



Roda da Fortuna

Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo
Electronic Journal about Antiquity and Middle Ages

Neila Matias de Souza¹

Diálogos Possíveis entre a História e a Literatura: Uma Abordagem sobre o Cavaleiro *Christianus* (séc. XIII)

Possible Dialogue between History and Literature: An Approach on the Knight *Christianus* (XIII century)

Resumo:

Uma das formas mais instigantes para compreender o mundo medieval é através da literatura. Isso se torna ainda mais possível quando se trata do tema da Cavalaria, visto que os romances e novelas são fontes privilegiadas para entender esse grupo social. Assim, propomos a análise da cavalaria no Ocidente medieval do século XIII por meio de um personagem bastante conhecido: Lancelot. Por seu fundo de realidade, uma vez que suas características são facilmente identificáveis entre os guerreiros daquela época, acreditamos que ele compõe um modelo para aquela formação social pautada em valores militares e necessitada das virtudes cristãs apregoadas pela Igreja. Esse tipo de cavaleiro configura-se, então, como o *Miles Christianus*. Para realizarmos essa análise, utilizaremos a metodologia proposta por Lucien Goldmann e os referenciais teóricos expressos especialmente por Raymond Williams.

Palavras-chave:

História; Literatura; Cavalaria.

Abstract:

One of the most exciting ways to understand the middle ages is through literature. This becomes even more possible when it comes to the topic of Chivalry, since the novels and short stories are privileged sources to understand this social group. Thus, we propose the analysis of the Cavalry of the thirteenth century by a well-known character: Lancelot.

Keywords:

History; Literature; Cavalry.

¹ Mestre em História Social-UFF, Professor-UEMA, *Translatio Studii*.

1. Para Compreender – diálogos possíveis

As relações entre História e Literatura são tão imbricadas que parecem naturais. Eis uma das principais dificuldades em se trabalhar com fontes literárias nas análises históricas. Esta naturalização nos impede muitas vezes de vislumbrar a sociedade além do texto e suas possibilidades histórico-sociais nos enreda em sua própria trama narrativa. A própria definição de Literatura ainda mantém muitas controvérsias. Alguns negam a dificuldade de defini-la afirmando que literatura “[...] é tudo aquilo que com esta palavra é indicado pelos falantes” (Fortini, 1989: 176); enquanto que para outros, ainda negando a dificuldade, afirmam que “[...] encontram precisamente na impossibilidade de definição a única definição possível” (Fortini, 1989: 176); e há ainda os que constatarem que “[...] da literatura se fala e se escreve empregando os mesmos instrumentos do que se pretende estudar, ou seja, a linguagem, anunciam que da literatura não se pode falar a não ser produzindo-a” (Fortini, 1989: 176). Ciro Cardoso sugere para o historiador uma forma mais útil, segundo ele, de abordar a questão:

“Seriam discursos *etnoliterários* aqueles provenientes de povos que não reconheçam a arte ou a literatura como setores específicos de discursos e atividades. Seriam discursos *socioliterários* aqueles surgidos em sociedades que reconheçam tais áreas como existentes: sociedades em que as noções de autor, público e literatura existam e sejam reconhecidas explicitamente. Assim não há como definir a literatura em si: o que pode existir é a conotação social de certos discursos como literários. A literatura é e só pode ser uma noção historicamente definida” (Cardoso, 1997: 24).

Nem sempre as palavras são ou foram como nós as pensamos. As palavras não são por si só, elas também são fruto de uma época, possuem sua historicidade, portanto, uma aceção no tempo. A palavra literatura, em sua origem, não designava tal qual a entendemos hoje, um conjunto de obras especializadas pertencente ao campo das letras.

“Em latim, *litteratura* (Quintiliano) vem de *littera* (em grego *gramma*) ‘letra do alfabeto’ (de onde *grammatike*): é, pois, uma conexão com os caracteres escritos ou impressos. No nosso século XIV, *litterato* indicava o alfabeto e o homem (laico) de saber e de ciência, mas

também ‘escrito com letras’ (falava-se de “mármore literato”). Com o Renascimento, o termo assume um significado próximo do de “pessoa culta”. Entre os séculos XVII e XIX, ‘literatura’ indica uma especialização, uma atividade e uma prática. A especialização consistia não tanto no produzir algo de escrito e impresso (ou seja, o que hoje se chama “produção literária”) como num nível específico de preparação cultural, ao qual correspondia uma classificação social ou de classe” (Cardoso, 1997: 177).

Literatura, como podemos perceber com Raymond Williams, foi usada inicialmente no sentido de “situação de leitura: ser capaz de ler e de ter lido” (Williams, 1979: 51-52). Com o passar do tempo ela vai ganhando cada vez mais conotações ligadas ao “bom gosto”, adquirindo, portanto, um caráter de distinção social. “Isto é, *literature* era uma categoria de uso e uma condição mais do que de produção. [...]. Em seu primeiro sentido ampliado, além do sentido puro e simples de *literacy*, foi uma definição do conhecimento “culto” ou “humano”, e com isso especificou uma distinção social particular” (Williams, 1979: 52).

Na Idade Média a distinção social em um de seus aspectos dá-se pela capacidade de ler ou não, assim, há uma divisão clara separando toda aquela sociedade em letrados e iletrados. Fazia parte do primeiro grupo o clero e do segundo todos os outros grupos sociais. Mas, a época medieval foi principalmente marcada pelos relatos orais. Com tão poucos detendo o poder da leitura, a sociedade tinha acesso ao que era escrito através da oralidade. Portanto, “a obra medieval, até o século XIV, só existe plenamente sustentada pela voz” (Zink, 2006: 80). De acordo com Paul Zumthor, “a palavra proferida pela Voz cria o que ela diz. No entanto, toda palavra não é só Palavra” (Zumthor, 1993: 75). Ainda segundo o autor, as palavras são de dois tipos: palavra ordinária (superficialmente demonstradora, inconsistente, versátil) e palavra-força (arquivo sonoro de massas, que em sua maioria ignoram a escrita). Essa última possui portadores (velhos, pregadores, santos, poetas) e lugares (corte, o quarto das damas, a praça da cidade, a encruzilhada da igreja) privilegiados.

No entanto, mesmo com a importância da oralidade no período medieval a Igreja proclamava-se a única detentora de um saber escrito, de uma autoridade divina pautada nas letras da Escritura. Assim, os outros saberes, baseados numa tradição oral, eram vistos como heréticos, ainda impregnados da religião pagã e de seu misticismo, considerado pelo poder clerical como

causador das desgraças do homem, que se esquecia da fé em Deus e apegava-se aos deuses. Na contramão da instituição religiosa,

“[...] os ensinamentos e os rituais da “religião popular” se transmitiriam da boca ao ouvido. A voz se identificava ao Espírito vivo, sequestrado pela escrita. A verdade se ligava ao poder vocal dos que sabiam, perpetuava-se só por seus discursos; retalhos do Evangelho aprendidos de cor, lembranças de histórias santas, elementos dissociados do Credo e do Decálogo, afogados num conjunto móbil de lendas, de fábulas, de relatos hagiográficos”. (Zumthor, 1993: 79).

Um desses lugares privilegiados da voz, não só ouvida, mas posteriormente escrita, eram as cortes principescas. Nelas, os jograis, os *trouvelles*, os menestréis faziam suas apresentações, contando suas estórias, cantando-as e encenando-as no meio palaciano. Muitos desses artistas eram os próprios fabricantes dessas obras, outros apenas interpretavam-nas e muitos compilavam tradições orais e perpetuavam-nas em suas andanças. É nesse aspecto que percebemos as questões relacionadas a autoria, não só nesse tipo de produção, como também nos romances e novelas. “[...]. No caleidoscópio do discurso que faz o intérprete da poesia na praça do mercado, na corte senhorial, no adro da Igreja, o que se revela àqueles que o *escutam* é a unidade do mundo” (Zumthor, 1993: 74).

O autor nomeado ou a sua ausência traz à obra motes de direcionamento variados. Primeiramente tem-se que atentar especialmente ao fato de que o autor é fruto de sua época e de sua sociedade. Sua obra não se explica simplesmente pela sua história de vida, isso seria cair a um reducionismo biográfico e fazer de sua história de vida uma determinação de sua obra. Também sendo fruto de uma época, não podemos superestimar sua criação como genialidade, sacralizando criador e criatura, tornando-os inquestionáveis e, portanto, acima do bem e do mal. “[...] é necessário para aqueles que pesquisam literatura e literatos historicizar radicalmente seu objeto” (Facina, 2004: 09). Para Lucien Goldmann é “o grupo social que – por intermédio do criador – se conclui *ser, em última instância, o verdadeiro sujeito da criação*” (Goldmann, 1976: 206-207). Não podemos, portanto, abdicar dessas informações, pois elas são elementos de análise.

Quando a autoria é anônima, fato frequente no período medieval, não se corre o risco de limitar-se à biografia para explicar a produção e seu sentido. Mas existem alguns perigos, “em particular o de confiar muito, seja na classificação das obras por gêneros e na sua análise interna, seja na responsabilidade geral de eventuais determinismos sociais e econômicos, sem dar atenção suficiente aos agrupamentos em função dos meios e da vida literários” (Zink, 2006: 84). Um caminho seria, portanto, utilizar de todos os elementos que permitam entender esse produto humano sem que qualquer um deles signifique um caráter determinista para sua compreensão. Eis as dificuldades de se trabalhar com fontes literárias. Mas isso não pressupõe uma impossibilidade, apenas um olhar mais atento.

O que podemos assim chamar de literatura medieval constituía-se de textos (falados e escritos) primeiramente em verso e depois em prosa. O romance mesmo sendo em prosa também era lido: “O romance é o primeiro gênero (se, no início, esta forma nebulosa merece este nome) destinado à leitura, mas é uma leitura em voz alta” (Zink, 2006: 81). Isso é muito bem percebido na *Demanda* quando em determinadas passagens o narrador inicia por “Ora, deixa o conto falar...”, entre tantas outras, que indicam um leitor que fala pelo texto e o faz ser ouvido pelos presentes.

Para analisarmos essas fontes literárias, consideramos pertinente a utilização da metodologia da análise de textos a partir das referências de Ciro Cardoso, Tzvetan Todorov e Lucien Goldmann².

O texto escrito, sua apropriação e difusão, transmite seu conteúdo por meio de um relato, de uma narrativa, as duas noções são sinônimas:

“*Relato* deriva do verbo latino *referre* (levar consigo, referir, transcrever), do qual *relatu* é o particípio passado. Significa o ato ou efeito de relatar (no caso, narrar, expor, descrever). Quanto *anarrativa*, é a substantivação do feminino do adjetivo *narrativo*; pode ser substituída por *narração*. *Narrativo*, termo que, portanto, origina *narrativa*, vem do latim *narratu*, particípio passado de *narrare* (narrar). No que nos interessa, narrativa é, pois, sinônimo de relato” (Cardoso, 1997: 10).

² Ciro F. Cardoso propõe uma metodologia conjugada com a *Poética* de Todorov e o “Método Estruturalista Genético” de Lucien Goldmann em *A Sociologia do Romance*. Também utilizaremos de Todorov as obras: *As Estruturas Narrativas* e *Literatura e Significação*.

Relato e narrativa também significam uma forma de comportamento humano a serviço da comunicação. Disso podemos inferir que os textos produzidos e sua leitura em voz alta são, e não só, expressão de uma dada sociedade numa época determinada, mas também divulgam seus valores, suas intenções, algum propósito, uma mensagem destinada a um fim. “Um relato, na aproximação mais geral de que posteriormente se podem derivar as estruturas narrativas, caracteriza-se pela passagem de um estado ou de uma situação a outro, por meio de uma transformação” (Cardoso, 1997: 14), que pode ser exemplificada segundo o esquema abaixo:

ESTADO 1 —→ TRANSFORMAÇÃO —→ ESTADO 2

Assim, numa narrativa para que haja alguma mudança no percurso do que é contado ocorrem diferenças entre uma situação anterior, inicial e uma situação posterior, final. Na passagem desses estados aparecem oposições que podem ser: 1) *oposição categorial*, quando não admite meio-termo (por exemplo, verdadeiro/falso, legal/ilegal); 2) *oposição gradual*, quando apresenta pontos intermediários entre os extremos: a oposição quente/frio pode variar emfervente/quente/morno/frio/ gelado; 3) *oposição privativa* “é a que confronta duas unidades, das quais uma se caracteriza por apresentar uma propriedade de que a outra carece (por exemplo, vida/morte, dinâmico/estático, animado/inanimado)” (Cardoso, 1997: 14-15).

“Quando por meio de oposições, diferenciamos num relato os estados 1 e 2, é preciso prestar atenção a que a percepção da diferença implica, ao mesmo tempo, algum nível ou grau de semelhança (*de um modo análogo, descontinuidade e continuidade só podem ser percebidos no relato uma em relação à outra*). O jogo entre identidade e alteridade é o que concede coerência ao texto ou discurso. Os estados 1 e 2 devem estar aparentados entre si de algum modo, sem o que um relato seria absurdo. Assim, por exemplo, se o estado 1 tiver a ver com *doença*, o estado 2 poderá ligar-se a *cura* – mas não a *riqueza*. O contrário supõe o seu contrário: o próprio fato de dois termos ou situações serem cada um o contrário do outro cria um vínculo entre eles”. (Cardoso, 1997: 14).

Ao longo do texto, quando fizermos a análise de algumas situações narrativas das fontes poderemos perceber essa relação de oposição acima explicada entre os dois estados narrativos.

O método estruturalista genético de Goldmann parte da hipótese de que “*todo* o comportamento humano é uma tentativa para dar uma *resposta significativa* a uma situação particular e tende, por isso mesmo, a criar um equilíbrio entre o sujeito da ação e o objeto sobre o qual ela se exerce, o mundo ambiente” (Goldmann, 1976: 204). No entanto, segundo Goldmann, todo equilíbrio é provisório, visto que as relações entre o homem e o mundo sempre tendem a se modificarem; assim há uma transformação em que o antigo equilíbrio já não serve mais e é gerado, então, um novo equilíbrio, que por sua vez, acarretará em outro.

“Como Lukács, de cujas idéias partiu, Goldmann adota um conceito de valor estético e literário da obra definido como uma tensão superada entre a multiplicidade e a riqueza sensível por um lado, e a unidade organizadora de tal multiplicidade em conjunto coerente, por outro. Toda obra literária tem uma função crítica, já que, ao gerar um universo rico e múltiplo de personagens e situações, é levada a representar também as posições que sua visão de mundo recusa (único modo de conseguir que as personagens antagonistas sejam verossímeis: o autor, para tal, precisa expressar o que for possível a favor da atitude e do comportamento delas)”. (Cardoso, 1997: 29).

A poética de Todorov não é uma descrição das obras literárias, é uma ciência que discute e transforma as premissas teóricas pelas quais se faz uma representação racionalizada do objeto de estudo. “A poética não terá pois como tarefa a descrição ou interpretação correta das obras literárias do passado, mas o estudo das condições que tornam possível a existência dessas obras. Por outras palavras, o objeto da poética não são as obras mas o discurso literário” (Todorov, 1973: 28). “A poética quer estabelecer leis gerais com base em dois princípios metodológicos: a *abstração* (desejo de generalizar) e a *imanência* (as leis são procuradas no interior da própria literatura)” (Cardoso, 1997: 37). Para a compreensão do texto parte-se da análise literária que

Souza, Neila Matias de.
 Diálogos Possíveis entre a História e a Literatura:
 Uma Abordagem sobre o Cavaleiro *Christianus* (séc. XIII)
www.revistarodadafortuna.com

“baseia-se na distinção de três aspectos, presentes em cada obra: *verbal* (“frases concretas pelas quais o relato nos chega”), *sintático* (“combinação das unidades entre si e das relações mútuas que mantêm) e *semântico* (“o que o relato representa e evoca, os conteúdos mais ou menos concretos que contém) (Todorov, 1973: 35-36). Esses aspectos, em linhas gerais, evocam os que a antiga retórica conhecia como *estilo (elocutio)*, *composição (dispositivo)* e *temática (inventio)*” (Cardoso, 1997: 37).

Enumeraremos as diferentes etapas em que cada aspecto da obra é analisado literariamente. Assim, temos:

- 1) Registros da Fala
 - Frases que apresentam oposição entre *concreto* e *abstrato*;
 - Presença ou ausência de figuras retóricas: *repetição* (relação de identidade), *antítese* (relação de oposição) e *gradação* (quantidade);
 - Presença ou ausência de referências a discursos anteriores: *monovalente* e *polivalente*;
 - Oposição entre subjetividade e objetividade da linguagem: discurso emotivo e modalizante/discurso objetivo.
- 2) Modo do Discurso
 - Estilo direto;
 - Estilo indireto;
 - Discurso narrado ou contado.
- 3) Temporalidade
 - Anacronias: *retrospecções* e *prospecções*;
 - Duração: *pausa*, *elipse*, e *cena*.
 - Frequência (discurso): *singulativo*, *repetitivo*, *iterativo*;
- 4) Conhecimento *Objetivo* ou *Subjetivo* dos Fatos
 - Extensão: *visão interna* e *visão externa*;
 - Profundidade (presença ou não de motivações psicológicas).
- 5) Presença ou Ausência de Informações
- 6) Presença ou Ausência de uma Avaliação Moral
 - Explícita;
 - Implícita;

- 7) Proposição Narrativa (sequência de pelo menos cinco partes):
- a) Situação Inicial;
 - b) Perturbação da Situação Inicial;
 - c) Desequilíbrio ou Crise;
 - d) Intervenção na Crise;
 - e) Novo Equilíbrio (semelhante ou não à situação inicial).

O método ficará mais compreensível com a sua instrumentalização no decorrer dos episódios analisados. Entendemos que ele foi de suma importância para a elaboração da análise que propomos, como poderá ser percebido adiante.

2. Sobre a Origem

Lancelot é um daqueles personagens eternos, um clássico. É o primeiro a ser lembrado quando evocamos da memória a referência de cavaleiro andante. “O melhor cavaleiro do mundo”, epíteto que o consagrou, carregou consigo também muitos dilemas, contradições, complexidade digna de um herói que marcou época e atravessou milênios provocando ainda admiração e encantamento.

Por tanta riqueza de detalhes e enredamento em sua construção e relações na trama narrativa, o cavaleiro preferido do rei Artur atingiu os homens da Idade Média em sua realidade. Muitos guerreiros do século XII e XIII, leitores e mais certamente ouvintes dos romances de cavalaria, identificavam-se ou, pelo menos, tentavam imitar o comportamento, conduta e coragem daquele personagem tão atraente e com características tão presentes no meio do qual faziam parte todos esses homens aguerridos pela força e desejo de guerra. Sua condição tão humana (medo, dúvida, traição, honra, bondade) fazia-o um modelo real de cavalaria, por isso seu sucesso como personagem. As características “humanizadoras” a ele atribuídas permitiam que diversos cavaleiros do século XIII percebessem a si próprios, como agiam ou como deviam agir, a nobreza de sua conduta, a cortesia de seus gestos; por meio desse personagem foi possível divulgar valores ou incitá-los, promover um sentimento de grupo ou de uma camada social, transmitir aos demais um modo de vida característico.

As estórias sobre Lancelot perfazem um verdadeiro ciclo, constituído por diversas narrativas: o *Lancelot Du Lac*, texto que por si só apresenta a maior

narrativa de todas que compõem a Matéria da Bretanha³, e que muitos estudiosos consideram como um ciclo, o Ciclo do Lancelot; e *Lancelot, o cavaleiro da charrete*, de Chrétien de Troyes, versão mais conhecida sobre Lancelot e suas aventuras, que fez muito sucesso e é considerada a maior obra de Troyes.

Este francês do século XII escreveu várias obras consideradas como romances corteses, ou seja, histórias impregnadas do ambiente palaciano e dos valores pertencentes à nobreza. Foi assim que, sob a proteção de Leonor da Aquitânia, construiu, ao seu pedido, aquele que veio a tornar-se o maior monumento da cortesia romanesca. Em *Lancelot, o cavaleiro da charrete*, escrito entre 1177 e 1181, Chrétien narra as aventuras do herói que dá título ao romance. Ele é considerado “o melhor cavaleiro do mundo” e realiza proezas incríveis para libertar a rainha Guinevere, por quem nutre um forte amor correspondido. Na trama, Lancelot deve salvar a rainha, provando assim seu amor, e para isso envolve-se em “maravilhosas” aventuras, sofre e é humilhado inúmeras vezes, luta com gigantes, atravessa pontes intransponíveis, vence torneios e os perde segundo a vontade de sua senhora. Atender aos pedidos da dama, sua amada e sua dona, era uma característica fundamental desse tipo de romance, representante da temática cortês.

O amor cortês, cantado pelos trovadores a partir do século XII, era uma espécie de amor que um jovem cavaleiro devotava a uma dama de posição mais elevada que a sua e geralmente casada, às vezes com seu próprio senhor. Essa devoção, a rigor, um serviço dedicado à dama, sua senhora, expressava-se plenamente na forma de vassalagem, uma vassalagem amorosa. O cavaleiro prestava serviço a esta senhora dedicando-lhe obediência e fidelidade. Por esta questão muitos autores defendem a ideia de que, nesse tipo de amor, a mulher exercia um papel principal, valorizado, de supremacia e controle do homem de quem ela era “*domina*”. Mas, para alguns autores, como Georges Duby, esse amor cortês era “negócio de homens, no qual compareceu a vergonha e a honra, o amor – deveria forçar-me a falar em amizade? – varonil” (Duby, 1987: 38). Isso pode ser entendido, uma vez que, naquela sociedade guerreira, o mais nobre de todos os sentimentos – a amizade – só poderia surgir entre homens.

O fato é que, ao longo dos séculos XII e XIII, surge, na literatura cavaleiresca, o tema do amor cortês, representado principalmente por um

³ A Matéria da Bretanha diz respeito a todas as narrativas que envolvem o rei Artur e seus cavaleiros.

cavaleiro que adquire cada vez mais a feição de “cavalheiro”, um modelo de *gentleman*. No entanto, esse amor cortês possuía vários significados:

“À época da gênese dos textos, o amor cortesão não é um conceito unânime. Esta representação plural define ora o amor de um cavaleiro por uma dama casada e inacessível, ora um amor mais carnal, portanto adúltero, ora, ainda, o vínculo entre jovens que aspiram ao casamento. [...]. Quanto aos romances, alguns casais ilustram perfeitamente a *fine amor* (Lancelot e Guinevere), mas não se pode falar de *fine amor* no âmbito de um casamento desejado e procurado” (Régnier-Bohler, 2002: 47-48).

Foi como um fiel representante do amor cortês que Lancelot imortalizou-se. No entanto, no decorrer dos séculos seguintes, especificamente no XIII, o personagem de Lancelot toma outros ares, adquire novas formas, apresenta outras qualidades mais “condizentes” com o espírito da época ou, melhor, com os interesses, principalmente da Igreja, de divulgação de “boas” condutas, comportamentos cristãos guiados pelos valores da fé. É dessa forma que ele aparece na *Demanda do Santo Graal*, fonte do século XIII, que narra as aventuras dos cavaleiros da tábua redonda em busca do Graal. Assim, “o melhor cavaleiro do mundo” perde seu posto para o filho, cristão puro e sem pecados sequer em pensamento. Mas, ao invés de ser condenado, Lancelot, ainda que não atinja a graça divina do conhecimento, desfruta da possibilidade da redenção pelo arrependimento; desse modo, um cavaleiro pecador poderia obter a salvação reparando seus erros e construindo um novo caminho rumo à união com Deus. Assim, com o exemplo de Lancelot, divulgado nas cortes pelos romances, os guerreiros da Idade Média podiam também vislumbrar uma chance de garantir um lugar no Paraíso.

Lancelot constitui, portanto, um modelo de cavaleiro de tipo “oscilante”, porque congrega em si características que poderiam defini-lo como um “mau” cavaleiro, pecador; e condutas positivas, pois é leal ao seu rei nos assuntos de guerra, respeita o código de cavalaria e é justo para com os demais. Seu único grande pecado é o do amor, justamente o que era vetado aos cavaleiros que entravam na demanda em busca do Graal, por isso não obtém êxito nesse aspecto, mas também não é condenado. Com características tão ambíguas e de fácil identificação pelos homens da época, Lancelot constitui o nosso modelo de “cavaleiro oscilante”, um *Miles Christianus*. Ele é o maior representante desse modelo por reunir uma maior quantidade de características que o define,

embora outros cavaleiros da DSG⁴ também lhe agreguem elementos, confirmando a sua caracterização, como o rei Artur, Leonel de Gaunes, Erec, o que nunca mente, e Tristão.

3. Para Analisar – Do Herói Cavaleiresco ao *Miles Christianus*

Dentre as várias aventuras pelas quais passa Lancelot escolhemos tratar aqui das que dizem respeito ao seu processo de mudança mais claramente.

Sua transformação inicia-se quando tem um sonho/visão no qual ele e sua amada são condenados por seus pecados. Seu sonho configura-se como uma viagem ao Além em que passando pelo inferno e o paraíso pôde observar as dores do pecado para que pudesse reavaliar sua vida e retornar ao caminho do bom cristão. Os sonhos eram muito comuns na Idade Média e identificados com visões que serviam para orientar o homem sobre sua conduta, reafirmando-a ou condenando-a. “[...]. O sonho e a visão tornam-se o veículo, a forma da viagem ao Além. O domínio do sonho reduz-se a estes temas, mas um campo imenso abre-se para ele, onde estará lado a lado, como sobre a estreita ponte do Além, com o Paraíso e o Inferno” (Le Goff, 2002: 520). Havia aqueles sonhadores privilegiados, sonhadores de elite, os reis e os santos. “[...]. Somente os santos (*sanctiviri*) sabem reconhecer os sonhos vindos de um “bom espírito” (enviados por Deus) e aqueles que são só ilusão (vindos do Diabo)” (Le Goff, 2002: 520). Muitos sonhos eram rechaçados, não só porque a Igreja não conseguia explicá-los por sua origem mas também porque tratavam de temas pecaminosos como a sexualidade, a tentação, a luxúria.

Esse sonho faz parte, segundo nosso entendimento, do início do processo de transformação porque passa Lancelot, mudando da condição de um cavaleiro pecador a de um cavaleiro arrependido, capaz de lutar pelas causas divinas sacrificando seu corpo em favor de sua alma e tornando-se um *Miles Christianus*. Na busca de explicação para o seu sonho, Lancelot procura um ermitão e entra num dilema: deixar a rainha ou se confessar pelos males que cometeu, porque sabia do grande pecado que fazia ao seu corpo e à sua alma; mas amava demais Guinevere para deixá-la. É então que novamente tem uma visão: Ivã, o bastardo, está nu e disforme, coberto de fogo. Atrás dele aparecia a rainha da Irlanda chorosa e com grande pesar e, por último, a rainha Isolda avisando que o mesmo aconteceria a ele se não deixasse a loucura na

⁴*Demanda do Santo Graal*, doravante utilizaremos a sigla DSG.

qual estava. Lancelot não acreditou e ela o feriu na perna, quando acordou não se pôde aguentar de dor e Persival o curou e o aconselhou:

“[...] E se até aqui estivestes em pecado mortal, confessai-vos e guardai-vos que não volteis a ele, e pensai neste milagre que Nosso Senhor vos mostrou e, certamente, se vos estivésseis confessado depois que entrastes nesta demanda, que é demanda de Nosso Senhor e das suas grandes maravilhas, não vos acontecerá tanto como vos aconteceu” (DSG, 2008: 123).

O monge também o aconselha: “[...] muito éreis vós mais obrigado a servir a Nosso Senhor do que os outros, porque vos fez Deus de melhor aparência e mais valer em outras coisas do que outro cavaleiro de quem se ouvisse, há tempo, falar” (DSG, 2008: 214). No outro dia, amanheceu com a perna toda negra e exalando mau cheiro. Durante a Idade Média, acreditava-se que o pecador trazia no corpo a marca do pecado. Assim foi com a lepra, explicada como castigo aos filhos daqueles que mantinham relações sexuais durante a menstruação. A marca que Lancelot recebe evidencia o seu pecado e a gravidade de sua má ação. O corpo é um lugar privilegiado para a expressão da conduta do homem, seja para o bem, seja para o mal. Quando pecador, esta evidência geralmente se manifesta por uma doença; quando obediente aos preceitos cristãos, as marcas são de beleza, transmissão de felicidade e bons fluidos, vide o exemplo dos santos. “Dizia-se também, com autenticação das autoridades religiosas, que os corpos santos não se decompunham. Suas tumbas exalavam “odor de santidade”. Suas relíquias, nas quais a *virtus* do santo estava inteiramente presente, curava doenças e ressuscitava os mortos” (Schmitt, 2002: 260).

Ainda com tudo isso, Lancelot não se arrepende dos seus pecados, não quer fazer a confissão. Mas uma carta é enviada a Persival, na qual o Senhor condena a má vida de Lancelot: “Ai, Lancelot, vil pessoa e mau cavaleiro, filho do inferno, pousada das trevas do demo, perjuro e desleal contra teu rei e terreno senhor! Como te não castigas das formosas maravilhas que te mostrei? Porque te mostrei todo sofrimento e toda tristeza e todo prazer e toda alegria” (DSG, 2008: 215). Somente após essa revelação divina, o cavaleiro se arrepende, se confessa e promete não cometer mais tal pecado. É então que

partem Lancelot e Persival para a aventura da Oliveira das Folhas Vermelhas⁵ e do Homem que Sentava na Cadeira⁶. Como eram cavaleiros andantes em busca de aventuras, precisavam tentar tirar a carta do homem para provarem seus valores; mas nenhum dos dois consegue terminar o feito e Lancelot reconhece seu fracasso: “[...] todos os do mundo cuidavam que eu era o melhor cavaleiro do mundo, e não sou, e eu os enganei, quando julgavam que havia em mim mais bondade do que há” (DSG, 2008: 219).

A nova aventura pela qual passará Lancelot também diz respeito ao seu processo de mudança. Estando na floresta com Persival surge um cavaleiro pedindo ajuda, pois “todo cavaleiro andante deve ajudar a todos aqueles que lhe pedirem ajuda” (DSG, 2008: 220), contra outro que lhe atacava e que nunca vira mais forte. O cavaleiro desconhecido (Galaaz) vence Lancelot e Persival, que não o reconhecem. Não suportando a afronta de ter perdido, Lancelot decidiu partir ao encontro do cavaleiro que o derrubou: “[...] pela fé que devo a toda a cavalaria, juro que nunca mais estarei alegre, até que vingue esta desonra, e se cavaleiro me derruba por força de lança, jamais quero cingir a espada, se por força de espada e o não derrubo” (DSG, 2008: 222). Ele chega a uma ermida num vale muito fundo numa floresta estreita, lá encontra ermitões parentes de Persival. Deles recebe abrigo e um pouco de comida. São os ermitões que lhe dizem que o cavaleiro que procura é o melhor do mundo e é da casa de Artur, e Lancelot conclui que se trata de seu filho. Esses homens o informam sobre sua linhagem e sobre o grande mal do pecado com a rainha. O cavaleiro, então, se arrepende e recebe dos monges uma estamena em sinal de penitência.

“Depois que se confessou bem aos homens bons, eles o castigaram muito e disseram-lhe que deixasse e se afastasse daquele pecado e pusesse toda sua fiança em Deus, que desejava sua honra, e venceria na demanda do santo Graal. E ele prometeu que tudo assim faria. Depois disso, separou-se deles, e meteu-se em sua demanda assim como antes e andou muitos dias que não achou aventura. E sabeí que o mais do tempo, fazia orações e

⁵ A aventura da oliveira das folhas vermelhas tratava-se de uma oliveira que possuía as folhas vermelhas no inverno e no verão e muitos cavaleiros ouviram falar dessa maravilha.

⁶ A aventura do homem sentado na cadeira dizia respeito a um homem velho, armado com espada e escudo, sentado numa cadeira muito rica, que ficava num claustro em cima da montanha; ele estava morto, mas parecia vivo e segurava na mão direita uma carta que muitos cavaleiros tentaram pegar; somente ao cavaleiro eleito estava destinado o fim dessa aventura.

Souza, Neila Matias de.
Diálogos Possíveis entre a História e a Literatura:
Uma Abordagem sobre o Cavaleiro *Christianus* (séc. XIII)
www.revistarodadafortuna.com

rogava a Nosso Senhor que lhe perdoasse, porque não sentia de coisa alguma que fizesse tanto como do pecado da rainha, porque lhe parecia que era traidor e desleal com o rei Artur, de quem era vassalo, e lhe fizera sempre mais honra do que a qualquer outro homem” (DSG, 2008: 225).

A partir desse momento em que recebe um signo de penitência, de purgação dos pecados e de arrependimento, configurando-se como homem temente a Deus e desejoso de servi-lo, Lancelot enfrentará, segundo a nossa percepção, a aventura mais importante na demanda, que envolve suas características de cavaleiro cortês e sua “nova condição” de *Miles Christianus*. Trata-se do episódio “Lancelot e a Donzela que lhe pede o Corço”. Para analisá-lo utilizaremos a metodologia proposta por Ciro Cardoso, como explicamos anteriormente.

Do ponto de vista do aspecto verbal, no que diz respeito ao registro da fala, o primeiro ponto a ser analisado é a oposição entre concreto e abstrato. No episódio predominam as frases concretas, como podemos observar na seguinte passagem: “– Ai, donzela, por Deus, olhai; quereis que vos faça eu companhia e me leveis a algum lugar onde possa achar com que mate minha fome?” (DSG, 2008: 227). As frases abstratas decorrem da donzela que aparece à Lancelot, como quando ela lhe agradece pelo dom: “– Muito obrigada – disse ela –, e sabeis que aquele, por cujo amor o dais a mim, vo-lo saberá bem galardoar e logo” (DSG, 2008: 227).

As figuras de linguagem estão presentes no texto principalmente referenciando as necessidades fisiológicas do cavaleiro. Assim, temos a gradação pela ênfase dada à fome e à sede de Lancelot; a figura de identidade dá-se pela repetição com que é enfatizada a satisfação dessas necessidades e a antítese quando ele tenta matar a fome e saciar a sede. As características do personagem podem ser assim elencadas:

- lasso;
- cansado;
- perdido;
- faminto;

- sedento de água;
- miserável;

Mas, ainda com tantas necessidades, Lancelot mantinha sua principal qualidade: a honra. Para manter sua palavra, pois havia prometido um dom à donzela, o cavaleiro entrega o corço e permanece faminto.

O cerne deste texto, a fome e a sede porque passava Lancelot, evidencia a polivalência do mesmo, ainda que sutil. Chrétien de Troyes escreveu, no século XII, um romance intitulado *Ivain, o cavaleiro do leão*. Nesta narrativa, Ivain perde-se na floresta, fica com fome, sede e sem vestes, passa a alimentar-se de carnes cruas e vestir-se com peles de animais, tornando-se amigo de um leão. No episódio em questão, Lancelot também se perde e, com fome e sede, só pensa em satisfazer-se de qualquer forma: “[...]. Então desceu e, no elmo, colheu a água, e viu vir um corço que vinha beber à fonte, e ele tomou sua lança e pensou que, se o pudesse matar, o comeria de qualquer modo que fosse para matar a fome” (DSG, 2008: 226).

Há uma predominância do discurso narrativo, ou seja, a estória é essencialmente contada pelo narrador; as poucas falas decorrem do diálogo curto entre Lancelot e a donzela. O narrador também é onisciente, pois conhece todos os medos, desejos e pensamentos do cavaleiro, como a seguir: “Quando Lancelot viu que a donzela ia com muita pressa, cuidou que não era de longe e que dissera aquilo para o espantar. [...] e pensou em ir atrás dela, e quando a alcançasse, lhe rogaria tanto até que o levasse a algum lugar onde achasse conforto de sua miséria” (DSG, 2008: 227).

A temporalidade do discurso, no que diz respeito à duração, é predominantemente de pausa, ou seja, marcada pela suspensão do tempo, que ocorre principalmente na descrição do que está acontecendo e na reflexão dos personagens. Isto é observado na exposição feita pelo narrador de como Lancelot estava cansado e perdido na Floresta; e depois quando chega a um vale entre duas rochas e cercado por um rio; e ainda na reflexão do personagem sobre como poderia matar sua fome e o que faria para sair do lugar em que se encontrava. As cenas, ou seja, as falas entre personagens, são muito poucas, ocorrem somente no curto diálogo entre Lancelot e a donzela. O último ponto relativo ao tempo é a frequência do discurso; no texto, temos

a presença do discurso repetitivo: Lancelot perde-se por duas vezes, fica novamente cansado e continua com muita fome.

Sintaxe narrativa do texto:

Situação

Inicial;

Lancelot andava pela Floresta Gasta muito lasso e cansado, ora de um lado, ora de outro, sem comer nem beber, durante quatro dias e não achou quem lhe albergasse ou lhe desse alimento. Perdido na floresta não se queixou, pois acreditava ser vontade de Deus que sofresse na demanda do santo Graal.

*Perturbação da
situação inicial;*

Após quatro dias perdido na floresta chegou a uma fonte, que nascia no meio de um vale ao pé de um carvalho. A fonte era muito formosa e com a fome e sede que sentia pareceu-lhe que, se não saciasse suas necessidades, morreria. Quando desceu do cavalo para apanhar água viu um corço, com que então mataria sua fome comendo o animal de qualquer jeito.

*Desequilíbrio,
crise;*

Quando estava levando o corço consigo apareceu uma donzela, não se sabe de onde, muito formosa que lhe pediu um dom. Como bom cavaleiro, Lancelot concedeu-lhe o dom sem saber do que se tratava (era muito comum entre os cavaleiros conceder um dom sem saber o que era pedido), foi então que a donzela pediu-lhe o corço. O cavaleiro rogou para que exigisse outra coisa, pois há muito tempo passava fome, ou então que levasse o animal, mas deixasse o suficiente para ele se alimentar. Mas a donzela não aceitou, só levaria o corço por inteiro. Cumprindo seu juramento de cavaleiro, Lancelot deu-lhe o animal.

*Intervenção na
crise;*

A donzela agradece o presente e revela que logo o cavaleiro será recompensado por aquele ato de amor. Lancelot roga para que o leve a um lugar onde possa matar sua fome e ela responde que somente o cavaleiro chegará a algum lugar quando a Deus assim aprover.

*Novo
equilíbrio.*

Souza, Neila Matias de.
 Diálogos Possíveis entre a História e a Literatura:
 Uma Abordagem sobre o Cavaleiro *Christianus* (séc. XIII)
www.revistarodadafortuna.com

Seguindo a donzela, Lancelot chegou a um vale entre duas rochas muito grandes e muito estranhas, onde havia um rio, com águas muito perigosas chamadas Marcoisa, que dividia a floresta em duas partes. Diante de tal perigo ficou com muito medo, mas confiou no Senhor e pensou que poderia atravessar o rio, foi então que surgiu um cavaleiro armado e matou seu cavalo. Lancelot consternou-se e concluiu que tudo lhe acontecia por seu grande pecado. Assim cercado pelo rio, pedras e florestas e sem a possibilidade de encontrar ajuda, o cavaleiro orou, rogou por piedade e conforto e pediu para que não se desesperasse e não caísse em tentação do demônio.

O episódio termina assim, e não há esclarecimentos na narrativa sobre como Lancelot conseguiu livrar-se de tão grave situação de perigo. Quando o cavaleiro entra novamente em cena, encontra seu filho Galaaz e passa com ele um grande período de aventuras e alegrias e depois disso os dois nunca mais voltam a se encontrar.

A riqueza e a simbologia desse episódio possibilitam o entendimento do processo de mudança pelo qual passa Lancelot, um cavaleiro pecador que se arrepende. A mudança de Lancelot já havia se iniciado desde o sonho que teve com a visão do Inferno e do Paraíso; logo a seguir advém o aparecimento da marca do seu pecado pela ferida na perna; em seguida, reconhece seus erros e faz a confissão; enfrenta uma aventura que não termina e percebe que não é mais “o melhor cavaleiro do mundo”; após confessar-se de todos os seus pecados e arrepender-se de seus maus feitos, recebe uma estamena e passa a usá-la em sinal de penitência. Todos estes acontecimentos culminam com a aventura da donzela que lhe pede o corço.

Nessa última aventura de provação, percebemos uma forte ambiguidade do personagem. As condutas que Lancelot assume e o estado em que se encontra na narrativa o levam a determinadas situações, e podem ser caracterizadas por dois eixos qualitativos:

Quadro 1. A Cavalaria Selvagem e Civilizada de Lancelot

CAVALEIRO SELVAGEM	CAVALEIRO CIVILIZADO
--------------------	----------------------

Souza, Neila Matias de.
 Diálogos Possíveis entre a História e a Literatura:
 Uma Abordagem sobre o Cavaleiro *Christianus* (séc. XIII)
www.revistarodadafortuna.com

Andava pela floresta há muito tempo e estava lasso e cansado.	Concede um dom que lhe é pedido.
Há quatro dias perdido estava com muita fome e sede.	Honra sua palavra e seu juramento de cavaleiro.
Não encontrava abrigo ou alguém que o ajudasse.	Reconhece que tudo o que lhe acontecia era por conta de seu pecado.
Mata um corço e admite que matará sua fome comendo-o de qualquer forma.	Confia em Deus para que o ajude e o livre da tentação, faz orações, roga por piedade e conforto.
Perdido novamente fica preso entre um rio, duas rochas e a floresta, sem chance de escapar de qualquer um desses perigos naturais.	Mantém sua lança, elmo, escudo e espada próximos a si.

Perdido no meio natural, Lancelot passa pela prova de sua existência. Sua herança literária é a de um cavaleiro cortês, educado, civilizado. No entanto, nesta altura na DSG, ele deve enfrentar uma aventura que põe em xeque sua identidade. A partir de então, o cavaleiro pecador terá provado seu valor e seguirá no caminho da redenção; embora seu arrependimento não seja completo, pois volta a cometer os mesmos erros com a rainha. Mas isso só enfatiza seu processo de mudança, visto que numa transformação a passagem de um estado para outro sempre carrega algumas características anteriores, marcando um processo de identidade e de alteridade. Alguns elementos do episódio são muito significativos pelo seu valor simbólico. Primeiramente, Lancelot encontra uma *fonte* ao pé de um *carvalho*. O simbolismo da fonte está ligado à regeneração e à purificação, é nela que o cavaleiro matará sua sede e sentirá de novo o gosto da vida.

“O simbolismo da fonte de *água pura* é expresso principalmente pelo manancial que brota no meio de um jardim, ao pé da Árvore da Vida, no centro do Paraíso terrestre, e que, depois, se divide em quatro rios, cujas águas correm para as quatro direções do espaço. Essa é, conforme as terminologias, a *fonte da vida*, ou da

imortalidade, ou da *juventude*, ou ainda, a *fonte do ensinamento*".
(Chevalier e Gheerbrant, 1991: 444).

A fonte estava junto a um carvalho, que é considerado entre os celtas a figura da árvore ou do eixo do mundo. "O carvalho em todos os tempos e por toda a parte, é sinônimo de *força*: e essa é claramente a impressão que dá a árvore na idade adulta. Aliás, carvalho e força exprimem-se pela mesma palavra latina: *robur*, que simboliza tanto a força moral como a força física" (Chevalier e Gheerbrant, 1991: 195). Em seguida aparece o animal: um corço ou cervo. Há uma comparação muito interessante entre o cervo e Cristo: quando o cervo está com sede ou à procura de uma companheira, lança um apelo rouco que parece irresistível; o mesmo parece ocorrer quando Cristo convoca as almas para seu rebanho. "O cervo simboliza tanto o *Esposo divino*, diligente e infatigável na procura das almas, suas esposas, como também a *própria alma*, em busca da fonte divina onde possa se dessedentar" (Chevalier e Gheerbrant, 1991: 226). O cervo é também considerado um psicopompo, palavra de origem grega decorrente da junção de *psyché* (alma) e *pompós* (guia). Assim, psicopompo designa um ente que guia o homem, sua alma, para o Além ou para uma viagem ao Além, ou ainda para uma viagem de conhecimento de si. Nas narrativas de viagem ao Além há sempre um guia, que pode ser uma mulher, um anjo, um demônio. Quando fica novamente perdido, Lancelot mais uma vez chega a um vale. "O vale é e simboliza o lugar das transformações fecundantes, onde a terra e a água do céu se unem para dar ricas colheitas; onde a alma humana e a graça de Deus se unem para dar revelações e os êxtases místicos" (Chevalier e Gheerbrant, 1991: 929). Estes elementos, por sua carga simbólica, contribuem para o estado de transformação por que passará Lancelot, e ao mesmo tempo também comprovam o reencontro do homem com a natureza.

A narrativa não explica como o cavaleiro conseguiu sair de tal situação, mas afirma que durante todo o tempo em que esteve em provação foi alimentado pela oração que fazia a Deus. Isso já é um sinal da reconciliação de Lancelot com o divino. Quando o cavaleiro reaparece novamente, recebe de uma voz a ordem de entrar numa barca. Aportando próximo a uma capela reencontrou seu avô Galegantim, que havia se tornado ermitão para reparar um pecado. O rei afirma que se Lancelot largar o pecado em que estava poderia obter o perdão: "[...]. Porém, como quer que erraste até aqui, se ti quisesses corrigir e te quisesses guardar de pecar mortalmente, ainda poderias achar perdão e mercê daquele em quem está toda a piedade" (DSG, 2008: 482). Nesse sentido, percebe-se que a salvação do cavaleiro dependia dele

próprio, com base no seu arrependimento. Portanto, cada ser, conforme seu esforço e desejo de reparação do pecado cometido poderia obter o perdão e conquistar um bom lugar no outro mundo.

“[...] cada destino individual tem seu lugar, aventura indissociável de um corpo e de uma alma que tendem à salvação. A dupla relação do corpo e da alma como do singular e do universal permite, com efeito, definir a originalidade do pensamento cristão, uma vez que cada homem é portador das consequências da falta original, embora recebendo a faculdade de se libertar para vir a ser o artífice principal de sua salvação” (Schmitt, 2002: 254-255).

Como principal recompensa pela sua mudança de atitude, Lancelot reencontrou seu filho Galaaz e com ele viveu muitas aventuras até que o destino os separasse novamente. A narrativa não especifica quanto tempo pai e filho lutaram lado a lado, mas informa que os dois se afastaram quando chegou a estação das flores, quando todas as coisas são mais alegres. E uma voz os adverte: “Ora pense cada um de vós fazer bem, porque nunca mais vos vereis até o dia espantoso em que Nosso Senhor dará a cada um o que mereceu” (DSG, 2008: 487-488). Os dois cavaleiros sentem muito aquela despedida, e Lancelot mais ainda: “– Filho Galaaz, pois que assim é que me separo de vós para sempre, roga a Jesus Cristo por mim que me não deixe sair de seu serviço, mas de tal modo me guarde, que seja seu servo terreal e espiritual” (DSG, 2008: 488).

Lancelot obtém a graça de chegar ao castelo de Corberic, onde estava o Graal; os cavaleiros maus, pecadores que não se arrependeram de seus erros (Galvão, Heitor, Gaeriete), não entraram lá e muitos sequer encontraram aquele local. Mas a bênção do pai de Galaaz limitava-se ao paço do santo vaso, afinal, ele pecou por muito tempo e as maravilhas do Graal estavam destinadas somente àqueles puros de coração, corpo e espírito. “Então olhou por todos os lados se poderia ver alguém que o impedisse de entrar lá, porque queria ir até a santa mesa, e descobrir o santo vaso para ver o que lá havia. Então ouviu uma voz que lhe disse: “Lancelote, não entres, porque a ti não é outorgado” (DSG, 2008: 511). O cavaleiro ficou paralisado e não conseguiu entrar na sala do santo vaso. Quando o encontraram não o reconheceram, embora já o tivessem visto várias vezes, e nem mesmo o rei Peles reconhece Lancelot. Mas a filha do rei, a mãe de Galaaz, o reconhece. “Então o fez levar a uma câmara e despi-lo; e sabeí que, quando lhe acharam a estamena vestida, maravilharam-se muito, porque conheciam a mui viciosa vida de Lancelot não

podiam cuidar que trouxesse tão áspera vestimenta” (DSG, 2008: 512). Seu sofrimento durou vinte e cinco dias. “E estes vinte e cinco dias significam os vinte e cinco anos que foi cavaleiro da santa Igreja. E se não fosse um pecado em que tão longamente permaneceu não deixaria de ter honra e louvor nesta demanda” (DSG, 2008: 513). A alma e o corpo pecador de Lancelot pagam pelo seu erro evidenciando a estreita relação entre ambos; o sofrimento da carne é um sinal do pecado e o sofrimento, tanto físico quanto moral, seria um forma de purgação.

“A experiência do sofrimento, naquele tempo, não permite ser classificada nem de um lado nem do outro, de tal modo sua natureza física, e não somente na prova do martírio, é sublimada num valor moral. Igualmente, a doença nunca é concebida como uma simples afecção fisiológica. É um mal aparentado à possessão demoníaca, que toma por inteiro o ser, corpo e alma” (Schmitt, 2002: 260).

Recuperado, o cavaleiro não veste a estamena por vergonha de pedi-la aos que estavam no castelo do rei Pescador. Sem o símbolo de proteção que a estamena suscitava, Lancelot estava novamente vulnerável aos prazeres da carne e mais uma vez chegando ao reino de Logres comete os mesmos pecados. Ao final, obterá a redenção pelo arrependimento sincero e purgação dos pecados.

Diante do que foi apresentado como características deste tipo de cavaleiro, elaboramos um quadro com as características congregadas em Lancelot. Nele apresentamos seus vícios, virtudes, características mundanas e fatores que o fazem se arrepender. Tudo isso permite compreender este tipo de cavaleiro como um modelo que agrega características variáveis, até mesmo contraditórias, mas que ainda assim fazem dele um tipo mais próximo de ser reconhecido por aqueles que tomavam contato com estas narrativas.

Quadro 2. Virtudes e Vícios de Lancelot.

LANCELOT

Souza, Neila Matias de.
 Diálogos Possíveis entre a História e a Literatura:
 Uma Abordagem sobre o Cavaleiro *Christianus* (séc. XIII)
www.revistarodadafortuna.com

Vícios de Cavaleiro Pecador	Características Mundanas	Virtudes de Bom Cavaleiro	Cavaleiro Arrependido
Orgulhoso	O melhor cavaleiro do mundo	O melhor cavaleiro do mundo	Reconhece seu grande pecado
Não era moderado	Linhagem de rei Bam	Bondoso	Reconhece que pecou contra Deus e contra a cavalaria
Não mantinha castidade	O mais desejado e o mais amado	Honrado	Confessa-se
Não era humilde	Sente pesar por não ser tão bom como pensam	Envergonha-se pelos elogios	Arrepende-se
Não tinha paciência	Melhor cavaleiro de armas	Valoroso	Obedece ao abade usando a estamena
Trai o rei duplamente	Mais famoso e de melhor donaire	Deus o ama, pois fez a ele milagres e demonstrações	Permanece em orações
Vil pessoa	Encobre-se para que não saibam quem ele é	O mais amado: mais amor e honra fazia aos cavaleiros	Roga a Deus que lhe perdoe
Mau cavaleiro	Belo	Bom senhor, mantinha bem a terra e o reino em paz	Resigna-se com seu sofrimento
Filho do inferno	Sofre por amor		Roga a Deus para não entrar em desespero e cair em tentação

Pousada das trevas do demo	Encontra-se num dilema entre deixar ou não a rainha		Dá-se conta de que não é mais o melhor cavaleiro do mundo
Perjuro	Não deixa seu pecado		Pode salvar-se pelo arrependimento
Desleal	Era quase um rei		Alimenta-se de oração
Sua perna dói, fica negra e com mau cheiro			Tornou-se ermitão e purga seus pecados
Fica paralisado e irreconhecível ao tentar entrar na sala do Graal			Sua alma é levada pelos anjos em grande festa

Considerações Finais

A “literariedade”, conceito tão controverso entre os especialistas, uma vez que abstrato e subjetivo, da fonte não exclui em nada seu fundo de realidade, mesmo porque sem ele o romance não teria reconhecimento nem aceitação entre o público. O fator literário coloca o texto entre o histórico e o lendário, permitindo uma identificação com os homens da época. Os outros tipos de fontes consideradas “históricas” não são por isso mais verdadeiras, se é que podemos falar em verdade. Além disso, a fonte literária possui pontos bastante positivos: ela apresenta em riquezas de detalhes o modo de vida dos cavaleiros, suas formas de conduta, a diversidade dos armamentos, o jogo da guerra, as estratégias de vitória, os acordos necessários para evitar maiores males, a ideia de honra que os identifica, o sentimento de pertença que os agrega. Tudo isso faz da *Demanda* um documento essencial e de importância ímpar para a compreensão da Cavalaria.

Lancelot representa o *Miles Christianus*. Ele é o “o melhor cavaleiro do mundo”, principal representante da linhagem de rei Bam, a melhor e mais respeitada entre todas. Lancelot era o braço direito do rei, seu mais importante

Souza, Neila Matias de.
 Diálogos Possíveis entre a História e a Literatura:
 Uma Abordagem sobre o Cavaleiro *Christianus* (séc. XIII)
www.revistarodadafortuna.com

cavaleiro, tão necessário para que mantivesse a corte protegida. Ele possuía a admiração de todos, mas suscitava também a inveja dos que não tinham tanto apreço do rei quanto ele. O código de cavalaria sempre esteve em boas mãos por suas ações. Mas Lancelot cometia um grave pecado: mantinha um relacionamento amoroso com a rainha Guinevere. Para além da traição da fidelidade devida ao rei, tal ação constituía falta muito grave porque infringia os valores cristãos. Por causa dos seus pecados, ele não conheceu as “maravilhas” do Graal e não conseguiu vencer algumas aventuras. No entanto, como se trata de um modelo oscilante, este tipo de cavaleiro pôde obter a glória pelo arrependimento. Assim, purgando seus pecados e reconhecendo seus erros, o *Miles Christianus* configura-se como um cavaleiro capaz de obter a salvação pelo seu desejo de mudança, pela vontade sincera de reparar seus erros e atingir finalmente a glória mais esperada: o Paraíso.

Referências

Fontes

A Demanda do Santo Graal. v. I (1955) e v. II (1970). Magne, A (ed.). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

A Demanda do Santo Graal. (2008). Megale, H. (org.). Rio de Janeiro: Cia. de Bolso.

Chrétien de Troyes. (1991). Lancelot, o Cavaleiro da Charrete. In: *Romances da Távola Redonda*. São Paulo: Martins Fontes.

Bibliografia

Almería, L. B. e Escrig, J. A. (2005). *Teorias de la Historia Literaria*. Madrid: S.A Arco Libros.

Bakhtin, M. (1988). O Romance de Cavalaria. In: Bakhtin, M. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec-Unesp.

Barthélemy, D. (2010). *A Cavalaria: da Germânia Antiga à França do século XII*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

- Berllioz, J. (1994). *Monges e Religiosos na Idade Média*. Lisboa: Terramar.
- Bernardo, J. (1997). *Poder e Dinheiro: do poder pessoal ao estado impessoal no regime senhorial, séculos V-XV. (Parte II: Diacronia – conflitos sociais do século V ao século XIV)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Cardini, F. (1989). O Guerreiro e o Cavaleiro. In: Le Goff, J. (dir.). *O Homem Medieval*. Lisboa: Editorial Presença.
- Cardoso, C. F. e Vainfas, R. (1997). História e Análise Textos. In: Cardoso, C. F. e Vainfas, R. *Domínios da História*. R.J: Campus.
- Cardoso, C. F. (1997). *Narrativa, Sentido, História*. Campinas, SP: Papyrus.
- Casagrande, C. e Vecchio, S. (2006). Pecado. In: Le Goff, J. e Schmitt, J. C. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc.
- Cavallo, G. e Chartier, R. (1998). *História da Leitura no Mundo Ocidental*. São Paulo: Editora Ática.
- Chevalier, J. e Gheerbrant, A. (1991). *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Duby, G. (1982). *As Três Ordens ou o Imaginário do Feudalismo*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Duby, G. (1987). *Guilherme Marechal ou o Melhor Cavaleiro do Mundo*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Duby, G. (1993). *Guerreiros e Camponeses*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Facina, A. (2004). *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Flori, J. (2005). *A Cavalaria: a origem dos nobres guerreiros da Idade Média*. São Paulo: Madras.
- Fortini, F. (1989). Literatura. In: *Enciclopédia Einaudi, Volume 17- (Literatura-Texto)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Goldmann, L. (1976). *Sociologia do Romance*. São Paulo: Paz e Terra.

Souza, Neila Matias de.
Diálogos Possíveis entre a História e a Literatura:
Uma Abordagem sobre o Cavaleiro *Christianus* (séc. XIII)
www.revistarodadafortuna.com

Guenée, B. (2006). Corte. In: Le Goff, J. e Schmitt, J. C. (orgs.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc.

Le Goff, J. (2005). *A Civilização do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc.

Le Goff, J. (1993). *Para Um Novo Conceito de Idade Média*. Lisboa: Editorial Estampa.

Le Goff, J. (2006). Sonhos. In: Le Goff, J. e Schmitt, J. C. (orgs.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru, SP: Edusc.

Régnier-Bohler, D. (2006). Amor Cortesão. In: Le Goff, J. e Schmitt, J. C. (org). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc.

Schmitt, J. C. (2006). Corpo e Alma. In: Le Goff, J. e Schmitt, J. C. (orgs.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc.

Todorov, T. (2006). *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva.

Todorov, T. (1973). *Literatura e Significação*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Williams, R. (1979). *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Zink, M. (2006). Literatura. In: Le Goff, J. e Schmitt, J. C. (orgs.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc.

Zumthor, P. (1993). *A Letra e A Voz*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.

Recebido: 14 de setembro de 2013

Aprovado: 29 de dezembro de 2013