

# **Representações pagãs e cristãs em novelas de cavalaria do ciclo bretão ou arturiano**

Eloísa Porto Corrêa Allevato Braem

Submetido em 22 de junho de 2015.

Aceito para publicação em 08 de setembro de 2015.

*Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 51, dezembro de 2015. p. 19-36

---

## **POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL**

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
  - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
  - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
  - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
- 

## **POLÍTICA DE ACESSO LIVRE**

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Segunda-feira, 18 de janeiro de 2016

23:59:59

**REPRESENTAÇÕES CRISTÃS E PAGÃS EM NOVELAS DE CAVALARIA DO CICLO BRETÃO OU ARTURIANO**

## CHRISTIAN AND PAGAN REPRESENTATIONS IN MEDIEVAL NARRATIVES OF THE ARTHURIAN CYCLE

Eloísa Porto Corrêa Allevato Braem\*

**RESUMO:** *Este artigo estuda algumas representações culturais cristãs e pagãs nas novelas de cavalaria do Ciclo Bretão ou Arturiano, com base no diálogo entre a literatura e a História da cultura medieval. Para isso, usaremos os estudos de Duby (1989), Lourenço (1988, 1999), Lapa (1970) e Antônio Saraiva (1989, 1990). O confronto crítico entre os estudos histórico-culturais e as novelas que compõem o corpus deste artigo, ou seja, Tristão e Isolda, A Demanda do Santo Graal e Amadis de Gaula, far-se-á com o suporte da fortuna crítica sobre as narrativas de cavalaria, que conta com nomes como Maleval (2004, 2000 e 1995), Maria Elizabeth de Vasconcellos (1995a), Carolina Michaelis de Vasconcellos (1995b) e Zumthor (1995). Com isso, pretendemos contribuir para uma mais ampla compreensão das novelas medievais, território ainda pouco conhecido, hesitante e fecundo da literatura, segundo Duby (1989, p. 7).*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Novela de Cavalaria; Ciclo Bretão; Idade Média; Representações Culturais.*

**ABSTRACT:** *This article examines a number of pagan and christian elements and its cultural representations in medieval narratives of the Arthurian Cycle, based on the dialogue between literature and the history of medieval culture. To this purpose, the studies of Duby (1989), Lourenço (1988, 1999), Lapa (1970), Spina (1966), Paschoalin & Abdala Júnior (1982) and Antonio Saraiva (1989, 1990) will be used. The critical contrast between the historic and cultural studies and the narratives that make up the corpus of the present article, that is, Tristão e Isolda, A Demanda do Santo Graal and Amadis de Gaula, will be done with the support of critical studies of the medieval narratives, including Maleval (2004, 2000, 1995), Maria Elizabeth de Vasconcellos (1995a), Carolina Michaelis de Vasconcellos (1995b) and Zumthor (1995). This article also aims at contributing to a broader understanding of medieval, according to Duby (1989, p. 7), a still little explored, hesitant and fruitful territory.*

**KEY WORDS:** *Medieval narrative; Arthurian Cycle; Middle Ages; Cultural Representations.*

### 1 Considerações iniciais

A motivação central deste trabalho refere-se ao estabelecimento de algumas relações de valores, rituais e práticas culturais medievais pagãs ou cristãs com comportamentos de personagens e elementos das novelas de cavalaria do ciclo bretão ou arturiano, “território pouco conhecido” ainda, até hoje “hesitante e fecundo”, segundo Duby (1989, p. 7). Isso porque a narrativa medieval não é tão estudada quanto a poesia trovadoresca ou como o teatro vicentino, por exemplo.

As novelas de cavalaria são consideradas as sucessoras das canções de gesta, obras épicas em versos, sobre heróis em suas guerras. Aos poucos, essas canções foram ficando relegadas às populações rurais, à medida que chegava às cortes peninsulares e de toda a Europa uma prosa cortês vinda do Norte da França. Essa nova literatura não era mais feita

---

\* Professora Adjunta na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Pós-Doutora pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro: eloisaporto@gmail.com.

para ser cantada por jograis, mas para ser lida a/por um público culto com capacidade de atenção e de leitura mais prolongadas.

Essas novelas podem ser agrupadas em três ciclos: o bretão ou arturiano, o greco-latino e o carolíngio, com destaque especial para o primeiro na Península, onde as novelas dos dois outros ciclos não tiveram grande repercussão. O menos cultivado em Portugal foi o ciclo greco-latino, com heróis gregos e romanos que, por influência da Igreja Católica, são convertidos em cavaleiros a serviço de Cristo. Do outro ciclo, o carolíngio, sobre ações de Carlos Magno e os Doze Pares de França, destaca-se na Península apenas *A Canção de Rolando*, um sobrinho de Carlos Magno.

Para Lapa (1970, p. 223), o sucesso do primeiro ciclo ocorre pois havia “um substrato céltico na Península, uma antiga comunicação e identidade cultural entre o noroeste da Península e os povos bretões”, atestado pela existência de ritos, monumentos da Bretanha na Galiza e elementos culturais peninsulares semelhantes aos bretões, como o posterior fenômeno do sebastianismo, que lembra a espera pelo rei Artur.

As obras do primeiro ciclo se apresentam em várias versões, em diferentes línguas europeias e tratam da reação das populações célticas diante do domínio anglo-saxônico. Por isso, o imaginário religioso e cultural dos celtas fica refletido nas novelas, ainda que influenciado pelas culturas anglo-saxônicas dominadoras. Destacam-se, especialmente, no ciclo bretão: *Tristão e Isolda (TI)*, do século XII; *A Demanda do Santo Graal (ADSG)*, traduzida para o português no século XIII; e *Amadis de Gaula (AG)*, do século XVI; as quais constituem o *corpus* deste artigo, nas versões/edições de Bédier (*TI*, 1998), Figueiredo (*TI*, 2000), Megale (*ADSG*, 1988), Vieira (*AG*, 1995) e Montalvo (*AG*, 1987-1988).

## 2 A ousadia feminina e outras afrontas ao cristão

Sabemos que versões da novela *TI* chegaram por volta do século XII ao noroeste da Península (Portugal e Galiza), em função de várias menções a personagens dessa novela em poesias trovadorescas. Exemplo disso é uma composição recolhida no Cancioneiro da Biblioteca Nacional, em que D. Dinis, o Rei Trovador (1261-1325), engrandece o amor do seu eu lírico por uma senhora, apresentando-o como maior que o de Tristão por Isolda: “quero-vos eu tal ben / Qual mayor poss’ e o mui namorado / Tristan sey ben que non amou Iseu / quant’eu vos amo, esto certo sey eu” (DINIS *apud* MACHADO, 1970).

Os amores adúlteros de Isolda, esposa do Rei Marcos da Cornualha, e Tristão, cavaleiro e sobrinho do rei, inspiraram várias novelas de cavalaria posteriores, nas quais são notados planos e artimanhas dos amantes para se encontrarem escondidos, bem como conspirações e armadilhas de conselheiros do rei para prejudicarem os amantes. É o que ocorre em *TI*, quando o Anão Frocin espalha “farinha-flor, no solo, entre a cama de Tristão e a da rainha”, para que, “se um dos amantes fosse ter com o outro”, ficasse “a marca dos passos” (FIGUEIREDO, 2000, p. 81-82). Com isso, mesmo Tristão saltando “a pés juntos para a cama do rei”, acaba denunciado por “manchas de sangue (de uma ferida do cavaleiro) nos dois leitos e gotas vermelhas na farinha-flor” (FIGUEIREDO, 2000, p. 82-83).

Episódio semelhante se encontra no caso de amor adúltero de Lancelote, cavaleiro do rei Artur, e da rainha Genevra, que sofrem também com inúmeras armadilhas dos sobrinhos do rei Artur para denunciar-lhes o envolvimento, em *ADSG*:

(Lancelote) foi à câmara da rainha. Mas bem sabeis que Morderete e seus irmãos com muitos outros cavaleiros seguiam seu caminho. Assim que ele entrou na câmara, deitou-se com a rainha, mas não ficou muito que vieram à porta os que espreitavam, e acharam-na fechada e disseram:

- Agravaim, que faremos? Arrombaremos a porta?

- Sim, disse ele.

E, ao baterem à porta, ouviu-os a rainha e levantou-se toda intimidada e disse a Lancelote:

- Ai, amigo! estamos mortos. (MEGALE, 1988, p. 355)

A punição imposta pelos homens aos adúlteros, que desobedecem a uma instituição cristã e a um contrato — o casamento, nas duas obras —, é também a mesma, a fogueira: "os mandaria consumir a ambos no fogo e as cinzas seriam espalhadas ao vento, como era uso para os traidores" (FIGUEIREDO, 2000, p. 83); "e o rei mandou fazer muito grande fogueira fora da vila no campo" (MEGALE, 1988, p. 357).

Mas, também nas duas narrativas, o povo se mostra complacente com os amantes: "Choram grandes e pequenos. Não há ninguém, entre o povo, que se não apiede da sorte dos amantes nem deseje o Inferno para o anão, causa de todo o mal" (FIGUEIREDO, 2000, p. 84); "as lamentações e os prantos foram tantos e tão grandes pela vila, como se a rainha fosse mãe de todos" (MEGALE, 1988, p. 357).

Isso porque, muitas vezes, nas novelas medievais, o amor aparece como um desígnio de Deus, como uma força além da humana, que vitima os amantes. Por isso, não raro elementos da natureza e do povo são cúmplices do amor e protegem os amantes. Inclusive, o rei Artur de *ADSG*, mesmo se descobrindo traído e buscando vingança, também entende o amor dessa mesma forma, como um laço sobrenatural que ata os amantes, independentemente da vontade do homem:

Então lhe contou o que falavam e disse que era verdade. O rei ouvira já alguma vez dizer que Lancelote amava a rainha, mas não o podia crer, tanto o amava sobejamente, pelo que vezes houve que respondeu deste modo aos que lhe diziam:

- Por certo, se é que Lancelote ama Genevra, bem sei que **não é por sua vontade, mas a força do amor o força**, que costuma fazer da pessoa mais sensata do mundo **sandeu** e do mais leal cavaleiro desleal, e por isso não sei que vos diga, porque não cuidava de maneira alguma que tão bom cavaleiro como ele soubesse cometer traição. (MEGALE, 1988, p. 352, grifos nossos)

Além da identificação do amor como uma força superior à humana, observa-se que o rei parece se surpreender mais com a traição de Lancelote, do cavaleiro, da figura masculina, que com a da figura feminina. Artur não demonstra surpreender-se tanto com a traição de Genevra, nem tenta desculpá-la, como faz por Lancelote, ainda que sinta depois "dela tão grande dó, que não podia deter nela o olhar" (MEGALE, 1988, p. 357).

Percebemos que Genevra se comporta de modo ousado; entretanto sua predecessora, Isolda, transgride ainda mais o padrão de comportamento feminino cristão, praticando adultério, fugindo com o amante, vivendo com ele na floresta e, ainda, prestando um "juramento ambíguo perante Deus e toda a corte celeste" (FIGUEIREDO, 2000, p. 133), para voltar a viver com o rei no castelo, heresia segundo os preceitos cristãos:

(...) sobre estas santas relíquias e sobre todas as que estão pelo mundo, juro que jamais homem algum entrou nas minhas coxas senão o rei Marcos, meu

marido, e aquele leproso que, há pouco, me trouxe às costas como um animal de carga.” Estendeu então a mão direita por cima dos corpos santos e, com uma voz forte e segura, pronunciou a fórmula sacramental, segundo o rito da Santa Igreja: “Assim como disse a verdade, possa Deus Todo-Poderoso vir em meu socorro!” (FIGUEIREDO, 2000, p. 133)

Isolda não apenas se revela insubordinada a várias instituições sociais e cristãs, como se mostra capaz de manipular essas instituições em benefício próprio. Por esses e outros fatores, notamos que *TI* é a menos cristianizada das três novelas avaliadas nesse artigo, enquanto *ADSG* é a mais cristianizada das três, apesar dos comportamentos femininos ousados de Genevra, não raro compatíveis com os das sociedades pagãs, no espelho da Isolda.

Entretanto, mesmo na presença de certos elementos pagãos, *ADSG* apresenta os cavaleiros mais castos, em busca de uma relíquia cristã desaparecida, o “santo vaso” em que Jesus bebeu na última ceia e no qual foi coletado o último sangue de Cristo por José de Arimateia: este último o guardião e portador do Graal, após a morte de Cristo, bem como o principal responsável pela divulgação do Cristianismo, fundador da primeira tribo cristã e responsável pelos primeiros trabalhos de evangelização na Bretanha. Com isso, essa novela entretém, mas também cristianiza, visto que as histórias da obra sobre as buscas ao Graal perdido são a própria busca de redenção espiritual, colocação do corpo a serviço da Igreja, com punição aos pecados e pecadores pelos cavaleiros cristãos.

Já *AG*, novela originária da Península Ibérica, de autoria portuguesa ou castelhana, não se sabe ao certo, foi a mais representativa para a Literatura Portuguesa, mais até do que a própria *ADSG*, segundo Saraiva (1990, p. 44). Isso porque o amor e os comportamentos de Amadis e Oriana não apenas originaram modelos para as cortes de Afonso X e D. Dinis (SARAIVA, 1990, p. 44), como também um ciclo de cerca de doze novelas dedicadas ao Amadis de Gaula, conhecido como ciclo dos Amadis, no século XVI. Depois, inspirado no ciclo dos Amadis, numa espécie de competição com ele, surge o ciclo dos palmeirins. Com isso, a Península Ibérica torna-se o último reduto criador de novelas de cavalaria na Europa, o que indica um arcaísmo nas ideologias e estruturas sociais (SARAIVA, 1990, p. 44) representadas nessa literatura, até porque a obra é profundamente influenciada por *TI* e pela herança cultural pagã celta.

Os celtas, adversários de gregos, latinos e anglo-saxões, são relegados às ilhas britânicas pelo Império Romano, onde conservam suas crenças até o século V. Entre os celtas, a mulher ocupava posições de destaque na religião e na família, eram sacerdotisas ou cabeças-de-casal (MALEVAL, 2004), sem falar que na religião celta havia uma divindade feminina central, elementos que explicam comportamentos femininos ousados e transgressores ao Cristianismo nas novelas de cavalaria. Cabe ressaltar que esses elementos culturais acabam divulgados por toda a Europa e incorporados às novelas por alguns descendentes cristianizados dos celtas que, ao retornarem às ilhas, criaram “uma invulgar produção literária de profundas repercussões em toda a Idade Média do Ocidente”, segundo Maleval (2004).

Por influência das lendas e motivos folclóricos celtas, a matéria da Bretanha enfocada nas novelas apresenta cenários por vezes insólitos com fadas, feiticeiras, magos, águas misteriosas, maravilhas e florestas encantadas, metamorfoses, “filtros e outras beberagens sedutoras”, segundo Duby (1989, p. 18). Trata-se de uma natureza mística, movida por forças sobrenaturais, que interferem nos destinos dos humanos ou possibilitam uma comunicação entre mundos, o físico e o metafísico, segundo Saraiva (1990, p. 54). Nesses cenários, os elementos da paisagem, sobretudo os da natureza, por

vezes, possibilitam uma comunicação com o metaempírico, que algumas figuras femininas das novelas aprendem a manipular, como a Isolda de *TI*, ou a Morgana de *ADSG*. Por isso, essas figuras demonstram habilidades ou dons de prever, de curar com ervas, de enfeitiçar e de matar com poções, gerar e dar à luz monstros ou seres mágicos, motivos pelos quais não raro figuras femininas são temidas ou perseguidas como possessas, bruxas ou fadas.

Como a bruxa, também os magos e eremitas, aqueles que abdicam das benesses da civilização e vivem em contato com a natureza nas novelas medievais, têm os conhecimentos sobre o futuro e os destinos humanos, bem como sobre os dons sobrenaturais de (pre)visão e de cura. Ao conhecerem bem a natureza, tais personagens passam a conhecer e dominar também os segredos sobrenaturais para além das fronteiras da vida e da morte. Exemplos disso são o ermitão que conduz o predestinado Galaaz ao castelo de Artur, a bruxa Morgana e o mago Merlin de *ADSG*; a fada Urganda e o mago Arcalaus de *AG*; Isolda e outras personagens dessas novelas.

A natureza mágica, sobretudo nas primeiras novelas, acolhe e une os amantes, como já dissemos, aliás às vezes até depois da morte, como ocorre no final de *TI*, quando “galhos fortes, de flores perfumadas” (BÉDIER, 1998, p. 145) parecem providenciar a reunião dos amantes em seus túmulos. Ou, dito de outro modo, os elementos dessa natureza cúmplice do amor parecem contribuir para a ligação entre os amantes, mesmo depois de mortos, eternizando o amor deles em cenas como essa em que o “espinheiro verde e frondoso” renasce sempre depois de cortado, e “ainda mergulha no leito de Isolda, a Loura” (BÉDIER, 1998, p. 145). Trata-se de uma “sobrenaturalização do amor natural”, como se “a morte do casal evocasse a floresta e o mar, o ciclo da natureza, que morre para renascer”, segundo Saraiva (1990, p. 54).

Entretanto, não é somente a natureza que conspira em favor do amor e dos amantes, representando influências culturais pagãs celtas; mas também outros elementos das paisagens naturais e civilizacionais revelam representações de elementos pagãos e cristãos nessas novelas. Para Sandeville Júnior (2005, p. 48-49), “a palavra paisagem se refere não apenas ao espaço físico, mas a uma apropriação peculiar do espaço, à construção de um território e de um povo, para então se tornar a imagem desse território”. Por isso, paisagem “remete tanto à ideia de imitação (correspondência, similitude), quanto de representação (criação, imaginação)”, com “um forte conteúdo cultural, associando espaço e representação: lugar, território, cultura, imaginação” (SANDEVILLE JÚNIOR, 2005, p. 48-49). Nesta perspectiva, é que abordamos os elementos das paisagens nas novelas de cavalaria, sempre investigando as representações culturais de tais objetos, mesmo em se tratando da paisagem natural que, na literatura, também reflete a cultura e o imaginário de um povo.

Saraiva (1990, p. 67) reitera essa concepção, afirmando que o espaço nas novelas de cavalaria consiste, tanto “no conjunto, como nos pormenores, numa construção simbólica”, na qual vários elementos representam mais que pano de fundo para os acontecimentos narrados. Nessas construções, aparecem elementos próprios de rituais e de práticas culturais do contexto medieval. É o que ocorre em *TI*, por exemplo, quando, na iminência da separação, Tristão dá a Isolda seu cão Husdent, como garantia de fidelidade e proteção a ela; e recebe dela um anel, que representa uma aliança amorosa entre os dois:

A rainha soltou um suspiro e respondeu: “Tristão, é assim que devemos fazer. Queres deixar-me o teu cão Husdent, que partilhou das nossas misérias? Jamais cão algum terá sido mais amimado, se ficar comigo. Quando estiver triste, belo

e doce amigo, ele far-me-á pensar em ti e o meu coração encher-se-á de alegria. Eu tenho um anel de prata, com o engaste de jaspe verde, cuja pedra possui uma virtude maravilhosa. Dar-to-ei e tu usá-lo-ás sem cessar no dedo, pois de cada vez que o olhares verás a minha imagem na tua lembrança como se eu estivesse presente ao teu lado". (FIGUEIREDO, 2000, p. 116)

Nesse caso, como nas bodas, o anel significa a “tomada de posse e de garantias” de correspondência amorosa entre o par, de acordo com Duby (1989, p. 16). Mas, em *TI*, em passagem anterior, a troca de anéis e espadas representa também o perdão e a reconciliação de Marcos com Tristão e Isolda: “Possas ela compreender que, por esta troca de anéis, lhe guardo a minha fé e o meu amor como no primeiro dia da nossa boda!”; “Querido sobrinho, pela troca que faço das nossas espadas, devolvo-te a minha confiança e amizade como no dia em que te armei cavaleiro quando te preparavas para defrontar o Morholt” (FIGUEIREDO, 2000, p. 105-106).

Além desses elementos (“pormenores”) que representam a união ou a separação; a natureza “no seu conjunto” dá abrigo, sustento e “uma vida dura, mas amada” a Tristão e Isolda “no fundo da floresta selvagem” (BÉDIER, 1998, p. 62); “Isolda levantou-se; deram-se as mãos e, quando entraram nas altas ervas e na urze, as árvores fecharam sobre eles a folhagem” (FIGUEIREDO, 2000, p. 100). Aliás, mesmo antes, a natureza já era protetora e cúmplice dos amantes, na obra, escondendo seus encontros amorosos no pomar, “por trás do castelo de Tintagel”, à “sombra do grande pinheiro”, onde “a noite protegia” (BÉDIER, 1998, p. 42-43) o casal.

Nota-se que, nas relações amorosas das primeiras novelas, “o amor nada tem a ver com o casamento”, mas representa um “puro sentimento, independente do estatuto social”, segundo Saraiva (1990, p. 46, 47), o qual não descarta o envolvimento carnal, diferentemente do que ocorre nas cantigas de amor trovadorescas, e mais consoante com as cantigas de amigo medievais, mais sensuais. É o que ocorre no amor de *TI*, que inspira o de Lancelote e Genevra de *ADSG*; o de Amadis e Oriana de *AG*; como também o dos pais do Amadis, os quais o concebem antes do casamento. Por outro lado, esse “arquétipo do amor”, observado nas novelas de cavalaria, é um “espelho de certos códigos galantes usados nas cortes trovadorescas”, em que notamos também: “uma posição suplicante do amador; o serviço a que [o homem] se submete; o segredo guardado pelos amantes”; “o idealismo cavaleiresco de cruzada, a exaltação da vassalagem e outros valores feudais”, de acordo com Saraiva (1990, p. 46, 47). Deste modo, as novelas refletem certas condutas galantes do amor cortês trovadoresco e transgridem outras, como também defendem certos dogmas católicos e subvertem outros, o que varia também de uma novela para outra.

Essa conduta subversiva a certos códigos e valores cristãos, inclusive, é observada em certas personagens históricas, como em Inês de Castro e Pedro do caso trágico de amor extraconjugal entre o príncipe de Portugal e uma dama de companhia de sua esposa, segundo Michelli (2007, p. 48-57), no século XIV, época em que as cortes apreciavam novelas de cavalaria. Assim como em muitas narrativas medievais, esses amantes históricos parecem eximidos do “pecado do adultério” em obras literárias como *Os Lusíadas*, de Camões, e as *Trovas à Morte de Inês de Castro*, do Cancioneiro Geral de García de Resende, “momentos da teologia cristã posta ao serviço do amor”, nas palavras de Saraiva (1990, p. 47-54). Trata-se de uma paixão bem fora das prescrições cristãs em muitos aspectos, porque sensual e adúltera, como tantas encontradas nas novelas medievais; e também muito diferente do relacionamento à distância, desencadeado e sustentado pela visão nas cantigas trovadorescas de amor cortês.

Outro exemplo de amor que não descarta o desejo e o envolvimento carnal nas novelas é o “mortal desejo” de Amadis, apaixonado por Oriana desde a tenra infância: “fantasia da carne, amor com o objetivo de concretização”, que se satisfaz com a consumação, mas não se extingue após ela, permanecendo o desejo, como lembra Maleval (2004). Nesta novela, o amor não cessa com a posse e nem a mulher é subestimada ou menosprezada pelo amado ou pelo narrador após a consumação amorosa. Ao contrário, por causa de seu amor sensual, os amantes não suportam a saudade, que é tão comum no amor cortês das cantigas trovadorescas. Assim, a ligação do casal se dá pela via afetiva e carnal.

Diferentemente desse vínculo afetivo e carnal entre Amadis e Oriana; ou daquela ligação natural e sobrenatural pagã em *TI*, pelo amor sexual e espiritual; na História de Inês e Pedro, inspiradora de episódio em *Os Lusíadas*, encontramos o vínculo afetivo e carnal antes da execução de Inês; mas também uma união póstuma do casal de amantes, que se dá através de monumentos históricos e católicos, como os túmulos com esculturas construídos numa capela, “blasfêmia que não seria perdoada na época da Inquisição”, segundo Saraiva (1990, p. 54).

### 3 As provações aos cavaleiros de Cristo e a demonização do feminino

Nas novelas do ciclo bretão ou arturiano, notamos que não apenas o herói e suas demandas, como também o amor vão se cristianizando nas histórias. É o que ocorre com a figura do virginal Galaaz de *ADSG*, abnegado dos pecados do pai: Lancelote, amante da esposa do rei Artur, Genevra. Aliás, na esteira dessa abnegação cristã de Galaaz, surgem inclusive figuras históricas nas obras de Fernão Lopes, no século XIV — também inspiradoras de figuras da epopeia de Camões, no século XVI —, como Dom Nun'Álvares Pereira ou as figuras nobres exemplares de D. João I e D. Filipa de Lencastre, nas quais “nunca se presente o cheiro de Eros”, segundo Saraiva (1990, p. 55), diferentemente de Inês e Pedro, Amadis e Oriana, Lancelote e Genevra, Tristão e Isolda.

Percebemos, assim, que o ciclo bretão de novelas foi se adaptando a diversos gostos e influências históricas e religiosas, com o passar dos tempos. Desta forma, as lendas e os motivos folclóricos celtas, os heróis-amantes e as aventuras amorosas pecaminosas do primeiro momento, como as de Tristão e Isolda ou as de Lancelote e Genevra, darão lugar a heróis mais castos em aventuras mais cristãs, como as de Percival e, sobretudo, de Galaaz de *ADSG*. A cultura celta acaba, portanto, modificada em seu “substrato pagão (desconhecedor do pecado e da culpa)” por influência dos sacerdotes cristãos que, “por horror ao carnal”, pregam a castidade para “disciplinar a sexualidade” e combater “a fornicção” (DUBY, 1989, p. 18). Isso ocorre em parte também porque as famílias nobres, por “temor de fragmentar a herança”, seguem “o modelo régio de linhagem, privilegiando na sucessão a masculinidade e a primogenitura” e buscam “manter no celibato parte notável da prole”, para “limitar o número de novos lares” (DUBY, 1989, p. 18-21). Com isso, vários jovens “cavaleiros celibatários, expulsos da casa paterna”, saem “em busca de uma boa herdeira e de uma casa que os acolha”, segundo Duby (1989, p. 18-21).

Como reflexo desses fatos, em muitas novelas, encontramos cavaleiros sem fortuna, a exemplo de Tristão, Lancelote e Amadis, saindo da sua terra natal em aventuras e peregrinando por reinos estrangeiros, servindo como vassalos e procurando demonstrar seu valor, sua coragem, sua força, através de confrontos com monstros, pagãos e vilões.

Tudo isso a fim de provarem a reis e outros senhores que são merecedores de receber por prêmio: princesas ou donzelas casadoiras e dotes, terras ou outras benesses materiais. Logo, notamos que a figura feminina, não raro, é tida como troféu, via de acesso a vantagens materiais ou como moeda de troca pelas figuras masculinas.

Entretanto, com o passar do tempo, a figura feminina nas novelas passa a desempenhar um papel negativo, capaz de condenar o homem a penas infernais; enquanto o ideal cruzado cristão de valentia, castidade e abnegação material passa a garantir a bem-aventurança celeste. É o que se nota na passagem da tentação de Percival, diante de uma linda donzela, a qual, na verdade, é o diabo disfarçado: "quando a viu rir, espantou-se e logo entendeu que era o demo que lhe aparecera em semelhança de donzela para o enganar e o meter em pecado mortal" (MEGALE, 1988, p. 154). Parece um anúncio já da *Divina Comédia*, escrita ainda no século XIV por Dante Alighieri, na qual o casal de amantes adúlteros, Francesca e Paolo, é posto no inferno.

Desta forma, notamos que, depois de várias versões, em que os feitos cavaleirescos e os amores foram adaptados a intenções religiosas, configura-se quase uma inversão dos valores celtas das primeiras novelas e dos valores cortesãos dos cantares de amor. Enquanto nas primeiras novelas, o amor se revela caminho para benesses materiais e espirituais, felicidade e perfeição moral; nas posteriores, mais cristianizadas, o relacionamento amoroso passa a ser um pecado e a virgindade uma virtude, que leva o rei Artur e seus cavaleiros a considerarem o casto Galaaz como o melhor cavaleiro que já existiu. Claro que tais conceitos serão revistos nas narrativas do AG, as quais não valorizam amores adúlteros, mas também não condenam a consumação do amor antes do casamento, a qual não traz remorsos para os amantes: Oriana e Amadis, Elisena e Periön.

Em *ADSG*, marcada pelos princípios católicos e pela força dos heróis que têm fé no Cristianismo, muitos elementos das paisagens naturais ou civilizacionais fazem revelações ou dão sinais sobre os desígnios do Deus cristão acerca dos destinos dos homens. É o caso do raio de sol miraculoso que ilumina os cavaleiros na Távola Redonda do Rei Artur e anuncia a entrada de Galaaz, o cavaleiro desejado. Outro exemplo é a pedra, que contém em si encravada a espada, cuja posse só o cavaleiro excelente conseguirá. Há ainda a água, que conduz a espada para o desejado e depois a recebe de volta na ocasião da morte do rei Artur; água que governa tantos destinos, conduz cavaleiros em aventuras ou salva da morte predestinados, levando-os a lugares seguros, como ocorre com o pequeno Amadis de Gaula, encontrado por Gandales da Escócia, que o cria como filho.

A natureza reflete nas novelas, muitas vezes, sobretudo em *ADSG*, os castigos impostos por esse Deus cristão punitivo e “encolerizado”, segundo DUBY (1989, p. 162-163), que devem ser aceitos por personagens sem grandes demonstrações de sofrimento, “sob pena de se ver desvirilizado” o homem, pois segundo a doutrina católica penitências e humilhações, “dor e trabalho (dolor e labor) são quase uma sinonímia”. É o que ocorre no caso do trovão que espanta os cavaleiros e o rei Artur, abalando o paço, mas iluminando os cavaleiros:

(...) o **trovão** deu, entrou uma tão grande **claridade**, que tornou o paço dois tantos **mais claro** que era antes. E quantos no paço estavam sentados, logo **todos foram repletos da graça** do Espírito Santo e começaram a olhar uns aos outros, e viram-se muito mais formosos, muito mais do que costumavam ser, e maravilharam-se muito do que aconteceu e não houve quem pudesse falar por muito grande tempo, antes estavam **calados e olhavam-se** uns aos outros.

E eles assim estando sentados, **entrou no paço o santo Graal**, coberto de um veludo **branco**; mas não houve um que visse quem o trazia. E assim que entrou, foi o paço todo **repleto de bom odor**, como se todos os perfumes do mundo lá estivessem. E ele **foi para o meio do paço**, de uma parte e da outra, ao redor das mesas. E por onde passava, logo todas as mesas ficavam repletas de tal **manjar**, qual em seu coração desejava cada um. E depois que teve cada um o de que houve mister a seu prazer, saiu o santo Graal do paço que **ninguém soube o que fora dele**, nem por qual porta saíra. E os que antes não podiam falar, falaram então. E **deram graças a Nosso Senhor**, que lhes fazia tão grande honra e os confortara e abundara da graça do santo Vaso. (...) E o rei disse aos que perto dele estavam:

- Com certeza, amigos, muito devíamos estar alegres, que Deus nos mostrou tão grande si. (MEGALE, 1988, p. 31, grifos nossos)

Ao mesmo tempo em que os sinais divinos, emitidos através de elementos da natureza ou culturais, assustam o homem, ostentando o poder do Deus cristão na obra; também fazem com que as personagens se sintam assinaladas pela presença do Espírito Santo, enfim se sintam escolhidas pelo seu Deus para uma missão. Ou seja, os cavaleiros sentem primeiramente medo, interpretando o fenômeno como possível punição divina; mas, em seguida, sentem-se revigorados e predestinados, interpretando os acontecimentos como sinais do comando de Deus para que cumpram uma tarefa: demandar o santo Graal desaparecido, símbolo de Cristo e do Cristianismo.

Outro elemento da natureza, interpenetrado pela magia pagã nas primeiras novelas, que passa a ser interpretado por personagens de *ADSG* como desígnio do Deus ou do Diabo cristãos, é a floresta, a qual suscita aos cavaleiros perigos, armadilhas, testes e provações, muitos deles preparados pelo próprio Diabo. Com isso, percebemos que elementos do cenário, não raro, mostram-se mais poderosos que os próprios homens nas novelas, já que a natureza e certos objetos demonstram por vezes a força de divindades cristãs e também das celtas, como a dama do lago e as sacerdotisas em *ADSG* e em *TI*.

Aliás, como já dissemos, à medida que se cristianizam essas narrativas, as figuras femininas poderosas convertem-se em bruxas, demônios, possessos, figurações do mal, da tentação e via de perdição para o homem, como desdobramentos de uma misoginia cristã, refletida nas novelas.

Segundo Maleval (2004), a misoginia ganha força durante a Idade Média, por influência do clero celibatário em sua caça às bruxas, encarando as mulheres como personificação do diabo ou como agentes dele. Por extensão, aos poucos, a mulher passa a ser considerada também como “obstáculo maior à ascese espiritual a que almejavam os cavaleiros” (MALEVAL, 2004) e outros cristãos.

Em consequência disso, observamos personagens femininas tentadoras, como as já mencionadas Genevra e Morgana, que atormentam Lancelote até em sonhos. Morgana surge como uma bruxa “muito feia e muito espantosa”, misto de perigo e prazer, predadora e presa, que “não trazia vestimenta nenhuma do mundo, fora uma **pele de lobo** que a cobria muito mal”, “**gemia**” e “parecia saída do inferno”, tendo a “companhia de mais de mil diabos”, todos com “a mão nela para a pegar melhor” (MEGALE, 1988, p. 126, grifos nossos). Já Genevra aparece nua com “suas mãos diante do peito”, “descabelada” e com “a língua puxada fora da boca”, sentada numa “grande cadeira de fogo tão acesa, como se nela queimasse todo o fogo do mundo” (MEGALE, 1988, p. 126). Tanto as mulheres, como os elementos do espaço que as representam ou acompanham, suscitam a sensualidade feminina, a magia e o poder de atrair, desviar e trazer perdição ao homem. Por isso, nas novelas que mais refletem o Catolicismo, o

homem casto e penitente é valorizado. Assim, quanto mais se afasta da mulher e domina a sua natureza, o seu ímpeto sexual, tornando-se “não um homem de carne, mas um ser puramente espiritual”; melhor cristão se torna o cavaleiro, mais louvado nessas narrativas, segundo Saraiva (1990, p. 72).

Outro exemplo de feminilidade diabolizada que traz a perdição ao homem é a filha do rei Hipômenes, bela, sensual e sábia, mas vingativa, maledicente, sádica, destemida e calculista; tanto que, diante do "demo", fica "espantada, mas não muito" (MEGALE, 1988, p. 341-342), e chega a aceitar relacionar-se com o diabo em troca de ajuda para se vingar do irmão, o qual não cede, não corresponde aos seus assédios sexuais incestuosos. Além do pecado cristão do incesto, essa figura feminina demonstra duplamente desprezo pela vida (sua própria e do próximo), de acordo com o narrador, já que primeiramente pega "uma faca que tinha em sua arca e livra-se de suas donas e de suas donzelas", antes de ir "a uma horta de seu pai, numa fonte que lá havia" para "matar-se" (MEGALE, 1988, p. 341). Comete três pecados graves segundo a doutrina católica: tentativa de incesto, homicídio e tentativa de suicídio. No entanto, bem mais sádica e apegada aos prazeres carnis que suicida, em conluio com o diabo, a personagem planeja e provoca a morte do irmão, acusando-o de estupro, culpando-o por sua gravidez e levando o pai a condenar à morte o filho, devorado por cães famintos, pena sugerida pela própria irmã: "meteu rei Hipômenes seu filho na prisão pela deslealdade de sua filha" (MEGALE, 1988, p. 343). Como parte desse conluio com o demônio, a filha de Hipômenes dá à luz o filho do diabo, por fim: a Besta Ladradora, que dará continuidade ao serviço dos pais, flagelando os cavaleiros na floresta, até ser morta por Galaaz, homônimo do mártir inocente devorado por cães, o qual profetiza o nascimento do monstro, saído do ventre da irmã.

Notamos que as ações, os frutos e a palavra da mulher aparecem como instrumentos do mal, não raro, por via da intriga, da maledicência ou da maldição. Mas, enquanto a palavra da mulher: filha de Hipômenes, aparece como instrumento do demônio; a palavra do homem, Galaaz, também filho de Hipômenes (ou o seu homônimo, filho de Lancelote), aparece como instrumento do bem, de Deus, profetizando o nascimento da Besta Ladradora, para que os homens se protegessem do Diabo. Ao mesmo tempo, enquanto as ações da mulher quase sempre em *ADSG* são pecados: incesto, homicídio, conluio com o demônio, luxúria...; as dos homens são para proteger o próximo e sacrificar-se pelo outro, como Cristo.

Outra figura feminina que, na opinião de personagens masculinas, parece enlouquecida pelo Diabo ou por ele inspirada a buscar a luxúria e o suicídio, depois de tentar seduzir um cavaleiro de cristo sem sucesso, é a donzela filha do rei Brutos, como notamos na fala de Boorz: "O **diabo** lhe fez fazer (suicídio e tentação a Galaaz)" (MEGALE, 1988, p. 75-76, grifos nossos). É o que observamos também na fala de Galaaz: "rogo-vos, por cortesia e por vossa honra, que vos vades daqui, porque, com certeza, o vosso **louco** pensar não entenderei eu (Galaaz), se **Deus** quiser, porque mais **devo recear perigo de minha alma** do que fazer vossa vontade (sexo)". Ressaltamos que o demônio é associado à figura feminina, na fala de Boorz; ao passo que Deus aparece invocado por Galaaz, na fala do cavaleiro. Ou seja, enquanto a mulher é associada ao Diabo, o homem foge do Diabo (e da mulher), dissocia-se do demônio, buscando a aproximação de Deus, em *ADSG*.

Mas, menos sádica que a filha de Hipômenes, a filha de Brutos realmente se mata por causa da rejeição de Galaaz, deixando os cavaleiros sob suspeita: "(a donzela) ergueu a espada e feriu-se com toda a sua força por meio do peito de modo que a espada passou de uma parte. E caiu em terra morta"; "seu pai não acreditará em nós (Boorz e Galaaz),

antes dirá que a matamos" (MEGALE, 1988, p. 75-76). Também essa mulher, como tantas outras pela novela, aparece mais suscetível que homens às influências do diabo, tais como: loucura, luxúria, suicídio, homicídio, vingança, feitiçaria, maledicência, maldições e toda sorte de vícios. Enquanto isso, alguns homens, como Galaaz especialmente, conseguem se guardar melhor das tentações do demônio e da mulher.

Notamos que, assim como essas figuras femininas loucas e bruxas, a Besta Ladradora (também figura no gênero feminino) é uma das representações do não cristão ou do pagão demonizado na concepção cristã. Esse ser híbrido, com pés de veado, coxa e cauda de leão, corpo de leopardo e cabeça de serpente, é uma espécie de síntese dos medos e dos desafios aos cristãos, que a vida ou a natureza ou o sobrenatural pagão apresentam aos cavaleiros e aos cristãos nas novelas. Assim, perseguindo e matando ou tentando matar a besta na floresta, os cavaleiros perseguem e matam ou buscam matar o vício, em si mesmos e nos outros. Enquanto reprimem desejos, instintos carnis e materialistas e outros pecados condenados pelo Cristianismo, perseguem a virtude e os valores cristãos (Gaal). E a mulher, por sua vez, só é valorizada quando reproduz o paradigma cristão de Maria, assexuada, abnegada, santa.

Enquanto a mulher e o diabo aproximam-se da Besta, em vários aspectos, pode ser oposto a ela o Merlim que, para Zumthor (1993, p. 275-276), em *ADSG*, tem "um sentido mais denso de conotações, é um profeta ilustre, anunciador e garantia do reino glorioso de Artur". Em suma, no avesso da Besta, Merlim se mostra uma figura aceita e relativamente bem vista pelas personagens da obra, ainda que tenha pontos de identificação com a Ladradora. Como a Besta, Merlim nasce do cruzamento entre uma virgem e o Demônio, como um anticristo: "Deste modo entregou seu amor ao demo, e ele deitou com ela, como o pai de Merlim, com sua mãe" (MEGALE, 1988, p. 342). Mas, ao contrário da Ladradora, Merlim é "redimido pela santidade de sua mãe", tornando-se um "anticristo invertido" (ZUMTHOR, 1993, p. 275-276), enquanto a Besta não tem uma mãe santa, logo não se redime, mas se perde cada vez mais.

Deste modo, percebemos que o sucesso ou fracasso da figura masculina, a virtude ou o desvirtuamento do homem, muitas vezes, é associado ao seu posicionamento diante da figura feminina. A conduta santa condiz com a castidade, enquanto o desvirtuamento se dá quase sempre por via do envolvimento/relacionamento com a mulher: amante que tenta ou mãe pecadora que lega o pecado, enfim ambas figuras diabólicas da mulher que estão ao lado do homem, contaminando-o com o pecado. Não raro a culpa pela tentação ou pela perdição masculina é atribuída, de alguma forma, a uma figura feminina, que seduz, enfeitiça, trai ou atrapalha os homens, os quais para se protegerem precisam se afastar da mulher, privar-se da sensualidade e penitenciar. É o que notamos na passagem em que Lancelote veste uma "estamenha muito áspera", por recomendação de um religioso: "Quero que vistais esta roupa rente à pele, em sinal de penitência, enquanto andardes na demanda do santo Graal"; "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 confiança em Deus"; "E ele a tomou e vestiu-a (a estamenha), e ficou assim que nunca mais a despiu, até que voltou à casa do rei Artur, e tornou a cometer o pecado (adultério com Genevra) de antes, como o fazia" (MEGALE, 1988, p. 139, grifo nosso).

A influência feminina negativa é notada até no momento em que os cavaleiros se preparam para sair em demanda pelo Graal, mas são retidos e atrasados por mulheres em "lamentações tão grandes", a "entrar no paço como loucas" (MEGALE, 1988, p. 32-33). Percebe-se, nessa última passagem, que as mulheres não parecem ao narrador tão aptas

para a ligação mística luminosa quanto o homem, inferiorizadas diante dos cavaleiros. Assim como Eva, a mulher em *ADSG* aparece como mais fraca, temerosa e mais suscetível de se encantar com o mal, de tramar e de se entregar às tentações da carne, perdendo-se e colocando a perder o homem, como a filha do rei Hipômenes, a filha do rei Brutos, Morgana, Genevra, etc. Aliás, é mesmo uma mulher: Genevra, a causa da dissolução de reinos, da ruína do rei Artur e das mortes de tantos cavaleiros em *ADSG*.

Enquanto os homens cristãos colocam o bem-estar coletivo e a justiça em primeiro plano na novela, os homens não cristãos (ou pecadores) e várias mulheres parecem pôr seu próprio bem em primeiro plano em *ADSG* e são, por isso, condenados pelo narrador. É o que ocorre com os perversos "filhos de Morderete" (não cristãos e pecadores pela ganância e pela violência) e com a Genevra (pecadora pela luxúria e pelo adultério) acovardada, apesar de protegida pelo povo: "os filhos de Morderete iam se assenhoreando da terra, e (Genevra) teve tão grande pesar, que não poderia maior, porque teve medo de a matarem. E por isso tomou hábito de ordem e fez-se monja"; "ela, que sempre fora feliz com todas as alegrias do mundo, e teve de sofrer as penitências da ordem, de que não tinha costume, caiu logo de cama enferma, e todos os que a viam tinham muito cuidado com sua morte e com sua vida" (MEGALE, 1988, p. 378-379). Para o narrador, a mulher não parece capaz de penitenciar tanto, como o homem de *ADSG*. O medo, a fragilidade, o apego material, o luxo e os mimos de Genevra contrastam com a força, a coragem, o senso de justiça, o desapego material, a busca de proteção ao próximo, etc. de Galaaz, de Artur e até de Lancelote, quando afastado de Genevra, como vimos na passagem da estamena.

Percebemos, assim, também uma gradativa diminuição no culto da divindade feminina celta e no da dama, da senhora das cantigas de amor – que dividiam espaço com a Virgem dos cantares de Santa Maria –, as quais são substituídas crescentemente pelo culto de divindades masculinas, sobretudo: Cristo, Deus e o Espírito Santo; ou quando muito da Virgem Maria, mãe abnegada, ingênua, inerte e casta, ideais de comportamento feminino cristão.

Mas, mesmo diante de toda essa valorização do Cristianismo e de seus dogmas e paradigmas de comportamento em *ADSG*, também há algumas críticas a certas instituições católicas, ou melhor, à postura de certos religiosos, não raro figuras femininas, como notamos em relação às freiras nos conventos, muitas das quais não vocacionadas, mentindo, invejando, tramando em *ADSG*:

Naquela abadia, havia uma monja que entrara no convento, porque **amara Lancelote** que não a quisera, e **desamava a rainha** muito profundamente, porque a deixara Lancelote por amor da rainha. Um dia aconteceu que disse esta monja à amiga de Gilfrete, aquela que guardava a rainha, e **fingiu** que não queria que a rainha ouvisse:

- Ai, donzela, más novas vos trago! Dom Lancelote, que vinha com grande força para conquistar o reino de Logres, perdeu-se no mar com toda sua gente. (MEGALE, 1988, p. 380, grifos nossos)

Além de se constituir em mais uma das formas de misoginia católica, apresentando figuras femininas desprezíveis, capazes de desvirtuar e desagregar até os espaços religiosos cristãos; o fragmento não deixa de problematizar a situação feminina de falta de opções, abandono e violência. Isso porque a passagem demonstra o quanto alguns conventos podiam funcionar como o último abrigo para uma mulher abandonada pela família, discriminada ou perseguida, como a rainha adúltera Genevra de *ADSG*. Claro que, para conseguir esse perdão e esse abrigo, a mulher precisava se curvar (ou

fingir se curvar) ao Catolicismo. E claro que, na narrativa, isso aparece como consequência de maus hábitos da mulher, em oposição a uma disposição da igreja para o perdão. Fato também é que isso se fazia como mecanismo para retirar do convívio social essas figuras transgressoras, trancando-as onde não pudessem influenciar ou desviar outros cristãos, na narrativa.

#### 4 Novas ousadias femininas com cúmplices

Novelas como o *AG*, escritas no século XVI, bem depois de *ADSG* mesmo revelando muitos elementos cristãos, parecem retomar a construção de figuras femininas fortes e ousadas, diferentes do padrão cristão de Maria para o comportamento feminino, e mais semelhantes às primeiras novelas do ciclo bretão, como *TI*. Exemplos dessas figuras femininas destemidas e transgressoras são Oriana, que se relaciona antes do casamento com Amadis, sem arrependimentos; como também faz Elisena, mãe de Amadis, a qual se relaciona com Perión antes do casamento. Além dessas duas damas, outras donzelas fortes e ousadas em *AG* são Darioleta, dama de companhia de Elisena; e Mabília, dama de companhia de Oriana, que ajudam em tudo suas senhoras, sendo delas tão cúmplices como Brangia é de Isolda em *TI*. Darioleta ajuda Elisena (filha de Garínter, rei da Pequena Bretanha) em seus encontros secretos com Perión de Gaula, ajuda a encobrir a gravidez e até a encaminhar Amadis, filho de Elisena e Perión concebido antes do casamento, sugerindo: "Pô-lo aqui (numa arca, com uma carta revelando seu nome e sua condição nobre) e lançá-lo ao rio" (MONTALVO, 1987-1988, p. 15). Cúmplices umas das outras, Oriana assegura a Gandalim que: "Mabília te saberá mui bem encobrir, que é mui sabida, e entre ambos direis que lhe trazeis novas de sua mãe, assim que não suspeitarão de nenhuma coisa" (MONTALVO, 1987-1988, p. 106). Nesse trecho, notamos como Oriana e Mabília são astutas e até mentem, ao encobrir que Gandalim vai levar a Amadis, como prova de amor e fidelidade de Oriana, seu "anel mui formoso" (MONTALVO, 1987-1988, p. 106).

Entretanto, as personagens masculinas e o narrador, diferentemente do que ocorre em *ADSG*, não condenam, nem demonizam essas figuras femininas ousadas, por suas tramas e artimanhas de amor. Ao contrário, as personagens e o narrador de *AG* até parecem também conspirar a favor do amor e defender as artimanhas femininas, como notamos nessa passagem em que Elisena é desculpada de pecado: "Culpa, não a cometera Elisena, pois o que el-rei Perión jurara sobre a cruz santificava para Deus o amor que haviam. Mas, isto era para Deus, não para os homens. E durou esta lei cruel até a vinda do mui virtuoso rei Artur" (VIEIRA, 1995, p. 17-18). Assim, o narrador exime a mulher da culpa, que joga para as circunstâncias, para a sociedade e suas instituições ou convenções.

Outro exemplo de figura feminina distinta dos modelos cristãos em *AG* é Briolanja, donzela para quem Amadis reconquista o reino, usurpado pelo irmão, assassino do pai/rei. No caso, o irmão é a figura mal vista pelo narrador e por várias personagens, não Briolanja. A figura feminina forte desta última narrativa do ciclo bretão ou arturiano, ao contrário do que ocorre com a diabólica filha de Hipômenes e seu martirizado irmão Galaaz, de *ADSG*, mesmo sendo apaixonada e aprisionando Amadis para tentar convencê-lo a casar-se com ela, não é condenada pelo narrador ou demonizada por outras personagens. Até porque, uma vez rejeitada, diferentemente das figuras femininas diabólicas de *ADSG*, não demonstra ímpetos suicidas ou homicidas, nem se converte em

bruxa, louca, vingativa ou põe o homem na perdição, nem se abate por muito tempo com a incorrespondência; mas, ao contrário: "temendo matá-lo, Briolanja soltou-o" (VIEIRA, 1995, p. 71). Tal atitude é exaltada pelo narrador, como gesto de amor admirável, generoso e desinteressado. Em outra demonstração de força, segundo o narrador, "Briolanja mandou os seus melhores cavaleiros" (VIEIRA, 1995, p. 133) para ajudar Amadis a roubar Oriana dos emissários do Imperador de Roma. Com isso, Briolanja, concorrente de Oriana no amor de Amadis, mostra-se até mais ousada e surpreendente que a Isolda das Brancas Mãos, concorrente da Isolda, a Loura, no amor de Tristão em *TI*. Isso porque Briolanja luta pelo amor de Amadis e pela posse do reino primeiramente, mas demonstra capacidade de aceitar a derrota, superar a dor e reinar sozinha depois. Inclusive, Briolanja se mostra capaz de gestos em defesa do amor, não arruinando a vida do homem que não a corresponde amorosamente e nem a sua própria vida, enfim, por não conseguir o amor de um determinado homem, como fizeram as filhas de Hipômenes e Brutos, de *ADSG*.

Logo, a mulher, em *AG*, deseja e consoma o amor antes do casamento, luta por suas escolhas e falha sem ser castigada ou condenada por isso, diferentemente do que ocorre em *ADSG*. É o que ocorre com Briolanja, também com Oriana e Elisena, esta última, aliás, consumando o amor antes do casamento, abandonando o filho, depois casando com o amado e sendo feliz na obra, antes e depois das suas falhas ou antes e depois de serem descobertas suas falhas. Nem o marido, nem o filho, nem o povo julgam-na ou a condenam pelo seu ato da juventude, nem mesmo depois que o filho é encontrado e apresentado ao povo do reino.

Desta forma, como nota Maleval (2004), a novela *AG* "apresenta positivamente a audácia da mulher no processo de sedução e a benfazeja atuação de uma fada", numa espécie de "resistência ao aniquilamento da mulher", numa "sociedade machista respaldada pela misoginia da Igreja católica". Desta maneira, o prêmio almejado pelo cavaleiro ideal: Amadis, deixa de ser a ascensão espiritual e passa a ser a mulher amada, que é um bem e não a perdição. O amor ardente é premiado e defendido em *AG* e não punido com castigo e danação, como vimos ocorrer em *ADSG*.

Além disso, *AG* também parece apresentar uma resistência da magia, do amor carnal e da tradição celta à cultura cristã e à Igreja. Por isso, a bruxa de *ADSG* dá lugar à fada Urganda, a Desconhecida, imbuída de uma "carga positiva das forças mágicas e sobrenaturais", como nota Maleval (2004), similar ao mago benfazejo Merlim e não à bruxa Morgana. Assim, Urganda não é relacionada com a magia malévola em *ADSG* e até apresenta semelhanças com as sacerdotisas e deusas celtas, conduzindo os destinos dos homens, como lembra Maleval (2004):

(Urganda) tem o poder de fadar, de prenunciar o destino dos homens; e ainda o de transformar-se e transformá-los. É também a curandeira, a protetora, a doadora de objetos mágicos ao herói e seus amigos. Mas, inscrevendo-se na tradição celta, ao invés da cristã, não é totalmente boa nem totalmente má, uma vez que prejudica sem compaixão os inimigos e age egoistamente, usando os seus poderes para dominar o homem amado. (MALEVAL, 2004, p. 23)

A figura feminina mágica é mais bem vista do que a masculina, aliás, contrariamente ao que ocorre em *ADSG*, já que Arcalaus, o Encantador de *AG*, usa seus poderes mágicos para enganar e prejudicar os cavaleiros, aproximando-se muito mais do comportamento da bruxa Morgana que do mago Merlim de *ADSG*. Nota-se que, enquanto o feminino em *ADSG* liga-se à magia malévola da bruxa e o masculino à benfazeja do

Merlim; em *AG*, há a inversão dos papéis, de forma que Urganda representa a magia benfazeja e Arcaus a malévola.

## 5 Considerações finais

Mesmo nas novelas mais cristianizadas do ciclo bretão ou arturiano, como *ADSG*, o substrato celta não é elidido de todo, já que certas mulheres ligadas a elementos pagãos aparecem com destaque positivo, como a donzela mensageira, que leva a espada para os cavaleiros aptos à demanda, mesmo que vários outros elementos celtas pagãos ligados ao feminino e à magia sejam diabolizados, como vimos.

Segundo a professora Maria Elizabeth de Vasconcellos (1995a, p. 491), era comum a Igreja “incorporar à ética cristã antigas maravilhas – dragões, sereias, objetos mágicos (taças, espadas), ilhas, árvores, fontes, grutas”, capitalizando essa herança em benefício próprio, como meio de conversão e persuasão. É o que ocorre nas novelas analisadas nesse artigo, sobretudo em *ADSG*.

Através desses produtos culturais apreciados em várias partes da Europa: as novelas, como meio de conversão e persuasão cristã, ora elementos mágicos pagãos são demonizados (como bruxas), ora são assimilados ou adaptados, ressignificados ou mesclados a elementos cristãos, como o Graal e toda a mística católica em torno dos milagres e ressurreição de Cristo, que condenam práticas pagãs. É o que ocorre quando o santo vaso entra no paço sem portador, dando manjares aos cavaleiros durante a ceia e depois desaparece, lançando os homens em demanda, diretamente ligada à busca de ascese cristã espiritual pelos cavaleiros na obra. Notamos como o cálice mágico, elemento tão recorrente em histórias e mitos pagãos, torna-se o objeto sagrado cristão, que se sobrepõe aos elementos mágicos pagãos. Por isso, é atrás do santo Graal que os cavaleiros se lançam na demanda que lhes proporcionará o desapego material, a experiência religiosa e o altruísmo. Assim, em *ADSG* o "vaso" deixa de ser objeto mundano para representar a procura pelo Deus, pelo desapego e pelo Bem cristãos. É a ideia central do romance afasta-se da pagã busca de opulência material e se volta ao mistério da eucaristia; afasta-se da busca pelo alimento para o corpo e se volta ao alimento espiritual; distancia-se da vida carnal para valorizar a vida eterna, prometida pelo Cristianismo, para Lapa (1970, p. 239). Isso porque a busca de Deus é o que passa a mover e alimentar os cavaleiros do Graal, ainda que demandem um objeto material, uma taça ou vaso mágico, como aqueles inúmeros que aparecem em contos galeses e irlandeses saciando várias personagens sem jamais se esvaziar, segundo Lapa (1970, p. 239).

Enfim, em *ADSG*, a geração de Artur e Lancelote representa a transição entre o mundo pagão e o cristão, a substituição do amor mundano pelo dever religioso e pelo amor a Cristo. Por isso, o amor sensual torna-se abominável pecado em *ADSG*, do qual sempre se arrepende o homem, seguindo valores cristãos. Mas, por outro lado, não consegue deixar de reincidir nesse pecado, por força da sua natureza, que prevalece de novo em *AG* e, antes, em *TI*, a qual clama por procriação, de forma que o homem (como Lancelote) quase sempre vive um ciclo de pecado, arrependimento, expiação, redenção, abstinência e, novamente, pecado. Já a geração de Galaaz, "filho de Lancelote do Lago" (MEGALE, 1988, p. 36), cavaleiro ideal que tira a espada encantada da pedra, representa o triunfo do Cristianismo. Por outro lado, Lancelote do Lago, juntamente com Morgana e outras personagens, representam uma sociedade matrilinear, a celta, encurralada, limitada pelo patriarcalismo cristão de uma sociedade de “homens convencidos da

superioridade do seu sexo”, como ensina Duby (1989, p. 7). Em *ADSG*, a água doce do lago corrobora tais representações, pois está empoçada, represada, presa como o feminino reprimido e demonizado pela misoginia do Cristianismo, ao passo que corre mais livre em *TI* e, depois, em *AG*.

Além disso, Lancelote é um representante universal da cavalaria, mas não é aceito na câmara do Graal, por causa de seus amores adúlteros com a esposa do seu rei. Isso indica uma condenação da galantaria e do amor sensual, até porque é Galaaz, o cavaleiro casto, quem aparece como o eleito de Deus. Inclusive, o fato de Galaaz se recusar a participar de combates que testem apenas a força física aponta para uma condenação também do uso da força bruta e do combate com objetivos materialistas ou sem um objetivo religioso e espiritual. Diferentemente, nas gerações anteriores à de Galaaz em *ADSG* (como a de Lancelote e Artur) e em *TI*, os cavaleiros apreciam torneios e participam de combates não religiosos.

Intermédio entre o Galaaz-cristão exemplar e o Lancelote-cavaleiro nos moldes de Tristão, cortesão e galanteador, temos Percival. Este se torna cavaleiro para desgosto da mãe, mesmo tendo sendo criado pela mãe afastado do ambiente cortesão e cavaleiresco, depois que seu pai é morto em torneio antes do seu nascimento. Ele representa o cavaleiro humilde, ingênuo, às vezes infantil e pitoresco, folgazão; mas que nem sempre evita os prazeres terreaux, chegando a vagar esquecido de Deus, antes de voltar a demandar o Graal: pecando e se reabilitando. Por isso, para Lapa (1970, p. 229-230), “os círculos clericais mais ortodoxos devem ter substituído a figura de Percival pela de Galaaz”, que não peca, por isso se torna o verdadeiro cavaleiro ideal de cristão, paciente e humilde, mas forte, casto, abnegado e altruísta, enfim cristão irredutível, contrário a Lancelote e Tristão, galanteadores e violentos.

Já o cristão Amadis de *AG* constitui-se no paradigma do cavaleiro ideal, com marcas de Tristão e Lancelote, mas com modalizações de comportamento, na esteira do cavaleiro cristão Galaaz. Por um lado, Amadis é disciplinado e destruidor de monstros; como também é amador vassalo de uma mulher; mas, é fiel e tímido amante de uma donzela, não de uma senhora casada. Assim, em Amadis, ao lado da força e do êxito em tantas batalhas, sobressaem uma sensibilidade e uma fragilidade inovadoras diante da mulher (MALEVAL, 2000), já que o cavaleiro chega a desmaiar só de pensar na amada ou a entrar em êxtase em plena batalha quando a avista.

Em *ADSG*, podemos afirmar que a ascese espiritual torna-se o objetivo maior, ao qual se adaptam todos os elementos da novela: aventuras, desejos e aquisições, relações políticas, sociais ou amorosas e até os elementos das paisagens. Enquanto isso, em *TI* e *AG*, os elementos da paisagem e muitas personagens conspiram a favor do amor, laço afetivo e carnal, que é fonte de ascese espiritual.

Enfim, a produção novelesca de cavalaria, desde o século XII na Península, só começa a se escassear por volta do século XVII, depois da caricatura que Cervantes faz com seu cavaleiro *Dom Quixote de la Mancha*, satirizando os lugares comuns das novelas. Mas, mesmo assim, no dizer de Carolina Michaelis de Vasconcellos (1995b, p.17), ao quase matar esses cavaleiros andantes das novelas de cavalaria a “golpes de ironia”, Cervantes acaba por dar “imortalidade àquilo que parece destruir”, tanto que as novelas ainda vão influenciar escritores de várias gerações vindouras, como influenciaram “O Cavaleiro da Triste Figura” de Cervantes, ainda que por via da paródia.

## REFERÊNCIAS

- BÉDIER, Joseph (Org.). *O Romance de Tristão e Isolda*. [Trad. Luís Claudio de Castro e Costa]. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- DUBY, Georges. *A propósito do amor chamado cortês. Idade Média, Idade dos Homens*. [Trad. Jônatas Batista Neto]. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.59-65.
- FIGUEIREDO, Maria dos Anjos Braancamp (Org.). *Tristão e Isolda*. Lisboa: Europa-América & Mem Martins, 2000. Disponível em <http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, J. *Malleus Maleficarum: O martelo das feiticeiras*. 2ª ed. [Introdução de Rose Marie Muraro, prefácio de Carlos Byington e tradução de Paulo Fróes]. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.
- LAPA, M. Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa: Época Medieval*. Coimbra: Coimbra Editora, 1970.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. 3ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- MACHADO, E. P.; MACHADO, J. P. (Org.). *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Lisboa: Editora Casa da Moeda, 1970.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (Org.). *Atualizações da Idade Média*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2000. p. 51-107.
- \_\_\_\_\_. *Rastros de Eva no imaginário ibérico (séculos XII a XVI)*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Representações Diabolizadas da Mulher em Textos Medievais*. In: DAVID, Sérgio Nazar (Org.). *As mulheres são o diabo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, p. 45-80.
- MARQUES, F. da Costa. *Os problemas do Amadis de Gaula*. In: *Amadis de Gaula*. Porto: Porto Editora, 1942.
- MEGALE, Heitor (Org.). *A Demanda do Santo Graal*. São Paulo: USP, 1988. 399 p.
- MICHELLI, Regina. *Os Lusíadas: O Mito – O Risco – do Amor-Paixão na História de Inês e Pedro*. In: Augustus. Vol. 07. N. 14. Rio de Janeiro, Jan./Jun. 2002, p. 48-57.
- MONTALVO, Garci Rodríguez de (Org.). *Amadis de Gaula*. [Tradução Graça Videira Lopes] Ed. de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 1987-1988.
- MONGELLI, Lênia Márcia; MALEVAL, Maria do Amparo; VIEIRA, Yara Frateschi. *Vozes do Trovadorismo Galego-Português*. São Paulo: Editora Íbis, 1995.
- PASCHOALIN, Maria Aparecida & ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *História Social da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.
- SANDEVILLE JUNIOR, Euler. Paisagem. In: *Paisagem ambiente*. Nº 20. São Paulo: USP, 2005, pp. 47-59.
- SARAIVA, Antônio José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 15ª Edição. Porto: Porto Editora, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1990.
- SPINA, Segismundo. *Presença da Literatura Portuguesa – I. Era Medieval*. 2.a ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.
- VASCONCELLOS, Carolina Michaelis de. Prefácio. In VIEIRA, Affonso Lopes (Org.). *O romance de Amadis*. São Paulo: Martins Fontes, 1995b.
- VASCONCELLOS, Maria Elizabeth Graça de. *As Cantigas de Santa Maria de Afonso X, el Sábio: No circuito da Fé, a Desmistificação do Maravilhoso*. In: Cleonice Clara em sua Geração. (org. Gilda Santos) Rio de Janeiro: UFRJ, 1995a.
- VIEIRA, Affonso Lopes (Org.). *O romance de Amadis*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A Literatura Medieval*. [Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira]. São Paulo: Cia das Letras, 1993.