

CONSIDERAÇÕES SOBRE O AMOR CORTÊS EM GEOFFREY CHAUCER: UMA ANÁLISE DO “CONTO DO CAVALEIRO”

MEDEIROS, Márcia Maria^{*}

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise sobre as questões relacionadas ao amor cortês, um gênero literário muito conhecido na Idade Média e que trabalhava com a perspectiva do amor de um cavaleiro por uma dama inacessível a qual ele servia e da qual esperava determinados benefícios, como por exemplo, um olhar. Para tanto, usa-se como base de análise o “Conto do Cavaleiro”, extraído do livro de Geoffrey Chaucer, *Contos da Cantuária*.

PALAVRAS-CHAVE: Geoffrey Chaucer; literatura medieval; amor cortês

ABSTRACT: This article presents one analyses about the questions connects to courteous love, one literary genre to much kown at the Middle Age, and worked with the perspective of knighth's love by one inaccessible lady who he served and waited some benefits, like for exemple, a expression. To make the analyses, is used like base the knighth tale, extracted by Geoffrey Chaucer's book, *Canterbury Tales*.

KEYWORDS: Geoffrey Chaucer; medieval literature; courteous love

Quando Geoffrey Chaucer inicia as narrativas que compõem o enredo de *Contos da Cantuária* (2003), o primeiro narrador é o cavaleiro, que contará uma história de amor, cujo pano de fundo é o que se convencionou chamar de amor cortês, o qual será objeto de análise deste artigo.

A expressão “amor cortês” ou “amor cortesão”, que designa uma relação entre um homem e uma mulher, não é medieval, tendo sido utilizada pela primeira vez por Gaston Paris, no ano de 1883, em um artigo de sua autoria, sobre *O cavaleiro da carroça*¹, de Chrétien de Troyes, romance que narra o amor mais que perfeito entre Lancelote² e Guinevere³, a esposa do rei Artur:

Esse laço o faz [Lancelote] praticar proezas espantosas e prestar ilimitada obediência às ordens de sua dama. Trata-se da *fine amor*: na

^{*} Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2006). Atualmente é professora da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

¹ O livro possui dois títulos: *O Cavaleiro da Carroça* e *O Cavaleiro da Charrete*.

² Também grafado Lanzarote.

³ Também grafado Ginebra.

produção lírica, trovadores e *trouvères* usavam os termos *vraie amour* e *fine amour* para falar do amor perfeito e acabado, depurado como o ouro mais fino (LE GOFF & SCHMITT, 2006, p. 47)⁴

O texto de Chrétien de Troyes se dedica às etapas crescentes em relação à devoção de um cavaleiro por sua dama, chegando a transformá-la em uma espécie de culto. Não se percebe no romance qualquer perspectiva de culpa em relação a esse amor, mesmo que ele seja adúltero.

No princípio da narrativa de Chaucer que remete ao “Conto do Cavaleiro”, conta-se a vitória de Teseu, senhor e governante de Atenas, contra as Amazonas do reino da Cítia. Teseu se casou com a rainha das Amazonas, Hipólita, e a trouxe consigo para sua terra juntamente com sua irmã, a jovem e bela Emília. No caminho de volta a Atenas, Teseu encontrou um grupo de chorosas mulheres que se dirigiu a ele usando dessas palavras:

Senhor a quem a Fortuna fez glorioso/ Na conquista e está mandando
para casa vitorioso,/ Não temos rancor de sua glória em nosso pesar/
Mas pedimos sua misericórdia e alívio./ Tenha piedade da nossa
angústia e tristeza! Alguma gota de piedade, em sua nobreza,/ sobre
nós, mulheres infelizes que caímos!/ Não há nenhuma entre nós/
Que não tenha sido duquesa ou rainha,/ Embora desgraçadas agora,
como pode ser visto/ Graças a Fortuna e sua roda traiçoeira/ Que não
sofre sobre a terra para sentir/ Aguardando a sua presença nós,/ Aqui
estamos no santuário da deusa Clemência,/ Esperamos uma quinzena
para esta hora./ Ajude-nos, meu Senhor, com o seu poder.⁵

Essa fala traz em si duas questões interessantes: primeiramente a temática da roda da Fortuna, tão querida na literatura medieval e resgatada aqui por Geoffrey Chaucer. Herança cultural do paganismo, a Fortuna é a deusa que governa o mundo de forma tirana e caprichosa. Os homens não podem confiar em suas ações e em seus postulados, pois o humor desta deusa é extremamente instável. A Fortuna representa a fatalidade do

⁴ Os grifos acompanham o original. O trovador é o poeta lírico que vivia nas cortes do sul da França, seu correspondente no norte, *trouvère*, não tem em português um vocábulo específico que o designe.

⁵ Todas as traduções realizadas neste trabalho são de responsabilidade da autora. Existe uma versão em português da obra de Chaucer, realizada por Paulo Vizíoli a qual se encontra nas referências deste artigo, mas a mesma foi feita em forma de prosa. Optou-se pela tradução da poesia direto da língua inglesa por entender que esse processo enriquece a análise do trabalho. O texto utilizado aqui como base para este artigo foi traduzido para o inglês moderno em 1951, por Nevill Coghill e publicado pela Penguin Books.

(...) O Sir, whom Fortune has made glorious/ In conquest and is sending home victorious,/ We do not grudge your glory in our grief/ But rather beg your mercy and relief./ Have pity on our sorrowful distress!/ Some drop of pity, in your nobleness,/ On us unhappy women let there fall!/ For sure there is not among us all/ That was not once a duchess or a queen,/ Though wretches now, as may be truly seen,/ Thanks be to Fortune and her treacherous Wheel/ That suffers no estate on earth to feel/ Secure, and, waiting on your presence, we,/ Here at the shrine o Godness Clemency,/ Have watched a fortnight for thid very hour./ Help us, my Lord, it lies within your Power. (...)
(CHAUCER, 2003, p. 28)

mundo, a explicação de mistérios inextrincáveis, à lei de uma justiça imanente. Esse tema exorbitou a literatura medieval e penetrou com força na lírica renascentista. Sua importância será cabal em dois momentos desse contexto: a poesia amorosa e a própria épica camonianiana.

A segunda questão diz respeito à clemência: as mulheres estavam no templo da deusa Clemência esperando pela passagem de Teseu. Esse fato remete aos espelhos dos príncipes, obras de gênero normativo ligadas ao processo de moralização e ilustração ética que se desenvolveram no século XII e se generalizaram no século XIII, tornando-se textos de caráter exemplar.

Os autores dessas obras escritas como norte para o governo dos reis eram todos eclesiásticos (alguns, como no caso dos espelhos dos príncipes carolíngios do século IX, de alta hierarquia) e eles propuseram aos reis de seu tempo o modelo de determinados reis bíblicos, carregados com as virtudes importantes para um rei governar, como prudência, justiça, misericórdia, humildade e sabedoria.

Como rei clemente que era Teseu, ele deveria ouvir as súplicas daquele conjunto de mulheres e julgar se as mesmas tinham um fundo de razão para aplicar a justiça conforme aproovesse fazer. A súplica constituía-se no seguinte:

Era esposa de Capaneus, rei há muito tempo/ Que morreu em Tebas,
maldito seja aquela dia!/ E nós em nossa desconsolada ordem/ fazemos
esse triste apelo à piedade/ Perdemos nossos maridos naquela cidade
fatal/ Durante o cerco, assim aconteceu./ Agora o velho rei Creon –
Oh ai de mim! -/ O senhor de Tebas cresce em crueldade/ E cheio de
maldade e raiva,/ E na sua tirania como eu disse,/ Ultraja os corpos
de nossos mortos,/ Arrastando-os pela planície/ Em uma pilha, e lá,
como nós aprendemos,/ Eles não são enterrados e nem queimados,/
Mas ele faz com que os cães os devorem, desprezando-os.⁶

O lamento das mulheres tocou profundamente o coração de Teseu (rei generoso e sensível aos apelos que lhe eram feitos). Ele jurou pela sua honra de cavaleiro que empenharia todas as suas forças para punir Creonte e, em seguida, sem mais delongas, desfraldou sua bandeira e marchou

⁶(...)Was wife to King Capaneus long ago/ That died at Thebes, accursed be the day!/ And we in our disconsolate array/
That make this sorrowful appeal to pity/ Lost each her husband in that fatal city/ During the siege, for so it came
to pass./ Now old king Creon – O alas, alas!-/ The Lord of Thebes, grown cruel in his age/ And filled with foul
iniquity and rage,/ For tyranny and spite as I have Said/ Does outrage on the bodies o four dead,/ On all our
husbands, for when they were slain/ Their bodies were dragged out onto the plain/ Into a heap, and there, as we have
learnt,/ They neither may have burial nor be burnt,/ But he makes dogs devour them, in scorn (...) (CHAUCER,
2003, p. 28)

Não é objetivo deste artigo discutir as questões referentes ao estudo da morte, senão as que se referem ao amor cortês.

Sobre as questões referentes a morte ver: MEDEIROS (2008); HUIZINGA (1996); SALOMAO (1964); (1996).

contra Tebas com todo o seu exército naquele mesmo momento. Deu ordens para que Emília e Hipólita prosseguissem em direção de Atenas e partiu ele próprio em busca do inimigo.

Teseu venceu a luta e trouxe consigo dois prisioneiros oriundos da alta nobreza de Tebas condenados a viver para sempre em terras inimigas sem esperança de resgate: um se chamava Arcita o outro Palamon. Os dois ficaram presos em uma torre maciça e forte, que era a principal masmorra do castelo.

Nesse contexto, e dando um salto temporal na história, Chaucer apresenta aos seus leitores e leitoras a bela Emília passeando por um jardim em pleno mês de maio:

Anos e anos passaram, dia após dia/ Até que em uma manhã do mês de maio/ A jovem Emília, que era mais bela/ Do que o lírio em seu caule verde/ E de faces mais frescas/ Que as rosas no início do tempo de maio/ - Eu não saberia dizer qual das duas era mais fresca -/ Antes que fosse dia, como ela costumava fazer/ Maio é o mês que não tolera ociosos/ A estação chama todos os corações gentis/ A acordarem do sono, e comecem a se lançar/ Dizendo: 'Levanta-te! Mostra teu devido respeito!'/ E isso fez Emília lembrar de novo/ A honra que ela devia a maio e ela levantou-se,/ Suas belezas recém despertas. Para falar dessas/ Seu cabelo louro estava preso em uma trança/ Que caía pelas suas costas, um metro de comprimento, eu acho,/ E no jardim, ao nascer do sol/ Andava para lá e para cá/ Vagando e colhendo flores, brancas e rosas,/ Para fazer uma guirlanda para sua cabeça,/ E como um anjo cantava uma canção celestial.⁷

É preciso lembrar que, no hemisfério norte, os dias mais quentes depois do rigoroso inverno, quando a natureza renasce com todo seu viço são exatamente os dias de maio. Daí essa descrição tão aprazível de um mês que propicia loas a si mesmo. Nesse contexto, a jovem Emília representa a mesma força vigorosa que tem o mês de maio, mês em que a vida se torna plena novamente e no qual a esperança renasce depois de um longo inverno. Seus cabelos são dourados, como dourados são os raios do sol que batem na terra depois do cinza da estação que lhe antepôs. Se no

⁷ Year after year went by, day after day/ Until one morning in the month of May/ Youg Emily, thar fairer was of mien/ Than is the lily on its stalk of green,/ And fresher in her colouring that strove/, With early roses in a May-time grove/ - I know not which was fairer os the two-/ Ere it was a day, as she wants to do,/ Rose and arrayed her beauty as was righth,/ For May will have no sluggardry at night,/ Season that pricks in every gentle heart,/ Awaking it form sleep, and bids it start,/ Saying, 'Arise! Do thine observance due!'/ And this made Emily recall anew/ The honour due to May and she arose,/ Her beauties freschly clad. To speak of those,/ Her yellow hair was braided in a tress/ Behind her back, a yard in length, I guess,/ And in the garden at the sun's uprising,/ Hither and thither at her own devising,/ She wandererd gathering flowers, white and red,/ To make a subtle garland for her head,/ And like an angel sang a heavenly song (CHAUCER, 2003,p. 31).

inverno o mundo é cinza, na primavera e no verão, ele se veste de dourado como são os raios solares e os cabelos de Emília.

Aqui cabe perguntar: que prepara a pena caprichosa de Chaucer para Arcita e Palamon? O autor descreve que o jardim onde passeava Emília é muito próximo da torre onde estão presos os jovens tebanos. Assim, quando Palamon deu com seus olhos em tamanha beleza, juntando o vigor da estação ao viço da moça apaixonando-se prontamente, o mesmo aconteceu com Arcita. Isso foi o suficiente para que os dois começassem a disputar o amor da jovem que sequer sabia ser alvo de tamanha afeição:

Eu confiei a você meus segredos, sem dúvida,/ Ainda que você
traioeiramente/ Ame a minha senhora, a quem eu amo e sirvo/ E
sempre servirei, até que a morte corte o nervo do meu coração./ Não,
falso Arcita! Isso você não fará!/ E a amei primeiro e contei minhas
penas a você/ Como irmão e amigo/ que jurou-me, como eu disse
antes./ Então você está ligado por honra, como um cavaleiro/ A me
ajudar, isso está em seu poder/ E se isso for falso, sua honra será vã.⁸

A resposta de Arcita não é menos ácida: “Você será julgado como falso, não eu;/ E falso você é, eu digo a você, totalmente!/ Eu a amei como mulher antes de você. O que você pode dizer? Agora mesmo você não sabia/ Se ela era uma mulher ou uma deusa dos céus!/ Seu amor é místico e sagrado./ E o meu é um amor por um ser humano (...)”⁹

Chama a atenção na fala de Palamon a idéia de servir a dama, como se serve a um senhor feudal, o que aproxima a ideologia do amor cortês das práticas relacionadas ao feudalismo. Toda a súplica amorosa é calcada no modelo feudo-vassálico e o uso da terminologia “minha senhora” é marca de requerimento: o homem está a serviço da dama como o vassalo está a serviço do senhor.

Arcita deseja Emília como amante, ou seja, ele espera servi-la e conquistar uma recompensa, qual seja ela, um olhar, um beijo, quiçá uma declaração de amor (sempre incerta), ou mesmo a verdadeira união carnal. Entretanto, há que se levar em conta que existe um caminho a ser seguido para aquele que deseja as boas graças da dama: “(...) A petição amorosa deve estar sempre ligada ao valor pessoal. Aquele que deseja tornar-se amante de uma dama se mostrará leal e cortês, dedicará toda a atenção a

⁸ I trust you my secrets, make no doubt,/ Yet you would treacherously go about/ To love my lady, whom I love and serve/ Ande ver shall, till death CUT my heart's nerve./ No, false Arcite! That you shall never do!/ I loved her first and told my grief to you/ As to the brother and friend that swore/ To further me, as I have Said before,/ So you are bound in honour as a knighth/ To help me, should is lie within your might;/ Else you are false, I say, your honour in vain! (CHAUCER, 2003, p. 34).

⁹ “You shall be judged as false”, he Said, “not me;/ And false you are, I tell you, utterly!/ I loved her as a woman before you./ What can you say? Just now you hardly knew/ Is she were girl or goddess from above! Yours is a mystical, aholy love,/ And mine is love as to a human being (...) (CHAUCER, 2003, p. 34)

fazer o elogio da amada (...)” (LE GOFF & SCHMITT, 2006, p. 49). Como se percebe, a narrativa de Chaucer vai aos poucos desenhando a figura do cavaleiro cortesão e de seu objeto de amor; a dama aparentemente inacessível.

Essa inacessibilidade pode se dar por várias razões, entre elas o fato da dama ser casada. Na lírica, essa situação aparece como uma relação virtualmente adúltera: a mulher casada é objeto de uma corte amorosa e de uma súplica cujos mensageiros são os poemas enviados a ela, que se torna senhora da pena e do coração do poeta. No caso de Arcita e Palamon, a inacessibilidade é de outra natureza: eles estão separados do alvo de seu amor pelas paredes de uma masmorra, devido a condição de prisioneiros.

Entretanto, o conto dá uma guinada e Arcita é libertado: um nobre amigo de Teseu pede-lhe pela liberdade do jovem e o rei concorda com isso desde que Arcita nunca mais volte a Atenas sob pena de ser imediatamente preso e decapitado. Ao saber de sua sorte, o lamento do jovem é pungente:

Maldito o dia em que nasci!/ Pior que a minha prisão é a terra sem fim/ Agora estou condenado eternamente a habitar/ Não no Purgatório, mas no Inferno./ Quisera nunca ter conhecido Perotheus!/ Para então eu ter permanecido sob o poder de Teseu./ Acorrentado na prisão e sem alívio/ Eu ainda estava na bem-aventurança e não na dor./ Apenas ver a quem eu amo e sirvo,/ Embora nunca me fosse concedido ter seus favores/ Seria suficiente para mim.¹⁰

Arcita vai ficar longe de sua amada, a dama que serve e da qual espera um dia obter benesses (mesmo que essa benesse seja apenas um olhar). Sua situação de desespero vai ainda mais longe: não contemplar Emília representa para ele a morte real, o esquecimento total, uma morte da qual não há ressurreição. Seu castigo se tornou pior do que a prisão da qual estava sob jugo: ali ele ainda mantinha esperança de obter alguma coisa dela por isso vivia no purgatório e partiria para o paraíso se dela obtivesse ao menos um olhar. Mas longe dela seu coração definhará e ele estará condenado a morrer por esse amor.

Para Palamon a partida de Arcita representava um grande problema, pois significava que o seu rival na disputa pelo coração da bela Emília (que ainda continuava sem saber que era alvo de uma disputa amorosa entre os dois cavaleiros) poderia retornar a Tebas, reunir um exército e mover uma guerra contra Atenas, visando a captura de Emília para enfim desposá-la.

¹⁰ “Alas the day that gave me birth!/ Worse than my prison is the endless earth,/ Now I am doomed eternally to dwell/ Not Purgatory, but in Hell./ Alas that ever I knew Perotheus!/ For else I had remained with Theseus./ Fettered in prison and without relief/ I still had been in bliss and not in grief./ Only to see her whom I love and serve,/ Though it were never granted to deserve/ Her favour, would have been enough for me. (CHAUCER, 2003, p. 36).

Há que se levar em consideração o sentimento de Palamon nesse momento: ele se consome em ciúme e mágoa pelo sofrimento de ficar encarcerado e não ter condições de disputar o amor de Emília com Arcita, que agora, estando livre, poderia conquistar a moça. Neste ponto da trama, o cavaleiro narrador da história apresenta uma espécie de questionamento, como se convidando os leitores de sua narrativa a julgarem o caso dos jovens enamorados mais de perto:

Eu não posso dizer quem suportava mais sofrimento./ Falando rapidamente, Palamon o pálido/ Está lá, condenado a prisão perpétua./ Acorrentado em grilhões até seu último suspiro;/ Arcita está exilado na dor da morte/ Longe da senhora que ele não verá mais./ A vocês amantes, uma questão eu ofereceria,/ Arcita ou Palamon, qual dos dois sofre mais?/ Um pode ver sua senhora todos os dias,/ Mas está trancado na prisão para sempre./ O outro está livre, o mundo todo está a sua frente,/ Mas ele não pode ver mais sua senhora./ Julguem vocês entre os dois, se vocês puderem./ Porque eu vou seguir contando a história que comecei.¹¹

A prática dos chamados “julgamentos de amor” (LE GOFF & SCHMITT, 2006, p. 51) era conhecida entre a nobreza medieval. Um exemplo desse processo pode ser encontrado no texto de André Capelão, *Tratado do Amor Cortês* (2000), o qual foi redigido em meio a um mecenato favorável a criação literária e patrocinado por Maria da Champanhe.

Segundo o *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, coordenado por Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt:

(...) [o] *Tratado* de André Capelão, (...) define o amor cortesão conforme o acesso permitido pelo nível social – ele é proibido aos clérigos e plebeus – para, em seguida, vincular-se ao amor perfeito, definido segundo os “julgamentos de amor” patrocinados por grandes damas (LE GOFF & SCHMITT, 2006, p. 51).

Assim, pode-se tecer algumas considerações sobre essa prática conhecida como amor cortês: em primeiro lugar esta era observada como exclusividade da nobreza laica, sendo financiada por tal nobreza. Em segundo lugar, cabe ressaltar a relação desta literatura com a sociedade da qual nasceu. Ou seja, o amor cortês era oriundo da corte, percebido como ação que se originava e que tinha como destino os homens e mulheres de origem

¹¹ I cannot tell you which had most to bear./ To put in shortly, Palamon th pale/ Lies there condemned to perpetual jail,/ Chained up in fetters till his dying breath;/ Arcita is exiled on pain of death/ For ever from the long-desired shore/ Where lives the lady he will see no more./ You lovers, here's a question I would offer,/ Arcite or Palamon, which had most to suffer?/ The one can see his lady day by day,/ But he must dwell in prison, locked away./ The other's free, the world lies all before,/ But never shall he see is lady more./ Judge as you please between them, you tha can,/ For I'll tell on my tale as I began. (CHAUCER, 2003, p. 39).

nobre. Desta forma ele não se manifestava e nem tinha expressão junto aos burgueses e aos camponeses. Daí os heróis e heroínas dessas histórias serem cavaleiros ou reis e princesas ou rainhas.

Quanto à gênese do conceito de amor cortês, não existe uma unanimidade, ora sendo o mesmo definindo como a relação de um cavaleiro com uma dama distante e inacessível, ora sendo mais carnal, de caráter adúltero. Uma terceira possibilidade prenuncia o vínculo entre jovens que aspiram ao casamento. Dessa forma, a ideologia que envolve sua prática incita diversas nuances, podendo ser diferente dependendo da região que a arbitrava, como por exemplo, o sul e o norte da França. Isso sem falar dos que formulam a sua doutrina, como o já citado André Capelão.

Le Goff e Schmitt demonstram a dificuldade de uma única definição:

Quanto aos romances, alguns casais ilustram perfeitamente a *fine amour* (Lancelote e Guinevere), mas não se pode falar de *fine amour* no âmbito de um casamento desejado e procurado. Mesmo na área d'oc¹², a ideologia de Jaufré Rudel não é a do trovador Marcabru, e os que enclausuram a relação amorosa em modelos doutrinários não falam em nome dos que exprimem a súplica amorosa ou fazem-na exprimir por meio de seus heróis. (LE GOFF & SCHMITT, 2006, p. 48)

No caso de Arcita e Palamon, eles se enquadram na categoria dos amantes desafortunados que estão apaixonados por uma dama distante deles e que se torna objeto de culto de seu desejo. O sentimento de sofrimento do jovem Arcita por esse amor impossível era tanto que ele adoeceu por estar separado da simples visão de sua amada. Chaucer expressa o sentimento de Arcita da seguinte forma:

Para resumir sua miséria/ Nunca houve homem tão sofrido,/ Nem agora, nem enquanto o mundo continua./ Não comia mais, não bebia mais, não dormia mais,/ Fino como um eixo, seco, sem nada./ Seus olhos eram ocos, terrível de contemplar/ Sua face caída, como cinza pálida e fria,/ E ele ia solitário e sozinho,/ Lamentando-se na noite e gemendo;/ E se o som da música tocava seus ouvidos/ Ele chorava, incapaz de abster-se de suas lágrimas.¹³

Arcita mudara tanto devido ao sofrimento amoroso que ninguém o reconheceria se voltasse a Atenas. Por isso disfarçou-se como um

¹² A *langue do'c* é falada no sul da França, já a *langue d'o'it* é falada no norte do país.

¹³(...) To sum his misery,/ There never was a man so woe-begone,/ Nor is, nor shall be while the world goes on./ Meat, drink and sleep – he lay of all bereft,/ Thin as a shaft, as dry, with nothing left./ His eyes were hollow, grisly to behold,/ Fallow his face, like ashes pale and cold,/ And he went solitary and alone,/ Wailing away the night and making moan;/ And if the sound of music touched his ears/ He wept, unable to refrain his tears. (CHAUCER, 2003, p. 39/40).

trabalhador e retornou àquela cidade, esperando poder pelo menos ver a bela Emília e, com isso, minorar a sua dor. Ele foi até a corte e ofereceu-se como serviçal, sendo, então, colocado para trabalhar como camareiro-mor, estando diretamente subordinado aos mandos de Emília. Seu trabalho foi tão bem visto que acabou por tornar-se escudeiro de Teseu, o que o aproximou ainda mais do objeto de seu amor.

Quanto a Palamon, ele definhava na prisão atormentado pela dor e pelo desespero, pois carregava em seu peito uma dupla mágoa e uma dupla angústia: por um lado a opressão do amor não correspondido e, por outro, saber-se prisioneiro por toda a vida. No entanto, ele acabou escapando da prisão graças a ajuda de um amigo e fugiu da cidade o mais rápido que pôde, escondendo-se em um bosque nas cercanias. Ele pretendia ir para Tebas, solicitar o auxílio dos amigos e promover uma guerra contra Teseu, objetivando conquistar Emília.

Enquanto Palamon estava escondido no bosque, Arcita aproximou-se do lugar onde ele estava e melancolicamente falou sobre seu amor por Emília e da impossibilidade de tornar esse amor realidade. Seu único desejo era agradar a jovem, ou seja, torna-se clara a ideia da servidão do cavaleiro para com a sua dama.

Percebe-se que o amor perfeito só se alcança depois de um longo percurso e que aquele que ama deve contentar-se em servir e esperar. Ou seja, antes de atingir a alegria final, é preciso passar por provações, cuja principal é ver-se afastado da dama inclemente que sequer dirige ao amado um olhar. Só resta ao amante suspirar e adorar, frequentemente de longe.

O ciúme de Palamon por Emília era tão profundo que ele não pôde ouvir as lamúrias de Arcita e ficar incógnito. Revelando-se ao seu antigo companheiro de prisão, e agora rival no amor de Emília propõe que se faça um duelo de morte para definir afinal quem é merecedor da dama, Arcita aceita o desafio e eles combatem no dia seguinte, brindando os leitores com a seguinte cena:

Cada um deles deu sua ajuda para armar o outro/ Amigáveis como irmão para com irmão;/ E depois disso com lanças afiadas/ Eles lutaram um contra o outro de forma incrível./ Você teria pensando vendo Palamon engajado,/ Que ele era um leão lutando com raiva,/ Arcita um tigre cruel, como eles se batiam/ E feriam um ao outro, como javalis que se encontram/ E espumam de raiva como um dilúvio./ Eles lutaram até ter sangue pelos tornozelos.¹⁴

¹⁴Each of them gave his help to arm the other/ As friendly as a brother with his brother;/ And after that with Spears af sharpened strength/ They fought, each other at amazing length./ You would have thought, seeing Palamon engage,/ He was a lion fighting-mad with rage,/ Arcite a cruel Tiger, as they beat/ and smote each other, or as boars that meet/ And froth as White as foam upon the flood./ They fought till they were ankle-deep in blood (CHAUCER, 2003, p. 47).

Em meio à narração da luta, Geoffrey Chaucer representa no “Conto do Cavaleiro” a visão medieval sobre a questão da providência divina:

Agora o Destino, esse Ministro Geral/ que executa na terra e sobre todos/ o que Deus, desde a eternidade, previu,/ é de tal força, que embora o mundo tenha/ Certeza do contrário, pelo Sim pelo Não,/ Aquilo acontecerá um certo dia,/ Apesar de nunca mais dentro de mil anos./ E certamente nossos apetites e medos,/ Seja na guerra ou na paz, no ódio ou no amor,/ São governados pela providência dos céus.¹⁵

O autor mistura nessa citação dois elementos oriundos do processo de formação da cultura medieval, quais sejam eles, o paganismo e o cristianismo. O destino remete à lembrança do chamado *fatum* grego do qual não se poderia fugir, pois ele era uma condição intrínseca daquele que passava pelo problema. Já a figura de Deus, com sua onisciência, onipotência e onipresença, configurando a imagem de um ser que tudo pode, tudo sabe, tudo vê, pois está em todos os lugares, torna-se, portanto, o comandante do destino. Esse processo remete ao que Carlo Ginzburg assinala como sendo elemento relativo à circularidade cultural: (...) entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo (...). (GINZBURG, 1998, p. 13).

Os dois cavaleiros são encontrados por Teseu(,) que lhes manda parar a liça. Ele não reconhece nem Arcita nem Palamon e lhes ordena que digam seus nomes. Palamon apresenta a ambos dizendo que os dois merecem morrer, pois são “Dois homens miseráveis, vossos cativos,/ Cada um incumbido de dar cabo da vida do outro”¹⁶. Eles estão cansados de sofrer por um amor que não é correspondido e Palamon diz a Teseu a razão pela qual lutavam com tanto ardor: Emília.

Ao descobrir quem eram os dois cavaleiros que faziam parte da contenda, Teseu decretou sua pena de morte, mas a rainha interveio dizendo era uma lástima acontecer tal desgraça, pois ambos os jovens eram fidalgos de alta estirpe, e a causa de tamanho desvario era somente o amor. Assim, percebe-se a influência da ação feminina na trama da história narrada pelo cavaleiro e isso demonstra um fato já apontado por Márcia Maria de Medeiros (2009):

¹⁵ Now Destiny, that Minister-General/ Who executes on earth and over all/ What God, from everlasting, has foreseen,/ Is of such strength, that though the world had been/ Sure of the contrary, by Yea and Nay, that thing will happen on a certain day,/ Though never again within a thousand years./ And certainly our appetites and fears,/ Whether in war or peace, in hate or love,/ Are governed by a providence above (CHAUCER, 2003, p.47/48).

¹⁶ Two wretched men, your captives, met in strife,/ And each af them encumbered with his life” (CHAUCER, 2003, p. 49).

No espaço do maravilhoso, as mulheres também ocupam um espaço importante. São elas que, disfarçadas como donzelas misteriosas possibilitam as edificantes aventuras dos cavaleiros (...). (...). Seja como senhora do castelo, seja como demônio feminino, a mulher aparece com destaque no imaginário bretão como a dizer, através de símbolos, que o tempo do rei Artur reflete o tempo das fadas de Avalon, onde a mulher, com seus mistérios e sua magia comandava o circo da natureza (MEDEIROS, 2009, p. 127)

Teseu propõe que os apaixonados partam dali sem nenhum tipo de receio ou reserva e que consigam cem cavaleiros para lutarem ao seu lado, com a finalidade de disputar Emília em um torneio, prometendo conceder a mão da jovem aquele que matasse seu oponente no combate ou então que o expulsasse da arena de batalha.

Georges Duby (1987) referenda o papel que as mulheres possuíam nas justas, qual seja ele “(...) excitar os guerreiros à maior valentia” (DUBY, 1987, p. 58). Eles pareciam se bater melhor estando sob os olhos femininos, dessa forma, o simulacro de guerra que era a justa tomava a feição de uma competição entre homens, que demonstravam no campo de batalha a sua masculinidade através da força e lutavam por comprová-la. Daí ser possível imaginar o ardor com que Arcita e Palamon se bateriam um contra o outro, já que estava em jogo na disputa o amor de Emília.

Aqui chama a atenção um fato: Emília, objeto do amor dos dois cavaleiros, não foi questionada sobre o seu desejo de pertencer ou não a qualquer um deles. Ademais, em certo trecho do conto, ela deixa claro que não quer pertencer a ninguém, como se percebe na citação abaixo transcrita:

Deusa das virgens, que desde há muito tempo/ Conhece meu coração
e meu desejo,/ Como posso evitar a vingança de tua ira/ Que sobre
Acteon já caiu uma vez,/ Tu sabes bem, oh casta onipotente,/ Que eu
quero permanecer virgem toda a minha vida/ E não seria amante,
não, nem esposa./ Eu sou, tu sabes, da tua companhia./ Uma caçadora,
ainda em minha virgindade,/ E Só quero caminhar nas florestas
selvagens,/ E não ser mulher nem ter filhos,/ Nem conhecer a
companhia de um homem¹⁷

Emília deseja permanecer livre sem se aprisionar nos grilhões de um casamento. A liberdade que ela deseja, de certa forma, está fora de seu

¹⁷ (...) / Goddess of virgins that from long ago/ Hast known my heart, and knowest my desire,/ As I may Shun the vengeance of thine ire/ Such as upon Acteon once was spent,/ Thou knowest well, O chaste omnipotent,/ That I would be a virgin all my life/ And would be neither mistress, no, nor wife,/ I am, thou knowest, of thy company,/ A huntress, still in my virginity,/ And only ask to walk the woodlands wild,/ And not to be a wife or be with child,/ Nor would I know the company of man (CHAUCER, 2003, p. 64/65).

alcance exatamente pelo fato de ela ser mulher. As aspirações que ela expressa são façanhas são permitidas somente aos homens. As satisfações dessas vontades que aspiram uma enorme liberdade, inclusive para estar em público, cabem aos homens e não às mulheres que ficavam confinadas ao espaço privado. Quando em público, Teseu concede sua mão em casamento a Palamon, Emília se mantém calada em relação aos seus desejos pessoais. Ela só os manifestou as escondidas, diante do altar da deusa Diana.

Partindo desse prisma, pode-se afirmar que o amor cortês e toda a relação de vassalagem feudal que o acompanha não significam uma valorização da figura feminina, pois as mulheres continuaram sendo submetidas diante de um quadro social e cultural extremamente patriarcal. Segundo Georges Duby:

(...) as mulheres continuaram sendo ao mesmo tempo temidas, desprezadas, submissas, do que, aliás, a literatura de cortesia dá testemunho em alto grau. Não, eu penso nesse movimento que fez então com que o indivíduo, a pessoa, se libertasse do grupo, do gregário; penso naquilo que, emanando dos centros de estudo eclesiásticos, consistia numa espécie de troco entregue a sociedade mundana (...)(DUBY, 1989, p. 61/62)

A herança cortesã traduz a inquietação de uma sociedade que procura manter uma determinada imagem de si mesma e que a sugestão de uma possível situação transgressiva que envolvesse o jovem aspirante ao amor, sua dama e o marido desta em um triângulo amoroso, sugere tensões implícitas entre uma sociedade normatizada e regrada e a sociedade que desfruta de tais obras. De acordo com o *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*:

(...) o amor cortesão permanece, ainda hoje, como objeto de avaliações e abordagens interpretativas muito vivas. Entre as mais recentes, a erótica cortesã foi vista como uma “técnica sutil de não amar”, uma maneira de dizer o amor “para não fazê-lo”, numa palavra, medo da mulher diante de quem o homem mostraria a insuficiência da própria sexualidade, “a *fine amor* como arte de distanciar as mulheres pelas palavras”(...). (LE GOFF & SCHMITT, 2006, p. 54)

Há que se ressaltar, porém, que o conhecimento em relação à sociedade na qual o modelo cortesão foi elaborado, aceito e perpetuado enquanto forma literária mostra que a superioridade da mulher da qual trata esse tipo de literatura é completamente imaginária, o que quer dizer que somente Lancelote ficava em êxtase quando contemplava o pente de Guinevere. Na realidade cotidiana, fenômenos desse tipo não existiam.

Não há dúvida de que no modelo que referenda o chamado amor

cortês a mulher aparece em posição superior ao homem: o amante torna-se um vassalo fiel que empenha sua fé buscando obter benesses de sua senhora. Nesse contexto: “Estão presentes todos os elementos de uma sonhada coesão social, e o contrato vassálico libera os mecanismos do discurso amoroso, mas ele aparece aqui como um jogo a serviço das relações entre o feminino e o masculino (LE GOFF & SCHMITT, 2006, p. 54).

No entanto, é preciso lembrar que esse jogo era masculino, sendo os homens os seus donos. Isso fica claro quando é negado a Emília seu direito de se pronunciar em relação à disputa da qual é alvo, colocando na boca da deusa da caça, Diana, as seguintes palavras:

*Minha filha, descarrega teu fardo./ Para ti os Deuses do alto tem uma
decisão./ E pela palavra eterna ela é confirmada/ Que tu serás esposada
por um deles/ Que por ti suportou tantas desgraças./ Mas qual deles eu
não posso dizer./ Eu não posso me demorar./ As chamas do sacrifício
estão brilhando/ Sobre meu altar, e antes que te vás/ Elas mostrarão o
teu destino.¹⁸*

O dia da luta finalmente chega e, no campo de batalha depois de uma contenda que demorou muitas horas, Arcita finalmente vence Palamon. No entanto, os velhos deuses pagãos tinham reservado outro destino ao jovem tebano:

*Do solo emergiu uma fúria/ Mandada por Plutão a pedido de Saturno./
O cavalo de Arcita assustou-se e pulou de lado/ E ele foi varrido/ Da
sela e jogado ao chão/ Onde ficou como se estivesse morto.¹⁹*

Aqui se faz necessária uma explicação que é dada por Christopher Brooke (1991): Arcita é um guerreiro servidor do deus Marte, que disputava com Vênus, da qual Palamon é servo fiel, para saber qual dos dois seria o vencedor da disputa que tinham como objeto final Emília. Entre os deuses, cada qual queria dar a vitória ao seu servo, mas Vênus recorreu a Saturno para que este lhe ajudasse a conseguir o seu intento, que era dar a vitória a Palamon. Esse processo indica que Chaucer, apesar de profundo conhecedor das fronteiras entre paganismo e cristianismo deliberadamente as confundia, interpondo em seu texto momentos em que esse rescaldo da cultura pagã aparece com maior respaldo, sobrepondo-se a cultura cristã.

¹⁸ My daughter, cease your haviness./ For thee the Gods on high have set their term,/ And by eternal Word and writ confirm/ That thou shalt be espoused to one those/ That have for thee endured so many woes./ But unto which of them I may not tell./ Longer I cannot tarry, fare thee well./ And yet the fires of sacrifice that glow/ Upon my altar shall, before thou go,/ Make plain thy destiny in this for ever. (CHAUCER, 2003, p. 66)

¹⁹ Out of the ground behold a fury start,/ By Pluto sent at the request os Saturn./ Arcite's horse in terror danced a pattern/ And leapt aside and foundered as he leapt,/ And ere he was aware Arcite was swept/ Out of the saddle and pitched upon his head/ Onto the ground, and there he lay for dead; (...). (CHAUCER, 2003, p. 75).

Assim, Chaucer promove aquilo que Ginzburg (1998) denominou circularidade cultural, a qual caracterizou a conjuntura na qual o moleiro Domenico Scandella, construiu a sua ideia sobre religião, religiosidade e o cristianismo. Ginzburg defende a tese de que Scandella representa um grupo de pessoas as quais tinham contato com a cultura tida como erudita representada pela igreja; e a cultura popular, oriunda da população laica.

A obra de Chaucer se enquadra de forma clara nesse prisma, pois em seu universo encontram-se moleiros, feitores, vendedores de indulgência, freiras, padres, médicos, cavaleiros, todos convivendo por um instante com um objetivo comum, qual seja, a romaria até a cidade de Cantuária; e todos falando e contando as suas histórias com as suas características peculiares de linguagem, seus aforismos e maneiras representativas da sua classe social e condição econômica. Assim, Chaucer apresenta aos seus leitores um painel compósito interessante sobre as maneiras de ver o mundo e de ser no mundo no final da idade média. E nelas, fica clara a existência dessa confluência entre o pagão e o cristão, a qual media um contato.

Arcita fora ferido gravemente e nada se pôde fazer pelo jovem tebano: a cidade de Atenas chorou a sua morte. Ele foi cremado com todas as pompas devidas a sua condição de nobre e uma profunda tristeza caiu sobre Palamon e Emília. Passado algum tempo do féretro de Arcita, Palamon e Emília continuavam abatidos, mas Teseu chamou-os e colocou para ambos a idéia de que tudo que existe morre. O que ele queria, na verdade, era exortar os dois jovens a abandonar a tristeza que havia em seus corações e a se casarem. A citação que segue é vasta, mas expressa elementos que serão importantes para a análise que seguirá:

Irmã, ele disse, é confirmado por mim/ E com a concordância do meu parlamento,/ Que o gentil Palamon, teu próprio e verdadeiro cavaleiro,/ Que te ama e serve, com o coração, a alma e toda a sua força,/ Sempre desde a primeira vez que viu teu rosto,/ Deve ser digno de tua piedade, e ganhar a tua graça/ Tornando-se teu esposo e senhor./ Dá-me tua mão, pois esse é prêmio./ Deixa-nos ver a tua compaixão de mulher./ Por Deus! Ele é sobrinho de um rei! Nada mais que um cavaleiro celibatário/ que nestes anos serviu e sofreu/ Por teu amor (a menos que seu sofrimento me engane)/ Seu valor deveria ser considerado, acredite./ A misericórdia deve prevalecer./ E então ele disse a Palamon, o cavaleiro,/ Eu penso que devo falar pouco/ Para ganhar teu consentimento sobre isso./ Chega mais perto, toma a mão de tua senhora./ E eles foram unidos,/ Em matrimônio,/ Pelo conselho do Duque./ E assim, com toda a alegria e música/ Palamon esposou Emília./ E Deus, em todo este amplo, amplo mundo forjou,/ Enviando-lhes seu amor!/ Agora Palamon está feliz, em meio a riqueza/ Alegria, esplendor e felicidade./ Ele ama ternamente Emília/ E a serve com

gentil constância,/ E nunca entre eles houve uma palavra de ciúme/
ou de tristeza em um amor inquebrável.²⁰

Este trecho traz à novamente a ideia da servidão feudal, do laço de vassalagem que se estabelece entre uma dama e o aspirante ao seu amor. No entanto, é preciso perceber que a tônica do amor cortês vai além desse processo: no âmbito do que surge como uma espécie de religião do amor, a dama se torna um objeto de culto, como Emília fora para Palamon e Arcita. Os homens apaixonados revelam uma submissão ao sentimento do amor, o qual se torna a sua única razão de viver. Nesse contexto, o amante pode ficar cativo de uma imagem fascinante, como a da bela Emília passeando em um jardim.

Como se pôde observar neste artigo, Palamon e Arcita foram feridos pela flecha do amor, uma analogia que cria a “metáfora da flecha, isto é, a beleza do objeto amado que atravessa o coração do amante e o torna cativo, para sempre (...)” (LE GOFF & SCHMITT, 2006, p. 53). A partir daí, cria-se o universo da exaltação amorosa, da perda da consciência, do êxtase amoroso. A paixão assume tonalidades quase místicas, criando a idéia de uma chaga incurável causada pelo amor, e o amante fala de seu coração como se fosse um outro eu.

Segundo Le Goff e Schmitt:

Marcando profundamente a concepção ocidental da mulher e do desejo, o amor cortesão permitiu que se criasse e se perpetuasse uma linguagem de temas e símbolos sem a qual não se compreenderia a corrente do preciosismo no Grande Século. É nos primeiros tempos do gênero romanesco que particularmente se molda a arte do monólogo interior, do diálogo consigo mesmo(...). (LE GOFF & SCHMITT, 2006, p. 53)

Entre as construções simbólicas que as referências do amor cortês ajudaram a construir está a da superioridade da mulher, a qual foi concebida

²⁰Sister, he Said, it has my full assent,/ And is confirmed by this my parliament,/ That gentle Palamon, your own true knight,/ Who loves and serves you, heart and soul and might,/ And always has since first he saw your face,/ Shall move you to feel pity, gain your Grace/ And so become your husband and your lord./ Give me your hand, for this is our award./ Let us now see your womanly compassion./ By God, he's a king's nephew! Were his fashion/ No more than os a knight-bachelor,/ What with the years he served and suffered for your love (unless his sufferings deceive me)/ He would be worth considering, believe me./

A noble mercy should surpass a righth./ And then he Said to Palamon the knight,/ I think there needs but little sermoning/ To gain your own assent to such a thing./ Come near, ant take your lady by the hand./ And they were joined together by the band/ Thar is called matrimony, also marriage,/ By counsel of the Duke and all his peerage./ And thus with every bliss and melody/ Palamon was espoused to Emily, And God that all this wide, wide world has wrought,/ Send them his love, for it was dearly bought!/ Now Palamon's in joy, amid a wealth/ Of bliss and splendour, happiness and wealth./ He's tenderly beloved of Emily/ And serves her with a gentle constancy,/ And never a jealous word between them spoken/ Or other sorrow in love unbroken. (CHAUCER, 2003, p. 85).

por poetas encarregados de “alimentar sonhos” (LE GOFF & SCHMITT, 2006, p. 55). Toda a tônica do amor cortês deve, no entanto, ser vista como um objeto cultural, e de certa forma de uma realidade (idealizada) vivida.

Nas práticas matrimoniais da aristocracia feudal, o casamento era objeto de negociações que pouco consideravam as inclinações do coração, como muito bem lembrado por Georges Duby (1989):

Todos os responsáveis pelo destino familiar, isto é, todos os homens que detém algum direito sobre o patrimônio à frente deles, o mais velho, a quem aconselham e que fala em nome deles, consideram conseqüentemente como seu direito principal casar os jovens e casá-los bem. Ou seja, por um lado ceder as moças, negociar da melhor maneira possível seu poder de procriação e as vantagens que elas podem legar à sua prole; por outro, ajudar os rapazes a encontrar esposa. (DUBY, 1989, p.15)

O público ao qual se dirigiam poetas e romancistas era constituído por uma parcela de homens celibatários dos quais a cavalaria estava cheia, devido à busca por esposas que, às vezes, podia se revelar infrutífera. Essa literatura cortesã se tornava um instrumento hábil e mesmo pedagógico, pois assumia o caráter de um código de comportamento regulador do que poderia tornar-se descomedimento sexual. Nesse contexto, “(...) A esposa do senhor, a Senhora, torna-se educadora” (LE GOFF & SCHMITT, 2006, p. 55).

Nesse modelo de relação entre o masculino e o feminino, o amor cortês torna-se um delicado jogo educativo, que é correspondente das justas, como alude Georges Duby (1989):

Assim como no torneio, o jovem arrisca a vida na intenção de completar-se, de aumentar o seu valor, mas também de tomar, conquistar seu prazer, capturar o adversário após ter lhe rompido as defesas, após o ter desmontado, derrubado, revirado. O amor cortês é uma justa. (DUBY, 1989, p. 60)

Sob as vistas do historiador social, o modelo cortesão instiga a habilidade, incentiva a amizade e o respeito aos vínculos, além de promover o desenvolvimento das virtudes viris e consagrar o torneio (a justa) como uma demonstração de cortesia.

Nesse contexto, é preciso salientar também que essa literatura cortesã foi aceita pela sociedade medieval, mesmo com sua linguagem muitas vezes transgressoras. O que comprova a aceitação dessa literatura é exatamente o fato de ela haver sobrevivido ao tempo e ao espaço. Em havendo essa aceitação, ocorreu um processo de reflexão por parte da sociedade que a aceitava, a qual projetava na literatura cortesã um

determinado conjunto de valores. Sobre o assunto, referenda Georges Duby: “Para que fossem escutadas, era de fato preciso que essas obras, de alguma forma, estivessem em relação com o que preocupava as pessoas para quais elas foram produzidas, com sua situação real” (DUBY, 1989, p. 59).

Se as obras estavam em consonância com o que preocupava as pessoas, é óbvio que elas acabavam por influir em sua conduta de alguma maneira. Por isso o historiador está autorizado a confrontar o conteúdo dessas obras com o que ele conhece, através de outros testemunhos das estruturas e da evolução da sociedade feudal, buscando construir um quadro o mais completo possível que represente os meandros da referida sociedade.

A literatura serve sobremaneira como referência para essa proposta e, no caso específico, a obra de Chaucer é muito representativa deste contexto. Os contos que compõem o livro *Contos da Cantuária*, podem ser vistos como um grande painel composto de todos os tipos de literatura que a idade média construiu. Em suas páginas encontram-se desde histórias cômicas e de cunho religioso, até “O Conto do Cavaleiro”, história que traz em si claramente marcada a essência do amor cortês.

Este autor é um dos grandes nomes que a literatura inglesa produziu e em sua obra percebem-se claramente nuances que podem permitir um maior conhecimento sobre as questões sociais de seu tempo, inclusive em relação às críticas que ele tece ao mundo que rodeia. Nesse sentido, ele expõe as aspirações de um mundo que estava vivendo seu ocaso (o medievo) e aponta perspectivas para o mundo que será seu sucedâneo (o moderno).

REFERÊNCIAS

- BRAET, H. & WERNER, V. *A Morte na Idade Média*. São Paulo: USP, 1996.
- BROOKE, C. *O Casamento na Idade Média*. Portugal: Europa-América, 1991.
- CAPELÃO, André. *Tratado de Amor Cortês*. São Paulo: Martins Fontes: 2000.
- CHAUCER, G. *Contos da Cantuária*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: T. A Queiroz Editor, 1988.
- DUBY, G. *Guilherme Marechal, ou o Melhor Cavaleiro do Mundo*. São Paulo: Graal, 1987.
- DUBY, G. *Idade Média, Idade dos Homens*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- GINZBURG, C. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- HUIZINGA, J. *O Declínio da Idade Média*. Portugal: Ulisséia, 1996.
- LE GOFF, J. *Uma Longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LE GOFF, J. & SCHMITT, J. C. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: EDUSC, 2006.

MEDEIROS, M. M. Concepções Historiográficas sobre a Morte e o Morrer. *Revista Outros Tempos* (on line) vol 5, número 6, dezembro 2008.

MEDEIROS, M. M. *A Construção da Figura Religiosa no Romance de Cavalaria*. Dourados: UFGD, UEMS, 2009.

SALOMAO, J. *A Estética da Morte*. São Paulo: Saraiva, 1964.

TROYES, C. *O Cavaleiro da Carroça*. Portugal: Edições 70, 1996.