

**ACTES DEL X CONGRÉS INTERNACIONAL
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Edició a cura de
Rafael Alemany,
Josep Lluís Martos
i Josep Miquel Manzanaro**

Volum III

**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
«SYMPOSIA PHILOLOGICA», 12**

Alacant, 2005

Asociació Hispànica de Literatura Medieval. Congr s (10 . 2003. Alacant)
 Actes del X Congr s Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval /
 edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. -
 Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. - 3 v. (1636 pp.) ;
 23,5 x 17 cm. - (Symposia philologica ; 10, 11 i 12)
 Ponències en català, castell  i gallec
 ISBN: 84-608-0302-3 (84-608-0303-1, V. I; 84-608-0304-X, V. II; 84-608-0305-8, V. III)
 I. Literatura medieval - Hist ria i crítica - Congresos. 2. Literatura espanyola - Anterior
 a 1500 - Historia y crítica - Congresos. I. Alemany, Rafael. II. Martos, Josep Lluís.
 III. Manzanaro, Josep Miquel. IV. Título. V. Serie.
 821.134.2.09"09/14"(063)

Director de la col·lecció: Josep Martines

  Els autors

  D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: maig de 2005

Portada: Llorenç Piz 

II-lustració de la coberta: Taulell amb escena de torneig (1340-1360),

Museu Municipal de l'Almod , X tiva

Imprimeix: T BULA Diseño y Artes Gráficas

ISBN (Volum III): 84-608-0305-8

ISBN (Obra Completa): 84-608-0302-3

Dipòsit legal: A-519-2005

La publicació d'aquestes *Actes del X Congr s Internacional de l'Associació Hisp nica de Literatura Medieval* ha comptat amb el finançament de l'Acció Especial BFF2002-11132-E del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Cap part d'aquesta publicació no pot ser reprodu ida, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mit a, ja siga electrònic, químic, mecànic, òptic, de gravació o de fotocòpia, sense el perm s previ de l'editor.

REVENDO O ROMANCE DE AMADIS, DE AFONSO LOPES VIEIRA

*A um português que lloraba / Preguntaron la ocasion;
Respondió que el corazon / Y que enamorado estaba.
Por mitigar su dolor / Le preguntaron de quien;
Respondió que de ninguem: / Lloro de puro amor.
(Lope de Vega)¹*

*Lope de Vega, sorrindo / De nós no seu epigrama,
Diz que nos vamos carpindo / De puro amor, quando se ama.
E que o nosso coração / Tão brando se entrega à dor,
Que choramos «sem razão», / «Choramos de puro amor».
Assim, com-efeito, se entrega / Ao amor esta alma leal:
É a glória de Portugal, / Ilustre Lope de Vega!
(Afonso Lopes Vieira)²*

1. Em matéria literária, os juízos de valor acompanham a evolução dos tempos: ou para se firmarem como válidos, mesmo que em parte, ou para serem inteiramente reformulados —porque obsoletos, ultrapassados, anacrônicos ou equívocos. Quando tais julgamentos são emitidos pela erudição incontestada de uma pesquisadora da estirpe de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, eles parecem pertencer ao primeiro grupo, o das verdades irretocáveis. E contentamo-nos em repetir *ad nauseam* um ponto de vista que só teria a ganhar se revisto à luz das modernas contribuições trazidas pelo avanço das ciências humanas no âmbito epistemológico. Refiro-me ao famoso Prefácio que a ilustre Senhora escreveu para *O romance de Amadis* (1925),³

1. *Apud* Afonso Lopes Vieira, *A Diana de Jorge de Montemor*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1924, p. xx.

2. Afonso Lopes Vieira, *Antologia poética*, Org. de Nuno de Sampayo, Lisboa, Guimarães Ed., s/d, p. 129.

3. O texto foi editado no Brasil, respeitando, ao que parece, a edição de 1926, *O romance de Amadis: reconstituição do Amadis de Gaula dos Lobeiras: séc. XII-XIV por Afonso Lopes Vieira: O romance de Amadis*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Todas as referências à obra serão extraídas desta edição.)

do escritor português Afonso Lopes Vieira (1878-1946). É a ele (datado de 31 de dezembro de 1922) que a obra deve seu sucesso posterior ou, pelo menos, as louvaminhas da crítica, cujo coro tem cantado em uníssono pelos ecos daquela filóloga.⁴

D. Carolina, que manteve com Lopes Vieira terna amizade, conforme ele afirma em «Nota» ao final da «versão e interpretação em prosa» ao *Poema do Cid*,⁵ não poupa elogios ao autor e ao texto de «reescritura» de uma das mais conhecidas novelas de cavalaria amadora peninsulares, o *Amadis de Gaula* (1508), de Garci Rodríguez de Montalvo.⁶ Ao ver da romanista, é admirável a capacidade que teria tido o artista de reconduzir «o texto, por duas vezes renovado, à sua forma primitiva, verdadeiramente portuguesa». Que «forma primitiva» seria esta? Ela mesma responde, ao final de seu arrazoado: a do «amor-adoração à portuguesa, de modo algum mole e derretido, antes obstinado como expansão incoercível das forças de caráter, que o verdadeiro cavaleiro que ama conscientemente submete às leis da Ordem».⁷ Para chegar à «quintessência» do *Amadis*, ao seu «núcleo sentimental»,⁸ Lopes Vieira reduziu os 135 capítulos de Montalvo, distribuídos por três livros, aos quais o espanhol acrescentou um quarto (dedicado às *Sergas de Esplandián*), a apenas 20, trabalho que, como informa D. Carolina, lhe consumiu «repetidas leituras e investigações de quatro anos, no verão de 1922»: 1. Perion; 2. Darioleta; 3. Elisena; 4. Amadis sem tempo; 5. O Donzel do Mar; 6. Oriana, a Sem-Par; 7. Amadis de Gaula; 8. Na corte de el-rei Lisuarte; 9. Arcalaus; 10. O primeiro beijo; 11. Briolanja; 12. As penas de Amadis; 13. Beltenebros; 14. A senhora da Penha; 15. No castelo de Miraflores; 16. A espada e a guirlanda; 17. A canção de Leonoreta; 18. As sete partidas; 19. Imperatriz de Roma; 20. A Ilha Firme.

Uma vista d'olhos por esse rol permite observar que Vieira escolheu a dedo episódios que lhe permitissem retrair, sumariamente, uma espécie de biografia amorosa de Amadis, em sua relação com Oriana, a Sem-Par. Por isso D. Carolina viu nesta síntese o mesmo imaginário daqueles cantos de amor em que o trovador,

4. Muito recentemente, Paulo Alexandre Pereira reduziu o alcance dessas eventuais qualidades vieirianas, em artigo inédito que me foi gentilmente cedido com sua autorização: *Entre Filologia e Literatura — os caminhos da ficção cavaleiresca em Afonso Lopes Vieira*.

5. O testemunho dessa relação, estampado em sua correspondência, comparece de forma explícita ao final da redação de *O poema do Cid*, publicado em vários fascículos da *Lusitania — Revista de estudos portugueses* (de 1924 a 1927), em número especial justamente dedicado à filóloga alemã (fascículo x, volume iv, outubro de 1927, pp. 121-122).

6. Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadis de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1987, nota 1, p. 225: «La edición zaragozana trae correctamente el nombre de su autor, como indicó Alonso Cortés, art. cit., p. 414, a diferencia de otras posteriores, como la de Roma, 1519, Sevilla, 1526, Venecia, 1533, etc., en las que se atribuye a Garci Ordóñez de Montalvo». (Todas as referências a esta obra serão extraídas desta edição.)

7. *O romance de Amadis*, op. cit., pp. x e xxix, respectivamente. Note-se que D. Carolina empresta do próprio Lopes Vieira a expressão «amor-adoração»: é como ele defende a grandeza da *Diana de Jorge de Montemor*, cujo poeta, «entre todos, fez soar dentro da alma de Castela, hirta e pomposa, severa e genial narradora de gestas, a música diversa de um lirismo que vibrou no mundo todo», qual seja, «a feição mais original de Portugal no conjunto hispânico em que se integra». Op. cit., pp. xx-xxi.

8. *Idem*, p. xxviii.

postado ante sua dama, lhe requer a atenção, num complexo de lamentos passíveis de motivar a irônica alfinetada de Lope de Vega e a briosa réplica de Vieira, nos poemas epigráficos a este ensaio.

2. A harmonia de propósitos e intenções entre Carolina Michaëlis e Afonso Lopes Vieira —de que tanto se beneficiou *O romance de Amadis*— tem suas razões de ser, principalmente históricas e literárias. Como se sabe, Lopes Vieira foi escritor dos mais prolíficos e, antes de tudo, poeta. A ressalva é importante: *poeta*, com pelo menos doze títulos publicados, de extraordinária homogeneidade, porque ancorados naquilo que ele, em diversas passagens de suas obras e em várias circunstâncias, alcinhou de «alma nacional». Esse ideário entronca numa longa família literária lusitana, cujo remanescente mais evidente é Garrett e a herança do neo-garrettismo,⁹ que invadiu o Simbolismo, influenciou notoriamente António Nobre e desaguou pelo Modernismo adentro. Foi pela equação *lirismo + amor-adoração = alma nacional* que o poeta se orientou para refazer não só o *Amadis*, a *Diana* (1924), o *Cid* (1929), como também as críticas denominadas *Em demanda do Graal* (1924), que reexaminou *A paixão de Pedro*, o *Cru* (1940) e que arquitetou significativos títulos de obras poéticas, auto-referenciais, como *O Encoberto* (1905), *Ilhas de Bruma* (1917), *Onde a terra se acaba e o mar começa* (1940), etc. Nessa floresta de inspiração cristalina —obras cujos prefácios, principalmente da prosa, constituem verdadeiras «profissão de fé»— figuras arquetípicas como Gil Vicente e Camões são presenças constantes, além do apego declarado aos cancioneiros primitivos.

Por outras vias, D. Carolina vem dar ao mesmo ponto. O que subjaz ao seu Prefácio é, na verdade, a argumentação a favor da «autoria portuguesa» do *Amadis de Gaula* castelhano, cuja edição de 1508 teria sido mera refundição de originais (portugueses?) perdidos (pelo menos dois, segundo especialistas).¹⁰ Filóloga apaixonada, defendendo com firmeza a precedência da autoria lusa (talvez dos irmãos Lobeira) sobre a espanhola, Carolina Michaëlis surpreendeu na intuição de Lopes Vieira mais um argumento a seu favor: afinal, ela já dizia, em *A saudade portuguesa*, que «A saudade e o *morrer de amor* (outra face do mesmo prisma de terna afectividade e da mesma resignação apaixonada) são realmente as sensações que vibram nas melhores obras da literatura portuguesa, naquelas que lhe dão nome e renome».¹¹ Eduardo Lourenço reforça quase literalmente essas palavras, que podem ser tomadas como uma espécie de máxima da criação vieiriana, na esteira dos que, como Menendez y Pelayo,¹² separam o «lirismo» português do

9. Qualquer boa *História da Literatura Portuguesa* atesta-o: por exemplo, a de Massaud Moisés, *A Literatura Portuguesa*, 25ª ed., São Paulo, Cultrix, 1992, p. 215.

10. O assunto, extremamente polémico e até hoje não resolvido, só interessa aqui tangencialmente. Para sumariá-lo, consultar o verbete «Amadis de Gaula» do *Dicionário da Literatura medieval galega e portuguesa*, org. de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa, Caminho, 1993. Juan Manuel Cacho Blecua tem clara opinião sobre o tema: ver o capítulo «Datación y autoría» de sua *Introdução ao Amadis de Gaula*, *op. cit.*, pp. 57-81.

11. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *A Saudade portuguesa*, Aveiro, Estante Editora, 1990, pp. 52-53.

12. M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 1943.

«verismo» castelhano: «[...] a alma portuguesa vive e experimenta, com deleite e intensidade sem par, um estado que só nessa palavra intraduzível é possível exprimir. Com a ajuda dos poetas, a cultura portuguesa irá inscrever-se, com uma espécie de complacência, no círculo da saudade, e Portugal torna-se miticamente a terra da saudade».¹³

Ambos, D. Carolina e Afonso Lopes Vieira, estão inseridos, cada um de seu ângulo de interesses, em pleno coração do Saudosismo —«movimento», se assim se pode chamá-lo, situado entre finais do Simbolismo e o Modernismo.¹⁴ É no contexto do quadro político social que se seguiu à instalação da República portuguesa (1910) e na atmosfera das aspirações messiânicas de reforma, a mobilizar a juventude por várias décadas, que se explicam os elevados intuítos pedagógicos de Teixeira de Pascoaes, defendidos em *Arte de ser Português* (1915) —mesmo ano em que António Sérgio publica a sua *Educação cívica*— ou em *O homem universal* (1937). No artigo de abertura da revista *Águia* (1912), que tantos frutos gerou para o período de *Orpheu*, lá está o apelo à «alma portuguesa»: «A Saudade é o próprio sangue espiritual da Raça; o seu estigma divino, o seu perfil eterno». Para que não se lhe dê sentido rasteiro, Pascoaes entende esta Saudade como «alma» por ser ela «o sentimento-idéia, a emoção-refletida, onde tudo o que existe, corpo e alma, dor e alegria, amor e desejo, terra e céu, atinge a sua unidade divina». Lopes Vieira, cuja principal produção em prosa é dos anos 20, fez desses conceitos bandeira pessoal e tornou-se como a personificação do espírito saudosista (não se definiu a si o «poeta saudade?»). Para ele, como para Pascoaes, «uma educação verdadeiramente portuguesa respeitará o essencial carácter poético da alma portuguesa».¹⁵ Ou também para D. Carolina, que, ao tentar classificar a refundição feita por Lopes Vieira, não sabe se é «romance, novela, história, livro ou conto», mas sabe, com certeza, que o autor é o «nobre arauto e mantenedor do lirismo da alma portuguesa e evocador das suas mais puras manifestações».¹⁶

Lopes Vieira e Carolina Michaëlis têm o amor comum pela língua portuguesa, quando menos porque é ela o documento da «identidade nacional» que ambos buscaram como projeto de toda uma vida: a filóloga plasmou-o em sua edição do *Cancioneiro da Ajuda*; o poeta, em cada um de seus versos ou das «prosas-poéticas» que podem ser considerados os trabalhos de recomposição de textos arcaicos. Muito ao gosto de D. Carolina, Lopes Vieira, que afirmou que se «nasce com o sentido da Linguagem»¹⁷ e que é nas suas «memórias de português» que tem procurado «o Espírito da Pátria através dos livros e do mundo»,¹⁸ tinha um devaneio mirífico

13. Eduardo Lourenço, *Mitologia da saudade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 23.

14. Massaud Moisés, *Pequeno dicionário de Literatura Portuguesa*, São Paulo, Cultrix, 1981, verbete «Saudosismo».

15. Manuel Ferreira Patrício, *O messianismo de Teixeira de Pascoaes e a educação dos portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, p. 14. Vários artigos do volume 1 de *Estrada Larga* estão dedicados a temas do Saudosismo. Porto: Porto Editora, s/d.

16. *Op. cit.*, p. 1x.

17. São importantes as idéias do poeta sobre o assunto, expostas em «Breves notas de um estudante da língua», em *Nova demanda do Graal*, *op. cit.*, p. 350.

18. «A fé e o Império», *idem*, p. 105.

—que afinal realizou e foi por isso enaltecido—: «O meu desejo (e o meu sonho!) seria escrever uma língua que fosse, ao mesmo tempo, a das velhas amas rezadeiras de histórias e a dos altos letrados que fizeram a jornada das literaturas, das catedrais e dos museus. [...] Em suma: um verbo aristocrático e comum». ¹⁹ É o que diria um digno discípulo do *De Vulgari Eloquentia* de Dante... ²⁰

A reescritura montada por Lopes Vieira não é ingênua, como se depreende destas considerações trazidas à baila. É fruto de longo labor, de minuciosa pesquisa de fontes, de poderosas convicções anímicas, de fidelidade a uma causa. Mas —e aqui vem a indagação que motiva este ensaio— de perspectiva estética, artístico-literária, foi bem sucedido seu intento nacionalista, consubstanciado no *Romance do Amadis*?

3. Acredito que não, navegando na contra-corrente de D. Carolina e dos que com ela comungam. Dentre vários elementos convergentes, podemos começar pelo ponto nuclear, nevrálgico: quando Lopes Vieira limita o *Amadis* de 1508 à história amorosa de Amadis e Oriana (colhida principalmente nos livros I e II do texto espanhol), amputa a novela de sua vertente guerreira, que é o mesmo que retirar-lhe a cabeça e os membros. Com esse corte fatal, carregou junto grande parte do *maravilhoso*, quase tudo do teor moralizante representado pelas numerosas digressões e a maioria das incontáveis incursões de personagens secundários por intrigas paralelas. A guerra é o elemento catalisador de todas essas deambulações, que vão dos fatos concretos às aventuras psíquicas, incluindo o amor. Desfeito o composto (arte amatória + arte bélica, ambas um jogo alegórico), a trama enfraquece, banaliza-se, perde o halo idealista que a sustenta e que é o fundamento da longevidade das narrativas cavaleirescas. Carece, acima de tudo, daquela *tensão* a que são submetidos os cavaleiros em constantes «provações», quer sob ideologia profana, quer religiosa.

O prejuízo maior recai sobre a caracterização do herói, cujas lágrimas de amor e saudade, sem a contrapartida da bravura em campo de batalha, soam a tibieza de caráter —a um passo do tom parodístico explorado em *Aucassin et Nicolette*. ²¹ O cavaleiro combate *para* merecer o amor de sua dama: os percalços, as dificuldades, terrenas ou fantásticas, são a *prova* indispensável para ousar pleitear aquele galardão. O processo de conquista não é fácil nem imediato, uma vez que orientado por rígidos códigos éticos, cuja ruptura implica punições, a mais grave das quais é a perda do objeto amado. ²² Lopes Vieira, ao invés de mostrar Amadis em ação,

19. *Diana*, *op. cit.*, pp. xxxiv-xxxv.

20. A relação entre o *erudito* e o *popular* é dos temas mais instigantes nas atuais ciências humanas. Porque aqui não é o lugar dessa discussão —vertente iluminadora de Lopes Vieira— encaminhe-se o leitor para estudos recentes, que oferecem farta bibliografia: verbete «Escrito/Oral» do *Dicionário temático do Ocidente medieval*, org. de Jacques Le Goff & Jean-Claude Schmitt, São Paulo, Edusc, 2002; Hilário Franco Júnior, «Meu, teu, nosso: reflexões sobre o conceito de cultura intermediária», em *A Eva barbada. Ensaios de mitologia medieval*, São Paulo, Edusp, 1996, pp. 31-44; Peter Burke, *Cultura popular na Idade Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

21. *Aucassin et Nicolette*, ed. bilingüe a cargo de Jean Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1973.

22. Tratei das várias intercorrências deste motivo guerreiro em meu livro *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*, São Paulo, Íbis, 1995. Pela especificidade da análise, consulte-se, ainda, Jean Frappier,

optou por resumir suas vitórias pela voz do narrador onisciente,²³ extirpando delas o brilho que têm na edição de 1508. Ou mesmo, similarmente, em dois outros magníficos exemplos «nacionais» à mão —para não recorrer aos paradigmas franceses: de um lado, a *Demanda do Santo Graal* (cópia portuguesa do tempo do Rei D. Duarte), onde a referida *tensão* está elevada a grau máximo, porque os combatentes são pecadores, carnalmente voluptuosos, a demandar um Graal que só poderá ser tocado por quem estiver puro de corpo e espírito. De outro, a *Crônica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros (1520),²⁴ na linha dos arquétipos consolidados pela «matéria de Bretanha»: Clarimundo ama Clarinda, sua *dame sans merci*; ele está vaticinado, desde o nascimento, para Rei de Portugal. Muito lucidamente, Barros concebeu sua trajetória em três etapas, interdependentes: a destreza nas armas (volume 1), o amante perfeito (volume 2) e a recompensa da realeza (volume 3). É visível a gradação: se guerrear é importante para burilar a força física, amar o é para fortalecer a alma, para exercitar o discernimento moral —ambas qualidades sem as quais não se molda um bom Rei.

O *Amadis* de Lopes Vieira foi mutilado nessa indispensável dilação de tempo, de angustiante efeito psicanalítico, que separa o amante envolto em guerras, da amada que o recusa ou espera. Com saltar os empecilhos ao encontro do casal, o complexo enredo de aproximação/afastamento, aceitação/recusa, ansiedade/desolação, fé/descrença, esperança/conformismo, etc., que torna tão dinâmica a seqüência infundável de episódios —ao filtrar tudo isto, Vieira barateou as cenas de amor e circunscreveu-as aos epílogos bem sucedidos, o que é desfigurá-las inteiramente.

Considere-se, por exemplo, na versão de Vieira, a escassa dimensão, oferecida ao leitor, da ritualística relação entre os espaços da Ínsua Firme, da Penha Pobre e do castelo de Miraflores. O autor deteve-se neste último, espécie de reconstituição da Ilha dos Amores camoniana, local dos gozos de Amadis e Oriana. Contudo, os dois outros representam «passagens»,²⁵ etapas importantes na trajetória existencial do herói, ligadas inclusive aos epítetos que recebe, «Donzel do Mar» —relativo ao seu nascimento e infância obscuros, e «Beltenebros» — referente às «trevas» em que o atirou a desconfiança de Oriana. A condição de morto-vivo experimentada por Amadis na Penha, alheio a disputas de terras, a decisões políticas que dependiam de sua participação e condenando-se a uma solidão desértica, de forte extração bíblica pelo componente da expiação, foi reduzida a dois magros capítulos centrados nas cartas de Oriana, uma que rejeitou o amante, outra que o redimiu.

O compromisso pedagógico-doutrinário da novela esboroa-se e esta é uma das tradicionais marcas do gênero. Vieira tornou-o difuso ao preferir retratar em detalhes

«Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIe siècle», *Cahiers de civilisation médiévale*, Poitiers, n. 2, pp. 136-156, Avril/June, 1959.

23. Tenha-se um exemplo do procedimento usual ao longo da obra: «Nesses reinos distantes, para onde se fora depois de visitar o seu bom senhor Gandales e a corte de Gaula, praticou Amadis grandes feitos, para glória de Deus e da bem amada», *op. cit.*, p. 112.

24. Lisboa, Sá da Costa, 1953, 3 v.

25. Arnold Van Gennep, *Os ritos de passagem*, Petrópolis, Vozes, 1978. Joseph Campbell, *O herói das mil faces*, São Paulo, Cultrix/Pensamento, s/d.

as conseqüências dramáticas do «casamento secreto»²⁶ de Perion e Elisena e ocultar a gravidez de Oriana (que razões nebulosas o terão movido?), suspendendo abruptamente a narrativa após o confisco da amada ao Imperador de Roma. Particularmente neste episódio —tão longo e tão denso em Montalvo— que sentido tem a querela com o galanteador príncipe romano sem os desentendimentos havidos entre Amadis e Rei Lisuarte, pai de Oriana —desviando o conflito para o terreno das obrigações feudais, da gratidão vassálica, da fidelidade épica, em jogo de interesses sócio-históricos muito mais amplo que o mero lance amoroso?

Nos mínimos detalhes é possível surpreender a queda de temperatura no *Amadis* de Lopes Vieira. Observe-se que seu amor desmedido à «portuguesa língua» impediu traduzisse com rigor as repercussões morais do parto a Amadis, entregue às águas como o Moisés bíblico: à revelia do mundo, Elisena e Perion geram o protagonista através do «casamento secreto». Filho proibido pelas leis dos homens, ele é colocado em um cesto, na correnteza do rio. Darioleta, a aia, é quem providencia tudo:

Elisena, abraçada ao filho, não entendia estes preparos:
—Que ides fazer?
—Pô-lo aqui e deitá-lo ao rio!
A mãe apertava-o ao peito, chorava que se matava:
—Meu menino! Meu rico filhinho!²⁷

No *Amadis* de 1508, é bem outra a entonação:

[Darioleta] embolvióle en muy ricos paños, y púsolo cerca de su madre, y traxo allí el arca que ya oístes, y díxole Elisena:
—¿Qué queréis fazer?
—Ponerlo aquí y larcarlo en lo río —dixo ella—, y por ventura guareçer podrá.
La madre lo tenía en sus braços llorando fieramente y diciendo:
—Mi hijo pequeño, cuán grave es a mí la vuestra cuita!²⁸

A Elisena que sofre às mãos do português não parece a mesma que, cheia de gravidade no texto castelhano, considera a enormidade da desgraça que a acometeu, absorvendo em si a tragédia do filho («a *mi la vuestra*»). A exclamação «meu rico filhinho», embora dolorida, não tem a mesma severidade do ato de contrição e do *mea culpa* implícito em «cuán grave», expressão judicativa que imprime à cena um indisfarçado teor de religiosidade —indispensável às antíteses em que se enredam as personagens.

Talvez o maior pecado óptico de Lopes Vieira tenha sido cometido contra o *maravilhoso*²⁹ —justamente o ingrediente que acrescenta ao herói a preeminência

26. Justina Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, Aguilar, 1948.

27. *Op. cit.*, p. 20.

28. *Op. cit.*, v. 1, p. 246.

29. São indispensáveis os trabalhos de Jacques Le Goff, *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*, Lisboa, Edições 70, 1985; *Para um novo conceito de Idade Média*, Lisboa, Estampa, 1980. E, ainda,

sobre outros homens comuns. A não ser Arcalaus, o feiticeiro que mereceu o capítulo xi (apenas por ter posto em risco a segurança de Oriana), personagens decisivas como Urganda, a Desconhecida, Dardan, o gigante, e Endriago, o Diabo, são apresentadas sumariamente, por estratégia tão só da intriga romanescas: no capítulo «As sete partidas do mundo», Lopes Vieira deu conta das andanças de Amadis e dos oponentes que derrotou. Mais uma vez, é a trajetória moral ascendente que se perde: enfrentar o temível Endriago, demônio filho de um gigante que cometeu incesto com a filha que matara a mãe por causa do pai, monstro de terrífica aparência,³⁰ não é o mesmo que derrubar adversário humano. Se de forças transcendentais se trata e se o crime é de natureza ético-religiosa contra dogmas cristãos, também a vitória tem conseqüências espirituais mais elevadas. Não é a toa que Amadis só encontra Endriago no livro III da edição de Montalvo.

4. Lopes Vieira, bem como o julgamento de D. Carolina que o referenda, deixou-se levar por razões externas à obra — a «alma portuguesa», a «identidade nacional» — desatento a seus elementos constitutivos internos, estruturais, indissolivelmente atados à tradição medieval das novelas de cavalaria e dos romances corteses, até suas sobrevivências seiscentistas. Por ignorar a espinha dorsal da fôrma, em suas relações de causa/efeito, é que Vieira distingue com um capítulo a secundária Darioleta, criada de Elisena, ou a pequena Leonoreta, irmã de Oriana, pretexto para incluir na obra a «canção de Leonoreta» na versão de Lobeira,³¹ gaudío de Carolina Michaëlis. Ou, ainda, a infeliz Briolanja (capítulo xi), por quem supostamente teria intercedido D. Afonso de Portugal, sobre cuja verdadeira identidade correram rios de tinta. Essas escolhas são ditadas antes pelas predileções de Vieira do que pela coerência e a verossimilhança do texto.

P. Mabilie, *Le miroir du merveilleux*, Paris, Minuit, 1962; D. Poirion, *Les merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

30. «Tenia el cuerpo y el rostro cubierto de pelo, y encima havia conchas sobrepuestas unas sobre otras tan fuertes, que ninguna arma las podía passar, y las piernas y pies eran muy gruesos y rezios. Y encima de los ombros havia alas tan grandes, que fasta los pies le cubrían, y no de péndolas, mas de un cuero negro como la pez, luziente, velloso, tan fuerte que ninguna arma la podía emçoer, con las cuales se cubría como lo fiziesse un hombre con un escudo. Y debaxo delas le salían braços muy fuertes, assí como de león, todos cubiertos de conchas más menudas que las del cuerpo, y las manos havia de fechura de águila con cinco dedos, y las uñas tan fuertes y tan grandes, que en el mundo podía ser cosa tan fuerte que entre ellas entrasse que luego no fuesse desfecha. Dientes tenia dos en cada una de las quixadas, tan fuertes y tan largos, que de la boca un codo le salían, y los ojos, grandes y redondos, muy bermejos como brasas, assí que de muy lueñe, siendo de noche, eran vistos y todas las gentes huían del. Saltava y corría tan ligero, que no havia venado que por pies se le pudiesse escapar; comía y bevia pocas vezes, y algunos tiempos, ningunas, que no sentía en ello pena ninguna. Toda su holgança era matar hombres y las otras animalias bivas, y quando fallava leones y ossos que algo se le defendían, tornava muy sañudo, y echava por sus narizes un humo tan spantable, que semejava llamas de huego, y dava unas bozes roncadas espantosas de oír; assí que todas las cosas bivas huían ant'él como ante la muerte», *op. cit.*, v. II, p. 1133.

31. J. J. Nunes, *Cantigas de amor dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, Centro do livro brasileiro, 1972, pp. 1-5. *Vid.* a leitura do poema proposta por Vicens Beltrán, «La Leonoreta del Amadis», *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU, 1988, p. 187.

Talvez os pressupostos «realistas» do autor estejam entroncados no velho preconceito —hoje completamente ultrapassado— contra as novelas cavaleirescas e seu universo de fantasias. Destas se desconfiou sempre, desde que Platão alertou sobre o perigo que a imaginação dos poetas poderia representar para a educação dos jovens atenienses, com apresentar por verdades o que não tinha existência corpórea.³² Aristóteles, com suas teorias sobre a *mimesis* e a relatividade da beleza artística,³³ tratou de minorar o alcance dessas palavras que, no entanto, retomadas e disseminadas por Santo Agostinho,³⁴ percorreram a Idade Média em numerosas variantes e continuaram pelo Renascimento em juízos devastadores. Conforme cita Cacho Blecua, em 1555 as Cortes de Valladolid dispunham: «Otro si decimos que está muy notorio el daño que en estos Reinos he hecho y hace a hombres mozos y doncellas e a otros géneros de gentes leer libros de mentiras y vanidades, como son *Amadis* y todos los libros que después dél se han fingido de su calidad y letura y coplas y farsas de amores y otras vanidades».³⁵

É por essa cartilha que reza Lopes Vieira; dela escapam os amores de Amadis e Oriana porque emblematizam, ao ver do poeta, o «lirismo nacional», tão «verdadeiro». Voltado para esse escopo, ele dá as costas ao polissêmico sentido de «imaginação» —que pode abrigar o fantástico, o miraculoso, o mágico, o onírico, etc, e nem por isto ser menos «real». Palavra vizinha de *imago* (ou representação mental) e «imaginário» (ou realidade coletiva), ela «é feita de imagens interiores e imateriais», mas «se alimenta de imagens exteriores e materiais, percebidas pelos sentidos e por sua vez 'desrealizadas'».³⁶ Dessa interação entre ficção e realidade sobrevivem os mitos em sua circularidade cíclica —porque é na esfera do mito institucional cavaleiresco que transita Lopes Vieira, embora não tenha atinado com as possibilidades trans-históricas do modelo que tinha em mãos. O seu *Amadis* assenta num engano: a suposição de que é possível arrancar a obra ao espaço-tempo que a enformou³⁷ e, mesmo assim, manter-lhe a integridade vertebral. A *impossibilia* se resolveria pela opção de escrever uma outra história, que tivesse de comum com a fonte apenas o ideário simbólico.

Assim procedeu, por exemplo, Ariano Suassuna, ao ambientar o mito do Graal em terras nordestinas, transformando Sinésio, o Alumioso, no Galaz do sertão;³⁸ assim o fez Almeida Faria, que no *Cavaleiro Andante*³⁹ glosou o mito da *peregrinatio* para dizer da dispersão do homem moderno —desenraizado, solitário e sem crenças; assim Cecília Meireles intuiu o potencial de *Leonoreta*, quando

32. O diálogo da *República* (Rio de Janeiro, Ediouro/Tecnoprint, s/d, pp. 80 e ss.) é por demais conhecido, para que nos detenhamos nele.

33. Aristóteles, *Arte retórica, arte poética*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1966, p. 266.

34. Santo Agostinho, *A cidade de Deus*, Rio de Janeiro, Vozes, 1990, v. I, p. 243.

35. Introdução ao *Amadis de Gaula*, *op. cit.*, p. 87.

36. Jean-Claude Schmitt, «A imaginação eficaz», *Signum. Revista da Associação Brasileira de Estudos Medievais*, 3, São Paulo, 2001, p. 136.

37. Convém assinalar que o *Amadis* de Montalvo está mergulhado no contexto ibérico da Reconquista e da corte dos «reis católicos» Isabel e Fernando.

38. Ariano Suassuna, *Romance d'a Pedra do Reino*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

39. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

reescreveu com ousadia o canto de louvor à irmãzinha de Oriana e o mudou de forma radical:

Leonoreta, fin'roseta
branca sobre toda flor,
ai, Leonoreta,
nos bosques atrás do mundo,
por mais que eu não to prometa,
encontrarás meu amor,
desgraçado mas jucundo,
sem desgosto e sem favor.
Leonoreta, não te meta
en gran coita a minha dor!⁴⁰

Como se observa, a poeta tomou o *motivo* de Leonoreta, ornamento de uma agradável tertúlia da nobreza cortesã, e fez dele misteriosa confissão existencial. Portanto, outro registro, outros tempos. É o respeito que os mitos, para o serem, exigem.

O que fez Lopes Vieira? Nem uma coisa, nem outra: seu *Romance* não é fiel à obra de 1508, porque a aleijou em signos fundamentais, conforme apontados; e não é original, não é novo, porque precisa da cópia anterior para fazer-se entender, está atado à sua trama. Portanto, nem ao gosto do leitor de antanho e, muito menos, ao do leitor de hoje, para quem tais códigos de decifração são matéria do passado. O que faltou? Habilidade suficiente para vestir *Amadis* à moderna, sem que ele deixasse de ser univocamente cavaleiro, na guerra e no amor.

LÊNIA MÁRCIA MONGELLI
Universidade de São Paulo

40. Cecília Meireles, «Amor em Leonoreta», *Obra poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1972, p. 371. Tratei do assunto no artigo «Quem é a Leonoreta de Cecília Meireles?» em *Atualizações da Idade Média*, org. de Maria do Amparo Tavares Maleval, Rio de Janeiro, Editora da UERJ, 2000, pp. 233-258.