

DE DONZEL DEL MAR A AMADÍS DE GAULA: O NASCIMENTO DO HERÓI E A NARRATIVA FUNDADORA NA NOVELA DE CAVALARIA

From Donzel del Mar to Amadís de Gaula: the birth of the hero and the foundational narrative in chivalric romance

Janer Cristina Machado
UFSM

RESUMO

Amadís de Gaula (1508), a mais famosa novela de cavalaria em língua ibérica, foi fenômeno de publicidade editorial desde sua escrita e alvo de polêmicas acirradas, que alcançaram o século XXI. Sua versão primitiva, inspirada em textos da *Matière de Bretagne* e do ciclo de lendas troianas, foi recriada por Garcí Rodríguez de Montalvo no cânone das narrativas cavaleirescas e em um contexto de transição entre a Idade Média e o Renascimento. Aqui se aborda o texto de Montalvo em seu prefácio e primeiros onze capítulos, enquanto construto de uma narrativa fundadora do ideal cavaleiresco em sua época, apresentando um protagonista partícipe dos conceitos de heroísmo clássico e medieval, que se converte de Donzel del Mar em Amadís de Gaula, de mito em personagem literário típico da era intermédia na qual foi gestado.

PALAVRAS-CHAVE: *Amadís de Gaula*; herói; narrativa fundadora; mito.

ABSTRACT

Amadís de Gaula (1508), the most famous chivalric romance in Iberian language, was an editorial phenomenon in its times and generates controversy even today. Its original version, inspired by texts of *Matière de Bretagne* and the Trojan legends cycle was recreated by Garcí Rodríguez de Montalvo in the canon of chivalric narratives and in a context of transition between the Middle Ages and the Renaissance. This text broachs Montalvo's text in it preface and first eleven chapters as a construct of foundational narrative to the chivalrous ideal in its age, featuring a protagonist that participates in the classic and medieval concepts of heroism, converted from Donzel del Mar to Amadís de Gaula, from myth in typical literary character of the transition times of its recreation.

KEYWORDS: *Amadís de Gaula*; hero; foundational narrative; myth.

A narrativa fundadora

Escrever sobre narrativa fundadora é trilhar, ainda que tangencialmente, os caminhos do mito, pelo que recorremos aqui ao pensamento de Mircea Eliade (1989), quando situa o mito como manifestação hierofânica destinada a perpetuar o sagrado em território profano, através de reatualizações (os ritos) e se corporificando por excelência sob a forma do relato. Para o mitólogo romeno, o paradigma mítico se abre a infinitas versões, mas propondo sempre a existência de valores e realidades absolutas, que estão para além daquelas imediatamente perceptíveis ao homem, as quais, mediante a elaboração e sistematização, conferem sentido à experiência humana.

Ao elaborar e sistematizar, o homem veste o mito com trajes diferenciados, ainda que sem despi-lo de seu eminente caráter etiológico; isso ele opera ao incorporar o fato mitológico na trama das artes e da literatura, a última delas instaurando a narrativa como instrumento privilegiado de seu lançar o mito ao mundo.

A partir dessa premissa situamos nossa compreensão do conceito de narrativa fundadora e sua aplicação à estrutura da novela de cavalaria, no recorte mais específico do *Amadís de Gaula*,

paradigma textual do gênero. Escrevemos aqui em uma perspectiva de transnacionalidade da obra, deixando de lado as celeumas geradas em torno às possíveis origens, para o que adotamos como *corpus* a versão mais conhecida do texto, compilada e rearranjada pelo castelhano Garcí Rodriguez de Montalvo (c.1450-c.1505). Essa foi publicada pela primeira vez em 1508, na cidade espanhola de Saragoza. Antes, porém, recordemos o que são as novelas de cavalaria no contexto da Península Ibérica, *locus* de produção da gesta amadisiana, recorrendo às palavras de Jerusa Ferreira:

A novela de cavalaria ibérica (escrita ora em português, ora em espanhol ou em catalão/valenciano) é a resultante, em ficção, de um percurso narrativo que vem dos tempos medievais, do relato oral, da gesta, do poema épico, do romance cortês, de um mundo de imaginação com características próprias. Servindo-se da experiência peculiar do universo cavaleiresco (cavalaria – uma instituição político-religiosa, social, moral e estética), realiza-se adaptando os novos tempos àquele universo, cujas normas estão de algum modo estratificadas e estáveis, algo que tem a ver com a criação de um espaço ‘ideal’. (FERREIRA, 2012, p. 224)

É no sentido de preservação da tradição herdada das *chanson* e do romance do *fin’amours*, relatos que fizeram as delícias das cortes medievais dos séculos XI e XII, que a novela de cavalaria dos séculos XV e XVI se plasma, porém moldando a trajetória dos cavaleiros, suas peripécias e seus amores a uma nova realidade, qual seja a do Renascimento, com suas descobertas geográficas e revivescência da cultura clássica. Nessa intersecção entre o medieval e os tempos modernos, torna-se impossível manter a inocência de um *modus vivendi* bardado a ferro e regido pelas cortesias aristocráticas, diante de uma nova realidade bélica, que privilegia o combate a pé e as armas de fogo, assim como do advento de uma configuração social que eleva a burguesia, lançando as bases do sistema capitalista.

Contudo, a novela de cavalaria se adapta a esses novos tempos erigindo-se sobre o pilar da narrativa fundadora, aquela que resgata as experiências e valores ansiados tanto por uma aristocracia que agoniza sem abrir mão de seu ideal de beleza, quanto por uma burguesia que introjeta os gostos dos nobres, desejando ela mesma ascender ao pináculo cultural por aqueles ainda representado. Erich Auerbach é contundente a respeito desse fato, quando comenta sobre a existência de uma “ética estamental” intrínseca ao romance de cavalaria, a qual “dá a quem a ela se submete o sentimento de pertencer a uma comunidade de eleitos – um círculo de solidariedade separado da massa dos homens”. Ainda para o crítico alemão:

A ética feudal, a representação do cavaleiro perfeito, portanto, atingiu uma considerável e duradoura influência. Conceitos a ela associados – coragem, honra, fidelidade, respeito mútuo, maneiras refinadas, vassalagem às damas encantaram, ainda, homens de culturas muito diferentes. Classes sociais que surgiram mais tarde, ascendendo de origens urbanas e burguesas, retomaram este ideal, não obstante seja não somente exclusivo e social, mas totalmente vazio de realidade (...) Mas, justamente por estar tão afastado da realidade, este ideal deixou-se adaptar, como tal, a qualquer espécie de situação, pelo menos enquanto existiram classes dominantes. (AUERBACH, 1998, p. 119)

Tal fenômeno de plasticidade, segundo Dan Colán (2008), ganha impulso maior na Península Ibérica pela situação histórico-cultural vivenciada às vésperas do quinhentos. O mundo ibérico é ainda um mundo em formação: politicamente, a existência de um país unificado é recente, tanto quanto o fervor religioso ainda propala a lei. A expulsão do último muçulmano da península não data de muito tempo e novas sendas se abrem à eterna cruzada cristã contra os pagãos, mediante o descobrimento da América e conseqüente sede de evangelização do novo continente.

Nesse contexto, a gesta marcial do Cid Campeador mantém a sua atualidade; e mais, clama-se por heróis que representem a fina flor dos valores guerreiros aliados à chancela de defensores da fé,

protetores incontestes dos mais fracos e advogados das causas nobres. Temos então o espaço-tempo ideal para que Garcí Rodriguez de Montalvo se constitua em autor/corretor/compilador do texto amadísiano: cavaleiro oriundo da Pequena Nobreza, atado aqui e ali por liames burgueses de uma aventada ancestralidade judeu-conversa, o medinense colheu seus louros na batalha contra os mouros de Granada, podendo, com conhecimento de causa, instaurar a narrativa fundadora que viria, em sua melhor expressão, a modelar sonhos e comportamentos, até desaguar na imitação floreada e empobrecida que serviu de mote à paródia cervantina.

Destaquemos, mais uma vez, que Montalvo não trabalhou sobre *tabula rasa*. Conforme Juan Bautista Avallé-Arce (1990), o *Amadís de Gaula* já existia pelo menos desde fins do século XIII, em uma versão primitiva, integrada possivelmente por três livros (a quarta parte da obra parece ter saído da lavra do regidor, embora ele afirme que tenha apenas corrigido a mesma). Esse *Amadís* primitivo, do qual atualmente restam apenas fragmentos, compreendia um relato de aventuras bélicas e façanhas amorosas com final trágico, estando sua criação envolta até tempos recentes em querelas de procedência geográfica, as quais votam umas pela ascendência lusa, outras pela hispânica, e outras ainda pela francesa.

De certo, porém, permanece a transnacionalidade da obra, que remonta à *Matière de Bretagne* em sua inspiração e tem em Montalvo possivelmente seu mais conhecido e fecundo revisor e divulgador. A ação do regidor sobre o texto é clara na medida em que ele mesmo afirma ter alterado a obra, corrigindo os três livros do cavaleiro de Gaula “y emendando el libro cuarto con las Sergas de Esplandián su hijo, que hasta aqui no es en memoria de ninguno ser visto” (MONTALVO, 2008, p. 224).

A característica da narrativa fundadora como relato autorizado, que traslada o mito para o campo da experiência literária, perpetuando-o, não pode prescindir de um espaço e de um tempo originais, em que a fonte do relato domiciliou-se de modo concreto, permitindo o acesso ao seu transmissor, o autor/revisor convertido em fiel depositário de uma verdade. É por isso que Montalvo nos revela, em seu profícuo prefácio à obra – prefácio que, na realidade, se insere como prólogo, já formando parte da história, ainda que não integrado à diegese propriamente dita – como chegaram às suas mãos as ditas *Sergas*, extrato inédito da fabulação que se propõe a tecer:

Por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en una hermita cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un úngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pargamino tan antiguo, que con mucho trabajo se pudo ler por aquellos que la lengua sabían; en los cuales cinco libros que hasta aquí más por patrañas que por crónicas eran tenidos (MONTALVO, 2008, p. 224-225).

A antiguidade do manuscrito, pergaminho desgastado e raro em material e linguagem, habilita-o como portador de uma história autêntica e digna de ser preservada, a qual se manteve confinada à sacralidade de um túmulo até chegar àquele que seria o eleito para a sua divulgação ao mundo. Porém, se a narrativa fundadora adentra o sagrado, também não prescinde do componente de aventura para chegar ao seu divulgador: ela cruza os mares, advinda de terras fabulosas e pagãs, onde, ainda que por paradoxo, esteve cristãmente inumada (Constantinopla à época já estava sob o poder dos turcos). Tal paradoxo pode ser melhor compreendido se pensarmos que o herói Amadís representa o cavaleiro virtuoso, mas tocado pelas paixões do mundo, enquanto seu filho Esplandián encarna o guerreiro a serviço da fé. É a ideia de completude da narrativa fundadora que se consolida nesse duplo heroico: exaltar as façanhas de pai e filho, um que ama com “mortaes deseos”, outro que adora o divino, mas ambos perfeitos modelos de homem do mundo e de homem de Deus.

Deixemos, porém, as *Sergas*, que não constituem objeto de nosso estudo no momento, para recordarmos brevemente a trama principal que a pena de Montalvo faria o mundo conhecer: a história gira em torno das proezas praticadas por Amadís, o mais perfeito de todos os cavaleiros. Filho ilegítimo do rei Perión de Gaula e da princesa Elisena da Pequena Bretanha, foi arrojado a um rio quando de seu nascimento. Recolhido e criado pela família do cavaleiro Gandales, ao atingir a

idade adulta, decide partir em busca de suas origens, o que o leva à corte de Lisuarte, rei da Grande Bretanha, onde conhece e se apaixona pela princesa Oriana, com quem matrimonia secretamente e tem um filho, Esplandián. O amor pela princesa de beleza sem par, assim como o desejo de subir ao nível dela pelo conhecimento de sua origem e renome como guerreiro, conduzem-no às mais diversas aventuras, nas quais conquista um reino, luta contra os mais terríveis inimigos e se descobre filho de rei, sempre se mantendo fiel ao amor de sua dama. O desfecho da novela reúne Amadís e Oriana através do casamento oficial, com o cavaleiro perfeito aposentando-se de suas aventuras e sentando-se no trono do reino que é seu por direito. Ao filho, caberá então retomar a vida de façanhas de seu progenitor, conquistando também sua princesa e elevando seu nome como o maior cavaleiro da Cristandade.

A essa fabulação principal, agregam-se as diversas aventuras de um sem número de personagens ligados ao herói e heroína por laços de parentesco, amizade, suserania ou vassalagem, além de inimigos, feiticeiros, clérigos, gigantes, anões e monstros. O espaço-tempo de eleição atende aos reclamos da narrativa fundadora na medida em que se domicilia no nebuloso território entre a lenda e a história, consorciando-se à tradição de outras fábulas já bem conhecidas pelo público: estamos “No muchos años después de la pasión de Nuestro redemptor y Salvador Jesuchristo” (MONTALVO, 2008, p.227), mas ainda vários anos antes da “venida del rey Artús, que fue el mejor rey de los que ali reinaron” (MONTALVO, 2008, p. 243).

Esse interregno temporal entre duas figuras emblemáticas para a Cavalaria, quais sejam, Cristo e o rei Artur, representando um a majestade espiritual, outro a realeza temporal, faz-se sintomático de toda uma revivescência de genealogias heroicas e façanhas místicas e guerreiras ligadas ao mito do Graal e aos heróis da gesta troiana. O cálice contendo o sangue de Jesus, trazido por Jose de Arimateia à Grã Bretanha, já fora cantado pelo poeta francês Robert de Boron¹ no século XII. Em tempos mais recuados, no século IX, o monge galês Nennius² escrevera sobre a linhagem troiana dos reis bretões e o reinado arturiano, trabalho que serviu de base, no século XII, para outro clérigo galês, Geoffrey de Monmouth³, escrever sua versão da história dos reis da Bretanha. As histórias desses dois religiosos constituirão uma das principais fontes dos *roman* de Chretien de Troyes e dos *lais* de Marie de France; contudo, segundo Gracia (1999), somente chegarão ao mundo ibérico via ciclos em prosa como a *Vulgata*⁴ e o *Tristan en prose*⁵, os quais, gestados na França do século XIII, alcançarão Espanha e Portugal nas calendas do trezentos.

As referências ao mito troiano e ao mundo clássico são constantes no texto de Montalvo, no qual Hércules, Aquiles, Ajax e Julio Cesar, entre outros, desfilam ao lado da fina flor arturiana. Tal fato leva Fogelquist a refletir: “En el mundo de Lisuarte se mantiene y se transmite la tradición caballeresca que, según la visión histórica del narrador y de los personajes, fue establecida en la edad clásica, tradición que desemboca en la corte de Artús” (FOGELQUIST, 1982, p. 51-52).

Assim, o rei Lisuarte, pai de Oriana e soberano da Grã Bretanha, encarna a conservação dos valores clássicos e heroicos que serão legados à futura geração da Távola Redonda. Em seus domínios é “mantenida cavallería en la mayor alteza que en ninguna casa de rey ni emperador que en el mundo haja” (MONTALVO, 2008, p. 329), sendo ele o patrocinador dos melhores cavaleiros e a ele que se devem dirigir todos os que almejam um status de herói.

Logicamente, a afiliação temporal à legenda arturiana também remete a uma identidade espacial. Assim, a multiplicidade de aventuras transcorrem nas mesmas paragens celebradas pela *Matière de Bretagne*: Lisuarte, pai de Oriana, reina sobre a Grã Bretanha (Inglaterra), onde “fue el mejor rey que ende [então] ovo, ni que mejor mantuviesse la cavallería en su derecho hasta que el rey Artús reinó, que passo a todos los reyes de bondad que ante dél fueron, ahunque muchos

¹ *Joseph d'Arimatee*, c.1191 d.C;

² *Historia Brittonum*, c.830 d.C;

³ *Historia Regum Britanniae*, c.1136 d.C.

⁴ Ciclo de histórias ligadas à *Matière de Bretagne*, escritas em prosa, entre as quais se encontra a *Demanda do Santo Graal*.

⁵ Versão em prosa da história de Tristão e Isolda, escrita contemporaneamente à *Vulgata*.

reinaron entre uno y el outro” (p.269); Amadís é filho de Perión, soberano de Gaula (Gales) e de Elisena, filha do monarca da Pequena Bretanha (atual Bretanha francesa); o herói é criado, durante sua infância e primeira juventude, na corte do rei da Escócia, sendo que suas múltiplas peripécias como cavaleiro andante o levam por diversos países e ilhas, até Constantinopla; e assim ainda teremos Irlanda, Denamarcha (Dinamarca), Nuruega (Noruega), e tantas outras terras que conformarão uma ambiência norte-europeia, *domus* das histórias de Artur, Lancelot, Guinevere, Tristão, Isolda e outros heróis não esquecidos pelo texto de Montalvo e de quem o *Amadís* constitui uma ancestralidade gloriosa.

Estando a narrativa fundadora bem atrelada – e não esqueçamos aqui que não se trata de verdade histórica, mas sim de “historia fengida”, criação que se permite flertar com o fantasioso – a um espaço-tempo já consagrado como primordial e devidamente afiliada a outros reconhecidos contextos legendários, cumpre enfatizá-la em seu caráter de porta-voz de ações grandiosas inspiradas na gesta de um cavaleiro modelar, cujos feitos não podem simplesmente exaltar a valentia e a cortesia, mas precisam também imprimir nos corações dos leitores os bons “exemplos”. É aqui que Montalvo realiza quebras na diegese, inserindo sua voz, que é a do presente de tessitura da fabulação, em um desenrolar de acontecimentos que remontam àquele espaço-tempo primevo, alocado como passado glorioso. Assim, por exemplo, quando da ordenação de Amadís como cavaleiro pelo rei Perión, o narrador se imiscui comentando sobre os amores entre o recém-ordenado cavaleiro e a princesa da Grã Bretanha, amores sobre os quais ele julga ser de mais proveito não exagerar na descrição:

Aqueste fue el comienço de los amores deste cavallero y desta infanta, y si al que lo leyerre estas palabras simples le pareciesen, no se maraville dello, porque no sólo a tan tierna edad como la suya, mas a otras que con gran discreción muchas cosas en este mundo passaron, el grande y demasiado amor tuvo tal fuerça, que el sentido y la lengua en semejantes autos les fue turbado. Assí que con mucha razón ellos en las dezir y el autor en más polidas no las escrevir deven ser sin culpa, porque a cada cosa se deve dar lo que le conviene (MONTALVO, 2008, p. 278).

De modo semelhante, frente à multiplicidade de personagens e tramas paralelas, o narrador também se julga no dever de perpassar a diegese, informando o leitor que deixará, por alguns momentos, determinado curso da ação para retomar outro em que sua atenção se faz então necessária. É o que percebemos, por exemplo, quando após nos contar sobre o desejo de Galaor, irmão de Amadís, em ser cavaleiro, o narrador decide retornar à trajetória de seu herói principal: “Aquí dexa el autor de contar desto, porque en su lugar mención se hará de lo que este Galaor hizo, y torna a contar de lo que sucedió al Donzel del Mar” (MONTALVO, 2008, p. 292). Esse expediente, ao mesmo tempo que não deixa o narrador se esquecer de seu principal foco na diegese, espicaça a curiosidade do leitor, mantendo-o atento e na expectativa de uma outra história, conformando o texto como uma estrada permanente, em que idas e voltas fazem parte do cenário, tanto quanto o colorido dos personagens e ações. Cacho Blecúa, em seu abalizado estudo introdutório ao *Amadís* de Montalvo, destaca tais procedimentos como práticas inspiradas na retórica medieval, em que “nos encontramos ante una narración culta que altera conscientemente los desarrollos temporales para darle una configuración artística al relato, asumiendo la tradición artúrica” (BLECÚA, 2008, p. 178).

E ao citarmos o epíteto de Donzel de Mar e os curiosos meandros do texto construído por Montalvo, alargamos o horizonte da narrativa fundadora para abraçar a abordagem do herói, peça de resistência de toda história que adquire foros de lenda. Antes, porém, fiquemos com as palavras de Johann Huizinga, ao comentar a estetização da sociedade de fins do medievo, na qual o anseio pela beleza desaguou na artificialidade, construindo um paradoxo entre o que se vive e o que se quer viver:

O final da Idade Média é um desses períodos em que a vida cultural dos círculos mais altos quase se transformou completamente em um teatro social. A realidade é violenta, dura e cruel; ela é reduzida ao sonho belo do ideal cavaleiresco e, acima dele, constrói-se o jogo da vida. Encena-se com a máscara de Lancelote (...) Em toda a cultura cavaleiresca do século XV há um equilíbrio precário entre a seriedade sentimental e a ironia jocosa. (HUIZINGA, 2010, p. 119)

Ficamos pensando aqui se o didatismo, tão bem conformado nas interferências moralizantes de Montalvo, naquilo que se configurou como o seu “sonho belo do ideal cavaleiresco” – a narrativa fundadora do *Amadís de Gaula* – não trai a veia irônica de um autor que sabe estar tecendo um modelo bem distante do quadro que lhe pinta a realidade. É hora, contudo, de abandonarmos essa reflexão (com a devida licença ao precedente do narrador amadisiano, “en su lugar mención se hará”) e vamos adiante com o Donzel del Mar e a construção de nosso herói.

A construção do herói

Que o *Amadís de Gaula* compõe, em toda a sua extensão, a gesta de um herói, já está devidamente consolidado em nossas mentes, uma vez que trabalhamos na perspectiva de uma história fingida, moldada ao sabor de uma narrativa fundadora, aberta à constante intenção doutrinadora de um narrador que visa ofertar um paradigma de cavaleiro a ser seguido pelas novas gerações. A partir de agora, porém, desejamos abrir um recorte sobre essa perspectiva, a fim de divisar como se operou a construção desse herói que domina o texto de Montalvo, construção essa que se atrela à trajetória de descoberta de uma identidade. Cumpre-nos tomar os dez primeiros capítulos do Livro I para seguirmos o melhor dos cavaleiros de sua procriação até o reconhecimento pela sociedade como príncipe de Gaula; em outras palavras, como o desvalido Donzel del Mar se tornou Amadís, filho de reis e digno consorte da mais bela das princesas.

Contudo, há que se iniciar pela configuração básica do heroísmo clássico, aquele que remete às lendas fundadoras dos povos, considerando que aqui estaremos pisando em território do já mencionado *Amadís* primitivo, que Montalvo recriou conforme a leitura adequada ao seu tempo. E a esse herói clássico, Eliade muito oportunamente atribui uma atuação que é sempre a dos começos, situada em uma temporalidade primordial, em que estruturas e normas ainda estão sendo instauradas, advindo daí o próprio caráter inacabado e tantas vezes contraditório desses grandes homens (cf. BRANDÃO, 1989).

O heroísmo clássico se coaduna, portanto, aos cânones da narrativa fundadora, rememorando um espaço-tempo dos começos, no qual seres semidivinos manifestam sua *hybris*, ou seja, seu inconformismo ao comum das gentes pela desmedida dos atos, seja para o bem ou para o mal. Otto Rank (1969) elucida os atributos desse herói em um esquema vastamente conhecido, que citamos de forma resumida: o herói é filho de pais notáveis, reis ou nobres; seu nascimento acontece em circunstâncias difíceis e/ou misteriosas; sua geração é precedida de profecias que alertam sobre seu nascimento e futuro, o qual, geralmente, representará perigo para alguém de sua família; é lançado às águas, em cesta ou objeto parecido, ou abandonado na floresta, pois seu nascimento não pode ser conhecido, nem ele pode ser criado pela família, a quem representa perigo; é salvo e nutrido por pessoas humildes ou mesmo animais; já adulto, encontra sua verdadeira família, de quem se vinga ou por quem é reconhecido e honrado, praticando façanhas ao longo de toda essa trajetória.

Juan Bautista A Valle-Arce (1990) destaca que diversos desses aspectos são reproduzidos na fábula amadisiana, especialmente em sua versão primitiva, que ostenta um desfecho violento e trágico. Entretanto, podemos ainda identificar alguns dos atributos elencados por Rank na versão de Montalvo, consagrando Amadís, em parte, como herdeiro da concepção clássica de herói. Vejamos: o jovem cavaleiro é filho de um rei e de uma princesa; nasce do envolvimento ilegítimo entre seus nobres pais, pelo que precisa ser escondido do mundo; seu nascimento suscita profecias que são

reveladas ao pai, posteriormente à sua partida do reino da amada, pelos sábios de sua corte; após nascido, é abandonado dentro de uma caixa à sorte das águas, sendo encontrado e criado por um cavaleiro da baixa nobreza e sua esposa; ao crescer, acaba se destacando por sua beleza e valentia, praticando feitos brilhantes e sendo armado cavaleiro pelo próprio pai, sem que saibam do parentesco um do outro. Finalmente, salva a vida do pai e é reconhecido, através de diversos expedientes, por seus genitores, que o honram com grandes festas.

A nota trágica, explícita no *Amadís* primitivo, mas edulcorada por Montalvo em sua versão, dá conta do final da história. Junito Brandão (1989) ressalta que todo herói conquista a mão de uma princesa, de quem disporá do reino e a quem substituirá, convencionalmente de forma violenta, o pai e soberano. Também esse herói, por sua desmedida, acaba por atacar e até mesmo matar alguém da família – pai, irmão, filho – caso contrário vindo a ser atacado ou morto por um familiar. Pois o Amadís da fábula primeva conquista e casa secretamente com a Princesa Oriana, com quem gera um filho, Esplandián, que reproduz a sina do pai ao ser igualmente escondido do mundo. O velho Amadís acabará enfrentando seu próprio filho e, sem saber do parentesco, será morto por ele. Da mesma forma, se inimistará com o sogro, de quem o irmão, Galaor, é partidário, vindo a matar o mesmo em uma luta. Diante da chacina familiar, caberá a Oriana, como é de costume às rainhas trágicas, suicidar-se.

A versão de Montalvo, ainda que acorde com o ideário mais suave e otimista, tecido aos primeiros clarões da Renascença em terras ibéricas, não pode prescindir de alguns desses cânones heroicos consagrados. Começemos por recordar que a essência do mito clássico já é traída indelevelmente pelo cognome que o protagonista recebe ao ser salvo das águas. O nascituro abandonado é colocado em uma cesta, devidamente preparada pela criada Darioleta, na qual o acompanham a espada do pai e um anel dado como penhor pelo rei Perión à princesa Elisena, além de uma carta em que se declara que “Este es Amadís sin Tiempo, hijo de rey” (MONTALVO, 2008, p. 246). E sem tempo é chamado porque, na visão de Darioleta, a sobrevivência do infante à mercê das águas seria coisa impossível. Contudo, a cesta contendo o menino é arrastada do rio onde é lançado para as águas do mar, sendo delas colhida pelo cavaleiro Gandales que, junto com a esposa, decide criar o pequeno. Esse, por vir das águas, converte-se em Donzel del Mar, “que así le pusieron nombre y criábase con mucho cuidado de aquel caballero don Gandales y su mujer, y fazíase tan fermoso, que todos los que lo veían se maravillavan” (MONTALVO, 2008, p. 253).

De acordo com Otto Rank (1969), o abandono ao abraço das águas, tão frequente nos mitos clássicos, comporta tanto a experiência de entrega ao destino quanto a consolidação de um segundo parto. Aquele que é nascido da carne, se destinado a herói, precisa também nascer do mais universal dos fluidos, gestar-se na tormenta do líquido revoltado, parir-se na incerteza das ondas. E do mar, que um dia legou a vida a terra, brota o ser excepcional, alimentado pelo mais elementar dos princípios nutritivos, aquele que Gaston Bachelard designa poeticamente como o “leite da Natureza Mãe” (BACHELARD, 1997, p. 131).

Não nos admiremos, pois, que o Donzel del Mar cresça sadio e vitorioso, tanto mais que o acompanham, à maneira dos antigos heróis, predições alentadoras, como a que a feiticeira Urganda profetiza para seu pai adotivo:

Dígote de aquel que hallaste en la mar que será flor de los cavalleros de su tiempo; éste fará estremecer los fuertes; éste començará todas las cosas y acabará a su honra en que los otros fallecieron; éste fará tales cosas que ninguno cuidaría que pudiessen ser començadas ni acabadas por cuerpo de hombre; éste hará los sobervios ser de buen talante; éste avrá crueza de corazón contra aquellos que se lo merecieren, y ahún más te digo, que éste será el cavallero del mundo que más lealmente manterná amor y amaré en tal lugar cual conviene a la su alta proeza; y sabe que viene de reyes de ambas partes (MONTALVO, 2008, p. 255-256).

Uma vez iniciado na cavalaria pelo rei Perión, a quem admira sem saber que é seu pai de fato, a “crueza de coração” do Donzel para com os adversários não desmentirá a épica grega, cantando nos mínimos detalhes uma ode à violência dos combates:

Levantándose muy sañado de su caballo que le mataran, fue ferir al cavallero con su lança en la cara, que el fierro salió entre la oreja y el pescueço y cayó luego, y tornó a los de pie que le ferían y lo havían llagado en la una espalda, donde perdía mucha sangre, mas tanta era su saña que lo no sentía; y firió con la espalda aquel que lo llagara por la cabeça (MONTALVO, 2008, p. 295).

Mas se o vaticínio de Urganda menciona a crueza de coração em relação aos inimigos, não deixa de ressaltar, sobretudo, as qualidades do Donzel enquanto “cavallero del mundo que más lealmente manterná amor”, e nisso é que o protagonista de Montalvo se afastará do paradigma mítico clássico para ingressar no universo do herói medieval do romance de cavalaria, para quem Northrop Frye (2014) convocará a demanda como a maior das aventuras e verdadeiro determinante da estatura heroica.

Para o Donzel del Mar, prestes a se descobrir Amadís, agora não mais “sin tiempo”, mas destinado a uma eternidade de glórias, a primeira demanda é pela descoberta da própria identidade; depois, virá o enobrecimento através das façanhas como cavaleiro, façanhas essas que, porém, só ganham sentido se entendidas dentro do contexto de preito apaixonado a uma dama, “aquella que vale más que las otras todas de bondad y fermosura y linaje” (MONTALVO, 2008, p. 306). É assim que o príncipe de Gaula encarnará as virtudes de toda uma época na qual, segundo Angélica Varandas, “embora aparentemente irreconciliáveis e antitéticas, o herói medieval agrega as características de guerreiro extraordinário, amante ideal e cristão piedoso” (VARANDAS, 2010, p. 34).

Porém, a vitória do sentimento se anuncia no momento em que, ao sofrer a “cuita” amorosa, o herói medieval submete seu temor a Deus e suas façanhas guerreiras ao império do coração, subjuga a alma e o corpo ao poder da mulher amada. Daí a impossibilidade de Amadís, recém descoberta sua identidade (e repare-se que Amadís guarda o amor no próprio nome, agora reconhecido e apregoado dentro de uma linhagem que é de reis, heróis e, sobretudo, amantes), recusar uma nova e permanente demanda, a de conquistar e merecer o amor de sua dama, pois o jovem cavaleiro afirma ser “tan flaco (...) que en todas las cosas contra vos [falando com Oriana] me deve fallecer, sino en vos servir como aquel que sin ser suyo es todo vuestro” (MONTALVO, 2008, p. 275).

Submisso ao poder do amor, o cavaleiro de Gaula, paradoxalmente sustenta, ao lado da sanha guerreira tão viril, uma qualidade emotiva notadamente feminina: ao mesmo tempo que derrama o sangue dos inimigos, se rende às lágrimas e desfalecimentos tão somente ao ouvir notícias da amada. Mais ainda:

Sólo catar [olhar] no osava a su señora y dezía entre sí: _ Ay, Dios! Por que vos plugo de poner tanta beldad en esta señora y en mí tan gran cuita y por causa dela? En flerte punto mis ojos la miraron, pues que perdendo la su lumbre, con la muerte pagarán aquella gran locura en que al corazón han puesto (MONTALVO, 2008, p. 271).

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

Francisco Arroyuelo destaca:

El personaje literario nacido del *román* [leia-se aqui *roman courtois* e, por continuidade, a novela de cavalaria] nos llevó a um tiempo de iniciación, lo que le dio, por otro lado, carácter de ser mítico, de ser cuyos pasos podían ser predecibles por el lector, que pasó a adquirir una nueva categoría: la de compartir con el escritor, por una complicidad tácita, el papel de ser creador de mundos de ficción. (ARROYUELO, 1990, p. 243)

Incorporando os feitos de armas aos dos salões e às lutas ao discurso, o príncipe de Gaula instaura-se plenamente como o herói possível e apropriado à narrativa fundadora da cavalaria enquanto sonho, belo ideal que em tempos de ocaso do mundo feudal, somente sobrevive pela conversão absoluta do personagem heroico em personagem literário. E em um movimento contrário, mas ainda assim complementar, fez-se mito através das leituras que atravessaram os séculos.

Referências

- ARROYUELO, F. J. F. Del héroe de la antigüedad al personaje literario. In: *Memorias de La Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. v. 21. 1990. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/MemoriasRABL/article/view/204189/300121>. Acesso em: 8 jul. 2015.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- AVALLE-ARCE, J. B. *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BRANDÃO, J. S. *Mitologia grega*. v. 3. Petrópolis: Vozes, 1989.
- COLÁN, D. M. Breves reflexiones sobre Amadís de Gaula y la literatura caballeresca. *Estudios Románicos*, v. 16-17, 2008, p. 779-789. Disponível em: <<http://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/95231/91551>>. Acesso em: 15 ago. 2014.
- ELIADE, M. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- FERREIRA, J. P. A cavalaria no sertão. In: MONGELLI, L.M. (Org.). *E fizeram taes maravilhas...* Histórias de cavaleiros e cavalarias. Cotia: Ateliê Editorial, 2012. p. 223-232.
- FOGELQUIST, J. D. *El Amadís y el género de la historia fingida*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- GRACIA, P. Sobre el espíritu del primer Amadís de Gaula. *Revista de Literatura Medieval*, v. XI, 1999, p. 247-253.
- HUIZINGA, J. *O outono da Idade Média*. Trad. Francis Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- LITTLE, W. T. Notas preliminares para unos textos subversivos de Garcí Rodríguez de Montalvo, converso? *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. v. 20, 2002, p. 157-196. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE0202110157A/12323>. Acesso em: 2 jul. 2015.
- MONTALVO, G. R. *Amadís de Gaula*. Ed. e Pref. Juan Manuel Cacho Blecúa. 6.ed. Madrid: Cátedra, 2008.
- MUHANA, A. Do romance ou liuro de batalla, e dos liuros de cauallaria, de Manuel Pires de Almeida. In: MONGELLI, L.M. (Org.). *E fizeram taes maravilhas ...* Histórias de cavaleiros e cavalarias. Cotia: Ateliê Editorial, 2012. p. 223-232.
- RANK, O. *El mito del nacimiento del heroe*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- VARANDAS, A. O rosto do herói medieval: Beowulf e Gawain. *Brathair – Revista de Estudos Celtas e Germânicos*, n. 10, v. 2, p. 26-50, 2010. Disponível em: <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/viewFile/450/389>. Acesso em: 29 jun. 2015.

Recebido em: 4 jan. 2016.

Aprovado em: 11 mar. 2016.

