou a repreensão entre os personagens é que farão as alianças, isto é, os laços de amizade e ódio são feitos ao longo da narrativa tendo como objetivo o desfecho.

A cavalaria é uma criação europeia e feudal, porém a cavalaria literária é o amálgama de substratos míticos germânicos, celtas, clássicos e cristãos. O fato de se espalharem por toda a Europa indica a aceitação que esses romances tiveram, a receptividade dos ideais propostos neles e aponta a influência exercida em nossos valores ainda hoje. Passemos agora para o Romantismo e a retomada do idealismo cavaleiresco em *Eurico, o presbítero*.

4. EURICO, UM ROMÂNTICO IDEALISTA

Eurico, o presbítero foi publicado em 1844. No prefácio à obra, o autor tenta justificá-la: ela não possui classificação, sendo uma “crônica-poema, lenda ou o que quer que seja”⁴²⁶. Herculano deixa implícito o seu objetivo com o romance histórico que escreveu: mitificar o passado heróico da Península Ibérica. Em alguns romances de cavalaria, assim como na *Canção de Rolando* e no *Poema do Cid* há o espírito das cruzadas imbuído, além de terem como mesmo cenário a Península Ibérica. A luta entre fiéis (católicos) *versus* infiéis (muçulmanos) está presente nas duas obras, assim como em *Eurico* aparece o princípio dessa dualidade ao tratar do início da dominação árabe na península. Antes de analisarmos a obra, vejamos o período no qual ela foi escrita.

4.1 A revolução romântica

O Pré-Romantismo, ocorrido no último quartel do século XVIII, vê a ascensão do romance como gênero literário, propiciado pela formação de um público leitor composto de mulheres, funcionários públicos e profissionais liberais. A burguesia precisava de um gênero que representasse a sua classe. O romance inglês do final

⁴²⁶ HERCULANO, Alexandre. *Eurico, o presbítero*. São Paulo: Ática, 1991. p. 9.

do século XVII e do século XVIII é o precursor do romance do século XIX com autores como Daniel Defoe, Jonathan Swift, Samuel Richardson e Henry Fielding, que estabeleceram uma forma para o romance.⁴²⁷ No final do século XVIII ocorre também a descoberta de William Shakespeare fora da Inglaterra, primeiro por alemães; Ossian, o poeta popular escocês, que influenciou uma geração de escritores, era, na verdade, uma farsa criada por James Macpherson⁴²⁸; o romance gótico surge com Horace Walpole, Ann Radcliffe e Matthew Gregory Lewis, que influenciarão a linha fantástica da literatura romântica⁴²⁹;

As origens do movimento romântico podem ser encontradas em dois países europeus: Alemanha e Inglaterra. Ao primeiro devem-se os substratos filosóficos e estéticos, ao segundo, alguns de seus principais representantes e mais influentes escritores. Para Ian Watt⁴³⁰ a Inglaterra foi também a pátria da nova forma literária: o romance. O liberalismo do século XIX e a ascensão da burguesia como classe social dominante, tomando o lugar da aristocracia decadente europeia, são fatores igualmente importantes para o movimento.⁴³¹

Os artistas da época tiveram uma relação de iconoclastia com o passado.

Segundo Hauser:

Não era essa, sem dúvida, a primeira vez que uma geração assumia uma atitude crítica em relação ao seu próprio contexto histórico e rejeitava os padrões tradicionais da cultura, por ser incapaz de expressar neles as suas concepções próprias de vida. [...], mas a nenhuma outra ocorrera colocar em questão o significado e a *raison d'être* de sua própria cultura e indagar se esta podia corresponder à sua disposição própria de espírito e se representava um necessário elo na corrente total da cultura humana.⁴³²

⁴²⁷ WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁴²⁸ OUSBY, Ian (Ed.) *The Wordsworth Companion to Literature in English*. Ware: Wordsworth, 1994. p. 582.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 795.

⁴³⁰ WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁴³¹ D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental: Autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1997. P 327-76; MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 32ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003. P 113-20.

⁴³² *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 665.

O movimento foi muito importante para a cultura ocidental. Os românticos quebraram vários paradigmas, de tal forma que “todo o século XIX dependeu artisticamente do Romantismo.”⁴³³

Algumas das principais características do movimento são o predomínio da fantasia, da imaginação, a subjetividade, pois o artista rebela-se contra o racionalismo vigente até então; o uso de temas cristãos e nacionais, sendo comum encontrar os dois unidos, principalmente para ilustrar uma ideia de união na Europa Pré-Reforma Protestante; a liberdade criadora, entendida por todos os artistas com a busca pela originalidade; a valorização do folclore e da arte popular, visto o surgimento da etnografia e coleta de contos populares; a identificação entre o artista e a natureza, sendo essa percebida como o elemento puro; a valorização da paixão, o sentimentalismo romântico que tende, às vezes, ao exagero; a liberdade de sentir, viver e de expressar; a luta contra o absolutismo de quatro formas: primeiro, o absolutismo político, contra o imperialismo; segundo, o religioso, contra o dogmatismo; terceiro, o social, contra as classes dominantes; quarto, o estético, contra as normas. O artista é notado como criador, dotado de sensibilidade especial. Assim sendo, o conhecimento não se dá do meio para o indivíduo, mas do indivíduo para o meio, pois é o “sujeito”, o “eu”, a “consciência” quem determina o “objeto”, o “não-eu”, a “realidade”.⁴³⁴

Paolo D'Angelo, ao tratar do Romantismo, destaca o significado da Idade Média para os românticos, pois era “a época em que o artista estava profundamente arraigado à sociedade em que vivia, porque a arte era o veículo essencial para a fé,

⁴³³ HAUSER, op. cit., p. 665.

⁴³⁴ D'ONOFRIO, op. cit. p.331-33.

isto é, para aquilo que era considerado a coisa mais importante.”⁴³⁵ Além da Idade Média, os românticos entusiasmaram-se com o Oriente e com os povos do passado: Egito, Pérsia e Índia, que passam a ser estudados e valorizados. A Grécia, tão importante como modelo para os classicistas, deixa de sê-lo seguido pelos românticos na sua busca por autenticidade.

No Romantismo europeu, alguns dos principais autores na poesia são Novalis, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats, Hugo, Lamartine e Musset. Grandes narradores no romance e conto: Hoffmann, Hugo, Goethe, Gogol, Manzoni, Leopardi, Camilo Castelo Branco. Houve também a criação do romance histórico com Walter Scott, que é a grande criação em prosa do Romantismo, visto a sua tarefa de reconstituir a história, revalorizar e rever fatos e figuras importantes. Anthony Burgess, ao analisar a produção romanesca de Walter Scott, destaca o fato de que o autor escocês escolhia “períodos em que os antigos valores floresciam – cavalheirismo, honra, maneiras cortesãs, lealdade ao rei”.⁴³⁶ Essas mesmas características podem ser percebidas nas obras de Herculano, porque o seu modelo é o próprio Scott. Na pintura, os dois grandes nomes são Eugène Delacroix e Francisco Goya; na música: Liszt, Schubert, Schumann, Chopin, Beethoven, Wagner.

A filosofia tem um papel importantíssimo no Romantismo, pois ela influenciará todas as ideias de liberdade artística e de gênio criador dos românticos. Para Rousseau “o subjetivo é o ponto de partida.”⁴³⁷ Também pertence a ele a noção do bom selvagem, isto é, o homem é bom por natureza, mas é a vida em sociedade que o corrompe, pois ela só faz bem ao homem. De Herder vem a concepção de uma

⁴³⁵ *A Estética do Romantismo*. Lisboa: Estampa, 1998. P. 55.

⁴³⁶ *A Literatura Inglesa*. São Paulo: Ática, 1996. p. 208.

⁴³⁷ BORNHEIN, Gerd. *Filosofia do Romantismo*. In: GUINSBURG, Jacó. (org). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993. P.80

Consciência Nacional. Fichte define o “Eu como autoconsciência pura, intuição intelectual”⁴³⁸ e “imaginação produtora”⁴³⁹; de acordo com Schiller, “A arte se apresenta com uma missão pedagógica, redentora do homem, de suma importância.”⁴⁴⁰ Para Schlegel, “o artista, o poeta torna-se uma espécie de sacerdote para os homens, pois é ele quem melhor consegue comunicar o finito com o infinito.”⁴⁴¹ Arnold Hauser ressalta a importância do Romantismo ao dizer que

não existe produto da arte moderna, nenhum impulso emocional, nenhuma impressão ou estado de espírito do homem moderno, que não deva sua sutileza e variedade à sensibilidade que se desenvolveu a partir do romantismo.”⁴⁴²

Como se pode perceber, o Romantismo mudou a concepção europeia de ver e de conceber a arte e o mundo que cerca o homem. De certa forma, somos todos românticos ainda, pois acreditamos em valores concebidos por eles.

Alexandre Herculano de Carvalho e Araújo nasceu em Lisboa em 1810 e morreu em 1877 em Val-de-Lobos. Durante os seus mais de 40 anos dedicados à escrita, Herculano publicou poemas, romances, obras históricas e críticas. De sua vasta obra destacam-se os dois volumes de poesias: *A voz do profeta* (1836) e *A harpa do crente* (1838); as narrativas: *Eurico, o presbítero* (1844), *O monge de Cister* (1848) e *Lendas e narrativas* (1851); as obras históricas: *História de Portugal* em quatro volumes (1846-1853) e *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal*, em três volumes (1854-1859).

Em vida, o escritor foi um dos mais admirados intelectuais portugueses e o pai da historiografia moderna em Portugal. Como historiador, Herculano está para o século XIX como João de Barros para o século XVI e Fernão Lopes para o XV.

⁴³⁸ Ibidem, p. 86

⁴³⁹ Ibidem, p. 88

⁴⁴⁰ Ibidem, p. 93.

⁴⁴¹ Ibidem, loc.cit.

⁴⁴² HAUSER, op. cit. p. 664.

Ligado a ideais liberais, por causa deles foi exilado. Ao retornar à pátria, continuou a defendê-los. Em suas obras narrativas, percebemos o apuro histórico de fontes, dados e a elaboração desse material pela ficção. A maioria dos historiadores da literatura portuguesa aponta Herculano como melhor historiador que ficcionista.

Concordamos com Jesus Antônio Durigan, quando propõe uma reavaliação da obra literária de Herculano, pois a histórica é reconhecida e reverenciada, inclusive fora de Portugal, mas a sua produção literária sofre ainda críticas e ocupa uma posição inferior, se comparada à histórica. Para o crítico, na obra de Herculano há uma “busca e recuperação, no passado histórico português, das características fundadoras da nacionalidade.”⁴⁴³ Características essas que foram importantes nos séculos XV e XVI, quando ocorreram as conquistas portuguesas ultramarinas, assim como são importantes para o Romantismo e a sua recuperação da Idade Média. Nicola Abbagnano⁴⁴⁴ ressalta essa valorização da Idade Média pelos românticos. Além disso, o filósofo italiano assinala a importância do movimento romântico para o reconhecimento da Idade Média como o período de formação do mundo moderno.

Em Portugal, o Romantismo iniciou tarde, sendo Almeida Garrett o introdutor da nova estética com a obra *Camões* em 1825.⁴⁴⁵ Além de Garrett e Alexandre Herculano, os dois primeiros românticos portugueses, destacam-se também Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis e João de Deus.

Álvaro Manuel Machado⁴⁴⁶ destaca a importância da tradução de obras estrangeiras de Walter Scott, Chateaubriand, Henry Fielding, Goethe e Rousseau como preparadora do público leitor dos romances escritos por Herculano, Garrett e

⁴⁴³ *Alexandre Herculano*. São Paulo: Abril, 1982 (Literatura Comentada). p. 102.

⁴⁴⁴ *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 1019.

⁴⁴⁵ SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1975. p. 741.

⁴⁴⁶ *As origens do romantismo em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979. P. 74.

outros prosadores românticos em Portugal. Carlos Reis⁴⁴⁷ elogia em Herculano a capacidade de lidar com a história e o seu conhecimento da Idade Média. O autor de *O Bobo* soube captar o espírito e foi fiel na reconstituição histórica de fatos e dados em seus romances, porém não fugiu da idealização na construção das personagens. A capacidade de Herculano é ressaltada, novamente, por Álvaro Manuel Machado, ao “atingir nos seus romances uma densidade poética por vezes original, em todo o caso mais original do que na poesia.”⁴⁴⁸ Herculano escreveu poesia somente na juventude. Após abandonar a poesia, dedica-se totalmente à prosa tanto de ficção quanto histórica.

4.2 Eurico, o idealista

Como nos romances do século XVI, o narrador introduz uma explicação necessária para os fatos narrados. Quem são os visigodos? De onde vieram? Qual a sua organização? Tudo é respondido para que o leitor saiba dados essenciais sobre os personagens. Para Eduardo Iñez Pareja, “a narrativa de Herculano evidencia claramente a sua preocupação com a história, bem como a sua tendência para entender esta de forma romântica, nela reunindo erudição, filosofia, lenda, folclore, religião.”⁴⁴⁹ Na obra aqui analisada, percebemos todos esses elementos juntos.

Herculano, segundo Joaquim Ferreira, “dispunha de erudição ampla e documentada sobre os costumes, a indumentária, o mobiliário, a arquitetura, os

⁴⁴⁷ *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 428.

⁴⁴⁸ MACHADO, op. cit. p. 73.

⁴⁴⁹ *História da Literatura: O século XIX literatura romântica*. Lisboa: Planeta, 1992. p. 141.

factos, as miuçalhas da vida social da Idade Média.”⁴⁵⁰ Essa mesma reconstituição histórica feita por Herculano é ressaltada por Saraiva e Lopes.⁴⁵¹ Isso torna a narrativa ficcional quase narrativa histórica, pois as barreiras entre ambas são rompidas. O narrador utiliza fatos e dados históricos para construir o enredo, ao mesmo tempo em que idealiza o passado, usando a imaginação, tal como escrito na nota ao prefácio da obra.⁴⁵²

Depois de uma descrição do local onde se encontra o presbitério, Eurico é apresentado. Ele tornou-se sacerdote por uma desilusão amorosa. Hermengarda, objeto de seu amor, era submissa ao pai. Favila, pai da amada de Eurico, era contra a união, pois o jovem era um gardingo (baixa nobreza) na corte do duque de Cantábria. Como não pôde ficar com sua amada, Eurico refugiou-se da corte no presbitério.

Lá, o presbítero pôde expressar os seus sentimentos e compartilhá-los em contato com a natureza. O capítulo III, intitulado o poeta, expressa bem a ideia romântica de gênio. O narrador deixa claro que o poeta é um incompreendido pela sociedade, pois ele é mais sensível e inteligente, afinal “a inteligência do poeta precisa de viver num mundo mais amplo do que esse a que a sociedade traçou tão mesquinhos limites.”⁴⁵³ Para o gênio romântico, não há barreiras a não ser as da imaginação e do sentimento.

Francis Claudon, ao tratar da obra de Herculano, reconhece no escritor português a qualidade de ver na natureza “o lugar privilegiado de onde o poeta se

⁴⁵⁰ *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Domingos Barreira, 1971. p. 768.

⁴⁵¹ *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1975. p. 793

⁴⁵² HERCULANO, op. cit. p. 9-10.

⁴⁵³ *Ibidem*, op.cit. p. 16.

dirige às multidões inconscientes.”⁴⁵⁴ Assim é Eurico. Ao retirar-se para a mata e compor hinos, o herói encontra-se com a natureza. O seu objetivo nos afastamentos e encontros com a natureza era escrever para desabafar. O gosto pela solidão e isolamento dos românticos também é destacado pelo crítico francês, visto que “este gosto pelo isolamento conduz os românticos aos campos, aos bosques, às montanhas e oceanos.”⁴⁵⁵ De tanto andar pela região, Eurico conhecia todos os locais mais ermos para apreciar a sua solidão e deixar o gênio aflorar.

A visão do poeta como um ser diferente, acima dos homens, que faz a comunicação entre o visível e o invisível, é assinalada por Benedito Nunes ao dizer que o poeta é a mistura de cantor e de profeta.⁴⁵⁶ Como vimos anteriormente, essa ideia é de Schlegel. Pode-se dizer que Eurico encarna os três, pois ele é poeta, compositor e ainda prevê o futuro em sonho. Aliás, como profeta, Eurico vê na tempestade, presente em seu sonho, um sinal da invasão árabe, que está por ocorrer.

Ao retomar o passado nobre dos visigodos, o narrador evoca a história e a ocupação da península pelos godos. O passado era glorioso, visto que “os príncipes do povo eram os capitães das hostes: a espada dos reis, a primeira que se tingia no sangue dos inimigos da pátria.”⁴⁵⁷ O presente é medíocre, os contemporâneos de Eurico são “uma geração degenerada”, segundo o narrador.⁴⁵⁸

Hauser destaca do Romantismo “a sua arrebatada devoção à Igreja e à Coroa, à cavalaria e ao feudalismo.”⁴⁵⁹ Isso fez o retorno à Idade Média viável e

⁴⁵⁴ *Enciclopédia do Romantismo*. Lisboa: Verbo, 1986. p. 186.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 185.

⁴⁵⁶ A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacó. (org). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p

62

⁴⁵⁷ HERCULANO, op. cit. p. 23.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, loc. cit.

⁴⁵⁹ HAUSER, op. cit. p. 662.

totalmente idealizado. O imaginário da Idade Média dos românticos é ainda mais idealizado do que o dos próprios escritores medievais. A releitura do período tal como feita pelos contemporâneos de Herculano é uma visão idílica e onírica. Os ideais são sempre mais bem representados pela literatura do que pela realidade. Eurico, mesmo tendo se refugiado no mosteiro, mantém-se fiel à pátria e aos princípios da cavalaria. Em relação a Herculano, o caso é ainda mais interessante, pois a cavalaria só surgiu a partir do século X. A época histórica do romance é a da invasão árabe, a partir de 750 d.C. Logo, a cavalaria, tal como a conhecemos ainda não existia, mas Eurico não só se porta como um cavaleiro, como também se veste como um. Cabe lembrar também que Herculano, um liberal, idealiza um passado glorioso do feudalismo, sendo ele um burguês.

Ao lembrar-se do seu passado e do seu amor por Hermengarda, Eurico escreve “que esse amor do poeta é maior que o de nenhum homem; porque é imenso como o ideal, que ele compreende; eterno, como o seu nome, que nunca perece.”⁴⁶⁰ Ele parece não compreender como, apesar de tudo o que passou, ainda sente algo por ela. Como todo romântico, Eurico é exagerado. Há na obra uma espécie de poética do amor: tudo é feito em nome do amor; seja ele pela pátria ou por uma mulher. No caso de Eurico, os dois são importantes.

Eurico escreve a Teodomiro contando da traição de Juliano. Esse ficou ao lado dos árabes para vingar-se de Roderico. Apesar de saber por que meios o atual rei obteve o trono, Eurico esclarece a sua preocupação com o futuro da pátria. O que eles têm de defender, segundo o presbítero,

é a liberdade da pátria; é a nossa crença; é o cemitério em que jazem os ossos de nossos pais; é o templo e a cruz, o lar doméstico, os filhos e as mulheres, os campos que nos sustentam e as árvores que nós plantamos.

⁴⁶⁰ HERCULANO, op. cit. p. 27.

Para mim, de todos esses incentivos, apenas restam dois: o amor da terra natal e a crença do evangelho.⁴⁶¹

Podemos ver claramente, nesse excerto da carta, o apego à terra natal e à crença religiosa como valores românticos. Eurico usa o sentimento para expressar a sua indignação frente aos acontecimentos recentes. A pátria não é mais o que já foi, pois “os netos dos nobres godos converteram-se num bando de covardes egoístas.”⁴⁶² Tanto a honra quanto o amor à pátria foram abandonados por motivos mesquinhos. Aqueles que deveriam estar unidos estão desunidos.

Eurico não vê outra saída que não seja “na morte honrada das pelejas o repouso das amarguras da vida”.⁴⁶³ Esse ideal é quase o mesmo das cruzadas e dos romances de cavalaria da Idade Média, porém unido à concepção romântica de morte como solução dos problemas da vida. Para os cavaleiros medievais, a morte era gloriosa, pois iriam para o céu. Entretanto, o que mais chama atenção é o fato de Eurico ser um presbítero, mas manter-se fiel ao código de honra godo. O sacerdócio é posto de lado por sua criação e seus hábitos antigos. Essa dualidade de Eurico deve-se a sua condição de presbítero sem vocação, pois, como já dito antes, tornou-se eclesiástico devido a uma desilusão amorosa.

Na verdade, fica claro que a desilusão amorosa foi o único motivo de ele ter escolhido a vida eclesiástica. Teodomiro tenta convencê-lo a combater ao seu lado ao dizer: “Vem, Eurico, para que reverdeçam os louros da tua glória. Ouves a voz da pátria? É ela que te brada: - Vem combater por salvar-me, tu, o mais valente dos meus filhos!”⁴⁶⁴ E qual é a resposta de Eurico? Ele renega a glória, mas não a pátria.

⁴⁶¹ Ibidem, op. cit. p. 35.

⁴⁶² Ibidem, op. cit. p. 32.

⁴⁶³ Ibidem, op. cit. p.36.

⁴⁶⁴ Ibidem, p. 37.

Dessa forma, ele justifica a sua entrada na vida religiosa pelo amor não correspondido de uma mulher. Para o presbítero, a mulher é “o termo final de todos os nossos sonhos, de todas as nossas esperanças, de todos os nossos desejos.”⁴⁶⁵ Da mesma maneira, “o amor é o elemento primitivo da atividade interior; é a causa, o fim e o resumo de todos os afetos humanos.”⁴⁶⁶ Assim sendo, o amor por uma mulher é a melhor expressão que existe dos sentimentos.

Antes da batalha em Críssus, o narrador deixa clara a questão religiosa e a ideia de guerra santa, principalmente quando diz que os árabes são “sectários de uma religião nova, crédulos mártires do inferno”⁴⁶⁷. Não é só a pátria que está em risco, mas a fé. Como vimos anteriormente, ao expormos as características do Romantismo, muitas vezes o amor à pátria e a religiosidade estão juntas.

Depois da descrição dos exércitos e dos preparativos para a guerra, a batalha inicia. Durante a batalha, a traição de Juliano, Opas, Sisebuto e Ebas é descoberta. No combate, Juliano e Muguite lutam contra Teodomiro, mas surge o cavaleiro negro, e o salva, espantando os dois. O aparecimento do cavaleiro negro é digno de nota:

Um cavaleiro de estranho aspecto era o que assim corria. Vinha todo coberto de negro: negros o elmo, a couraça e o saio; o próprio ginete murzelo: lança não trazia. Pendia-lhe da direita de sela uma grossa maça ferrada de muitas puas, espécie de clava conhecida pelo nome de borda, e da esquerda a arma predileta dos godos, a bipene dos francos, o destruidor franquisque.⁴⁶⁸

Se visualizarmos a cena, vemos o quão terrível deve parecer esse cavaleiro aos inimigos. Não só o cavaleiro, mas também o cavalo é negro, as armas que ele porta são letais e grandes. Além disso, ele sabe como usá-las.

⁴⁶⁵ Ibidem, loc. cit.

⁴⁶⁶ Ibidem, loc. cit.

⁴⁶⁷ Ibidem, p. 40.

⁴⁶⁸ Ibidem, p. 47.

Os dois exércitos lutam bravamente, mas a superioridade numérica dos árabes faz com que a vitória seja deles. Roderico, rei dos Godos, morre. Teodomiro e Eurico combatem os árabes valentemente, mas sem sucesso. Os godos foram derrotados. O colapso dos godos é assim narrado: “um dia bastara para aniquilar o império que durante quatro séculos fora o mais poderoso e civilizado entre as nações germânicas estabelecidas nas diversas províncias romanas.”⁴⁶⁹ O único que não desistiu de lutar foi o cavaleiro negro. Contudo, ao ver que estava sozinho retirase também.

Depois da vitória em Críssus, os árabes querem dominar o resto do território da Espanha. Em um dia de novembro, depois de terem conquistado Légio, eles chegam ao mosteiro da Virgem dolorosa. Abdulaziz, filho do Amir, quer negociar com os Cristãos. Depois de ouvir falar da formosura das virgens do mosteiro, ele resolve que as quer para enviar a Cairuão. Se os cristãos entregarem as virgens, os homens e todos os outros podem ir embora. Como ninguém aceita, os mouros invadem o mosteiro e matam todos os homens. Ao saber da invasão, Cremilda, a abadessa, resolve matar as virgens ao invés de entregá-las. A morte das virgens pela mão da abadessa é uma das formas de expressar a concepção medieval de fé. Mais vale uma virgem morta no céu do que uma cativa dos árabes. As virgens não podem ser tocadas pelos infiéis: isso seria um sacrilégio. Contudo, uma delas não é morta e é mantida cativa pelos árabes.

Depois da derrota em Críssus, Pelágio vai morar nas montanhas, os montes Pirineus. A caverna covadonga é o seu esconderijo. Lá é montada a resistência dos godos contra os árabes. O local foi escolhido devido ao seu difícil acesso. Teodomiro

⁴⁶⁹ Ibidem, p. 53.

é o escolhido como sucessor de Roderico, rei dos godos. Ele tenta conter a invasão, mas já é tarde demais. Apesar de ter sido vencido pelos árabes, Teodomiro consegue barganhar uma boa condição de paz e mantém boa parte de suas terras.

Eurico busca Pelágio para juntar-se a ele. O presbítero torna-se um dos homens de Pelágio porque se decepcionou com Teodomiro. Ele não revela a sua verdadeira identidade ao duque de Cantábria, mas revela o motivo de afastar-se do rei, Teodomiro:

porque eu [Eurico] o cria um anjo de virtude e esforço, e ele era apenas um homem! Foi porque a paz que pactuou com os muçulmanos, honrosa aos olhos do vulgo, era, a meus olhos, infâmia. Paz com o infiel? Ao cristão só cabe fazê-la quando dormir ao lado dele sono perpétuo no campo de batalha; quando, ao lado um do outro, esperarem ambos que as aves do céu venham banquetear-se em seus cadáveres. Antes disso não a compreendo.⁴⁷⁰

Eurico esperava mais de um homem como o rei. Ele não admite que haja motivo para evitar a guerra, nem que haja motivo para compactuar com o infiel. Nessa parte, pode-se perceber ainda a influência da épica medieval, pois há ecos do *Poema do Cid* e da *Canção de Rolando*. Nos dois épicos ocorre a luta entre cristãos e muçulmanos, assim como os seus heróis morrem defendendo a pátria e a sua honra.

Dois homens informam a Pelágio que Hermengarda é cativa dos árabes. Ao saber que sua irmã ainda vive, Pelágio resolve salvá-la. Os homens preparam-se para o resgate e o cavaleiro negro revela-se, mas sem dizer o seu verdadeiro nome. O cavaleiro negro junta-se à companhia de doze guerreiros. Esse é o mesmo número de apóstolos e também o dos pares de França, que acompanhavam Rolando.

⁴⁷⁰ Ibidem, p. 70.

No acampamento dos muçulmanos, Abdulaziz mantém Hermengarda como cativa. Ele quer que ela seja a primeira entre as suas mulheres, mas Hermengarda recusa a casar-se com ele, preferindo a morte. Ela revela a sua identidade ao Amir, diz ser irmã de Pelágio e filha de Favila, duque de Cantábria. No momento de maior necessidade, quando Hermengarda estava sendo subjugada por Abdulaziz, Eurico a salva e quase mata o amir.

O casal foge, mas os árabes vão atrás deles. Eurico entrega Hermengarda aos seus companheiros e fica para lutar sozinho contra os infiéis. O seu objetivo é retardar ao máximo os seus perseguidores. Dois homens vão à frente e levam a irmã de Pelágio. Os outros dez juntam-se ao cavaleiro negro e o ajudam a combater. Eurico resolve, depois de lutar bastante, que é hora de abandonar a batalha. Para os seus companheiros diz: “aqui é também a pátria que exige dos seus últimos defensores que se não votem a morte inútil. Fugamos! Vos digo eu; porque a fuga não pode desonrar aqueles que mil vezes têm provado quanto desprezam a vida.”⁴⁷¹ Para provar que não é covardia, ele é o primeiro a abandonar a luta, pois acredita que o seu objetivo foi cumprido: a escolta de Hermengarda já deve ter chegado ao seu destino.

Ao chegar ao antigo castro romano, Hermengarda e os dois responsáveis por sua escolta ainda não tinham atravessado o vale. O cavaleiro negro irrita-se com esse fato e revela o seu verdadeiro nome: Eurico. Ao ouvir o nome de seu amado, Hermengarda desmaia. Ao vê-la inconsciente, ele a carrega para cruzar o vale. Todos ficam espantados com a façanha dele, mas preocupam-se em destruir a passagem e bloquear o caminho para os muçulmanos.

⁴⁷¹ Ibidem, p. 86.

Pelágio resolve combater os árabes e deixa Eurico responsável por Hermengarda. Ao ficar sozinho com Hermengarda, ele se lembra do passado e do seu amor por ela. Ela pensa na proibição do pai, na sua imaturidade na época e na sua posição como mulher e filha. Ela declara o seu amor para ele. Ele diz não poder ficar com ela, pois é presbítero. Para realmente escapar da tentação, Eurico resolve ajudar Pelágio e juntar-se a ele na batalha.

Após abandonar Hermengarda, Eurico vai combater os árabes. Depois de matar os traidores Juliano e Opas, ele deixa-se ser morto por Mugite, um muçulmano. Massaud Moisés, ao tratar do desfecho do romance, destaca uma incongruência: Eurico deixa-se abater pelos mouros, um fato “profundamente anticristão”⁴⁷². Contudo, o crítico literário esqueceu-se de um dado importante: Eurico é um herói romântico, mais do que cristão. Portanto, a morte heroica, mesmo parecendo um suicídio aos olhos da religião, é possível. Alexandre Herculano é um homem de seu tempo, e seu personagem não poderia agir de outra forma. O idealismo tornava impossível não só a união dos dois como também a realização do desejo do herói. Eurico e Hermengarda não podem ficar juntos por dois problemas: o celibato dele e a submissão dela. E os dois são a causa da morte de Eurico. Só o alto valor moral romântico podia deixar algo semelhante acontecer. De certa forma, o final é quase absurdo. Ao ter a chance de concretizar o seu amor, Eurico prefere a morte a quebrar os votos sagrados feitos à Igreja. Além disso, lembremos de que se trata de uma obra escrita por um homem que brigou com o clero de sua época.

Sergio Givone⁴⁷³, ao tratar do intelectual romântico, divide-o em seis categorias: o cortejador do nada; o esteta, o *dandy*, o *flâneur*, o utopista e o

⁴⁷² *A Literatura Portuguesa*. 32ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 139.

⁴⁷³ *O Intelectual*. In: FURET, François (org). O homem romântico. Lisboa: Presença, 1999. p. 197-223.

conservador; o melancólico; filólogo; o sonhador e o visionário. Eurico enquadra-se mais no melancólico, pois é o sonhador de uma vida que não possui, ao mesmo tempo em que “move-se entre o desencantamento e o reencanto”⁴⁷⁴ dessa vida. Entretanto, percebe-se nele também traços do utopista, pois idealiza um mundo que não existe, com valores melhores e inalcançáveis pelos homens.

Assim como Amadis, Eurico foi abandonado por sua amada. Igualmente, os dois procuraram refúgio, mas Amadis, quando teve a oportunidade de ter o seu amor de volta, aproveitou. Eurico, por outro lado, podia ter Hermengarda de volta, porém a sua condição de presbítero não permitiu. Ao contrário do que seria o óbvio, de acordo com a estética romântica, Eurico pôs a sua condição de presbítero e seu voto sacerdotal acima do amor. Se pensarmos em tudo o que ele fez por ela, o final é inaceitável. Contudo, como diz Fidelino de Figueiredo, o objetivo de Herculano nos romances *O monge de Cister* e *Eurico, o Presbítero* era mostrar a “incompatibilidade desse celibato com a liberdade da paixão amorosa.”⁴⁷⁵ Assim como o Cid, Eurico luta pela sua pátria sozinho. Assim como Rolando, Eurico morre defendendo os seus ideais e honrando a sua posição. Benedito Nunes ressalta os dois extremos do amor romântico: abnegação e sacrifício versus libertinagem e deboche suicida.⁴⁷⁶ Como vimos, na obra de Herculano o primeiro tipo é o que aparece. Eurico sacrifica o seu amor pela religião, ao passo que em *Amadis*, *Clarimundo* e *Palmeirim*, os heróis renunciam a tudo pelo amor e pela defesa dos ideais da cavalaria. Nenhum dos três abdicaria do amor de sua princesa pela religião.

Provavelmente, o que ocorreu com a obra de Herculano, com a épica medieval e as novelas de cavalaria foi o desinteresse do leitor moderno por batalhas

⁴⁷⁴ Ibidem, p. 214.

⁴⁷⁵ *História Literária de Portugal séculos XII –XX*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960. p. 360.

⁴⁷⁶ A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacó. (org). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 72

e valores antigos, principalmente os ligados ao feudalismo. O homem moderno está muito distante desse idealismo, mas aqueles poucos que se aventuram a ler essas histórias encontram um mundo idealizado e cheio de valores não condizentes com os atuais, porém ainda presentes em nosso imaginário e capaz ainda de nos emocionar e de prender a nossa atenção como prendeu a dos leitores e ouvintes de suas respectivas épocas. O que muitos esquecem é que a linhagem criada por Eurico e a sua identidade secreta como cavaleiro negro tem seus antepassados nos cavaleiros dos romances anteriormente analisados. Quase todos os super-heróis modernos têm uma relação direta com eles: Zorro, Batman, e todos os outros que possuem uma identidade secreta. Da mesma forma que Amadis, Clarimundo, Palmeirim e Eurico, todos eles lutam pela justiça e querem fazer o bem. O idealismo romântico ainda tem permanência em nossa cultura quer na forma de quadrinhos e seus super-heróis, quer na forma da literatura de fantasia, que usa muitos elementos da Idade Média.

Eduardo Iañez Pareja destaca cinco aspectos da obra de Herculano: erudição, filosofia, lenda, folclore e religião.⁴⁷⁷ A erudição de Herculano pode ser vista na obra na reconstituição histórica do passado com os hábitos, costumes e crenças. A filosofia usada pelo autor de *Eurico* é a romântico-idealista ligada às ideias de Schiller, Schlegel, Herder entre outros filósofos do início do século XIX. A lenda aparece no uso da figura do cavaleiro negro, um homem enigmático. O folclore surge na imagem que o povo tem do presbítero. A religião é a fonte principal do dilema de Eurico: o que vale mais, o sacramento do sacerdócio ou o amor? Eurico escolhe uma das possíveis respostas. Contudo, outra questão surge para o leitor: ele fez a correta?

⁴⁷⁷ Op. cit, loc cit.

Considerações finais

Numa época de contestação ao cânone, de estudos culturais e de gêneros, em que novos paradigmas surgem e velhas crenças são derrubadas, ficamos espantados como ainda são válidas certas leituras e alguns preconceitos ainda persistem. Como podemos falar mal de um gênero que é pouco estudado e quase não é lido? Quem são os que falam mal e por quê? Como já dissemos, vemos méritos na estrutura narrativa dos romances de cavalaria para o desenvolvimento do gênero. Temos consciência de que a parte ideológica desses textos não tem mais importância, pois revela uma legitimação de uma classe não mais existente, mas o valor intrínseco dessas narrativas ainda permanece em nossa sociedade.

Nosso objetivo aqui não foi discutir ou propor uma nova origem, mas salientar as contribuições desses romances para o gênero e as obras subsequentes. Os defeitos são apontados há 400 anos, mas poucos mostraram as virtudes dessas narrativas. Dentre alguns que salientam a importância das novelas de cavalaria, destacamos a opinião de Arnold Hauser. Para o autor de *História social da arte e da literatura*,

esses romances para leitura são os precursores da literatura moderna não só porque são as primeiras histórias de amor românticas da Europa ocidental, as primeiras obras poéticas em que o amor supera tudo o mais, o lirismo é dominante e a sensibilidade do poeta é o principal critério de qualidade, mas também porque são – adaptando uma concepção muito conhecida da crítica teatral – os primeiros *récits bien faits*.⁴⁷⁸

⁴⁷⁸ HAUSER, op. cit. p. 231.

Além de Hauser, Bakhtin foi um dos primeiros a tratar dos méritos estruturais do gênero, porque

o romance de cavalaria em prosa deveria fazer entrar em sua estrutura toda a multiplicidade de gêneros ideológicos, de costumes e intraliterários. Esse romance, como também o romance sofista, era quase uma enciclopédia completa dos gêneros da sua época.⁴⁷⁹

Cervantes faz o mesmo em *Dom Quixote* ao incluir em sua obra todos os gêneros existentes em sua época: “o romance pastoril, o conto, o romance picaresco, o diálogo erasmista, a crítica literária, a eloquência moral, todos preferíveis ao persistente irrealismo dos relatos cavaleirescos.”⁴⁸⁰ E qual foi o modelo de Cervantes? Se o alvo da paródia foi um gênero, a estrutura foi tirada dele. Carlos Garcia Gual aponta o fato de o romance ter como partida a experiência ou a imaginação do autor, sem recorrer aos mitos.⁴⁸¹ O crítico espanhol igualmente ressalta a tradição do romance de que “sempre se escreve a partir do já escrito antes por outros.”⁴⁸² Todas as continuções dos principais romances de cavalaria do século XVI atestam esse fato, assim como a continuação apócrifa de *Dom Quixote* faz o mesmo. Isto quer dizer que a tradição do idealismo cavaleiresco constrói-se em obras literárias e em seu canto de cisne em Cervantes.

Dessa forma, uma série de inovações tidas como modernas já podiam ser vistas nessas obras, mas o que fez com que isso não fosse percebido? A nossa hipótese é de que a falta de compreensão da ironia presente no prólogo de *Dom Quixote* afastou a crítica de ver méritos no gênero e condicionou a não-leitura desses romances por quatro séculos. Como vimos antes, vários recursos estruturais são vistos aqui e a mistura de diferentes discursos também está presente.

⁴⁷⁹ BAKHTIN, op. cit. p. 179.

⁴⁸⁰ PAVEL, op. cit. p. 148. (tradução nossa)

⁴⁸¹ GUAL, Carlos Garcia. *Historia, novela y tragedia*. Madrid: Alianza editorial, 2006. p. 8.

⁴⁸² GUAL, op. cit. p. 9.

Outra diferença que percebemos nas obras do século XVI diz respeito ao amor cortês. Se com os trovadores e os romances do século XII ele é um amor adúltero, nos romances do século XVI ele se transforma num amor idealizado, fiel e entre iguais. Tanto o amado quanto a amada pertencem a mesma classe e têm a mesma linhagem nobre, mas para os dois ficarem juntos há uma série de provas de fidelidade e de perseverança.

Se nos séculos XII e XIII a Igreja ainda tentava ter o poder sobre as pessoas, pois vários eram os modelos de vida eclesiástica, nos séculos XV e XVI ela não podia mais, pois a Igreja estava totalmente corrupta e impura, tal como vimos ao falarmos dos papas que antecederam a Reforma Protestante. Assim sendo, se antes havia uma tentativa de controle e a literatura era uma das formas, agora ela já não pode mais refletir esse clero totalmente corrompido. Somente com a Contrarreforma ocorre uma volta aos modelos antigos de religiosidade. Contudo, o controle não pode mais ser exercido senão pela força. Esse foi o papel da Inquisição: uma nova tentativa de controlar a vida das pessoas.

Em *Amadis e Clarimundo* vemos no início das obras uma explicação para a fonte da história: de onde ela veio? Como o narrador teve acesso a ela? É uma tradução ou uma edição? Em *Palmeirim* isso não ocorre porque a obra é uma continuação de outras, ao passo que *Amadis* é a iniciadora de um longo ciclo. *Clarimundo* não teve continuações. Entretanto, nas três obras há elementos que tentam validá-las como verídicas, fato que ocorrerá muito em obras românticas: o narrador não é o criador, mas o tradutor ou compilador de tudo. Assim sendo, essas obras lidam com os mecanismos que regem a ficção e a noção de metaficção, pois a narrativa constrói-se e vale-se de outras para a sua construção.

Nos romances percebemos que o narrador tem a consciência de ver o texto como tessitura, como algo coeso e pensado, articulado por meio de diferentes recursos narrativos, ainda que de uma forma mais rudimentar. A própria digressão que há nessas obras não é a mesma que ocorre nas anteriores. O narrador ainda se confunde com o autor em seu papel de contador, apesar de não se nomear assim. O uso de recursos como as analepses e as prolepses atestam a preocupação com a montagem do texto e a organização interna das narrativas. O final dos romances demonstra uma cosmovisão apresentada pelo narrador. Os recursos servem a um fim comum: o desenlace das histórias.

No que diz respeito ao tempo e ao espaço nas obras analisadas há uma relação de dependência de uma sobre a outra. Assim sendo, o maravilhoso usado tanto no tempo quanto no espaço concatenam-se com elementos estruturais mais elaborados. As elipses, as anacronias e a intertextualidade dão verossimilhança ao texto, de modo a que o leitor não estranhe o universo ali criado.

Da mesma forma, tempo e espaço estão ligados, pois o romancista os usa para aumentar ou diminuir o suspense. Ao descrever uma longa batalha, o narrador apresenta os cavaleiros, situa-os no local e faz o tempo do combate parecer longo, mas sabemos que apenas algumas horas ou minutos passaram-se. O espaço também serve para criar uma atmosfera de expectativa: se for bom, boas coisas acontecerão aos protagonistas; se for ruim, traições, trapaças, emboscadas, lutas ocorrerão.

A ligação dos romances de cavalaria com as canções de gesta é bem clara, apesar de a forma ser diferente, visto que estas ainda estão ligadas à oralidade e aquelas, à escrita. Se nos primeiros já temos uma sociedade mais organizada e idealizada, nas segundas percebemos uma sociedade em formação e em busca de

identidade. Entretanto, a herança da gesta às narrativas em prosa resulta das “ações memoráveis realizadas pelos grandes antepassados.”⁴⁸³ Se levarmos em conta o legado de Beowulf, Rodrigo, Rolando, Igor e Siegfried, muito pouco eles devem em ações a Amadis, Clarimundo e Palmeirim. Todos possuem traços do herói mítico, tal como tratado por Joseph Campbell.⁴⁸⁴

Em *Eurico* temos a retomada do Cristianismo e do seu valor, tal como estava presente n’*A Demanda do Santo Graal*, além da lealdade à pátria e aos princípios da cavalaria. Como já apontamos, o único “defeito” da obra é a anacronia, pois os valores da cavalaria não existiam na época em que se passa a história de Eurico, isto é, a invasão árabe da Península Ibérica.

O cavaleiro negro não tem o final feliz de seus antepassados, mas o mesmo destino de heróis da época de sua produção, isto é, o Romantismo. Esse movimento operou uma mudança significativa com respeito ao costumeiro final feliz. O mundo idealizado dos romances de cavalaria não existe mais, visto que o herói acaba só ou suicida-se. Werther, Eurico e Simão Botelho suicidam-se; Iracema, Lúcia, Inocência, Teresa morrem. Poucos são os casais principais que ficam unidos. O romântico além de idealista, é pessimista, ou talvez já seja realista.

Huizinga mostra que certos valores da cultura cavaleiresca são vistos ainda hoje. Por quê? Será o idealismo cavaleiresco algo realmente forçado e irrealizável? Se sim, por que a sua permanência em uma sociedade com valores totalmente diferentes? Se não, por que eles ainda são lembrados?

Ninguém menos do que Gil Vicente aproveitou-se dos romances em duas de suas obras: *Dom Duardos e Amadis de Gaula*. Acreditamos que o fato de um dos

⁴⁸³ BONASSIE, op. cit. p. 107.

⁴⁸⁴ CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. 4.ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.

maiores escritores de sua época, que é contemporânea à publicação dessas obras, atesta o valor que o público lhes dava. E lembremos: o público de Gil Vicente era a corte, a nobreza, isto é, a elite da época.

Como Pierre Bonnassie aponta com concisão,

torna-se bastante difícil distinguir, no conceito de cavalaria, o aspecto mítico e a realidade. Foi o mito (o do cavaleiro tomado da ânsia do absoluto e vingador dos oprimidos) que sobreviveu na mentalidade colectiva através da lenda e da literatura e finalmente do cinema. Por outras palavras, a imagem que hoje geralmente concebemos do cavaleiro medieval não é mais que uma imagem ideal: é precisamente a representação que a casta dos cavaleiros pretendia transmitir de si própria e que acabou por impor à opinião através dos trovadores.⁴⁸⁵

Voltemos ao ensinamento de Italo Calvino: a cavalaria sempre existiu nos livros. A cavalaria literária com a sua idealização e seus ideais inalcançáveis é um dos melhores exemplos do imaginário de uma sociedade e da legitimação de uma classe. Atesta o poder da palavra e a contribuição para a criação de uma utopia: a do ser humano perfeito e da sociedade ideal. Aliás, essas obras foram escritas em momentos de rupturas extremas, de intolerância política e religiosa, de uma época de terror e insegurança, de conquistas e massacres, de busca da individualidade e da escravidão do outro, e o que elas ensinavam? A ter crença no ser humano, que o mundo podia ser transformado pela ação individual, por homens excepcionais, por valores transcendentais, pela luta do que realmente vale: a vida em sua plenitude, o amor, a justiça, o Bem, o Bom, valores medievais, adaptados pelos românticos e nos quais ainda acreditamos hoje. Devemos lembrar o que Tzvetan Todorov diz a respeito do que o leitor comum busca nas obras literárias. Para o teórico russo, ele tenta encontrar nelas

um sentido que lhe permita compreender melhor o homem e o mundo, para nelas descobrir uma beleza que enriqueça a sua existência; ao fazê-lo, ele compreende melhor a si mesmo. O conhecimento da literatura não é um fim

⁴⁸⁵ BONNASSIE. op. cit. p. 44-45.

em si, mas uma das vias régias que conduzem à realização pessoal de cada um.⁴⁸⁶

Se os vários outros méritos que apontamos nas obras analisadas fossem excluídos, este valeria tanto quanto aqueles: durante quatro séculos essas obras ajudaram no enriquecimento da existência européia, nos hábitos, costumes, valores e crenças, além de influenciarem uma das obras capitais da cultura ocidental, *Dom Quixote*. Acreditamos que esse fato já as transforma em leitura obrigatória para aqueles que buscam uma compreensão maior do legado literário ocidental.

⁴⁸⁶ *A Literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009. p. 33.

REFERÊNCIAS

1 – Obras literárias

- ALVAR, Carlos y ALVAR, Manuel. *Epica medieval Española*. Madrid: Catedra, 1997.
- BARROS, João de. *Crónica do Imperador Clarimundo*. Sá da Costa: Lisboa, 1953. 3 volumes.
- BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BÉGIN, Albert; BONNEFOY, Yves. *A Busca do Graal*. São Paulo: Paulus, 1997.
- BEOWULF. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BORON, Robert. *Merlim*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- CAMÕES, Luis Vaz de. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- A CANÇÃO de Rolando. São Paulo: Atena, 1958.
- A CANÇÃO de Rolando. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- A CANÇÃO dos Nibelungos. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la mancha*. São Paulo: Publifolha, 1998. 2 volumes
- ESCHENBACH, Wolfram von. *Parsifal*. São Paulo: Antroposófica, 1995.
- GONZÁLEZ, Cristina (ed.). *Libro del Caballero Zifar*. Madrid: Catedra, 2001.
- GUEST, Lady Charlotte E. (translator). *The mabinogion*. New York: Dover, 1997.
- LISTE, José Maria Viña. *Textos medievales de caballerias*. Madrid: Catedra, 2001.
- MALORY, Thomas. *Le morte D'Arthur*. London: Wordsworth, 1996.
- MALORY, Thomas . *Le morte D'Arthur*. New York: Norton & Company, 2004.
- MARIA DE FRANÇA. *Lais*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MARTORELL, Joanot. *Tirant Lo Blanc*. São Paulo: Giordano, 1998.

- MEGALE, Heitor. *A demanda do Santo Graal. Versão para o português moderno de Heitor Megale*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1992.
- MONMOUTH, Geoffrey of. *Histories of the Kings of Britain*. London: J.M Dent & Sons, 1944.
- MONTALVO, Garci Rodríguez de. *Amadis de Gaula*. Madrid: Cátedra, 2004. 2 volumes.
- MORAIS, Francisco de. *Palmeirim de Inglaterra*. São Paulo: Anchieta, 1946. 3 volumes.
- A MORTE do rei Artur. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- POEMA do Cid. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- PRÍNCIPE Ígor ou o canto da campanha de Ígor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.
- SCHELEGEL, Dorotea; SCHELEGEL, Friedrich. *A história do mago Merlim*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- SIR GAWAIN e o cavaleiro verde. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- TRISTÃO e Isolda. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.
- TROYES, Crétien de. *Yvain, o cavaleiro do leão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- TROYES, Crétien de. *Perceval ou o romance do Graal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- TROYES, Crétien de. *Lancelote, o cavaleiro da carreta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- TROYES, Crétien de. *Guilherme de Inglaterra*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997.
- TROYES, Crétien de. *Romances da Távola Redonda*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- VIEIRA, Afonso Lopes. *O romance de Amadis*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- WACE; LAYAMON. *Arthurian chronicles*. London: J. M Dent & Sons, 1937.

2 – Obras teórico-críticas

ADAM, Antoine; LERMINIER, Georges; MOROT-SIR, Édouard. *Literatura francesa*. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1972. Volume 1.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8 ed. Coimbra: Almedina, 1988.

AGUINAGA, Carlos Blanco; PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez; ZAVALA, Iris M. *Historia social de la literatura española (em la lengua castellana)*. Madrid: Akal, 2000. Vol.1.

ALMEIDA, Maria do Socorro Correia Lima de. *O poema do Cid, uma epopeia heterodoxa*. In: *POEMA do Cid*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

ALVAR, Carlos; MAINER, José-Carlos; NAVARRO, Rosa. *Breve Historia de la Literatura Española*. Madrid: Alianza, 2007.

APPEL, Myrna Bier; GOETTEMS, Miriam Barcellos. (org) *As Formas do Épico*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1975.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BACKÈS, Jean-Louis. *A literatura europeia*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de Estética: (A Teoria do Romance)*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BELL, Aubrey F.G. *A literatura portuguesa (História e crítica)*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1971.

BOESCH, Bruno (org). *História da literatura alemã*. São Paulo: Herder/Edusp, 1967.

BORNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa: Idade Média*. Lisboa: Europa-América, 1990.

BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa: Renascença*. Lisboa: Europa-América, 1990.

BRICOUT, Bernadette (org). *O olhar de Orfeu: Os mitos literários do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

BUESCO, Maria Leonor Carvalhão. *Literatura Portuguesa Medieval*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

BURGESS, Anthony. *A literatura Inglesa*. São Paulo: Ática, 1995.

BURGESS, Anthony. *O Romance*. In: FADIMAN, Clifton (ed). *O Tesouro da Enciclopédia Britânica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 9-29.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. 4.ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.

CAMPBELL, Joseph. *As transformações do mito através do tempo*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CARAVAGGI, Giovanni. *La novela de caballeria*. In: *Historia de la literatura española*. Madrid: Catedra, 1990. Vol. 1.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978. Volume 1.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978. Volume 2.

CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1992.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. São Paulo; Edusp, 1998.

D'ANGELO, Paolo. *A estética do Romantismo*. Lisboa: Estampa, 1998.

DIAS, Aida Fernanda. *História crítica da literatura portuguesa: Idade Média*. Lisboa: Verbo, 1998.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental: Autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1997.

EINSIEDEL, Wolfgang. *História das literaturas universais*. Lisboa: Estampa, 1973. Vol.2.

ESTRADA, Francisco López. *Introducción a la literatura medieval Española*. Madrid: Gredos, 1979.

FALCÃO, Ana Margarida, NASCIMENTO, Maria Teresa, Leal, Maria Luísa (org) *Literatura de Viagem. Narrativa, história, mito*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

- FERREIRA, Joaquim. *História da literatura portuguesa*. Porto: Domingos Barreira, 1971.
- FIGUEIREDO, Fidelino. *História literária de Portugal séculos XII –XX*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.
- GENETTE, Gérard. *O Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1976.
- GUAL, Carlos Garcia. *Historia, novela y tragedia*. Madrid: Alianza editorial, 2006.
- JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação (História da Literatura como provocação literária)* Lisboa: Veja, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *O texto do romance*. Lisboa: Horizonte, 1984.
- KRUEGER, Roberta L. *Cambridge companion to Medieval Romance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*. Rio de Janeiro: INL, 1965.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: Era Medieval*. Coimbra: Coimbra, 1966.
- LLOSA, Mário Vargas. *A mentira e a verdade na ficção. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 nov.1984.
- LLOSA, Mário Vargas. *Tirant lo Blanc: as palavras como atos*. In: MARTORELL, Joanot. *Tirant Lo Blanc*. São Paulo: Giordano, 1998.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristan Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LOOMIS, Roger Sherman. *The development of Arthurian Romance*. New York: Dover Publications, 2000.
- LUKACS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MARTINS, Mário. *Estudos de literatura medieval*. Braga: Livraria Cruz, 1956.
- MCKEON, Michael. *The origins of the English novel 1600-1740*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.
- MEGALE, Heitor. *O jogo dos anteparos. A demanda do Santo Graal: a estrutura ideológica e a construção da narrativa*. São Paulo: T.A.Queiroz, 1992.
- MEGALE, Heitor. *A demanda do Santo Graal: Das origens ao códice português*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MEGALE, Heitor; Osakabe, Haqira (org). *Textos medievais portugueses e suas fontes*. São Paulo: Humanitas, 1999.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Buenos Aires: Espasa-Calpe: 1946. Vol. 1.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2003.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*. Cotia: Íbis, 1995.

MONGELI, Lênia Márcia de Medeiros; MALEVAL, Maria do Amparo Tavares; VIEIRA, Yara Frateschi. *A literatura portuguesa em perspectiva 1 - Trovadorismo e Humanismo*. São Paulo: Atlas, 1992.

MUCHEMBLED, Robert. *Os humildes também*. In: GAUTHERON, Marie (org). *A Honra: imagem de si ou dom de si – um ideal equívoco*. Porto Alegre: L&PM, 1992.

ORTEGA y GASSET, José. *Meditaciones del Quixote*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

PAREJA, Eduardo Iañez. *História da literatura: A Idade Média*. Lisboa: Planeta, 1992.

PAREJA, Eduardo Iañez. *História da literatura: O Renascimento literário europeu*. Lisboa: Planeta, 1993.

PAVEL, Thomas. *Representar la existencia: El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica, 2005.

PAZ, Demétrio Alves. *Galaaz: a cristianização do herói do Graal*. Porto Alegre, 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande o Sul.

PERKINS, David. *História da literatura e narração*. *Cadernos do centro de pesquisas literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v.3, n.1, mar. 1999. Série traduções.

PLATAGEAN, Evelyne. *A história do imaginário*. In: LE GOFF, Jacques (org). *A História Nova*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PLINVAL, Georges de. *História da literatura francesa*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

PRAT, Angel Valbuena. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970.

PRIETO, Antonio. *Morfologia de la novela*. Barcelona: Planeta, 1975.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REMÉDIOS, Joaquim Mendes dos. *História da literatura portuguesa: desde as origens até a atualidade*. Coimbra: Atlântida, 1930.

ROUGEMONT, Denis. *História do amor no Ocidente*. 2. ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2003.

RUIZ-DOMÉNEC, José Enrique. *La novela y el espíritu de la caballería*. Barcelona: Mondadori, 1993.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto, 1975.

SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias de literatura. Observações de um ponto de vista construtivista. In: OLINTO, Heidrum Krieger. *Histórias da Literatura: As novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill, 1977.

SIMÕES, João Gaspar. *História do romance português*. Lisboa: Estúdios Cor, 1967.

SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

TIEGHEM, Philippe Van. *História da literatura francesa*. Lisboa: Estúdios Cor, 1956.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TOLKIEN, J.R.R. *The Monsters and the critics and other essays*. London; Harper Collins, 2006.

TOSTO, Rosário. *História da literatura italiana: desde as origens até o fim do século XV*. Petrópolis: Vozes, 1962.

TODOROV, Tzvetan. *História da literatura italiana: os Séculos XVI, XVII e XVII*. Petrópolis: Vozes, 1963.

VASSALO, Lígia. A narrativa medieval. In: VASSALO, Lígia. et al. *A narrativa ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, p.47-69.

VILHENA, Maria da Conceição. *Literatura francesa medieval*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

VIZIOLI, Paulo. *A literatura inglesa medieval*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura medieval"*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

3 – Obras históricas

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (orgs.). *Historia da vida privada – Da Europa Feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BURKE, Peter. *O Renascimento italiano: Cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

BURKE, Peter. A cavalaria no Novo Mundo. In: BURKE, Peter. *Variedade de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAHILL, Thomas. *Como os irlandeses salvaram a civilização*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

CARVALHO, Joaquim Barradas de. *O Renascimento português (em busca de sua especificidade)*. Lisboa: INCM, 1980.

CORTÁZAR, Fernando García de; Vesga, José Manuel González. *História de Espanha*. Lisboa: Presença, 1997.

DAVIS, Natalie Zemon; FARGE, Arlette (dir). *História das mulheres no Ocidente: Do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. 2 volumes.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *O imaginário da renascença*. Brasília: UNB, 1995.

DUBY, Georges. *A sociedade cavaleiresca*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DUBY, Georges. *Heloísa, Isolda e outras damas do século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *História, literatura e imaginário: um jogo especular. O exemplo medieval da cocanha*. In: IANONE, Carlos Alberto. et al. *Sobre as naus da iniciação – Estudos portugueses de literatura e história*. São Paulo: UNESP, 1998.

GARIN, Eugenio (org). *O homem renascentista*. Lisboa: Presença, 1991.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HELLER, Agnes. *O homem do renascimento*. Lisboa: Presença, 1982.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *O declínio da Idade Média*. Lisboa: Editora Ulisséa, 1956.

JOHNSON, Paul. *O Renascimento*. São Paulo: Objetiva, 2001.

KRISTELLER, Paul. *Tradição clássica e pensamento do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 1995.

LE GOFF, Jacques. (org) *O homem medieval*. Lisboa: Presença, 1989.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.

LE GOFF, Jacques. (org) *A História Nova*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente medieval*. Bauru: EDUSC, 2005.

LÚLIO, Raimundo. *O livro da ordem da cavalaria*. São Paulo: Editora Giordano, 2000.

MANCHESTER, William. *Fogo sobre a terra: a mentalidade medieval e o Renascimento*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. In: MAQUIAVEL, Nicolau. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

RUCQUOI, Adeline. *História medieval da Península Ibérica*. Lisboa: Estampa, 1995.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Lisboa: Europa-América, 1985.

VILAR, Pierre. *História de Espanha*. Lisboa: Horizonte, 1992.

WEBER, Max. *Ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

ZUBER, Christiane Klapisch (dir.). *História das mulheres no Ocidente: A Idade Média*. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

4 – Obras de referência

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

BONNASSIE, Pierre. *Dicionário de história medieval*. Lisboa: Don Quixote, 1985.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (org). *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

DRABBLE, Margaret (ed.). *Oxford companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

HALE, John R. *Dicionário do Renascimento Italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2001.

LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Bauru: EDUSC, 2002. 2 volumes.

LURKER, Manfred. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Martins fontes, 1997.

LYON, Henry R. (org). *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

TRESIDDER, Jack. *O Grande livro dos símbolos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.