

**DE “FLORES DE ORO” A “AJOS CRUDOS”: A
REPRESENTAÇÃO DO AMOR CORTÊS EM *DOM QUIXOTE*
COMO SUBVERSÃO DAS RELAÇÕES DE GÊNERO EM *AMADÍS
DE GAULA*¹**

**FROM “FLORES DE ORO” TO “AJOS CRUDOS”: THE
REPRESENTATION OF COURTLY LOVE IN *DOM QUIXOTE* AS
SUBVERSION OF THE GENDER RELATIONS IN *AMADÍS DE
GAULA***

**DE “FLORES DE ORO” A “AJOS CRUDOS”: LA
REPRESENTACIÓN DEL AMOR CORTESISTA EN *DON
QUIJOTE* COMO UNA SUBVERSIÓN DE LAS RELACIONES DE
GÉNERO EN *AMADÍS DE GAULA***

*Caio Rodrigues Schechner*²

Resumo

Os chamados “livros de caballerías”, cujo maior modelo e exemplo talvez seja o *Amadís de Gaula*, cristalizaram uma determinada representação dos papéis atribuídos aos sexos biológicos através das relações entre seus personagens, particularmente na forma do amor cortesão. Contudo, este paradigma foi profundamente contestado pela obra-prima de Cervantes, o *Dom Quixote*. O objetivo deste trabalho é fazer uma comparação entre trechos dessas duas obras, procurando demonstrar como o modelo de amor cortês instituído pelo *Amadís* é parodiado por *Dom Quixote*, operando uma significativa subversão das relações de gênero no âmbito dos livros de cavalarias.

Palavras-chave: Cavalaria; Dom Quixote; livros de cavalaria; estudos de gênero.

¹ Uma primeira versão deste trabalho, com o título “O amor cortês em Dom Quixote como subversão das relações de gênero nas narrativas cavaleirescas”, foi apresentada durante o Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias, 2018, Rio de Janeiro e publicada nos anais do mesmo evento.

² Mestrando em História Social no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGH-Unirio). Orientado pela prof.^a dr.^a Miriam Cabral Coser. Pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). E-mail para contato: caio.schechner@gmail.com.

Abstract

The so-called “libros de caballerías”, which the greatest model and example may be *Amadís de Gaula*, fixed a certain representation of the roles assigned to biological sexes by the relations between its characters, particularly in the form of courtly love. Nevertheless, this paradigm was deeply contested by Cervantes’s masterpiece *Dom Quixote*. The purpose of this paper is to compare some fragments of these two works, trying to demonstrate how the model of courtly love instituted by *Amadís* is parodied by *Dom Quixote*, producing a significant subversion of the gender relations in the interior of the romances of chivalry.

Keywords: Chivalry; Dom Quixote; romances of chivalry; gender studies.

Resumen

Los llamados “libros de caballerías”, cuyo mayor modelo tal vez sea *Amadís de Gaula*, cristalizaron una determinada representación de los papeles atribuidos a los sexos biológicos a través de las relaciones entre sus personajes, en particular en la forma del amor cortés. Sin embargo, este paradigma fue profundamente cuestionado por la obra maestra de Cervantes, el *Don Quijote*. El objetivo de este trabajo es hacer una comparación entre trechos de estas dos obras, buscando demostrar cómo el modelo de amor cortés instituido por el *Amadís* es parodiado por *Don Quijote*, operando una significativa subversión de las relaciones de género en el ámbito de los libros de caballerías.

Palabras clave: Caballería; Don Quijote; libros de caballerías; estudios de género.

Introdução

No início do século XVII, o espanhol Miguel de Cervantes tem publicada sua obra-prima, que veio a se tornar um dos maiores ícones da literatura mundial, o *Dom Quixote*. Escrita em dois volumes, o primeiro foi publicado em 1605, enquanto o segundo, em 1615. Em suas páginas, hoje referência para inúmeros estudos filológicos, históricos, literários, havia talvez o maior golpe contra a cavalaria tal como representada até então.

Os *libros de caballería*, gênero de sucesso no decorrer dos séculos XV e XVI, em especial na Península Ibérica, dedicavam-se a narrar as aventuras, bélicas e amorosas, de valorosos cavaleiros medievais. Seus protagonistas, muito comumente, possuíam qualidades sobre-humanas – como a capacidade de derrotar sozinhos terríveis monstros ou exércitos inteiros – o que conferia a essas narrativas uma atmosfera inverossímil e fantasiosa, característica que desagradou alguns críticos em sua época. Constituindo um extenso e diverso *corpus* textual, a despeito do que a crítica literária

afirmou até recentemente,³ seria problemático escolher apenas uma obra de referência para nossa comparação com o *Quixote*.

Não obstante, por seu caráter fundamental e modelar para o gênero cavaleiresco, sendo um dos primeiros de seu tipo, o *Amadís de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo, será capaz de exemplificar alguns pontos centrais dos *libros de caballerías*, em especial no que tange à representação do amor cortês. Sua primeira edição conhecida é de 1508 (Zaragoza), embora se saiba que um “Amadís primitivo” circulou pelos séculos XIII ou XIV pela Europa. Este livro dedica-se a narrar as aventuras do homônimo cavaleiro, dispensando particular atenção à relação com sua dama, a princesa Oriana. No decorrer do texto, como de costume, é possível constatar inúmeras demonstrações da coragem do protagonista, de seu valor como guerreiro e de sua entrega à donzela. Pode-se dizer que *Amadís* é, basicamente, a materialização literária do ideal cavaleiresco medieval, possuindo mesmo as profanas nuances muito características do grupo, no seio do qual o desejo por glória, poder e amor carnal tensionam-se com fé, fidelidade, servidão e idealismo cristão.

É a esse tipo de representação positiva, otimista – os mais ousados diriam “deslocada” – da Cavalaria, que se opõe o *Quixote*. Sem a menor dúvida, Cervantes foi leitor de Montalvo e, embora se dedique a inverter o sentido de tudo o que este escreveu, em grande medida toma emprestados diversos de seus temas e técnicas. Em Cervantes, o cavaleiro-protagonista é um fidalgo empobrecido, cujo maior prazer é ler os tais *libros de caballerías* – o que atesta o vitalício sucesso do gênero em terras castelhanas. Nada há de fantástico ou impressionante neste singelo homem e, no século XVII, ao desavisado leitor que, ao que tudo indica, segura um autêntico livro de cavalaria em suas mãos, muito deve ter surpreendido sua caracterização: “cincuenta años [...], complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro” (CERVANTES, 2015, p. 28).

E como poderia, um homem assim, virar cavaleiro? Conta-nos Cervantes que “del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio” (ibidem, p. 30). Portanto, são dias e noites sem dormir que transformam Alonso Quijana, aristocrata de situação financeira questionável, em Dom Quixote. Eis que o

³ Para maiores informações sobre a negligência da crítica literária acerca dos *libros de caballerías* e sua recente redescoberta, consultar os trabalhos de José Manuel Lucía Megías, em especial MEGÍAS, José Manuel Lucía. *Libros de caballerías castellanos: un género recuperado*. *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, Buenos Aires, Nº. Extra 50-51, pp. 203-234, ano 2004-2005.

fidalgo passa a enxergar o mundo a sua volta a partir do imaginário desses maravilhosos romances que tomaram sua mente de assalto. Moinhos tornam-se gigantes, rebanhos tornam-se exércitos e tudo que é real passa a existir em função de seus sonhos.

É curioso notar como houve diversas leituras de *Dom Quixote* no decorrer da história, que lidaram de diferentes formas com esse velho e anacrônico fidalgo. A despeito das interpretações do século XIX surgidas na Alemanha e mesmo das impressões da maioria dos leitores contemporâneos – talvez nossa leitura do *Quixote* perdue demasiadamente influenciada pelos românticos –, que viam no protagonista um fracassado, mas perseverante e idealista herói, as andanças do cavaleiro da Triste Figura foram entendidas em sua época como uma aventura perfeitamente cômica.

Como afirma a hispanista Maria Augusta da Costa Vieira: “no primeiro período crítico a obra foi considerada como a destruidora de um velho gênero, [...] paródia das novelas de cavalaria, rebaixando burlescamente a seriedade dos cavaleiros andantes” (VIEIRA, 2015, p. 65). O Quixote era (e continua sendo) um personagem cômico porque reunia em si todas as características dos tradicionais protagonistas dos livros de cavalarias, mas tão somente para fracassar em todos os aspectos de sua patética existência como tal: é derrotado em todas as suas batalhas, sua amada dama não está ciente da sua existência e, e em lugar das ovações de seus conterrâneos, é alvo de risadas. Sobretudo, seu maior propósito está fadado ao fracasso: a restituição da cavalaria em seu mundo.

Apenas se restitui aquilo que não mais existe, e assim o é para nosso protagonista. A cavalaria, como instituição militar, desfalece no decorrer do século XIV graças às inovações técnicas na arte da guerra, atingindo o fim de sua hegemonia durante o início do XV (FLORI, 2002, p. 187). Sobrevive, é claro, como prática social, e frequentemente é usada como forma de distinguir-se do restante das camadas sociais, em especial daquelas ligadas ao comércio (ibidem, p. 195). Outra de suas formas de sobrevivência, ademais, é através da ficção: novelas como *Amadís de Gaula* (1508), *Palmeirim de Oliva* (1541-1543) e *Belianís de Grecia* (1545) mantêm viva a ideologia cavaleiresca em suas narrativas. Mas somente nelas. Enquanto prática militar, o declínio dos cavaleiros já havia sido praticamente definitivo. Tamanha é, quando intenta restituir a cavalaria no mundo, a loucura de Dom Quixote.

No livro *Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo*, Georges Duby elenca quatro preceitos fundamentais da cavalaria medieval, a saber: valor guerreiro, largueza, fidelidade e amor às damas, ou, se preferirmos, o amor cortês (DUBY, 1987,

p. 118-120). Sem dúvida, uma análise mais completa de comparação entre o *Amadís* e o *Quixote* deveria, ao menos, usar os dois principais preceitos como parâmetros, isto é: o valor guerreiro e o amor cortês.

Neste trabalho, porém, interessa particularmente a forma de representar o amor cortês em ambos e, sobretudo, como o Quixote subverte o que tinha sido tradicionalmente construído neste campo, cujo maior exemplo é o próprio *Amadís*, dessa forma redimensionando – na verdade, subvertendo – as relações de gênero propostas. Por isso, a próxima seção do texto procurará investigar as origens do amor cortês e como a representação deste pode ser interpretada à luz das reflexões trazidas pelos estudos de gênero.

Amor cortês e estudos de gênero

Em seu verbete “Amor cortês”, do Dicionário Temático do Ocidente Medieval (RÉGNIER-BOHLER, 2002, p. 47-56), Régnier-Bohler explica os princípios do amor cortês, tal como criado e desenvolvido no universo literário. Em primeiro lugar, alerta que a ideia de amor cortês não era unânime, visto que suas características poderiam variar de maneira significativa, a depender da região dos poetas. De qualquer forma, podemos dizer que se trata da representação de uma relação amorosa entre um homem, vassalo, e uma mulher, senhora, relação esta que, em suas origens, era virtualmente adúltera.⁴ Neste cenário, o homem deve realizar uma série de proezas para impressionar sua dama. Quanto mais provar seu valor pessoal – por meio de torneios, duelos etc. – e dedicar seus feitos à amada, mais próxima torna-se a relação, o que se materializa sob a forma de progressivas etapas: em primeiro lugar, um olhar; em seguida, um possível beijo, ou mesmo, em sua forma última, a própria consumação do ato carnal.

Resumidamente, o amor cortês (ou *fine amor*, amor refinado) era uma forma superior de amor, entendida como exclusiva à aristocracia e, desta forma, constituía-se também como um elemento de distinção: “desde então, o amor cortês é uma arte de amar inacessível ao comum dos mortais” (RÉGNIER-BOHLER, 2002, p. 50). Neste contexto, tentamo-nos a afirmar que “a mulher aparece em posição dominante, o amante

⁴ Os triângulos amorosos de Rei Artur-Guinevere-Lancelote e Tristão-Isolda-Rei Marc ilustram bem as relações adúlteras típicas do amor cortês lírico-medieval. No entanto, esta característica não está presente nas novelas de cavalaria ibéricas dos séculos XV e XVI: nada há de adúltero na relação de *Amadís* e Oriana, tampouco na de – se é que esta existe – Dom Quixote e Dulcineia.

é realmente um vassalo que empenha sua fé como um homem completamente fiel” (ibidem, p. 54), tese da qual, na verdade, a autora discorda, preferindo seguir a linha de Georges Duby.

No conjunto de ensaios *Idade Média, Idade dos Homens* e, em particular, no texto “A propósito do amor chamado cortês” (DUBY, 2011, p. 68-75), Duby defende que o amor cortês é uma espécie de jogo de caráter educativo. Sua principal função seria a de regular o comportamento dos jovens cavaleiros, moldando e limitando suas investidas amorosas contra as damas casadas da corte, visto sua natureza cordial e idealizadora. Mais do que uma simples regulação, era, sobretudo, uma ferramenta política do príncipe para reforçar seu domínio sobre um grupo de difícil controle, isto é, a cavalaria, estimulando sua fidelidade.

Fica evidente que, para Duby, existiria uma profunda hierarquização na sociedade medieval entre homens e mulheres. Essa ideia é bem trabalhada no texto do verbete “masculino/feminino” do dicionário supracitado (KLAPISCH-ZUBER, 2002, p. 137-150), no qual a autora defende que a pretensa inferioridade feminina na Idade Média fundamentou-se a partir de um discurso teológico – primeiramente pela patrística, posteriormente reelaborado por Tomás de Aquino – fortemente excludente, que entendia a mulher como um ser incompleto, cuja subordinação ao homem fazia parte da própria ordem cósmica. Para ela, “a romantização do amor instaurada na mesma época através das relações cortesãs e a idealização da mulher pelo seu amante não invertem absolutamente as polaridades tradicionais do masculino/feminino” (ibidem, p. 145).

Alinhado à perspectiva resumida acima, Duby afirma que o papel da mulher na dinâmica do amor cortês é não mais do que um engodo, um obstáculo, e que a verdadeira relação se estabelece entre o cavaleiro e o esposo da dama alvo de seu cortejo, isto é, seu próprio senhor. Por tal motivo, chega mesmo a afirmar que: “o amor cortês não foi na verdade um amor de homens? [...] servindo à sua esposa, era (estou persuadido) o amor do príncipe que os jovens queriam ganhar, esforçando-se, dobrando-se, curvando-se” (DUBY, 2011, p. 75). Neste sentido, mantém-se a hierarquia assinalada por Klapisch-Zuber: a mulher está submetida a um jogo que, ao menos teoricamente, não participa, senão como atriz de um papel que lhe foi atribuído pelos homens, e o qual deve seguir em benefício destes.

Não obstante a coerência das hipóteses discutidas, deve-se levar em conta, também, a contribuição de Síval Gonçalves, quando este defende: “É possível que, em

seu engano, os amantes de fato terminassem aprisionados na esfera do possível enquanto sonhavam com o impossível” (GONÇALVES, 2015, p. 140). Isto parece especialmente verdade no caso das novelas de cavalaria ibéricas – e da influência que exerciam sobre seus leitores – em que o elemento adúltero é removido da equação cortesã, e a importância do senhor, reduzida. É relevante notar que a relação de Amadís e Oriana não tem como pedra basilar o rei Lisuarte, pai da dama, mas são – com a licença de uma aparente contradição – autonomamente dependentes um do outro. Pois, como afirmou Juan Manuel Cacho Blecua, a respeito da figura feminina no *Amadís de Gaula*, “el personaje femenino de nuestra novela se erige en punto de convergencia de las principales acciones [...] la mujer se convierte en el centro primordial de los diversos acontecimientos” (BLECUA, 1979, p. 170). De fato, a importância da figura da mulher nesse tipo de literatura é polêmica, e reacende o debate sobre o estatuto do feminino durante a Idade Média, assunto sobre o qual se pretendeu comentar apenas sumariamente.

Sobretudo, isto foi feito para apontar que há um ponto tangente em todas estas interpretações: os amantes, mais particularmente a dama, estão inseridos em um jogo no qual seus papéis são circunscritos pelas regras socialmente impostas. Independentemente de o amor ser ou não fator primordial, o papel social da mulher neste cenário continua limitado às práticas previstas pela fórmula cortesã, que poderíamos resumir e organizar nos seguintes elementos progressivos: a distância e a aparente inatingibilidade, espera passiva das proezas do cavaleiro, distribuição de recompensas e, finalmente, consumação do ato carnal e/ou casamento.

Para executar a análise proposta neste trabalho, usaremos a categoria de gênero tal como elaborada por Joan Scott no artigo “Gênero: uma categoria útil para análise histórica” (SCOTT, 1989). Neste já clássico texto, publicado originalmente em 1986, Scott faz um levantamento das discussões sendo levadas a cabo até então, separando-as em dois grupos: “História das mulheres” e “História de gênero”. Ainda que reconheça os méritos do primeiro grupo, por tornar as mulheres protagonistas de seu discurso historiográfico, critica seu caráter fundamentalmente descritivo, isto é, sua insuficiência teórica. O segundo grupo, por sua vez, ciente das deficiências do primeiro, procura seguir “formulações antigas que propõem explicações causais universais” (ibidem, p. 6); isto é, produz uma história das mulheres a partir de um aparato teórico apropriado de diversas áreas das ciências sociais, como o marxismo e a psicanálise.

Em sua opinião, é preciso que o gênero se torne uma categoria de análise, que supere a oposição masculino/feminino, cuja intenção não seja encontrar uma causalidade geral, mas uma explicação dos sentidos socialmente adquiridos para os sexos. Para tal, propõe uma definição do conceito de gênero, a saber: “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (ibidem, p. 21).

Destaca, também, que o gênero é construído nas diversas áreas de atividade humana, como a economia, a organização política, entre outros (ibidem, p. 22). Por isso, afirma que “a função de legitimação do gênero funciona de várias maneiras” (ibidem, p. 23), exemplificando, por meio do trabalho de diversos autores, diferentes formas pelas quais as relações de gênero são consolidadas – a exploração agrícola, o colonialismo, a espiritualidade medieval etc.

Neste trabalho, será importante considerar a literatura, em particular o *Dom Quixote* e sua forma de representar o amor cortês, como uma – para usar a expressão de Thompson – “arena de elementos conflitivos” (THOMPSON, 1998, p. 17) na construção dos significados sociais atribuídos a cada sexo. Em outras palavras, parte-se do princípio de que a literatura, em sua representação – e aqui uso o termo seguindo o conceito de Roger Chartier – de determinada prática – no caso, o amor cortês – é responsável pela “hierarquização da própria estrutura social” (CHARTIER, 2002, p. 23), agindo sobre e ativamente moldando o mundo concreto.

Nota-se, portanto, que o amor cortês, esta forma particular de amar e relacionar-se – e em certa medida imitada pelos homens e mulheres de carne e osso, como afirmou Barthélemy (BARTHÉLEMY, 2010, p. 461) – situa-se, é evidente, no âmbito das relações de gênero. Isto ocorre em razão da atribuição de diferentes papéis sociais aos integrantes de determinada sociedade a partir de uma particular – historicamente localizada – percepção da diferença dos sexos. À mulher estão reservadas as funções ligadas à gratidão, à indolência, à receptividade, em suma, tudo aquilo relacionado à passividade; por sua vez, ao homem estão reservadas as funções ligadas à coragem, à força, à determinação, enfim, ao elemento ativo da relação. O amor cortês, dessa forma, instaura efetivamente uma hierarquia entre as partes, pois somente o polo masculino usufrui da autonomia de definir seu próprio destino, isto é, ao menos até sua representação em *Dom Quixote*. Em seguida, mostrar-se-á como o *Amadís* reforça este paradigma cortês, enquanto o *Quixote* é responsável por subvertê-lo.

O amor cortês em *Amadís de Gaula* e *Dom Quixote*

Um bom exemplo de como é retratado o amor cortês em um livro de cavalaria tradicional pode ser encontrado no *Amadís de Gaula*. Com apenas 12 anos, Amadís vem a conhecer sua futura dama, Oriana – filha do rei Lisuarte – com a idade de dez anos nesta ocasião. Decidiu-se que Oriana, vindo com a embaixada de seu pai para o reino de Languines – rei da Pequena Bretanha –, deveria ali ficar por algum tempo, para recuperar-se da longa viagem marítima. Amadís, que neste momento ainda não havia descoberto seu verdadeiro nome e por isso era chamado de “Donzel del Mar”, estava no mesmo local. Com a chegada da embaixada, foi decidido que Amadís deveria, a partir daquele momento, colocar-se a serviço da jovem Oriana. O primeiro contato dos dois segue como transcrito a seguir:

[...] mas desde que allí fue Oriana, la hija del rey Lisuarte, diole la Reina al Donzel del Mar quela sirviesse, diciendo: – Amiga, éste es un donzel que os servirá. Ella dixo que le plazía. El Donzel tovo esta palabra en su corazón de tal guisa que después nunca de la memoria la apartó, que sin falta, assí como esta historia lo dize, en días de su vida no fue enojado de la servir y en ella su corazón fue siempre ortogado, y este amor duró quanto ellos duraron, que assí como la él amava assí amava ella a él, en tal guisa que una hora nunca de amar se dexaron (MONTALVO, 2017, p. 269).

É significativo que este encontro tenha se dado tão cedo na vida dos protagonistas, pois sugere que tal união seja matéria do destino; de fato, o autor não hesita em revelar o sucesso futuro de tal aventura amorosa – “y este amor duró quanto ellos duraron”. As diversas provações que passarão no decorrer de sua relação, que em determinado momento chegam mesmo a resultar em uma breve separação, servem apenas ao propósito de fortalecê-la e evidenciar ainda mais seu caráter destinatário.

Outra característica interessante é o caráter profundamente idealizado desta relação. Trata-se da recorrente figura do “amor à primeira vista”: dois sujeitos, que jamais haviam se visto antes, apaixonam-se pela eternidade na mera ocorrência de um trocar de olhares. Um amor, diga-se de passagem, que nasce, cresce e se consoma em um ambiente de corte, ratificando o caráter aristocrático do amor cortês anteriormente mencionado. A despeito das aparências, não há nada de contingente neste encontro, como o próprio Montalvo deixa claro ao afirmar a eternidade desse amor.

No entanto, o elemento mais importante da relação amorosa entre Amadís e Oriana, bastante explícito neste trecho, é a reciprocidade do sentimento. Escreve Montalvo que “assí como la él amava assí amava ella a él, en tal guisa que una hora nunca de amar se dexaron”. Isto poderia parecer um tanto óbvio ao leitor, mas sua centralidade ficará absolutamente clara feita sua comparação com o *Dom Quixote*.

A este episódio de *Amadís*, opõe-se completamente o momento em que Cervantes introduz a dama de seu cavaleiro, ainda no primeiro capítulo do livro. Neste momento, Alonso Quijana, que acabara de ficar louco, procura reunir em si todas as características dos protagonistas de seus tão admirados *libros de caballerías*. Uma das principais seria, é claro, o amor cortês nos moldes amadisianos; faltava-lhe somente uma dama a quem dedicar todos os seus gloriosos feitos e a quem jurar seu amor eterno. A passagem segue como a seguir:

[...] se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas [...] Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer [...] llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla Dulcinea del Toboso, porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto (CERVANTES, 2015, p. 33).

Se em *Amadís*, como foi dito, o encontro dos amantes é a materialização de um futuro irrevogável, no *Quixote* este é uma mera contingência, que o próprio protagonista entende apenas como um dos passos necessários para tornar-se um cavaleiro completo. Afirmar Cervantes que “no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse”, e aqui o termo “buscar” é revelador. Neste contexto, a dama não aparece na vida do cavaleiro como um desvelar do destino, mas antes é uma busca consciente de alguém cujo propósito é preencher os requisitos mínimos para concretizar-se o modelo proposto pelos livros de cavalarias. A contingência deste “relacionamento”, se é que podemos chamá-lo assim, é ainda reforçada no trecho “le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos”, que enfatiza sua casualidade e unilateralidade. Com efeito, o próprio nome da dama é modificado de forma a ajustar-se aos ideais do cavaleiro, “nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto”.

O mais central, contudo, é o já mencionado caráter unilateral desta relação. Não se trata de um amor trágico que não chega a se concretizar, como poderia sugerir uma leitura deformadoramente romântica, mas da completa ignorância – e mais tarde, do desprezo –, por parte de um dos envolvidos, da própria existência de tal amor. Aldonza Lorenzo não está ciente mesmo da existência de Dom Quixote, e todos os bravos – e fracassados – feitos que este executa em sua homenagem não são jamais reconhecidos por ela. Assim, vê-se em Cervantes uma cômica inversão das expectativas em relação à introdução das damas no âmbito dos livros de cavalarias.

A comparação de mais dois trechos, desta vez referentes ao episódio de encontro dos amantes, recorrente entre o gênero cavaleiresco, evidenciará ainda mais o contraste entre as obras analisadas.

Em uma determinada ocasião, Amadís encontra Oriana, sua dama a quem dedica todos seus feitos, após vencer uma prestigiada batalha que foi assistida por ela. A passagem, que faz parte do capítulo XIV do primeiro livro (a obra é composta em quatro partes), segue da seguinte forma:

Entonces se fueron ambas a la finiestra y pussieron dentro unas candelas que gran lumbré davan y abriéronla. Amadís vio a su señora a la lumbré de las candelas, paresciéndole tanto bien, que no ay persona que creyese que tal fermosura en ninguna muger del mundo podría caber. Ella era vestida de unos paños de seda india, obrada de flores de oro muchas y espessas, y estava en cabellos, que los avía muy hermosa maravilla, y no los cubría sino con uns guinalda muy rica; y quando Amadís assí la vio, estremescióse todo con el gran plazer que en verla uvo; y el corazón le saltava mucho, que holgar no podía (MONTALVO, 2017, p. 383).

Note-se a distância que a figura de Oriana assume para Amadís. Sua existência, à luz das chamas e de beleza sobrenatural, tem um aspecto distante, é quase etérea. Eis aquilo que foi chamado de uma aparente “inatingibilidade da dama”. Também chama atenção a caracterização física da personagem, adornada de ricas sedas indianas, abundantes flores de ouro, e nua na cabeça, com exceção de uma bela grinalda; os finos adereços apenas refletem sua inacreditável formosura, ou mesmo amplificam-na. Tudo isso é demais para Amadís, que, deslumbrado com a situação, não logra controlar as reações de seu corpo. Pela presença desses elementos fundamentais – inatingibilidade, beleza sobrenatural, caracterização física favorável, receptividade positiva do amado – pode-se tomar este episódio como um grande modelo do *tópos* do encontro dos amantes

no amor cortês literário, típico do gênero no qual o *Amadís de Gaula* se insere, os *libros de caballerías*. Mais adiante, mostraremos como *Dom Quixote* inverte toda essa lógica.

Em um capítulo anterior ao do trecho citado, Amadís havia derrotado o perigosíssimo Dardán, O Soberbo, talvez o maior de seus desafios até então. Oriana esteve presente nessa batalha, assistindo-a da janela de um castelo. Por um acaso do destino, Amadís a vislumbra brevemente, e sua beleza o extasia (como se percebe, um procedimento recorrente), o que quase põe a luta a perder. O deslize gera comentários entre os espectadores e nosso protagonista é surpreendido ao ouvir que “no deviera el cavallero a tal hora su obra fallecer” (MONTALVO, 2017, p. 373). A vergonha é tamanha que “quisiera ser muerto con temor que creería su señora que había en él covardía” (idem). Enfurecido e desejoso de provar-se para Oriana, Amadís avança sobre Dardán, atingindo-o no elmo e derrubando-o, vencendo a batalha.

Nisso se resume a participação de Oriana no episódio. Percebamos como isto se adequa ao que, anteriormente, chamamos de “espera passiva das proezas do cavaleiro” ou, no limite, o incentivo à realização destas. O ápice, no entanto, é atingido no trecho citado. Recebia sua recompensa: não foram mais do que alguns olhares e palavras, mas mesmo assim não é possível entrever a menor decepção em Amadís; muito pelo contrário, o protagonista parece eufórico, mesmo descontrolado. É dessa forma, portanto, que a dama se torna acessível, mesmo que apenas por alguns instantes: única e exclusivamente por meio da realização de incríveis proezas de cavalaria. Eis o que foi chamado de “distribuição de recompensas”.

Para completar os quatro elementos da fórmula cortesã, esquematizados anteriormente, restaria ainda o que se chamou de “consumação do ato carnal e/ou casamento”. Sendo a última etapa a ser cumprida, sua presença seria demasiado ousada para nossos protagonistas no contexto do trecho analisado. Para nosso argumento, basta compreender que essa expectativa se encontra no horizonte dos amantes, e poder-se-ia afirmar mesmo que esta exerce uma função teleológica no enredo, à medida que a realização desta última etapa significa atingir o ápice da aventura amorosa do protagonista e, por conseguinte, da trama como um todo.

Por sua vez, e em grande contraste, há a passagem que retrata o primeiro encontro entre Dom Quixote e Dulcineia, que ocorre no capítulo X da segunda parte. O contexto de tal episódio é o que segue: Dom Quixote decide encontrar-se com sua senhora, Dulcineia del Toboso – na verdade, apenas uma aldeã comum, a quem o cavaleiro decidiu dar esse título. Para isso, pede a seu escudeiro, Sancho Pança – que

acredita ser Dulcineia, de fato, uma importante dama –, que vá buscá-la no vilarejo, enquanto espera em um bosque próximo. Logo percebe Sancho que não conseguiria contatar uma princesa, e sabendo que seu amo era um louco que confundia realidade e fantasia, aproveita a passagem de três lavradoras pelo bosque e o convence de que uma delas era sua amada que vinha vê-lo.

Na sequência, o improvável: Dom Quixote não enxerga em qualquer das moças sua Dulcineia, tampouco dama alguma, mas sim aquilo que realmente são, isto é, três lavradoras. “Yo no veo, Sancho, [...] sino a tres labradoras sobre tres borricos” (CERVANTES, 2015, p. 619), afirma o desalentado protagonista. A declaração, sem dúvida, surpreende o leitor de primeira viagem, pois se trata de uma inesperada inovação na trama, já à altura da metade do segundo volume da obra. É a primeira vez que o Quixote não confunde realidade e fantasia, e sim enxerga a realidade tal como ela se apresenta, o que pode ser considerado um sintoma de suas recorrentes decepções e fracassos como cavaleiro.

A singularidade da situação impressiona mesmo o próprio Sancho, que terá de recorrer a um pequeno estratagema para retomar a normalidade a que o leitor está acostumado. Sabendo que seu senhor costumava creditar suas derrotas a interferências externas, particularmente a feiticeiros, alega que um desses malignos mágicos teria transformado a aparência de sua Dulcineia para atormentá-lo. O artil, embora rudemente improvisado, como é próprio do personagem de Sancho, logra convencer o Quixote, ao menos por ora.

O encontro, que agora pende por um fio, renderá ainda mais adversidades. Furiosas por perder seu tempo com tais disparates, as aldeãs esbravejam repetidas vezes, exigindo que as deixem em paz e saiam da estrada, que os aventureiros insistem em bloquear para lhes ter a atenção. Liberado enfim o caminho e na pressa de recuperar o tempo perdido, a falsa Dulcineia instiga seu burrico com uma tala, sobressaltando-o, resultando em sua queda do animal. Dom Quixote corre para salvá-la, mas antes mesmo que consiga chegar até sua amada, a aldeã, pouco abatida pela queda, alcança sua montaria, que ágil e habilmente volta a dominar. O episódio abate profundamente o Quixote, que indignado com semelhante destino, confia a Sancho:

Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana, y juntamente le quitaron lo que es tan suyo de las

principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre ámbares y entre flores. Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tu dices, que a mí pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrino y atosigó el alma” (CERVANTES, 2015, p. 622).

O contraste com o trecho de Amadís, do início ao fim, é evidente, para não dizer hilário. Na verdade, aparece quase como uma inversão proposital, pois se sabe que Cervantes havia sido um grande leitor de Montalvo. Em primeiro lugar, chama atenção a diferença quanto à ausência do aspecto etéreo, típico das damas, na aldeã. No caso de Oriana, este se reforça na fundamental composição do ambiente – “Amadís vio a su señora a la lumbre de las candelas”. Neste caso, isto é substituído por um simples bosque, sem quaisquer características dignas de uma descrição pormenorizada por Cervantes; um silêncio que, para os padrões do gênero cavaleiresco, é significativo, e indicador de sua subversão.

Destacadamente, há a questão da aparente inatingibilidade da dama. No caso do *Amadís*, Oriana é quase inatingível, pois somente acessível, mesmo que brevemente, por meio de incríveis proezas de cavalaria. Essa inatingibilidade também se faz presente por meio da beleza da dama, que aumenta a distância entre os amantes e a coloca em um patamar outro de perfeição física. Ao “tal fermosura en ninguna muger del mundo podría haber”, do primeiro trecho, opõe-se o “tan baja y tan fea como la de aquella aldeana”, do segundo. Dessa forma, a beleza sobre-humana de Oriana, típica da mulher-protagonista das narrativas cavaleirescas, é substituída pela mundana vulgaridade da aldeã no *Quixote*.

A mais jocosa inversão, porém, deve ser a referente ao odor das damas. Oriana, que está ornamentada de abundantes flores de ouro e uma grinalda, segue aquilo que, de acordo com o *Quixote*, “es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor”, justamente por, de acordo com ele, sempre andar como que em jardins. Dulcineia, por sua vez, retém um desagradável odor de alhos crus. Ambos cavaleiros, diante de suas damas, aturdem-se indefesos, mas por razões contrárias. Se é o “gran placer” que ao vê-la teve que desorienta Amadís de Gaula diante de Oriana, é, cômica e antagonicamente, o “olor de ajos crudos” de Dulcineia que “encalabrino y atosigó el alma” de Dom Quixote.

É a primeira vez, ao menos em tal dimensão – lembremos que *Dom Quixote* foi um estrondoso sucesso em seu contexto de publicação⁵ –, que este modelo de encontro cortesão, típico das narrativas cavaleirescas e aqui representado pelo exemplo do *Amadís de Gaula*, é assim subvertido. Mas esta crítica não vem sob qualquer forma, senão como uma inversão perfeitamente cômica, na qual todos os elementos sérios da fórmula cortesã são apresentados como matéria de riso. Mais do que isso: a hilariedade do trecho trabalhado, representativa de todo o livro de Cervantes, não decorre somente da habilidade de sua prosa, mas da intertextualidade paródica estabelecida com os ainda muito lidos *libros de caballerías*, cujo diálogo sem dúvida não escapou ao leitor do século XVII. Dessa forma, pode-se dizer que a comicidade em *Dom Quixote* é, em grande parte, amplificada pela leitura recorrente de livros como o *Amadís de Gaula*.

No entanto, não encaremos aqui a passagem analisada como um ataque de Cervantes às mulheres. Pelo contrário, percebamos como Dulcineia está alheia aos sonhos do cavaleiro. “Sin volver la cabeza atrás” (ibidem, p. 621), não hesita em afastar-se, quanto mais rápido, daquele que buscava determinar sua conduta. Notemos que, em momento algum, a camponesa compartilha das regras do jogo que Dom Quixote supõe existir entre ambos. Por tal motivo – e o que anula a fórmula cortesã que viemos recorrendo até então –, evidentemente não há uma inatingibilidade da dama nos moldes propostos, a espera passiva das proezas do cavaleiro, a distribuição de recompensas e, ainda menos, a consumação do ato carnal e/ou casamento.

“Sigam seu caminho e nos deixem fazer o nosso, que será melhor para vocês” (ibidem, p. 620), esbraveja a aldeã em rústico vocabulário. Auerbach, em seu clássico *Mimesis*, faz uma certa avaliação do episódio:

[...] Dulcineia, só serve para o efeito contrastante; é a impertinente e rude resposta da camponesa que lhe dá o seu sentido; estamos em meio ao estilo baixo, e a elevada retórica de Dom Quixote só serve para tornar totalmente eficaz a cômica quebra estilística. Cervantes ainda não está satisfeito com isto; acrescenta à quebra estilística nas falas um caso extremo de quebra estilística na ação, fazendo que Dulcineia caia do jumento e que pule com extrema agilidade de volta

⁵ O número de edições na Espanha (1605-Madrid, 1605-Valencia, 1608-Madrid) e traduções para diversos outros países (Lisboa-1605, Londres-1612, Paris-1614) indica o sucesso de público que alcançou o Quixote em sua época. Além disso, outro fato que atesta a grande repercussão que alcançou foi a aparição, no ano de 1614, de uma continuação apócrifa do romance de Cervantes, hoje conhecida pelos especialistas como “Quixote apócrifo”, assinada por um tal Alonso Fernández de Avellaneda, que estudos recentes apontam tratar-se de um pseudônimo. Um breve resumo do sucesso de *Dom Quixote* e de sua sequência apócrifa podem ser encontrados em VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Edusp, 2015, p. 35-38.

à sela, enquanto Dom Quixote ainda está preocupado em manter o estilo cavaleiresco (AUERBACH, 2013, p. 305).

Detenhamo-nos sobre a quebra estilística da qual fala Auerbach. Esta se produz da disparidade, mesmo da inversão, que o discurso da aldeã assume para com o discurso do Quixote; o da primeira, um baixo e rude estilo, opõe-se completamente à alteza e elegância do segundo. O teor cômico deste episódio de contraste de discursos é novamente amplificado quando colocado em seu devido contexto histórico-literário, pois se evidencia a paródia que faz Cervantes sobre o *tópos* do encontro entre amantes típico dos *libros de caballerías*, nos quais o estilo retórico do casal justapõe-se harmonicamente. O mesmo princípio se aplica ao que Auerbach chama de “quebra estilística na ação”, visto que todas as ações dos amantes em um tradicional livro de cavalaria – como vimos no *Amadís* – conciliam-se com a impecabilidade de suas falas em sua perfeição.

Com a análise dos trechos selecionados, esperou-se deixar claro como *Dom Quixote* se vale de temas recorrentes do gênero cavaleiresco – no caso, o amor cortês – para dar-lhes um novo sentido, anulando sua seriedade e transformando-os em matéria cômica. Dessa forma, conclui-se que Cervantes subverte a relação do amor cortês – e, por conseguinte, as relações de gênero tradicionalmente construídas –, à medida que o esperado encontro não causa efeito algum à dama, contrariando as expectativas do leitor acostumado às consagradas fórmulas do tipo literário burlado: os livros de cavalarias. A aldeã em questão está, indubitavelmente, no topo da hierarquia desta relação, ou mesmo, não há relação alguma, tamanho é seu desprezo pelo protagonista.

Por fim: se tomamos como verdadeira a formulação de DUBY, isto é, que na relação do amor cortês a dama não é mais do que um engodo a ser ultrapassado, é indicador de sua subversão que, em *Dom Quixote*, o engodo seja o próprio cavaleiro, que bloqueia o caminho da anônima aldeã.

Referências

Fontes

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

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

Referências bibliográficas

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

BARTHELÉMY, Dominique. *A Cavalaria: da Germânia antiga à França do séc. XII*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

BLECUA, Juan Manuel Cacho. *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Madrid: Cupsa, 1979.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Miraflores: Difel, 2002.

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

_____. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FLORI, Jean. *Cavalaria*. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 1.

GONÇALVES, Síval Carlos Mello. *Na medida do impossível: amor, individualidade e interiorização nos romances de Chrétien de Troyes*. Manaus: Edua, 2015.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. *Masculino/feminino*. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 2.

MEGÍAS, José Manuel Lucía. Libros de caballerías castellanos: un género recuperado. *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, Buenos Aires, n. extra 50-51, p. 203-234, 2004-2005.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. *Amor cortês*. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, 2002. vol. 1.

SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Trad. Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf>. Acesso em: 28 mai. 2018.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Edusp, 2015.