

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RODRIGO MORAES ALBERTO

“HISTÓRIAS FINGIDAS”:
admiração e maravilhamento no *Amadís de Gaula*

Porto Alegre

2015

RODRIGO MORAES ALBERTO

**“HISTÓRIAS FINGIDAS”:
admiração e maravilhamento no *Amadís de Gaula***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História.

Orientador:
Prof. Dr. José Rivair Macedo

Linha de Pesquisa:
Cultura e Representações

Prof. Dr. José Rivair Macedo – Orientador

Prof.^a Dra. Ana Maria Lisboa de Mello

Prof. Dr. Igor Salomão Teixeira

Prof. Dr. Nilton Müllet Pereira

CIP - Catalogação na Publicação

Alberto, Rodrigo Moraes
"Histórias Fingidas": admiração e maravilhamento no
Amadís de Gaula / Rodrigo Moraes Alberto. -- 2015.
141 f.
Orientador: José Rivair Macedo.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto
Alegre, BR-RS, 2015.

1. História das Emoções. 2. Admiração. 3. Amadís de
Gaula. 4. Novela de Cavalaria. 5. Maravilhamento. I.
Macedo, José Rivair, orient. II. Título.

*Em memória de Leda Torres de Moraes,
mulher, avó e professora.*

AGRADECIMENTOS

CNPq,
José Rivair Macedo,
Nilton Müllet Pereira,
Igor Salomão Teixeira,
Marcos Schulz,
Darlan Pinheiro de Lima,
Alessandro R. Güntzel,
Fernando Ponzi Ferrari,
Fernando Prudêncio,
Leonardo Méndez,
Arildo Leal de Aguiar Junior,
Giuseppe Betino De Toni,
Gabriel Cabeda Egger Moellwald,
Alfredo Campos Ranzan,
Claudio Klippel Borges,
Laura Spritzer Galli,
Mathias Inácio Scherer,
Samuel Pereira Marcolin,
Gabriel Torelly Fraga,
Matheus Guedes,
Consuelo Berro,
Ana Belén Gutiérrez Puente,
Iana Scopel Van Nouhuys,
Georgia Stefânia Manfrói Pinto,
Vanesa Arduin Nunes,
Gabriel Borba Luzzi,
Cecilia Suñé Novossat,
Isadora Batistella Machado,
Lúcia Karam Tietboehl,
Hariagi Borba Nunes,
Nathália Boni Cadore,
Juliana Lang Pádua,
Celia de Fraga Alberto,
Regina Maria de Fraga Alberto,
Aline Moraes Alberto,
Regis Luiz de Fraga Alberto,
Tânia Maria Moraes Alberto.

Ao chegar em uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos.

Italo Calvino



RESUMO

Reflexo de um processo histórico anterior, os romances de cavalaria fazem surgir no final do medievo ibérico uma nova moda literária, que mescla a tradição mítico-cavaleiresca com as mudanças sociais que caracterizam o movimentado período histórico. Estes *libros* se configuram durante quase um século como um sucesso de mercado, modelo de experiência máxima da nobreza cavaleiresca em um mundo cujos baluartes mostram-se movediços e sensíveis. Para além de conter uma coleção de *mirabilia* como objeto, estes romances são dispositivos *maravilhantes* que têm função e criam significações em um momento de experiência deslocada, num jogo de perspectiva. Sob a história das emoções, este trabalho se propõe a analisar a admiração no mundo ibérico quinhentista a partir da construção do *dispositivo de maravilhamento*.

Palavras-Chave:

História das Emoções

Admiração – Maravilhamento

Amadis de Gaula – Novela de Cavalaria

ABSTRACT

Reflection from a previous historical process, the chivalric romances do arise at the end of the Iberian medieval a new literary fashion, blending the mythic-chivalric tradition with social changes that characterize the bustling historical period. These *libros* are configured for nearly a century as a market success is a model and height of a focused literature to chivalrous nobility, in a world where their moral and aesthetic strongholds show is unstable and sensitive. These novels are wrapped device boggling's appearances. Stemmed from the need to rethink the wonderful study. This study analyzes the admiration and the Iberian world from the sixteenth century construction of the wonder device.

Key Words:

History of Emotions

Admiration – Wondering

Amadis of Gaul – Novel of Chivalry

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I	
<i>VERDAD ME DIXO LA DONCELLA: OS MIRABILIA À DERIVA.....</i>	20
1. O GIGANTE <i>GANDALÁC</i> SECUESTRA <i>GALAOR</i>	20
2. O MARAVILHOSO PARADIGMÁTICO.....	25
3. <i>DISPOSITIO ADMIRATIO</i>	30
CAPÍTULO II	
<i>AMADÍS ENCANTADO: AVENTURA E IMAGINAÇÃO.....</i>	38
1. MONTALVO, AUTOR DESAPARECIDO.....	39
2. UMA AVENTURA IMAGÉTICO-EDITORIAL.....	48
3. CONDIÇÕES PARA O SURGIMENTO DO ROMANCE CORTÊS.....	54
4. EXPERIÊNCIA, AVENTURA, IMAGINAÇÃO.....	61
CAPÍTULO III	
<i>PATRAÑAS FINGIDAS: SONHO E MARAVILHAMENTO.....</i>	65
1. MORTE E VIDA <i>D'AMADÍS</i> : HERANÇA E INTERVENÇÃO.....	67
2. MAGIA, AMOR E <i>ALEVOSIA</i> NA <i>ÍNSULA FIRME</i>	74
3. PENITÊNCIA NA <i>PEÑA POBRE: BELTENEBRÓS</i> E A MEMÓRIA AO REVÉS....	80
4. TEMPESTADE NO ARQUIPÉLAGO OU DA AVENTURA INTEMPESTIVA.....	88
5. DO FINGIMENTO OU DE COMO <i>AMADÍS</i> IMAGINA A HISTÓRIA.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	128

INTRODUÇÃO

Ávidas as mãos daquelas e daqueles que há cerca de cinco séculos atrás se acercassem de um livro grosso e estranho ao andar pelas vielas de *Valladolid*. Com a exação dos tipógrafos e esta infável invenção chamada de prensa, tornou-se possível reproduzir livros e histórias com maior velocidade e para um público vasto em relação aos incunábulos e antigos manuscritos de até então. Qual um extenuante perfume de primavera, desabrochava o *siglo del oro* da literatura peninsular nas histórias dos *libros de caballerías*. Novidade incomum e sedutora, interdita às/aos analfabetas/os, era causa de grande curiosidade a quem quer que fosse.

Sob o forte cheiro do vinho, dos cereais, hortaliças e temperos do rico vale do rio Douro, ao zanzar da gente e do gado da meseta castelhana, as estreitadas vielas de casarões morados por certo não se surpreenderam tanto. Praças, largos e peatonais eram cenário cotidiano de aventuras e amores nas histórias em jogral que brotavam das bocas dos trovadores, tão acostumadas ao escárnio e ao riso. Sob o encantamento dos alaúdes, rabecas e pandeiros ciganos, estas histórias desde tempos imemoriais eram cantadas no fabuloso mundo do espetáculo de rua, nas feiras, entre anões, corcundas e bufões. Aconteceu que algumas histórias conhecidas de longa data, familiar para muitos, por hora apareciam travestidas com nova roupagem, estampadas e reinventadas a criar furor no universo quinhentista por um estranho e grosso tomo de capa dura.

As insígnias e o escudo com leões rompantes logo na primeira página não deixa enganar nem os incautos: trata-se dos livros d'*O Amadís de Gaula*, por primeira vez impressos em sequência (*complidos*) e ilustrados (*hystoriados*) em uma misteriosa versão em cinco livros de um mesmo volume. Juan Baptista Avalle-Arce, um dos grandes estudiosos da obra, evidencia como compilador do romance Garci-Rodríguez de Montalvo, que teria corrigido os três primeiros livros por estarem “*muy corruptos y viciosos*”; e com o uso tópico de um pergaminho antigo trazido à Espanha, emenda-lhe um quarto, além de uma continuação conhecida como *Las Sergas de Esplandián*, quinto livro do ciclo de *Amadís*¹. Montalvo deve ter trabalhado na novela nas últimas décadas do século XV. Não nos deixou mais escritos, tampouco é citado por outras obras. Como nos aponta Cacho Blecua, seguramente foi um homem de certa quantidade de posses,

¹ O autor propôs uma delimitação textual ao *Amadís* primitivo, salientando os parâmetros da reelaboração de Montalvo em cada um dos quatro livros. AVALLE-ARCE, Juan Baptista. *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*. México: Fondo de cultura económica, 1990.

uma vez que tinha o cargo de *regedor* da vila castelhana de *Medina del Campo*. Além de tudo, esta aparição causava grande estranhamento e inquietação, pois, o que faria uma história de cavaleiros que tinha já seus motivos e episódios consolidados na memória oral ser modificada e comercializada no caro material que representava o suporte da nova invenção livresca?

Logo ao folhar o prólogo, os estranhamentos se multiplicam. Nesta arenga – que muitos caminhos possíveis mostra ao historiador – este homem chamado Montalvo não se constringe em denunciar a “*falta de los diferentes y malos escritores*” que

compusieron las **historias fengidas** en que se hallan las **cosas admirables fuera de la orden de la natura**: que mas por nombre de **patrañas** que de **coronicas** con mucha **razón** deuen ser tenidas et llamadas².

Justifica sua descrença através de sua experiência como cavaleiro em batalha e pela ideia de verossimilhança que denomina “*cemento de verdade*” – o que considera ser verossímil tomando como referência o *cotidiano* e o *comum*. Trata de deixar explícito já de início seu ceticismo para com estas *patrañas* e inverdades. Utilizando outro tópico, o da humildade autoral³, propõe-se a laborar e reescrever justamente estas histórias inacreditáveis, fazendo passar os antigos originais da conhecida história de *Amadís* pelo seu subjetivo filtro de *razom* por estarem “*corruptos y mal compuestos en antiguo estilo*”. Percorrendo, entretanto, a “nova” obra do início ao final do texto, elucubram-se os mais variados usos destas “*cosas admirables*” a infestar os episódios de sua novela. Montalvo boicota-se? Em realidade estava se baseando nestas histórias, e não teme a contradição. Ao mesmo tempo que denuncia, faz uso do que podemos chamar de *dispositivo maravilhante*.

Certamente se está diante de um livro fabuloso. Qual seria o trabalho de Montalvo se não fabular a fim de configurar um novo passado possível? O tom irônico do narrador aparenta tratar-se de uma história mais recente, como a do *ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Contudo, trata-se do *Amadís de Gaula*, pouco menos de um século mais antigo. Não é por acaso que Cervantes coloca na boca do *cura* que “*parece cosa de misterio esa*” quando toma em mãos os *libros de Amadís*, salvando

² RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadís de Gaula*. Edição de Juan Manuel Cacho Blecua. Coleção Letras Hispánicas, 2 vol. Madrid: Cátedra, 1987-1988, Livro I, Prólogo, p. 217-225.

³ Coloca-se modestamente como era costume nas normas retóricas dos prólogos, fazendo alusão de sua debilidade e escassa preparação: “*E yo esto considerando, desseando que de mí alguna sombra de memoria quedasse, no me atreviendo a poner el mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon, quísele juntar com estos postrimeros que las cosas más livianas y de menor substancia escribieron, por ser él según su flaqueza más conformes*”. RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Op. cit.*, p. 223-4.

da fogueira da biblioteca por ser único em seu gênero. De fato Montalvo reinventa a história fazendo uso do recurso ao fantástico como intermediador entre sentido e intelecto. A aventura pressupõe um caminho à experiência que passa pelo extraordinário e pelo exótico. Perguntemo-nos, pois que novidades traria sua intervenção, que marcou tão fortemente e tanto atraiu a atenção do mundo quinhentista?

Qual função exercem estas *histórias fingidas* que Montalvo se refere e como as significa ao debruçar-se nelas para modernizar e escrever sua história? Como se apresenta a admiração e como eram entendidos os *mirabilia* no discurso dos *libros de caballerías* nesta passagem do século XV ao XVI? Que conceito de memória e história este “dispositivo maravilhante” chamado *libro* carrega e transmite a esta sociedade em transformação, racionalmente cada vez mais cética em relação ao estranho, incomum e sobrenatural? Estas são as questões centrais que me proponho desvencilhar.

Para cercear estas perguntas, tomarei como fonte a novela *O Amadis de Gaula*⁴, me valendo da recente edição crítica de Juan Manuel Cacho Blecua da versão da obra publicada em 1508, mais antiga que se conhece. *Los Quatro Libros del Esforzado et Virtuoso Caballero Amadís, Hijo del Rey Perion de Gaula y de la Reina Elisena* foram impressos em Saragoça, portanto, em território aragonês⁵. Sabemos que o *Amadis* adquiriu uma popularidade até então nunca vista na Península Ibérica e fora dela, com várias edições e traduções⁶. Dentre estas, com o objetivo de traçar comparações no decorrer da pesquisa, pretendo me servir de mais duas versões que estão acessíveis: a publicada em Veneza em 1533⁷, compilada por Pascual de Gayangos em 1850 na Biblioteca de Autores Españoles; e a impressa em Sevilha no ano de 1526⁸, disponível *online* no site da Biblioteca Nacional Portuguesa, digitalização do documento original.

Não posso me furtar de comparações e cotejamentos com outras obras do período, que de forma eventual, pretendo lançar mão a fim de contrastar o encontrado

⁴ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula*. Edição de Juan Manuel Cacho Blecua. Coleção Letras Hispánicas, 2 vol. Madrid: Cátedra, 1987-1988.

⁵ Estes dados de localidade mostram-nos quão grande era a transitoriedade destas obras pelo espaço ibérico, já no período de suas primeiras impressões. Ressalto o importante estudo de Kristin NEUMAYER. “Editorial Interference in *Amadís de Gaula* and *Sergas de Esplandián*”. In: A. CORFIS, Ivy; HARRIS-NORTHALL, Ray. *Medieval Iberia changing societies and cultures in contact and transition*. Woodbridge: Tamesis Books, 2007, p. 136-149.

⁶ EISENBERG, Daniel; MARÍN PINA, M.^a Carmen. *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.

⁷ ORDOÑEZ DE MONTALBO, Garci. *Amadis de Gaula, Los Quatro Libros del Esforzado et Virtuoso Caballero Amadís, Hijo del Rey Perion de Gaula y de la Reina Elisena*, versão de 1533. In: *Libros de Caballerías*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XL. Madrid: Atlas, 1950, p. 1-402.

⁸ ORDOÑEZ DE MONTALBO, Garci. *Amadis de Gaula. Los quatro libros de Amadis de gaula nuevamente impressos & hystoriados en Seuilla*. Sevilha: Iacobo y Iuan Cromberger, 1526. Disponível em: <<http://purl.pt/921>> e acessado em: 07/05/2011.

no Amadis. Todas, de uma ou outra forma, são herdeiras do ciclo arturiano da matéria da Bretanha e estão imersas no ideal cavaleiresco ibérico. *Las Sergas de Esplandián*, escrito como uma continuação aos quatro livros de *Amadis* por Montalvo, como já mencionado, tendo sido impresso em Sevilha no ano de 1510⁹, mostra-se o mais necessário a estar contido na análise; *O Baladro del Sabio Merlín*, do contexto ibérico, publicado em Burgos em 1498¹⁰; *El Libro del Caballero Cifar*, impresso em 1512¹¹; e por fim, *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell, tendo como coautor Martí Joan de Galba, impresso em Valência em 1490¹².

Já a partir de meados do século XV nasciam na Espanha histórias de características e formas diversas, como *Tirant lo Blanc*, *El Caballero Cifar*, *El Baladro del Sabio Merlín*, e os dois ciclos mais consagrados, dos *Amadíses* e dos *Palmerins*, cujos fólhos estavam recheados de personagens, lugares, objetos, façanhas e temas maravilhosos herdados do repositório de imaginário céltico e da matéria da Bretanha¹³, sendo que partir do século XVI este universo será ainda mais expandido com a invasão da América¹⁴. Para Jesus Duce Garcia, da *Universidad de Zaragoza*,

los elementos maravillosos de los libros de caballerías provienen en gran medida, como tantos otros aspectos, de la fascinante materia artúrica, aunque no deben perderse de vista otras importantes tradiciones, véase la bizantina, la oriental, el imaginario sobrenatural clásico y las manifestaciones de la magia de la propia literatura hispánica medieval, a lo que habría que sumar los libros de prodigios y monstruos, las teratoscopias y taumatografías que proliferaron por toda Europa en el siglo XVI, bien conocidas por algunos escritores del género caballeresco¹⁵.

⁹ ORDOÑEZ DE MONTALBO, Garci. *Sergas de Esplandian, Las. Las Sergas del Muy Esforzado Caballero Esplandian, Hijo del Excelente Rey Amadis de Gaula*, versão de 1542 e 1588. In: *Libros de Caballerías*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XL. Madrid: Atlas, 1950, p. 403-561.

¹⁰ *Baladro del Sabio Merlín, El*. Edição de Burgos de 1498. Madrid: Miraguano Ediciones, 1988. Edição digital Proyecto Avalon, 2003.

¹¹ *Caballero Cifar, El*. In: BUENDIA, Felicidad (organização). *Libros de Caballerías Españoles*. Madrid: Aguillar, 1954, p. 43-296; *Caballero Zifar, Libro del*. Códice de Paris. Edição de Manuel Moleiro e Francisco Rico. Barcelona: Moleiro, 1996.

¹² *Tirant lo Blanc*. Valência, 1490. Disponível online em: <<http://www.tinet.cat/bdt/tirant/>> e acessado em 20/09/2011; *Tirante el Blanco*. In: BUENDIA, Felicidad (organização). *Libros de Caballerías Españoles*. Madrid: Aguillar, 1954, p. 1053-1731.

¹³ Para um panorama das heranças dos temas maravilhosos nas tramas ibéricas, ver o clássico trabalho de: ENTWISTLE, William J. *A Lenda Arturiana nas Literaturas da Península Ibérica*. Lisboa: INL, 1942.

¹⁴ Cf. GREENBLATT, Stephen. *Possessões Maravilhosas: o deslumbramento no Novo Mundo*. São Paulo: EDUSP, 1996.

¹⁵ DUCE GARCÍA, Jesús. "Magia y maravillas en los libros de caballerías hispánicas". In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, Maria Carmen (edit.). *Amadís de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008, p. 192.

Obra mais difundida na península e fora dela deste gênero cavaleiresco, o *Amadis de Gaula*, tem especiais manifestações do “sobrenatural” durante toda a trama: vê-se as aparições de *Urganda la Desconocida*, vinculadas ao universo feérico; a magia de *Arcaláus el Encantador*, com seus auxiliares; o mundo de *Briolanja*; a ilha encantada de *Insula Firme*; o anão que entrega a carta de *Oriana* a *Amadis*; o gigante *Gandalac*, que sequestra *Galaor*, entre tantos outros monstros; os sonhos e as profecias; os lugares e objetos mágicos (espadas e anéis)¹⁶. Considerando-as a partir de um sentido estrutural, Cacho Blecua, que é um dos maiores estudiosos da obra, chega a dizer que por suas características e sua tradição “la aventura [no *Amadis*] es por esencia maravillosa, (...) una continuada maravilla”¹⁷. Rafael Mérida Jiménez, discípulo de Cacho Blecua e autor de um dos trabalhos recentes sobre a maravilha na novela, conclui que “el *Amadis de Gaula* constituye la obra más relevante de las letras españolas medievales para una investigación como la abordada”¹⁸. A obra, portanto, propicia uma legítima abordagem da admiração e do maravilhoso.

Paralelamente à novela, os estudos historiográficos sobre a obra podem ser divididos em quatro grandes fases, segundo uma pesquisa recente de mestrado da portuguesa Filipa Medeiros¹⁹. A primeira fase, que se estende dos finais do século XIX até meados do século XX, é protagonizada pela historiografia inglesa, francesa e peninsular, com as primeiras abordagens coerentes à obra, tendo ênfase as temáticas de origem da novela (autoria e localização geográfica), as influências e sua língua primitiva; emergem os nomes de Grace Williams²⁰, Teófilo Braga²¹, Alexandre Herculano²² e Carolina Michaëlis de Vasconcelos²³. Uma segunda fase, entre as décadas de 50 e 60 do século XX, é encabeçada pela historiografia inglesa e peninsular, com um incipiente interesse da historiografia norte-americana, e verifica-se a proliferação dos

¹⁶ BUENO SERRANO, Ana Carmen; CORTIJO OCAÑA, Antonio. “El dominio del caballero: nuevas lecturas del género caballeresco áureo”. *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 16, 2010, p. LV-LXI.

¹⁷ CACHO BLECUA, Juan Manuel. “Introducción”. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Op. cit.*, p. 127.

¹⁸ MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael Manuel. *El “Amadis de Gaula” de Garci Rodriguez de Montalvo y la Maravilla Medieval*. Disponível em: <http://parnaseo.uv.es/Tirant/merida_tesis_amadis.htm>; acessado em 20/08/2011.

¹⁹ MEDEIROS, Filipa. “Historiografia de uma Novela de Cavalaria Peninsular: O *Amadis de Gaula* – Estado da Questão e ‘Bibliografia Comentada’”. *Medievalista On Line*, Ano 2, nº 2. Lisboa: 2006.

²⁰ WILLIAMS, Grace. *Opus cit.*, p. 1-167.

²¹ BRAGA, Teófilo. *História das novelas portuguesas de cavalaria. Formação do Amadis de Gaula*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1873.

²² HERCULANO, Alexandre. “Novellas de cavallaria portuguesas. Amadis de Gaula”. *Opúsculos*, vol. IX, *Literatura*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1873-1908, p. 87-99.

²³ VASCONCELOS, C. M. Prefácio a *Romance de Amadis*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1912, p. 12-41.

campos de estudo, com o surgimento de pesquisas relacionadas à temática amorosa e ao maravilhoso na obra; ressaltam-se os trabalhos de Edwin Place²⁴, Rosa Lida Malkiel²⁵ e Rodríguez-Moñino²⁶. Entre as décadas de 70 e 80 do século XX a historiografia entra em uma terceira fase, tendo maior destaque os investigadores espanhóis e estadunidenses. Os estudos da obra se aprofundam, sob novos métodos e perspectivas, dando uma renovação literária e historiográfica aos trabalhos, acompanhados do surgimento de novas temáticas, como as ligadas à História Cultural, à designada História de Gênero, assim como o estudo das armas, dos elementos mítico-simbólicos, das profecias e dos vários fatores inerentes ao amor cavaleiresco; nesta fase podemos ressaltar os trabalhos de Frank Pierce²⁷ e Cacho Blecua²⁸.

Uma quarta e última fase se delimita entre os anos 1980 e os dias de hoje, caracterizando-se por um “boom” (para usar a expressão da autora) nos estudos sobre o *Amadis*, principalmente por espanhóis e argentinos, com uma participação menor de norte-americanos, marcada pelos estudos de antropologia e sociologia históricas, de filologia e de simbolismo, chegando a um ponto de saturamento e esgotamento, como se refere Filipa Medeiros, dos campos de estudo proporcionados pela obra. As principais temáticas são o simbólico, a magia, as profecias, as influências greco-romanas e bizantinas, o estudo do feminino, a cavalaria, o espaço (sobretudo as geografias insulares), a temática amorosa e a cortesia, os estudos filológicos variados, os motivos folclóricos e os aspectos jurídicos; neste período destaca-se a contribuição de Juan Baptista Avalor-Arce²⁹ e a criação das bases de dados de literatura cavaleiresca denominadas *Clarisel*³⁰.

A grande maioria dos trabalhos envolvendo a obra, ao contrário do que pode parecer, é da área da literatura e tratam do extraordinário como objeto metafísico. Que caminhos são estes por onde anda a História? Estudar romances é buscar entender um mundo enquanto ele está de ponta-cabeça. Os estudos literários se satisfazem

²⁴ PLACE, Edwin B. The Amadís Question. *Speculum*, vol. 25, nº 3. Jul., 1950, p. 357-366.

²⁵ LIDA DE MALKIEL, M. R. *Opus cit.*, p. 283-289.

²⁶ MOÑINO, Antonio Rodríguez; CARLO, Agustín Millares; LAPESA, Rafael. *Opus cit.*, p. 24.

²⁷ PIERCE, Frank. *Amadis de Gaula*. Boston: Twayne Publishers, 1976.

²⁸ CACHO BLECUA, Juan Manuel. *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Madrid: Cupsa, 1979. O autor analisa grande parte dos episódios do *Amadis* e os elementos mítico-folclóricos da tradição literária.

²⁹ AVALLE-ARCE, Juan Baptiste *Op. cit.* Através de uma análise minuciosa, propôs uma delimitação textual ao *Amadis* primitivo, salientando os parâmetros da reelaboração de Montalvo.

³⁰ Projeto do Departamento de Filologia Espanhola da Universidade de Saragoça, tendo como finalidade reunir o máximo de trabalhos sobre a matéria cavaleiresca. Site: <<http://clarisel.unizar.es/>>, acesso em 20/09/2011.

evidenciando as características de sua anormalidade. O que os historiadores devem se encorajar é tentar compreender a sua normalidade, mesmo com ele estando às avessas.

Este trabalho insere-se no campo das pesquisas que faço desde 2007 no âmbito dos estudos medievais, orientado pelo Prof. Dr. José Rivair Macedo, nas quais venho trabalhando com o *Amadis* e romances de cavalaria como fonte histórica³¹.

Acredito que este trabalho se justifique por três motivos principais. O primeiro é que os estudos dos *mirabilia*, ainda que seja um tema um tanto bem percorrido, estão muito marcados pela historiografia da década de 80 do século XX. Sem tirar o mérito que estes historiadores têm por lançarem estes alicerces, seus estudos pretendem-se estruturalistas, e acabam por generalizar para todo o medievo conceitos e visões de mundo que são próprios apenas do espaço e tempo visado em suas pesquisas, que de modo geral corresponde à França da Idade Média Central – séculos XII e XIII. Inspirado por John Dagenais e Margareth R. Grer³², este trabalho pretende questionar apropriações forçadas impostas aos espaços ditos “periféricos” da Europa e reproduzidas acriticamente por grande maioria dos acadêmicos de todo o planeta. Buscando visões de mundo que sejam próprias, procuro devolver à sociedade ibérica sua historicidade.

Da mesma forma, este trabalho provém da necessidade de repensar o estudo do maravilhoso. Não pretende, portanto, completar lacunas na bibliografia, mas questionar a forma tão somente colecionista e inventariante com que muitas vezes os trabalhos sobre os *mirabilia* vêm sendo produzidos. Como cita Caroline Walker Bynum, devemos “deixar ‘as maravilhas’ para os teóricos literários e ‘a idade das maravilhas’ para a Renascença”³³. Não creio que seja o bastante um trabalho apenas descritivo, pretendo focar nas significações e reações que os homens e mulheres demonstraram a partir da admiração, para então pensar nas características daquilo que é maravilhante aos olhos de meu narrador.

Por fim, com este trabalho pretendo também lutar contra uma tendência e um preconceito. Não sei se por desprezo, medo do perigo ou desinteresse, mas de modo geral os historiadores pouco se aventuraram a traçar pesquisas a partir dos romances de cavalaria, principalmente dos *libros* ibéricos, quase totalmente relegadas aos estudos

³¹ O projeto de pesquisa, sob orientação do Prof. Dr. José Rivair Macedo, está sendo desenvolvido no Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e foi agraciado com Bolsa de Mestrado do CNPq no período de março/2012 a fevereiro/2013.

³² DAGENAIS, John; GRER, Margareth R. “Decolonizing the Middle Ages”. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, vol. 30-3. 2000, p. 431-448.

³³ BYNUM, Caroline W. “Wonder”. *The American Historical Review*, vol. 102, nº 1, 1997, p. 3 (tradução livre).

literários e filológicos. Como escreveu José Roberto Mello, mesmo em narrativas idealizadas “o mundo real é sempre tomado como ponto de partida”³⁴. Dada a viabilidade do estudo pelo acesso à bibliografia e às fontes (em atuais edições e nos manuscritos originais *online*), pesquisas como esta trazem a originalidade de se abordar romances como fontes para o estudo histórico, e só viriam a acrescentar à compreensão dos modos de ser e pensar medievais e modernos.

Examinando o romance de cavalaria *Amadis de Gaula*, pretendo apreender uma parte das variadas concepções e ideias acerca da admiração presente na sociedade ibero-portuguesa do final do século XV e início do século XVI. Buscar evidências textuais da admiração, procurando entender as reações surgidas (como o estranhamento, a risibilidade, o temor) e a significação decorrida (o sentido atribuído) a partir dela em sua particularidade espaço-temporal. O que pretendo aqui não é estudar a recepção do *Amadis* na sociedade ibérica – o que, se fosse possível, demandaria uma pesquisa muito maior – tampouco tenho por intento recuperar as emoções a partir do texto literário – o que penso ser algo um tanto impossível para a Idade Média. Também não pretendo estudar as “mentes” tardo-medievais, ou fazer a história de suas “mentalidades”³⁵. Estou mais interessado na *condição* de admiração do que naquilo que Le Goff chamaria de objetos maravilhosos.

Diversos entendimentos desta emoção pairam nas mentes renascentistas, percepções leitoras dos romances, repletos de tradições e invenções, rupturas e descontinuidades. Os *mirabilia*, estranhamente ancorados entre o repulsivo e o surpreendente, aportam bem esta função na narrativa: configuram-se como *oposição* enquanto não deixam de fazer parte do mundo-horizonte do europeu – inexplicáveis, conquanto cada entendimento seja uma apropriação e uma tentativa de explicá-los. A leitora e o leitor contemporâneos podem até não se assustar, mas a trama é inventiva e criativa, impressiona pelo refinamento e pela sutileza do enredo. Estes resquícios escritos são intencionais e, contrastando com o aspecto repulsivo dos *mirabilia*, revelam no discurso seus entendimentos da admiração. Foi ali mentada por sujeitos sociais quinhentos anos mais antigos que nós e continua operando. Questionarmos, por exemplo, a depreciação destas *histórias fingidas* pelo narrador parece ser um fator

³⁴ MELLO, José Roberto. *O Cotidiano no Imaginário Medieval*. São Paulo: Contexto, 1992, p. 123.

³⁵ Não deixo de reconhecer, da mesma forma, a importância exercida por esta história dita “das mentalidades” para o desenvolvimento de uma série de estudos de história da cultura, com o surgimento de diversas temáticas, que permite a postulação de uma pesquisa como esta. Ver ARIÈS, Philippe. “A História das Mentalidades”. In: LE GOFF, Jacques (organização). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 207-236.

importante para não cairmos na aporia de pensar a admiração como textualmente delimitável e determinada. A forma como os sentimentos foram expressos discursivamente é o que me proponho a estudar.

Tenho por objetivo procurar e explorar os elementos da narrativa onde se põe em ação o *dispositivo maravilhante*, configurando novos sentidos e dando novo papel aos *mirabilia*. Temos acesso a estas reações não só por adjetivos (algo chamado de *maravilloso*, por exemplo), mas pelas indicações, respostas de personagens, digressões morais, pela evocação e inserção intencional da admiração na narrativa, que buscam provocar respostas naquele que lê. Faço aqui uma interpretação de como o discurso da admiração pode criar reações e organizar leituras.

Proponho-me no primeiro capítulo a cercear o que seriam e como foram tratadas estas “*cosas admirables*”, traçando um panorama dos estudos do maravilhoso e da admiração no Ocidente Medieval. Discuto os proveitos de uma História das Emoções na busca das significações criadas pela admiração ao século XVI espanhol, fazendo uma revisão crítica das teorias e conceitos do fantástico e dos *mirabilia*. Para além da ideia de “maravilhoso”, proponho um conceito que seja próprio e específico para o período e que realce aquilo que condicione o “maravilhamento”, que seja funcional, disparado como um *dispositivo maravilhante*. A construção discursiva do admirável é instável e circunstancial, está sempre condicionado a tempo e agentes delimitados³⁶. Não é objetificável, colecionável, catalogado ou localizado. A admiração está sempre em perspectiva, é particular, cognitiva e irreproduzível. Nas novelas de cavalaria se mostra funcional.

No segundo capítulo trato do *Amadís* pensando o texto enquanto objeto, suas condições de produção e possibilidades de emergência, visando avaliar tendências que indiquem aspectos de suas heranças, tradições, leituras possíveis. Nos primeiros anos do século XVI, a pequena nobreza guerreira parece continuar a demarcar seu espaço ideológico e identitário através da invenção fantasiosa de uma *alteridade bestializada*, representada nos *libros de caballería*. Abordo também a bibliografia sobre os romances de cavalaria, a relação ideário-realidade, dando ênfase ao referencial teórico-metodológico que discuta o uso dos romances como fontes históricas, sua gênese e os usos da aventura no espaço-tempo tardo-medieval e renascentista.

³⁶ Interesse-me muito também por explorar o caráter dúbio dos *mirabilia*, uma certa ideologia maniqueísta que os define entre “bom” e “mau”, dependendo da circunstância e situação, inclusive mudando de sentido.

O terceiro capítulo destina-se a uma análise da admiração nos livros I, II, III e IV de *Amadís*, com inserções no livro V, as *Sergas de Esplandián*, em outras obras da tradição cavaleiresca e cronística, comparando às reelaborações de Montalvo. O sobrenatural, o feérico, o mágico e o miraculoso são deslocados no Renascimento do lugar que ocupavam no período medieval. Cumpram quais novas funções? Que usos são feitos do texto proveniente de séculos antes quando é ressignificado? A partir da comparação de episódios da narrativa, reflito sobre o conceito de memória e de história. O dispositivo funciona selecionando imagens da memória, que coloca na mesa de jogo maravilhante da novela. A emoção como experiência permite vislumbrar a necessidade geradora de todo o maquinário que põe em movimento o discurso.

O poderoso nobre da rica cidade de *Medina del Campo* não pretende esconder seu filtro cavaleiresco de racionalidade cortesã e justifica seu trabalho pela memória e fama que dele fossem criados. Trata com desconfiança e como invenção tudo que parecer grave, estranho ou fora da ordem natural. Mas que motivações e intenções teriam esta sua incredulidade? Moderniza a obra com o objetivo de enaltecer a cavalaria, propondo “adequações” a um “*estilo polido y elegante mais tocante à cavalaria e atos dela*”. O processo de adorno da narrativa denuncia a associação de um novo conceito de história ao discurso. Na antiga versão, que segue o exemplo das clássicas histórias cavaleirescas de amor idealizado e impossível, *Amadís* morria pelas mãos de seu filho *Esplandián* e *Oriana*, ao presenciar seu triste fim, atirava-se de uma torre. Esta modificação é anterior à grande fama que terão os livros de *Amadís* no século XVI e à apropriação do escrito para fins comerciais.

O medinês, como sabemos, não viverá a ponto de ver os frutos de seu trabalho. Ao recompor e reverter estas *patrañas* em passagens elegantes e polidas, faz do *Amadís* um livro “*único en seu gênero*”, nas palavras de Cervantes. Quando se permite fabular, Montalvo muda a história, traz as maravilhas medievais para a ordem do dia e, abrindo as janelas e mares do presente, descontinua o passado. A viagem, que é a aventura narrativa, está apenas começando. Aquilo que será irônico, risível e quixotesco no século XVII seria para Montalvo crônica ou verossimilhança? Como estes fingimentos cumprem função maravilhante na história e qual seria a função da história senão fingir?

CAPÍTULO I
VERDAD ME DIXO LA DONCELLA:
OS MIRABILIA, CONCEITO À DERIVA

1. O GIGANTE *GANDALÁC* SECUESTRA *GALAOR*

Logo aos primeiros folheares da novela, o gigante *Gandalac*, movido pelas palavras proféticas de uma donzela que havia encontrado, se põe em planos de sequestrar o irmão mais novo de *Amadis*. A rainha *Elisena*, que havia jogado ao mar seu primeiro filho – fruto de uma relação ilegítima, antes de casar-se com o rei *Perión de Gaula* – na tentativa de salvá-lo, se vê em desespero no momento em que *Galaor* é levado pelo gigante. A passagem se dá em poucas páginas, mudando rapidamente o tom da narrativa³⁷:

Quando el niño ovo dos años y medio fué assí que el Rey su padre era en una villa cabe la mar que Bangil avía nombre, y estando él a una finiestra sobre una huerta³⁸, y la Reina por ella holgando con sus dueñas y doncellas, teniendo el niño cabe sí, que ya començava andar, vieron entrar por un postigo que a la mar salía un jayán con una muy gran maça³⁹ en su mano, y era tan grande y dessemejado⁴⁰, que no avía hombre que lo viesse que se dél no espantasse, y assí lo hizieron la Reina y su compañía, que las unas huían entre los árboles y las otras se dexavan caer en tierra atapando los ojos por le no ver. Mas el gigante endereçó contra el niño, que desamparado y solo le vio, y llegando a él tendió el niño los braços riendo, y tomóle entre los suyos, diziendo:

–Verdad me dixo la doncella.

Y tornóse por donde viniera, y entrando en una barca se fue por la mar. La Reina, que le vio ido y que el niño le llevaba, dio grandes gritos, mas poco le aprovechó; mas su duelo y de todos fue tan grande, que comoquiera que el Rey mucho dolor tenia por no aver podido socorrer su hijo, viendo que remedio no avía, baxóse a la huerta para remediar a la Reina, que se estava matando que le venía en la memoria el otro hijo que en la mar avía lançado, y agora que con éste pensaba remediar su gran tristeza verlo perdido por tal ocasión⁴¹, no teniendo esperança de jamás lo cobrar, hazía las mayores ravidias del mundo.

³⁷ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadis de Gaula*. Edição de Juan Manuel Cacho Blecura. Coleção Letras Hispanicas, 2 vol. Madrid: Cátedra, 1987-1988, Livro I, Cap. 3, p. 265-266.

³⁸ Recorrente no romance, *finiestra* me parece ser uma derivação do latim *fenestra*, abertura no muro, janela de castelo. Já *huerta* é uma derivação do latim *hörtus*, jardim, horta. COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1998, p. 326.

³⁹ Segundo Cacho Blecura, *jayán* é uma denominação comum nos romances de cavalaria para gigante. RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Op. cit.*, p. 265.

⁴⁰ *Dessemejado*: disforme, espantoso, assustador. *Idem. Op. cit.*, p. 265.

⁴¹ *Ocasión*: acidente, ocorrência imprevista, dano. *Idem. Op. cit.*, p. 266.

A inexistência de sinais gráficos de exclamação no trecho⁴² não nos impede de perceber reações altamente passionais que lhe estão imputadas. Narrado habilmente pelo autor, o inesperado aparecimento do gigante cumpre a função de disseminar o medo e o pavor, de forma que “*no avía hombre que lo viesse que se dél no espantasse*” e a rainha e suas damas de companhia “*huían entre los árboles*”, e as outras mulheres “*se dexavan caer en tierra atapando los ojos por le no ver*”. Fugindo da visão aterradora como se negando o sentido poderia se diminuir o medo que lhes crescia pela presença de pavorosa criatura.

A atribuição de características negativas e pejorativas ao personagem por parte do autor é perceptível e intencional – ainda que em parte esteja reproduzindo padrões sacramentados na tradição da escrita romanesca e arturiana, como a estética hiperbólica. O gigante *Gandalac* carrega uma maçã na mão, arma que não é utilizada pelos cavaleiros no livro⁴³, excluindo-o do mundo ordenado da cavalaria. Ressaltado é seu tamanho descomunal e sua deformidade como expressão física de suas anomalias, que também se expressam em seu comportamento ao sequestrar a criança. Suas escolhas são muitas, todas com a mesma finalidade depreciativa.

O sentido na atribuição destas distinções parece ser dado pela associação do perigo e da maldade à monstrosidade de *Gandalac*. Aqui o gigante é temido por seu ato maléfico, não necessariamente por ser um gigante. *Gandalac* funciona, na passagem, como instrumento de disseminação de uma emoção – que é o medo – quando na condição de monstrosidade, quando é pernicioso. A correlação entre a permissividade e a monstrosidade parece ser corriqueira nos romances, não sendo invenção do mundo quinhentista.

Logo na sequência do enredo, o autor acaba por revelar-nos os motivos da ação de *Gandalac*:

Este gigante que el donzel levó era natural de Leonís y avía dos castillos en una ínsula⁴⁴, y llamábase él Gandalás, y no era tan fazedor de mal como los otros gigantes; antes era de buen talante, fasta que era sañudo, mas después que lo era hazía grandes cruexas. Él se fue con su niño hasta en cabo de la ínsula a do avía un hermitaño, buen hombre de santa vida. Y el gigante que

⁴² Dado o momento de formação do português-castelhano arcaico, ainda sem padronizações gramaticais e de pontuação, e muito ligado à oralidade.

⁴³ A *maça*, parte de sua armadura, era muito apreciada por grandes cavaleiros, mas no *Amadis de Gaula* é uma arma usada especialmente por gigantes. RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Op. cit.*, p. 265.

⁴⁴ *Ínsula* ou *ínsola*: ilha, de aparecimento frequente no romance.

aquella ínsola fiziera poblar de christianos mandávale dar elemosna⁴⁵ para su mantenimiento, y dixo:

–Amigo, este niño voy doy que lo criéis y enseñeis de todo lo que conviene a cavallero, y dígoos que es fijo de rey y reína, y defiéndoo⁴⁶ que nunca seáis contra él.⁴⁷

Ainda que os gigantes em geral sejam generalizados como “fazedores de mal”, parece surpreendente e curioso para nós, leitores contemporâneos, que a ação de *Gandalac* seja justificável de um ponto de vista racional. Seguindo uma profecia que lhe fora desvelada por uma misteriosa donzela, tomou com violência *Galaor* por ser ele quem o faria recuperar a *Peña de Galtares*, por sua vez tomada dele pelo gigante *Albadán*, que matara seu pai⁴⁸. Agia, portando, com intenção de vingar o que lhe fora roubado na tentativa de restituição de sua honra.

Os leitores quinhentistas, distantes mais de um século e alguns estamentos sociais do racionalismo filosófico, traçavam suas explicações mais próximas do simbólico e do alegórico. Ainda que *Gandalac* não fosse maldoso por si – a profecia o induziu a agir assim –, sua condição existencial como monstro o faz permissivo e corruptível. Segundo Claude Kappler, “o monstro é pois uma manifestação de desordem. Ele é desordenado por uma falta ou por ‘superfluidade’ (...). Ele é pois, por natureza, ‘imperfeito’”⁴⁹. A desmesura do desejo de vingança do gigante permite que seja tomado pela *saña* e passionalmente sob seu domínio cometer uma de suas “grandes cruizas”: o inconsequente sequestro do irmão do protagonista do romance. Em um artigo recente sobre a *saña* no romance, Juan Manuel Cacho Blecua – um dos maiores estudiosos da obra – escreve que “a estos agentes sañudos, cegados por la pasión y sin voluntad de arrepentimiento, sólo les queda una mala muerte”, sendo condenados pela narrativa. A propia figura do monstruoso “Endriago viene a ser la encarnación del Pecado y de los pecados, entre los que predomina la saña, lo que comporta una mayor dosis de agresividad, crueldad y peligro”⁵⁰. A monstruosidade é associada com as paixões da alma.

⁴⁵ *Elemosna*: de *limosna*, piedade, compaixão. COROMINAS, Joan. *Op. cit.*, p. 361.

⁴⁶ *Defendoos*: segundo Cacho Blecua, proíbo-os. RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Op. cit.*, p. 267.

⁴⁷ *Idem. Op. cit.*, I-3, p. 267.

⁴⁸ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Op. cit.*, p. 267.

⁴⁹ KAPPLER, Claude. *Monstres, Démons et Marveilles a la Fin du Moyen Age*. Paris: Payot, 1980, p. 217. Tradução livre.

⁵⁰ CACHO BLECUA, Juan Manuel. “Los hijos de la saña o los adversarios airados en el Amadís de Gaula”. *Letras*, 2009, p. 40. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar>>. Acessado em 19/04/2013. Diz ainda que “sin la influencia de la cólera dificilmente podríamos comprender el suicidio de Dardán y la muerte de su amiga, la blasfemia de Famongomadán y el combate del monstruoso Endriago” (p. 21), três episódios do *Amadis*.

Sejam pelas heranças da longa tradição ocidental, seja pela intenção autoral, é atribuído à monstrosidade o papel de anti-herói e a caracterização como permissiva. Ao longo do romance, diferentemente, vemos que *Amadis* também cometerá diversas desmesuras – tão injustificadas e condenáveis quanto às de *Gandalac*⁵¹ –, entretanto, em nenhum momento é deslocado ao campo da marginalidade ou da permissividade como acontece com o gigante.

Isto só se dá porque para o homem tardo-medieval ibérico, o monstro é considerado uma anomalia normal e uma forma diferente de si⁵², como bem observou Kappler. Ao mesmo tempo, por mais monstro que fosse e *cruezas* que fizera, ele ainda era um cristão. Não obstante, parece não surpreender ao narrador que a intenção de *Gandalac* era tornar *Galaor* um cavaleiro instruído, e o recomenda sua educação ao eremita. Ainda que o tenha levado a um ambiente natural, sua intenção é educá-lo segundo os preceitos da cavalaria. O autor utiliza um verbo forte para definir a ordem que o gigante dá ao eremita, para que ele respeite o aprendiz de cavaleiro enquanto infante, impondo-lhe um interdito: *defiéndooos que nunca sedís contra él. Gandalac* respeita *Galaor* como cavaleiro, tenta não desonrá-lo, ainda que já o tenha feito e por suas paixões. Isolara *Galaor* do mundo civilizado, cometera estas atrocidades por sua monstrosidade e por credence na profecia. É igualmente condenado por sua condição de monstro.

Esta faceta “negativa” está, todavia, em um constante jogo de relação com outra percepção e entendimento da monstrosidade. A ideia de monstro para os medievais é uma constante disputa suportada no *mirabilis*, uma noção que comporta o admirável e o repulsivo. Ainda seguindo o francês Kappler, “a monstrosidade se situa, pois, nos *extremos*, quer ele se trate do belo ou do horrendo. Enfim, o monstro é o que se distingue por sua raridade”⁵³. A passagem do sequestro de *Galaor* por *Gandalac* é representativa, mas poderíamos recobrar uma longa tradição medieval, de diversas obras

⁵¹ As situações são inúmeras no romance, uma vez que praticamente em todo embate com armas se descreve o cavaleiro como *sañudo* ou *assañado*. Passagens clássicas são a de *Galpano*, em que *Amadis*, com muita raiva, mata o estuprador de donzelas em combate; e a da *saña* de *Amadis*, quando foge pra floresta e abandona a cavalaria, episódio onde a *saña* mostra suas fronteiras com a loucura. RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Op. cit.*, I-6, p. 293-300; e II-44 a 48, p. 663-714. A ira ou *saña* no *Amadis de Gaula* me interessaram muito ultimamente, e me permito aqui relacionar minha monografia, defendida em dezembro de 2010 na UFRGS, *A Saña no Ideal Cavaleiresco Ibérico do Final da Idade Média a partir da Novela “O Amadis de Gaula”*; e o artigo “Perdendo a Cabeça: notas sobre a ira insana e a loucura furiosa no Ocidente medieval (XIII-XV)”. *Aedos – Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS*, vol.2, nº2. Porto Alegre: 2009. Esboços que de certa forma este trabalho atual é devido.

⁵² KAPPLER, Claude. *Op. cit.*, p. 116.

⁵³ *Idem. Op. cit.*, p. 219.

(bestiários e lapidários, relatos de viagem, poesia épica, romances de cavalaria) onde esta ambígua característica também está presente. Ainda que *Gandalac* em nenhum momento tenha sido adjetivado como “maravilhoso” ou “admirável”, podemos reconhecê-lo por um capricho narrativo, que voltaremos a mencionar. O monstro cumpre funções antagônicas em uma mesma passagem do texto: é ao mesmo tempo anti-herói e ser *maravilhante*, agente do maravilhamento.

Esta “aura” ambígua que na passagem envolve o monstro e assim o faz cumprir dada função se associa em outros momentos a outros seres, objetos, aparições e funções. Pensar a tradição da “literatura” medieval é ainda antes de tudo interpretá-la, e aproveito para ratificar as palavras de Anita Guerreau-Jalabert, para quem a apreciação de alguns elementos ditos bizarros ou “maravilhosos” das obras literárias do período medieval, irredutíveis a uma compreensão racional, pode ser a chave interpretativa para os códigos socioculturais compartilhados. Cabe ao historiador o esforço de restituição da coerência de seu discurso⁵⁴, residindo aí um motivo para estudar-se a admiração.

Tudo passa bem em frente aos olhos do pequeno e atento *Galaor*. Cego para perceber o perigo do momento, dado os seus dois anos e meio, se deixa maravilhar por aquela incrível grande criatura que só ouvira falar nas histórias inacreditáveis, que no momento percebe não serem invenções: “– *verdad me dixo la doncella*”. Espera as amplas mãos de *Gandalac* de braços abertos como quem se convida a descobrir uma fábula revelada, e maravilhado com ele assim desaparece.

Nos olhos brilhantes do irmão de *Amadis* fica representado, por escrito, o entendimento de sua emoção. Há algo que age como uma imagem mental, adquirida culturalmente e atuante nas suas formas de sentir. Este imaginário é herdado das histórias medievais e persiste como resquício e continuidade, feito renascer no século XVI através dos *libros de caballerías*, conforma novas formas de perceber e sentir. Demonstração da passagem de um filtro, configurando uma função horrenda ao monstro que é compartilhada por todos, o episódio do sequestro do pequeno *Galaor* é evidência de uma *fenda narrativa*, já que tal função não é inteligível à criança, que o significa relacionando-o com suas histórias e “contos de fada”. Embrenhar-se nos caminhos estreitos abertos por estas fendas da narrativa das “*cosas admirables*” me parece uma fortuita forma de seguir processo de expressão e ressignificação discursiva deste

⁵⁴ GUERREAU-JALABERT, Anita. "Histoire médiévale et littérature". In: LOBRICHON, Guy; LE GOFF, Jacques (diretores). *Le Moyen Age Aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Age: histoire, théologie, cinéma*. Paris: Le Leopard d'Or, 1998, p. 141. Apud: MACEDO, José Rivair. “O real e o imaginário nos *Fabliaux* medievais”. *Revista Tempo: revista do Departamento de História da UFF*, vol. 9, nº 17. 2004, p. 13.

sentimento que é a admiração. É por entre estes *vãos* e *fissuras* do texto que pretendo navegar.

2. O MARAVILHOSO PARADIGMÁTICO

O que se convencionou chamar de “maravilhoso” ou “relatos maravilhosos” são os *mirabilia* ou *mirabilis*. Esta clássica definição nos é dada a partir de Gervais de Tilbury⁵⁵. A raiz *mir* (*mirar*, *mirari*) demonstra em seu desmembramento etimológico que eles comportam algo de visível: são coisas frente às quais se arregalam os olhos, que suscitam a admiração (*admiratio*), o maravilhamento, por ser algo novo, raro ou inaudito; como não sabemos sua causa, nos espantam. O Ocidente Medieval, é evidente, compartilhou uma complexa mitologia – não se restringindo aqui apenas ao maravilhoso – com tradições e apropriações do judaísmo, do paganismo, que tem herança greco-romana, das tradições celtas e germânicas, e que não formam um conjunto homogêneo. Como nos aponta Jean-Claude Schmitt, estas heranças culturais o cristianismo, bem ou mal, teve de assimilar⁵⁶.

Este maravilhoso foi tão incitante à Idade Média quanto o foi às historiadoras e aos historiadores: é significativa a gama de trabalhos que se desenvolveram, ligados principalmente à Nova História, à História das Mentalidades e à História do Imaginário, cuja origem é primordialmente francesa⁵⁷. Vinculados ao pensamento estruturalista de Claude Lévi-Strauss, fazendo algo como um estudo antropológico da sociedade medieval, buscou-se nestes estudos compreender a magia, as histórias folclóricas, as superstições e as manifestações do sobrenatural em relatos e fontes de tipos diversos.

Os estudos de Jacques Le Goff – maior expoente desta tendência da qual falamos – acerca das opiniões de dirigentes intelectuais e espirituais do Ocidente demonstraram que durante o período da Alta Idade Média (entre os séculos V e XI) verifica-se, senão a sua rejeição, uma repressão do maravilhoso. A Igreja procura transformar, ocultar e eventualmente até destruir aquilo que faça alusão a uma cultura

⁵⁵ GERVAIS DE TILBURY. *Otia Imperialia*, III, Prólogo. *Apud*: SCHMITT, Jean-Claude. *Os Vivos e os Mortos na Sociedade Medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 98-99; LE GOFF, Jacques. *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Coleção Lugar na História, n° 24. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 19.

⁵⁶ SCHMITT, Jean-Claude. “Problemas do mito no Ocidente Medieval”. In: SCHÜLER, Donaldo; GOETTEMES, Míriam Barcellos (org.). *Mito ontem e hoje*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1990, p. 49-53.

⁵⁷ PATLAGEAN, Evelyne. “A História do Imaginário: o estudo da Idade Média”. In: LE GOFF, Jacques (organização). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 400-406.

tradicional, dita por ela como pagã. O maravilhoso seria perigoso, tentador aos espíritos. Uma invasão deste, todavia, irromperia a cultura dos doutos nos séculos XII e XIII. Segundo o autor, a Igreja já não teria motivos para erguer interditos frente aos *mirabilia* uma vez que já os pode domesticar, recuperá-los. Através de um processo de sincretismo, o encontro da pressão de certo alicerce laico e a tolerância eclesiástica explicariam a invasão do extraordinário na Idade Média Central⁵⁸. O conceito de “maravilhoso” cunhado por Le Goff trouxe avanços significativos aos estudos dos *mirabilia*, permanecendo por longo período em voga e sendo largamente discutido e criticado. Todavia, mostrou-se pouco operacional quando aplicado a temporalidades diferentes dos séculos XI, XII e XIII, e em locais periféricos em relação à história medieval francesa. Devido aos progressos na ornamentação, ao processo literário e artístico e ao jogo estilístico, Le Goff definira os séculos XIV e XV como uma “terceira fase”, categorizada como a “estetização do maravilhoso”, consequência do domínio deste último pela Igreja cristã. Esta análise se revela pouco profunda para a função generalizante que se propõe, de forma que o conceito de “maravilhoso” mostrou-se inoperante para conformar período tão vasto da história e tantas realidades – como a ibérica e até para a França.

O entusiasmo medieval com o maravilhoso tendeu a ser descrito com extrema emotividade ou credulidade pelos historiadores da primeira metade do século XX. Levantando questões muito mais profundas do que a evolução da ciência histórica de seu tempo podia responder, o grande historiador holandês Johan Huizinga classificou a Idade Média como excessivamente emocionável, e relacionou isto ao caráter “infantil” que a caracterizaria, dada a prematura gênese da Europa⁵⁹. Já o consagrado historiador da primeira geração dos *Annales* Marc Bloch caracterizou a Idade Média como mais “emocional” do que os tempos modernos⁶⁰. Nós, que relutamos em viver no século XXI, todavia continuamos sentindo e nos emocionando.

De acordo com Todorov⁶¹, o “maravilhoso” seria um gênero literário em que personagens oscilam entre a explicação natural e a aceitação do sobrenatural como sobrenatural. Os medievalistas criticam a aplicação deste conceito às obras da imaginação medieval. Jacques Le Goff contesta-o, pois esta leitura que pende da explicação à aceitação requer um “leitor implícito”. Para este último o maravilhoso

⁵⁸ LE GOFF, *Op. cit.*, p. 17-19.

⁵⁹ HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosacnaify, 2010, p. 11-45.

⁶⁰ BLOCH, Marc. *A Sociedade Feudal*. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 52-78.

⁶¹ TODOROV, Tzvetan. *Introduction a' la litterature fantastique*. Paris: 1970, p. 28-62.

medieval exclui o leitor implícito, e nos é apresentado através de textos “impessoais”, como objetivo. O conceito de Todorov me parece de pouca utilidade para a pesquisa, pois o autor se valeu de contos quase somente dos séculos XIX e XX para construí-lo. Todavia, a visão de Le Goff me parece supervalorizar o objeto maravilhoso sobre o contexto ou as visões de mundo particulares.

Francis Dubost, por sua vez, defende que o fantástico medieval decorre do horror provocado por todo sobrenatural onde Deus cristão não habita mais⁶², e argumenta que é possível utilizar modernas noções críticas de resposta e de enquadramento para identificar um medieval "fantástico". Outro autor representativo que trabalha com o maravilhoso é Laurence Harf-Lancner, que pretendeu estudar o sobrenatural feérico, as fadas e as melusinas⁶³, não estabelecendo uma crítica tão representativa para o conceito de maravilhoso quanto os outros autores.

O crítico literário russo Vladimir Propp é outro pensador de representatividade nos estudos do maravilhoso. Recolheu vários contos tradicionais, estabelecendo uma estrutura em 31 funções, que poderiam ser agrupadas em sete esferas: o agressor; o doador; o auxiliar; a princesa e o pai; o mandador; o herói; e o falso herói⁶⁴. Não obstante que esteja sempre citado em inúmeras pesquisas, a utilização do modelo de Propp só faz aumentar a distância que existe entre nós e os medievais, na medida em que criou um modelo explicativo fácil e tentador, a partir tão somente dos contos soviéticos, que inúmeros pesquisadores moldam e enquadram em suas pesquisas.

Ainda assim, o maior responsável pela consolidação do maravilhoso como tema de estudo foi mesmo Jacques Le Goff. Propõe uma divisão das aparições sobrenaturais no ocidente em três âmbitos a partir do século XII e XIII, recobertos por três adjetivos⁶⁵: *mirabilis*, que corresponderia ao nosso maravilhoso, de origens pré-cristãs; *magicus*, um sobrenatural maléfico e satânico; e o *miraculosus*, o sobrenatural propriamente cristão, o maravilhoso cristão. Numa tentativa de tornar operacionais estas categorias às temporalidades e espaços distintos, em espacial à Península Ibérica do final da Idade

⁶² DUBOST, Francis. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe-XIIIe siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois, vol. 1*. Paris: Champion, 1991, p. 241; *Apud*: LARANJINHA, Ana Sofia Figueiras Henriques. Artur, Tristão e o Graal: a escrita romanesca no ciclo do pseudo-boron. Dissertação de Doutoramento em Literatura – Faculdade de Letras do Porto. Porto: 2005, p. 152.

⁶³ HARF-LANCNER, Laurence. *Les fées au Moyen Age. Morgane et Melusine. La naissance des fées*. Paris: Champion, 1984.

⁶⁴ PROPP, Vladimir. *Morphologie du Conte*. Paris: Edicion Gallimar, 1970. *Apud*: SILVEIRA, Aline Dias da. “O ‘maravilhoso’ no Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro: uma proposta de análise”. *Anos 90: Revista do PPG de História*, nº 16. 2001-2002, p. 213.

⁶⁵ LE GOFF, Jacques. *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 19.

Média, Cacho Blecua adicionaria uma quarta categoria: o maravilhoso mecânico, perceptível nos *libros* de *Amadís*. Ele é identificado com o *magicus*, mas refere-se àquilo que se afasta do natural e é causado pelos conhecimentos dos homens⁶⁶.

O esforço do professor *zaragozano* parece demonstrar o quão vazio e pouco aplicável se tornou, com o tempo, o conceito de Le Goff. A extensão de um pacote conceitual para adaptar o recolhido nos *libros* ibéricos ao conceito francês, todavia, não me parece um caminho dedutivo que nos leve a compreensão das especificidades e particularidades do objeto em questão. Penso que resultaria muito mais frutífero cambiarmos o ponto de análise deste objeto, através da cunhagem de um novo conceito moldado a partir da própria realidade ibérica. E não há possibilidade de se pensar uma história dos *mirabilia* sem passar por uma história das emoções. O importante trabalho inventariante feito pelas gerações passadas nesta “história das maravilhas” faz possível um novo passo a frente, a ser dado diante das novas possibilidades vislumbradas nos *mirabilia*.

Alguns estudiosos têm se aventurado nos últimos anos a repensar o conceito de maravilhoso. Frente a tantas fontes possíveis onde o fantástico está presente, as pesquisas mais relevantes envolvendo os romances foram de Gómez-Montero, Bognolo⁶⁷, Sales Dasí⁶⁸ e Cuesta Torre⁶⁹. Especificamente em relação ao *Amadis de Gaula*, um dos expoentes é Rafael Manuel Mérida Jimenez⁷⁰ que, tendo como seu mestre o próprio Cacho Blecua, parte dos conceitos de Le Goff e da crítica de Dubost para compreender o tema da magia na trama. Depois da extensa tese, suas conclusões são de que a magia é cristianizada do decorrer dos quatro livros, passando de uma “maravilha neutra” no I, uma “magia” no II e III, para chegar por fim ao milagre no IV – aquele que seria criação unicamente de Montalvo.

Retomando uma tradição ancestral e dando-lhe novas formatações, criam-se também novas significações para histórias cujo sentido simbólico já é abundante. Os contos de fadas e narrativas populares são transformados em ideologia cavaleiresca

⁶⁶ CACHO BLECUA, Juan Manuel. “Aventuras y Maravillas”. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Op. cit.*, p. 128.

⁶⁷ BOGNOLO, Anna. *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*. Firenze: Edizioni ETS, 1997.

⁶⁸ SALES DASÍ, Emilio. *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

⁶⁹ CUESTA TORRE, María Luzdivina. “Don Quijote y otros caballeros andantes perseguidos por los malos encantadores. (El mago como antagonista del héroe caballeresco).” In: CACHO BLECUA, Juan Manuel (coord.). *De la literatura caballeresca al Quijote*. Zaragoza: P. Univ. de Zaragoza, 2007, p. 141-169.

⁷⁰ MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael Manuel. “Fuera de la orden de natura”: magias, milagros y maravillas en el “Amadis de Gaula”. Kassel: Reichenberger, 2001, 444 págs.

alegórica de amor e vida cortesã, em que pese ainda o tardio momento em que este processo se dá na Espanha, parece evidente que surgissem algumas incoerências. A verossimilhança, ordenação e naturalidade parecem ser inquietações para seu texto. Montalvo se vê frente a contradições imponderáveis e depreciaria as relações com o discurso folclórico. Tendo a concordar com a opinião de Mérida Jimenez, ainda que suas observações e conclusões como filólogo permaneçam muito próximas ao texto, indo ao encontro da opinião do próprio Montalvo. Ainda que concordemos com hipótese do professor Rafael Manuel, seguindo por caminho diverso, resta a dúvida: como seriam entendidas estas *cosas admirables fuera de la orden de la natura*?

Para Le Goff, ainda, o maravilhoso seria *produzido* por seres sobrenaturais incontáveis, e seriam imprevisíveis, tendendo a organizar-se em um “mundo às avessas”, um universo virado ao contrário. Como reestabelecer o nicho deste baralho de cartas? O maravilhoso seria por fim uma forma de resistência contra o cristianismo, devido à recusa ao humanismo – um dos alicerces da Igreja Medieval⁷¹. Jean-Claude Schmitt de certa forma concordou com os parâmetros estabelecidos por Le Goff, mas ressalta o maravilhoso que incita o *curiositas* do espírito humano, uma busca de causas ocultas que um dia serão compreendidas; um espírito científico que se preocupa com a investigação (*inquisitio*), com o testemunho verdadeiro e com a experiência (*experimentum*); pensa também a ideia do sobrenatural, as religiosidades populares⁷² e as superstições⁷³. O que vemos, segundo o que nos reporta Mérida Jimenez principalmente a partir do terceiro livro, é que há nas páginas do *Amadís*, todavia, uma aproximação entre os *mirabilia* e o discurso religioso:

que se acrisolen elementos populares y cultos, tradiciones foráneas o enraizadas en las letras castellanas, los mensajes providencialistas y un giro paulatino hacia la religiosidad menos sospechosa y más exaltada, rasgos todos ellos que conviven sin fisuras en la cultura y en el imaginario de un regidor de esa villa tan poderosa que era la Medina del Campo de la segunda mitad del siglo XV⁷⁴.

⁷¹ LE GOFF, *Op. cit.*, p. 22.

⁷² Caroline Walker Bynum vai contestar esta possibilidade de alcançar-se a cultura popular nos relatos sobreviventes, uma vez que seria difícil distingui-los claramente. Tendo a não concordar com a autora, uma vez que um trabalho que buscasse a noção de “circularidades” poderia fazer compreender o processo e esta diferenciação, aos moldes do que pensa Carlo GUINZBURG. *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p. 20-ss.

⁷³ SCHMITT, Jean-Claude. *Os Vivos e os Mortos na Sociedade Medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 98-99; *História das Superstições*. Lisboa[?]: Publicações Europa-América, 1997.

⁷⁴ MÉRIDA JIMÉNEZ, *Op. Cit.*, 717-727.

3. *DISPOSITIO ADMIRATIO*

O campo de estudo do maravilhoso mais recentemente veio a ser tratado de outra forma. A partir do que nos foi apontado por Caroline Walker Bynum em seu artigo de 1997 para a *American Historical Review*, abre-se um novo caminho para pensar o sobrenatural. Em uma crítica aberta aos historiadores franceses, na qual eu concordo, a autora pretende abandonar os padrões até então vigentes de análise; diferencia maravilhas (*mirabilia*) de admiração (*admiratio*), denuncia as impropriedades generalizantes do estruturalismo e vai à procura “das circunstâncias em que homens e mulheres medievais sentem admiração”. Pretende uma História do Comportamento, uma História das Emoções que é cognitiva, particular e sempre em perspectiva: “a admiração é o reconhecimento da singularidade e da significação da coisa encontrada”⁷⁵.

A autora busca uma história que foi anunciada por Le Goff, mas não perseguida por ele. Em seu artigo clássico sobre o maravilhoso no Ocidente Medieval, o autor francês evidenciou esta característica do sobrenatural: “coisas perante as quais se arregalam os olhos; (...) porquanto todo um imaginário pode organizar-se à volta dessa ligação a um sentido, o da vista”⁷⁶. Entretanto, Jacques Le Goff foi buscar a partir da opinião de dirigentes intelectuais e eclesiásticos do Ocidente, em tempos e lugares esparsos, o que estaria sendo entendido por “o maravilhoso”. Como já mencionei, esta definição é problemática para qualquer contexto que não seja o francês entre os séculos XII-XIII, porque busca qualificar e categorizar representações que não estavam claramente divididas na perspectiva daquele que se maravilhava. A demarcação do autor dos *Annales*, além de tender a explicar a questão demasiadamente pelas influências eclesiásticas, emprega no Ocidente Cristão o conceito de *mirabilia* como uma coleção, em que os diversos “maravilhosos” estariam classificados. Ora, esta categorização só existirá à confortável posição do historiador, e tantas vão ser as definições quanto vão ser os contextos: elas mudarão dependendo da pessoa, lugar e situação. Ademais penso que o trabalho de Jacques Le Goff não está em todo superado. Um campo um tanto nebuloso – talvez justamente pelas escolhas conceituais –, chamado por ele de

⁷⁵ BYNUM, Caroline. “Wonder”. *The American Historical Review*, vol. 102, nº 1, 1997, p. 3 (tradução livre).

⁷⁶ LE GOFF, Jacques. *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Coleção Lugar na História, nº 24. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 16.

“fronteiras do maravilhoso”, a ausência do “maravilhoso” no cotidiano medieval⁷⁷, nos possibilita discutir o lugar da admiração no dia-a-dia da Idade Média, pensando no horizonte de expectativa dos medievais. Tornando à ótica romanesca, quais seriam os lugares e tópicos narrativos em que não se perceberia função da admiração?

Uma história das emoções que parta do texto é possível e se faz necessária. Além do mais, outras abordagens têm se mostrado inoperáveis para definir o entendimento de uma emoção em outros períodos históricos. Tal desilusão chega a fazer alguns historiadores a reportarem como impossível e impraticável. Contudo, uma gama de pesquisadores tem se debruçado ultimamente a entender os processos emocionais de significação em outros períodos históricos. Uma guinada no estudo das emoções está se dando nos últimos anos, com a participação de diversas disciplinas, e vindouras perspectivas se avizinham em todas elas. Desde alguns campos mais recentes, como a neurologia, a psicologia social, a etologia e a semiologia; como os mais tradicionais, filosofia, linguística, história.

Ressalto o exemplo de Christophe Prochasson, que propõe trazer a perspectiva da história das emoções para pensar a história política. Centra-se na abordagem dos sentimentos que teriam regido a adesão política no período moderno, bem como os repertórios retóricos e expressivos a eles associados, examinando a expressão das emoções e seus usos contidos no texto do pensador Tocqueville:

Pode-se dizer ainda: advogar a favor de uma história das emoções políticas não é nem defender a idéia da autonomia dos atores, nem crer que o emocional constitua o vínculo político, em detrimento de todo o cognitivo. Trata-se somente de ampliar o escopo das indagações, de explorar uma massa de dados que determinados analistas da política já começaram a explorar⁷⁸.

A literatura, como espero ter demonstrado, se mostra, neste sentido, um campo excepcional ao exame das emoções e sentimentos. Sobretudo em uma obra fundacional como o *Amadis de Gaula*, que desempenha crescente e novo papel. Não é de se surpreender que o maior estudioso vivo do *Amadis* esteja se dedicando justamente ao estudo das emoções. Ainda que não concordemos com seus recortes teóricos, são realmente vastas as possibilidades demonstradas:

⁷⁷ LE GOFF, Jacques. *Op. cit.*, p. 24.

⁷⁸ PROCHASSON, Christophe. “Emoções e Política: primeiras aproximações”. *Varia Historia*, vol. 21, nº 34. Belo Horizonte: 2005, p.305-324.

Los registros abarcan manifestaciones de alegría, tristeza, amor, desamor, cortesía, descortesía, etc., muchos de los cuales se han visto reforzados o han sido creados por Rodríguez de Montalvo, quien terminó su obra (h. 1495-1496) en pleno apogeo de la llamada ficción sentimental. Las pasiones se despliegan con intensidad, reiteración, cierto detallismo comparadas con textos anteriores, y algunas contradicciones en su variación, explicables, en parte, por el proceso de redacción de la novela, escrita y refundida durante dos siglos por diversos autores, extenso período en el que además se han producido importantes cambios en lo que podríamos designar como “proceso civilizatorio” (Elias), no siempre progresivo (Classen) e íntimamente relacionado con una mayor intensificación de la cortesía⁷⁹.

Os personagens no livro comportam-se com intensa emotividade, expressada em palavras, atitudes e gestos. Através de alguns códigos que são convencionais, em sua maioria repetidos, mas que também podem ser ocasionais, singulares e especiais, demonstrariam as pretensões artísticas e a consciência com que foram utilizados⁸⁰. Ainda se fosse possível em história, não pretendo estudar o sistema límbico cerebral dos ibéricos renascentistas. Pretendo debruçar-me sobre a emoção, entendendo o sentimento como uma reação⁸¹ que se dá pelos sentidos a partir da percepção mental, tendo como consequências outras reações orgânicas e físicas. Entre elas há um intrincado processo de significação que transborda as fronteiras corporais e temporais. Não temos registrado a intenção do autor, tampouco temos os relatos de quem recebeu, leu ou ouviu o *libro*, mas temos a admiração como dispositivo maravilhante evidente no discurso texto.

Penso o conceito de “admiração” próximo ao que expôs a estadunidense Caroline Bynum. Retomando a ideia da visão e dos sentidos para construir seu método e objeto inquirido, afirma a autora que um dos maiores problemas de buscar a admiração no período é que os textos em que se discute sobre ela são também os lugares que

⁷⁹ CACHO BLECUA, Juan Manuel. “Los hijos de la saña o los adversarios airados en el Amadís de Gaula”. *Letras*, 2009, p. 20. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar>>. Acessado em 19/04/2013.

⁸⁰ *Idem*, *Opus cit.*, p. 19-22.

⁸¹ O termo “emoção” tende a englobar a ideia de “sentimento”, mas é importante um esclarecimento conceitual. Antonio Damasio, neurofisiólogo, na complexa cadeia de acontecimentos, eles são sucessivos. Ações e movimentos ficam visíveis aos demais ao manifestarem-se em expressões faciais e ações. “Ciertamente, algunos componentes del proceso de la emoción no se manifiestan a simple vista, pero en la actualidad pueden hacerse «visibles» mediante exámenes científicos tales como ensayos hormonales y patrones de ondas electrofisiológicas. Los sentimientos, en cambio, siempre están escondidos, como ocurre necesariamente con todas las imágenes mentales, invisibles a todos los que no sean su legítimo dueño, pues son la propiedad más privada del organismo en cuyo cerebro tienen lugar”. Las emociones preceden a los sentimientos. DAMASIO, Antonio. *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Crítica, 2005, p. 32.

menos aparecem⁸². Deslumbra-se, para mim, a grande possibilidade que é utilizar este conceito no vasto campo de estudo dos romances: mesmo sem falar explicitamente, as indicações ao deslumbramento são frequentes e, ao contrário de outros textos, o espaço da novela propicia a admiração. Como aponta a autora, as pistas deixadas devem ser procuradas menos nos adjetivos e mais nas evocações que pretendem provocar respostas para o personagem que vê ou no leitor, pela descrição de atos, objetos, lugares, seres. A admiração produziria respostas, tais como a fascinação, risibilidade, temor, estranhamento, segundo cada perspectiva, particularidade, cognição e aparição.

Pelo seu caráter inatingível, os *mirabilia* não podem ser entendidos ontologicamente, mas somente pelo que significam ao observador⁸³. Em sua *Historia orientalis*, do final do século XII, Jacques de Vitry resumiria bem o problema conceitual de um “nós” particular e de um “outro” relacional daquilo que é espantoso em uma sentença: “talvez os ciclopes, que têm todos um olho, admirem-se dos que têm dois olhos tanto quanto nós admiramo-nos deles”⁸⁴. A admiração é sempre em perspectiva. Bynum adiciona que justamente devido às características de ser estranho e inexplicável, o admirável não era tão somente isso: ele aponta para um significado (*utilitas*), pois a reação de admiração é uma reação de significação, busca entender as “razões secretas” do ininteligível. Sem generalizações, a explicação para algo desconhecido tem um significado, dado a partir das reações, que pode ser apreendido pelo historiador.

Estas reações se dariam mais frequentemente e violentamente quando são confundidas, apagadas ou cruzadas as fronteiras morais, o que Bernardo de Claraval, chamou de *admirabiles mixturae*⁸⁵ pretendendo causar maravilhamento pelo relato dos milagres. São Bernardo cria a metáfora da taça de vinho comparando-a aos *mirabilia*: a taça é a parte não-consumível, não-reproduzível e não-imitável do discurso. Se fosse possível imitá-la ou reproduzi-la, ela deixaria de ser maravilhosa. Geraldo de Gales, por sua vez, traçando um paralelo entre virtudes dos seres humanos e características dos animais, parece "encontrar mais prazer nas fábulas de animais do que na religião"⁸⁶. Para Geraldo o espanto é um método evocatório de interesse e instigação, e repetidamente ilustrou o *admiratio* de suas histórias como *stupor*, *timor* e *horror*, tendo função de convencimento nas estratégias de pregação.

⁸² BYNUM, Caroline, *Op. Cit.*, p. 15.

⁸³ BYNUM, *Op. Cit.*, p.23.

⁸⁴ JACQUES DE VITRY. *Historia orientalis*, p. 215-2016. *Apud*: BYNUM, *Op. cit.*, p.14.

⁸⁵ BYNUM, *Op. Cit.*, p.10-21.

⁸⁶ BYNUM, *Op. Cit.*, p.16.

A dificuldade de penetração do discurso clerical na comunidade dos leigos já havia sido anunciada por Cesário de Heisterbach em seu *Dialogus Miraculorum*. O monge cisterciense germânico ilustra a frustração dos clérigos quando narra o caso de um abade que, ao perceber que alguns fiéis roncam enquanto profere seu sermão, muda de assunto e passa a falar sobre o rei Artur. Imediatamente a plateia retoma a atenção e o abade lamenta que a palavra de Deus cause menos interesse que outros assuntos levianos⁸⁷.

Estudando o riso na literatura edificante, José Rivair Macedo sustenta que há uma mudança na forma em que a Igreja se relaciona com os costumes e modos de pensar das camadas populares, não questionando mais o desinteresse pelas coisas sagradas, mas encontrando soluções para alcançar a consciência dos fiéis. Em seus *Sermones ad Conjugatos*, no final do século XII, Jacques de Vitry sustenta que o objetivo da pregação deve ser levar os ouvintes não à frivolidade, mas à circunspeção:

(...) caso o orador achasse necessário, poderia reanimar o auditório, narrando-lhe histórias engraçadas ou exemplos alegres para, logo depois, reinserir no discurso as palavras sérias, elevadas e úteis das sagradas escrituras. Era legítimo, e mesmo aconselhável, inserir casos exemplares ao texto bíblico ou ao argumento principal desenvolvido. O riso, neste sentido, deveria ser tomado como meio jamais como fim. As palavras bufas e obscenas em nenhuma hipótese deveriam ser proferidas pelo pregador⁸⁸.

Assim também deveríamos tomar a admiração: como um meio, jamais como um fim. Vemos neste sentido que, assim como o riso, os *mirabilia* provenientes do folclore de diversas matrizes culturais medievais passaram por um processo de apropriação em prol das estratégias pastorais do pensamento cristão. Aquilo que Le Goff chamou de “reação folclórica” pode ser também entendida como um grande roubo das tradições folclóricas orais, transcorrido entre os séculos XI e XIII, donde os compositores de literatura edificante extraíram a matéria – juntamente às crônicas, tratados religiosos e bestiários⁸⁹. Os clérigos se apropriaram dos contos populares anotando as histórias transmitidas oralmente pelos leigos. Como resultado, diversos escritores utilizaram os motivos pagãos dos *mirabilia* com função de maravilhar nas suas histórias exemplares,

⁸⁷ CESARIUS VON HEISTERBACH. *Dialogus Miraculorum*. In: *Histórias Medievais*. Rio de Janeiro: Record, 1976, p.31.

⁸⁸ JACQUES DE VITRY, 1985, p.52. *Apud*: MACEDO, José Rivair. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: EDUFRGS/Editora Unesp, 2000, p.104.

⁸⁹ MACEDO, *Opus Cit.*, p.110-111.

muitas vezes destinadas à formação doutrinal dos clérigos, supridas com imagens e exemplos do folclore.

Os *miracles* visavam a edificação moral do público e constituíram, para José Rivair, um gênero de proveniência eclesiástica que pertenceria à categoria do “maravilhoso cristão”, correspondendo à versão clerical dos contos feéricos bretões e dos poemas trovadorescos em honra da *dame sans merci*. Estes eram poemas rimados em vernáculo destinados à leitura nos meios eclesiásticos, castelos, nas feiras e em qualquer ambiente popular, muitas vezes encenados em praça pública. Os *trouvères* e jograis responsáveis pela sua divulgação conheciam bem os princípios da métrica, da rima e versificação, tendo a estrutura semelhante aos poemas profanos da lírica trovadoresca e apenas distanciando-se deles no sentido empregado à matéria narrada⁹⁰.

Outros teólogos medievais também perceberam a importância e não desprezaram a função maravilhante, dando-a atenção em seus escritos. Considerando a retórica de Aristóteles, Tomás de Aquino associará o maravilhar-se à sensação de prazer. Para ele “maravilhar é a melhor forma de prender a atenção da alma” e insistiu que “a capacidade de Cristo de maravilhar não foi uma indicação de sua superioridade, mas uma prova de sua humanidade, um signo de que ele de fato foi um professor”. Já o mestre de Tomás de Aquino, Alberto Magno, faz um esboço interessante em seu *Comentário à Metafísica de Aristóteles* da dinâmica interna do maravilhamento:

A sensação de maravilhamento é definida como a constrição e suspensão do coração causadas pela estupefação ante a aparência sensível de algo portentoso, tão grande e tão inusitado que o coração sofre uma sístole. Assim, o maravilhamento lembra o medo em seu efeito sobre o coração. Esse efeito do maravilhamento, então, que é a constrição e a sístole do coração, brota de um desejo não satisfeito, mas concreto, para conhecer a causa daquilo que parece portentoso e inusitado: assim foi no começo, quando os homens então ainda inábeis começaram a filosofar... Ora, o homem que fica perplexo e se maravilha aparentemente não conhece. Portanto, o maravilhamento é o movimento do homem que não sabe por si mesmo descobrir o fundamento daquilo que o espanta, nem determinar sua causa... Tal a origem da filosofia⁹¹.

⁹⁰ Tomam destaque os *Miracles de Notre Dame*, de proveniência monacal, cuja composição remete a vários escritores anônimos, entre os séculos XII e XV. Ressalta-se também três coletâneas de *miracles* do século XIII de grande popularidade: a primeira de autoria de Gautier de Conci, da Abadia de Saint Médard, em Soissons, norte da atual França; a segunda de composição do poeta marial Gonzalo de Berceo, da região de La Rioja na atual Espanha; e as *Cantigas de Santa Maria*, do repertório poético do rei Ibérico Don Afonso X, o Sábio. MACEDO, *Opus Cit.*, 104-105.

⁹¹ ALBERTO MAGNO. *Apud*: GREENBLAT, Stephen. *Possessões Maravilhosas: o deslumbramento no Novo Mundo*. São Paulo: EDUSP, 1996, p.110.

A partir das cartas de Colombo, Stephen Greenblat também demonstra como a produção do maravilhamento associa-se a uma estratégia retórica calculada, evocando uma resposta estética a serviço de um processo de legitimação. Colombo dispõe o maravilhante em função do seu objetivo de reivindicar posse das Índias, mas não só isso. Ele também “funciona como o agente da conversão: um mediador fluido entre exterior e interior, o espiritual e o carnal, a esfera das coisas e as impressões subjetivas por elas provocadas, a recalcitrante alteridade de um mundo novo e o efeito emocional causado por essa alteridade”⁹². O termo *maravilla* tal qual utilizado por Colombo criaria um tipo diferente de assertiva, combinando desejos religiosos e eróticos numa visão de suprema beleza. Como “a suposição medieval de que maravilha e posse temporal se excluem mutuamente. (...) Nenhum dos discursos é livre e autônomo”⁹³, todas suas expressões e descrições do maravilhamento denotam a grande ânsia de sua vida, ao mesmo tempo em que são incapazes de conferir posse.

Na língua castelhana, segundo Joan Corominas, *admirar* (c. 1440) derivaria da palavra de origem latina *admirari*, significando o mesmo que *assombrarse* e *extrañar*, como em latim, assim como *contemplar* (c. 1250)⁹⁴, fazendo outra vez referência ao sentido da visão. Escolhida a ótica da emoção pra elaborar a minha interpretação da admiração (*admiratio*), me proponho a pensá-la não a partir do que as pessoas sentem, mas como dispositivos no texto, como estratégias narrativas produzidas pelo texto. O dispositivo não é somente discursivo, mas se institui em variados elementos que são “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas”⁹⁵, como afirma Michel Foucault. Qual um novelo de lã, com linhas de força difusas emaranhadas de relações sociais de poder, o dispositivo (*dispositio*) é como a tática, estratégia discursiva que varia segundo local, lugar, posição. O dispositivo é um tipo de formação das relações de poder, de saber, de subjetivação; provém da necessidade de responder a uma urgência de determinado momento histórico⁹⁶. Quando disparado, o artifício narrativo agencia a trama.

⁹² GREENBLAT, Stephen. *Possessões Maravilhosas: o deslumbramento no Novo Mundo*. São Paulo: EDUSP, 1996, p.102.

⁹³ GREENBLAT, *Op. Cit.*, p.109.

⁹⁴ COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1998, p.397.

⁹⁵ FOUCAULT, Michel. *A microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993, p.224.

⁹⁶ PEREIRA, Nilton Müllet; GIACOMONI, Marcello Paniz. *Possíveis Passados: representações da Idade Média no Ensino de História*. Porto Alegre: Zouk, 2008, p.24.

Como nos demonstrou em seus numerosos exemplos Jesús Duce García⁹⁷, os *mirabilia* também tomam esta função maravilhante nas compilações de episódios de aventura e amor dos cavaleiros nos romances hispânicos. Estariam buscando resposta a quais urgências históricas no início do que veio a ser conhecido como o *Siglo del Oro*? Proponho pois o abandono do conceito de *maravilhoso*, e mergulho na narrativa amadisiana pensando nestes estratagemas que demonstram relações de força presentes no mundo ibérico quinhentista entorno da admiração (*admiratio*). Assim como Greenblat em relação às *Viagens de Mandeville*, não pretendo tornar as *historias fingidas* do *Amadís* pós-modernas, mas estranhas. Se “um dispositivo discursivo (...) regula o modo como olhamos para o mundo e para nós mesmos, valendo-se de práticas que levam o indivíduo a olhar para si mesmo e a construir uma verdade sobre si e sobre o mundo”⁹⁸ e entendendo que as relações sociais são, elas mesmas, relações de poder, que funções tomou o *dispositivo maravilhante* e como conformou e condicionou verdades e fronteiras no discurso novelesco do *Amadís de Gaula*?

⁹⁷ DUCE GARCÍA, Jesús. “Magia y maravillas en los libros de caballerías hispánicas”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, María Carmen (edit.). *Amadís de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008, p. 191-200.

⁹⁸ PEREIRA; GIACOMONI. *Opus Cit.*, p.25.

CAPÍTULO II

AMADÍS ENCANTADO: AVENTURA, IDEALIZAÇÃO, FABULAÇÃO

Poucos capítulos depois de ser nomeado pelas mãos do rei *Lisuarte*, como todo cavaleiro que se preza, *Amadís* sai a correr aventuras e se envolve em uma trama singular. O herói do romance é encantado pelo mago *Arcaláus*, ficando trancafiado em uma câmara de seu palácio. Este episódio só se resolverá pela ação da esposa do feiticeiro, *Grindalaya*, e suas donzelas:

La mujer de *Arcaláus*, que tanto como su marido era sojuzgado a la crueza y a la maldad, tanto lo era ella a la virtud y piedad, y pesávale muy de corazón de lo que su marido hazía, y siempre en sus oraciones rogava a Dios que lo emendasse, consolava la dueña cuanto podía, y estando assí, entraron por la puerta del palacio dos doncellas y traían en las manos muchas candelas encendidas, y pusieron dellas a los cantos de la cámara donde *Amadís* yazía; las dueñas que allí eran no las pudieron hablar ni mudarse de donde estaban; y la una de las doncellas sacó un libro de una arquita que so el sobaco traía y començó a leer por él; y respondíale una voz algunas vezes; y leyendo deta guisa una pieça, al cabo respondiéronle muchas bozes juntas dentro en la cámara, que más parecían de ciento; entonces vieron cómo salía por el suelo de la cámara rodando un libro como que viento lo llevasse; y paró a los pies de la doncella; y ella lo tomó y partiolo en cuatro partes, y fuelas quemar en los cantos de la cámara donde las candelas ardían; y tornóse donde *Amadís* estaba, y tomándole por la diestra mano, le dixo:

–Señor, levantadvos, que mucho yazéis cuitado.

Amadís se levantó y dixo:

–¡Santa Maria!, ¿qué fue esto que por poco fuera muerto?⁹⁹

A sala escura onde *Amadís* jazia encantado presencia um duelo de feitiçarias ao lusco-fusco odoroso dos candelabros. A magia do livro das cem vozes cai ao pé da donzela como o artifício narrativo que maravilantemente salva do encanto o jovem cavaleiro. O uso do dispositivo se dá no episódio em função de engrandecer a “virtude e a piedade” cristãs de *Grindalaya* comparadas com a “crueldade e maldade” de *Arcaláus*, que deixara o herói mortificado. O clássico tema da magia negra e da magia branca, dualidade mágica e representativa presente na maioria dos romances de cavalaria, é aqui interpretado em sentido cristão maniqueísta da constante luta do bem

⁹⁹ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula*. Edição de Juan Manuel Cacho Bleuca. Coleção Letras Hispánicas, vol. 1. Madrid: Cátedra, 1987, I-XIX, p. 438-439.

contra o mal – “*siempre en sus oraciones rogava a Dios que lo emendasse*” – entregando papel de realce às feiticeiras que conhecem a magia maleficiente de *Árcalaus* e conseguem desfazê-la. A malfadada aventura do protagonista só teve solução pela ação reestruturadora entregue às personagens femininas e o cavaleiro, que sem a ajuda da contra-magia estaria ainda mortificado, na sequência da trama agradecerá recompensando as donzelas.

Como um ritual, o narrador silencia para com as velas e a queima do livro, inexplicados até para *Amadís*, que ao despertar se mostra surpreso. A atmosfera é feérica e misteriosa, envolta em segredo, como característico da *admiratio* que envolve a passagem. Este *secreto* – segundo inacessível a qualquer explicação racional, parafraseando Auerbach – fora tirado da lenda popular bretã pelo romance e assim continuará sem explicação. Apesar das inúmeras tentativas de justificação moralizante do cristianismo e da disposição em serviço do ideal cavaleiresco, estas “*cosas admirables*” continuam a carregar valores “*fuera de la orden de la natura*”, bem distantes das pretensões aristocráticas que impulsionaram a escrita destas histórias.

Estas *historias fingidas* vão compartilhar as páginas das novelas com batalhas e excertos moralizantes, entre várias outras estratégias narrativas que cumprem semelhante papel de exaltar os ideais cavaleirescos, sem necessariamente entrar em contradição. Que condições tornaram possível o surgimento do discurso romance na sociedade medieval? Como foi possível tal amálgama?

1. MONTALVO, AUTOR DESAPARECIDO

Coube às leitoras e aos leitores atuais receber uma versão onde consta Garcí Rodríguez de Montalvo como aquele que corrigiu os “*antiguos originales que estavam corruptos y mal compuestos en antiguo estilo*”¹⁰⁰. Vivendo séculos distante das origens folclórico-medievais da história que lhe trouxe fama, sabemos que Montalvo foi homem de grande poder: era um fidalgo e ocupou o cargo de regedor na importante cidade de *Medina del Campo*¹⁰¹ (como já mencionado na “Introdução” deste trabalho, conferir

¹⁰⁰ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadís de Gaula*. Edição de Juan Manuel Cacho Blecua. Coleção Letras Hispánicas, 1º vol. Madrid: Cátedra, 1987, p. 225.

¹⁰¹ A cidade, no atual território de *Valladolid*, parece ter certo papel centralizador entre o final do século XV e início do século XVI, uma vez que lá celebravam-se duas das quatro maiores feiras de Castela. Cf. Bartolomé BENASSAR. *Valladolid en el Siglo de Oro. Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1983, p. 102-ss.

Anexo H). É um personagem cada vez mais estudado¹⁰² mas, ainda assim, desconhecido.

Argumenta Cacho Blecua que é possível que Montalvo tenha nascido antes de 1450, da mesma forma que é seguro dizer que em 1505 já havia falecido. Pertencia a linhagem dos Pollino, uma das sete famílias que tinha por costume ser presente e representativa na cidade¹⁰³ É provável que tenha participado da Guerra de Sucessão Castelhana (1475-1479) e das campanhas iniciais da Guerra de Granada, compondo o regimento militar de sua cidade. Foi armado cavaleiro pelos Reis Católicos por tomar parte na batalha que tomou a vila de *Alhama* em 1482 na Granada, juntamente a outros cavaleiros velhos de San Juan e Santiago¹⁰⁴.

Mantendo estreitas relações com o poder real, Montalvo fazia parte da oligarquia castelhana. A dinâmica de reparto dos ofícios públicos, generalizados pelo regime de sorteio ou de “roda”, autorizara os Reis Católicos a conceder cargos de *regidor* vitalícios, com benefício hereditário, entregando o governo municipal a grupos oligárquicos que mantinham uma rotina de tranquilidade nas mãos do poder monárquico¹⁰⁵. Em síntese:

el medinés participa de los órganos de administración municipal con un cargo remunerado que después se disputarán a su muerte. En el prólogo del *Amadís* y en las *Sergas* se deshace en elogios de los Reyes Católicos e insiste en sus alusiones a la guerra de Granada y a la expulsión de los judíos¹⁰⁶.

Conformando uma classe ampla – um patriciado urbano-cavaleiresco, segundo Avelle-Arce – da pequena nobreza fariam parte não apenas os altos aristocratas, mas cavaleiros, militares, *hidalgos* ou *gentilshombres*¹⁰⁷, e cidadãos honrados, de acordo

¹⁰² SALVADOR MIGUEL, Nicasio. “Garcí Rodríguez de Montalvo, autor del *Amadís de Gaula*.” *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009*. Vol. 1. Valladolid: Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010, p. 245-284.

¹⁰³ AVALLE-ARCE, Juan Baptista. Capítulo V. *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*. México: Fondo de cultura económica, 1990.

¹⁰⁴ Batalha ocorreu em 28 de fevereiro de 1482 e conquistou para a cristandade a importante vila granadina dos *nazarí* em represalia pela tomada de *Zahara*, dando início à Guerra de Granada. O fato é narrado pelo *Romance de la Pérdida de Alhama*. GAYANGOS, Pascual de. “Discurso Preliminar”. In: *Libros de Caballerías*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XL. Madrid: Atlas, 1950.

¹⁰⁵ LADERO QUESADA, Miguel-Ángel. “Corona y ciudades en la Castilla del siglo XV”. *En la España Medieval*, V, 1986, p. 566.

¹⁰⁶ CACHO BLECUA, Juan Manual. “III. La reelaboración de Rodríguez de Montalvo”. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁷ Chamados também de “*buen hombre*”.

com a terminologia da época¹⁰⁸. Para Ladero Quesada os elementos sociais e identitários da cavalaria e da pequena nobreza predominariam nesta região da Espanha sobre os grupos mercantis, financeiros e artesãos¹⁰⁹, me parece todavia que este argumento pode ser contraposto se atentarmos aos estudos sobre o mercado editorial de *Medina del Campo* e pela sobrepujança do comércio espanhol na passagem do século XV ao XVI, como sugere Kristin Neumayer.

Existem vestígios textuais que nos permitem traçar alguns parâmetros sobre as datas de composição da obra¹¹⁰. Montalvo tinha grande ambição literária e é possível que fora buscar em uma redação primitiva do *Amadis*, que surgira séculos antes, o fruto de seu sucesso. Reelabora os materiais desta e de outras versões no período antecedente à Guerra de Granada, adicionando um quarto livro e continuando-o com *Las Sergas de Esplandián*. Seu trabalho acaba sendo propagado a todo universo europeu:

En su evolución, la ficción de Montalvo sirvió de referente para que después se afirmasen, negasen, matizasen o reelaborasen sus principales líneas constructivas. Los variados estratos compositivos del *Amadis* y las diversas propuestas del medinés, al mismo tiempo que las innovaciones, los desvíos y los rechazos de autores posteriores, conjuntamente con la adaptación de las obras a nuevos contextos socio-históricos y literarios, incluso relacionadas a otros géneros, contribuyeron a dar cierta variedad a los paradigmas de estos libros¹¹¹.

Montalvo tomara uma história que vinha da tradição oral medieval e a modifica, dando-lhe novos sentidos. A despeito de seus declarados desejos, morrerá antes de contemplar sua fama: seu trabalho de *hystoriar* é anterior ao processo de apropriação para fins editoriais e comerciais que sofrerá sua obra. Desta maneira, como pensar e discriminar as intenções autorais de uma obra póstuma que será tomada como origem de um gênero literário, configurando o estilo durante ao menos um século no espaço europeu?

¹⁰⁸ CACHO BLECUA, Juan Manuel. “III. La reelaboración de Rodríguez de Montalvo”. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Op. cit.*, p. 72-81.

¹⁰⁹ LADERO QUESADA, *Op. cit.*, p.558.

¹¹⁰ Para a discussão ver (citados em ordem cronológica) GAYANGOS, Pascual de. “Discurso Preliminar” e “Catálogo Razonado de los Libros de Caballerias Que Hay en Lengua Castellana ó Portuguesa, Hasta el Año de 1800”. In: *Libros de Caballerias*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XL. Madrid: Atlas, 1950, p. III-LXXXVII. PLACE, Edwin B. “¿Montalvo autor o refundidor del *Amadis* IV y V?”. *Homenaje a Rodríguez-Moñino*. Madrid: Castalia, 1966, p. 77-80. AVALLE-ARCE, Juan Baptista. *Opus cit.*; e CACHO BLECUA, Juan Manuel. *Amadis: heroísmo mítico cortesano*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Edición digital basada en la de Madrid: Cupsa, 1979. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com> e acessado em 14/09/2011.

¹¹¹ CACHO BLECUA, Juan Manuel. “Iconografía amadisiana las imágenes de Jorge Coci”. In: *eHumanista*, vol. 16, 2010, p. 1.

Um possível caminho para esta pesquisa me parece ser fugir das generalizações que facilmente preencheriam o vácuo de informações sobre um autor que pouco se sabe. Se realçarmos a importância do dispositivo maravilhante como estratégia, torna-se até conveniente ao trabalho historiográfico que o autor seja “fantasma”. Penso nas importantes reflexões resultantes de uma conferência proferida por Michel Foucault, reunidos em apontamentos e questões no escrito “*O que é um autor*”¹¹². Retoma críticas que foram realizadas ao livro “*As palavras e as coisas*” por citar autores sem explicar adequadamente suas obras, das quais se defende afirmando que não estava interessado em explanar a obra ou os autores em si, mas em captar regularidades discursivas de seus escritos que poderiam ser úteis para refletir sobre determinadas formas de pensamento. Nesse sentido, estabelece uma crítica à *noção de autor*. Esta, conforme Foucault, teria sido desenvolvida em um momento particular relacionado a “individualização dos conhecimentos”¹¹³ sendo, portanto, historicamente constituída e não uma constante atemporal. Assim, busca analisar a relação entre autor e texto e o que ele chama de “unidades discursivas” mais amplas – e que foram tornadas secundárias pelas formas como a produção do conhecimento ocidental têm se desenvolvido – ao invés da unidade específica do “autor”.

Dois elementos são fundamentais para tal discussão: a concepção da escrita enquanto um jogo – no qual o sujeito-autor “não pára de desaparecer”¹¹⁴ – e também uma associação entre a escrita e a morte. Essa última seria uma contraposição a algumas tradições anteriores que se firmavam em métodos de escrita que consagravam permanências da vida de personagens, autores e práticas¹¹⁵, pois enfatiza um processo de apagamento do autor, no qual suas características individuais escapam ao texto, constituindo uma ausência. A chamada “morte do autor”, proferida por muitos filósofos, linguistas e pensadores no século XX, possuindo diferentes tonalidades e perspectivas, foi explicada por Foucault a partir de duas noções – que afirmam a ideia de “autor” e ao mesmo tempo a contradizem: a noção de obra e a noção de escrita.

Foucault considera que geralmente na crítica não se busca uma relação autor-obra, ou explicar a obra através do autor, mas analisar a obra internamente. Porém, questiona o conceito de obra, colocando em dúvida sua existência “independente” ou *a priori* de uma constituição de “todo” (uma obra) que se realiza a partir da evidência de

¹¹² FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” In: *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

¹¹³ *Idem*, p.267.

¹¹⁴ *Idem*, p.267-268.

¹¹⁵ *Idem*, p.268.

um autor¹¹⁶. E, pensando a partir de um autor, questiona se tudo que alguém escreveu faria parte de sua “obra”, isto é, sob quais condições e critérios são realizadas essas seleções que são organizadas de forma a evidenciar uma noção de todo homogêneo ou de conjunto para uma série de escritos a partir de uma tentativa de unidade que em última instância se embasa na noção de autor, e que seria, segundo esse argumento, artificial.

Por outro lado, a própria noção de escrita é repensada nessa crítica, por ser a escrita um tipo de produto de “alguém” que permaneceria enquanto referência¹¹⁷. Nesse sentido, o autor não existe a não ser enquanto uma *função*, um vazio preenchido a partir de usos do nome do autor. Essa função é um espaço deixado pela “morte do autor”, que é ao mesmo tempo histórico e localizado. Dentro da função de autor, o próprio nome do autor possui uma função discursiva, mesmo que esse nome não seja “verdadeiro” ou que designe várias pessoas, como ocorre em diferentes períodos da história. Dessa maneira, o nome do autor se relaciona com a função do autor, que é particular de determinados discursos, que possuem intencionalidades e características. Um contrato, carta ou lista de compras não é visto como algo produto de um “autor”, enquanto outros tipos de escritos o são¹¹⁸.

A concepção de textos como objetos de apropriação se desenvolveu a partir de uma ruptura, conforme Foucault, na forma de ver os discursos a partir dos séculos XVIII e XIX no mundo ocidental, quando se instaurou um tipo de regime de propriedade para textos, sendo a noção de autor alterada nessa época. Sistemas jurídicos e sociais passaram a constituir a função autor, até no sentido de, por exemplo, permitir que um autor fosse passível de ser punido por transgressões, falsificações, etc. Isso demonstra que a função do autor é histórica, e não universal ou atemporal, pois em algumas épocas torna-se central e em outras não, de acordo com as condições históricas que produzem o que é necessário para validar um discurso. Um exemplo disso é o discurso científico, que a partir do século XVIII adquiriu validade por si só, mesmo no anonimato, enquanto regime de verdade¹¹⁹.

O autor é constituído historicamente a partir de operações complexas que estabelecem continuidades, por um princípio de unidade de escrita, sendo que os discursos que são imbuídos da função de autor remetem a uma pluralidade do ego, e não

¹¹⁶ *Idem*, p. 268-269.

¹¹⁷ *Idem*, p.271.

¹¹⁸ *Idem*, p. 273-274.

¹¹⁹ *Idem*, p.275-276.

a um indivíduo específico. É interessante para esta pesquisa pensar que existem indicações no texto que figuram elementos para caracterizar e fomentar a função de autor, suas condições históricas de produção, e assim se mostrou profícua a reflexão do filósofo francês para atentar o olhar a alguns dispositivos e recursos de escrita. O *Amadís* foi construído enquanto obra, referente a uma invenção autoral que enuncia determinados discursos. Desta forma, continuo utilizando o nome de Montalvo para evocar o corpo desaparecido¹²⁰, quiçá fictício, cheio de pedaços de outros corpos e que talvez assim só exista enquanto fingimento.

Ao avaliar as condições de emergência do *Amadís* e suas possibilidades históricas de produção, tendo a considerar cada vez mais que todos esses textos não existiam sem o suporte que lhes dava vida, que lhes dá de ler. Eles constituem discursos com determinadas características que puderam ser estipuladas naquele momento, e dependerão necessariamente das formas com as quais chegarão ao leitor/a. O enunciado da admiração também assim sucedeu por questões ligadas à tecnologia. As intervenções editoriais se fizeram perceber e visavam reduzir os preços e multiplicar os exemplares impressos. Ainda que a responsabilidade quanto à concepção do texto impresso em *Zaragoza* possa ser dada com exclusividade ao reformulador da obra – é tido entre os especialistas que as intervenções editoriais respondem mais às opções estéticas – estas publicações estão respondendo primeiramente a uma lógica de mercado, em que o mercado livresco espanhol estava inserido, interessado e disposto a investir seus recursos. Segundo os estudos de Kristin Neumayer,

a publicação da literatura espanhola do século XV possibilitou a indústria de impressão castelhana do século XVI sobreviver sua obscura crise. Ao recuperar a literatura antiga, os impressores são obrigados a selecionar e editar textos de acordo com os gostos do público¹²¹.

Uma vez que não era mais o autor quem escrevia e organizava o texto no manuscrito em que seria lido, mas o editor, uma nova lógica se estabelecia, seguindo novos padrões de intenção¹²², com novas práticas de leitura, e, nesses termos, podemos colocar que a função de autor corporifica-se sob algumas molduras.

¹²⁰ GREENBLAT, Stephen. *Possessões Maravilhosas: o deslumbramento no Novo Mundo*. São Paulo: EDUSP, 1996, p.56.

¹²¹ NEUMAYER, Kristin M. “Editorial Interference in *Amadís de Gaula* and *Sergas de Esplandián*”. In: CORFIS, Ivy A.; HARRIS-NORTHALL, Ray. *Medieval Iberia changing societies and cultures in contact and transition*. Woodbridge: Tamesis Books, 2007, p. 146 (tradução livre).

¹²² BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 37-40.

O problema das identidades e intenções, todavia, não está de todo resolvido e continua um terreno bastante movediço. Tem sido discutido amplamente por linguistas e estudiosas/os da crítica literária, dividindo opiniões. Muitos, como Quentin Skinner, pensam que é possível mapear com certos critérios as intenções de um autor, outros, mais vinculados à virada linguística como Roland Barthes¹²³, pensam que não é possível e tampouco necessário problematizar a intenção. Outrossim, Paul Zumthor alega que, para compreendermos as obras medievais, devemos “fundar uma operação crítica sobre a consideração do que foi o ‘horizonte de expectativa’ do público primeiro da obra” e “pressupor sempre, na medida do possível, as perguntas que a obra respondia em seu tempo, antes daquelas que lhe fazemos hoje”¹²⁴. Acreditando na acessibilidade das intenções, o historiador da cultura Roger Chartier sustentou a necessidade de clivagem entre dois tipos de dispositivos:

os que decorrem do estabelecimento do texto, das estratégias de escrita, das intenções do “autor”; e os dispositivos que resultam da passagem a livro ou a impresso, produzidos pela decisão editorial ou pelo trabalho da oficina, tendo em vista leitores ou leituras que podem não estar de modo nenhum em conformidade com os pretendidos pelo autor¹²⁵.

Segundo o autor francês, a distância percorrida do texto autoral ao livro seria em geral esquecida na maioria das abordagens, sendo esta sua crítica mais ferrenha à teoria da recepção. Estes pensadores não levariam em consideração que o processo autor-editor-leitor não é passivo, e é criador de sentido, sendo que textos e horizonte de expectativas autor-leitor são pensados de forma direta. Segundo Chartier, a relação se daria em três tempos distintos: o texto e a criação textual, o objeto que lhe serve de suporte e sua concepção, e a prática de leitura que será nele exercida:

abordar a leitura é, portanto, considerar, conjuntamente, a irredutível liberdade dos leitores e os condicionamentos que pretendem refreá-la. Esta tensão

¹²³ Como bem salientou Stephen Greenblatt em relação às *Viagens de Mandeville*, poderíamos escolher, à maneira de Barthes, falar não de Montalvo mas do “efeito Montalvo” ou do “efeito *Amadis*”. “No entanto, essa locução só desviaria a fé crítica para o criador anônimo desse efeito, perdendo-se consequentemente, algo do poder paradigmático de imposição do texto”. Assim como o *Amadis de Gaula* e as *Cidades Invisíveis* de Italo Calvino, o *Império dos Signos* de Roland Barthes. Entretanto, enquanto os primeiros são fruto de projeções fantásticas da imaginação emblemática, os signos de Barthes dependem de sistemas simbólicos inventados. Enquanto Montalvo e Calvino manipulam a realidade a fim de produzir uma consciência de fingimento, Barthes finge a existência de uma realidade que é inventada. GREENBLAT, *Opus Cit.*, p.56-57.

¹²⁴ ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 23.

¹²⁵ CHARTIER, Roger. “Textos, impressões, leituras”. *A História Cultural – entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002, p.127.

fundamental pode ser trabalhada pelo historiador em uma dupla pesquisa: identificar a diversidade das leituras antigas a partir dos seus esparsos vestígios e reconhecer as estratégias através das quais autores e editores tentavam impor uma ortodoxia do texto, uma leitura forçada¹²⁶.

Como não temos condições de traçar um estudo das práticas de leitura devido aos esparsos e poucos dados que temos quanto à recepção do texto e às intenções do autor, desinteressantes me parecem portanto as formulações de Roger Chartier para a pesquisa. A história cultural parece privilegiar os estudos europeus da literatura cavaleiresca, uma vez que não temos acesso a todas estes tempos e expectativas pretendidos, criando um engessamento metodológico para uma obra como o *Amadis*. Ainda assim, acho importante a ideia de Chartier de não tomar primeiro um critério de classe e de grupo social para depois trabalhar o objeto. No caso do *Amadis*, por mais que o contexto da obra e seu enredo façam crer que circulava essencialmente em meio nobre, tomar o argumento como pressuposto só vai fazer calar um eventual eco discursivo que permaneça como reminiscência no texto.

Não pretendendo discutir em pormenores agora a questão, mas lanço mão de recente estudo para evidenciar a necessidade de se refletir sobre as identidades. O poder na Espanha estava em disputa e os humores entre a realeza e as cidades eram muito voláteis. Pode parecer surpresa que logo em 1520, quando *las comunidades* castelhanas – primeiramente a baixa nobreza cidadina, não tardando de ser acompanhada pelos altos nobres – revoltaram-se insatisfeitas com os desmandos do rei ausente Carlos I¹²⁷, o filho primogênito de Garci Rodríguez de Montalvo estivesse entre a vanguarda daquela que foi considerada uma das primeiras revoluções modernas¹²⁸. Sabemos o que o autor diria sobre as formas com que seus descendentes e as novas gerações leram sua criação? Assim como os compiladores e reorganizadores fizeram reiteradas vezes, temos como historiadores uma manifesta necessidade de reescrita desta história. As transformações do século XVI e as reapropriações feitas sobre as obras não nos levariam a um repensar necessário da ideia de identidade(s) – classe, ordem, grupo –, principalmente nestes momentos de mudanças rápidas e estruturais?¹²⁹ Será que o conceito de circularidade cultural ainda dá conta de pensarmos a presença da tão procurada “cultura popular”,

¹²⁶ CHARTIER, Roger. *Opus Cit.*, p.123.

¹²⁷ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Carlos V: el rey de los encomenderos Americanos*. Madrid: Anaya, 1988, p. 18-23.

¹²⁸ SMITH, Wendell P. “From Round Table to Revolt Amadís de Gaula and the Comuneros”. In: *La corónica*, Volume 39, Issue 2, Spring 2011, p. 163-190.

¹²⁹ Cf. RILEY, E. C. “Who's Who in Don Quixote Or an Approach to the Problem of Identity”. In: *MLN*, Vol. 81, No. 2, Spanish Issue (Mar., 1966), p. 113-130.

como propôs Mikhail Bakhtin¹³⁰ e Carlo Ginzburg¹³¹, em sua ligação dicotômica à “cultura hegemônica”? Induzo que historicizar o popular passa por atentar às novas formas de acessar o folclore. Em vez de agarrar-se ainda mais às permanências dos costumes e tradições fantásticas no discurso aristocrático, buscando o popular a todo custo, talvez devêssemos atentar um pouco mais às suas descontinuidades, rupturas, apropriações e novas óticas possibilitadas pelo discurso.

O ideal cavaleiresco denuncia uma disputa de poder no expansivo mundo quinhentista, em que o estado monárquico centralizador busca se aproximar de boa parte das elites das cidades. O modelo de cavaleiro vencedor no século XVI tem conexões evidentes com os êxitos de Carlos V, com o deslumbre e a chacina em América. Não é coincidência que as reimpressões e novas versões dos *libros de caballerías* tenham se multiplicado justo nesta época de expansão do horizonte europeu. Este não foi só uma reação mecânica. Mais do que isto, havia nestes anos uma realidade heroica e bélica que os livros acabaram estimulando ainda mais, traspassando-a de fantasia. Ao longo da *Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz, aparecem inúmeras expressões de maravilhamento, como o deslumbre depois do primeiro olhar pela capital asteca:

Vendo tantas cidades e aldeias construídas na água e outras grandes aglomerações erigidas em terra firme, bem como aquela estrada reta e plana avançando na direção do México, ficamos assombrados e murmuramos que tais coisas lembravam os encantamentos narrados na lenda de Amadis, por conta das imensas torres, *cues*, e edifícios que pareciam brotar das águas, todos de alvenaria. Alguns dos nossos soldados chegara a perguntar-se se não andavam sonhando. Não vá causar espécie que eu aqui escreva desta maneira, pois existe tanta matéria de reflexão que ignoro como elaborar uma descrição, tenho visto coisas nunca vistas ou ouvidas antes, ou mesmo sonhadas¹³².

Chega-se ao ponto de que em um decreto de 1531 o rei proíba a saída de livros “profanos e fabulosos” da Espanha¹³³. Ainda que nunca tenha se cumprido plenamente, o decreto demonstra o quão perigoso podia representar o ficcional à monarquia

¹³⁰ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*. São Paulo: EdUNB, 1996, p.12.

¹³¹ GUINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.20.

¹³² DÍAZ DE CASTILLO, Bernal. “Conquista de la Nueva España”. *Apud* GREENBLATT, Stephen. *Possessões Maravilhosas: o deslumbramento no Novo Mundo*. São Paulo: EDUSP, 1996, p.173-174.

¹³³ CACHO BLECUA, Juan Manuel. “Recepción del texto”. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Op. cit.*, p. 202.

espanhola. Registros da forma como o *Amadís* e os *libros de caballerías* foram tratados parecem demonstrar que estes serviram de modelo de comportamento cavaleiresco bélico, amoroso e cortesão. Ainda assim, inúmeras censuras lhe são feitas pelos seus exemplos de condutas negativas e pecaminosas. Críticas comuns à maioria dos moralistas dos séculos XVI e XVII, demonstram por outro lado a abrangência desta literatura: “*En su transfondo implica la consideración de la materia [artúrica] como elemento suficientemente agradable, conocida por el público y susceptible de distraerle*”¹³⁴.

Tendo consciência do terreno, com estas diversas ressalvas e a certeza de que é possível produzir conhecimento histórico a partir de fontes literárias, me permito adentrar a floresta mágica de possibilidades entre história e literatura. Quais funções discursivas estariam emolduradas e impressas no texto e nas imagens no *Amadís*?

2. UMA AVENTURA IMAGÉTICO-EDITORIAL

Foram das prensas recém importadas por Jorge Coci da Alemanha para seus *talleres* em *Zaragoza* que em 30 de outubro 1508 surgiram os livros da mais antiga versão compilada do *Amadís de Gaula* que se tem notícia. Com certeza não foi esta a *princeps*, que de acordo com sua intrincada transmissão textual¹³⁵ se pode indicar alguns anos antes. Existe alusão a uma edição de 1496¹³⁶, mas não se sabe, todavia, o paradeiro destes impressos. Os três livros recompostos e seu novo arranjo, todavia, já estavam terminados entre 1495-1496. O histórico sucesso do empreendimento de Montalvo e de Cosí só se concretizou devido a acontecimentos específicos e uma especial conjuntura que propiciou seu êxito.

Era um momento propício para a exaltação da cavalaria. O término da guerra de Granada em 1492 e a continuação das hostilidades com os muçulmanos no norte da

¹³⁴ *Idem*, p.198.

¹³⁵ Cf. SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino. “La importancia de la impresión de Roma de 1519 para el establecimiento del texto del *Amadís de Gaula*”. *Incipit*, XV, 1995, p. 65-114; RAMOS NOGALES, Rafael. “Adiciones en la edición zaragozana del *Amadís* (1508).” Eds. BADIA, Lola; CABRÉ, Miriam; MARTÍ, Sadurní. *Literatura i Cultura a la Corona d’Aragó (segles XIII-XIV)*. *Actes del III Col·loqui «Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga»*. Universitat de Girona, 5-8 juliol de 2000. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 2002, p. 191-209. E “Problemas de la edición zaragozana del *Amadís de Gaula* (1508).” Ed. Eva Belén CARRO CARBAJAL, Laura PUERTO MORO, y María SÁNCHEZ PÉREZ. *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, p. 319-42.

¹³⁶ THOMAS, Henry. *Las Novelas de Caballerías Españolas y Portuguesas: despertar de la novela caballeresca en la Península Iberica y expansión e influencia en el extranjero*. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952, p. 36.

África¹³⁷ criaram uma oportunidade única. Neste mesmo período, impressores europeus como o inglês Caxton e o francês Vérard resgatavam antigos textos de literatura cavaleiresca. Projeta-se sobre o sucesso da cavalaria neste período também o contexto sociopolítico, em que a representação de muitos dos governantes máximos da época se dá como cavaleiros, numa propaganda que visa à legitimação do poder real (Maximiliano I, Sacro Imperador Romano-Germânico; Francisco I de França; Fernando II, o Católico, de Aragão; Carlos V de Habsburgo). Acima de tudo, era um tempo de crise, e segundo o que nos aponta Cacho Blecua:

resultaba necesario renovar y revitalizar unas viejas estructuras que servían de referente, reforzaban la cohesión de los caballeros y sus sistemas de valores, estimulaban los fundamentos monárquicos y afectaban de distintas maneras a la caballería. Necesariamente, ésta debía adaptarse a los profundos cambios bélicos, materiales y socioeconómicos que estaba sufriendo, más evidentes desde fines del siglo XV y principios del XVI, en los que buena parte de sus combatientes habían pasado a ejercer un oficio. La importancia de la caballería real no era comparable a la de tiempos anteriores, pero continuaba siendo preeminente en el plano simbólico e imaginario, por lo que desde el poder se ensalzaba una institución que, por otra parte, constituía la base de una materia literaria de muy “larga duración”, rescatada y actualizada, a la que también algunos editores, entre ellos Coci, trataron de prestigiar (...) ¹³⁸.

Seguindo a mesma lógica de correntes nacionais e internacionais, o *Amadís* foi muito favorecido pelo aparecimento e rápido estabelecimento da imprensa na Europa. Acima de tudo, era um grande investimento para a época, e não é coincidência Coci ser alemão. A invenção de Gutenberg faz surgir editores interessados em recuperar histórias medievais e difundi-las em novos moldes para públicos cada vez mais amplos. Um negócio bem mais interessante do que se podia fazer até então. Surgem os primeiros incunábulo: antigos textos medievais que eram atualizados e em geral impressos em formas que se assemelhavam aos manuscritos, tanto em tamanho (folio), em letra gótica (romana na Itália), impressos em coluna dupla e muito extensos. Os primeiros incunábulo careciam de ilustrações, e alguns no início do século XVI as tinham pintadas a mão – estas destinadas a um público nobre.

¹³⁷ RAMOS NOGALES, Rafael. “Para la fecha del *Amadís de Gaula*: ‘Esta sancta guerra que contra los infieles comenzada tienen’”. *Boletín de la Real Academia Española*, nº 74, 1994, p. 503-521. SALES DASÍ, Emilio J. “Garcí-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo”. *Revista de Filología Española*, nº 79, 1999, p. 123-158.

¹³⁸ CACHO BLECUA, Juan Manuel. “Iconografía amadisiana las imágenes de Jorge Coci”. In: *eHumanista*, vol. 16, 2010, p. 3.

O empreendimento de Jorge Coci foi muito representativo, ainda que utilizasse apenas uma imagem para ilustrar seu *Amadis de Gaula* – com exceção de sua marca de editor no colofão. Era um caso excepcional, já que o costume dos editores espanhóis do início do século XVI era de ilustrar os impressos com certa quantidade de imagens, ainda que reaproveitando moldes antigos. Todavia, a tradição do editor Coci nos mostra que tanto na publicação de *Liber distichorum* de Michele de Verino (em 27 de maio de 1508), quanto no *Cancionero* de Juan de Luzón (em 12 de outubro de 1508), não havia sido inserida nenhuma imagem¹³⁹. A publicação de uma imagem para o frontispício do *Amadis* é, pois, excepcional (ver Anexo A).

Coci havia se estabelecido em *Zaragoza* em 1504, e nos anos posteriores tenta fazer crescer e rentabilizar sua oficina editorial, ainda que em 1507 a cidade foi fortemente afetada pela peste:

El contagio, que tuvo sus inicios en Andalucía, se generalizó con gran rapidez por toda la Península. Sus efectos sobre la población fueron especialmente duros por haber ido precedida de una serie continuada de malas cosechas y de una plaga de langosta¹⁴⁰.

Em uma região ainda muito baseada na agricultura tais males causaram grandes consequências, o que acabou por afetar também o mercado livresco. Se pensarmos neste contexto, supõe-se que Jorge Coci realizou certo esforço econômico e material para executar sua edição do *Amadis* com beleza tipográfica e iniciado por uma bela imagem. O impresso tinha 302 fôlios, 298 dedicados ao texto, dos quais o editor aproveitou muito bem o papel, sem deixar espaços em branco nem ao final de cada livro, e utilizando apenas de recursos gráficos (diferentes tamanhos de letra) para manter a *ordinatio* interna, sem utilizar imagens. Esta característica, de ausência de imagens internas, é que diferencia a edição *zaragozana* das outras edições do *Amadis*.

O *Amadis de Gaula* foi um êxito na Espanha e na Europa. Teve 19 edições em espanhol durante o século XVI, sem contar ainda as traduções e reelaborações em francês, inglês, italiano, alemão, holandês e hebreu¹⁴¹. Entre 1540 e 1615, teria sofrido um novo grande impulso, difundindo-se para a Europa e para o mundo, principalmente quando Herberay des Essards em 1559 publica *Le Thrésor des livres d'Amadis*, que até

¹³⁹ CACHO BLECUA, Juan Manuel. *Idem*, p. 9-10.

¹⁴⁰ COLÁS LATORRE, Gregorio; SALAS AUSÉNS, José Antonio. *Aragón en el siglo XVI: alteraciones sociales y conflictos políticos*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1982, p. 26.

¹⁴¹ NERI, Stefano. “Cuadro de la difusión europea del ciclo del Amadís de Gaula (siglos XVI-XVII)”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, Maria Carmen (editores); BUENO, Ana Carmen (colaboradora). *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecuá*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 565-592.

1606 teve ao menos mais 20 impressões¹⁴². Escolhidos trechos, cartas, depoimentos e comentários, o texto acaba por tornar-se um manual de urbanidade cortesã – aspecto presente nos textos espanhóis e potencializado nas versões francesas¹⁴³. O ciclo alcançou, na Espanha, 12 livros diferentes¹⁴⁴, e na França, Itália e Alemanha esse número duplicou, chegando a 24 criações novas¹⁴⁵. Ainda que haja recorrências, seu conjunto não pode ser considerado imutável, unitário e uniforme¹⁴⁶. Ao todo, entre 1496 e 1694 (portando quase 200 anos), estima-se que circularam pela Europa de 625 mil a 650 mil exemplares do *Amadis* e de seus ciclos, correspondentes a 527-595 edições diferentes das obras¹⁴⁷. Henry Thomas já há muito tempo havia vislumbrado o problema, que gerou o grande sucesso que chamou de desilusão do hiperbólico:

(...) las continuaciones posteriores de Amadís son, en su mayor parte, débiles exageraciones del original. Y a medida que pasa al tiempo, los gigantes se vuelven más fenomenales y los monstruos más terribles. Eso es inevitable cuando cada héroe es el hijo del héroe precedente, y no puede mostrarse invencible sino aventajando a su ya invencible progenitor¹⁴⁸.

Acompanhando o cavalgar de protagonistas como *Amadis de Gaula*, seu filho *Esplandián*, *Tirante el Blanco* e *Palmerín de Inglaterra*, a moda cavaleiresca disseminou-se pela Península Ibérica, sendo o público e o alcance destes romances

¹⁴² ROUBAUD, Sylvia. “Libros de caballerías en Francia”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, María Carmen (editores); BUENO, Ana Carmen (colaboradora). *Amadis de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleca*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 319-332.

¹⁴³ Cf. CASAURAN, Nicole. “*Amadis de Gaule* en 1540: un nouveau «roman de chevalerie»?”. *Cahiers Saulnier: Les Amadis en France du XVIe Siècle*, n° 17. 2000, p. 21-39.

¹⁴⁴ A família dos *Amadises* (ver Anexo G): *Los Cuatro Libros de Amadis* e *Las Sergas de Esplandián* (livro V, de 1510), *Don Florisando* (livro VI), *Lisuarte de Grecia y Perion de Gaula* (livro VII), *Lisuarte de Grecia y Muerte de Amadis* (livro VIII), *Amadis de Grecia* (livro IX), *Don Florisel de Niquea* – primeira e segunda parte (livro X), *Rogel de Grecia* – parte terceira de *Don Florisel de Niquea* (livro XI), *Don Florisel de Niquea* – parte quarta (livro XI), *Don Silves de la Selva* (livro XII), *Esferamundi de Grecia* e *Penalva* (livros XIII e XIV, estes por vezes já não considerados do ciclo de *Amadis*).

¹⁴⁵ CACHO BLECUA, Juan Manuel. *Opus cit.*, p. 2.

¹⁴⁶ Cf. GUIJARRO CEBALLOS, Javier. *El «Quijote» cervantino y los libros de caballerías: calas en la poética caballeresca*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; SALES DASÍ, Emilio José. *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Laberinto, 2008. MARÍN PINA, M.^a Carmen. “Los libros de caballerías castellanos”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, María Carmen (editores); BUENO, Ana Carmen (colaboradora). *Amadis de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleca*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 165-190.

¹⁴⁷ WEDDIGE, Hilkert. *Die «Historien vom Amadis auss Franckreich». Dokumentarische Grundlegung zur Entstehung und Rezeption*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1975. *Apud*: CACHO BLECUA, Juan Manuel. “Iconografía amadisiana las imágenes de Jorge Coci”. In: *eHumanista*, vol. 16, 2010, p. 2.

¹⁴⁸ THOMAS, Henry. *Las Novelas de Caballerías Españolas y Portuguesas: despertar de la novela caballeresca en la Península Iberica y expansión e influencia en el extranjero*. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952, p. 36.

acrescido pelas facilidades na reprodução das obras, dádivas da nova prensa de caracteres móveis. Junto com o novo público, surge a demanda de que estas novelas viessem *hystoriadas*, ou seja, com ilustrações. Foi por exigência dos leitores que desde as primeiras edições estes textos foram correlacionados a imagens.

A imagem da *portada* do *Amadis de Gaula* de Coci foi encomendada especialmente por ele para a obra. O corretor ou *enmendador* do *Amadis*, Rodríguez de Montalvo, não teve agência sobre a imagem – e talvez nem conhecimento quando de sua publicação. Ainda que para Alabart¹⁴⁹ o mestre impressor seria também o responsável pelas figuras incluídas, Cacho Blecua considera que Coci seria apenas o responsável por este encargo, sendo arriscado uma interpretação desta natureza por não estar documentada em lugar algum¹⁵⁰. O mais lógico é pensar que o alemão teria encomendado as imagens, assim como fizera anteriormente para as *Genealogías*, e não que as fizera pessoalmente – e permito-me, nos parágrafos que seguem, remontar vários dos argumentos do professor espanhol nesta discussão. Segundo Pedraza e Santos, dos 1100 soldos recebidos “se habían de deducir los gastos derivados” do encargo dos “tacos xilográficos imprescindibles para la correcta impresión de la obra”¹⁵¹. Nas edições ilustradas do *Amadis*, entretanto, não se verá retratada uma imagem tão intrinsecamente ligada ao texto como a arquitetada por Jorge Coci em 1508.

Ele volta a publicar o *Amadis* em 1521, só que agora não utiliza sua imagem de *portada* de 1508. Coloca em seu lugar uma gravura já utilizada em uma de suas publicações, *Las quatorze decadas de Tito Liuio hystoriador de los Romanos trasladadas agora nueuamente de latin en nuestra lengua Castellana; la primera, tercera y quarta enteras segun en latin se hallan y lãs otras onze segun la abreuiacion de Lucio Floro*, publicadas em Zaragoza em 24 de maio de 1520 (ver Anexo B). Esta publicação adquire um sentido político se pensarmos no imperador Carlos V e em suas

circunstancias poco favorables y de legitimación del poder imperial y regio, [quando] las Décadas desempeñan un papel propagandístico bien aprovechado por fray Pero de la Vega, su traductor. (...) A su vez, el libro podía mostrar al público español las hazañas por las que fueron llamados padres de la patria, grandes,

¹⁴⁹ ALABART FERRÉ, Francisco. “Jorge Cocci, además de impresor fue el autor de dibujos grabados en sus libros.” *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Actas de las segundas Jornadas*. Vol. I. Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación, 1980, p. 91-96.

¹⁵⁰ CACHO BLECUA, Juan Manuel. *Opus cit.*, p. 11.

¹⁵¹ PEDRAZA GRACIA, Manuel José; SANTOS LORITE, Rosa. “La edición de libros por parte de la Diputación del Reino de Aragón en los siglos XV y XVI.” Ed. Agustín Ubieta. *II Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI. Alcorisa, 17-19 de diciembre de 1999*. Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación, 2001, p. 905-22.

césares, augustos. “E para esto, el discreto y experto maestro en el arte de imprimir George Coci, alemán de nación e morador en la ciudad de Çaragoça, puso su industria e diligencia en comunicar a los naturales de España las historias romanas de Tito Livio, porque con su rey y emperador vean e lean las cosas que aquellos hizieron”¹⁵²

Em sua nova edição, Coci também não emprega figuras interiores, tampouco utiliza sua xilografia de *portada*, antiga porém adequada. É um tanto evidente que esta opção deliberada do editor alemão de Constança pretendia estabelecer uma versão, tendo como função se destinar ao imperador. Sua nova representação não ostenta mais um cortesão, tampouco um cavaleiro armado, mas um capitão de exército com seus combatentes. Esta mudança reflete não só o distanciamento da versão tradicional do *Amadís* em que Montalvo teria se repousado, mas também a presença de discursos quinhentistas na ótica imagética da obra. O uso da *portada* de 1508 acaba por ser excepcional, nunca se volta a empregá-la. Ao mesmo tempo, a nova imagem de Coci se aproxima da gravura de Sevilha de 1526 (ver Anexos C, D e E) em muitos aspectos: a barba de guerreiro maduro, o penacho de plumas na cabeça, o fundo representado como um monte e uma cidadela, os adornos do cavalo e do personagem principal e a cabeça do cavalo voltada à direita.

en la segunda edición de Coci, la historia fingida del *Amadís* ilustrada con un grabado de Tito Livio quedaba enaltecida, en ese humanismo en lengua romance, en este caso vinculado visualmente. Por otra parte, la impresión de 1521 mantenía la extensión material del texto de 1508. (...) El sistema estaba muy extendido por sus múltiples ventajas, ya que los editores no debían realizar ningún cálculo previo para la disposición tipográfica de la siguiente edición, cuyas divergencias derivan de las lógicas variaciones y confusiones a la hora de componer el texto¹⁵³.

As diferentes gravuras de *portadas* nas duas edições do *Amadís de Gaula* de Jorge Coci (1508 e 1521), além de uma sensível mudança estética, significaram momentos e funções diferentes no desenvolvimento editorial dos livros de cavalaria. A primeira imagem foi concebida para a edição, buscando a identificação do herói com o leitor, sem deixar outros vestígios a partir de então, além de sua influência. A reedição de 1521 permitiu a Coci a reutilização de toda estrutura impressa utilizada na primeira edição, empregando sua nova gravura voltada ao imperador Carlos V, propiciando uma

¹⁵² CACHO BLECUA, Juan Manuel. *Opus cit.*, p. 16.

¹⁵³ *Idem*, *Opus cit.*, p. 20.

interpretação política e enaltecendo o humanismo do romance. Na impressão de Sevilha de 1526 se usa a figura do Anexo D na *portada* de início, acompanhada da figura do Anexo C no quarto livro, o que é reiterado em outras impressões (de Cromberger de 1531 e 1539), sem utilizar imagens no segundo e terceiro livro. Isto nos induz a pensar que os três primeiros livros formariam um bloco, um *Amadis* antigo e tradicional, representado pelo herói mais jovem, sendo que o quarto livro o representaria em sua maturidade.

Um farto repertório imagético cria-se a partir das edições de *Amadis* de forma autônoma, com padrão pouco uniforme e se difunde em diversos suportes, condicionada à empatia mnemônica dos compradores e ao público que estão destinadas: gravado livresco (xilogravura em cobre ou litográfico), tapetes, pintura, desenhos e cerâmicas. Pairando entre apropriação cortesã e o folclore popular, de onde surgira originalmente, o discurso imagético da admiração *amadisiana* permanece como reminiscência. Mas como em terras ibéricas esta moda literária veio a ressurgir, séculos depois? Quais foram as condições que possibilitaram o aparecimento do discurso romanescos?

3. CONDIÇÕES PARA O SURGIMENTO DO ROMANCE CORTÊS

Muito antes dos escritores, em uma sociedade quase em sua totalidade ágrafa, as histórias, contos, poesias e romances eram contadas não por livros mas pelos mestres da narração e da recitação. Os jograis situavam suas atividades num espaço amplo que é difícil para ser descrito por nossas palavras contemporâneas. Viciados em vinho, artistas, menestréis e poetas em geral transitavam pelas estradas, feiras e tavernas assumindo funções de divertimento sempre ligadas ao jogo¹⁵⁴.

As histórias e canções estavam relacionadas aos índices de oralidade, sendo que “quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja um texto improvisado, seja memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade”¹⁵⁵, tendo sobretudo a natureza do prazer, que proporcionam como vocação. A literatura medieval para Paul Zumthor era influenciada de duas maneiras pela oralidade: na forma de recepção da mensagem poética e no grau de dramaticidade resultante do exercício de recitação – vocalidade –, que sempre implicava improvisação e dependia da performance vocal e gestual do

¹⁵⁴ FARAL, Edmund. *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*. Genève: Slatkine Reprints, 1987. *Apud*: MACEDO, José Rivair. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: EDUFRRGS/Editora Unesp, 2000, p.143.

¹⁵⁵ ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.19 e 57.

narrador¹⁵⁶. Além do mais, Zumthor sempre escreve “literatura” medieval, colocando-a entre aspas, e aponta o que nós chamamos hoje de literatura como o que os medievais liam por letra (como *lettera*, cultura letrada) e voz (a cultura oral, daqueles que não tinham acesso ao escrito)¹⁵⁷.

Os romances existem, pois, antes de tudo como poesia oral, como discursos vocálicos. Provém do *romanço* (língua românica, como o provençal ou occitano, a *langue d'oc*), designando ao mesmo tempo um gênero e a língua vulgar em que foram escritos. Justamente pelo caráter oral da lírica trovadoresca provençal demonstrou-nos Heitor Megale como se torna impossível o trabalho de precisar suas origens¹⁵⁸, já que estas histórias de cavaleiros andantes foram transmitidas, alteradas e mutiladas por diversos narradores, estabelecendo um riquíssimo intercâmbio. Quando transpostas para manuscritos no último quartel do século XII, os episódios e motivos dos *roman* arturianos rebuscam tradições, lendas e mitos de origens célticas e germânicas e “exalam um perturbador perfume de maravilhoso pagão, que a posterior cristianização de alguns de seus temas não dissipa totalmente”¹⁵⁹. Tendo as histórias de Chrétien de Troyes como exemplo primordial, estes textos conformam a “matéria da Bretanha”, conhecida pelas histórias dos Cavaleiros da Távola Redonda da corte do Rei Artur – figura central mas nunca protagonista da trama.

O papel importante das literaturas em vulgata transforma a cavalaria em ideal mitológico. O sentido de aventura surge ressignificado em outro “fazer cavalaria”, onde ideal e realidade misturam-se em função de realizar proezas cavaleirescas. Esta nova ética, vale salientar, agrega-se à cavalaria apenas em um segundo momento. O cavaleiro idealizado segue o modelo de amor cortês, o *fine amors*. É um conceito difícil de precisar, mas que Danielle Régnier-Bohler define por “ora o amor de um cavaleiro por uma dama casada e inacessível, ora um amor mais carnal, portanto adúltero, ora o vínculo entre dois jovens que aspiram ao casamento”¹⁶⁰.

Através dos romances orais e contos populares do folclore, o discurso fala da cavalaria e de suas virtudes remontando à figura do herói que é herdada da

¹⁵⁶ ZUMTHOR, *Opus Cit.*, p.19, 55-61.

¹⁵⁷ ZUMTHOR, Paul. *Opus Cit.*, p. 15-54 e 265-286; *Idem*, “Y a-t-il une “littérature” médiévale?”. *Poétique*, nº 66. Paris: 1986, p. 131-139.

¹⁵⁸ MEGALE, Heitor. *A Demanda do Santo Graal: das origens ao códice português*. Cotia: Ateliê: 2001, p. 27-50.

¹⁵⁹ FLORI, Jean. “Cavalaria”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, vol. 1. Bauru: EDUSC, 2006, p. 196-198.

¹⁶⁰ RÉGNIER-BOHLER, Danielle. “Amor Cortesão”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, vol.1. Bauru: EDUSC, 2006, p. 47-48.

antiguidade¹⁶¹ – desde *Lancelot, Gawain e Perceval* até *Rolando, Olivier e Amadís*. De acordo com o francês Jean Flori, a “literatura” medieval e a cavalaria mesclaram-se, da mesma forma que “sonho e realidade misturaram-se assim para formar nos espíritos uma cavalaria que, mais que corporação ou confraria, torna-se uma instituição, um modo de viver e de pensar, reflexo de uma civilização idealizada”¹⁶². Este ideal que os romances de cavalaria carregam consigo Régnier-Bohler define como “o ideal do comportamento aristocrático, uma arte de viver que implica polidez, elegância, e ainda, (...) o sentido da honra cavaleiresca”¹⁶³. Os indivíduos que viviam nas cortes, consumidores da literatura e do próprio folclore apropriado, sofrem segundo Valdemar Vedel uma dupla pressão: por um lado uma pressão que vai limando todas as anomalias do indivíduo, formando-o segundo seu ideal; por outro lado uma pressão que impõe a superação ao indivíduo, fazendo-o buscar o destaque num mundo ordenado¹⁶⁴. A vida na corte é de mútuo controle e figuração:

Todas las reuniones cotidianas son objeto del cultivo y de regulación. La vida en común pule y refina, en este como en todos los casos, las costumbres de los hombres. Las Cortes se constituyen en escuela de la buena educación, donde pierden su tosquedad y adquieren modales distinguidos los rústicos barones¹⁶⁵.

Foi pensando os costumes e o *modus vivendi* que Ernst Curtius salientou em seus conhecidos estudos de literatura latina que o sistema de virtudes do cavaleiro não era sólido, ao contrário do que a noção de ideal parece transparecer. Categorias constituídas anteriormente que a própria literatura cavaleiresca e da ideia de cavalaria compreendem-se nele, sendo a instabilidade para o autor a fórmula deste amálgama, como uma mescla de ideais:

Não me parece vantagem alguma reduzir a um pobre esquema todo o círculo dessas virtudes e ideais de vida (...). O que constitui o encanto peculiar do *ethos* do cavaleiro é, precisamente, a flutuação entre muitos ideais, alguns deles estreitamente afinados, outros diametralmente opostos. A possibilidade da livre flutuação, da liberdade de se moverem dentro de um

¹⁶¹ Cf. RAGLAN, Lord. *The Hero: a study in Tradition, Myth and Drama*. London: Methuen, 1936.

¹⁶² FLORI, *Opus cit.*, p.186.

¹⁶³ RÉGNIER-BOHLER, Danielle. "Amor Cortesão". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, vol.1. Bauru: EDUSC, 2006, p. 48.

¹⁶⁴ VEDEL, Valdemar. *Romántica Caballeiresca*. Ideales Culturales de la Edad Media, Tomo II. Barcelona: Editorial Labor, 1948, p. 38-39.

¹⁶⁵ *Idem. Opus cit.*, p. 36.

rico e variado mundo, deve ter sido um estímulo interno para os poetas cortesãos.¹⁶⁶

O engendramento do ideal cavaleiresco seria propriamente uma contradição. Foi pensando a cultura e sua apropriação que Erich Köhler em seus consagrados estudos sugeriu outra hipótese para a grande propagação desta literatura cortesã: foi devido aos interesses da pequena e média nobreza – a cavalaria, em ascensão e já ameaçada nos últimos séculos do período medieval – de contrapor à cultura eclesiástica ligada à aristocracia uma outra que lhe fosse diferente, que fizeram arraigar o maravilhoso à procura da identidade individual e coletiva da cavalaria idealizada. Uma cultura mais próxima ao que desejavam, que foi buscada na cultura oral, que por sua vez teria no maravilhoso, como evidenciado, um elemento de destaque¹⁶⁷. Cultura nova, criada como aventura.

Recordemos que, em seu livro “Mimesis”, Erich Auerbach nos mostra como Rebelais, através da criação de um mundo inteiro na boca do gigante Pantagruel, tem a oportunidade de trocar os papéis e brincar com o escopo no jogo narrativo:

O mais surpreendente e absurdo deste mundo goelano é justamente o fato de ser igualzinho ao nosso, tintim por tintim. (...) Portanto, toda a maquinaria das proporções monstruosas e da audaz viagem de descoberta só parece ter sido posta em movimento para nos apresentar um camponês de Touraine plantando repolhos¹⁶⁸.

Assim como o camponês que planta repolhos no mundo de Gargântua, nos diria Erich Auerbach que os *libros de caballerías* representam em um mundo de cavaleiros andantes por florestas insólitas e donzelas em cortes maravilhosas a justa futilidade renascentista sentida pelos grupos nobres em suas funções sociais e simbólicas. Os cavaleiros aos poucos trocarão suas espadas pesadas pelos ágeis floretes, os campos de batalha pelos palácios. A *aventure*, forma de acontecimento probatório, fora criada pela cultura cortesã e é o próprio sentido de existência da cavalaria ideal. Comprovando sua falta de finalidades materiais e terrenas, o *ethos* do cavaleiro feudal, presente já nas páginas dos séculos XII e XIII, não terá função além de sua auto realização:

¹⁶⁶ CURTIUS, Ernst Robert. “O ‘Sistema de Virtudes do Cavaleiro’”. In: *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 653.

¹⁶⁷ KÖHLER, Erich. *L’aventure chevaleresque - Idéal et réalité dans le roman courtois*. Paris: Éditions Gallimard, 1984.

¹⁶⁸ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 232.

Somente as pessoas cavaleirescas-cortesãs são dignas de aventura e, portanto, só a elas podem acontecer coisas serias e importantes. Quem não pertence a esta classe só pode aparecer como parte do cenário, e isto, exercendo uma função cômica, grotesca ou desprezível. (...) Esta classe dominante dotou-se de um *ethos* e de um ideal que encobria sua verdadeira função, narrando sua própria existência de forma extra-histórica, livre de função, como uma criação estética absoluta¹⁶⁹.

A fronteira entre ideal e realidade, onde nos encontramos, está envolta em brumas nebulosas com odor fantástico. A função narrativa e criadora poderia se resumir em uma estética contraditória? Parece-me difícil concordar com a ideia de Köhler e Auerbach de que um grupo ou classe social teria tamanha agência sobre o amplo discurso da aventura. Afirma este último que:

A auto-representação da cavalaria feudal nas suas formas de vida e nas suas concepções ideais é uma intenção própria do romance cortês. Também as formas exteriores de vida são representadas com lazer, e em tais ocasiões, a representação abandona a distância nebulosa da história de fadas, para apresentar imagens totalmente presentes de costumes contemporâneos¹⁷⁰.

No jogo narrativo da literatura, discurso fluído e difuso, seria mesmo possível estabelecer a diferença entre realidade e idealidade? A realidade não induziria o ideal e vice-versa? Para a Idade Média, Michael Zink mostrou como é problemática a ideia de uma ficção que se contrapõe à realidade¹⁷¹. A divisão entre documento literário e documento histórico, para a posteridade ou para a efemeridade, para o uso cotidiano ou para servir de memória, é também de difícil distinção para o período. Suas fronteiras são indefinidas e o fluxo de interferência de um a outro é constante e alternado de forma a se tornar impossível estabelecer um distanciamento que não seja normatizante. Oportunas advertências nos transmitiu presentemente Dominique Barthélemy: esta literatura cavaleiresca não necessariamente pode – tampouco pretende – ter sobre os cavaleiros uma influência direta, e nada prova que ela crie facilmente o desejo de imitar seus personagens. No outono de 1191, o cavaleiro Arnaldo de Guines volta de uma empreitada fracassada na Lorena, em perseguição a condessa de Boulogne e seu raptor, da qual ele não pode resgatá-la, assim como nem ela tinha como intenção voltar. Como cita Barthélemy, “a supor que sejam verdadeiros modelos destinados a conformar os

¹⁶⁹ AUERBACH, *Idem*, p. 118-121.

¹⁷⁰ AUERBACH, *Idem*, p. 112.

¹⁷¹ ZINK, Michel. “Literatura(s)”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, vol. 2, Bauru, EDUSC, 2006, p. 79-93.

comportamentos, os seres literários não são um todo uniforme”¹⁷². As narrativas poderiam servir para diverti-los, oferecer-lhes uma compensação imaginária àquilo que eles deixam de fazer, como em suas decepções e fracassos. A idealização cavaleiresca não pode estar dispensando ou até constringendo os cavaleiros reais?

O mundo ibérico conheceu essas mudanças na literatura em uma época posterior ao que ocorreu na França e na Alemanha. No final do medievo ressurgiu o ideal cavaleiresco através dos *libros de caballerías*. Segundo os já referidos estudos de Curtius¹⁷³, estas mudanças se configurariam como um “atraso” cultural da Espanha devido ao desenvolvimento tardio da literatura em língua vulgar e a também tardia chegada da cultura latina do século XII – introduzida pelos monges de Cluny e Cister –, além de fatores de desenvolvimento político e econômico¹⁷⁴. O “retardamento” acabara por trazer o rico conteúdo da Idade Média Central francesa ao período de florescência espanhol e, assim, tornava-se produtivo ao surgimento de uma literatura peninsular. Já Henry Thomas, em um livro clássico que lançou as bases para o estudo deste gênero narrativo na península, ressalta a importância da unificação e pacificação da Espanha sob os Reis Católicos a partir de 1469, sendo um marco a partir do qual se produziu uma vida cortesã e favoreceu o aparecimento de uma série original de novelas. Segundo o autor, estas conhecem grande difusão principalmente pela redescoberta da arte de imprimir com caracteres móveis – como vimos – que possibilitavam sua rápida reprodução¹⁷⁵. Diferentemente, a ótica vocálica de Paul Zumthor sustentará que estas histórias ali já se encontravam muito anteriormente pela oralidade, tendo as guerras de Reconquista ocupado suficientemente a nobreza ibérica até o século XIII e sendo o motivo do desenvolvimento tardio da escrita¹⁷⁶.

Concordamos com Paul Zumthor de que com a passagem dos séculos, desde o surgimento do ideal cavaleiresco no final do século XII até o transfigurado mundo

¹⁷² BARTHÉLEMY, Dominique. *A Cavalaria*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 461.

¹⁷³ CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 659-661.

¹⁷⁴ É preciso lembrar que desde muito antes, no tempo dos visigodos, havia uma literatura latina na Península Ibérica, como os textos de Bráulio de Saragoça, Leandro de Sevilha, Isidoro de Sevilha e Martinho de Braga, entre outros. Segundo Curtius, a poesia latina da Idade Média, contudo, penetrou na Espanha por etapas. Uma onda chegou até 1230, com Berceo; outra até 1330, com Juan Ruiz Arcipreste de Hita em seu *Libro de buen amor*, que importa a erótica de Ovídio e de suas refundições medievais; a terceira com Alfonso da Torre. Em 1440 pode este último escrever uma enciclopédia com roupagem alegórica sobre as sete artes liberais, a *Visión delectable*, inspirada em Marciano Capela e em Alain de Lille. CURTIUS, *Idem*, p. 549-555.

¹⁷⁵ THOMAS, Henry. *Las Novelas de Caballerías Españolas y Portuguesas: despertar de la novela caballeresca en la Península Iberica y expansión e influencia en el extranjero*. Madri: CSIC, 1952.

¹⁷⁶ ZUMTHOR, Paul. *La Medida del Mundo: representación del espacio en la Edad Media*. Madri: Cátedra, 1994, p. 207.

renascentista, o rito cavaleiresco se tornará um jogo. O mundo cambiante faz que se esvazie o sentido da própria cavalaria idealizada e “*el caballero sabe que pronto tendrá que elegir entre el papel de cortesano y el de salteador de caminos. (...) Su nostalgia lo empuja a mitificar lo que fue hace poco (¡está convencido!) una realidad vivida*”¹⁷⁷. Há de ser considerado que entre os séculos XIV e XV os cavaleiros diminuíram muito de número¹⁷⁸ e já não têm tanto poder sobre o mundo, vide as novas tendências de centralização monárquica e os avanços tecnológicos que chegam à Europa – como a artilharia. O espaço da fantasia, contudo, ainda está em disputa. Os valores inverteram-se, neste momento “*la imagen del caballero andante ha ‘salido’ de los libros*”¹⁷⁹. O que se passa é uma mudança de sentido simbólico e transcendente. A partir do período de relativa paz do século XVI, a vida cortesã será a única alternativa ao cavaleiro, sendo que no meio do século a ideia de aventuras já gerará comicidade. Como farsa ou verossimilhança, os dispositivos maravilhantes permanecem com a função de admirar e deleitar os leitores:

El armazón mágico de los libros de caballerías se percibió en su época como imposible y desaforado, inaceptable desde el dogma aristotélico de lo maravilloso verosímil, tanpreciado en los planteamientos artísticos del Renacimiento, lo que provocó el rechazo de las caballerías por parte de numerosos autores de los Siglos de Oro¹⁸⁰.

Há uma reordenação fictícia do mundo e dos acontecimentos, de atmosfera feérica e amorosa, conquanto o romance eleva o amor a objeto poético deste novo “estilo polido”. O cavaleiro não pode, sob condição de perder sua razão de existir, estar sem aventuras de armas e complicações amorosas. Alguns séculos depois de seu surgimento, o amor cortês no *Amadis* implicará acima de tudo na fidelidade (como veremos na segunda parte do capítulo III). Somente será dada voz aos personagens nobres e masculinos. O uso da linguagem *monocorde* toma o discurso: não existem traços linguísticos diferentes entre os personagens, tampouco são diferenciados da linguagem do narrador. Para Cacho Blecua isto mostraria uma identidade ainda não muito bem estabelecida entre os personagens. Ao mesmo tempo, através do estilo

¹⁷⁷ ZUMTHOR, *Idem*, p.203-204.

¹⁷⁸ Dos 6 mil cavaleiros existentes na França 1300, restam pouco mais de mil em 1470. A Inglaterra passa de mil e duzentos para menos de um terço em 1430. Cf. STANESCO, M. *Jeux d'errance du chevalier m.* Leyde: Brill, 1988, pg. 227; *Apud*: ZUMTHOR, *Opus Cit.*, p. 204.

¹⁷⁹ ZUMTHOR, *Opus Cit.*, p. 206.

¹⁸⁰ DUCE GARCÍA, Jesús. *Opus cit.*, p. 193.

polido que para Montalvo é necessário à cavalaria¹⁸¹, as novelas têm por pretensão impor uma forma corrente à língua, retomando na Espanha do final do século XV o recurso já utilizado séculos antes, que Auerbach chamou de “esquivar-se para o fantástico”.

A despeito das críticas dos céticos e dos diversos motivos que motivaram sua repulsa – sua pouca utilidade, pecaminosa e danosa sensualidade, a suposta ignorância e torpeza do autor – tais *patrañas* fizeram muito sucesso, em um momento que podemos identificar como cada vez mais questionador da credulidade medieval. As páginas do *Amadís* seriam reflexo de seu sangue, tendo a aventura e o senso social, herdados de seus antepassados medievais, como marca ideológica da cavalaria? Não estaria este dispositivo que fascina, maravilha e atrai, mais do que revelando a mudança de um gênero livresco delimitável e o lento surgimento da ficção, demarcando verossímil e impossível, cumprindo função referencial na realidade? Em terras espanholas, a segunda *oleada* cavaleiresca parece neste sentido configurar o fantástico: não como uma esquiva mas como um encantamento. O feitiço de *Arcaláus* sobre *Amadís* é evidência do “aprisionamento” não só do encantado cavaleiro, mas de sua função maravilhante. O laço dourado imaginário que ata sentido e intelecto por mais de um século na autoridade das novelas, primeiras evidências da aventura cavaleiresca que já não é capaz de traduzir-se em experiência.

4. EXPERIÊNCIA, AVENTURA, IMAGINAÇÃO

Picados há mais de quatro séculos pelo *méthodus* cartesiano, tornou-se estranho para nós a ideia de uma experiência separada do conhecimento. Possuindo cada uma seu lugar próprio, a separação de experiência e ciência nos coloca o problema do saber humano e saber divino. No século XII, Honório de Autun exemplificou o problema do conhecimento da seguinte forma: “antes do pecado original, o homem conhecia o bem e o mal: o bem por experiência (*per experientiam*), o mal por ciência (*per scientiam*). Mas, após o pecado, o homem conhece o mal por experiência, o bem somente por ciência”¹⁸². A imaginação, que é por nós entendida como “ficção” ou “irrealidade”, ocuparia no pensamento medieval o espaço privilegiado de *medium* por excelência do

¹⁸¹ Isto explicaria porque no livro II e IV a *amplificatio* narrativa terá uma importância menor frente a *amplificatio verborum*, fazendo o autor uso de todos seus artificios narrativos. Cf. CACHO BLECUA, Juan Manuel. “Lengua y estilo”. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Op. cit.*, p. 195.

¹⁸² AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2005, p. 38.

conhecimento, mediadora entre *sentido* e *intelecto*. Considerando os novos questionamentos sobre a experiência propostos pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, a imaginação estaria, até a revolução científica, no lugar de ponte que hoje conferimos à experiência. Como veremos no capítulo III, o destaque dado aos sonhos no pensamento medieval e renascentista se explicaria justamente pela importância do *mundus imaginabilis*, o grande comunicador do *mundus sensibilis* com o *mundus intellegibilis*.

As demandas (*quêtes*) seriam a tentativa do cavaleiro medieval que só pode conhecer o bem *per scientiam* de fazer dele experiência, exprimindo a união impossível de ciência e experiência em um único sujeito. *Perceval* seria o personagem emblemático das *quêtes* porque, ao emudecer-se durante o cortejo no castelo do Rei Pescador, vê o *graal* e exime-se de ter dele experiência. Sob esta ótica, o *graal* (consolidando a fratura do conhecimento em sua união ciência e experiência) é simplesmente o que constitui como aporia a própria experiência humana. É o reconhecimento de que a ausência de via para o conhecimento é a única experiência humana possível¹⁸³. No universo da *quête*, o exótico e extraordinário são somente marcas da aporia essencial de toda experiência. Por esta razão que Don Quixote é o sujeito de uma *quête* correspondente àquelas medievais, vivendo como extraordinário o cotidiano e o familiar.

A *quête* é o exato oposto da *scientia experimentalis* de Roger Bacon, no final da Idade Média, posteriormente edificada por Francis Bacon. A experiência científica propõe um *méthodus* (caminho), uma via certa para o conhecimento, unindo-o à experiência com a constituição de um novo sujeito¹⁸⁴. Este lugar fora expropriado da experiência que por sua vez foi refundada, juntamente à reforma da inteligência, em busca da certeza. De toda forma, a desapropriação da experiência já estava implícita no projeto da ciência moderna:

A grande revolução da ciência moderna não consistiu tanto em uma alegação de experiência contra autoridade (do *argumento ex re* contra *argumentum ex verbo*, que são, na realidade, inconciliáveis) quanto em referir conhecimento e experiência a um sujeito único, que nada mais é que a sua coincidência em um ponto arquimediano abstrato: o *ego cogito* cartesiano, a consciência¹⁸⁵.

O aparecimento deste novo sujeito metafísico, o *eu* – que é diferente da alma cristã e do *nous* grego –, transforma também a experiência tradicional. Com Descartes e

¹⁸³ AGAMBEN, *Idem*, p. 38-39.

¹⁸⁴ AGAMBEN, *Idem*, p. 30.

¹⁸⁵ AGAMBEN, *Idem*, p. 28.

o nascimento da ciência moderna, a função da fantasia é assumida por este novo sujeito, o *ego cogito*. Para Agamben, nada evidencia a intensidade da mudança da experiência como a reviravolta que vemos no século XVI no estatuto da imaginação:

A expropriação da fantasia, que daí decorre, manifesta-se na nova maneira de caracterizar a sua natureza: enquanto ela não era – no passado – algo de “subjetivo”, mas era, sobretudo, a coincidência entre subjetivo e objetivo, de interno e externo, de sensível e de inteligível, agora é o seu caráter combinatório e alucinatório (...) a emergir em primeiro plano. De sujeito da experiência, o fantasma se torna o sujeito da alienação mental, das visões e dos fenômenos mágicos, ou melhor, de tudo aquilo que fica excluído da experiência autêntica¹⁸⁶.

No renascimento, o último refúgio da experiência será a aventura. Como contrário da demanda, ela pressupõe um caminho à experiência e que este passe pelo extraordinário e pelo exótico, contraposto ao familiar e comum. Lançam mão do dispositivo maravilhante que quando acionado cria a admiração, cria o sensível quando este não era mais possível. A imaginação é parte importantíssima de uma sociedade cujo universo mental camponês-urbanizado ainda caminha entre flores e fontes mágicas. Frente à impossibilidade da aventura real, os *libros* eram uma forma de superar a contradição e de se obter a experiência através do fantástico. O *Amadís de Gaula* apresenta as primeiras manifestações do cavaleiro renascentista que deseja viver aventuras e não pode traduzi-las em experiência sequer por sua imaginação. Como descrito no episódio do sequestro de *Galaor*, esta fissura é visível no discurso do *libro*. Assumindo temas do folclore o ideal cavalheiresco toma função de agência nas novelas de cavalaria – aquilo que, nas palavras de Bakhtin, seria o *refrator* das realidades sociais¹⁸⁷. Brotam fantasias por todas suas páginas, ordálias cheias de prodígios e encantamentos, cuja distribuição estratégica nas histórias estaria, segundo Duce García, deixando manifesta a superioridade das qualidades de alguns personagens, seu progressivo reconhecimento e ascensão social¹⁸⁸:

Estructuralmente las peripecias mágicas desarrollan la misma función que otras acciones probatorias que no contienen dicha peculiaridad – por exemplo, las batallas entre caballeros, los torneos y las justas, o la guerra

¹⁸⁶ AGAMBEN, *Idem*, p. 33-39.

¹⁸⁷ Para a ideia da refração da realidade na fonte, ver: BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª edição. São Paulo: HUCITEC, 2006. Acessado em 20/04/2013. Disponível em: <<http://www.fecra.edu.br>>.

¹⁸⁸ Cf. BOÑOLO, Anna. *La finzione renovata. Meraviglioso, corte e aventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*. Pisa: ETS, 1997. *Apud*: DUCE GARCÍA, *Opus Cit.*, p.192.

entre grandes bandos –, el grado de señalamiento que se desprende en aquéllas es mucho mayor¹⁸⁹.

Superando a ambiguidade racional/irracional, ideal/realidade, penso não ser mais a questão indagar se os ibéricos quinhentistas acreditavam em suas criações e recomposições míticas e folclóricas. Da mesma forma, não posso concordar com Auerbach quando afirma que o fantástico é uma esQUIVA. Como estes *libros* não só sobreviveram à expansão do universo espanhol durante o século XVI, como também se tornaram as histórias mais famosas em sua função de divertimento? O sujeito letrado, beneficiado pela difusão dos impressos, continua a buscar pelas histórias a experiência. Desde o século XIII sem suas florestas, os ibéricos preservaram discursos selecionados na coloquialidade e oralidade dos menestrelis e trovadores – seguramente seus primeiros difusores – polidos e sincretizados na insurgente literatura. Estas histórias manifestam desejo de memória. Reconhecer como uma esQUIVA essa arquitetura de inventivas tradições que poderíamos chamar cultura parece teleológico e generalizante. Retomando pela experiência o problema do “leitor implícito” – entre Todorov e Le Goff, exposto no capítulo I – temos um sujeito com uma noção de emoção que é singular.

Cervantes será considerado uma mente a frente do seu tempo porque foi o primeiro a demonstrar, compondo aquele que seria o mais famoso romance de língua espanhola, quão contraditórias estavam as páginas das novelas em relação à vivência e visão do mundo que o circundava. Não é sem razão que sua mordaz crítica virá somente depois de transcorrido um século inteiro dourado, em 1604, quando o *recurso à imaginação* para unir o sensível ao inteligível não faz mais sentido. O conhecimento tornara-se infinito em essência como sujeito da ciência e, no início do século XVII, este velho sujeito se duplicou. Cindindo desejo e necessidade, caminham unidos, lado a lado, agora dois sujeitos: “Don Quixote, o velho sujeito do conhecimento, foi enfeitado e pode apenas fazer experiência sem jamais tê-la. Junto a ele, Sancho Pança, o velho sujeito da experiência, pode apenas ter experiência sem jamais fazê-la”¹⁹⁰.

¹⁸⁹ DUCE GARCÍA, Jesús. “Magia y maravillas en los libros de caballerías hispánicos”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, María Carmen (edit.). *Amadís de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008, p. 192.

¹⁹⁰ AGAMBEN, *Opus Cit.*, p.33.

CAPÍTULO III

PATRAÑAS FINGIDAS: SONHO E IMAGINAÇÃO

Se voltamos ao discurso, vemos que o *Amadís* nos remete aos sonhos enunciando imagens que em geral pedem interpretação, aparecendo por cinco ocasiões. No primeiro livro, angustia-se o rei *Perión* pelo sonho do coração jogado ao rio¹⁹¹ que antecipa o nascimento, o abandono e o rapto de seu filho; Assim como o sonho dos dois dragões que duelam – representando *Amadís* e *Galaor* – e a interpretação do ermitão¹⁹². Da mesma forma, é por um sonho que *Amadís* antecipa o mau agouro, pouco antes de receber a carta de ciúmes de *Oriana*¹⁹³; Conforma, também, imagem do amor e do herói numa corte utópica durante seu sonho no exílio da *Peña Pobre*¹⁹⁴. No livro terceiro, *Mabilia* terá um sonho diferente dos anteriores¹⁹⁵, por outro lado, preconizando a volta de *Amadís*. O sonho enuncia, através de procedimentos literários, significantes enigmáticos de forma semelhante à profecia, intrigando os leitores e leitoras a fazer memória dos acontecimentos anteriores e desenvolver um sentido, que revelará significados futuros.

Ainda que cumpram funções similares às profecias no discurso, os sonhos são raros no *Amadís de Gaula*. Diferentemente das profecias que, segundo Cacho Bleuca, necessitariam de um personagem alheio e com saberes especiais para o anúncio do futuro, nos sonhos seriam os próprios personagens quem percebem imagens cujos significados desconhecem. Segundo John de Salisbury:

En cuanto al sueño (*somnium*) em su acepción más común (aunque también él debe considerarse como una especie propia), es aquel que produce ciertas imágenes que encubren la realidad de las cosas; sobre ellos principalmente se ejerce el arte de la interpretación. Este tipo de ensueños, unas veces se refieren a uno mismo; otras, a otra persona; otras a ambas, y, en ciertas ocasiones, a asuntos públicos o generales. Para dilucidarlo, se presta especialísima atención a la condición de las personas, hechos y circunstancias¹⁹⁶.

¹⁹¹ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula*. Edição de Juan Manuel Cacho Bleuca. Coleção Letras Hispánicas, vol I. Madrid: Cátedra, 1987, Livro I, cap. I, p. 237-248.

¹⁹² RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, I-3, p. 260-268.

¹⁹³ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, II-45, p. 260-268.

¹⁹⁴ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, II-48, p. 708.

¹⁹⁵ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, III-77, p. 1220-1223.

¹⁹⁶ SALISBURY, J. de. *Policraticus*. Madrid: Editora Nacional, 1984, II, 15, p. 169. *Apud*: CACHO BLEUCA, Juan Manuel. “Introducción”. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de*

O sonho toma função maravilhante quando todos os personagens que têm sonhos são importantes enquanto que as circunstâncias coincidem com episódios de iniciação de algum acontecimento narrativo de grande transcendência ao futuro novelesco. Assim, como a profecia, são procedimentos que consistem em relações metafóricas e metonímicas de linguagem simbólica e mágica¹⁹⁷. O aumento da expectativa dos leitores e leitoras frente aos próximos acontecimentos pode descrever algumas de suas possíveis funções, assim como o anúncio enigmático do futuro, assinalando ao mesmo tempo o caráter excepcional e extraordinário da aventura. Este chama a atenção mnemônica de leitores-ouvintes, que evidentemente ficará maravilhado e atento ao relato. Ainda que a Igreja proibisse, é a partir de recursos literários que a experiência de leitor/a ou ouvinte pode converter-se facilmente em um jogo fictício de imaginação e interpretação de sonhos.

O terceiro capítulo desta dissertação rebusca entre o sonho e a imaginação do historiador. Em sua primeira seção somos convidados a escavar, sob o olhar atento dos arqueólogos da ciência, as quadrículas da tradição histórica *amadisiana*. Estamentos de histórias que denotam descontinuidades, recriações e fingimentos. Resguardado pela apropriação da herança arturiana, o *dispositivo* configura um admirável mundo possível. Ele só será possível, como veremos na segunda seção, porque reforça o modelo cavalheiresco recorrendo à distribuição de novas funções aos personagens. Destaca-se a lealdade amorosa que constantemente se ocupará em subalternizar o feminino. Na terceira seção tratamos de pôr em suspensão a identidade, juntamente à memória que, modificando a narrativa, selecionava a lembrança de forma nova e estratégica. Sob fortes tempestades somos levados por nossas reflexões à quarta seção, onde pensaremos a função imagética da memória, segundo certas regularidades. Prova, espanto, exemplaridade. Estas imagens nos permitem estabelecer, a partir de alguns episódios, o *como* dos dispositivos do discurso fantástico em função imaginante nas *historias fingidas*, na relação do discurso folclórico com a apocalíptica, a mitologia, a demonologia, a cristianização. A irrupção profética cede lugar, na quinta e última sessão, à atmosfera onírica e à imaginação, que torna possível todas as invenções, conformando a admiração. Por entre *corónicas* e *patrañas*, voltando ao *Prólogo* da

Gaula. Edição de Juan Manuel Cacho Blecua. Coleção Letras Hispánicas, volume I. Madrid: Catedra, 1987, p. 132.

¹⁹⁷ Cf. F. RICO. "Brujería y literatura". *Brujología*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975, p.97-117.

obra, o *Amadís* abre suas maravilhantes páginas através das emoções e nos convida a imaginar.

1. MORTE E VIDA D'AMADÍS: HERANÇA E INTERVENÇÃO

Em uma noite clara de luar, depois de todos terem ido dormir sossegados, cruzam o jardim arditosamente a infanta *Elisena* e sua donzela *Darioleta* - somente usando camisa de dormir e cobertas por um manto. Trocam risos, sorrisos e confissões, enquanto caminham silenciosamente em direção à porta da câmara onde dorme cansado o cavaleiro *Perión*:

(...) y soñava que entrava por aquella câmara por uan falsa puerta y no sabía quién a él iba, y le metía las manos por los costados, y sacándole el corazón le echava en un río. Y él decía: ¿por qué fizistes tal crueza? No es nada esto, decía él, que ala vos queda outro corazón que vos yo tomar é ahunque no será por mi voluntad. El Rey, que grand cuita sentía, despertó despavorido y começose a santiguar¹⁹⁸.

Tempos depois de seu encontro amoroso, *Perión* ficou cheio de saudade e pensativo em relação ao sonho daquela noite. Foi até a capela chamando *Ungán el Picardo*, que era conhecido por muito sábio e, revelando seu sonho, pediu ao clérigo que desvendasse o significado. Depois de doze dias *Ungán* ria dos outros dois adivinhos, *Alberto de Campaña* e *Antales*, pois conhecia segredos que soubera revelar só ao rei. O sonho estaria dizendo que “*el corazón que sacava significa fiho a fija que habrá de vos*”¹⁹⁹ e, quando o rei pergunta sobre o coração jogado ao rio, *Ungán* conta como, logo depois de nascer, *Amadís* foi lançado na água dentro de uma arca preparada por *Darioleta*. Do rio seguiu ao mar, levando consigo a espada com que seu pai *Perión* havia jurado matrimônio secreto e deixado na câmara; um anel que havia dado de presente à sua mãe *Elisena* como sinal de amor – guardando outro igual consigo – e uma carta escrita: “*este es Amadís sin tiempo, hijo de rey*”²⁰⁰. Ainda que pequeno e indefeso, chamado desta maneira por acreditar que logo seria morto ao ser separado de sua mãe, o perdido *Amadís* leva consigo alguns objetos que lhe protegem e anunciam sua aventura. A água parece cumprir a função de ilustrar a natividade cristã. Ao ser abandonado nas águas parece ser desalojado de seu próprio destino, ou seja, jogado à

¹⁹⁸ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Op. cit.*, I-1, p.238.

¹⁹⁹ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, I-2, p. 250-252.

²⁰⁰ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, I-1, p. 246.

fortuna. Está desde o início socialmente órfão e disposto à morte, mas pelos mesmos motivos pode almejar uma condição distinta da humana²⁰¹.

O modelo do abandono e da adoção tem inúmeros antecedentes no folclore e na tradição cristã. Francisco Delicado assinalou como a história se “*asemejó a aquel grand profeta Moyses y como cuenta el libro que há nombre (Gesta Romanorum) de San Gregorio que fue por el semejante lançado en el mar de su madre y de su hermana*”²⁰². Através das águas do mar, será encontrado pelo cavaleiro *Gandales* ao amanhecer, chamando-o de *Doncel del Mar* e levando-o para a vila de *Antalia* na Escócia. O herói cresce e é criado fora do ambiente paterno junto à *Gandalin*, filho de *Gandales* que o equiparava em idade. Desde o início, passa por provas e se apresenta como o eleito, o que também é comum em toda a tradição arturiana.

Além da forte influência do discurso cristão em suas passagens e temas, o *Amadís* está envolto desde suas raízes em uma das tradições literárias mais frutíferas da Idade Média europeia: o universo arturiano e seu complexo desenvolvimento. Um dos primeiros estudiosos da matéria na península Ibérica, Henry Thomas, afirma que tamanha é a herança literária de *Amadís* que “*sin Tristán y Lanzarote no hay duda de que Amadís no habría existido; con ellos tenemos el punto originário del movimiento literário caballeresco*”²⁰³. Sob a égide dos Amadizes, o primeiro ciclo de romances de cavalaria em Castela traz a marca do ciclo bretão do Rei Arthur de profundas raízes medievais. Outro antigo novelista, William J. Entwistle – mesmo que acreditasse numa construção francesa para uma posterior tradução castelhana da novela, devido ao conhecimento sobre a história da obra na época – foi o primeiro a apontar sua ascendência bretã:

No seu plano geral a novela segue o do Lancelot através de prisões, encantamentos, tentações e loucura amorosa; (...) os modos cavalheirescos e a galantaria são arturianos, e há a mesma preferência pela decoração acima da realidade, pelo sentimento acima da emoção genuína. A realização e o cenário são arturianos; (...) os nomes de pessoas e lugares derivam por sufixação de modelos conhecidos²⁰⁴.

A narrativa de *Amadís* se passa entre a pequena e a Grã-Bretanha, alcançando alguns lugares mais distantes, como Irlanda, Dinamarca, Alemanha, Boêmia, Grécia,

²⁰¹ O outro filho do rei *Perión, Galaor*, também será tirado dele, neste caso, pelo gigante *Gandalác* – como narrado no primeiro capítulo.

²⁰² CACHO BLECUA, *Opus Cit.*, p. 138.

²⁰³ THOMAS, Henry. *Opus Cit.*, p. 40.

²⁰⁴ ENTWISTLE, William J. *A Lenda Arturiana nas Literaturas da Península Ibérica*. Lisboa: INL, 1942, p. 194.

Romênia e Constantinopla. Funda-se, portanto, uma geografia imaginária, com uma noção vaga de espaço. Segundo Ángel Rosenblat, seu universo geográfico aparenta ser “*um vasto archipiélago de islas misteriosas y fantásticas señoreadas por gigantes y seres míticos*”²⁰⁵. O *dispositivo maravilhante* toma função em arquitetar a criação de um mundo extraordinário, que não se ocupa com a realidade, que arma uma esquete de utopia. Há também muitos nomes próprios que são hispanizados: *Gaula* se referiria a Gales (pode também ser proveniente de Gália²⁰⁶, do francês *Gaule*); Windsor transforma-se em *Vindilisora*, e Bristol em *Bristoya*. Da mesma forma, alguns nomes de personagens parecem descender do francês, como *Briolanja* (*Brion l’Ange*) e *Arcaláus* (*Arc à l’eau*)²⁰⁷.

A cronologia é tão vaga quanto a noção de espaço. Assim como a experiência que se desloca, a imaginação é a única ponte possível para compreender a obra: aquele que tomasse o *Amadís* interpretando-o ao pé-da-letra provavelmente se depararia, já nas primeiras passagens do livro, com o narrador anunciando que a história se passava “*no muchos años despues de la pasion de nostro redentor é salvador Jesucristo*”²⁰⁸. A sociedade descrita no texto, em contrapartida, corresponde aos últimos séculos da Idade Média com alguns elementos renascentistas: Henry Thomas já ressaltara a presença de um canhão, da Bíblia moderna, da missa medieval e da lombarda²⁰⁹. Para intrincar ainda mais a noção temporal do romance, logo no primeiro capítulo, quando fala de como naquele tempo toda mulher pega em adultério seria condenada à morte, o narrador indica que “*esta tan cruel costumbre y péssima duró hasta la venida del muy virtuoso rey Artús, que fue el mejor rey de los que allí reinaron, y la revocó al tempo que mató en batalla ante las puertas de París al Floyan. Pero muchos reyes reinaron entre él y el rey Lisuarte que esta ley sostuvieron*”²¹⁰. Trata-se de uma desacomodação narrativa e geográfica, conforme indica Cacho Blecuá, que resulta reveladora ao passo que não é

²⁰⁵ ROSENBLAT, Ángel. *Amadís de Gaula - novela de caballerías refundida y modernizada por Ángel Rosenblat*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1940, p. 10.

²⁰⁶ Cf. PLACE, Edwin B. *Amadis of Gaul, Wales, or What?*. *Hispanic Review*, vol. 23, nº 2. Abril/1955, p. 99-107. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/470917>>. Acessado em 11/11/2010. DEVOTO, Daniel. “Amadís de Gália”. *Bulletin Hispanique*. Tomo 74, nº 3-4. 1972, p. 406-435. Disponível em <<http://www.persee.fr>> e acessado em 10/11/2010.

²⁰⁷ LOPES, Graça Videira. “Geografias Imaginárias: Espaço e Aventura no Amadís de Gaula”. In: *A Imagem do Mundo na Idade Média. Actas do Colóquio Internacional*. Lisboa: ICALP, 1992, p. 207-213. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/amadis.pdf>. Acessado em 10/11/2010.

²⁰⁸ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Op. cit.*, I-“Comiença la obra”, p. 227.

²⁰⁹ THOMAS, *Opus Cit.*, p. 37. O aparecimento de um canhão na história só se dá uma única vez: no livro IV capítulo II. Foi provavelmente uma adição de Montalvo, que é passada também à edição francesa de Nicolás Herberay de Essarts.

²¹⁰ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Op. cit.*, I-1, p. 243.

dada nenhuma explicação. *Lisuarte* nos é apresentado desde o começo da obra como um antecedente do rei Artur, sem uma preocupação maior do narrador de definir com exatidão este espaço temporal.

No prólogo da obra, o escritor lança mão de inúmeros tópicos retóricos, como a pretensão modesta, o fato de estar escrevendo a pedido de alguém ou para alguém, e com um procedimento que obriga ao leitor em acreditar nas palavras do narrador. Os misteriosos originais em uma língua estrangeira com que se escreveu a obra não existem ou não se sabe o paradeiro, todavia não há informação sobre quem foram seus autores, tampouco onde foi realizada a obra²¹¹. É o motivo *ecdótico*, procedimento narrativo de seleção e edição dos testemunhos presente em toda a tradição arturiana. Dotam a obra de aparência de realidade e verossimilhança por manipulação. Antes de tudo, o *libro* nos convida a imaginar e as aventuras são formadas com os tópicos da *falsa tradução*, do *sábio cronista* e do *manuscrito encontrado*²¹². Esta fenda permitiu o surgimento das mais estapafúrdias teorias sobre suas origens, desde a atribuição a um mouro espanhol, à Santa Teresa de Jesus, a um autor francês, galego, português ou castelhano²¹³.

O espaço para dedução foi grande e propiciou margem aos historiadores e teóricos literários desenvolverem, durante os meados do século XX, uma acalorada discussão de caráter ufanista e identitário sobre a origem da novela, entre Espanha e Portugal. Nenhum dos dois países, afirmando seu território identitário, pretendia deixar ao outro a glória de ser o espaço de nascimento da obra. A discussão, hoje muito superada pelas evidências documentais, contrastou argumentos portugueses e castelhanos que, por sua importância nos estudos da obra, ressaltou em suas linhas gerais.

A tese da autoria portuguesa do *Amadís* se baseia em argumentos distintos que podem ser resumidos em (a) uma tradição que insiste em atribuir a Vasco de Lobeira sua autoria (Zurara assim já o teria indicado, pela primeira vez, em 1460); (b) a presença e incorporação ao texto de *Amadís* da canção “*Leonoreta fin roseta*”²¹⁴,

²¹¹ CACHO BLECUA, Juan Manuel. “Datación y autoría”. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Op. cit.*, p. 57. Para uma discussão pormenorizada, além deste texto, ver: AVALLE-ARCE, Juan Baptista. *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*. México: Fondo de cultura económica, 1990. LAPA, M. Rodrigues. “A Questão do Amadís de Gaula no Contexto Peninsular”. *Grial*, T. 8, nº 27 (janeiro fevereiro março 1970), p. 14-28.

²¹² Cf. CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl. “‘Galtenor Cuenta... Pero Lirgandeo Dize...’: El Motivo Ecdótico en los Libros de Caballerías Hispánicas”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, Maria Carmen (edit.). *Amadís de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008, p.117-131.

²¹³ Existem hipóteses das mais diversas. Cf. WILLIAMS, Grace. “The Amadís question”. *Revue hispanique*, t. XXI, nº 59, 1909, p. 1-167.

²¹⁴ A pedido da pequena *Leonoreta*, *Amadís* faz-lhe uma canção de amor, revelando pelo jogo vocálico o amor sublime que sente por *Oriana*: “*Leonoreta, fin roseta / blanca sobre toda flor / fin roseta, no me*

tradução de uma poesia atribuída a João de Lobeira, trovador dos reinados de D. Afonso III e D. Dinis; e (c) a intervenção que o infante dom Afonso de Portugal teria feito no texto, pedindo que o autor modificasse o episódio de Briolanja²¹⁵, fazendo que *Amadís* passasse a correspondê-la. Apesar dos argumentos da tese portuguesa, ela baseia-se em alusões internas à obra, e falta-lhe um fato fundamental: uma versão antiga do *Amadís* escrita em português.

Ainda que a tese da origem espanhola tenha alusões internas e externas, tampouco foi encontrado um manuscrito medieval do *Amadís* escrito em castelhano. A favor da tese castelhana temos o texto em quatro livros de Rodríguez de Montalvo e breves fragmentos manuscritos de quatro folhas diferentes, referentes ao atual terceiro livro, trazidos ao público por Rodrigues Moñino em 1957²¹⁶. Uma análise paleográfica indica que eles se referem à escrita chamada “*redonda de libros*”, do primeiro terço do século XIV, que adquirem no século seguinte seu maior desenvolvimento. Segundo Rafael Lapesa, nos fragmentos não se encontram

particularidades que difieran en nada esencial del castellano corriente en el primeer cuarto del siglo XV: ni arcaísmos que lleven forzosamente a épocas anteriores, ni marcado dialectalismo. (...) Los fragmentos escritos del *Amadís* no guardan en su lenguaje usos que estuvieron anticuados en la época de la copia, hacia 1420²¹⁷.

Estes breves testemunhos do início do século XV, segundo Cacho Blecua, demonstram a difusão da obra em língua castelhana, mas pouco falam sobre o original e sua elaboração. Contudo, existem outras evidências que nos fazem pensar ser realmente provável a anterior circulação de um *Amadís* manuscrito em três livros. Uma poesia de Pedro Ferruz, alusiva ao reinado de Enrique II (1369-1379), canta-nos os seguintes versos:

meta / en tal cuita vuestro amor. / Sin ventura yo en locura / me metí / en vos amar, es locura / que me dura, / sin que poder apartar / jo hermosura sin par, / que me da pena y dulçor!, / fin roseta / no me meta / en tal cuita vuestro amor. / De todas la que yo veo / no deseo / servir outra sino a vos; / bien veo que mi desseo / es devaneo, / do no me puedo partir; / pués que no puedo huir / de ser vuestro servidor, / no me meta, fin roseta, / en tal cuita vuestro amor. / Ahunque mi quexa parece / referirse a vos, señora, / outra es la vencedora, / outra es la matadora / que mi vida desfalece; / aquesta tiene el poder / de me hazer toda guerra; / aquesta puede fazer, / sin yo gelo merescer, / que muerto biva so tierra.” RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Op. cit.*, II-54, p. 767-768.

²¹⁵ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Op. cit.*, I-40, p. 604-614.

²¹⁶ MOÑINO, Antonio Rodríguez; CARLO, Agustín Millares; LAPESA, Rafael. *El primer manuscrito del Amadís de Gaula*. Madrid: Imprenta de Silverio Aguirre Torre, 1957, p. 17-38.

²¹⁷ LAPESA, Rafael. “El lenguaje del “Amadís” manuscrito”. BRAE, XXXVI. Madrid: 1956, p. 219-225.

Amadys el muy fermoso
 las lluvias y las ventiscas
 nunca las falló aryscas
 por ser leal e famoso:
 sus proesas fallaredes
 en tres lybros e dyredes
 que le Dios de santo poso²¹⁸.

Como bem demonstrou García de la Riega, o último verso só pode ser endereçado a um defunto²¹⁹. Destes versos é importante apreendermos que uma primitiva versão do *Amadís* teria apenas três livros e nesta versão *Amadís* morre. A ação não terminava, pois, como descrito no livro terceiro da refundição de Montalvo. O refundador da obra não parece ter se preocupado com a fidelidade à tradição textual: altera alguns episódios e faz o traslado de outros a *Las Sergas de Esplandián*, sua continuação do *Amadís*. São modificações importantes que foram feitas em um novo estamento de redação da obra, sendo interessante atribuí-las à figura desaparecida do autor.

Até o registro de 1508 – em que temos o texto editado, fixado e padronizado – podemos identificar ao menos cinco estamentos de intervenção na história, criadores de uma herança literária que permanecerá simbolicamente ativa no século XVI. Uma redação primitiva se evidencia entre o final do século XIII e o princípio do XIV, localizado no ocidente castelhano, com resquícios dialetais do ciclo arturiano e fundo folclórico da matéria da Bretanha; um *Amadís* em três livros, do final do século XIV de autor desconhecido, em que o herói morria nas mãos de seu filho *Esplandián* e sua donzela *Oriana* se suicidava²²⁰; os manuscritos do *Amadís* de Montalvo, que possivelmente reelaborou estilística e moralmente os materiais entre 1482 e 1492, posteriormente escrevendo em meio à aristocracia cidadina castelo-aragonesa o livro IV e *Las Sergas de Esplandián* – se remete no *Prólogo* do quarto livro ao *Prólogo* do I-III; o *Amadís* de 1508, com pretensos interesses editoriais, que fora cuidadosamente preparado e publicado curiosamente apenas depois da morte de Montalvo. Para Cacho Bleca, é possível que muitos dos materiais não fossem invenções do autor, mas

²¹⁸ *Cancioneiro de Juan Alfonso de Baena*. Edição de J. M. Azáceta. Madrid: CSIC, 1966, p. 663. *Apud*: CACHO BLECUA, Juan Manuel. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Op. cit.*, p. 68-69.

²¹⁹ GARCÍA DE LA RIEGA, Celso. *Literatura Galaica, El Amadís de Gaula*. Madrid: Impt. E. Arias, 1909, p. 102-103.

²²⁰ Poderíamos inserir também a redação de 1420 – da qual restam apenas fragmentos – que provavelmente Montalvo utilizara quando da montagem do caleidoscópio de textos.

refunções e disposições novas, sendo que o livro I seria assim o mais próximo da redação primitiva²²¹.

Por ter vivido em tempo tão turbulento como o de Henrique IV e a Guerra de Sucessão, ressalta Fogelquist que “*Montalvo pudo haber escrito sus comentarios aparentemente contradictorios dentro de una misma época, o sea, en el periodo entre 1482 [...] y 1492 ó un poco después*”²²². O episódio da morte de *Amadís* é aludido por Montalvo em *Las Sergas de Esplandián* sendo que ele sucumbia pelas mãos de seu próprio filho, sucedendo-se o suicídio de *Oriana*:

La vida de Amadís, que se abría con el motivo popular de la exposición del héroe recién nacido, se cerraba así con el motivo popular de la muerte del héroe en armas contra su hijo desconocido²²³.

Nesta persistente tradição pode-se perceber a semelhança com o episódio final de *La Mort le Roi Artu*, em que a morte do rei também se dá pelas mãos do seu filho, *Mordret*²²⁴. Poderíamos também remeter-nos à morte de Ulisses na mão de seu filho desconhecido e o suicídio de sua mulher Penélope²²⁵, mostrando-se significativo o final de *Oriana*. A ausência da figura do amado abre espaço para a prova de sua extrema fidelidade, equivalendo à morte. “*La lealtad amorosa, el amor más allá de la muerte, serviría de motivo estructurador de la obra. (...) Oriana daría muestras de su amor, en esta culminación desgraciada de sus amores*”²²⁶. A morte de *Oriana* seria atestada por ao menos mais dois poemas diferentes do final do século XV²²⁷.

Modificando a história tradicional, vemos que o amor posto à prova de morte é descontinuado quando o texto põe em ação uma aparelhagem mágica a maravilhar os leitores – como o *Arco de los Leales Amadores*. O estilo polido demonstra a exaltação

²²¹ A discussão sobre as modificações de Montalvo se estendeu por uma década. Entre o sustentado por E. B. Place, “¿Montalvo autor o refundidor del Amadís IV y V?”, Madrid, Castalia, 1966, p.77-80; J. B. Avalor-Arce, *op. Cit.*, e J. M. Cacho Bleuca, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Madrid: Cupsa, 1979.

²²² FOGELQUIST, James Donald. *El “Amadís” y el género de la historia fingida*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982, p. 179. *Apud*: CACHO BLECUA, Juan Manuel. “Introducción”. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadís de Gaula*. Edição de Juan Manuel Cacho Bleuca. Coleção Letras Hispánicas, volume I. Madrid: Catedra, 1987, p.78. Segundo o autor, ainda assim não podemos refutar a tese de Gayangos e Place taxativamente.

²²³ LIDA DE MALKIEL, María Rosa. “El desenlace del “Amadís” primitivo”. *Romance philology*, vol. VI. 1953, p. 153.

²²⁴ *La Mort le roi Artu, roman du XIIIe siècle*. Editado por Jean Frappier. Paris: E. Droz, 1936, p. 245.

²²⁵ HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Cultrix, 2008.

²²⁶ CACHO BLECUA, Juan Manuel. “Introducción”. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Op. cit.*, p. 70.

²²⁷ Em 1483, por Nuno Pereyra (*cf.* WILLIAMS, Grace. “The Amadis question”. *Revue hispanique*, t. XXI, nº 59, 1909, p. 6); e por Pérez de Guzmán (*cf.* *Cancioneiro de Juan Alfonso de Baena. Opus cit.*, p. 1146. *Apud*: CACHO BLECUA, Juan Manuel. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Op. cit.*, p. 70-71).

do amor sublime, como veremos na próxima seção. Às provas de um amor profundo da antiga narrativa – chegando ao ponto de suicidar-se pelo cavaleiro – a versão quinhentista oporá uma mulher desconfiada, que desestruturará a memória heroica herdada da tradição medieval, levando *Amadís* ao exílio.

2. MAGIA, AMOR E ALEVOSIA NA *ÍNSULA FIRME*

A sobre-exaltação heroica só é possível no discurso novelesco porque reafirma, ao fazer esta inflexão, certos estereótipos sociais. Os personagens do romance reproduzem a exaltação da virilidade cavalleiresca e exibem a mulher como a figura *alevosa*, definida como vício, defeito ou ação culpável, tendo origem árabe no substantivo *aleve*²²⁸. Não é casualidade que logo na primeira aventura do romance, depois de ser armado cavaleiro por seu pai, é graças à sua ação de herói que o adultério será castigado na passagem da *mala muger*²²⁹. Logo depois de conhecer e apaixonar-se por *Oriana*, *Amadís* saíra do palácio a cavalgar com *Gandalin*. Pelo caminho encontram-se com um cavaleiro morto e um homem ferido agarrado por uma mulher que crava-lhe os dedos em suas muitas chagas, fazendo o homem gritar:

– ¡Ay señor cavallero, acorredme! Y no me dexéis assí matar a esta alevosa.
El Doncel le dixo: –Tiraos afuera, dueña, que os no conviene lo que hazéis²³⁰.

A mulher saiu de perto e *Doncel* lhe tomou nos braços, moribundo, perguntando logo quando acordara o que havia passado. O cavaleiro lhe contou da traição que sofrera de sua esposa, nomeada pelo discurso apenas em seus adjetivos maléficis:

(...) – que yo siendo rico y de grand linaje casé com aquella muger que vistes por grand amor que le avía, seyendo ella em todo al contrario. Y esta noche passada ívaseme com aquel cavallero que allí muerto yaze, que le nunca vi sino esta noche que se aposentó conmigo; y después que em batalla lo maté, díxele que la perdonaría si jurava de no me fazer más tuerto ni deshonra; y ella assí lo otorgó. Mas de que vio írseme tanta sangre de las feridas que no tenia esfuerço, quísome matar, metiendo en ellas las manos; assí que soy muerto, y ruégoos que

²²⁸ COROMINAS, Juan. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos, 1998, p.39.

²²⁹ GIMÉNEZ, Helio. *Artificio y motivo en los libros de caballerías*. Montevideo: Ed. Geminis, 1973, p. 156.

²³⁰ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Opus Cit.*, I-4, p. 279.

me llevéis aquí adelante donde mora un hermitaño que curará de mi alma”²³¹.

O cavaleiro ferido é levado até o ermitão e, voltando pelo caminho, *Amadís* se depara com a *mala muger*, vencendo três cavaleiros que a donzela trazia em sua defesa. O discurso marca a importância da fidelidade na aventura cavalheiresca ao mesmo tempo em que condena a traição – também chamada de *felonia*. O cavaleiro *felon* é mentiroso, desonrado, tido como aquele que não é capaz de cumprir com seu juramento maior²³². O artifício da narrativa entra em ação, tanto no episódio de *Elisena e Doncel del Mar*, quanto no da *mala muger*, para destacar à mulher a função de traidora e desleal, reproduzindo o discurso cristológico culpabilizador do feminino. No universo da história fingida somos convidados a atravessar a ponte imaginária, agora polida e elegante, em direção à experiência. Se todo sonho narrado é também um convite à sua decifração, a fidelidade pretendida pela novela já desde o início soa como dissimulação. Curiosamente, buscará seu estatuto de verdade pelo maravilhante.

Estava *Amadís* com seu irmãos e coirmão *Agrajes* muito bem servidos no reino de *Sobradisa* da nova rainha Briolanja²³³, atormentado em grandes angústias pensava na sua bela *Oriana*. Pedira licença à rainha para tomar caminho em direção aonde o rei *Lisuarte* se encontrava, a fim de ver “*aquella que más que a sí lo amava*”. Todavia, no caminho é convencido a cruzar o mar e conhecer a *Ínsula Firme*, “*por ver las estrañas cosas e maravillas que aí son*”²³⁴. Maravilhados de escutar coisas tão estranhas, o discurso produz um lugar de prova da lealdade amorosa aos personagens. A ilha estava rodeada de mar, com sete léguas de largura e cinco de comprimento, tendo no meio um grande palácio, onde *Amadís* reconheceu os escudos de *Arcaláus* e do rei *Abiés de Irlanda* entre os pendurados nas paredes, configurando também um lugar de memória na narrativa, formando uma imagem a partir de lembranças selecionadas. Entregando seu cavalo e suas armas ao seu escudeiro *Gandalín*, *Agrajes* tomou a frente o mais

²³¹ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, I-4, p. 280.

²³² O modelo exemplar do cavaleiro *felon* é herdado das canções de gesta: *Ganelon* é o protótipo do traidor ao entregar à morte os *pares de França* na batalha de *Roncesvalles*, entoada na *Chanson de Roland*, escrita no século XII. MACEDO, José Rivair. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: EDUFRGS/Editora Unesp, 2000, p. 144-146.

²³³ *Briolanja* é filha do rei *Tagadán*, rei de *Sobradisa*. Foi deserddada pela traição ao seu tio *Abiseos*. Manda soltar dois leões para que *Amadís* escape de sua gente (I, 21); Se apaixona por ele, em um episódio com muitas versões. É vingada por *Amadís*, que a reestabelece o trono (I, 42). Fracassa na prova amorosa do *tocado de las flores* (II, 57). Provoca o ciúmes de *Oriana*, passa pelo *Arco de los Leales Amadores* mas fracassa na prova da *cámara defendida*. No livro IV, será atacada por *Trión* no caminho da *Ínsula Firme* (IV, 97). Acabará celebrando bodas com *Galaor* (IV, 121).

²³⁴ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Garcí. Op. cit.*, II- 44, p. 664.

rápido que pode e, sem temor algum, foi submeter-se à prova do famigerado arco. O dispositivo narrativo demonstra todo seu encantamento:

(...) la imagen comenzó a hacer un son mucho más diferenciado en dulçura que a los otros hazía, y por boca de la trompa lançava flores muy hermosas que grand olor dava[n], y caían en el campo muy espessas, assí que nunca a cavallero que allí entrasse fu elo semejante hecho.

A partir de então, *Agrajes* e *Amadís* não encobrem mais seus amores, e tomando um ao outro pela mão, não tardaram de rogar a *Isanjo*, o governador da ilha, que lhes levassem até a *cámara defendida*. O palácio dos autômatos tomará função na narrativa criando uma hierarquia amorosa entre os personagens. *Don Galaor* e *Florestan* logo entram na câmara, mas, sofrendo muitos golpes, são lançados para fora, não alcançando êxito. Rogando a Deus e a sua senhora *Oriana*, mesmo que com muito medo, o predestinado herói adentra o fantástico e perigoso palácio. Sente-se ferir em todas as partes de seu corpo, passa por um paredão de mármore enquanto escuta assombrosas vozes:

Pero él, com aquella cuita, no dexava de ir adelante, cayendo a las veces de manos otras de rodillas, y la espada com que muchos golpes diera havia perdido de la mano y andava colgada de uma correa, que la no podia cobrar; assí llegó a la puerta de la cámara y vio una mano que lo tomó poe la suya y lo metió adentro, y oyó una boz que dixo:

– Bien venga el caballero que passando de bondade aquel que este encantamento hizo, que en su tempo par no tuvo, será de aqui señor. (...)

A esta razón, todos los del castillo, que las bozes oyeran de como le otorgavan el señorío y le vieron dentro, comenzaron a dezir en alta boz:

– Señor, havemos cumplido, a Dior loor, [lo] que tanto deseado teníamos²³⁵.

Passando por todas as coisas estranhas que dentro da câmara se guardavam, todos vieram alegremente beijar a mão de *Amadís*. Há mais de cem anos encantada por *Apolidón* e sua amada, a *Ínsula Firme* encontrava a glória e a fama de um novo senhor. Ao expor o herói a passar pelas provas mágicas do arco e da câmara, um complexo misterioso meio-mágico, meio-humano, a novela faz os autômatos tomarem sentido maravilhante. Como referimos no capítulo I, Cacho Blecua certamente categorizaria universalmente como “maravilhoso mecânico”²³⁶ tudo “aquilo que se afasta do natural e

²³⁵ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, II- 44, p. 673.

²³⁶ CACHO BLECUA, Juan Manuel. “Aventuras y Maravillas”. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Op. cit.*, p. 128

é causado pelo conhecimento dos homens”, relacionando com o *magicus* de Le Goff. Através dos autômatos e seus artificios pagãos o *dispositivo maravilhante* também cumprirá função de estabelecer posse da ilha ao cavaleiro, de forma semelhante que Greenblat desvelou nas cartas de Colombo.

No entanto, o envolvimento de *Amadis de Gaula* com *Briolanja*, ainda na primeira parte do livro, criou em sua amada *Oriana* uma desconfiança de traição. Tomada pela ira, ela escreve uma carta, que pede ao *doncel Durín* que leve em segredo até *Amadis* e que, ao entregá-la, não aceitasse nenhuma mensagem em resposta. Escreve-lhe:

¡O, qué mal empleé y sojuzgué mi corazón, pues en pago de mis suspiros y passiones, burlada y deshechada fuesse! Y pues este engaño es ya manifesto, no parezáis ante mí ni en parte donde yo sea, porque sed cierto que el muy encendido amor que vos havia, es tornado, por vuestro merecimiento, en muy ravisosa y cruel saña, y con vuestra quebrantada fe y sabios engaños id a engañar otra cativa mujer como yo, que assí me vencí de vuestras engañosas palabras, de las cuales ninguna sala ni escusa serán recibidas. Antes, sin os ver, plañir[é] con mis lágrimas mi desastrada ventura y con ellas dar fin a mi vida, acabando mi triste planto²³⁷.

O autor do livro articulara a trama arditosamente, fazendo-a de uma ironia singular: no exato momento em que *Amadis* está se submetendo à prova do amor verdadeiro no *Arco de los Leales Amorosos* da *Ínsola Firme* – e, como sabemos, sai dela glorificado e ileso²³⁸ – é encontrado pelo mensageiro. Todos os leitores sabem de antemão a inocência de *Amadis* e que, portanto, a causadora da quebra dos valores sociais e morais foi *Oriana*, a mulher que desconfia da lealdade do herói, a amante que foi tomada pela *saña* e levada ao ciúme. A valorização dos personagens aristocráticos de gênero masculino na narrativa do *Amadis de Gaula* vem acompanhada da reprodução de discursos misóginos e elitistas. Pelos malgrados que traria à ordem social, a mulher é associada à instabilidade, à ira. Nesta passagem em específico, o discurso parece ressaltar que a mulher que questiona a ordem e as instituições, desconfiando do exercício das funções do cavaleiro – estaria traindo? – seria causadora de mal, espalhando de forma infundada a desconfiança em relação ao personagem principal.

²³⁷ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadis de Gaula*. Versão de Garci Rodríguez de Montalvo, edição de Juan Manuel Cacho Bleuca. Coleção Letras Hispánicas, volume I. Madrid: Catedra, 1987, p.677.

²³⁸ *Idem*, p. 678-679.

Justo no momento de maior glória até então, a mulher lhe chega a colocar percalços e faz tremer sua ascensão estável e natural na narrativa.

Quando *Amadis* lê a carta, tem seu mundo esfacelado, desata em choro e lamentações, reafirma várias vezes que seu ofício como cavaleiro não é mais necessário. Repete insistentemente o sobrescrito da carta que dizia: “*Yo soy la donzela ferida de punta de spada por el corazón, y [v]os sois el que me heristes*”. Vai até um arroio que saía de uma fonte e lava o rosto e os olhos. Diz a *Durín* que chamasse *Gandalín* e logo depois o governador *Isanjo*. Pede que lhe abra secretamente uma porta do castelo para que saísse sem que ninguém o visse, pedindo a *Gandalín* que tire suas armas e que solte seu cavalo. Eis a revelação do primeiro sonho de *Amadis*, que acontecera na noite anterior:

(...) que le pareçiera fallarse encima de un Otero cubierto de árboles, en su cavalo y armado, y aderredor por entre ellos un hombre que le dezía: “¡Señor, comed desto que en esta buxeta trayo!”, y que le fazia comer dello; y pareçiale gustar la más amarga cosa que falar se podría; y sintiéndose com ello muy desmayado y desconsolado, soltava la renda del cavalo y ívase por donde él queria; y pareçiale que la gente que antes alegre estava se tornava tan triste que él havia duelo dello, mas el cavalo se alongava com él lexos y le metía por entre unos árboles, donde veia un lugar de unas piedras que de agua eran cercadas; y dexando el cavalo y las armas, se metía allí como que por ello esperaba descanso; y que venía a él un hombre viejo vestido de panos de orden, y le tomava por la mano, llegándolo a sí, mostrando piedad, y dezíale unas palabras en language que las no entendia, y con esto despertara; y agora le pareçia que comoquiera que por vano lo avía tenido, que como verdadeiro lo fallava²³⁹.

A traição é amarga e a atmosfera onírica pretende um caminho de trabalho à penitência do cavaleiro que exige antes de tudo desprendimento. Todo artifício se preocupa em mostrar a fidelidade e a perfeição amorosa de *Amadis*, enquanto *Oriana* é reconhecida como a que agiu desafortunadamente e precipitadamente com a falsa informação. Há uma sobrevalorização explícita do ideário da cavalaria quando *Amadis*, mesmo se sabendo inocente, culpabiliza-se e determina-se a pagar pelos erros, cumprindo a penitência isolado. Se ele, mesmo que inocente, não foi capaz de manter seus dois maiores valores – o amor e a honra – então não seria merecedor de manter nenhum. O discurso de valorização da cavalaria é levado ao ápice quando *Gandalín* o questiona sobre o porquê de tamanha resignação, se o erro teria sido de *Oriana*. A

²³⁹ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, II-45, p. 681.

reação de *Amadis* é esbravejar com o amigo – “*Por Dios, cállate! – dijo Amadís*” – e, diferentemente do que nos parece demonstrar a narrativa, reafirmar que “*Oriana, mi señora, nunca erró en cosa ninguna*”²⁴⁰. Abandona a cavalaria e foge correndo para um bosque. Em sua fuga, encontra uma gruta e ora pela clemência de Deus.

O isolamento na floresta tem um significado profundo. Este tema também não é exclusivo do *Amadis de Gaula*, é um *topus* literário presente na história da literatura cavaleiresca ocidental. Segundo Paul Zumthor, ela é um “*no man’s land*”²⁴¹, é o “*recet*” (ao mesmo tempo “refúgio” e “retiro”), é o lugar da precariedade, do “selvagismo”. Percebe-se que o texto relaciona o tempo todo o isolamento de *Amadis* à *selva, fieras, selvage*, etc. Le Goff parece estar certo quando afirma que a floresta ocupa no ocidente um lugar de marginalização e “*todos, a bem dizer, lá foram principalmente para marginalizar-se, para ali ter um comportamento de homens da natureza que fugiam ao mundo da cultura em todos os sentidos da palavra*”²⁴². Logo depois de orar, o cavaleiro *Amadis* doa suas armas ao seu escudeiro Gandalín, confessando-lhe:

Amigo, si quisieres ser caballero, sólo luego con estas mis armas, que pues tan bien las guardaste, con razón deven ser tuyas, que a mí ya poco me fazen menester [necessito]²⁴³.

Amadis se ausentará seguidas vezes, a despeito das perseguições de seus companheiros, que sofrem com seu autoexílio. Vence em combate o cavaleiro *Patín*, mas, tentando impedir que o seguissem, mais uma vez foge, “*y metióse en un valle y por una montaña, y iba pensando tan fieramente*”²⁴⁴. A ótica deste peregrino é imaginada para muito além da sociedade de seus contemporâneos ibéricos quinhentistas, cria muitas pontos para significações. Começara sua peregrinação por um mundo de isolamento, não humano, quando de fato encontra um “*hombre viejo vestido en paños de orden*”, um *hombre bueno* como aquele que em seu sonho “*dezíale unas palabras en language que las no entendía*”²⁴⁵, e lhe faz confissão.

²⁴⁰ *Idem*, II-45, p.703-704.

²⁴¹ ZUMTHOR, Paul. *La Medida del Mundo: representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra, 1994, p.64.

²⁴² LE GOFF, Jacques. *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Coleção Lugar na História, nº 24. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 90.

²⁴³ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Op. cit.*, II-45, p. 684.

²⁴⁴ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, II-48, p. 702. Segundo Cacho Blecua, *fieramente* estaria significando ensimesmadamente, fortemente. Todavia, acredito que este termo possa estar relacionado com *fiera*, um termo que reportaria ao animalesco, monstruoso. COROMINAS, Juan. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos, 1998, p.272.

²⁴⁵ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Opus Cit.*, II-45, p. 681.

3. PENITÊNCIA NA *PEÑA POBRE: BELTENEBRÓS* E A MEMÓRIA AO REVÉS

Diferentemente de outros ermitões que nos apresenta a narrativa, *Andalot* ocupa importante papel de conselheiro e preceptor espiritual na trajetória do herói²⁴⁶. *Amadis* pede muitas vezes que lhe imponha uma pena. O homem a princípio nega, dizendo que a culpa repousaria na mulher, que por elas não se deveria deixar levar, dando vários exemplos, como Sansão, Hércules e Salomão²⁴⁷. Banhado com a saliva mascada da homília que sai da boca do religioso como um argumento de autoridade, encontra um arauto renascentista no discurso cristão sobre a inconstância da mulher – que podemos remontar à alegoria de Eva²⁴⁸. É realçado na caracterização de *Andalot* sua misoginia e sua capacidade de interpretar o simbolismo dos sonhos²⁴⁹. Assolado por grande angústia, *Amadis* comeu, ainda que pouco, e quando foi hora de dormir o homem se jogou sobre seu manto com o herói aos seus pés. Revolvendo-se toda a noite em suspiros, adormecendo cansado e vencido pelo sono, nos é revelado seu segundo sonho:

En aquel dormir soñava que estava encerrado en una câma oscura que ninguna vista tenía, y no hallando por do salir, queixábasele el corazón; y pareçiale que su cormana Mabilia y la Donzella de Denamarcha a él venían, y ante ellas stava un rayo de sol que quitava la escuridad y alumbrava la câmara, y que ellas le tomavan por las manos y dezían: “Señor, salid a este gran palácio”; y semejavale que havia gran gozo, y saliendo veia a su señora Oriana, cercada alderredor, de una gran llama de fuego, y él, que dava grandes bozes, dizendo: ¡Santa María, acórrela!, y passava por medio del fuego, que no sentía ninguna cosa, y tomándola entre sus braços la ponía en una huerta, la más verde y hermosa que nunca viera²⁵⁰.

Seus grandes gritos despertaram ao bom homem, que se preocupava em saber que grande dor havia. Ao ouvir o pedido de *Amadis* de que ninguém mais o chamasse pelo nome, de seguir com ele e não sofrer mais correndo aventuras, o eremita aceita o voto de obediência do herói. De tão bonito e do estado tão cheio de dor que se encontra, ele lhe concede a partir deste momento o nome de *Beltenebrós*, um nome “conforme a

²⁴⁶ O didatismo de *Montalvo* ocupará em *Nasciano*, outro ermitão, papel de semelhante importância, ao servir de salvador e preceptor de *Esplandián*, assim como fizera com Galaor ao ser sequestrado pelo gigante *Gandalás*, como descrito no primeiro capítulo deste trabalho – ainda sem ter sua identidade revelada ao leitor.

²⁴⁷ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, II-48, p. 705-706.

²⁴⁸ Cf. FRANCO JR., Hilário. *Eva Barbada: ensaios de Mitologia Medieval*. São Paulo: EDUSP, 1997.

²⁴⁹ MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael Manuel. “Monasterios y Ermitas en el *Amadis de Gaula*: encrucijadas narrativas e ideológicas de Garcí Rodríguez de Montalvo”. In: LUCÍA MEGÍAS; MARÍN PINA; BUENO. *Opus Cit*, p. 533.

²⁵⁰ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Opus Cit.*, II-48, p. 708.

*vuestra persona y angustia en que sois puesto, que vos sois mancebo y muy hermoso y vuestra vida está en grande amargura y en tinieblas*²⁵¹. Esquecendo o antigo nome junto com as façanhas do passado, passa por um período de penitência na *Peña Pobre*²⁵², uma ilha isolada do mundo, chamada assim porque “*allí no puede morar ninguno sino en gran pobreza*”²⁵³. Será o eremita a quem o cavaleiro em penitência deverá obediência e é também seu ponto de contato com o mundo exterior da cultura e que, a pedido do herói, fará a sua reintegração à sociedade²⁵⁴.

Todavia, o que fez o cavaleiro, consciente de que a falta não fora diretamente sua, resignar-se a ponto de suspender seu tempo, seu passado e presente? O discurso de deslegitimação à mulher é vinculado tanto pelo trecho moralizante quanto pela glosa do autor. Ao não reconhecer a falta de sua amada e, reconhecendo-a, por sua vez, a falta como sua, *Amadis* é elevado ao ponto extremo da aventura amorosa cavalheiresca no mundo quinhentista. Assume o protótipo da perfeição que, todavia, não pode manter-se inócuo sem romper ou com seu juramento de armas, ou com seu juramento amoroso.

Nesta estranha ilha da *Peña Pobre* o dispositivo maravilhante atua como contrarregra: ao invés de remeter posse como na *Ínsula Firme*, desapropria. O cavaleiro está o tempo todo, nesta passagem, ocupando-se de esquecer seu passado, apagar a memória de seus feitos. O autor parece compor a narrativa a exortar sua postura:

Assí como oís fue encerrado Amadís, con nombre de Beltenebros, en aquella Peña Pobre, metida siete leguas en la mar, desamparando el mundo, la honra, aquellas armas con que en tan gran alteza puesto era, consumiendo sus días en lágrimas y en continuos dolores, no habiendo memoria de aquel valiente Galpano, de aquel fuerte rey Abiés de Irlanda y del sobervio Dardán, ni tampoco de aquel famoso Apolidón²⁵⁵.

Apaga sua memória e entrega-se nas mãos do religioso. Vimos com Jacques Le Goff como a Idade Média venerava os mais velhos pela memória, por ser prestigiosa e útil. O autor francês considera que “pelo menos no grupo de clérigos e literatos, há um equilíbrio entre memória oral e memória escrita, intensificando-se o recurso ao escrito

²⁵¹ *Idem*, II-48, p. 709.

²⁵² Ver o estudo clássico de: MATULKA, Barbara. “On the Beltenebros Episode in the Amadís”. In: *Hispanic Review*, Vol. 3, n.º. 4, Outubro/1935, p. 338-340.

²⁵³ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Opus Cit.*, II-48, p. 710.

²⁵⁴ Para Jacques Le Goff grande oposição do ocidente medieval não seria entre campo e cidade, como na antiguidade. A oposição se daria entre a cultura (mundo habitado, cultivado, construído) e a natureza (o que é selvagem, o mar, a floresta). *Opus Cit.*, p. 96-98.

²⁵⁵ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Opus Cit.*, II-48, p. 711.

como suporte da memória”²⁵⁶. Rafael Mérida, por sua vez, encadeia a aventura em um conjunto discursivo que arranca da “progresiva omnipresencia de la doctrina cristiana como canal privilegiado que no sólo transforma la magia, sino que ahora ocupa su emplazamiento mediante una tecnica tan efectiva narrativamente como ideologicamente providencialista”²⁵⁷. O professor da *Universitat de Lleida* nos informa que no *Amadís de Gaula* é consideravelmente menor a presença de mosteiros e monges em relação às eremitas e eremitãos²⁵⁸, o que demonstraria a “irradiação de interessante modalidade de devoção popular”, autoridade a quem se acorre para confissões, consultas, bênçãos e curas²⁵⁹.

A invenção do ciúmes de *Oriana*, assim como toda esta passagem da *Peña Pobre*, é atribuída por Avallé-Arce, diferentemente de Cacho Blecua, à refundição quinhentista da obra, sendo dada vazão aos desejos e necessidades de memória cindidos do sujeito cortês- aristocrático. O discurso-texto, dispendo de cirúrgicas intervenções morais, sutura as histórias dando novos sentidos, se aproveitando das novas formas de difundir os livros para criar fama e exaltar os ideais cavaleirescos (o faz pregando a valorização da lealdade no amor, da nobreza e cortesia, do cavaleiro em seus dons, sua honra, sua práxis). Nesta época, memorizar é saber e, como afirma Paul Zumthor, “o herói não existe senão no canto, mas não deixa de existir também na memória coletiva, da qual participam os homens, poeta e público”²⁶⁰. É visível que existe uma memória partilhada coletivamente, um *ethos* da cavalaria que organiza visões sobre o mundo. Há um projeto que propõe verdades com pretensas intenções de posse a revelar as intrínsecas redes de relações de poder da alta nobreza e da realeza. Mas seria esta uma questão da identidade? Quando do abandono da memória o discurso parece abrir o leque

²⁵⁶ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p.411.

²⁵⁷ MÉRIDA, Rafael. “*Fuera de la orden de la natura*”: magias, milagros y maravillas en el ‘*Amadís de Gaula*’. Kassel, Reichenberger, 2002, p.304. *Apud*: SALES DASÍ, Emiliano. “La heroica trayectoria leteraria del caballero *Amadís de Gaula*”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, Maria Carmen (editores); BUENO, Ana Carmen (colaboradora). *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p.738

²⁵⁸ MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael Manuel. “Monasterios y Ermitas en el *Amadís de Gaula*: encrucijadas narrativas e ideológicas de Garcí Rodríguez de Montalvo”. In: LUCÍA MEGÍAS; MARÍN PINA; BUENO. *Opus Cit*, p. 526. Segundo o autor, “*Las razones que pueden explicar la relevancia de la figura del ermitaño en el Amadís de Gaula se asocian al universo literario en el que esta obra se gesta, ya que, como se apuntara al inicio, podría cómodamente derivarse de su abundante ubicación en la tradición artúrica. (...) se erigiría como el contrapunto espiritual y estático de la existencia aventurera practicada por el caballero cortésano y errante. Esto es así, sobre todo, en la narrativa influida por las prosificaciones del siglo XIII, en donde los ermitaños aparecen representados como modelos de perfección, de bondad y sabeduría*”. *Idem*, p.530.

²⁵⁹ *Idem*, p.531.

²⁶⁰ ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972, p. 324. *Apud*: LE GOFF, *Op. Cit.*, p. 412.

de possibilidades de escolha ao mesmo tempo em que configura o possível e o verossímil.

Destituído de suas lembranças, o cavaleiro é também desterrado de sua função social. Partindo do episódio dos ciúmes de *Oriana*, a função de memória está diretamente ligada ao *ethos* e à exclusão do cavaleiro-herói que, nas palavras de Gabriel Torelly, é exposto a “Um presente intempestivo, que se faz sentir quando um esquecimento recobre as finalidades da práxis e o passado se mostra como uma totalidade virtual assubjetiva que ameaça arrancar a espécie de seu encastelamento inerte em um sistema de hábitos consolidado”²⁶¹. Quando o modelo cavaleiresco é quebrado, pela suspeita de traição, há uma reversão da lógica mnemônica. Ao invés da memória ser compartilhada socialmente, passa a ser reclusa e secreta. A memória muda abre a fenda que permite todo tipo de fabulação. Na narrativa, a memória pesa e é necessidade primordial do protagonista impedir, a todo custo, o fluxo da memória. Evita as imagens lembrança que recaem sobre o presente numa experiência ontológica²⁶². Apaga também tudo o que constitui sua identidade – seja através da mudança de nome ou da autoexclusão, aproximando-se ao meio natural. O significado de *Beltenebrós*, como vimos, é dado simbolicamente pelo eremita quando da chegada à *Peña Pobre*. Anteriormente, quando descrito no segundo sonho do personagem, também vincula a memória ao discurso do maravilhamento. Jacques Le Goff havia demonstrando esta aproximação remontando à fala de Alberto Magno que, partindo da distinção aristotélica de memória e reminiscência,

intui o papel da memória no imaginário admitindo que a fábula, o maravilhoso, as emoções que conduzem à metáfora (*metaphorica*) ajudam-na, mas, como a memória é um auxiliar indispensável da prudência, isto é, da sabedoria (imaginada como uma mulher de três olhos que pode ver as coisas passadas, presentes e futuras), insiste na importância da aprendizagem da memória, nas técnicas mnemônicas²⁶³.

Muito bem treinado pelos ensinamentos de seu mestre, Tomás de Aquino irá recuperar a arte da memória. A partir da doutrina clássica dos lugares (*loci*) e das imagens (*images*) irá formular quatro regras mnemônicas em seu comentário ao *De memoria et reminiscencia* de Aristóteles: como a memória está ligada ao corpo, é necessário encontrar simulacros e imagens pois o conhecimento humano seria mais

²⁶¹ TORELLY, *Opus Cit.*, p. 99.

²⁶² *Idem*, p. 100.

²⁶³ LE GOFF, *Opus Cit.*, p. 415.

forte em relação aos *sensibilia*; além disto, se deveria dispor numa ordem calculada as coisas que se deseja recordar, pois a memória é razão; aderir com interesse, pois a memória estaria ligada à atenção e à intenção; e, também, à necessidade de meditar, pois “a meditação preserva a memória” já que “o hábito é como a natureza”²⁶⁴. Francis Yates ressaltou como Giotto seguia a recomendação clássica que indicava a fabricação de imagens para a memória, interpretando de seu modo a variedade dos *loci* ao pintar de forma cuidadosamente variada os fundos de suas imagens. Daí também a necessidade de criar imagens que possam estar representando similitudes corporais memoráveis, como as virtudes e vícios. O efeito novo de destaque e animação que produziu Giotto estaria de acordo com o propósito de intensidade espiritual e com a memória artificial da interpretação tomista²⁶⁵.

A memória de seus atos condicionará a constituição, consagração e reconhecimento do cavaleiro *Amadis* como maior cavaleiro do mundo, almejando à fama. De forma misógina, cavalheiresca, nobiliárquica e religiosa, o discurso quinhentista do romance parece selecionar lembranças. Demonstra rupturas e criações, muito em função de sua herança miscigenada. Estas memórias não são sempre compartilhadas socialmente e, se este conjunto de imagens selecionadas no discurso da novela pode ser uma ponte interessante para compreender as sociedades, somos levados a pensar também nas permanências e reminiscências do discurso folclórico selecionadas pelo autor. Todo dispositivo posto em ação em sua função maravilhante nos faz deduzir que a identidade no romance é tida como nada mais do que uma invenção, um sonho tão estranho quanto real, assim como o campeão que adentra a floresta, louco e frustrado, para se refugiar aos pés do eremita. Para esquecer e ser esquecido, para desaparecer.

Doravante os importantes avanços que representou a tese de Bakhtin, não podemos renegar ao esquecimento que suas categorias de análise foram feitas sob uma perspectiva globalizadora e monolítica, conferindo igual valor aos testemunhos da cultura cômica popular e documentos emergidos em condições e tempos muito diferentes. Uma vez que a história não é um relógio cujos ponteiros circulam sob a referência da cultura, mas uma descontinuidade, uma contínua tentativa de fugir da norma, nada nos permite afirmar que estas classes – bem vislumbradas por Bakhtin – compartilhariam e reproduziriam formas culturais e sistemas de valores²⁶⁶. Ainda que

²⁶⁴ *Idem*, p. 416.

²⁶⁵ YATES, Frances Amelia. *A Arte da Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p.123-124.

²⁶⁶ MACEDO, José Rivair. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: EDUFGRS/Editora Unesp, 2000, p.100-102.

muitos de seus conceitos sejam flexíveis, tomam o caminho do antigo e conhecido beco do pensamento sobre o período medieval: o binômio cultura erudita/cultura popular. Propomos aqui evitar esta aporia abandonando o modelo bakhtiniano das identidades.

Se atentarmos aos estudos da loucura, da clínica, do cárcere e da sexualidade, nenhum historiador foi tão provocador quanto Michel Foucault ao propor novos objetos à história. Expôs como, entre o final da Idade Média e o século XIX se deu a segregação dos desviados na história ocidental. Buscando as relações que podem ser legitimamente descritas entre as diferentes séries, traça as primeiras linhas do que pode-se chamar uma história *geral*²⁶⁷, lançando um sagaz diagnóstico: o resultado que temos do repúdio aos universais é a possibilidade de se pensar a novidade na história, tendo a descontinuidade papel de relevo como nunca antes. A novidade brota pela angústia em relação ao cotidiano, assim como no dispositivo maravilhante. Nas palavras de Nilton Müllet Pereira e Marcelo Giacomoni, uma desidentificação, um abandono da identidade:

Se a história é a diferença do que somos, então a produção da novidade é um processo de desidentificação. O novo é o estado mesmo de desidentificação. Não é o que somos, nem o que seremos no futuro, nem a identidade marcada na lembrança, nem o que nos dizem que somos, mas é o estranhamento em relação ao mundo no qual vivemos e a identidade que se nos fizeram vestir. O novo é isto que estamos sendo, deslocados daquilo que fomos, distante de nossa própria história, resumindo: uma carta fora do baralho. A história, então, é a história do que deixamos, pouco a pouco, de ser. O novo não se resume a uma nova verdade, mas trata-se de um novo regime que permite dizer algo verdadeiramente²⁶⁸.

É justo quando perde a identidade, quando se propõe a esquecer, que a narrativa cavaleiresca se permite imaginar. Quase no fim do primeiro livro, se reúnem em uma *corte utópica* todos os melhores cavaleiros, aqueles que têm boas relações de parentesco e amores que engendrem suas façanhas. *Galaor* é cavaleiro do rei; *Amadis* da rainha *Brisena* e se reuniu com *Oriana*; *Agrajes* é correspondido por *Olinda*, que também ali se encontrava. É criado o espaço idílico: “*Se recrea un espacio de caballería y amor, y la obra hubiera tenido un final feliz. Todos los personajes se han reunido, aparte de tener la posibilidad de culminar sus amores, tras haber adquirido la fama, gloria, de*

²⁶⁷ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p.101-102.

²⁶⁸ PEREIRA, Nilton Müllet; GIACOMONI, Marcello Paniz. *Possíveis Passados: representações da Idade Média no Ensino de História*. Porto Alegre: Zouk, 2008, p.22.

sus extraordinárias hazañas”²⁶⁹. A corte utópica é quase o sonho que *Amadís* tivera enquanto dormia aos pés do eremita. Os romances foram, ao mesmo tempo, consumidores e criadores do passado que não cansa de vir em direção ao presente, através de incursões pela imaginação. A estranha harmonia perfeita se quebra nos últimos capítulos pela informação falsa do anão *Ardián*, desencadeando o desespero de *Oriana*.

Se a perda da identidade e da memória se dá pelo amor, é também por ele que *Amadís* as retomará. Se sem seu amor a cavalaria já não tinha sentido, ao final desta passagem *Beltenebrós* recobrará sua memória justamente quando revelar, ao mesmo tempo, seu grande amor por *Oriana* e o artifício literário. Depois de jantarem alegremente no castelo, estava o rei *Lisuarte* com *Galaor* voltando à cidade, quando foram interpolados por uma carta que dizia ser de *Urganda la Desconocida*²⁷⁰. O rei leu a carta que dizia:

“A ti, Lisuarte, Rey de la Gran Bretaña, yo Urganda la Desconocida, te enbió a saludar, y fagote saber que, en aquella cruel y peligrosa batalla tuya y del rey Cildadán, aquel Beltenebros en que tanto te esfuerças perderá su nombre y gran nombrandía; aquel que por um golpe que fará serán todos sus grande fechos puestos en olvido; y en aquella hora serás tú en la mayor cuita y peligro que nunca fuiste; y cuando la aguda espada Beltenebros esparzirá la tu sangre, serás en todo peligro de muerte; aquélla será batalla cruel y dolorosa, donde muchos esforçados y valientes cavalleros perderán las vidas; será de gran saña y de grand crueza sin ninguna piedad. Pero al fin por los três golpes que aquel Beltenebros en ella fará serán los de su parte vencedores. Cata, Rey, lo que farás, que lo que te enbió dezir se fará sin duda ninguna.”²⁷¹

O rei ficou aflito porque sabia que *Urganda* era grande conhecedora da verdade oculta. Ficara triste que o seu tão querido *Beltenebrós* iria perder a vida. Logo após, quando o cavaleiro envia por seu escudeiro *Enil* o escudo e metade da mão *d’El Encantador*, a tormenta se transforma em alegria e o clima de tensão se esvai: “*el Rey fue muy alegre y maravillado de gran fecho deste valiente y esforçado cavallero*”²⁷².

²⁶⁹ CACHO BLECUA, Juan Manuel. “Aventuras y Maravillas”. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Op. cit.*, p. 114.

²⁷⁰ Sobre o episódio, ver: GONZÁLEZ, Javier Roberto. “Mundos Reales, Posibles e Imposibles en Torno a los Discursos Proféticos del *Amadís de Gaula*”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, Maria Carmen (edit.). *Amadís de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008, p. 317-348.

²⁷¹ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, II-57, p. 813.

²⁷² *Idem*, II-57, p.816-817.

Quando se juntaram os gigantes *Gandalac*, *Albadañor* e *Mandafabul*, ferindo todos com seus fortes golpes de maça, nos conta o romance que causaram tamanho estrago que “*passava el médio día*” e eram “*muertos más de ciento y veinte cavalleros*”²⁷³. Quando *Madanfagul* agarrou *Oriana*, o cavaleiro penitente sai em direção ao gigante, ferindo o cavalo com suas esporas. Com seu braço destro aperta-lhe forte a espada, ferindo o monstro até que, fugidio, cai ao chão morto. Ao ver que havia terminado com o bravo, livrando o rei de perigo, “*començó a dezir a grande bozes: - ¡Gaula, Gaula, que yo soy Amadís!*”²⁷⁴. Logo antes de uma peleia com *Arcaláus* e seus cavaleiros, acaba por desvelar seu nome.

Imaginação e memória formam um amálgama, mas até quando? Como o duplo estranhamento enunciado no *Prólogo* da novela, o exílio coloca em suspensão o quadro ordenado das lembranças, descontinuando o passado em sua função imaginante ao mesmo tempo em que denuncia o fingimento das patrañas e seus maus escritores. Conhecemos inclusive o nome de alguns destes narradores fictícios. O autor se vê em meio a muitos testemunhos, escritos e orais, múltiplos e complexos, e “*el verismo, entonces, adquiere tintes de historicidad a través de la posible manipulación y transmisión textuales de aquellas aventuras*”²⁷⁵. Cria um discurso sobre a memória e sobre si mesmo, que apropria segundo o mesmo *Prólogo* em prol de sua fama.

Este discurso polido e reluzente não vai parar de remeter-se ao maravilhante em suas imagens. A admiração terá por um século o papel, como emoção, de estabelecer a ligação entre experiência e conhecimento. A imaginação encontra um caminho no estranho, como uma ponte de fantasia fora do cotidiano. A utopia imagética é estranha porque é movimento e não é cotidiana porque está em disputa. São-nos estranhos porque perdemos o *como*, as ligações entre os modos de vivê-los e compreendê-los dentre seu contexto e seus significados. O olhar histórico deveria passar a considerar a distância que tomamos em relação às concepções quinhentistas. A história, que vê pelo olho do louco os romances de cavalaria, é nuvem daquela fissura ontológica de realidade que não nos pertence mais e queremos compreender, ou seja, ocupar-se em fitar o estranho.

²⁷³ *Idem*, II-58, p.824.

²⁷⁴ *Idem*, II-58, p.826.

²⁷⁵ CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl. “‘Galtenor Cuenta... Pero Lirgandeo Dize...’: El *Motivo Ecdótico* en los Libros de Caballerías Hispánicas”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, Maria Carmen (edit.). *Amadís de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008, p. 119.

4. TEMPESTADE NO ARQUIPÉLAGO OU DA AVENTURA INTEMPESTIVA

Perdido no livro terceiro do *Amadís de Gaula*, mais precisamente entre os capítulos septuagésimo terceiro e septuagésimo quarto, a história fingida nos coloca a navegar rumando à Constantinopla por um fabuloso oceano de aventura, fazendo multiplicar seus arquipélagos de ilhas imaginárias. O *Caballero de la Verde Espada* é desviado por uma tormenta intempestiva: o mar se tornou “*fuera de compás*” e “*muchas vezes la fusta, así de día como de noche, se les hinchía de agua*”²⁷⁶. Depois de oito dias à deriva a nau rasgou o casco na terra, deixando todos vívidos e alegres. A felicidade não dura muito pois os marinheiros reconhecem que se encontravam na ilha *del Diablo*:

sabendo ser assi la ínsola que del diablo se llamava, donde una bestia fiera toda la había despoblado, en dobladas angustias y dolores sus animas fueron, teniéndolo en muy mayor grado de peligro quiel que en la mar esperavan²⁷⁷.

Confuso e amedrontado, *temblando sus carnes*, coube ao *maestro Elisabad*, que é letrado, contar ao cavaleiro o que se sucedia. O discurso narrativo, nas palavras do físico, remeterá ao texto escrito a autoridade do relato, “*según se falla en um libro que el Emperador de Constantinopla tiene, cuya fue esta ínsola, y hala perdido porque su poder no basta para matar este diablo*”²⁷⁸. Esta besta diabólica é *Endriago*, ser híbrido de homem, leão e grifo que, segundo María Isabel Toro Pascua, construirá as peculiaridades do monstro no episódio como imagem do anticristo²⁷⁹, por sua natureza maligna. Para além de transladar os personagens em função de uma moralização cristã, como categoriza Rafael M. Mérida Jiménez quando afirma que “*los motivos folclóricos que vislumbramos en su configuración se han visto adaptados a la simbología cristiana*”²⁸⁰, o discurso *amadisiano* constrói uma imagem diabólica que conflui elementos do folclore cavaleiresco a outros até então alheios a ela, da tradição apocalíptica medieval difundida na Castela do século XV. Esta se diferencia da linguagem oral do folclore justamente por assentar-se na autoridade livresca do mesmo

²⁷⁶ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, III-73, p. 1129.

²⁷⁷ *Idem*, p. 1130.

²⁷⁸ *Idem*, p. 1134.

²⁷⁹ TORO PASCUA, María Isabel. “*Amadís de Gaula y la Tradición Apocalíptica Medieval: la figura del Endriago*. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, María Carmen (edit.). *Amadís de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008, p.769-788.

²⁸⁰ MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael Manuel. “*Fuera de la orden de natura*”: *magias, milagros y maravillas en el “Amadís de Gaula”*. Kassel: Reichenberger, 2001, p. 302.

modo que o próprio *Amadís de Gaula* e, como ressalta Toro Pascua, que a história narrada, *turbada la palabra*, por *Elisabad*²⁸¹.

O *maestro* descreve como a ilha era senhoreada pelo gigante *Bandaguido*, juntamente com sua esposa, uma *giganta mansa de buena condición*. Enquanto ele era muito maldoso e cruel, matando e destruindo os cristãos, ela os reparava quanto podia. Os dois gigantes monstruosos tiveram, em contrapartida, uma filha que “*tanto la natura la ornó y acreçentó en hermosura, que en gran parte del mundo outra mujer de su grandeza ni sangre que su igual fuesse no se podía hallar*”²⁸². O discurso se ocupa em descrever como em *Bandaguida* “*la gran hermosura sea luego junta com la vanagloria, y la vanagloria con el pecado*”. Como não podia amar a ninguém pela braveza de *Bandaguido*,

tomó por remedio postrimero amar de amor feo y muy desleal a su padre; assí que muchas vezes, siendo levantada la madre de cabe su marido, la hija veniendo allí, mostrándole mucho amor, burlando [y] riendo con él, lo abraçava y besava. El padre luego al comienço aquello tomava con aquel amor de padre a fija se devía, pero la muy gran continuación y la gran fermosura demasiada suya, y la muy poca conçiencia y virtud del padre dieron causa que, sentido por él a qué tirava el pensamiento la fija, que aquel malo y feo desseo della oviesse efecto²⁸³.

O desejo amoroso transgressor é atribuído pelo autor à filha e não ao gigante, que naturalmente não teria consciência e virtude. Passa em seguida a uma admoestação sobre esta *mala pasión*, falando exemplarmente do pecado e de Deus, como forma de advertimento ao tratar de *yerros tan grandes*. Além do mais, *Badanguida* e *Badanguido* forjarão a morte de sua mãe e esposa. Fingindo ver em um poço uma *cosa estraña*, a bela garota chamou sua mãe para ver o que era e, quando esta se aproximou para olhar, a empurrou para dentro do poço terminando por afogá-la ao fundo. Enquanto todos que a conheciam choravam, o gigante, “*qu’el engaño sabía*”, disse: “*no fagáis duelo, que esto los dioses lo han querido, y yo tomaré muger en quien será engendra do tal persona por donde todos seremos muy temidos y enseñoreados sobre aquellos que mal nos quieren*”²⁸⁴. Em meio à atmosfera onírica, a narrativa havia revelado que alguns falsos ídolos que o gigante adorava anunciaram que o casamento com sua filha engendraria “*una tal cosa en ella la más brava y fuerte que en el mundo se podría*

²⁸¹ TORO PASCUA, *Opus Cit.*, p. 771.

²⁸² RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, III-73, p. 1130-1131.

²⁸³ *Idem*, III-73, p. 1131.

²⁸⁴ *Idem*, III-73, p. 1132.

fallar”²⁸⁵. No mesmo dia da morte de sua esposa, o gigante tomou sua filha por mulher, o que todos aceitaram calados, sem ousar dizer palavra alguma e n“*aquella malaventurada noche fue engendrado una animalia por ordenança de los diablos*”²⁸⁶.

O incesto será exemplarmente condenado na história como um grave pecado, sendo que o discurso associará o ser gerado moralmente à penitência, demonstrando ser filho dos ídolos. Segundo a passagem, foi “*la fuerça grande del pecado del gigante y de su fija causó que en él entrasse el enemigo malo*”²⁸⁷. A figura do demônio aparece com frequência na sociedade medieval a partir do século XII, estando mais nítida e estabelecida no séc. XIII e, segundo Carlos Roberto F. Nogueira, “o seu papel nos assuntos humanos fazia parte de um amplo e variado folclore, aonde as suas atividades iam do horrendo e propriamente diabólico a meras travessuras e perversidades, frequentemente retratadas com um humor grotesco”²⁸⁸. Os demônios podiam tomar a forma de humanos também para manter relações sexuais. Em 1211, Gervais de Tilbury aceitará que os pesadelos (*incubbi*) deviam-se à imaginação inflamada, associando-os aos faunos e silvanos. Nas “estúpidas histórias velhas do escritor”, estes seres tão maliciosos quanto fabulosos buscavam corromper a mulher, praticando relações sexuais na figura masculina dos *incubos* (“os que se deitam por cima”)²⁸⁹. Para Tomás de Aquino, o demônio agiria primeiro como *súcubo*, para retirar a energia vital do esperma de um homem, para logo depois, agindo como *incubo*, engendrar seus filhos em uma mulher²⁹⁰. A figura do diabo poderia estar também em todo o lado, como descrito nas linhas moralistas de Cesário de Heisterbach em seu tratado destinado aos jovens monges de Cister:

Não só calamidades tormentos e doenças, mas também ruídos inesperados – como o farfalhar das folhas e o gemido do vento – devem ser atribuídos a artifícios diabólicos. (...) pode aparecer sob várias formas: um urso, um cavalo, um gato, um macaco, um sapo, um corvo, um abutre, um cavalheiro, um soldado, um caçador, um dragão e um negro. Não era raro disfarçar-se em mouro²⁹¹.

²⁸⁵ *Idem.*

²⁸⁶ *Idem.*

²⁸⁷ *Idem*, p. 1133-1134.

²⁸⁸ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no Imaginário Cristão*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 50-51.

²⁸⁹ Seu contrário seria o *súcubus*, (“os que se deitam por baixo”), demônios fêmeas que atacam homens adormecidos sob a forma de mulheres formosas e lascivas, por vezes virgens, reproduzindo igualmente o discurso misógino. *Idem*, p.51.

²⁹⁰ *Summa Theologica I*. 51, art. 3. *Apud*: NOGUEIRA, *Idem*, p. 51-52.

²⁹¹ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *Opus Cit.*, p.53.

A experiência exemplar, narrada por aquele mesmo Cesário que associou admiração com o *mirar* – como vimos no capítulo I – justifica-se por São Tomás, e nos convida a imaginar. O controle da sexualidade, extenuantemente estudado Foucault²⁹², se deu também pela construção do discurso da bruxaria, multiplicando os insultos ao feminino; conquanto a superioridade masculina é ressaltada e justificada pelo suposto privilégio outorgado por deus aos homens quando escolheu o sexo para seu filho nascer:

A real fragilidade da posição social da mulher, em especial daquelas que viviam sozinhas, tornava-a um ser que podia ser acusado com facilidade, uma vez que o poder político, legal, financeiro ou mesmo físico do homem poderia provocar represálias. Fisicamente fraca, socialmente isolada e financeiramente desprovida, e sem qualquer amparo legal, uma mulher só poderia ameaçar através de seus encantamentos. As mulheres tendiam a viver muito mais que os homens se sobrevivessem ao parto e durante as epidemias sua sobrevivência era muito superior: em alguns lugares a taxa de recuperação era 600 por cento maior que a dos elementos masculinos. Em meio à tensão e ao pânico que acompanhavam as epidemias era comum suspeitar-se que uma mulher utilizava encantamentos para assegurar a sua sobrevivência ou mesmo restringindo a morte aos homens²⁹³.

Ainda que, por um lado, o argumento do professor dramatize e reforce o discurso patriarcal da mulher frágil, subordinada e incapaz quando afirma que “subjugada e relegada a uma situação de procriadora, sua sexualidade está destinada a viver um drama particular e terrível”²⁹⁴; também demonstra como a feitiçaria, assim como a fantasia, constituíram-se como possíveis formas de subjetivação destas mulheres, estratégias de sobrevivência ao senhorio discursivo masculino. A experiência onírica *caballesc*a poliu o amor, criando também uma exagerada imagem de mulher pura, venerada costumeiramente como Maria, para criar simultaneamente, como uma sombra, um espectro maligno de feminino: “Seu pecado era maior que o dos demônios, pois estes haviam cometido o pecado do orgulho quando não havia castigo para o pecado, mas as bruxas continuavam pecando apesar de reiterados avisos da igreja”²⁹⁵.

²⁹² FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/>>.

²⁹³ RUSSEL, J. B. *A history of Witchcraft: sorcerers, heretics and pagans*. London: 1985, p. 115. Apud: NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *Bruxaria e História*. Bauru: Edusc, 2004, p.179-180.

²⁹⁴ NOGUEIRA, *Idem*, p.178-179.

²⁹⁵ NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. “9. Erotismo Feitiçaria e Bruxaria”. In: *Bruxaria e História*. Bauru: Edusc, 2004, p. 165-185.

Sobretudo a sociedade tardo-medieval e renascentista teme a mulher, a ponto de reportá-la ao motivo da esposa de satã²⁹⁶, o que o discurso do *Amadís* reproduzirá.

A narrativa insistirá em reforçar seu apelo imagético demonstrando como, ainda durante a gravidez, crescendo a “*mala criatura en el vientre de la madre, como era fechura y obra del diablo, haziale adolecer muchas vezes, y la color del rosto y de los ojos eran jaldados, de color de poçoña*”²⁹⁷. Não bastasse a figura matricida e o incesto com seu pai, a concupiscência incestuosa é atribuída à mulher também para com seu filho e demônio. O discurso toma o mote misógino ao associá-la também à luxúria, se aproveitando da menção aos amores ilícitos para insistir moralmente nas terríveis consequências que pode o pecado acarretar, inclusive uma procriação espantosa²⁹⁸. Além disto, o discurso dispõe o feminino flertando docemente com a soberba, o pecado do diabo:

creyendo que, según los dioses lo havían dicho, que sería aquel su hijo el más fuerte y más bravo que se nunca viera, y que se casaría con el hijo, que éste es el mayor peligro de los malos: enviciarse y deleitarse tanto en los pecados, que, ahunque la gracia del muy alto Señor en ellos espira, no solamente no la sienten ni la conoçen, mas como cosa pesada y estraña la aborreçen y desechan, teniendo el pe[n]samiento y la obra en siempre creçer en las maldades como sujetos y vencidos dellas²⁹⁹.

Com muito sofrimento, o filho foi parido. Todavia, *Endriago* era uma criatura tão *desemejada* que todos ficaram espantados. A mais corajosa das amas-de-leite que servia ao gigante lhe deu o peito para que mamasse e logo desmaiou morta, pois o monstro grudou-lhe os dentes envenenados. A sua natureza pecaminosa o constituirá como uma imagem híbrida que, segundo Corominas, descenderia etimologicamente de *Endriago*, remontando ainda o vocábulo mais antigo *Hidriago*, do século XV, que parece ser uma cruzada de *hidria* – hidra ou serpente com muitas cabeças – e *drago* – dragão³⁰⁰. Pelo que narra a história, ainda que sua mãe *Bandaguida* não tenha herdado o

²⁹⁶ *Idem*, p. 179.

²⁹⁷ Segundo Cacho Blecua, “*jaldados*” seria “*amarelados*”, cor de jalde. RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Opus Cit.*, III-73, p. 1134.

²⁹⁸ “Recuérde-se que es un tópico de la literatura didáctico-moral la consideración del pecado de lujuria como principio de otros pecados mayores, entre ellos, el que comete la hija de *Badanguido* para poder yacer con su padre: el asesinato. En este sentido son muy esclarecedores los versos de Fernán Pérez de Guzmán, en los que señala este pecado como causa de otros males: ‘Luxuria es el tercero peccado; / de los naturales es el peor, / de mayores daños el más causador’”. *Confesión Rimada*, ID2903, v.76a-c. *Apud*: TORO PASCUA, *Opus Cit.*, p.773, nota 13.

²⁹⁹ *Idem*, III-73, p. 1134-1135.

³⁰⁰ COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1998, p.232.

gigantismo de seu pai e mãe, o incesto pelo qual o monstro foi engendrado pode remontar a explicação de sua condição entre humano e animal. De acordo com María Isabel Toro Pascua, o tópico do incesto é comum no discurso dos *libros de caballerías* como causa da condição monstruosa do filho gerado, sendo que no *Amadís* foi acrescida de uma série de novos elementos que somente são compreensíveis sob a interpretação da apocalíptica centrada na figura do *Anticristo*³⁰¹. Diferente do que propôs Marín Pina, as características da besta não serão só uma mutação ou metamorfose das afeições de seus pais³⁰², mas reproduzirão a genética dos ídolos, herdada no nascimento da criatura, compartilhando com eles a natureza anticristã³⁰³.

O *Endriago* nos é apresentado com o corpo e rosto fechado de pelos negros, que reforçam sua excepcional proteção dada pelas *conchas sobrepuestas* como uma camada de escamas impenetráveis. O ser também seria guarnecido por suas grandes asas, que não eram de plumas, mas de *cuero negro*. Seus braços e pernã são também descritos com robustez, sendo “*muy fuertes assí como de león*”, cobertos por conchas assim como seu corpo. Da mesma forma seus pés, *grossos y rezios*, teriam forte proteção só que de “*conchas más menudas*”. As mãos teriam cinco dedos, com unhas fortes e grandes, comparáveis às de águia, e afiadas como seus dentes venenosos. Os olhos são grandes, redondos e “*bermejos como brasas, assí que de muy lueñe*”³⁰⁴. A descrição de fisionomia tão amedrontadora parece remeter às características comuns ao tópico da besta, da forma como era percebida acintosamente a partir do século XIV:

Saltava y corría tan ligero, (...) comía y bevía pocas vezes, y algunos tiempos, ningunas, que no sentia en ello pena ninguna. Toda su holgança era matar hombres y las otras animalias bivas, y quando fallava leones y ossos que algo se defendían, tornava muy sañudo, y echava por sus narizes un humo tan spantable, que semejava llamas de fuego, y dava unas bozes roncadas espantosas de oír; assí que todas las cosas bivas huían ant'él como ante la muerte. Olía tan mal, que no havia cosa que no emponçoñasse; era tan espantoso quando sacudía las conchas unas con las otras y hazía cruxir los

³⁰¹ Só no âmbito peninsular, Toro Pascua nos relata a *Vida de Jesucrist* (1404), de Francesc Eiximenis; também encontrado no *Libro del Anticrist* de Martín Martínez de Ampíes, muito difundida desde sua primeira edição de 1496 até meados do século XVI. A origem do *Anticristo* também encontrará fortuna em textos posteriores, como o *Tratado del Juicio Final*, de Nicolás Díaz de 1588; e, já no século XVII, *El Anticristo* de Juan Ruiz de Alarcón. TORO PASCUA, *Opus Cit.*, p. 773, nota 12.

³⁰² MARÍN PINA, María Carmen. “Los Monstruos Híbridos en los libros de Caballerías Españoles”. *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*. Lisboa: Cosmos, 1993, IV, p.28. *Apud*: TORO PASCUA, *Opus Cit.*, p. 775.

³⁰³ TORO PASCUA, *Opus Cit.*, p. 775.

³⁰⁴ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, III-73, p. 1133.

dientes y las alas, que no parecía sino que la tierra fazia estremeçer³⁰⁵.

Estes traços físicos, comportamento e personalidade se assemelhariam muito, para Toro Pascua, à figura do *Anticristo* difundida pelo *Libro del Milenio* ou *Libro de Grandes Hechos*, escritos por João de Unay, principalmente a partir do último terço do século XIV³⁰⁶. O *Endriago* sobrevive sem comer e beber assim como a besta de Unay, mescla a natureza humana com a animal em seu terrível aspecto e é muito cruel para com ambos. Os acontecimentos de sua curta infância comprovam sua natureza diabólica, tornando-se em um ano “*tan grande y tan fermoso*” quanto os ídolos³⁰⁷. Além do mais, seus traços de fealdade criam o novo ao associar uma besta mítica da trajetória do herói romântico do discurso folclórico à figura do anticristo da apocalíptica. Caracterizado pela amálgama de diferentes heranças, a descrição literária de seus traços fenotípicos monta uma imagem espiritual e teológica do filho do demônio. *Bandaguido* não entende porque seu pecado de incesto deu origem a *tan desemejada criatura*:

“[...] y acordó de preguntar a sus dioses por qué le deran tal hijo, y fuese al templo donde los tenía, y eran tres, el uno, figura de hombre y el outro, de león, y el tercero, de grifo. Y faziendo sus sacrificios les preguntó por qué le havían dado tal fijo. El ídolo que era figura de hombre le dixo: “Tal convenia que fuesse, porque assí como sus cosas serán estrañas y maravillosas, assí conviene que lo sea el, specialmente en destruir los christianos que a nosotros procuran de desnuir; y por esto yo le de mi semejança en le hacer conforme al alvedrio de los hombres, de que todas las betsias careçen.” El outro ídolo le dixo: “Pues yo quise dotarle de gran braveza y fortaleza, tal como dos leonês lo tenemos.” El outro dixo: “Yo le di alas y unas uñas y ligeireza sobre cuantas animálias serán en el mundo”³⁰⁸.

O gigante não sabia criá-lo e os ídolos lhe ordenaram a dar de mamar com as duas outras amas, que também morreriam, devendo a partir de então por dois anos alimentá-lo com os bois. Com um ano a criatura monstruosa já era gigante demais e ouviam-lhe roncando e gritando na câmara onde ficou trancafiado. Quando a porta foi aberta, *Endriago* viu sua mãe e “*vino para ella, y saltando, echóle las uñas al rostro y fendióle las anrizes y quebróle los ojos, y antes que las sus manos saliessem, fue muerta*”³⁰⁹. Tentando dar fim ao *Endriago*, o gigante sacou sua espada para matá-lo mas, atabalhado, acabou cravando-a em sua própria perna e também morrendo.

³⁰⁵ *Idem*.

³⁰⁶ TORO PASCUA, *Opus Cit.*, p. 776

³⁰⁷ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, III-73, p. 1136.

³⁰⁸ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, III-73, p. 1135-1136.

³⁰⁹ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, III-73, p. 1136.

Deixando o castelo envenenado, o *Endriago* fugiu às montanhas. Com os dois pecadores mortos e a besta à solta cumpria-se o sentido exemplar da passagem. Por ser ágil e rápido, ela contrasta com a torpeza dos outros monstros, assemelhando-se também em sua vagância ao *Anticristo* de Unay, que não tem morada estável³¹⁰. A história de *Elisabad* conclui-se com uma referência aos mais de quarenta anos de destruição do demônio na ilha que um dia seu pai teria sido senhor, dispondo imagem semelhante aos “*cuarenta meses durante los cuales el Anticristo impondrá el miedo en el mundo antes de ser vencido definitivamente en el monte de Olivos*” segundo a versão narrada por Unay³¹¹.

Da mesma forma, convém perceber que o enfrentamento do *Cavallero de la Verde Espada* com seu inimigo é armado diferencialmente das outros da trama, com todos os acontecimentos que precedem à batalha e a luta em si, por ser a única em que o cavaleiro vence pela graça divina. O caráter religioso é repetido insistentemente e desde muitas perspectivas. Logo depois que *Elisabad* termina a narração da história escrita, *Amadís* pede que se faça uma missa logo na manhã seguinte³¹². De dentro do castelo, o sábio organizará orações durante toda a passagem, pedindo a ajuda divina até que se saiba do retorno do herói. O Cavaleiro da Verde Espada irá até o castelo, mas só o encontrará em ruínas, sem resquícios do monstro. Surge a narrativa como propulsora de uma procura idílica pelo mal personificado. Durante a procura, o escudeiro *Gandalín* ficou assustado e chorará fortemente por pensar que seu senhor poderia ter um fim trágico. Com a resposta de *Amadís* o texto volta a nos remeter à questão da mulher. Rindo, justifica que tudo vai passar bem devido ao seu amor por *Oriana*:

Que no solamente la tengo delante de mí la su sabrosa membrança, mas su propria persona, y mis ojos la veen, y me está diziendo que la defienda yo desta bestia mala. (...) Y si tú no la vees, yo la veo, que delante de mí está. Pues si su solo membrança me fizo passar a mi gran honra las cosas que tú sabes, qué tanto más deve poder su propria presencia³¹³.

Nesta passagem, lembrou Cacho Blecua, *Oriana* não se fará presente a não ser por imaginação. O *libro* mostra de forma hiperbólica o cenário de batalha em toda sua capacidade de transformação do mundo por um ato de vontade, de loucura: “*La realidad percibida no existe por ella misma, sino como acto volitivo del personaje.*”

³¹⁰ O *Endriago* não vive continuamente em nenhuma caverna, castelo ou lago, mas troteia pelas montanhas desde que se apoderou da ilha. TORO PASCUA, *Opus Cit.*, p. 776.

³¹¹ TORO PASCUA, *Opus Cit.*, p. 777.

³¹² RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, III-73, p. 1137.

³¹³ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, III-73, p. 1140.

*Oriana está presente en el recuerdo, en la memoria del héroe. Por este simple hecho, la amada se convierte en persona cuya existencia puede ser comprobable, al margen de la percepción de Gandalín*³¹⁴. A imagem-lembrança do amor, que estaria fortificando o personagem, servirá igualmente para fortificar a besta. Será nas montanhas que se dará o impressionante encontro:

(...) que vieron salir de entre las peñas el Endriago muy más bravo y fuerte que lo nunca fue, de lo cual fue causa que, los diablos viessen que este cavallero ponía más esperanza en su amiga Oriana que en Dios, tuvieron lugar de entrar más fuertemente en él y le fazer más sañudo (...)³¹⁵

O discurso parece interpor a memória exacerbada da dama como profanação, ao passo que o protagonista relembra com mais frequência a imagem de sua amada presentificada que de sua divindade. A mulher imaginada torna-se instrumento da tentação dos diabos, que na batalha conferem força ao *Anticristo*. Diferentemente, a função de presentificar deus caberá ao narrador da história, ao falar das rezas organizadas por *Elisabad*, pedindo proteção e intervenção divina³¹⁶; também quando *Gandalín* fica apavorado e pensa na morte certa de seu senhor, “*si Dios no milagrosamente no lo scapasse*”³¹⁷; seu cavalo igualmente reluta e *Amadís* resolve ir à pé, sentindo que não deve prescindir de nenhuma ajuda a não ser a lembrança de sua dama. A recordação de *Oriana*, diferente do restante da obra, é entendida como uma debilidade do cavaleiro. Aproveitando-se da ocasião, provoca a *saña* e dá força à besta.

O autor usará de todos os seus recursos para encarecer o combate, fazendo uma crítica ao herói cortesão. A admiração, como se deduz, não está necessariamente associada ao bem, sendo descrito permanentemente na passagem o *espanto* que os personagens sentiam. Segundo Corominas esta designação era comum ao castelhano arcaico já no segundo quartel do século XIII, substantivado o verbo *espantar* (encontrado já em 1140), que derivaria do latim vulgar *expaventare*, que por sua vez é uma derivação de *expavere* que significa “temer”, exprimir pavor³¹⁸. Vemos que há uma tentativa do dispositivo de igualmente vincular a experiência maravilhante ao medo articulando o discurso. Em meio à fumaça, grunhir de dentes e conchas, espuma

³¹⁴ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, III-73, p. 1140-1141, nota 47.

³¹⁵ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, III-73, p. 1141.

³¹⁶ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, III-73, p. 1140.

³¹⁷ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, III-73, p. 1142.

³¹⁸ COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1998, p.249.

venenosa, altos gritos e asas, *gran espanto era se lo ver*³¹⁹. Todavía, *Amadís* havia se encomendado à deus, e este o retribuirá outorgando-lhe uma graça sobrenatural, uma providência divina. Passa-se a narração de uma cena de batalha única na história, usando o autor de todos os seus artificios de fingimento para jogar com as emoções do leitor-ouvinte, culminando em uma intervenção extra-humana:

Y como las cosas passadas de su propia servidumbre se caen y pereçen, y ya enojado Nuestro Señor qu'el enemigo malo oviesse tenido tanto poder y fecho tanto mal en aquello que, ahunque pecadores, en su santa fe cathólica creían, quiso darle esfuerço y gracia special, que sin ella ninguno fuera poderoso de acometer ni osar esperar tan gran peligro, a este cavallero para que sobre toda orden de natura diesse fin aquel que a muchos havia dado, entre los quales fue[ron] aquellos malaventurados su padre y madre; y pensando acertarle en el otro ojo con la spada, quísole Dios que muy anchas las tenía. Y con la gran fuerça que puso y la qy'el Endriago traía, el spada caló, que le llegó a los sesos. Mas el Endriago, como le vido tan cerca, abraçóse con él, y con las sus muy fuertes y agudas uñas rompióle todas las armas de las spaldas, y la carne y los huessos fasta las entrañas; y como él estava afogado de la mucha sangre que bevía, y con el golpe de la spada que a los sesos se passó, y sobre todo la sentencia que de Dios sobr'el era dada y no sé podía revocar, no se pudiendo ya tener, abrió los braços y cayó a la una parte como muerto sin ningún sentido. El cavallero, como assó lo vio, tiró por la spada y metiógela por la boca quanto más pudo tantas vezes, que lo acabó de matar. Pero quiero que sepáis que antes de qu'el alma le saliese, salió por su boca el diablo, y se fue por el aire con muy gran tronido³²⁰.

A expulsão do diabo pela boca é comum às imagens das criaturas diabólicas e ídolos, assim como em bestas dragões e falsos profetas³²¹. Para Cacho Blecua, a partir deste momento, diferente das diversas ajudas de *Urganda*, “*lo extraordinario se explica por la ayuda de la divinidad*”³²² em sua intervenção mais extraordinária ou, poderíamos dizer, *miraculosa*. Montalvo adiciona elementos novos ao tópico do herói cristão e reproduz um discurso admirável e *espantoso* da besta que passa pela importância dada às emoções. Aos cuidados de *Elisabad*, o *Caballero de la Verde Espada* se recupera das feridas e há um juramento sobre as escrituras para testemunhar a veracidade da história. É manifesto também o desejo que a história permaneça escrita, tal qual a história do

³¹⁹ *Idem*.

³²⁰ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, III-73, p. 1144.

³²¹ TORO PASCUA, *Opus Cit.*, p. 780.

³²² RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, III-73, p. 1144, nota 58.

Endriago, que foi restituída a partir do livro do *emperador de Constantinopla*, interrompendo a narrativa do físico:

precisamente tras la mención de los cuarenta años de tribulación provocada por la espantable criatura; cuarenta años que, como los cuarenta meses en los que reina el Anticristo, solo terminan tras la muerte de quien causa tales males. De este modo, la escritura de la hazaña amadisiana se convertiría en el modo perfecto de cerrar la bien documentada, pero hasta entonces inconclusa, historia del Endriago³²³.

As referências de uma intensa cristianização parecem reconhecer no episódio do *Endriago* uma façanha de maior repercussão que todas as outras do *Amadís*, desta vez, sob signo esmeralda. A figura do herói se converte em um *São Miguel* e a besta em um *Leviatã* benevolente. O herói mandará construir na ilha um monastério e irá batizá-lo com um significativo nome, ironicamente utilizando a figura feminina da perfeição, *la Santa María*. A imagem do herói parece, por vezes, transcender à dimensão hagiográfica³²⁴, a ponto do *emperador de Constantinopla* erguer um monumento para perpetuar a memória do evento. A irrupção maravilhante fendeu a narrativa e seu filho *Esplandián*, quando posteriormente passar pela ilha, se ajoelhará frente a estátua de seu pai matando o *Endriago*, reconhecendo como santo o privilégio de ter acometido uma aventura “*en el altura del extremo subido*”³²⁵. Chega-se ao ápice em que o discurso parece se descontinuar. O ser inteligente retira da memória o que lhe é conveniente, abrindo as janelas à imaginação, sob o dispositivo frondoso da linguagem que flerta com a tradição apocalíptica, o folclore e a doutrina cristã. Negando o passado que vem, em um movimento que constitui a própria história, a aventura se propõe a reinventar. Montalvo encontra na fundição de uma besta diabólica como o *Endriago* primitivo³²⁶ juntamente à lenda do *Anticristo*, os elementos próprios para estrategicamente alcançar uma pretensa interpretação escatológica e, porque não dizer, política. A reorientação se dá em toda a narração, como no desvio do herói da aventura, na terrível tormenta que

³²³ TORO PASCUA, *Opus Cit.*, p. 781.

³²⁴ “De mi punto de vista, nada tiene que ver la historia de san Jorge con la de Amadís, precisamente por intalarse esta última en un contexto de más hondo calado apocalíptico como venimos viendo; el paralelismo debería hacerse, en todo caso y como haré inmediatamente, con la figura de san Miguel”. TORO PASCUA, *Idem*, p. 728 (nota 29).

³²⁵ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Sergas de Esplandián*. Edição de Carlos Sainz de la Maza. Madrid: Castalia, 2003, p. 337. *Apud*: TORO PASCUA, *Opus Cit.*, p. 783.

³²⁶ Diferente do que afirmou Avalor-Arce, o episódio não é invenção de Montalvo. O relato de Juan de Dueñas na *Misa de Amores* expõe como o episódio já se encontrava no *Amadís* primitivo, sendo que a vitória se inseria em um contexto amoroso típico juntamente à *Tristán e Lançarote*: “*Misereatur me, Tristán / y Lançarote del Lago; / quien mató al Endriago / sea mi buen trujamán, / con otros canonizados, / leales enamorados, / que en tu santo reyno están*” (ID0369). *Apud*: TORO PASCUA, *Opus Cit.*, p. 784.

assola a ilha, na densa fumaça que expele a besta. Percebemos que, diferente do que propõe Mérida Jiménez quando subjuga discurso e dispositivo à categoria de *maravilhoso mágico*, o dispositivo maravilhante no terceiro livro não está somente a serviço do discurso cristocêntrico, sendo nesta passagem do *Endriago* visível como se assentará a fusão folclórico-apocalíptica. Fingindo, a história inventa o novo, como afirma o professor José Amezcua:

Lo extraordinario está en la misma atmósfera: los ruidos del cielo, el mar embravecido, el humo que cubre a los contandientes y el asustado caballo de Amadís que huye. Todo ello muestra un clima gracioso, galante, cortés, como es frecuente hallar en los libros de caballerías y en el propio Amadís [...]; por lo contrario, el ambiente denso sitúa la escena en un mundo trascendente que retrotrae lo mágico religioso del demonio medieval³²⁷.

Não sob um sonho, mas desta vez sob uma profecia – que tem um funcionamento diferente nas narrativas arturianas – Rafael Ramos se propõe a interpretar a adição estratégica de Montalvo³²⁸, como afirmado diversas vezes, da aventura da *Peña de la Doncella Encantadora*. Também sob a luz da literatura profética, de forma similar a Toro Pascua, o autor analisa a gênese e significado do motivo da espada cravada na torre. Depois de navegar por cinco dias, no quarto livro, sem nada encontrar, é logo pela manhã do sexto que *Amadís* encontrará um altíssimo penhasco no meio do mar que “*parecía sino que a las nuves tocava*”³²⁹, repleto de serpentes e coroado por um rico palácio, ostentando uma espada cravada simbolicamente à sua porta. A lenda contava que durante séculos os melhores cavaleiros do mundo tentariam retirá-la para tomarem posse dos tesouros que ela guarda inexpugnavelmente. Pero, como advertiam as inscrições, isto só se sucederia no futuro, “*en el tiempo que la gran insola florecerá y será señoreada del poderoso Rey*”. Quem a arrancar teria de ser o filho deste rei, “*la alteza de las armas y la flor de hermosura que en su tiempo par no ternán*” pois “*dellos sandrá aquel que sacará la espada conque la orden de su cavallería complida será, y las fuertes puertas de piedra serán abiertas que*

³²⁷ AMEZCUA, José. *Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 1984, p. 79. *Apud*: TORO PASCUA, *Opus Cit.*, p. 785, nota 35.

³²⁸ RAMOS, Rafael. “*Amadís de Gaula* y la Tradición Apocalíptica Medieval: la Torre y la Espada. *In*: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, María Carmen (edit.). *Amadís de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008, p.621.

³²⁹ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadís de Gaula*. Edição de Juan Manuel Cacho Blecua. Coleção Letras Hispánicas, 2º vol. Madrid: Cátedra, 1988, IV-80, p. 1701.

en sí encierran el gran tesoro”³³⁰. Como se evidencia na narrativa, *Amadís* é o grande senhor da *Ínsula Firme* (“*la alteza de armas*” de “*la gran ínsola*”) e institui seu filho *Esplandián* como o elegido que decifrará o enigma, que se confirma quando este subir ao alto do rochedo e ler a inscrição que há junto à espada:

Y assí mismo vieron a la parte diestra de la una puerta siete letras muy bien trajadas, tan coloradas como biva sangre; y en outra parte estaban otras letras mucho más blancas que la piedra, que eran escritas en latín, que dizían assí: “En vano se trabajará el cavallero que esta espada de aquí quisiere [sacar] por valentía ni fuerça que en sí aya, si no es aquel que las letras de la imagen figuradas en la tabla que ante sus pechos tiene señalada, y que las siete letras de su pecho encendidas como fuego con éstas juntará. Para éste se há guardado por aquella que con su gran sabiduría alcançó a saber que en su tiempo ni después muchos años vernía outro que igual le fuesse”³³¹.

Escritas em alfabeto grego, teriam sido feitas nos tempos em que ali esteve a *Donzella Encantadora*, passados mais de duzentos anos. A novela nos conta que esta “*fue fija de un gran sabio en todas las artes, natural de la ciudad de Argos en Grecia, y más en las de la mágica y nigromancia, que se llamava Finetor*”. A filha teria desenvolvido tão *sutil ingenio* que aprendeu e superou as artes de seu pai, chegando a povoar aquele penhasco. Depois de forçar o dispositivo a maravilhar, o texto emudece, preservando a explicação fantástica: “*la forma de cómo lo hizo, por ser muy prolixo, y por no salir del cuento que conviene, lo dexa la istoria de contar*”³³². Ao contrário do que possa parecer, assim como o *Amadís* não discrimina a admiração em caráter positivo ou negativo, a fantasia conforma-se revestindo inclusive as invenções modernas que já eram conhecidas, os autômatas imagetificados. A experiência mágica é sustentada por sobre a ainda emergente ciência e o surpreendente engenho. Magia e mecânica são, neste sentido, revestidas com a mesma capa maravilhante. O que hoje chamamos de engenharia também era artifício de maravilhamento, faria parte do *Ingenio*, muito mais amplo e inapreendido. Os autômatas eram conhecidos e remontavam uma tradição muito mais antiga que os tratados de engenharia e de mecânica que circularam pela Espanha do século XVI, tendo origem na antiguidade grega e especificamente na escola de Alexandria. A colombiana María del Rosario Aguilar Perdomo recorda como estes artefatos de cobre, ouro, mármore ou madeira

³³⁰ *Idem*, p. 1703.

³³¹ *Idem*.

³³² RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Opus Cit.*, IV-80, p. 1703.

entrarão no repertório dos elementos que arquitetam a narrativa dos *libros de caballerías* castelhanos e se explicam pela magia. As cortes eram as grandes conhecedoras dos jardins mecânicos, da hidráulica e dos autômatas. Em 1539 Cristóbal de Villalón na sua *Ingeniosa comparación entre lo antigo y lo presente* expressava:

Qué cosa puede auer de más admiración que auer hallado los hombres industria como por vía de unos relojes, que unas ymágenes y estatuas de madera anden por una mesa sin que ninguno la mueva, y juntamente, andando tañan con las manos unas vihuela, ó atabal, ó outro instrumento, y vuelua una vendera con tanta orden y compás que vn hombre biuo no lo pueda hazer con más perfección?³³³

Os engenhos, como todo aparato maravilhante, será lugar probatório aos ideais dos personagens que a obra pretende exaltar. De maneira semelhante já havia sido acionado o dispositivo para se construir o sobrado que se alça no Palácio de Arcaláus, pouco antes da aventura do *Endriago*, no capítulo 69. Este mesmo castelo que visitamos no início do capítulo II da dissertação, quando *Amadís* estava encantado, foi arditosamente construído para enganar seus hóspedes. O engenhoso cárcere do mago não se explica pela razão, mas como conjuro. Perguntando *Gandalín* pelos três cavaleiros *de las armas de la sierpes*, quando estava preso junto a *Orfeo* e *el enano*, recebe resposta de um ancião que estava também prisioneiro, junto a sua esposa e filho:

Sabed que esos que dezís fueron en este castillo muy bien recibidos; y estando dormiendo, entraron aquí quatro hombres, y trayendo aderredor esta palanca de fierro que aquí veis, baxaron con ella este sobrado, assí que han recebido gran traición³³⁴.

Gandalín, astuto cavaleiro, percebendo que *Amadís* se encontrava acima daquele alto piso, põe os quatro homens a rodear a palanca, começando a subir a engenhoca com grande dificuldade. O rei *Perión* desperta seus filhos maravilhado sem entender a razão do sobrado se alçar, a que *Amadís* responde “–*Sea por cualquiera, que morir como cavalleros o como ladrones gran diferencia es*”³³⁵. Os cavaleiros saltam de suas camas e esperam o que poderia entrar já armados por seus escudeiros ao ver os raios de claridade. Saíram ao muro onde os guardas se encontravam “*con tan gran coraje y*

³³³ AGUILAR PERDOMO, María del Rosario. “Artificio, Maravilla y Técnica. Hacia una tipología de los autómatas en los libros de caballerías”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, María Carmen (edit.). *Amadís de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008, p.15-16.

³³⁴ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Opus Cit.*, III-69, p. 1060.

³³⁵ *Idem*, III-69, p. 1061.

*braveza, que maravilla era; y comenzaron a matar y derribar del muro cuantos fallavan, y dezir: –¡Gaula, Gaula, que nuestro es el castillo!”*³³⁶.

O feiticeiro *Arcaláus* a tudo escutava e ficou muito espantado, sendo narrado o medo de traição e sua cômica fuga até a torre desnudo. Todos os homens são vencidos por *Amadís*, a porta aberta e os prisioneiros liberados. Os cavalos do feiticeiro e de *Dinarda* são distribuídos e o rei *Periön* manda atear fogo ao casario interior do castelo. O fogo arde bravamente, cresce como uma grande chama que alcançava a torre onde se refugiou o covarde e maleficiente mago. Recordara bem Cacho Blecua³³⁷ do que disse Henri Bergson: “É cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa estando em causa o moral. (...) Desde que ocorra uma preocupação com o corpo, é de temer uma infiltração cômica”³³⁸. *El enano*, que desde o primeiro momento neste episódio se caracteriza pelo temor, provocará grandes risadas em seus acompanhantes pelo seu comportamento extravagante quando solta estas palavras em gritos: “–*Señor Arcaláus, recibid en paciencia esse fumo como lo yo fazia cuando me colgaste por la pierna, al tiempo que fizistes la gran traición a Amadís*”³³⁹. A chama da vingança e purificação em que arde o castelo faz trocar de lugar o covarde com o amedrontador, o cômico com o espantoso.

Em sua *Introdução* à obra, Cacho Blecua sustentou que o personagem “*había construido en su castillo una cámara que subía y bajaba com unos mecanismos parecidos a los de una viga lagar, para cuya construcción se necesitaban unos saberes, pero no necesariamente la magia*”³⁴⁰. Da mesma forma como as viagens do herói ao mundo arturiano se desviam até o oriente, ressaltou o autor que a magia também teria sofrido mudança similar com a presença de *Apolidón*, o sábio que criara os encantamentos da *Ínsola Firme* desvendados por *Amadís*, e com este *Finetor*, pai da *Doncella Encantadora*, que a narrativa remonta genealógicamente à Grécia. Numerosos seriam os exemplos de magia e amores frustrados, como o modelo grego da maga *Circe*, que o autor remete à influência da lenda troiana³⁴¹. Segundo Rafael Ramos, a profecia da torre e da espada pode ter sido composta utilizando o modelo dos marinheiros encantados por *Circe*, o que aparece já documentado na segunda metade do

³³⁶ *Idem*.

³³⁷ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Opus cit.*, III-69, p. 1062, nota 42.

³³⁸ BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983, p. 27 e 28.

³³⁹ *Idem*, III-69, p. 1062.

³⁴⁰ CACHO BLECUA, Juan Manuel. “Aventuras y Maravillas”. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Op. cit.*, p. 128.

³⁴¹ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Idem*, IV-80, p. 1702, nota 26.

século XV³⁴². A primeira parte da história, quando são narrados os amores levianos e a soberba da *Doncella Encantadora*³⁴³, sua forma luxuriosa que a levou a ser traída, parecem entrar em franca contradição com suas profecias e advertências posteriores. O autor considera que Montalvo tentou criar um personagem paralelo a *Apolidón*, já que os dois procedem da Grécia e deixam para trás ilhas repletas de encantamentos aos quais os protagonistas retornarão, pecando em contradizer o relato com sua ótica moralizante. O modelo da espada encantada que só um elegido poderá retirar tem evidentes conotações folclóricas e remonta à literatura arturiana. Foi desta forma que *Artur* se tornou rei, também como *Galaz* conseguiu a espada que seu pai *Lanzarote* havia renunciado a tentar arrancar, pois era consciente que só seu filho daria fim àquela aventura³⁴⁴.

Dado o momento, a excelência de seus progenitores e as marcas de nascença que carrega, no *Amadís de Gaula* tudo parece indicar o chamado de *Esplandián* a superar os modelos cavaleirescos anteriores. As letras misteriosas seriam as mesmas que o jovem cavaleiro ostenta no peito desde seu nascimento e formam um anagrama do nome de sua futura esposa, *Leonorina* (composto por sete letras, não por nove, uma vez que “o” e “n” se repetem). Não é sem razão que a primeira aventura de *Esplandián* se dará justamente com esta espada, completando sua ordenação cavaleiresca e dando início a sua missão pessoal de salvaguarda à religião cristã. O desenho do personagem parece querer fazê-lo superar os modelos de cavalaria cortesã para além das disputas mundanas por amor e honra de possessões terrenas, elevá-lo a uma categoria superior, sendo alçado à referência de cavalaria cristã. A mudança de orientação do desenho dos personagens no livro IV e V d’*Amadís* reforçam a leitura do autor de que há uma mudança na obra. Esta deriva, de um simples relato de entretenimento passar a centrar-se, depois da conquista de Granada, a uma propaganda literária político-belicista dos Reis Católicos, se converte na “*punta de lanza en la lucha contra el expansionismo turco*”³⁴⁵. Neste sentido, fica explicada a equiparação entre *Esplandián* e *Leonorina*, *Amadís* e *Oriana*, outros imperadores e reis fictícios, e Fernando e Isabel de Aragão e

³⁴² Desde muito cedo, Alonso de Proaza, que possivelmente versificou tão rudemente as epígrafes da segunda metade das *Sergas*, refere-se a espada obtida por *Esplandián* como “*espada circea*”. RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Sergas de Esplandián*. Edição de Carlos Sainz de la Maza. Madrid: Castalia, 2003, p. 588. *Apud*: RAMOS, *Idem*, p. 621, nota 30.

³⁴³ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadís de Gaula*. Edição de Juan Manuel Cacho Blecua. Coleção Letras Hispánicas, 2º vol. Madrid: Cátedra, 1988, IV-80, p. 1696.

³⁴⁴ A versão castelhana desta aventura procede da *Post Vulgate*, considerada por muitos o modelo ao *Amadís*. RAMOS, *Idem*, p. 614.

³⁴⁵ RAMOS, *Idem*, p. 614.

Castela, explicitado nas *Sergas de Esplandián* como únicos comparáveis por seu poder, costumes cristãos e programa político de luta contra a incessante ameaça do Islã³⁴⁶. O discurso da aventura no *Amadís* parece dar vazão literária aos devaneios expansionistas do final da reconquista ibérica, se nos recordamos do rompimento do pacto firmado na capitulação de Granada em 1501, os batismos forçados do cardeal Cisneros, a expulsão dos judeus e dos mouriscos da península e a continuação da expansão, com a invasão do norte da África na tomada de Orán e da América. Um ideal idílico de defesa da cristandade que Rafael Ramos verá como uma adaptação livre justamente do profético e famoso *Libro del Milenio* de Juan de Unay, da tradição apocalíptica do último quartel do século XV³⁴⁷. O discurso cavaleiresco parece tomar feição nova, dispondo a superioridade de *Esplandián* como as profecias milenaristas atribuíam ao *Elegido*, o imperador do fim dos tempos.

Estas e outras diversas pequenas aventuras *insulares* do *Amadís*, que se multiplicam no livro III e principalmente no IV, quando os cavaleiros da *Ínsula Firme* são chamados a acudir mulheres em apuros e rainhas despossuídas desligadas por completo da trama principal, segundo o autor, têm um denominador comum. Sem esquecer do que foi sugerido pela pesquisadora argentina Lida de Malkiel, de que a multiplicação das ilhas aponte “*al influjo de los Descubrimientos coetáneos*”³⁴⁸, ele propõe a leitura destas passagens relacionadas às empresas de auxílio internacionais dos Reis Católicos até estas mesmas datas, quando atendem a petição de socorro de Pierre d’Aubusson, *Gran Mestre de la Orden de San Juan*, sitiado em Rodas (1480); a organização do socorro de Otranto, pela solicitação de ajuda de Sixto IV (1480-1481); o comando de uma expedição em defesa de Ana da Bretanha, atacada pela França (1488-1491). O mesmo se pode encontrar em algumas aventuras de *Las Sergas de Esplandián*, como a de *don Brian de monjaste*, cavaleiro espanhol que abandona sua campanha na costa africana para somar-se a defesa de Constantinopla³⁴⁹.

³⁴⁶ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Sergas de Esplandián*. Edição de Carlos Sainz de la Maza. Madrid: Castalia, 2003, p. 544-546. *Apud*: RAMOS, *Idem*, p. 615.

³⁴⁷ A atividade cavaleiresca de *Esplandián* é sobretudo lutar contra os inimigos da fé, agindo sobre o norte da África e até Jerusalém, semelhante à profecia da torre africana onde se encontra a *Espada Dubdosa* do texto do frade Juan Unay. RAMOS, *Idem*, p. 617.

³⁴⁸ LIDA DE MALKIEL, María Rosa. “La Visión de Transmundo en las Literaturas Hispánicas”. In: PATCH, Howard R. *El Otro Mundo en la Literatura Medieval*. México: Fondo de Cultura Económica, p.413. *Apud*: RAMOS, Rafael. “*Amadís de Gaula* y la Tradición Apocalíptica Medieval: la Torre y la Espada”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, María Carmen (edit.). *Amadís de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008, p.622.

³⁴⁹ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Sergas de Esplandián*. Edição de Carlos Sainz de la Maza. Madrid: Castalia, 2003, p. 337. *Apud*: RAMOS, *Idem*.

Quando em 1549 a aldeia flamenca de Binche recebe as festividades do rei Carlos V em honra de seu filho Felipe que visitava suas futuras possessões, a aventura do castelo tenebroso é encenada, baseado em diferentes episódios novelescos. Uma brilhante festa cavaleiresca, composta de vários episódios: a *Isla Venturosa*, a *Torre Peligrosa* e o *Paso Fortunado*. Aqueles que superassem estas provas poderiam chegar à *Isla Fortunada* onde estava o *Castillo Tenebroso*. Um após o outro, os fingidos cavaleiros andantes foram feitos prisioneiros pelo mago *Norambroch*, até que *Beltenebrós* liberou a todos recuperando a espada da *Reina Fortunana*, tal como anunciado nas profecias ao quebrar uma redoma encantada. A apoteose do espetáculo se dá quando o cavaleiro retira o elmo da cabeça e todos percebem que *Beltenebrós*, o cavaleiro elegido, não é ninguém menos que Felipe, aparecendo diante de todos como o legítimo sucessor de seu pai Carlos, não só como rei da Espanha, Nápoles e Sicília, Duque de Milão e Borgonha e Senhor dos Países Baixos, mas também como último continuador da luta em defesa da fé cristã. Todo este aparato não estava dedicado apenas aos pouco mais de duzentos vizinhos espectadores das cercanias de Binche, tampouco aos aristocratas e curiosos reunidos, mas trata-se de uma mensagem destinada a todos os súditos do Imperador. A descrição destas festividades ocorridas entre 25 e 26 de agosto, das quais foram convidados todos os nobres dos Países Baixos, deixa claro que a simbologia política está assentada principalmente sobre o episódio da *Peña de la Doncella Encantadora*, cujas relações da época advertiam que tudo se havia feito “*imitando los libros de Amadís*”³⁵⁰.

Nas cortes francesas igualmente se reproduziam jogos de imitação entre a ficção literária dos livros de cavalarias. Segundo Aurelio Vargas Diaz-Toledo, o *Amadís de Gaula* desempenha papel de relevância uma vez que havia sido traduzido ao francês pelo picardo Nicolas Herberay des Essarts, do qual temos muitas lacunas no conhecimento de sua vida. Acredita-se que até finais de fevereiro de 1525 participou da guerra de Pávia, sendo feito prisioneiro junto a Francisco I na cidade de Madrid³⁵¹. Durante seu cativeiro de um ano, é provável que caíra em suas mãos o *best-seller* do momento. O livro em sua tradução será muito conhecido na França, tomando outras traduções para toda a Europa Ocidental.

³⁵⁰ RAMOS, Rafael. “*Amadís de Gaula* y la Tradición Apocalíptica Medieval: la Torre y la Espada. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, Maria Carmen (edit.). *Amadís de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008, p.621.

³⁵¹ DÍAZ-TOLEDO, Aurelio Vargas. “Huellas del *Amadís* en Francia (las fiestas celebradas en Châtellerault, en 1541, con motivo de la boda de Jeanne d’Albret y Guillaume de la Mark)”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, Maria Carmen (edit.). *Amadís de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008, p.827.

Nada parece sustentar a ideia de que há uma conversão ao *miraculoso* no terceiro e quarto livro, e tampouco o discurso faz distinção entre *maravilhoso*, *magico*, *miraculoso* e *mecânico*. O dispositivo dispõe imagens sob o parâmetro que parece ser não outro senão a admiração que causava, numa referência às emoções, que poderiam variar em situações bem diferentes. Não tem preocupação em explicar as suas origens ou natureza, nem se percebe esta mesma distinção na história fingida. Pelo contrário, se percebe uma tentativa constante de manter o mistério. Em meados do passado milênio, a função imaginante da fantasia, ainda não expropriada pela consciência, permitia que igualmente se inquietassem as mentes sob imagens admirantes recolhidas de variados discursos possíveis. Esta tipologia de Le Goff e Blecua parece engessar uma ideia de cristianização que, no discurso, é por vezes até coadjuvante em relação a outros fingimentos mais impressionantes.

Ao falar de magia, para Jesus Duce García, é necessário distinguir entre magia branca, ou benéfica, e magia negra, ou demoníaca³⁵². A despeito do cunho preconceituoso desta designação dada pelo professor, reproduzindo o discurso herdado da Idade Média, cada um dos quais se encontrava ligado a diferentes imagens das narrativas cavaleirescas. A dicotomia se transmite entre os magos que são aliados dos heróis, cujo modelo tradicional é *Merlin* da matéria arturiana, e os magos que são adversários ou antagonistas, no caso de nossa história está centrado na figura de *Arcaláus*. O conhecimento mágico destes personagens é atribuído à sua sabedoria, que coloca em função de proteger ou dificultar a trajetória dos eleitos. Este pensamento se diferencia da percepção de Rafael M. Mérida, para quem a magia é transformada pela onipresença ideológica da doutrina cristã no livro III, para sua consolidação ideológica monolítica no IV e no V; e também de Emilio Sales Dasí, que irá perceber na batalha de *Amadís* com *Endriago* a “*pura rivalidad entre dos valores ético antagónicos (Bien/Mal)*”³⁵³.

A partir do estudo dos processos de inquisição em Portugal do século XVI, Francisco Bethencourt nos remete a uma interessante e diferente perspectiva sobre o conhecimento e imaginário do oculto. Na perspectiva da elite religiosa, este só poderia provir de três fontes: do estudo e do saber humano (limitado à cultura escrita); da

³⁵² DUCE GARCÍA, Jesús. “Magia y maravillas en los libros de caballerías hispánicos”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, María Carmen (edit.). *Amadís de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008, p. 198.

³⁵³ SALES DASÍ, Emilio José. “La Heroica Trayectoria Literaria del Caballero Amadís de Gaula”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, María Carmen (edit.). *Amadís de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008, p. 738.

revelação divina (reservada aos santos, beatos, homens piedosos tocados pela graça); ou da intervenção diabólica (à exceção da profecia e da visão de origem divina, toda a adivinhação seria arte demoníaca):

Os prodígios procedem, portanto, das virtudes extraordinárias de certos elementos da natureza, do engenho humano e da intervenção do demônio. A fronteira entre magia natural e magia diabólica, entre virtude e superstição, é tênue e fluida, dependendo em muitos casos não de diferenças de conteúdo nem sequer de forma, mas dos processos de legitimação consagrados pela Igreja e pela Coroa³⁵⁴.

O caso paradigmático e de uso corrente na época entre todos escalões sociais é o dos amuletos para enfrentar o mau-olhado, os maus presságios e os maus fados. Este sistema de crenças sobre as forças ocultas, de toda forma, era compartilhado por todos. Segundo Raphael Bluteau, estes amuletos se dividiriam em duas castas: uma supersticiosa, de caracteres, figuras e palavras que eram abonidos pelos bons médicos; outra louvável, não só como remédio, mas também como preventivos a várias doenças, que só eram curados pelas virtudes ocultas que os próprios médicos não alcançavam³⁵⁵. Como o próprio saber escrito está sujeito à doutrina da Igreja, que em muitos aspectos se apropria de parte da herança clássica, as possibilidades do saber humano são circunscritas pela demonologia. A dicotomia virtude de deus/arte diabólica é presente em muitas das denúncias a adivinhos que são tidos como suspeitos na comunidade por serem tomados como pessoas ignorantes e de pouco saber³⁵⁶. De nada adianta, pois, a defesa habitual do mágico dada ao Santo Ofício, relatando aparições da Virgem, visões e sonhos de santos, refutada logo pelos inquisidores por associar o sujeito pecador à má vida e distanciamento do divino. Não há possibilidade de se entender, a não ser a partir da magia diabólica, como adquiriram tais poderes. “Por isso podemos considerar o mito do demônio o único que combate e tenta subverter o poder, sendo (*pour cause...*) exemplarmente castigado”³⁵⁷. A sobrevalorização do papel das intermediárias do demônio, na pele de bruxas e feiticeiras, em um mundo terreno e masculino, assim

³⁵⁴ BETHENCOURT, Francisco. *O Imaginário da Magia: feiticeiras, adivinhos e curandeiros em Portugal no século XVI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 172.

³⁵⁵ “Um dente de cão macho, arrancado estando vivo, furando-o, e trazendo-o ao pescoço que toque na carne, dizem que preserva de dores de dentes; as bisnagas trazidas nas algibeiras, por tempo de seis meses, secam, e desincham as almorreimas; o queixo de um ouriço cacheiro, trazido ao pescoço, tira as dores de dentes, que procedem de corrimentos”. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez e latino*, vol. V. Lisboa: Of. Pascoal da Silva, 1716, p. 246-247. *Apud*: BETHENCOURT, *Idem*, p.172-173.

³⁵⁶ BETHENCOURT, *Idem*, p. 173.

³⁵⁷ *Idem*, p.174.

como a reinterpretação do fantástico popular pela demonologia, faz com que muitas reconheçam frente ao tribunal da inquisição a intervenção diabólica.

Como artifício narrativo, a admiração não será especificamente boa nem má, preservando sempre o mistério. Sob estas brumas é que o livro constrói e nos apresenta *Urganda la desconocida* que, como vimos, aparecerá diversas vezes do início ao final da história. Sendo inicialmente mirada com desconfiança pela exacerbada exemplaridade cristã, devido principalmente às suas sucessivas profecias, tomará papel de importância ao longo da trama ao ajudar os protagonistas com presentes e adivinhações. Colocando-a em contraposição a *El Encantador*, o discurso distancia-se do purismo cristológico que associa constantemente o feminino ao demoníaco. Logo no início do primeiro livro, chega à cavalo *la Desconocida*, trazendo uma lança bem adornada que regala ao *Donzel del Mar*, que primeiramente não compreende a profecia:

–Señor, tomad esta lança, e dígoos que ante de tercero día haréis con ella tales golpes, por que libraréis la casa onde primero salistes.
 Él fue maravillado de lo que dezía, y dixo:
 –Donzella, la casa ¿cómo puede morir ni bivar??
 –Assí será como lo yo digo –dixo ella–; y la lança os dó por algunas mercedes que de vos espero”³⁵⁸.

Ao final da história, devido às constantes críticas e questionamentos que devem ter sofrido o *Amadís* e as *Sergas*, há uma tentativa de conciliar os misteriosos conhecimentos e saberes da feiticeira *Urganda* com a exemplaridade pretendida por Montalvo através de duas propostas discursivas: por um lado os conhecimentos da maga teriam sido permitidos pela graça divina; por outro, de nenhuma forma podem impedir o cumprimento da vontade de deus. *Urganda* pede aos reis que juntassem todos os cavaleiros e donzelas para dizer-lhes a causa de sua vinda. Estando todos juntos na *gran sala del alcáçar*, esperando calados suas palavras, lhes diz:

–Mis señores, yo supe que, sin que me fuesse dicho, esta tan gran fiesta sobre tantas muertes y pérdidas que por vos han pasado; y Dios es testigo, si algo o todo aquellos males por mí pudieran ser remediados, que por ningún trabajo de mi persona dexara de poner en ello mis fuerças. Mas como de aquel alto Señor permitido estuviesse, fue en mí con su gracia de lo saber, mas no de lo remediar; porque lo que por Él es ordenado, sin Él ninguno es poderoso de lo desviar. Y pus con mi presencia el mal escusar podía, acordé con ella de crescer en el bien como yo cuido, según el gran amor que con muchos de vosotros tengo, y el que me tenéis, y

³⁵⁸ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadís de Gaula*. Edição de Juan Manuel Cacho Blecuá. Coleção Letras Hispánicas, 1º vol. Madrid: Cátedra, 1987, I-5, p. 282.

también por declarar algunas cosas que antes de agora vos dixen por encubiertas vías, así como lo acostumbro fazer. Y creáis que verdad vos dixen, como en otras cosas que de mí algunas vezes de antes avéis oído³⁵⁹.

Presenteia, logo em seguida, *Amadís e Oriana* com dois anéis³⁶⁰. Nenhum dos encantamentos de Arcaláus teria efeito sobre eles enquanto trouxessem os anéis nas mãos. Diz que não lhe matem, mas que o coloquem em uma jaula de ferro onde todos o possam ver, para que “*allí muera muchas vezes, que muy más dolorosa es la muerte que a la persona viva dexa que no con la que del todo muere y fenescer*”³⁶¹. Além dos anéis, que eram os *más ricos y más estraños que nunca fueran vistos*, dará a *Esplandián* sua nau que exalava tanta fumaça que levaria quatro dias para voltar a vê-la e que tomava forma de serpente quando nela entra a feiticeira, a *Fusta de la Grand Serpiente*. À bordo dela que será feita a ordenação de *Esplandián*, do heroico sucessor de *Amadís*, juntamente a *Ambor, Talanque, Maneli e Garinto*, encerrando o último capítulo do IV livro e abrindo os mares de arquipélagos fantásticos às aventuras do novo herói, protagonista do livro V³⁶².

O êxito de uma obra como o *Amadís* só pode ser entendido sob a ideia de dispositivo, abrindo possibilidades para se pensar na importância da imaginação no século XVI e nas descontinuidades do discurso folclórico. Se, de fato, foi Montalvo um nobre ex-cavaleiro que muito deve ter lido e ouvido falar de romances e que pretendeu escrever sua versão da história destinada à alta aristocracia, articulada arduamente ao discurso exemplar e cristão pretendido pelos monarcas, ele não o faz sem utilizar-se de suas imagens tópicas e consagradas. Destrinchando a antiga e conhecida história do *Amadís* e banhando-a de cor exemplarizante, não consegue compor seu texto sem deixar de fazer referência aos fingimentos consagrados na literatura cavaleiresca, no folclore pagão e inclusive na apocalíptica, a perder de vista suas influências. Estes discursos ele reproduzirá, inundando de fantástico os domínios por onde seu livro irá alcançar. Com esta apropriação cria um novo conjunto imagético eficaz e demonstra, ao mesmo tempo, a limitação cultural da alta nobreza que lograva impressionar.

³⁵⁹ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Opus Cit.*, 2º vol. Madrid: Cátedra, 1988, IV-126, p. 1628-1629.

³⁶⁰ *Idem*, IV-126, p. 1634.

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Opus Cit.*, IV-133, p. 1752-1765.

5. DO FINGIMENTO OU DE COMO *AMADÍS* IMAGINA A HISTÓRIA

Às vezes os nomes dos habitantes permanecem iguais, e o sotaque das vozes e até mesmo os traços dos rostos, mas os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seus lugares acomodaram-se deuses estranhos. É inútil querer saber se estes são melhores que os antigos, dado que não existe nenhuma relação entre eles, da mesma forma que os velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília³⁶³.

As primeiras designações e referências à aparição do *Amadís* antes de ser impresso é do *Rimado de Palacio*, de Pedro López de Ayala, datado no último quartel do século XIV. É considerada, juntamente com *Lançalote*, “*libros de devaneos, de mentiras provadas*”³⁶⁴, com uma valorização negativa assinalada com o *Corbacho*: “*Non es esto corónica nin ystoria de cavallería, en las quales a las veces ponen c por b; que esto que dicho he, sabe que es verdad, e es dubda de faltar dello o de grand parte*”³⁶⁵. Ao longo do século XVI a denominação comum entre os escritores será *libros de caballerías*, o que é atestado por muitos exemplos, ainda que no *Diálogo de la lengua* Juan de Valdés, segundo ressaltou Cacho Blecua, de maneira perifrástica: “*De aventurar dezimos también aventurero al que ‘va buscando la ventura’, del qual vocablo están muy bien llenos nuestros libros mintrosos escritos en romance*”³⁶⁶. Duce García recordou Juan Luis Vives, que no início do século XVI avisava da mendicidade destes livros, que foram censurados por serem “*fingidas patrañas*” e estarem cheios de disparates³⁶⁷. Francisco de Monzón, no *Espejo del Príncipe Christiano* impresso em Lisboa em 1544, assinala com forte moralismo que “*los autores que no sin grande cargo de sus conciencias escribieron a Amadís y a Palmerín y a Primaleón y a don Clarián y a otros libros de semejantes cavallerías vanas e fingidas, devrían ser*

³⁶³ CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.30-31.

³⁶⁴ Est. 163b. O *Rimado* se conserva em cinco manuscritos: E (Biblioteca de E Escorial), o N (Biblioteca Nacional de Espanha), o P e o C (Biblioteca Nacional de França) e o A (Biblioteca da Real Academia da Língua em Madri). *Apud*: CACHO BLECUA, Juan Manuel. “El Género”. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Op. cit.*, p. 85.

³⁶⁵ *Idem*, p. 86.

³⁶⁶ VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Ed. C. Barbolani. Madrid: Cátedra, 1982, p.195. *Apud*: CACHO BLECUA, *Idem*.

³⁶⁷ DUCE GARCÍA, Jesús. “Magia y maravillas en los libros de caballerías hispánicos”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, María Carmen (edit.). *Amadís de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008, p. 193.

*castigados con pública pena*³⁶⁸. Um ano depois, Francisco Díaz Romano, em seu prólogo ao *Abito y Armadura Espiritual de Diego de Cabranes*, declarou:

Una de las cosas que me mouieron a hazer esta prefacioncilla discreto lector: fue por te dar auiso que dado que en los principios desta obra halles materias que por ser muy subidas te parecieran algo dessabridas por ser manjar no tan acostumbrados nuestros gustos que por la mayor parte estan estragados com lecturas profanas y lasciuas que halagan nuestra sensualidad como son los libros de cauallerias y ensaladas y otros semejantes³⁶⁹.

A denominação parece se impor, e o *Amadís* realiza indubitável papel para a configuração, segundo Cacho Blecua, de um gênero. Para ele, da perspectiva dos leitores, a obra se associa aos *libros de caballerías*, à lascividade e à mentira. Reunidas no ano da graça de 1555, as cortes de *Valladolid* nos deixam uma estranha e nova constatação sobre estes artificios perigosos que eram os livros de *Amadís* e semelhantes:

Otrosí decimos que está muy notorio el daño que en estos Reinos há hecho y hace a hombres mozos y doncellas e a otros géneros de gentes leer libros de mentiras y vanidades, como son Amadís y todos los libros que después dél se han fingido de su calidad y letura y coplas y farsas de amores y otras vanidades³⁷⁰.

Pode-se encontrar muitos rechaços, mas seria devido a outro motivo que Montalvo se comportaria como os historiadores de Castela do século XVI. Igual a eles coteja textos anteriores e os refunde. Comparando-o com Ayala, ainda que guardemos as distâncias abismais, ressalta Rafael Mérida Jiménez que enquanto que para o nobre *Concillier* de Castela o “*su sentido del honor y del decoro deriva de sus lecturas juveniles del ciclo de Lanzarote, las profecías del sabio Merlín y las crónicas medievales de Troya. Su objeto es crear un retrato no caballeresco, antiheroico, del asesinado rey Pedro el Cruel*”³⁷¹ o regedor de *Medina del Campo* coloca estes discursos em função de sua história fingida que ressalta os Reis Católicos como modelo de cavalaria que transcendeu sua função, em consonância com “*una tendencia que los*

³⁶⁸ BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España. Estudios sobre la historia esperitual del siglo XVI*. Mexico: FCE, p. 629. *Apud*: CACHO BLECUA, *Idem*.

³⁶⁹ Folio 7r segundo citado por E. Glasser. “Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI y XVII”. *AEM*, 3, 1966, 393-410, p.395. *Apud*: CACHO BLECUA, *Idem*.

³⁷⁰ MENÉNDEZ PELAYO, M. *Orígenes de la novela*. Madrid: CSIC, 1962, Tomo I, p. 446. *Apud*: CACHO BLECUA, Juan Manuel. “El Género”. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Idem*, p. 87.

³⁷¹ TATE, Robert B. *La historiografía en la España del siglo xv*, en *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo xv*, p. 285. *Apud*: MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael Manuel. *Las Historias Fingidas de Garci Rodríguez de Montalvo. Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Tomo 54, nº1, 1999, p. 195.

apologistas históricos de Fernando e Isabel recogerán y elaborarán”³⁷². Frank Pierce foi o primeiro a ressaltar como sua cidade foi um dos lugares mais favorecidos por Isabel de Castela, sendo possível que Montalvo tenha conhecido personagens significativos da corte real, a ponto de se sentir estimulado a escrever o *Amadís* como tributo aos novos ideais e práticas cavaleirescas³⁷³.

Como uma estratégia de escrita, o autor buscará associar-se diretamente às referências que o colocam como herdeiro de uma vasta tradição. Não da tradição textual romanesca que estamos habituados a pensar, mas da ascendente tradição historiográfica e cronística, que parte justamente de um elogio aos Reis Católicos. Como aludimos na *Introdução* desta dissertação, o *Prólogo*, que voltamos a examinar agora, tem uma extensão ordenada e decrescente, e segue, na *dispositio*, o modelo da divisão quadripartida³⁷⁴: planteamento de uma questão geral, desenvolvimento desta ideia e conclusão para enlaçar com a quarta parte, que consiste na justificativa e defesa da obra prolongada.

No primeiro parágrafo, que ocupa quarenta linhas, é uma reflexão sobre aquelas obras históricas que engrandecem os feitos a que se referem (*historias de afición*) e uma digressão sobre a conquista de Granada e os méritos dos Reis Católicos. Assim, por exemplo, destacou James Donald Fogelquist em sua análise destas páginas, que Montalvo “*en aquel tiempo compartía con sus contemporáneos una gran afición por la historiografía, medio por el cual su generación anhelaba dejar para la posteridad el recuerdo de los grandes hechos de su época*”³⁷⁵, observação que concorda com a proposta de M^a Rosa Lida Malkiel sobre a importância que adquire nesta época em relação à Idade Média a ideia de autor, que para ela se vê refletida no prólogo sob a noção de *fijación literaria* (obsessão literária)³⁷⁶. Esta disposição justificaria o trabalho “historiográfico” de Montalvo, distinguindo elementos “verdadeiros” e “fingidos”.

³⁷² *Idem*, p. 287.

³⁷³ PIERCE, Frank. *Amadis de Gaula*. Boston: Twayne Publishers, 1976, p.14. Sobre a importância das feiras em *Medina del Campo* e sua conversão em um centro econômico para a Coroa de Castela, é mister a visão panorâmica de JOSEPH PÉREZ. *Isabel y Fernando: los reyes católicos*. Madrid, Ncrea, 1988, p. 228-232.

³⁷⁴ REDONDO GOICOECHEA, Alicia. “Una lectura del prólogo de Montalvo al *Amadís de Gaula* humanismo y Edad Media”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, 1987, p. 200.

³⁷⁵ FOGELQUIST, James Donald. *El “Amadís” y el género de la historia fingida*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982, p.9. *Apud*: MÉRIDA JIMÉNEZ, *Idem*, p.187. Infelizmente não tivemos acesso ao importante livro de Fogelquist, que tratara com ineditismo do tema da história fingida.

³⁷⁶ “*los golpes de Héctor, Aquiles, Troilo, Ajax Telamón y Godofre de Bullón son mucho más pasmosos que los de los personajes de Tito Livio – que la fama póstumadepende más de los autores que de los héroes, destacando así tácitamente la importancia de la fijación literaria*”. LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La idea de la fama en la Edad Media castellana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983 (1952), p. 264. *Apud*: MÉRIDA JIMÉNEZ, *Idem*.

No segundo parágrafo do *Prólogo* à sua obra, em trinta linhas, o autor reflete sobre três formas de narrar os fatos históricos: secciona a literatura em *historia verdadera*, de “*convenible crédito*”³⁷⁷, como as *Tito Livio* – se refere às *Décadas* ainda sem as citar; as *historias de afición*, como os relatos da guerra de Tróia e das cruzadas, que exageram os fatos narrados devido à fantasia exagerada de seus autores³⁷⁸, que se diferenciam das primeiras por que lá “*no se hallará ninguno de aquellos golpes espantosos, ni encuentros milagrosos que en las otras historias se hallan*”³⁷⁹; e, finalmente, “*las historias fingidas en que se hallan las cosas admirables fuera de la orden de natura, que más por nombre de patrañas que de crónicas con mucha razón deben ser tenidas y llamadas*”³⁸⁰, que não pretendem manter relação com fatos realmente ocorridos e, segundo o autor, não estão assentadas sobre nenhum *cemento de verdad*. Autênticas *patrañas*, podem ser distinguidas lexicograficamente das *crónicas*. Fogelquist foi o primeiro a descrever esta concepção de história tripartida, denominando-as de *historias verdaderas*, *historias de afición* e *historias fingidas*, e se propondo a decifrar o conceito destas últimas a partir das primeiras páginas da obra³⁸¹. Rafael Mérida Jiménez, as relacionando às três categorias do maravilhoso de Le Goff, alude à presença de uma hierarquização religiosa:

Montalvo acepta y concede una clara superioridad a los “encuentros milagrosos” frente a las “cosas admirables”, al tiempo que racionaliza el contenido sobrenatural de las *historias* de este tercer grupo al calificarlas como “patrañas” (y no conviene desdeñar la conexión etimológica entre *admirable* y *maravilla*)³⁸².

Em rápidas dez linhas conclusivas, no terceiro parágrafo, tudo aquilo que foi dito nas setenta linhas anteriores parece se inverter. Refletindo sobre as três formas de conceber a história, o narrador buscará, no discurso narrado, os frutos comuns aos três tipos de história que logo antes tanto se esforçou em distinguir. Segundo Alicia Redondo Goicoechea, para o refundador do texto aqui as diferenças desaparecem em

³⁷⁷ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula*. Edição de Juan Manuel Cacho Blecua. Coleção Letras Hispánicas, 1º vol. Madrid: Cátedra, 1987, p. 221.

³⁷⁸ Para Grace S. Williams a última alusão se referiria a *La gran conquista de Ultramar*. WILLIAMS, Grace. “The Amadis question”. *Revue hispanique*, t. XXI, nº 59, 1909, p. 150.

³⁷⁹ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Opus Cit.*, p. 222.

³⁸⁰ *Idem*, p.223.

³⁸¹ FOGELQUIST, James Donald. *El “Amadís” y el género de la historia fingida*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982, p. 7.

³⁸² MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael Manuel. Las Historias Fingidas de Garci Rodríguez de Montalvo. *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Tomo 54, nº1, 1999, p. 188.

prol de uma generalizante moralização. De todas as histórias, deve-se guardar aquilo que ajude na salvação das almas:

ahora, lo fundamental de toda historia no es tanto que sea verdadera o fingida, sino que sea “alas” para la salvación del alma del lector de forma que le permita “subir”, después de la muerte, al espacio del “alto Señor”. Con esto se ha alejado de los mejores historiadores de su época que luchaban por separar *crónica* de *ficción*, habida cuenta de que ambos géneros se presentaban bajo el nombre común de *historias*.

Curiosamente nuestro autor, que ha utilizado en la primera y segunda secuencias los mismos argumentos que los historiadores escrupulosos, ahora tranquilamente los abandona para unir las historias verdaderas y fingidas por su función pragmática. Con ello, ha elevado su libro, según él mismo, más patraña que crónica, a la altura de los modelos griegos y latinos³⁸³.

Que fará o autor para escapar desta viela intransponível? É quando trata de sublinhar e apelar aos valores didáticos de suas histórias: “*aquellas que muy estrañas y graves nos parescen sepamos ser compuestas y fengidas. ¿qué tomaremos de las unas y otras, que algún fruto provechoso nos acareen? Por cierto, a mi ver, otra cosa nos salvo los buenos enxemplos y doctrinas*”³⁸⁴. Através de um processo de racionalização e cristianização, seria possível distinguir e selecionar a verdade da mentira, os “*buenos enxemplos*” daquelas “*estrañas y graves*”, que tampouco convém desdenhar porque delas se pode obter “*algún fruto provechoso*”. De acordo com Mérida Jiménez, o didatismo de Montalvo poderia ser entendido como a justificativa de sua novidade, reivindicando seu novo gênero de *historias* com uma quarta categoria: a *historia fingida ejemplar*. Todavia, como o próprio Rafael revela, é evidente que esta tipologia não é definida diretamente pelo *regidor*, que tampouco a incorpora na sua classificação.

Nas vinte e cinco linhas do quarto e último parágrafo, este didatismo também busca enlaçar a obra prologada às concepções e modelos historiográficos de seu tempo, justificando o labor refundador oferecido ao seu pretense público leitor:

en los cuales cinco libros como quiera que hasta aquí más por patrañas que por crónicas eran tenidos, son con las tales enmiendas acompañados de tales enxemplos y doctrinas, que con justa causa se podrán comparar a los livianos e febles saleros de corcho, que con tiras de oro y de plata son encarcelados y guarnescidos, porque así

³⁸³ REDONDO GOICOECHEA, Alicia. “Una lectura del prólogo de Montalvo al Amadís de Gaula humanismo y Edad Media”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), p. 202-203.

³⁸⁴ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Opus Cit.*, p. 223.

los cavalleros mancebos como los más ancianos hallen en ellos lo que a cada uno conviene³⁸⁵.

Logo no início do parágrafo, era manifestado o desejo de memória e revelada a estratégia com que Montalvo pretende *engañarnos*: com o artifício retórico de falsa modéstia. O autor assinala suas motivações de obter fama e moralizar, explicando também seu labor de *corrector e traductor* no *Amadís* e em *las Sergas de Esplandión*:

desseando que de mí alguna sombra de memoria quedasse, no me atraviendo a poner el mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon, quísele juntar con estos postrimeros que las cosas más livianas y de menor substancia escribieron por ser a él según su flaqueza más conformes corrigiendo estos tres libros de Amadís que por falta de los malos scriptores o componedores, muy corruptos y viciosos se leyan, y trasladando enmendando el libro quarto con las *Sergas de Esplandión* su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en una hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traydo por un úngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pargamino tan antiguo que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían³⁸⁶.

São os conhecidos tópicos do manuscrito encontrado e da falsa tradução, com os quais o discurso produz sua origem mágica. Se, por um lado, ele busca reafirmar a validade histórica de suas *patrañas*, terminará seu *Prólogo* com uma definitiva caracterização de seu didatismo, chamando atenção a seu espírito cristão: “*E si por ventura en esta mal ordenada obra algún yerro pareciere de aquellos que en lo divino y humano son prohibidos, demando humilmente dello perdón, pues que teniendo y creyendo yo firmemente todo lo que la Sancta Iglesia tiene y manda, más la simple discreción que la obra fue dello causa*”³⁸⁷. Caso algum leitor ortodoxo religioso ou moralista criticasse sua matéria “*fengida*”, cheia de imaginação fantástica, já ressaltara de antemão os involuntários *yerros, divinos y humanos* que se poderiam encontrar.

Segundo Rafael Mérida Jiménez, de uma perspectiva estrutural, Rodríguez de Montalvo parece conhecer muito bem estas *historias*. Demonstrando uma série de leituras e adaptando seu texto ao interesse crescente das obras historiográficas que se difundiam durante o reinado de Isabel e Fernando, buscará, ao mesmo tempo, distanciar seu discurso da péssima imagem que carregavam os *romans caballerescos*:

³⁸⁵ *Idem*, p. 225.

³⁸⁶ *Idem*, p. 223-224.

³⁸⁷ *Idem*, 225.

Montalvo otorga un nivel muy preciso a su trabajo al enmarcarlo en la tradición historiográfica y, aunque lo emplaza en su jerarquía más baja, intenta escapar de sus limitaciones mediante la potenciación de unos valores didácticos y doctrinales cuya presencia se vislumbra a lo largo de la lectura de *Amadís de Gaula*, como reflejo de la natural *tensión* narrativa que se desarrollaría entre la materia *fingida* que emplea (donde “se hallan las cosas admirables fuera de la orden de natura”) y el *carácter ejemplarizante* del que la revestiría, de acuerdo con el propósito que anuncia en estas páginas proemiales.

Outros autores de *historias fingidas*, diretamente dos seus prólogos, procuraram defender suas obras. No prólogo do *Lisuarte de Grecia*, Feliciano de Silva opinará que “*porque las crónicas que por ser verdaderas tenemos aprovadas en la realidad de la verdad passaron no tan ciertas como leemos escripias, muchas cosas délias que admirables parecen & por razón duras de creer son verdaderas*”³⁸⁸. Assim como Francisco Delicado, autor de *Primaleón*, que logo na *Introdução* de seu primeiro livro emitirá discurso semelhante: “*Suelen en las antiguas ystorias y en las corónicas de los pasados y en los hechos de los modernos contar los ystoriadores hermosteando sus razones, las maravillas de las batallas, las justas y torneos*”³⁸⁹.

Este parece ser o ponto fraco da historiografia da época – como bem recordará Nieves Baranda. Os autores das histórias fingidas buscaram arroupar-se da credibilidade das histórias “verdadeiras”, no formal (título, portadas, formatos editoriais) e de conteúdo, mantendo o tópico da falsa tradução como meio de autenticar seu relato³⁹⁰. O planteamento de Montalvo ao final será, para Cacho Bleuca, que “*el novelista sería un historiador dedicado a unos menesteres más humildes*”³⁹¹. O autor blinda-se, assim, de possíveis desclassificações e das características dos textos próximos à *Crónica sarracina* (1434), de Pedro del Corral, da qual foram feitas duras críticas. Fernán Pérez de Guzmán, por exemplo, manifesta no início de suas *Generaciones y semblanzas* que o livro de Pedro del Corral tratava-se de uma “*mentira paladina*”³⁹². Segundo James Donald Fogelquist, “*al designar el Amadís como una obra de pura ficción llamándolo*

³⁸⁸ Edição de *Sevilla*: Juan y Jacobo Cromberger, 1525, f. 2r^v. *Apud*: BARANDA, Nieves. “*En Defensa de Amadís y otras fábulas*”. *JHP*, 15, 1991, p. 232.

³⁸⁹ Edição de *Venecia*: Juan Antonio de Nicolini, 1534, h. 2^o. *Apud*: BARANDA, *Idem*.

³⁹⁰ *Cf.* EISENBERG, Daniel. “The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry”. *Qlb*, 45-46, 1975, p.253-259, reimpresso em *Romances of Chivalry*, p.119-129. Ver também, María Carmen MARÍN PINA. “El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles”. *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Salamanca: outubro/1989, p. 323-341.

³⁹¹ CACHO BLECUA, *Op. Cit.*, p.90.

³⁹² Pérez de Guzmán, que era sobrinho de López de Ayala (tradutor das *Décadas* de Tito Livio), se autorrepresenta em *Generaciones y semblanzas* como *Salustio*, um pretense espectador imparcial sua época. CACHO BLECUA, J. M. “Los historiadores de la *Crónica Sarracina*”. In: *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV*. R. BELTRÁN, J. L. CANET e J. L. SIRERA (editores). Valencia: Universitat, 1992, p. 37-55. *Apud*: MÉRIDA JIMÉNEZ, *Opus Cit.*, p. 197.

una 'historia fingida', Montalvo quiso evitar lo que Pérez de Guzmán consideraba un grave error moral: el error de la falsificación"³⁹³.

Segundo Nieves Baranda, curiosa parece uma carta de Mexía em defesa de *Amadís*, com uma argumentação nova. Mais importante que a verdade ou mentira, dizia ser o modelo de perfeição digno de imitação que o discurso dos romances parece conformar. Estabelece uma comparação entre a obra e outras obras de *historia fingida* que considera de grande autoridade, como o *Ciropedia* de Jenofonte, a *República* de Platão e as *Fábulas* de Esopo. Para Mexía, a grande preocupação foi o descrédito dado ao discurso das *crónicas* por culpa dos *libros de caballerías*. Todavia, mostra como nas crónicas, muitas vezes, a verdade está *hermoseada*³⁹⁴, reaproximando a reflexão histórica verdadeira da fingida. Revaloriza, desta forma, a história fingida, propondo dois planos de leitura: um fantástico e fabuloso e outro autêntico e didático-moral. Por apresentar um mundo de ideais perfeitos, demonstra pensar, pela carta, que os romances eram superiores por apresentarem argumentos que davam validêz à literatura a ponto de se admitir como justificativa o prazer da leitura. Aquilo que para nós parece pretensão, a designação como *historia* não parece ser mais do que uma estratégia narrativa, disposta posteriormente à escrita do texto, destinada a garantir-lhe imunidade às críticas. Neves Branda recordará a crítica de Marín Pina à Fogelquist, que os autores de *libros de caballerías* “no presentan sus historias como verdaderas (...), sino como historias fingidas que en relación con las crónicas verídicas (...) podrían pasar por verdaderas al producir entre los lectores el mismo efecto que aquellas: admiración, ejemplaridad y deseo de imitación”³⁹⁵.

Quando reunidos na corte da rainha *Mabilia*, no capítulo 77, o futuro de *Oriana* está posto em risco, uma vez que não sabe o paradeiro de *Amadís*. A bela protagonista se aflige pois, segundo Cacho Blecua, é exposto o problema de seu deserdamento, mas não do matrimônio contra sua vontade – ainda que fosse uma prática habitual –, por ser assunto de todo o reino. Quando a rainha de *Sardamira* conta como em inúmeras batalhas se engajava aquele a que todos chamavam *cavallero de la verde Spada* ou *Cavallero del Enano*, devido à sua guarnição e à sua companhia, *Florestán* percebe pelos sinais que escutou que se tratava de seu irmão *Amadís*, dizendo que logo quando

³⁹³ FOGELQUIST, James Donald. *El "Amadís" y el género de la historia fingida*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982, p.22. *Apud*: MÉRIDA JIMÉNEZ, *Idem*. Infelizmente não tivemos acesso ao importante livro de Fogelquist, que tratara com ineditismo do tema da história fingida.

³⁹⁴ BARANDA, Nieves. “En Defensa de Amadís y otras fábulas”. *JHP*, 15, 1991, p. 232.

³⁹⁵ MARÍN PINA María Carmen, "El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías espafloles". *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Salamanca: outubro/1989, p. 332. *Apud*: BARANDA, *Op. Cit.*, p. 233.

partissem as cortes do rei *Lisuarte*, que ali se encontravam, iria buscá-lo. Da mesma maneira que o triunfo sobre *Patín*, se conta outra vez a história da vitória do *Cavallero de la Verde Spada*, ou seja, de *Amadís*, sobre os romanos, anunciando os desenlaces finais da obra. Através do sonho de *Mabilia*, último da narrativa, o futuro nos é anunciado de forma não tão enigmática quanto nas outras ocasiões. Quando *Oriana* confessa à *Mabilia* e à *Donzella de Denamarcha* que acreditava se tratar de *Amadís* aquele bravo cavaleiro, a rainha lhe responde:

–Señora, agora es suelto un sueño que esta noche soñava, que es que me parecía que estávamos metidas en una cámara muy cerrada, y oíamos de fuera muy gran ruido, assí que nos ponía en pavor. Y el vuestro cavallero quebrantava la puerta y preguntava a grandes bozes por vos, y yo os mostrava, que estávades echada en un estrado; y tomándoos por la mano, nos sacava a todas de allí y nos ponía una muy alta torre a maravilla, y dezía: “Vos estad en esta torre y no temáis de ninguno”; y a esta sazón desperté. Y por esto, señora, mi corazón es mucho esforçado, y él vos acorrerá³⁹⁶.

Chorando e abraçando a rainha, *Oriana* lhe responde:

Y Dios mande por la su merced que assí avenga de vuestro sueño como lo dezís; y si esto no es su voluntad, que haga de guisa que viniendo Amadís ambos muramos y no quede ninguno de nos bivo³⁹⁷.

O fantástico ou fabuloso são os planos de percepção onde se constrói a emoção sob a forma de admiração. As imagens, escolhidas na imensidão da memória, exerce sobre a imaginação dos leitores uma ação decisiva. Apropriando-as de mil maneiras, lembra Jean-Claude Schmitt que o pensamento medieval não as ignorou. A imaginação “se alimenta de imagens exteriores e materiais, percebidas pelos sentidos, por sua vez ‘desrealizadas’”³⁹⁸. Neste sentido, recorda Giorgio Agamben, que mostrou como a psicofisiologia medieval, não sendo restrita apenas aos meios universitários, influenciou o pensamento dos *Minnesänger* e as teorias literárias do amor, como de André Capelão, o *Roman de la Rose* e a *Divina Comédia*³⁹⁹. Ela permitiu perceber que o objeto do amor não é a pessoa que se diz amar, mas o “fantasma” que o amante se dá para usar imaginariamente como preferir. Desta maneira, como por vezes o *Amadís* e várias

³⁹⁶ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadís de Gaula*. Edição de Juan Manuel Cacho Blecua. Coleção Letras Hispánicas, 2º vol. Madrid: Cátedra, 1988, III-77, p. 1223.

³⁹⁷ *Idem*.

³⁹⁸ SCHMITT, Jean-Claude. *O Corpo das Imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru: EDUSC, 2007, p. 353.

³⁹⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Stanze. Parole et fantasma dans la culture occidentale*. Tradução francesa de Yves Hersant. Paris: Christian Burgois, 1981. *Apud*: SCHMITT, *Idem*.

outras obras, o *Roman de la Rose* se apresenta como a narrativa de um sonho. Na atmosfera onírica, o narrador pode caminhar entre os mitos, lembrando Narciso e Pigmaleão, que se apaixonam pelos simulacros que eles são os próprios autores. Quando, por algum motivo, seja por doença, seja pelo sono, a razão relaxa sua vigilância perante a imaginação, as ilusões tendem a invadi-la. Entre psiquismo e corpo não haveria fronteira:

Nos séculos 12 e 13, a influência da ciência árabe e antiga e, de maneira cada vez maior, da ciência aristotélica, permitiu nas escolas o desenvolvimento de uma “psicofisiologia” da *imaginatio* centrada na noção de circulação dos “espíritos” (*spiritus*) no corpo. Os espíritos circulam do coração ao cérebro, do cérebro aos olhos, dos olhos aos objetos exteriores (...) e retornam dos olhos ao cérebro para reproduzir imagens imateriais, *imagines*, que são armazenadas na *memoria*, avaliadas pela *mens* e podem ocasionalmente reaparecer nos sonhos (*in somniis*)⁴⁰⁰.

As imagens criam um imaginário, sendo narrativas partilhadas por atores sociais que apelam às paixões difusas e às reações emocionais. A função fabuladora será, para Bergson, retomado regularmente por Deleuze, “a mediação, ou a transformação da experiência desarrazoada em cálculo político”⁴⁰¹. Está na origem dos mistérios, lendas e mitos que leva a experiência até a representação. Nela as práticas mágicas sedimentam-se como tradição, a multiplicidade da emoção canaliza-se pelo significado, a potência da multidão se converte em identidade nacional, enquanto as vozes das minorias são capturadas por uma identidade qualquer:

A faculdade fabuladora funcionaria ao modo de um artifício instintivo a partir do qual o enfrentamento com a dimensão trágica da existência é solucionado pela força orientadora de entidades representativas imaginárias para as quais os homens transferem a responsabilidade pelo seu destino, criando ilhas e areais sobre os quais seja possível fixar uma bandeira ou proferir uma palavra de ordem, inventando “comunidades de sentido” que façam a linguagem funcionar. A função fabulatória seria a fonte canalizadora de uma alucinação capturada por um dispositivo⁴⁰².

Para Bergson, esta “virtualidade do instinto” não pode ser reduzida à racionalidade. A fabulação, neste sentido, não se opõe à inteligência, funcionando no

⁴⁰⁰ SCHMITT, *Idem*, p.352.

⁴⁰¹ TORELLY, Gabriel. *Memória e Fabulação em Henri Bergson: considerações sobre a experiência do tempo no ensino de História*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Educação – UFRGS. Porto Alegre: 2014, p. 91.

⁴⁰² *Idem*.

subsolo das crenças. Com Deleuze, a fabulação associa-se ao processo de criação, torna-se intempestiva. A literatura seria antes de tudo um processo de despersonalização pelas terras incógnitas da desrazão. “– É nesse sentido então que ser-nos-á permitido dizer: falar é, sem vínculo, vincular-se ao desconhecido. – Falar, Escrever”⁴⁰³. Tomando a faculdade fabuladora, a ontologização criadora de Deleuze faz o tempo presente deixar de ser apenas matriz utilitária que une futuro e passado e “passa a ser justamente aquilo que é constantemente ameaçado, tomado de assalto pela surpresa de um passado puro entrando em relação com um futuro aberto e indeterminado”⁴⁰⁴. Maurice Blanchot nos recordará como o narrador não é o historiador:

Narrar é misterioso. Bem depressa, o “ele” misterioso da instituição épica se divide: o “ele” se torna a coerência impessoal de uma *história* (no sentido pleno e como que mágico desta palavra); a *história* se realiza sozinha, pré-formada no pensamento de um demiurgo e, existindo por si própria, falta apenas narrá-la. Mas a *história* logo se desencanta. A experiência do mundo desencantado que *Don Quixote* introduz em literatura é a que dissipa a *história* opondo-lhe a banalidade do real – por onde o realismo se apodera por muito tempo da forma romanesca que se torna o gênero eficaz da burguesia em progresso. O “ele” é então o cotidiano sem façanha, aquilo que ocorre quando nada ocorre, o curso do mundo tal como é despercebido, o tempo que se escoia, a vida sumária e monótona. Ao mesmo tempo – e de um modo mais visível –, o “ele” assinala a intrusão do personagem: o romancista é aquele que renuncia a dizer “eu” mas delega esse poder a outros; o romance se povoa de pequenos “egos” atormentados, ambiciosos, infelizes, embora sempre satisfeitos em sua infelicidade. (...) a narração romanesca, a da individualidade, abstração feita de seu próprio conteúdo, está já marcada por uma ideologia, na medida em que ela supõe que o indivíduo com suas particularidades e limites é suficiente para dizer o mundo, isto é, supõe que o curso do mundo continua a ser o da particularidade individual⁴⁰⁵.

Don Quixote marca a abertura da era atormentada como será a nossa porque, mirando ingenuamente apenas o ato de narrar, põe a prova o que a partir dele será chamado de literatura. A loucura do cavaleiro é a mesma que a nossa: ele leu muito e acredita no que leu. Abandona sua biblioteca e se propõe a viver rigidamente à maneira que aprendeu nos livros, para saber se o mundo corresponde ao encantamento literário. Pela primeira vez temos uma obra de criação que se dá por imitação. O herói não será

⁴⁰³ BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p. 35.

⁴⁰⁴ TORELLY, *Opus cit.*, p. 95.

⁴⁰⁵ BLANCHOT, *Opus cit.*, 143-144.

outro que um duplo⁴⁰⁶, e a narrativa de suas proezas não um livro, mas uma referência a outros livros, cujo maior exemplo é *Amadís*. Não é sem razão que será salvo da fogueira feita com os exemplares das novelas de cavalarias, quando o barbeiro e o cura fazem o *escrutinio* da biblioteca do *ingenioso hidalgo*:

Y el primero que maese Nicolás le dio en las manos fue
Los cuatro de Amadís de Gaula, y dijo el cura:

– Parece cosa de misterio ésta, porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen de éste; y, así, me parece que, como o dogmatizador de una secta tan mala, le debemos sin excusa alguna condenar al fuego.

–No, señor – dijo el barbero –, que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar⁴⁰⁷.

Se há uma loucura de *Don Quixote*, há uma loucura maior de Cervantes. Ainda retomando Blanchot, *Don Quixote* não é razoável, mas lógico. Pensa que a verdade dos livros é boa também à vida, e põe-se a viver como um livro, uma aventura maravilhosa e decepcionante. As coisas se dão de outro modo para Cervantes pois “para ele, não é à rua que *Don Quixote* desce e se aplica a pôr em prática a vida dos livros, é ainda nos livros que ele se esforça, não abandonando sua livraria e nada fazendo, ao viver, agitar-se e morrer, senão escrever sem viver, sem mover-se e sem morrer”⁴⁰⁸. A “literalidade”, de Jacques Rancière, será a maneira pela qual os enunciados literários “introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação”. Trata-se de uma via de subjetivação política que não é realizada por identificação imaginária, mas por “desincorporação literária”, movimento que coloca em causa “a partilha já dada do sensível”⁴⁰⁹:

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição deveria ser distinguida de todo o discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria “narrativa”, com alternâncias entre “grandes” e “pequenas” narrativas. A noção de “narrativa” nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de

⁴⁰⁶ *Idem*, p. 154.

⁴⁰⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Alfaguara, 2004, parte I, capítulo VI, pg. 61.

⁴⁰⁸ BLANCHOT, *Opus cit.*, 154.

⁴⁰⁹ RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 59-61.

inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. (...) Não se trata pois de dizer que a “História” é feita apenas das histórias que nós contamos, mas simplesmente que a “razão das histórias” e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer⁴¹⁰.

Toma função o *dispositivo maravilhante* na reelaboração da história fingida do *Amadís*, sobretudo limitando a admiração, regulando a ótica com que olhamos para nós e para o mundo, construindo uma verdade sobre si e sobre o mundo. O *estilo polido* adornará de brilhantes, trazidos aos portos de *espanha*, o discurso do romance, durante todo o século XVI, até a mordaz crítica de Cervantes. A imaginação não cansa de cotejar o passado e trazê-lo ao presente, como uma tempestade de raios admiráveis e extasiantes. Ao mesmo tempo em que recorta o céu novelesco de significado, a fenda da narrativa é tecida com o ouro do mistério. No rebuscado planisfério da fantasia, não existe diferença entre historiar e fingir, ou melhor, o fingimento faz a história.

⁴¹⁰ *Idem*, p. 58-59.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os outros contam uma história de lobos, de irmãs, de tesouros, de sarna, de amantes, de batalhas. E sabem que na longa viagem de retorno, quando, para permanecerem acordados bambaleando no camelo ou no junco, puseram-se a pensar nas próprias recordações, o lobo terá se transformado num outro lobo, a irmã numa irmã diferente, a batalha em outras batalhas, ao retornar de Eufêmia, a cidade em que se troca de memórias em todos os solstícios e equinócios⁴¹¹.

Ao escrever, somos efêmeros, como as histórias dos mercadores da cidade de Eufêmia quando convergem as sete nações de dentro e fora do império do Grande Khan. Não só para comprar e vender acorrem ali os mercadores, mas também porque à noite, no entorno do mercado, se reúnem em volta da fogueira para trocar palavras. A palavra engana, é sortilégio, é fugidia. Este autor, sujeito provido de fala e escrita, como vemos, não só é pouco conhecido. O autor é figura que não para de se apagar, e como a própria história relegou, ocupa papel de desaparecimento. Sua inexistência parece demonstrar que a discussão sobre as identidades e o problema das intenções não é de todo confortável. Montalvo reconstrói as histórias por sua própria existência. Ao recompilar os três *libros del Amadís de Gaula*, adicionar um quarto e uma continuação, configura outros passados ao mesmo tempo através da posse de antigos modelos e de realocação às novas conjunturas movediças da renascença espanhola colonialista do século XVI. Com o deslocamento de sentido da experiência para a aventura, as histórias fingidas, denunciadas desde o *prólogo* como *patrañas*, tornam-se matrizes de uma moda literária que durará um século.

Percebe-se que a despeito de uma generalizante historiografia que se conformou em vislumbrar o período medieval na categoria dos *mirabilia* – em um discurso totalizante que não é neutro –, abre-se um grande campo de possibilidades ao discurso cavaleiresco a partir da ótica do *admirable*. Existe, pois uma função maravilhante nos *libros de caballerías* hispânicos que não pode ser expressa através do conceito de *maravilhoso*. Como *Endriago*, a espada cravada na pedra da *Peña de la Doncella Encantadora*, os sonhos e profecias, a admiração funciona como dispositivo maravilhante, conjurado, endossado, conferindo posse e poder. A admiração está

⁴¹¹ CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.38-39.

inculcada no discurso da novela de cavalaria. Quando acionado o dispositivo, através das imagens retiradas da memória, à narrativa tudo é permitido.

Ao examinarmos os estamentos compositivos do *Amadís de Gaula*, vê-se que este dispositivo – que está sempre em perspectiva e é particular, cognitivo e irreproduzível – é funcional quando se propõe a exemplarizar, criar dicotomias (a exemplo do feminino e masculino, da magia branca e magia negra, etc.), além de propôr adequações a paradigmas identitários. A cavalaria idealizada e o modelo de amor, que teve suas condições de emergência no âmago do discurso folclórico dos jograis e trovadores, é apropriado pelo discurso romanesco, que o limita e circunscreve nos signos crípticos da linguagem escrita. Montalvo agencia a admiração à luz objetiva de posseção das imagens da memória e das riquezas da história.

De forma alguma podemos associar o *Amadís* à racionalidade moderna ou ao cientificismo. Não se percebe a introdução de nenhuma fórmula do que poderíamos chamar moderna além da exemplaridade, talvez fruto dos anseios desta aristocracia próxima à Rainha Isabel e ao Rei Fernando da qual fazia parte o autor. Nos dispositivos e artificios literários, despacha alguns dos anseios do projeto monárquico católico proposto na unificação dos reinos. O discurso romanceia os temas do folclore popular com excertos exemplares, criando a imagem polida do cavaleiro *Amadís*, suas admiráveis aventuras fantásticas e amorosas. Para isto formular deve recorrer a outra imagem, seu espelho e contrário terreno, a mulher. O discurso é misógino e, como nas passagens de *Bandaguia* como mãe de *Endriago*, o demônio criado pelo diabo é o *anticristo*, personificação do demônio vagabundo terreno, disposto à ser vencido pelo herói. Isto revela como a obra amarra o discurso heroico articulado ao católico com nítidas intenções de apropriar-se do feminino, criando ao mesmo tempo uma imagem de santa, de perfeição. Esta imagem não existirá, como vimos, nem na novela, que apresenta a indefectibilidade somente e impreterivelmente como masculina. Grande parte da novidade desta história fingida, que busca legitimação ao aproximar-se das crônicas, é trazer ao discurso literário uma nova moralidade que se propõe a cristianizar e constantemente subalternizar a mulher em relação aos homens, e que, para fazer isto, apropria-se de uma admirável tradição romanesca fantástica. Neste amálgama novelesco, diferente da idealidade projetada, a experiência só pode ser fantástica porque carrega como memória e reminiscência muito das imagens medievais.

Por esta via estranha, de forma alguma as histórias fingidas deixarão de fazer memória às imagens do folclore. A aventura proposta por Montalvo proporá uma

experiência da admiração que, ainda que recoberta com exações exemplares, lança mão não dos tópicos cristãos dos *exempla*, mas do discurso folclórico do romanceiro popular, um amálgama imagético embebido das mais fascinantes histórias populares. A junção do ideal cortesão, da moral cristã e destas “cosas admirables”, que para nós seriam contraditórias, conforma um gênero exitoso. A partir do conceito de dispositivo *maravilhante* ou de *maravilhamento* percebemos que as funções pelas quais foi utilizado o artifício na narrativa nem sempre denotam uma cristianização, uma idealização do amor e do herói. Por um processo de desidentificação, de rompimento e de descontinuidade, suas *historias fingidas* em grande parte continuam até hoje sem explicação. Neste sentido, a narrativa operada parece recobrar o primeiro de todos os modelos romanescos, que é também o auge da apropriação cultural e do sincretismo cristão: o modelo criado por Chrétien de Troyes no seu *Perceval*. Assim como na narrativa do século XII, o *Amadís* torna-se uma história sem fim, deixando o caminho livre para todas as apropriações futuras.

Seguimentos a esta pesquisa seriam interessantes. Perspectivas se mostram vindouras ao estudo da História das Emoções na literatura se fossem comparados, mais demoradamente, o *Amadís* com outros romances de cavalaria do *Siglo del Oro*, como o ciclo dos *Palmerins*, e anteriores como *Tirant el Blanco*. Da mesma forma, seria mister um estudo que expusesse o discurso romanescos do *Amadís* com outras crônicas da época, integrando toda a tradição árabe ibérica, relacionando seus tópicos literários. Que estratégias tomam para acionar os dispositivos maravilhantes? Para além, que outros dispositivos estão selecionando imagens-lembrança não só em função da admiração, mas de todas as emoções nestes discursos? Algumas questões, da mesma forma, continuam em aberto: teria o discurso do romance adquirido função cômica durante o século XVI? Somente com Don Quijote em 1605 esta sociedade, na dada conformação histórica, veria como contradições inúmeras passagens do discurso romanescos? O recurso à imaginação, com a apropriação da admiração medieval, foi de fato sustentada neste século XVI como modelo moral e ético da cavalaria, ou devemos entender esta moda literária com a chegada de um tempo novo, em que se avizinha a criação da ideia de ficção?

Nestes tempos em que a história começara a tornar-se um ciclone, semelhante à fantasia marinha aventureiro-navegadora do *Amadís*, não há alternativa ao sujeito senão deixar-se engolir pela desilusão da experiência que cessa. Se temos algo de semelhante é o movimento experienciado do passado ao presente, como a cidade imaginada por

George Orwell, um 1984 que não para de materializar-se. De forma semelhante aos renascentistas, temos no presente a nítida sensação de que a admiração nos foi expropriada. De forma alguma passaria ilesa à idade da razão, à sociedade industrial e à modernidade. A admiração não é mais a mesma: hoje nos é oferecida como diversão, indústria, entretenimento. Semelhante à Ercília⁴¹², cidade teia-de-aranha de Calvino que se constrói e é abandonada constantemente, há uma grande rede de arquitetura abstrata que busca gerar cifras financeiras através da captação e apropriação das emoções humanas. Isso nos permite inclusive conjecturar um dia em que poderemos não ser mais capazes de nos maravilharmos.

Por semelhante razão não podemos desconsiderar o papel exercido de modo geral pelo estruturalismo, na historiografia protagonizada especificamente por Jacques Le Goff, que procura dispor, pela primeira vez, os excluídos no primeiro plano da história, em defesa de uma história dos *de baixo*. Com a fratura de realidade que é a experiência vivida no presente, se não quisermos ser sobrepujados pelas formas tecnológicas que inventamos para viver, a história precisa também se modificar. Tomar função imagética é também imaginar novas possessões, abrir possibilidades para o estranho no presente. Abrir uma fratura no presente e perceber a existência da diferença, um problema tão caro aos dias atuais e que talvez propicie uma sensibilidade que nos aproxime como humanos.

Peço de antemão perdão aos leitores pela natureza tão somente residual do trabalho, que não compreende o pensamento muçulano, africano, indígena e oriental sobre a admiração, magia, fantasia, imaginação. A questão étnica muito cara ao período e espaço estudado, também muito sensível aos dias atuais, mereceria estudo a parte. Limitação de minha formação e de minhas próprias leituras, que para não passar por embusteiro prefiro apenas fazer menção e alertar aos leitores sobre minha incapacidade. Perdoem-me também muitos dos leitores por ocasionalmente o texto distanciar-se da compreensão corrente.

Uso destas palavras finais para alertar aos resistentes que optei por não interferir na experiência escrita, não interferindo na estrutura do texto já estruturado como forma de percepção da escrita como um processo sempre aberto à mudança, à descontinuidade, à contradição. Aquele que começou a escrever nunca será o mesmo que acaba, se é que a acaba sem antes acabar-se. Como galanteou Umberto Eco, em entrevista ao jornal *El País* do Uruguai, sobre seu novo livro *Número Zero*, que a realidade é mais fantástica

⁴¹² CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.72.

que a ficção. É o que aconteceu com o invento de Galileu na *Ilha do Dia Anterior* e a autópsia de Mussolini em seu novo livro:

Em *A Ilha do Dia Anterior* descrevo um personagem fazendo um estranho experimento para descobrir as longitudes; é muito engraçado, e as pessoas disseram: “Olha que bonita a invenção do Eco”. Pois era de Galileu, que também tinha ideias loucas de vez em quando e havia inventado essa máquina para vender aos holandeses. Se mergulhar na história pode encontrar episódios mais dramáticos, mais cômicos, e também mais verdadeiros do que os que qualquer romancista pode inventar. Por exemplo, enquanto buscava material para *Número Zero*, encontrei a autópsia inteira de Mussolini. Nenhum narrador de pesadelos e horrores jamais conseguiu imaginar uma história como essa, e é verdadeira. E a passei para o personagem Bragadoccio, jornalista investigativo, que babava enquanto a utilizava para sua crônica sobre conspiração que inventou⁴¹³.

O *Amadís* propõe uma nova experiência para as emoções, que reproduzirá, por um dispositivo, a experiência maravilhante que exerce potencialmente grande influência sobre o século XVI. Sua narrativa é nada mais que o ofício que pretendeu tomar fama sem nunca tê-la visto. Tal como denunciadas no *prólogo* por sua inverdades dignas de terem história, as “*fengidas patranhas*” deram fama a Montalvo além da sua própria vida. A diferenciação entre história e fingimento não parece existir para quem escolheu tecer, reconstruir e remontar, compondo uma tapeçaria com o novelo de lã do dispositivo maravilhante. Para quem a verossimilhança é um tópicos como um baú enterrado, o fingimento não só faz parte da história como é sua função. Pela temperança de por vezes acreditar em tantas histórias embriagadas que já me foram contadas em torno do fogo, por tantos outros que por minhas histórias que cheiravam como incenso indiano chamaram-me mentiroso, ou por ser da vida tão mal compositor, me propus a aprender a costurar, improvisando em linha única, estas histórias de cetim. Acredite se quiser, acredite quem puder.

⁴¹³ CRUZ, Juan. *Umberto Eco: “A Internet pode tomar o lugar do mau jornalismo”*. El País, 29/03/15. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/m/brasil/2015/03/26/cultura/1427393303_512601.html> e acessado em: 16/07/2015.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. FONTES DIGITALIZADAS E IMPRESSAS

- ORDOÑEZ DE MONTALBO, Garci. *Amadis de Gaula. Los quatro libros de Amadis de gaula nueuamente impressos & hystoriados en Seuilla*. Sevilha: Iacobo y Iuan Cromberger, 1526. Disponível em: <<http://purl.pt/921>> e acessado em: 07/05/2011.
- _____. *Amadis de Gaula, Los Quatro Libros del Esforzado et Virtuoso Caballero Amadis, Hijo del Rey Perion de Gaula y de la Reina Elisena*, versão de 1533. In: *Libros de Caballerias*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XL. Madrid: Atlas, 1950, p. 1-402.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadis de Gaula*. Edição de Juan Manuel Cacho Blecua. Coleção Letras Hispanicas, 2 vol. Madrid: Cátedra, 1987-1988.

2. DEMAIS FONTES CONSULTADAS

- Baladro del Sabio Merlin, El*. Edição de Burgos de 1498. Madrid: Miraguano Ediciones, 1988. Edição digital Proyecto Avalon, 2003.
- Caballero Cifar, El*. In: BUENDIA, Felicidad (organização). *Libros de Caballerías Españoles*. Madrid: Aguillar, 1954, p. 43-296; *Caballero Zifar, Libro del*. Códice de Paris. Edição de Manuel Moleiro e Francisco Rico. Barcelona: Moleiro, 1996.
- Cancioneiro de Juan Alfonso de Baena*. Edição de J. M. Azáceta. Madrid: CSIC, 1966.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Alfaguara, 2004.
- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- La Mort le roi Artu, roman du XIIIe siècle*. Editado por Jean Frappier. Paris: E. Droz, 1936.
- ORDOÑEZ DE MONTALBO, Garci. *Sergas de Esplandian, Las. Las Sergas del Muy Esforzado Caballero Esplandian, Hijo del Excelente Rey Amadis de Gaula*, versão de 1542 e 1588. In: *Libros de Caballerias*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XL. Madrid: Atlas, 1950, p. 403-561.
- Tirant lo Blanc*. Valência, 1490. Disponível online em: <<http://www.tinet.cat/bdt/tirant/>> e acessado em 20/09/2011; *Tirante el Blanco*. In: BUENDIA, Felicidad (organização). *Libros de Caballerías Españoles*. Madrid: Aguillar, 1954, p. 1053-1731.

3. BIBLIOGRAFIA

- ALABART FERRÉ, Francisco. “Jorge Cocci, además de impresor fue el autor de dibujos grabados en sus libros.” *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Actas de las segundas Jornadas*. Vol. I. Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación, 1980, p. 91-96.
- ALBERTO, Rodrigo M. *A Saña no Ideal Cavaleiresco Ibérico do Final da Idade Média a Partir da Novela O Amadis de Gaula*. Trabalho de Conclusão de Curso em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, 2010.
- _____. “Perdendo a Cabeça: notas sobre a ira insana e a loucura furiosa no Ocidente medieval (XIII-XV)”. *Aedos – Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS*, vol.2, nº2. Porto Alegre: 2009. Disponível em: <www.ufrgs.br/ppghist/aedos> Acesso em: 05/07/2009.

- ARIÈS, Philippe. “A História das Mentalidades”. In: LE GOFF, Jacques (organização). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- AVALLE-ARCE, Juan Baptista. *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*. México: Fondo de cultura económica, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*. São Paulo: EdUNB, 1996.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª edição. São Paulo: HUCITEC, 2006.
- Acessado em 20/04/2013. Disponível em: <http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/MARXISMO_E_FILOSOFIA_DA_LINGUAGEM.pdf>.
- BARTHÉLEMY, Dominique. *A Cavalaria*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENNASSAR, Bartolomé. *Valladolid en el Siglo de Oro. Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1983.
- BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. Acessado em: 15/07/2015. Disponível em: <<http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Bergson/>>
- BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- BLOCH, Marc. *A Sociedade Feudal*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BOGNOLO, Anna. *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*. Firenze: Edizioni ETS, 1997.
- BRAGA, Teófilo. *História das novelas portuguesas de cavalaria. Formação do Amadís de Gaula*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1873.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen; CORTIJO OCAÑA, Antonio. “El dominio del caballero: nuevas lecturas del género caballeresco áureo”. *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 16, 2010, p. LV-LXI.
- BYNUM, Caroline W. “Wonder”. *The American Historical Review*, vol. 102, nº 1, 1997.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel. *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Edición digital basada en la de Madrid: Cupsa, 1979. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com> e acessado em 14/09/2011.
- _____. “Introducción”. In: CACHO BLECUA, Juan Manuel. “Introducción”. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula*. Edição de Juan Manuel Cacho Blecu. Coleção Letras Hispánicas, 2 vol. Madrid: Cátedra, 1987-1988.
- _____. “Los hijos de la saña o los adversarios airados en el Amadís de Gaula”. *Letras*, 2009. Acessado em 19/04/2013. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar>>.
- _____. “Iconografía amadisiana las imágenes de Jorge Coci”. In: *eHumanista*, vol. 16, 2010.
- CALVINO, Italo. *O Cavaleiro Inexistente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl. “‘Galtenor Cuenta... Pero Lirgandeo Dize...’: El Motivo Ecdótico en los Libros de Caballerías Hispánicas”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, Maria Carmen (edit.). *Amadís de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008, p.117-131.

- CASAURAN, Nicole. “*Amadis de Gaule* en 1540: un nouveau «roman de chevalerie»?”. *Cahiers Saulnier: Les Amadis en France du XVIe Siècle*, n° 17. 2000, p. 21-39.
- CHARTIER, Roger. “Textos, impressões, leituras”. In: *A História Cultural – entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002
- COLÁS LATORRE, Gregorio; SALAS AUSÉNS, José Antonio. *Aragón en el siglo XVI: alteraciones sociales y conflictos políticos*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1982.
- COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1998.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina. “Don Quijote y otros caballeros andantes perseguidos por los malos encantadores. (El mago como antagonista del héroe caballeresco).” In: CACHO BLECUA, Juan Manuel (coord.). *De la literatura caballeresca al Quijote*. Zaragoza: P. Univ. de Zaragoza, 2007, p. 141-169.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- DAGENAIS, John; GRER, Margareth R. “Decolonizing the Middle Ages”. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, vol. 30-3. 2000, p. 431-448.
- DAMASIO, Antonio. *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Crítica, 2005.
- DEVOTO, Daniel. “Amadís de Galia”. *Bulletin Hispanique*. Tomo 74, n° 3-4. 1972, p. 406-435. Disponível em <<http://www.persee.fr>> e acessado em 10/11/2010.
- DUBOST, Francis. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe-XIIIe siècles). L’Autre, l’Ailleurs, l’Autrefois. Vol. 1*. Paris: Champion, 1991.
- DUCE GARCÍA, Jesús. “Magia y maravillas en los libros de caballerías hispánicas”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, Maria Carmen (edit.). *Amadis de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008.
- EISENBERG, Daniel; MARÍN PINA, M.^a Carmen. *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- ENTWISTLE, William J. *A Lenda Arturiana nas Literaturas da Península Ibérica*. Lisboa: INL, 1942.
- FLORI, Jean. *Cavalaria*. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, vol.1. Bauru: EDUSC, 2006, 185-199.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” In: *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.
- GARCÍA DE LA RIEGA, Celso. *Literatura Galaica, El Amadis de Gaula*. Madrid: Impt. E. Arias, 1909.
- GAYANGOS, Pascual de. “Discurso Preliminar” e “Catálogo Razonado de los Libros de Caballerías Que Hay en Lengua Castellana ó Portuguesa, Hasta el Año de 1800”. In: *Libros de Caballerías*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XL. Madrid: Atlas, 1950, p. III-LXXXVII.
- GIMÉNEZ, Helio. *Artificio y motivo en los libros de caballerías*. Montevideo: Ed. Geminis, 1973.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto. “Mundos Reales, Posibles e Imposibles en Torno a los Discursos Proféticos del *Amadis de Gaula*”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, Maria Carmen (edit.). *Amadis de Gaula: quinientos años después*. Alcalá de Henares: CEC, 2008, p. 317-348.
- GREENBLATT, Stephen. *Possessões Maravilhosas: o deslumbramento no Novo Mundo*. São Paulo: EDUSP, 1996.

- GUERREAU-JALABERT, Anita. "Histoire médiévale et littérature". In: LOBRICHON, Guy; LE GOFF, Jacques (diretores). *Le Moyen Age Aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Age: histoire, théologie, cinéma*. Paris: Le Leopard d'Or, 1998.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier. *El «Quijote» cervantino y los libros de caballerías: calas en la poética caballeresca*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- GUINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- HARF-LANCNER, Laurence. *Les fées au Moyen Age. Morgane et Melusine. La naissance des fées*. Paris: Champion, 1984.
- HERCULANO, Alexandre. "Novellas de cavallaria portuguesas. Amadis de Gaula". *Opúsculos*, vol. IX, *Literatura*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1873-1908, p. 87-99.
- HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosacnaify, 2010.
- KAPPLER, Claude. *Monstres, Démons et Marvelles a la Fin du Moyen Age*. Paris: Payot, 1980.
- KÖHLER, Erich. *L'aventure chevaleresque - Idéal et réalité dans le roman courtois*. Paris: Éditions Gallimard, 1984.
- LADERO QUESADA, Miguel-Ángel. "Corona y ciudades en la Castilla del siglo XV". *En la España Medieval*, V, 1986.
- LAPA, M. Rodrigues. "A Questão do Amadis de Gaula no Contexto Peninsular". *Grial*, T. 8, nº 27 (xaneiro febreiro marzo 1970), p. 14-28.
- LAPESA, Rafael. "El lenguaje del "Amadís" manuscrito". *BRAE*, XXXVI. Madrid: 1956, p. 219-225.
- LARANJINHA, Ana Sofia Figueiras Henriques. *Artur, Tristão e o Graal: a escrita romanesca no ciclo do pseudo-boron*. Dissertação de Doutorado em Literatura – Faculdade de Letras do Porto. Porto, 2005.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- _____. *A Civilização do Ocidente Medieval*. Bauru: Edusc, 2005.
- _____. *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.
- _____. *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Coleção Lugar na História, nº 24. Lisboa: Edições 70, 2010.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. "El desenlace del "Amadís" primitivo". *Romance philology*, vol. VI. 1953.
- LOPES, Graça Videira. "Geografias Imaginárias: Espaço e Aventura no Amadis de Gaula". In: *A Imagem do Mundo na Idade Média. Actas do Colóquio Internacional*. Lisboa: ICALP, 1992, p. 207-213. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/amadis.pdf>. Acessado em 10/11/2010.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; SALES DASÍ, Emilio José. *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Laberinto, 2008.
- MACEDO, José Rivair. "O real e o imaginário nos *Fabliaux* medievais". *Revista Tempo: revista do Departamento de História da UFF*, vol. 9, nº 17. 2004.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen. "Los libros de caballerías castellanos." In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, Maria Carmen (editores); BUENO, Ana Carmen (colaboradora). *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 165-190.

- MEDEIROS, Filipa. “Historiografia de uma Novela de Cavalaria Peninsular: O *Amadis de Gaula* – Estado da Questão e ‘Bibliografia Comentada’”. *Medievalista On Line*, Ano 2, nº 2. Lisboa: 2006.
- MEGALE, Heitor. *A Demanda do Santo Graal: das origens ao códice português*. Cotia: Ateliê: 2001.
- MELLO, José Roberto. *O Cotidiano no Imaginário Medieval*. São Paulo: Contexto, 1992.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael Manuel. *El “Amadis de Gaula” de Garci Rodriguez de Montalvo y la Maravilla Medieval*. Acessado em 20/08/2011. Disponível em: <http://parnaseo.uv.es/Tirant/merida_tesis_amadis.htm>
- _____. “Fuera de la orden de natura”: magias, milagros y maravillas en el “Amadis de Gaula”. Kassel: Reichenberger, 2001.
- MOÑINO, Antonio Rodríguez; CARLO, Agustín Millares; LAPESA, Rafael. *El primer manuscrito del Amadis de Gaula*. Madrid: Imprenta de Silverio Aguirre Torre, 1957, p. 17-38.
- NERI, Stefano. “Cuadro de la difusión europea del ciclo del Amadís de Gaula (siglos XVI-XVII)”. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, Maria Carmen (editores); BUENO, Ana Carmen (colaboradora). *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 565-592.
- NEUMAYER, Kristin. “Editorial Interference in *Amadis de Gaula* and *Sergas de Esplandián*”. In: A. CORFIS, Ivy; HARRIS-NORTHALL, Ray. *Medieval Iberia changing societies and cultures in contact and transition*. Woodbridge: Tamesis Books, 2007, p. 136-149.
- PATLAGEAN, Evelyne. “A História do Imaginário: o estudo da Idade Média”. In: LE GOFF, Jacques (organização). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 400-406.
- PEDRAZA GRACIA, Manuel José; SANTOS LORITE, Rosa. “La edición de libros por parte de la Diputación del Reino de Aragón en los siglos XV y XVI.” Ed. Agustín Ubieto. *II Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI. Alcorisa, 17-19 de diciembre de 1999*. Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación, 2001, p. 905-22.
- PIERCE, Frank. *Amadis de Gaula*. Boston: Twayne Publishers, 1976.
- PLACE, Edwin B. The Amadís Question. *Speculum*, vol. 25, nº 3. Jul., 1950, p. 357-366.
- _____. Amadis of Gaul, Wales, or What?. *Hispanic Review*, vol. 23, nº 2. Abril/1955, p. 99-107. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/470917>>. Acessado em 11/11/2010.
- _____. “¿Montalvo autor o refundidor del *Amadís IV y V*?”. *Homenaje a Rodríguez-Moñino*. Madrid: Castalia, 1966, p. 77-80.
- PORTELLI, Alessandro. “O massacre de Civitella Val di Chiana (Tosana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 127-128.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du Conte*. Paris: Edicion Gallimar, 1970.
- RAGLAN, Lord. *The Hero: a study in Tradition, Myth and Drama*. London: Methuen, 1936..
- RAMOS NOGALES, Rafael. “Para la fecha del *Amadis de Gaula*: ‘Esta sancta guerra que contra los infieles comenzada tienen’”. *Boletín de la Real Academia Española*, nº 74, 1994, p. 503-521.

- _____. "Adiciones en la edición zaragozana del *Amadís* (1508)." Eds. BADIA, Lola; CABRÉ, Miriam; MARTÍ, Sadurní. *Literatura i Cultura a la Corona d'Aragó (segles XIII-XIV). Actes del III Col·loqui «Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga»*. Universitat de Girona, 5-8 juliol de 2000. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 2002, p. 191-209.
- _____. "Problemas de la edición zaragozana del *Amadís de Gaula* (1508)." Ed. Eva Belén CARRO CARBAJAL, Laura PUERTO MORO, y María SÁNCHEZ PÉREZ. *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. Poética, lectura, representación e identidad. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, p. 319-42.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle. "Amor Cortesão". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, vol.1. Bauru: EDUSC, 2006.
- RILEY, E. C. "Who's Who in Don Quixote Or an Approach to the Problem of Identity". In: *MLN*, Vol. 81, nº 2, Spanish Issue (Mar., 1966), p. 113-130.
- ROSENBLAT, Ángel. *Amadís de Gaula - novela de caballerías refundida y modernizada por Ángel Rosenblat*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1940.
- ROUBAUD, Sylvia. "Libros de caballerías en Francia". In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, Maria Carmen (editores); BUENO, Ana Carmen (colaboradora). *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 319-332.
- SALES DASÍ, Emilio J. "Garci-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo". *Revista de Filología Española*, nº 79, 1999, p. 123-158.
- _____. *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio. "Garci Rodríguez de Montalvo, autor del *Amadís de Gaula*." *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009*. Vol. 1. Valladolid: Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010, p. 245-284.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O Corpo das Imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru: EDUSC, 2007.
- _____. *Os Vivos e os Mortos na Sociedade Medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *História das Superstições*. Lisboa[?]: Publicações Europa-América, 1997.
- _____. "Problemas do mito no Ocidente Medieval". In: SCHÜLER, Donald; GOETTEMES, Míriam Barcellos (org.). *Mito ontem e hoje*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1990, p. 49-53.
- SILVEIRA, Aline Dias da. "O 'maravilhoso' no Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro: uma proposta de análise". *Anos 90: Revista do PPG de História*, nº 16. 2001-2002: p. 209-218.
- SMITH, Wendell P. "From Round Table to Revolt Amadís de Gaula and the Comuneros". In: *La corónica*, Volume 39, Issue 2, Spring 2011, p. 163-190.
- SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino. "La importancia de la impresión de Roma de 1519 para el establecimiento del texto del *Amadís de Gaula*". *Incipit*, XV, 1995, p. 65-114.
- THOMAS, Henry. *Las Novelas de Caballerías Españolas y Portuguesas: despertar de la novela caballeresca en la Península Iberica y expansión e influencia en el extranjero*. Madri: CSIC, 1952.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction a' la litterature fantastique*. Paris: 1970.

- TORELLY, Gabriel. *Memória e Fabulação em Henri Bergson: considerações sobre a experiência do tempo no ensino de História*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Educação – UFRGS. Porto Alegre: 2014.
- WILLIAMS, Grace. “The Amadis question”. *Revue hispanique*, t. XXI, nº 59, 1909, p. 1-167.
- VASCONCELOS, C. M. Prefácio a *Romance de Amadis*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1912, p. 12-41.
- VEDEL, Valdemar. *Romántica Caballeiresca*. Ideales Culturales de la Edad Media, Tomo II. Barcelona: Editorial Labor, 1948.
- ZINK, Michel. “Literatura(s)”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, vol. 2, Bauru, EDUSC, 2006, p. 79-93.
- ZUMTHOR, Paul. “Y a-t-il une “littérature” médiévale?”. *Poétique*, nº 66. Paris: 1986, p. 131-139.
- _____. *A Letra e a Voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *La Medida del Mundo: representación del espacio en la Edad Media*. Madri: Cátedra, 1994.

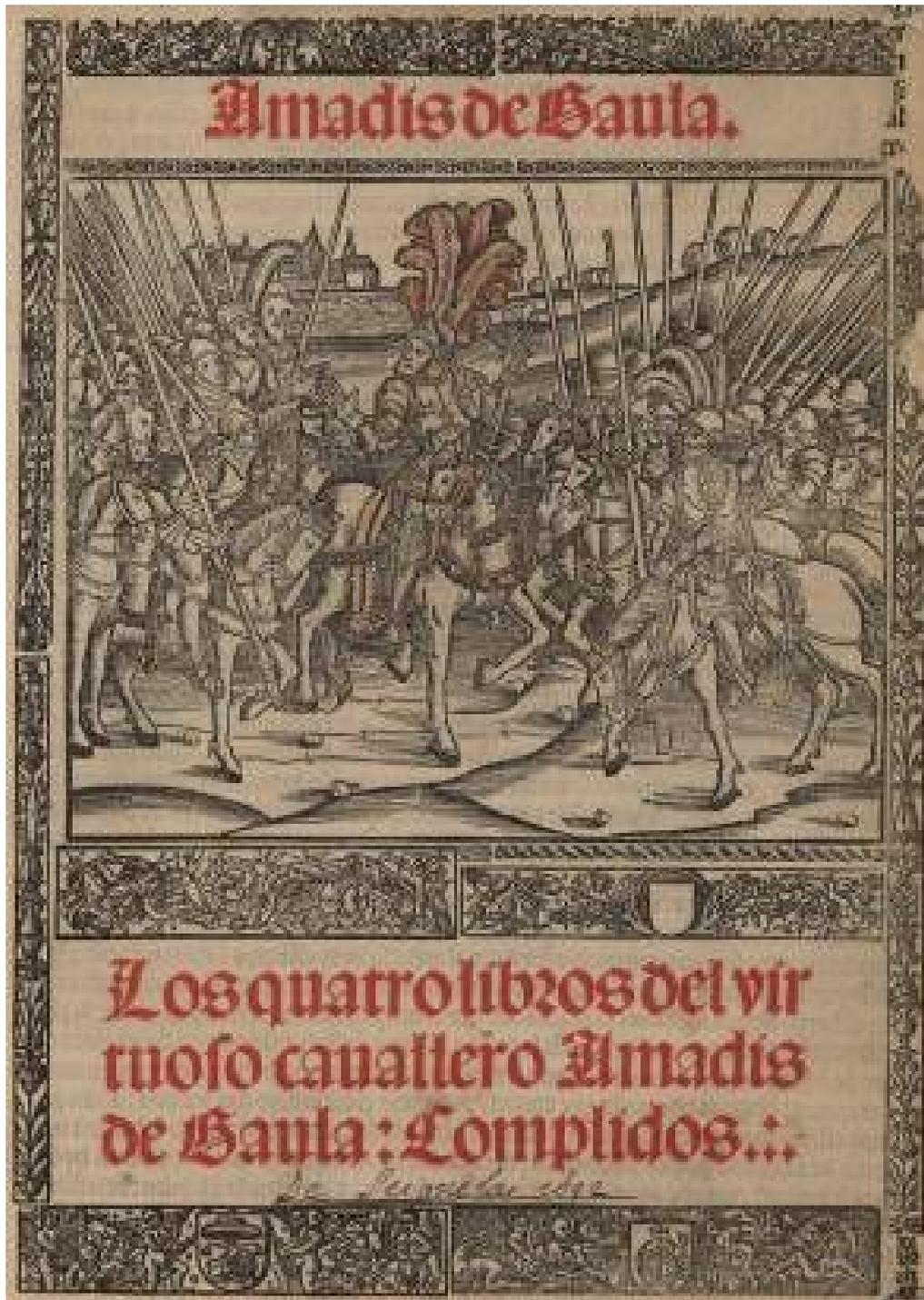
ANEXO A – PORTADA DO *AMADIS* IMPRESSO EM ZARAGOZA, 1508.



**Los quatro libros del Vir-
toso cauallero Amadis
de Gaula: Complidos.**

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadis de Gaula. Los quatro libros de Amadis de Gaula*,
impresso por Jorge Coci. Zaragoza, 1508.

ANEXO B – PORTADA DO *AMADIS* IMPRESSO EM ZARAGOZA, 1521.



RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadis de Gaula*. Los cuatro libros de Amadis de Gaula, impresso por Jorge Coci. Zaragoza, 1521.

ANEXO C – IMAGEM DO *AMADIS*



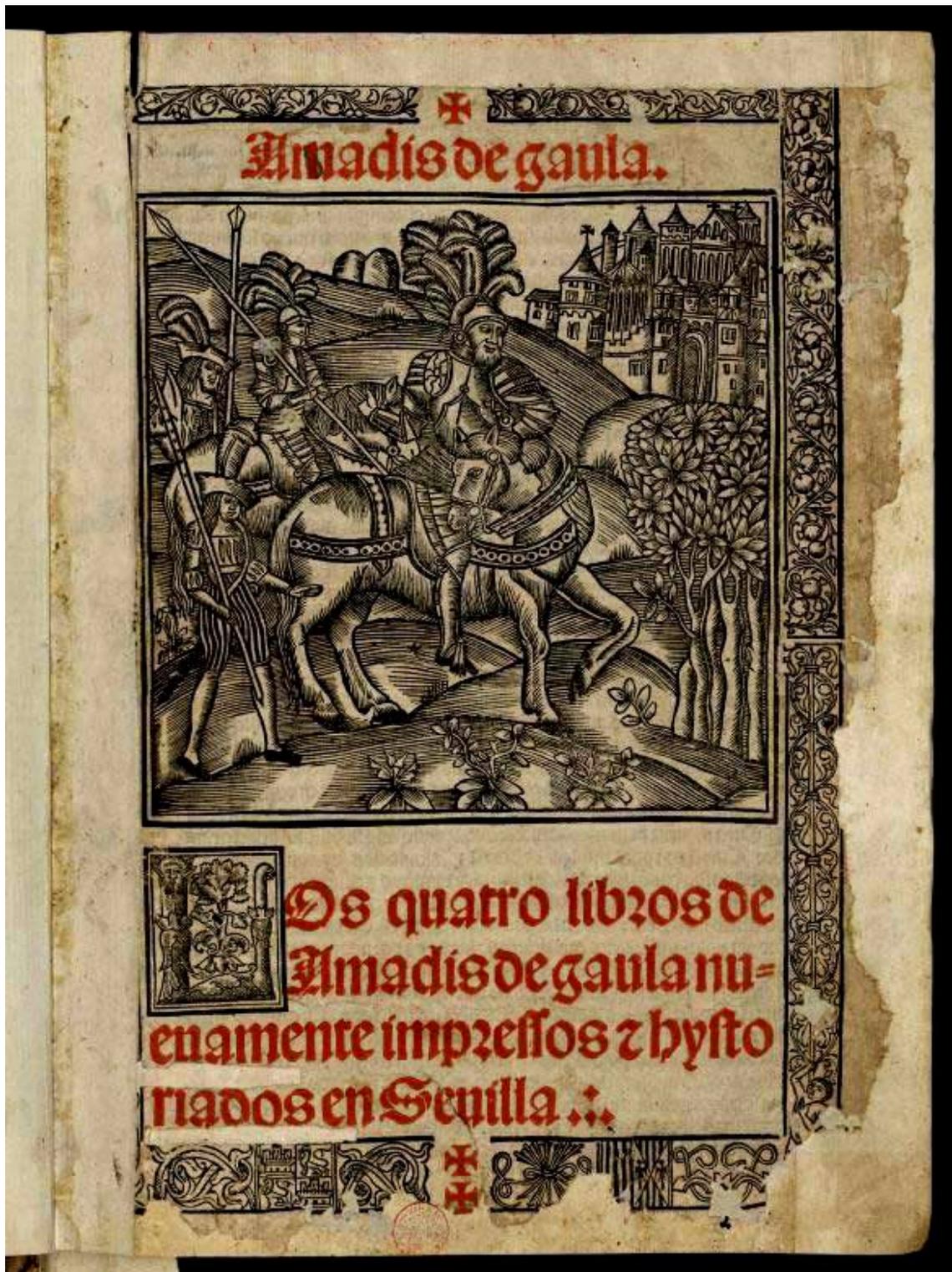
Impresso em Roma, 1519 (livros I, II, III e IV), e Sevilha, 1526, 1531, 1539, ... (livro IV).

ANEXO D – IMAGEM DO *AMADIS*



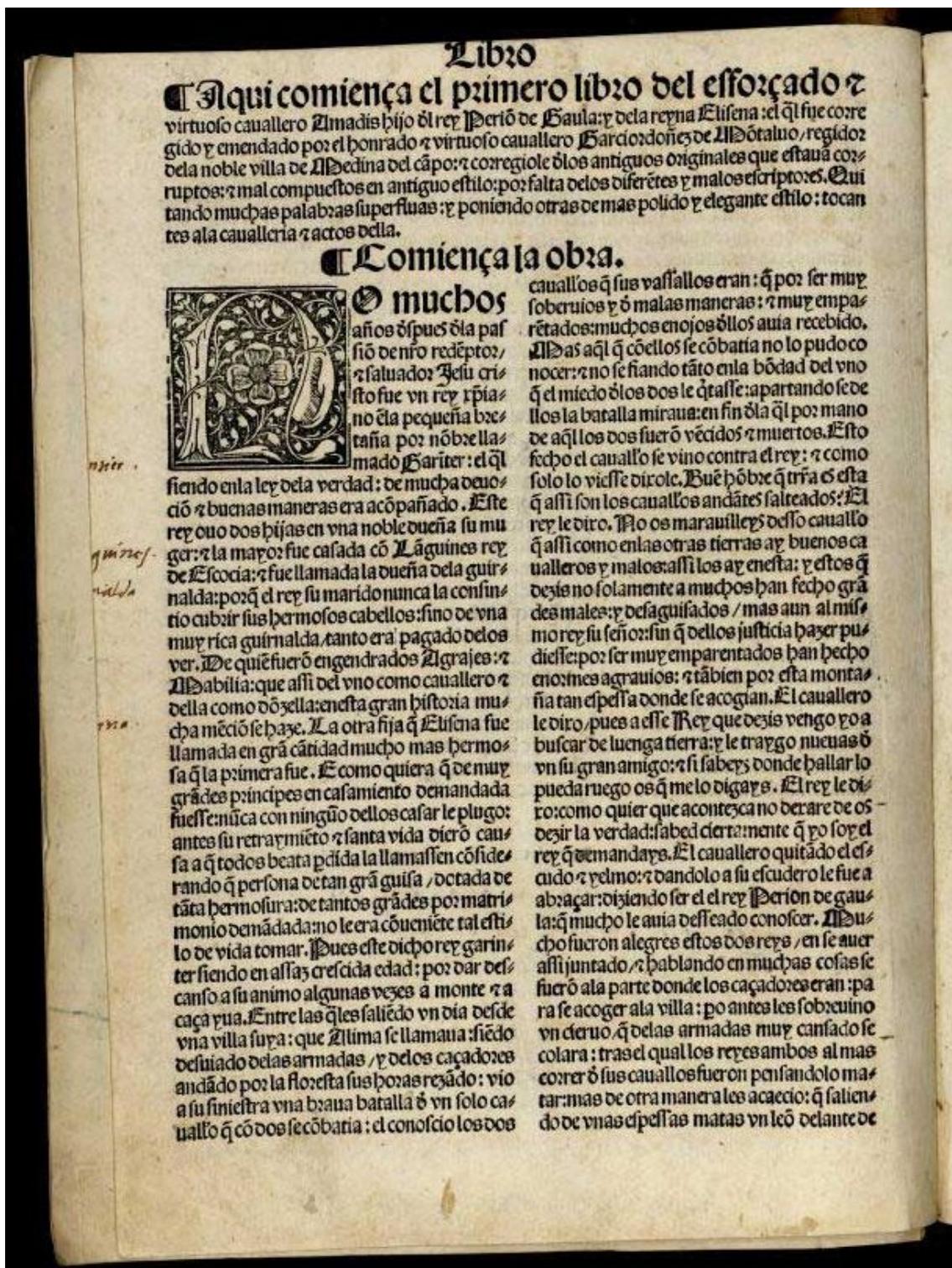
Impresso em Sevilha, 1526, 1531, 1539, ... (portada) e Veneza, 1533 (livros I, II, III e IV).

ANEXO E – PORTADA DO *AMADIS* IMPRESSO EM SEVILHA, 1526.



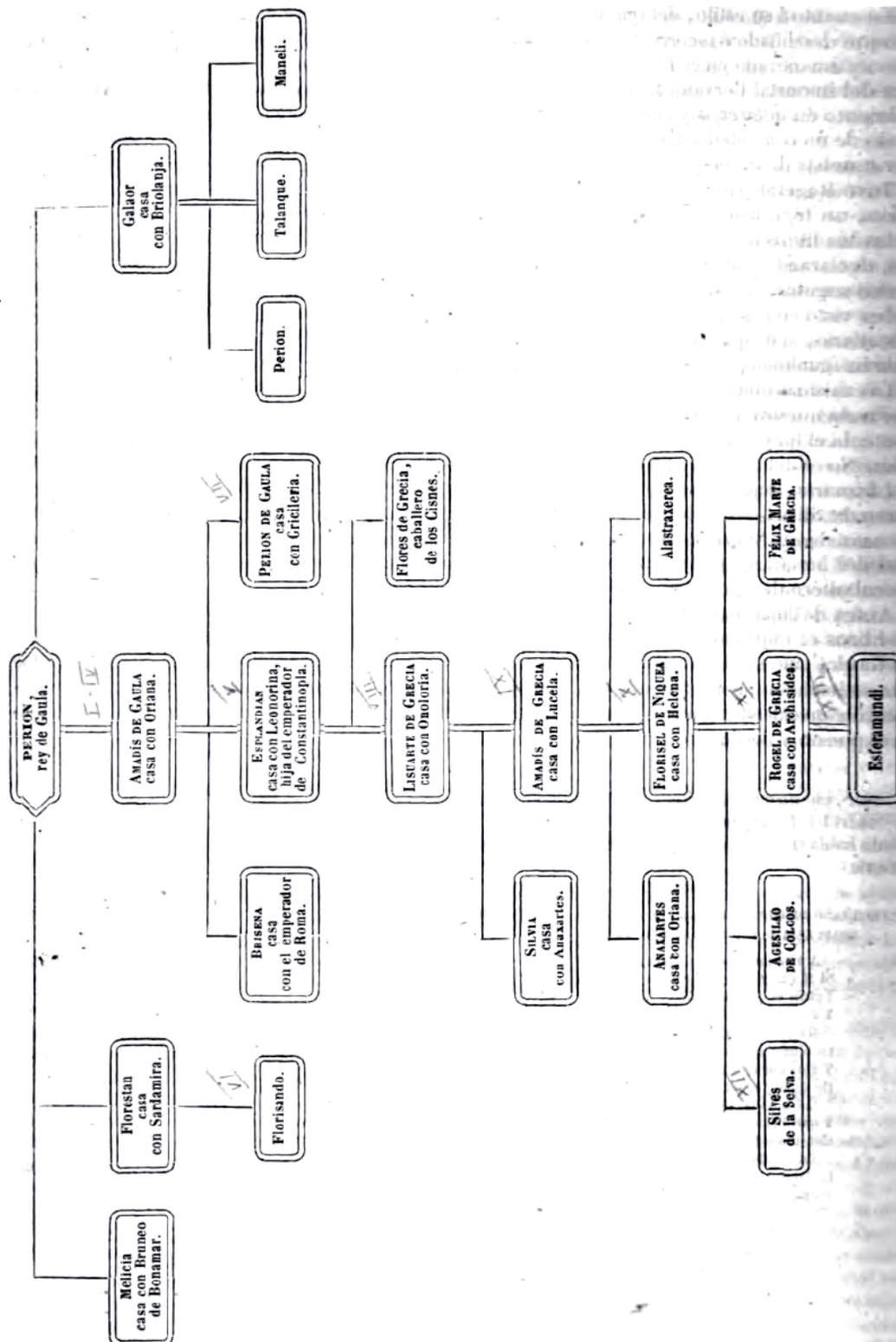
RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadis de Gaula. Los quatro libros de Amadis de gaula nueuamente impressos & hystoriados en Seuilla.* Sevilla: Iacobo y Iuan Cromberger, 1526. Disponível em: <<http://purl.pt/921>> e acessado em: 10/11/2010.

ANEXO F – PRIMEIRA PÁGINA DO LIVRO PRIMEIRO DA EDIÇÃO DO
AMADIS IMPRESSO EM SEVILHA EM 1526



RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadis de Gaula. Los quatro libros de Amadis de gaula nueuamente impressos & hystoriados en Seuilla.* Sevilla: Iacobo y Iuan Cromberger, 1526. Disponível em: <<http://purl.pt/921>> e acessado em: 10/11/2010.

ANEXO G – “GENEALOGIA” DE AMADIS DE GAULA – 1950



GAYANGOS, Pascual de. “Discurso Preliminar” In: *Libros de Caballerias*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XL. Madrid: Atlas, 1950, pg. XXXVIII.

ANEXO H – MAPA DA PENÍNSULA IBÉRICA EM 1450

