



Amor em Leonoreta ou Amadis revisitado

Love in Leonoreta or Amadis revisited

Demétrio Alves Paz¹

Resumo: O poema Amor em Leonoreta de Cecília Meireles remete diretamente à novela de cavalaria Amadis de Gaula, fazendo uma releitura da novela de cavalaria, porém acrescentando um transcendentalidade que não há na obra medieval. Para a análise, usamos a teoria do imaginário de Gilbert Durand e a simbologia proposta por Jean Chevalier & Alain Gheerbrant.

Palavras-chave: Lírica Trovadoresca, Amor, Poesia.

Summary: the poem Love in Leonoreta, by Cecília Meireles directly makes reference to the chivalric novel Amadis of Gaul, making a reread of the novel, but adding a transcendentality that it there is not in the medieval work. For the analysis, we use the imaginary theory, by Gilbert Durand and the symbology suggested by Jean Chevalier & Alain Gheerbrant.

Key-words: Troubadour's lyric, Love, Poetry.

Cecília Meireles nasceu no Rio de Janeiro em 1901 e, na mesma cidade, morreu em 1964. Poeta de vasta produção – além de poesia, escreveu crônicas, ensaios, fez diversas traduções, foi professora primária e universitária – Cecília publicou seu primeiro livro de poesia, *Espectros*, em 1919, com apenas 18 anos. Após esse livro, vários outros surgiram, dentre eles vale destacar: *Viagem* (1939), premiado pela Academia Brasileira de Letras; *Mar Absoluto* (1945), *Retrato Natural* (1949), *Romanceiro da Inconfidência* (1953) e um clássico da literatura infantil, *Ou isto ou aquilo*, publicado no mesmo ano de sua morte.

Ao longo da obra da poeta carioca, nota-se que vários símbolos são recorrentes. Ana Maria Lisboa de Mello mostra que a poesia de Cecília Meireles é organizada “em torno de três pares simbólicos – céu/terra, mar/areia (ou água/terra) e noite/dia” (MELLO, 2002, p. 10). Ver-se-á mais adiante como alguns desses símbolos reaparecem em nossa análise de *Amor em Leonoreta* (1952).

Alguns críticos rotulam a obra da poeta de neo-simbolista. Por esse motivo, a produção da escritora carioca, assim como a de Murilo Mendes e de Jorge de Lima, não é tão estudada e valorizada, pois em sua obra os temas nacionais não são tratados de forma tão aparente como em outros poetas, excetuando-se o seu *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de modo que alguns críticos a colocam em segundo plano. Em primeiro plano estariam Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Mello Neto, por exemplo. Há, contudo, uma universalidade nos temas tratados por Cecília que a insere numa tradição de grandes poetas. Tal como aponta Mello (2002), na obra de Cecília há “uma visão de mundo voltada a questões de

¹ Professor Associado de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal da Fronteira Sul, campus Cerro Largo – RS.

natureza metafísica, que buscam um sentido transcendente à realidade material, perecível” (MELLO, 2002, p. 10).

Se há uma influência do Simbolismo em suas primeiras obras, há, também, uma influência dos românticos alemães, ingleses e franceses, dos metafísicos ingleses, da lírica trovadoresca galego-portuguesa e da filosofia oriental em sua obra posterior. O que há em comum entre esses poetas, a filosofia e Cecília? Todos se valem de temas universais em sua arte: amor, vida, morte, enfim, os dilemas do ser-humano. Mais do que se preocupar com temas nacionais, a poeta de *Solombra* (1963) busca, em sua obra, o plano transcendental. Dessa forma, os símbolos presentes em seus poemas são universais e estão presentes em diversas culturas.

Para analisar a obra *Amor em Leonoreta* (1952), basear-nos-emos na teoria do imaginário de Gilbert Durand e na simbologia proposta por Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, na procura de símbolos e imagens recorrentes, assim como na maneira que Cecília relê a novela de cavalaria e a lírica trovadoresca em seu poema.

Amor em Leonoreta, as fontes.

O título *Amor em Leonoreta* de Cecília Meireles remete-nos à novela de cavalaria *Amadis de Gaula* (Montalvo, 2004; Vieira, 1995). Nessa novela, Amadis escreve uma canção para Oriana, a sua amada, mas teve de disfarçá-la, colocando o nome de Leonoreta, a irmã mais nova da princesa. Além de Cecília em seu poema, essa novela inspirou muitos escritores do século XVI na península ibérica, do mesmo modo que uma disputa entre Portugal e Espanha pela autoria da novela (MENÉNDEZ PELAYO, 1964; SARAIVA & LOPES, 1975).

A história de Amadis pode ser brevemente resumida da seguinte forma: Perion, rei de Gaula (País de Gales), apaixonou-se por Elisena, filha de Garinter, rei da Pequena Bretanha. Os dois encontram-se secretamente por dez dias. Perion tem de partir, mas promete a Elisena que voltará. A princesa descobre que está grávida e afasta-se do convívio da corte para ter seu filho. Amadis nasce, é posto em uma arca e colocado no rio. Gandales, cavaleiro da Escócia, acha a criança e a cria até os sete anos. Por ter sido encontrado no mar, Amadis é chamado de Donzel do Mar. Após a rainha da Escócia ver a criança e gostar muito dela, o rei Languines pede para criá-la.

Lisuarte, o rei da Grã-Bretanha, Brisena, a rainha, e a princesa Oriana, a Sem-Par, chegam a Escócia para visitar Languines. Amadis, então com doze anos, apaixonou-se pela princesa, que tem dez anos. Ele pede que seja armado cavaleiro para realizar grandes feitos em nome de sua amada. Languines resolve contar a Amadis a sua origem. O jovem vê nisso mais um motivo para tornar-se um cavaleiro. Perion, o pai de Amadis, arma o Donzel do Mar cavaleiro.

Após ajudar o rei de Gaula, Amadis fica um tempo na casa do rei e lá descobre que é o filho perdido do rei e da rainha. Todos estão felizes, exceto Amadis, que só pensa em encontrar a Sem-Par novamente. O herói resolve partir para a Grã-Bretanha. Lá, combate com vários inimigos, salva Oriana, trazendo-a de volta para o reino.

Por socorrer a princesa Brioloanja, um pajem diz que Amadis é apaixonado por ela. Ao escutar essa mentira, Oriana acredita e pede que Amadis nunca mais a procure. Por esse motivo, o herói resolve virar ermitão e assume o nome de Beltenebros. A corte

fica preocupada com o paradeiro de Amadis e vai a sua procura. Como encontram suas armas, mas nenhum sinal dele, acreditam que ele está morto.

Ao ouvir falar de um penitente na Penha Pobre, Oriana reconhece nele o seu amado. Durim e sua irmã vão buscar Amadis. Beltenebros faz-se reconhecer como Amadis. Rei Lisuarte pede que Amadis realize sete provas, e ele as realiza com sucesso. O imperador de Roma pede a mão de Oriana e o rei a dá. Vários cavaleiros unem-se ao herói para resgatar a princesa e impedir o casamento. O imperador romano é vencido. No final, Amadis e Oriana acabam juntos.

Em relação à disputa pela autoria de Amadis, até o final do século XIX, não havia muitos argumentos a favor da autoria portuguesa da novela. Entretanto, com a publicação, em 1880, do Cancioneiro de Colocci-Brancuti, conhecido atualmente por Cancioneiro da Biblioteca Nacional, a situação inverteu-se. O texto mais antigo, o Lais de Leonoreta, consta como de autoria de João de Lobeira. Estudiosos portugueses como Teófilo Braga, Carolina Michaëlis e Rodrigues Lapa defendem a autoria portuguesa. Somam-se a esses os nomes do espanhol Menéndez y Pelayo, um dos maiores estudiosos do romance, enquanto gênero literário, Gaston Paris, especialista em romances de cavalaria, Ferdinand Wolf, tradutor de textos medievais para o francês moderno, e Robert Southey, poeta inglês, tradutor do Amadis para a sua língua em 1803. Vale também lembrar que *Amadis* é uma das novelas que foram salvas pelo cura e pelo barbeiro de ir ao fogo em *Dom Quixote*.

As novelas de cavalaria nacionalizaram-se na Península Ibérica dos séculos XV e XVI e impuseram a moda cortesã em toda a Europa durante um século, como Menéndez Pelayo (1964, p. 206) afirma. Para o crítico espanhol, o autor de Amadis

escreveu a primeira novela idealista moderna, a epopeia da fidelidade amorosa, o código de honra e da cortesia, que disciplinou muitas gerações. Foi, sem dúvida, um homem de gênio, que combinando e aperfeiçoando elementos já conhecidos e todos de procedência céltica e francesa, criou um novo tipo de romance mais universal do que espanhol, que em pouco ou nada recorda a origem peninsular do autor, mas que por isso mesmo alcança maior transcendência na literatura mundial, igualmente que é glória de nossa raça haver-lhe acostumado a admiração das pessoas com uma admirável força que nenhum herói romanesco alcançou antes de Dom Quixote. (MENÉNDEZ PELAYO, 1964, p. 206-2017. Tradução nossa).

Como se pode perceber no excerto acima, provavelmente o idealismo e a fidelidade amorosa despertaram a curiosidade poética de Cecília e a influenciaram na escritura do seu poema.

O poema

Em nossa hipótese, Amor em Leonoreta é uma homenagem à novela Amadis de Gaula de três formas. Primeiro, Cecília escreve como se fosse uma cantiga de amigo às avessas, pois se tem uma mulher usando um eu-lírico masculino, declarando-se para outra mulher. Na canção de amigo, tal como a concebem Saraiva & Lopes (1975, p. 45-570), o homem assume o eu-lírico feminino e declara-se a um homem “senhor”. Segundo, usa a canção de amor pelo tema e elaboração formal. Terceiro, faz o caminho inverso das origens das novelas de cavalaria. As primeiras novelas foram a prosificação dos

romances de cavalaria, que eram compostos em versos. A poeta parte da novela, já escrita em prosa, e a põe novamente em versos, partindo de um dos episódios mais famosos, que é o do lai de Leonoreta.

O poema é dividido em sete partes. Em todo ele, há o uso de metros populares, principalmente por ele ser inspirado numa canção de origem oral. Na maior parte do poema predomina a redondilha maior (sete sílabas), mas também aparecem versos de quatro e cinco sílabas. Há um ritornelo “ai, Leonoreta” que se repete no terceiro verso de cada estrofe da primeira parte. A poeta carioca também insere o refrão da cantiga original em seu poema, espalhando-o ao longo de cada parte. Essa repetição é proposital e, do mesmo modo que a redondilha maior, tem um caráter cíclico. O vocabulário usado é rebuscado, baseado nas cantigas portuguesas. Há, também, vários animais fantásticos que aparecem nos bestiários medievais: fênix, unicórnio, salamandra.

Na primeira parte, o poema inicia com a busca por Leonoreta. Entretanto, a procura é pela “alma” não pelo corpo. O local e o tempo em que a busca ocorre são respectivamente a floresta e a noite. Os dois são símbolos ambivalentes, isto é, podem significar algo ruim ou bom, mas aqui ambos colaboram para que a busca seja bem realizada. A “noite nemorosa” é uma noite serena, calma na floresta. Esse é o local preferido para muitas das ações nas novelas de cavalaria. A floresta é o espaço da luta individual e interior, da provação dos heróis. Nela é que a maior parte das aventuras acontece. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2000, p. 439), a floresta simboliza o inconsciente. Em outras palavras, ela é o caminho solitário que o herói deve percorrer. Local de solidão, de isolamento, de aventura e de maravilhas. Como Jacques Le Goff (1994) apontou:

o espaço da floresta, dos campos, dos jardins, do senhorio, e da vila é a moldura, simultaneamente geográfica e imaginária, em que se enquadra a vida dos homens e das mulheres da Idade Média. Esses espaços, lugares de trabalho e de práticas sociais, são também altamente simbólicos, recheados de medos, desejos, sonhos e lendas. (Le Goff, 1994, p. 25)

Além disso, todo o resto levaria o eu-lírico ao seu objetivo: há a seta com “rumo claro” que é “desfechada no ar escuro”, enquanto “o licorne beija a rosa” e a fênix canta “do alto muro”, porém o amante não tem coragem de revelar-se por sentir-se desprotegido. O unicórnio é o animal fantástico que tem o poder de denunciar o impuro e a rosa simboliza a perfeição, o amor puro. De acordo com um bestiário medieval, somente virgens podem capturar o unicórnio, pois ele as procura por representarem um lugar seguro com seu ventre intacto, tal como a Virgem Maria que concebeu Jesus, conforme T.H. White (1984, p. 20-21). Outro animal fantástico é a fênix que, além de simbolizar a regeneração com seu reaparecimento cíclico, canta para chamar o macho, e os dois juntos representam a união feliz.

Apesar de todos esses sinais para o final da busca, ela não acaba, pois continua “em sonho”, “apesar de sofrer tanto” por esse amor, que é a própria vida. Esse amor “com três séculos de pranto” transformou-se em idealizado e irrealizável no plano terreno. Para Saraiva & Lopes (1975) na lírica trovadoresca amorosa,

não se trata agora de uma experiência sentimental a dois, mas de uma aspiração, sem correspondência, a um objeto inatingível, de um estado de tensão que, para permanecer, nunca pode chegar ao fim do desejo. Manter este estado de tensão parece ser o ideal do verdadeiro amador e do verdadeiro poeta, como se o movesse o amor do amor, mais do que o amor a uma mulher. (SARAIVA & LOPES 1975, p. 59)

É esse o amor que transparece ao longo do poema de Cecília. Leonoreta é a “fin’roseta” “branca sobre toda flor”. Como anteriormente dissemos, a rosa é a flor sem defeito, a cor branca simboliza a pureza, então temos em Leonoreta o mais puro amor. Ela encontrará o amor em qualquer lugar, mesmo que não o procure. O amor por Leonoreta é demonstrado por uma série de ideias antitéticas: há uma busca, mas não há a preocupação com o encontro. O “rumo claro”, o “ar escuro”, a vida, a morte, “desgraçado”, “jucundo” todos esses pares opostos mostram o caminho que está sendo trilhado. Nesse caminho, “salamandras e quimeras” querem saber o que é procurado. A primeira simboliza a perseverança e a segunda, um grande problema a ser enfrentado. Afinal, são essas as suas virtudes em sua procura, pois o seu destino é inflexível, mas é inseguro com relação ao seu sonho. Na modernização do poema, a perseverança está ligada à castidade e ao domínio do desejo por parte do amante. Provar fidelidade é essencial para dar segurança à amada. Contudo, o amante sente-se inseguro devido à falta de recompensa da amada, por isso não consegue terminar sua demanda.

Nessa primeira parte, alguns verbos têm ligação direta com a busca que é empreendida: procurar, rondar, encontrar, chamar, sofrer, saber, indicando o esquema principal do poema. Numa demanda, que é um símbolo cíclico, parte-se para um aprendizado de maneira a voltar diferente, mais maduro.

Na segunda parte, os verbos saber, buscar, aproximar, sofrer, pensar, andar são os que têm relação com a procura do amor. Contudo, há um problema: o eu-lírico não sabe ao certo o que procura, mas no momento em que o achar saberá. Ele só sabe que a ama “sem precisar vê-la” e que a voz que o vento trazia: “- esta é a voz de Leonoreta”. Essa inconsciência torna a busca mais árdua. As duas seguintes estrofes resumem bem a intenção central dessa segunda parte:

Podia morrer de pena.
E comecei a cantar-te.
Amor é arte.
Mas a vida é tão pequena,
bela sobre toda flor!
– tão pequena para amar-te...
E em toda parte
causa espanto o meu amor.

Se como te ouvi me ouvirias
mais feliz não me fizeras.
Sei que é tanto meu amor que, noutras eras,
Leonoreta,
viveras por esse encanto.
Mas é tão de outras esferas,

fin'roseta,
que não se ama por enquanto...
(MEIRELES, 2001, p.15-16)

Ao associar amor e arte, o eu-lírico retoma a concepção medieval, inventada pelos trovadores, de que os dois estão ligados e a própria lírica trovadoresca seria o exemplo dessa junção, tal como a apresenta Danielle Régner-Bohler (2002, p. 47-55) em sua conceituação de amor cortesão. Mais do que a mulher, eles cantavam, celebravam o amor em sua arte. O conceito de amor, que temos no ocidente, é criação da Idade Média, principalmente com a história de Tristão e Isolda, ideia já exposta por Denis de Rougemont (2003).

No quarto e no sexto verso da primeira estrofe, surge o *carpe diem*, porém ele é uma constatação da brevidade da vida, não uma reclamação dessa brevidade, visto que uma vida só é pouco para tanto amor. Essa ideia aparece já em Camões no final do soneto “Sete anos de Pastor Jacó servia”: “Mais servira, se não fora/ pera tão longo amor tão curta a vida!” Também será uma ideia constante na lírica brasileira, pois esse amor maior que a vida aparece em Tomás Antônio Gonzaga, Carlos Drummond de Andrade e Vinícius de Moraes, entre outros. Além disso, os dois últimos versos encerram esse propósito, demonstrando quão grande e sincero é esse amor que “causa espanto”. Podemos também relacionar isso com a busca, pois o espanto ocorre “em toda parte” por onde ele passa. Na segunda estrofe, toda ela contém a ideia de um amor tão ideal donde se conclui que “não se ama por enquanto”.

O amor não exige recompensa, pois Leonoreta não o reconhece. Mesmo assim, não há motivo para desistir de seu objetivo. O eu-lírico tem consciência de que não há reciprocidade neste amor. Aqui está a grande diferença entre o poema de Cecília e a novela original: nessa, Oriana ama Amadis, ainda que não o diga; naquele, só temos um amor, o do amado, que não é correspondido e, por esse motivo, o busca em todos os lugares.

Na terceira parte, todas as estrofes iniciam com o refrão “Leonoreta, fin'roseta”. Esse refrão reforça ainda mais a nossa hipótese cíclica do poema. Em todas as estrofes a amada está longe, mas a sua lembrança compensa a distância dos amantes. Os verbos usados têm relação com lembranças: resistir, guardar, pensar, desejar.

Nessa parte, na quinta estrofe, aparece o mar, numa imagem tipicamente portuguesa: “saudosos mares”. Lembrando: Amadis é o Donzel do Mar, justamente por ter sido nele encontrado. Na literatura portuguesa, o mar é uma temática frequente, assim como em Cecília. A saudade é uma palavra portuguesa que não possui equivalente em nenhuma outra língua. Ela possui uma carga semântica melancólica e afetiva muito grande. O mar é um símbolo cíclico, pois “tudo sai do mar e tudo retorna a ele”.

Na quarta parte, o mar e a saudade são novamente referidos. A poeta muda o refrão original de:

Fin'roseta,
non me meta
en tal coita vosso amor!
(VIEIRA, 1995. p. 109)

Para:

Leonoreta,
 não te meta
 en gran coita a minha dor
 (MEIRELES, 2001, p.20)

Afinal, é diferente o sentido que tem seu poema: a dor é só sua, assim como o amor.

Outra temática que se encontra no poema são as escolhas que devemos fazer. Cada um deve seguir um caminho diferente para transformar-se num indivíduo. São as nossas escolhas que nos transformam naquilo que somos. Isso ocorre muito nas novelas de cavalaria. Amadis e outros heróis seguem um caminho próprio, ainda que as vitórias e conquistas quase sempre sejam favoráveis a eles, em que escolher entre uma aventura ou outra muda tudo.

Na quinta parte, a relação entre a brevidade da vida e o amor idealizado transforma-se em aceitação da passagem do tempo e consciência da diferença entre os amores:

Pela celeste ampulheta,
 flui-me a vida em cinza breve,
 sem que eu saiba aonde me leve, [...]
 (MEIRELES, 2001, p.20)

e continua:

Amor cego, fiel, cativo,
 todos querem. E eu, somente,
 sei do isento e sem motivo...
 (MEIRELES, 2001, p.21)

Todos querem o amor banal, comum, mas o eu-lírico quer o amor ideal, que, na estrofe seguinte, é assim definido:

Grave amor que não submeta
 asas próprias nem alheias,
 amor de límpidas veias,
 Leonoreta,
 onde o tempo é eternidade,
 e alegrias e tristezas
 são igual felicidade,
 indelevelmente acesas.
 (MEIRELES, 2001, p.21)

Para o eu-lírico, o amor e o tempo são transcendentais. Propõe também o paradoxo de que, neste tempo transcendental, alegrias e tristezas sejam iguais a felicidade. No final, assume uma postura questionadora: quem propõe o mesmo tipo de amor e serve como exemplo? O eu-lírico.

Na sexta parte, o amor reside no pensamento. Já a vida é uma série de antíteses. Nessas ideias contrárias, temos o ciclo da vida: nascer e morrer, ninguém pode escapar disso.

E entre pólos inviolados,
entre equívocos momentos,
vem e volta a vida humana,
que se engana e desengana
em redor do paraíso.
(MEIRELES, 2001, p.22)

Na sétima parte, o tempo é libertador, benéfico tudo passa por ele. Da mesma forma, o amor por Leonoreta será perpetuado nele. Tudo o que foi aprendido nessa busca pelo amor ideal, o tempo manterá.

Considerações finais

Ao longo do poema notamos que há a predominância de símbolos cíclicos e antitéticos: fênix, árvore, mar, floresta, morte, noite, fogo, flor, entre outros. Assim, tem-se o que Durand chama de estrutura sintética do imaginário, pois

O tempo já não é vencido pela simples segurança do retorno e da repetição mas sim porque sai da combinação dos contrários um “produto” definitivo, um “progresso” que justifica o próprio devir porque a própria irreversibilidade é dominada e tornam-se promessa os meios de sua própria produção [...] (DURAND, 2001, p. 338).

Dessa forma, há a visão de que o tempo não é algo ruim, que deve ser dominado, mas algo a ser aceito. Na trajetória do eu-lírico, houve um amadurecimento durante a busca e a conscientização de que aquele amor perpetuar-se-á ao longo do tempo pela poesia.

O amor na novela Amadis de Gaula é o amor-doação, tal como idealizado pela lírica trovadoresca. Esse mesmo tipo de amor foi ampliado por Cecília em seu poema. Além disso, tanto na novela como no poema, há ressonância do mito de Eros e Psique, segundo o qual o amor é uma busca incessante, é o amor de vida e morte. Natália Correia (1986) salienta que “O amor provençal [...] elege a mulher como único objeto capaz de acordar a alma para o seu destino metafísico” (CORREIA, 1986, p. 17). Contudo, em Cecília o amor é mais espiritual e menos sensual do que na novela, visto que o poema tem uma indagação metafísica que a novela não possui.

Há também a relação entre sonho e realidade. Esse amor só pode ser realizado no plano onírico, numa realidade transcendental, inalcançável. Ele não pode ser concretizado no plano real. Por isso, tanto o resultado da busca quanto a conclusão do poema é:

Puro sonho, a minha morte,
pura morte, o meu amor.
(MEIRELES, 2001, p.23)

Se o eu-lírico considera a morte a libertação da vida terrena e passagem para o plano superior. Lá, esse amor encontrará seu espaço ideal, tal como Denis de Rougemont (2003) salienta em uma das facetas da poesia lírica, muito presente no poema de Cecília: “O amor feliz não tem história na literatura ocidental e, se não for recíproco, o amor não é considerado um verdadeiro amor.” (ROUGEMONT, 2003, p. 71). Há doação total do amado à amada, de tal forma que a morte e o sonho são duas saídas possíveis para a realização desse amor, visto que a vida sem amor não é nada para o eu-lírico. Dessa forma, o plano físico e o espaço onírico encontram-se e amalgamam-se em um só na morte por amor.

Bibliografia

- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. (org) **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**. Lisboa: Estampa, 1986.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LE GOFF, Jacques. **O Imaginário Medieval**. Lisboa: Estampa, 1994.
- MEIRELES, Cecília. **Amor em Leonoreta**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. **Orígenes de la novela**. Buenos Aires: Espasa-Calpe: 1946. Vol. 1.
- MONTALVO, Garci Rodríguez de. *Amadis de Gaula*. Madrid: Cátedra, 2004. 2 volumes.
- RÉGNIER-BOHLER, Daneille. Amor cortesão. IN: LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: EDUSC, 2002. 2 volumes
- ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no ocidente**. 2ªed. São Paulo: Ediouro, 2003.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1975.
- VIEIRA, Affonso Lopes. **O Romance de Amadis**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- WHITE, T. H. **The book of beasts: Being a translation from a Latin Bestiary of the twelfth century**. New York: Dover, 1984.