Ana Sofia Figueira Henriques Laranjinha

ARTUR, TRISTÃO E O GRAAL

A ESCRITA ROMANESCA NO CICLO DO PSEUDO-BORON

Faculdade de Letras do Porto
2005

Ana Sofia Figueiras Henriques Laranjinha

ARTUR, TRISTÃO E O GRAAL

A ESCRITA ROMANESCA NO CICLO DO PSEUDO-BORON

Faculdade de Letras do Porto
2005

ARTUR, TRISTÃO E O GRAAL

A ESCRITA ROMANESCA NO CICLO DO PSEUDO-BORON

Dissertação de Doutoramento em Literatura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob a orientação do Professor Doutor José Carlos Miranda

CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent,
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

(...)

Charles Baudelaire

NOTA PRÉVIA

Os meus agradecimentos vão, em primeiro lugar, para o Professor Doutor José Carlos Miranda, que não se limitou a orientar esta tese com a competência científica que todos lhe reconhecem, mas esteve sempre disponível, durante os já longos anos em que com ele trabalhei na Faculdade de Letras do Porto, para esclarecer as muitas dúvidas que lhe ia colocando. O entusiasmo contagiante das conversas em que me ia dando conta das suas mais recentes investigações e o empenho mais do que profissional – amigo – com que acompanhou o avanço lento e por vezes tacteante das minhas investigações foram muito importantes para que este trabalho pudesse ser levado a bom termo.

Também não posso esquecer os comentários certeiros da Professora Doutora Emmanuèle Baumgartner e a disponibilidade do Professor Doutor Jorge Osório, nem a oportunidade que o Professor Doutor Ferreira de Brito me deu, nos primeiros anos em que leccionei na Faculdade de Letras do Porto, de dedicar ao período medieval o programa da cadeira de Cultura Francesa.

Aos conselhos da Isabel Correia e da Elsa Vieira - cujo conhecimento profundo do texto da **Demanda do Santo Graal** me foi muito útil para esclarecer alguns pontos mais obscuros do romance - e à leitura meticulosa do Pedro Eiras devo a eliminação de alguns erros e imprecisões terminológicas.

Nas minhas deslocações a Paris, beneficiei da ajuda financeira da Universidade do Porto e da Fundação Calouste Gulbenkian e também do caloroso acolhimento das minhas amigas «parisienses»: a Claire Kappler, cujas palavras de incentivo e de apreço foram tão importantes quando dava ainda os primeiros passos na investigação, a Aline Biron, que me fez descobrir alguns dos mais belos cantos de Paris, a Alexandra Moreira da Silva, sempre pronta a enviar-me os textos de que precisava. Também não posso esquecer a Margarida Reffoios, cujo sentido de humor animou as nossas estadias em terras francesas, onde vivemos algumas aventuras memoráveis.

Do Professor Doutor Hélder Godinho, recordo as aulas apaixonantes do Mestrado em Literatura Medieval - a forma como integrava as suas subtis interpretações numa sábia visão do mundo e da vida. E agradeço a oportunidade que me deu de, alguns anos mais tarde, assistir de novo às suas aulas, que não perderam o fascínio, e de participar num projecto de investigação com outros antigos alunos.

Com a Maria do Rosário Ferreira, desde os tempos já longínquos em que nos conhecemos, tenho partilhado informações, opiniões, impressões, entusiasmos e desilusões. Com ela aprendi muito sobre literatura medieval, mas ainda mais sobre o valor da amizade.

Finalmente, à minha família agradeço tudo, e também a leitura atenta e exigente da minha Mãe, os conselhos linguísticos da Avó Ivone, o amor pela língua francesa do meu Pai, a cumplicidade da minha irmã Rita. Tudo teria sido bem mais difícil sem o sorriso do Miguel e as cantigas do Francisco.

INTRODUÇÃO

Quando, há mais de uma década, José Carlos Miranda apresentou, na Faculdade de Letras do Porto, a sua Dissertação de Doutoramento sobre **A Demanda do Santo Graal e o Ciclo Arturiano da Vulgata**, o panorama dos estudos arturianos sofreu um abalo considerável. Embora reconhecendo o mérito dos trabalhos de Fanni Bogdanow que, desde os anos cinquenta, vinha defendendo a integração do texto português no chamado «ciclo da Post Vulgata», José Carlos Miranda punha em causa algumas das premissas fundamentais em que a erudita de Manchester se baseava, propondo uma nova reconstituição do conjunto textual a que pertencia o dito romance. A interpretação da **Demanda**, que até então fora vista como uma versão adulterada da **Queste del Saint Graal**, ganhou um novo fôlego e muitas das suas especificidades, que haviam sido consideradas inconsistentes, puderam ser compreendidas à luz do desígnio mais vasto do ciclo em que se integrava - identificado pelo estudioso português como a primeira fase do ciclo arturiano em prosa.

Na verdade, o que pertence à primeira grande construção cíclica da literatura arturiana não é a **Demanda** na sua totalidade, na versão que chegou até nós. Este romance é constituído, pelo menos, por dois níveis de redacção, identificados por José Carlos Miranda como o «nível A» (a primeira fase de redacção, que se integrava no ciclo acima referido) e o «nível B» ou «nível tristaniano», aquele que apresenta os temas, motivos e remissões estudados por Bogdanow, integrando matéria oriunda da **Suite du Merlin** e do **Tristan en Prose**. Embora tenha procedido à identificação das interpolações do «nível B» da **Demanda** - o que era necessário para isolar o «nível A», que deveria, naturalmente, ser estudado em primeiro lugar -, J. C. Miranda não pôde analisar a fundo o complexo trabalho do refundidor. Coube-nos a nós assumir essa empresa, que veio a revelar-se bem mais árdua do que esperáramos.

Num texto-corolário como a **Demanda**, onde vêm desaguar fios narrativos, temas e motivos nascidos em textos anteriores e pertencendo, além disso, a uma fase relativamente tardia da elaboração do material arturiano, qualquer interpretação que não tenha em conta a rede mais vasta em que se integra cada episódio, cada personagem, cada motivo, por insignificante que pareça, será muito redutora. Para compreender a **Demanda**, é portanto necessário conhecer a fundo os textos que, de uma forma ou de outra, a influenciaram, nomeadamente o **Lancelot en Prose**, o **Tristan en Prose** e a **Suite du Merlin**.

Comecemos então por apresentar as principais teses que se desenvolveram em torno desses e de outros textos, sobretudo no que diz respeito à sua organização em ciclos. Será não apenas um passo necessário para o cabal esclarecimento de muitos dos pontos que viremos a tratar ao longo dos quatro capítulos desta tese, mas também uma forma de prestar homenagem às muitas gerações de estudiosos que, desde o século XIX, vêm reflectindo sobre estas complexas matérias, beneficiando do trabalho dos seus antecessores e avançando um pouco mais graças, quantas vezes, à contestação daquilo que, durante algum tempo - por vezes durante demasiado tempo - fora tido como a única verdade possível.

1. Textos, matérias e ciclos

1.1. A *Demanda* e a construção cíclica

A **Demanda do Santo Graal**, de que apresentamos um resumo detalhado em anexo,[1] chegou até nós num único manuscrito do séc. XV - o ms. 2594 da Biblioteca Nacional de Viena.[2] A edição dos primeiros setenta fólios deste códice, da responsabilidade de Karl von Reinhardstöttner, remonta a 1877,[3] mas só em 1944

[1] Cf. Anexo I.

[2] Para uma descrição detalhada do manuscrito (que contém apenas a **Demanda**), cf. F. Bogdanow, **La version Post-Vulgate de la *Queste del Saint Graal* et de la *Mort Artu*, troisième partie du Roman du Graal**, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1991, T. I («Introduction»), pp. 208-210. Esta obra será adiante designada «**Post Vulgate**».

[3] **A História dos cavalleiros da mesa redonda e da demanda do santo Graal**, ed. Karl von Reinharstöttner, Berlin, 1887.

Augusto Magne publicou a primeira edição do texto integral.[4] Uma segunda edição revista e corrigida pelo autor foi publicada em 1955 (vol. I) e 1970 (vol. II).[5] A edição de Joseph-Maria Piel, iniciada em 1927, foi concluída em 1988 por Irene Freire Nunes,[6] que publicou nova edição da sua exclusiva responsabilidade em 1995.[7] Finalmente, em 1991 saiu a primeira parte do trabalho de Fanni Bogdanow - **La version Post-Vulgate de la *Queste del Saint Graal* et de la *Mort Artu*, troisième partie du *Roman du Graal*** - que contém a edição dos fragmentos franceses deste texto, fragmentos cujas lacunas foram supridas com o texto português.[8] No nosso estudo, a edição de referência é a de Irene Freire Nunes; consultámos também, para esclarecer alguns pontos obscuros do texto, não apenas as de Augusto Magne e de Fanni Bogdanow, mas também o fac-símile contido na segunda edição de Magne.

A **Demanda del Sancto Grial**, tradução castelhana de um original português que está na origem do manuscrito de Viena,[9] é também um testemunho fundamental para quem tenta uma leitura rigorosa da **Demanda** portuguesa. Para além do pequeno trecho manuscrito conservado no ms. 1877 da Biblioteca Universitária de Salamanca,[10] subsistem ainda dois textos impressos - o primeiro em Toledo, em 1515, e o segundo em

---

[4] **A Demanda do Santo Graal**, ed. Augusto Magne, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944, 3 vols. (vol. 3: Glossário).

[5] **A Demanda do Santo Graal**, ed. Augusto Magne, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1955-1970, 2 vols. (contém um fac-símile do ms.).

[6] **A Demanda do Santo Graal**, ed. Joseph-Maria Piel completada por Irene Freire Nunes, Lisboa, INCM, 1988.

[7] **A Demanda do Santo Graal**, ed. Irene Freire Nunes, Lisboa, INCM, 1995.

[8] Tivemos acesso apenas ao volume introdutório (T. I), à primeira parte da edição do texto (T. II) e ao primeiro volume de notas (T. IV/1) - todos datados de 1991.

[9] Sobre esta questão, cf. o importante trabalho de M. Rodrigues Lapa, «A **Demanda do Santo Graal**. Prioridade do Texto Português», *in* **Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval**, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1982 (1ª ed. 1930), onde o erudito português, baseando-se em elementos linguísticos, defende que a tradução para português teria sido feita em meados do séc. XIII. Cf. ainda C. E. Pickford, «La priorité de la version portugaise de la **Demanda do Santo Graal**», **Bulletin Hispanique**, LXII, 1961, pp. 211-216; F. Bogdanow, «Old Portuguese *seer em car teudo* and the Priority of the Portuguese **Demanda do Santo Graal**», **Romance Philology**, XXVIII, 1974, pp. 48-51; I. Castro, «Sobre a data da introdução na Península Ibérica do ciclo arturiano da Post-Vulgata», **Boletim de Filologia**, XXVIII, 1, 1983, pp. 81-98; F. Bogdanow, **Post-Vulgate**, T. I, pp. 477-481 (que inclui uma bibliografia mais pormenorizada).

[10] Trata-se de um breve trecho da **Mort Artu** do Pseudo-Boron incluído numa compilação do séc. XV, que contém ainda extractos do **Merlin en Prose** seguidos de um resumo de alguns episódios da **Suite** e de excertos do **Livro de José de Arimateia.** Sobre este manuscrito, cf. F. Bogdanow, **Post-Vulgate**, T. I, p. 30.

Sevilha, em 1535.[11] F. Bogdanow, que examinou exaustivamente as duas edições, chegou à conclusão de que, embora em geral idênticas quanto ao conteúdo, elas apresentam pequenas diferenças textuais, estando a edição de 1515 por vezes mais próxima da versão portuguesa.[12] A parte inicial do romance é idêntica à **Demanda** portuguesa, apresentando lacunas importantes a partir do cap. CCXXVI. Segundo José Carlos Miranda, são sobretudo os *significantes extraídos à linguagem do sagrado*[13] que a **Demanda** castelhana elimina, remetendo para *el libro de Galaaz*, onde se encontrariam as passagens elididas. A matéria tristaniana, pelo contrário é inteiramente preservada: o texto publicado *acaba por transcrever episódios onde prevalece a actividade bélica*,[14] anulando de certo modo a especificidade do romance do Graal no contexto da literatura cíclica. Paradoxalmente, a **Demanda del Sancto Grial** recorre, em vários passos do texto, à interpolação de passagens da **Queste** da Vulgata.

Ao contrário da **Demanda** portuguesa, o texto castelhano da **Queste** do Pseudo-Boron não surge isolado, mas incluído num conjunto textual intitulado **La Demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su hijo** e constituído por dois livros: **El Baladro del Sabio Merlin con sus Profecias**[15] é uma tradução do **Merlin en Prose** seguido de uma **Suite** do Pseudo-Boron refundida; a **Demanda** constitui o segundo livro.

1.1.1. Da Vulgata à Post Vulgata de Fanni Bogdanow

Segundo Jean Frappier, que retoma as investigações de várias gerações de eruditos de diversas nacionalidades, pouco tempo após a composição da trilogia de

[11] Para uma descrição destes incunábulos, cf. F. Bogdanow, **Post-Vulgate**, T. I, pp. 217-224. Cf. também a reimpressão da edição de Sevilha: «La Demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su hijo. Segunda parte de la Demanda del Sancto Grial», *in* **Libros de Caballerías**, ed. Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1907, pp. 162-338. Esta reimpressão contém ainda a versão espanhola da **Suite du Merlin** (o *Baladro del Sabio Merlin*).

[12] Cf. F. Bogdanow, **Post-Vulgate**, T. I, pp. 447-481.

[13] Cf. J. C. Miranda, «A edição castelhana de 1535 da **Demanda del Sancto Grial**: o retorno de Excalibur às águas...», **Península. Revista de Estudos Ibéricos**, 1, 2004, p. 61.

[14] Cf. *ibidem*, p. 62.

Robert de Boron, entre 1215 e 1235[16], teria sido elaborado o ciclo da Vulgata,[17] também chamado ciclo do Lancelot-Graal[18] e constituído por vários textos de teor bastante diverso:

- a **Estoire del Saint Graal**,[19] uma versão expandida do **Joseph d'Arimathie en Prose** de Robert de Boron,[20] que narra a história de José de Arimateia, de seu filho Josefes e dos seus companheiros, primeiros guardiães do Graal e cristianizadores da Grã-Bretanha;
- a prosificação do **Merlin** de Robert de Boron,[21] seguida de uma continuação pseudo histórica - a chamada **Suite** da Vulgata[22], que preenchia o hiato cronológico entre a juventude de Artur e o apogeu do seu reinado, e portanto entre o **Merlin** e o **Lancelot**;
- o **Lancelot en Prose**,[23] longo romance biográfico de Lancelot que usa a técnica do *entrelacement* para narrar as aventuras de múltiplos cavaleiros e que introduz o tema da demanda do Graal, anunciando que esta será levada a cabo por Galaaz, o casto filho de Lancelot;
- a **Queste del Saint Graal**,[24] texto que relata a aparição miraculosa do Graal na corte de Artur e a busca desta relíquia pelos cavaleiros da Távola Redonda, dando conta do fracasso dos cavaleiros reprovados, do percurso redentor de Lancelot (que se arrepende da sua relação adúltera com Genebra), da visão beatífica de que doze cavaleiros

---

[15] Cf. **El Baladro del Sabio Merlin según el texto de la edición de Burgos de 1498,** ed. Pedro Bohigas, Barcelona, Selecciones Bibliófilas - segunda série, 1957-62, 3 vols. Da edição de 1498 apenas subsiste o **Baladro**.

[16] Cf. **Etude sur *La Mort le roi Artu***, seconde édition revue et augmentée, Genève, Droz, 1968, pp. 20 e 429.

[17] Este ciclo foi integralmente editado por H. O. Sommer: **The Vulgate Version of the Arthurian Romances**, 7 vols., Washington, The Carnegie Institution of Washington, 1909/1917.

[18] É esta a designação adoptada por Ferdinand Lot em **Etude sur le Lancelot en Prose**, Paris, Champion, 1918. Sobre as datações (várias vezes revistas) propostas por este erudito para o conjunto formado por todos os textos abaixo referidos com excepção do **Merlin en Prose** e da sua **Suite**, cf. J.-P. Ponceau, «Introduction», *in* **L'Estoire del Saint Graal**, Paris, Champion, 1997, T. I, p. XII.

[19] Cf. **L'Estoire del Saint Graal**, ed. Jean-Paul Ponceau, Paris, Champion, 1997, CFMA nº 120-121, 2 vols. Este texto será adiante designado « **Estoire**».

[20] Cf. «The Modena text of the Prose **Joseph d'Arimathie**», ed. W. Roach, **Romance Philology**, IX, 3, 1956, pp. 313-342.

[21] Cf. Robert de Boron, **Merlin. Roman du XIIIème siècle**, ed. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1979 e a edição mais recente de Irene Freire Nunes intitulada «Merlin» (*in* **Le Livre du Graal**, dir. Philippe Walter, Paris, Gallimard, 2001, T. I, pp. 569-805). A nossa edição de referência é a de Micha, que designaremos adiante «**Merlin**».

[22] Este texto comparece em oito manuscritos que contêm o ciclo completo da Vulgata (cf. Ph. Walter, «Introduction», **Le Livre du Graal**, pp. LXVII-LXIX) e foi recentemente editado por Irene Freire Nunes com o título «Les premiers faits du roi Arthur» (*in* **Le Livre du Graal**, Paris, Gallimard, 2001, pp. 807-1662).

[23] **Lancelot. Roman en prose du XIIIème siècle**, ed. A. Micha, 9 vols., Genève, Droz, 1978-1983. Este texto será adiante designado «**LP**», «**Lancelot**» ou «**Lancelot en Prose**».

[24] **La Queste del Saint Graal**, ed. Albert Pauphilet, Paris, Champion, 1984 (reimpr.); 1ª ed: 1923.

beneficiam em Corbenic, o castelo do Graal, e finalmente da viagem que os três cavaleiros eleitos (Galaaz, Perceval e Boorz) empreendem com a preciosa relíquia de regresso ao Oriente, onde dois deles acabam por morrer, regressando apenas Boorz para narrar as suas aventuras na corte de Artur;

- a **Mort Artu**,[25] romance final do ciclo, que se inicia depois de terminada a demanda do Graal e que retoma o tema já antigo[26] da queda da Távola Redonda e da destruição do reino de Logres nas lutas fratricidas provocadas pelas traições de Lancelot e Genebra, por um lado, e de Mordret, por outro.

Depois de Ferdinand Lot, que defendera a unidade absoluta do ciclo do Lancelot-Graal,[27] e de Albert Pauphilet, que advogara a multiplicidade de autores,[28] Frappier opta pela tese da diversidade na unidade. Segundo o erudito francês, os dois primeiros textos do ciclo seriam adições relativamente tardias,[29] sendo o núcleo do ciclo (por ele designado «**Lancelot en Prose**», já que tem Lancelot como protagonista) composto pelos três romances[30] que ele considera mais antigos: o **Lancelot** ou **Lancelot** *propre*, a **Queste del Saint Graal** e a **Mort Artu**. Este núcleo inicial remontaria a 1215-1230, apresentando uma forte coerência interna, uma unidade de estrutura que só se explica pela acção de um único arquitecto. As aparentes incoerências do longo **Lancelot** *propre*, onde *l'idéal courtois d'abord triomphant s'effrite peu à peu au profit d'un idéal*

---

[25] **La Mort le Roi Artu. Roman du XIIIème siècle**, ed. Jean Frappier, Genève / Paris, Droz / Minard, 1964 (3ª ed.).

[26] Sobre as fontes deste romance, cf. J. Frappier, **Etude sur *La Mort le roi Artu***, pp. 147-215.

[27] Cf. **Etude sur le Lancelot en Prose,** Paris, Champion, 1918, onde este autor desvaloriza as numerosas contradições existentes entre os diversos textos que compõem o ciclo e afirma que *Le* corpus Lancelot-Graal, *déduction faite du* Merlin *et de ses suites, qui sont certainement postiches, est dû à un seul auteur. Il présente sous une diversité apparente une unité de plan et de conception certaine.* (pp. 7-8).

[28] Cf. o seu *compte rendu* da obra de Lot em **Romania**, XLV, 1918-19, pp. 514-534. Apesar de defender a tese da heterogeneidade, Pauphilet acaba por admitir que *les parties de ce vaste ensemble sont bien, en général, faites ou refaites les unes pour les autres, et non rassemblées au hasard par de simples copistes.* (*apud* Frappier, **Etude sur *La Mort le Roi Artu***, p. 48).

[29] A. Micha defende também que a continuação do **Merlin** teria sido redigida provavelmente depois de 1230, isto é, depois de **LP**, da **Queste** e da **Mort Artu** (cf. «The Vulgate **Merlin**», in **Arthurian Literature in the Middle Ages. A collaborative history**, Oxford, The Clarendon Press, 1959, p. 322) e que teria utilizado **QV** (cf. *ibidem*, pp. 323-324). Segundo E. Baumgartner, a prosificação do **Merlin** e a **Suite** Vulgata teriam sido elaborados entre 1230 e 1240. Cf. **Le Merlin en Prose. Fondations du récit arthurien**, Paris, P.U.F., 2001, p. 14.

[30] Note-se que estes três romances são atribuídos a Gautier Map, ao contrário dos restantes. Cf. E. Baumgartner, **L'Arbre et le Pain - essai sur la *Queste del Saint Graal***, Paris, CDU / SEDES, 1981, pp. 23-27.

ascétique et mystique,[31] justificam-se pela evolução de um único autor. A **Queste** e a **Mort Artu**, embora fazendo parte do plano de conjunto, teriam provavelmente sido redigidas por dois autores distintos, dadas as suas características muito próprias.[32]

***

Em 1959, no capítulo intitulado «The **Suite du Merlin** and the Post-Vulgate *Roman du Graal*», da obra colectiva dirigida por Loomis **Arthurian Literature in the Middle Ages** [33], Fanni Bogdanow apresenta já uma versão bastante desenvolvida da tese que defenderá mais detalhadamente no estudo fundamental de 1966, **The Romance of the Grail**,[34] e que retomará na Introdução à sua edição **La Version Post-Vulgate de la *Queste del Saint Graal* et de la *Mort Artu***, em 1991.[35] Segundo a erudita inglesa, a **Suite du Merlin** falsamente atribuída a Robert de Boron[36] (diferente da **Suite** que acima referimos e que pertence ao chamado ciclo da Vulgata) é uma peça importante de

> une oeuvre organique qui est essentiellement une refonte du cycle entier de la *Vulgate* enrichie d'emprunts au **Tristan en Prose.** Nous l'avons intitulée le **Roman du Graal** postérieur à la *Vulgate*.[37]

Segundo Bogdanow, o objectivo do refundidor era a criação de um romance mais breve e homogéneo do que a Vulgata, sem as disparidades que caracterizavam aquele conjunto cíclico e centrado em Artur e na história do seu reinado.[38] Situando-se cronologicamente entre a primeira e a segunda versão do **Tristan en Prose**, o ciclo da Post-Vulgata teria sido elaborado, segundo Bogdanow, entre 1230 e 1240[39] e seria constituído pelos seguintes textos:

---

[31] **Etude sur *La Mort le Roi Artu***, p. 146.

[32] Cf. J. Frappier, **Etude sur *La Mort le Roi Artu***, pp. 27-146 e 440-455.

[33] Cf. **Arthurian Literature in the Middle Ages. A collaborative history**, ed. R. S. Loomis, Oxford, The Clarendon Press, 1959, pp. 325-335. Esta obra será adiante designada «**A.L.M.A.**».

[34] **The Romance of the Grail. A study of the structure and genesis of a thirteenth-century arthurian prose romance**, Manchester/New York, Manchester University Press / Barnes & Noble Inc., 1966.

[35] Cf. **Post-Vulgate**, pp. 29-59.

[36] Cf. **La Suite du Roman de Merlin**, ed. Gilles Roussineau, Genève, Droz, 1996, 2 vols. Este texto será adiante designado «**Suite**».

[37] **Post-Vulgate**, T. I, p. 31.

[38] Cf. **The Romance of the Grail**, pp. 197-221.

[39] *Since much of the material in the **Roman du Graal** is drawn from the Vulgate Cycle (written c. 1215-1230) and the First Version of the prose **Tristan** (written c. 1225-1230), the year 1230 can be considered a* terminus a quo. (...) *On the other hand, there is evidence to suggest that the **Roman du Graal** was written not only before the Second Version of the prose **Tristan**, which incorporated the first Version of the Post Vulgate **Queste** and one of the incidents of the **Suite du Merlin**, the death of the Queen of Orkney, but also before the **Palamède**, which was in existence before 1240.* (**The Romance of**

- uma versão muito pouco modificada da **Estoire del Saint Graal** da Vulgata[40] (representada pela tradução portuguesa, o **Livro de José de Arimateia**, em manuscrito único[41]);

- uma prosificação do **Merlin** de Robert de Boron seguida da já referida continuação diferente da da Vulgata mas que cobria como ela os primeiros anos do reinado de Artur - a **Suite du Merlin** do Pseudo-Robert de Boron -, a que se seguiria uma outra continuação que refundia os episódios finais de **LP** (como a loucura de Lancelot e a sua cura pelo Graal) e desenvolvia alguns fios narrativos que provinham da **Suite** e de **TP**, funcionando como uma transição para a terceira e última parte do ciclo - texto de que Bogdanow crê ter encontrado uma parte substancial em algumas sequências narrativas contidas em compilações tardias, que publicou sob o título **Folie Lancelot**;[42]

- a **Queste** Post-Vulgata seguida da **Mort Artu** Post-Vulgata, conjunto textual de que o melhor testemunho é a **Demanda** portuguesa.[43]

Ainda que nenhum manuscrito encerre o ciclo na totalidade, a afinidade entre os textos trazidos à colação por Bogdanow é inquestionável.[44] Provam-no as remissões

---

the Grail, p. 222). O **Roman de Tristan en Prose** será adiante designado «**Tristan en Prose**», «**Tristan**» ou «**TP**».

[40] Ainda que um dos dois manuscritos que contêm a **Suite du Merlin**, o *ms Huth*, abra com uma prosificação do **Joseph** de Robert de Boron e não com a **Estoire**, a verdade é que:

1) a **Queste** Post Vulgata remete para a **Estoire** e não para o **Joseph** (cf. F. Bogdanow, **The Romance of the Grail**, p. 156);

2) o **Josep Abarimatia** (tradução portuguesa da **Estoire**) faz algumas alusões que o ligam à **Suite du Merlin** (cf. *ibidem*, pp. 157-159);

3) diversas referências na **Estoire** que não estão de acordo ou não são tomadas em conta pela **Queste** da Vulgata ou por outras peças deste ciclo são retomadas ou desenvolvidas na **Suite** e na **Queste** Post Vulgata (cf. *ibidem*, pp. 160-168);

4) alguns temas tratados pela **Estoire**, pela **Suite** e pela **Queste** Post Vulgata denotam uma profunda afinidade entre estes três textos, afinidade que a **Queste** Vulgata não partilha (cf. *ibidem*, pp. 168-170).

[41] Trata-se do ms. 643 da Torre do Tombo, parcialmente editado por Ivo de Castro (**Livro de José de Arimateia** (estudo e edição do cód. ANTT 643), Lisboa, Faculdade de Letras, 1984 (tese policopiada). Existe ainda a edição diplomática de H. H. Carter - **The Portuguese Book of Joseph of Arimathea. Paleographical edition**, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1967.

[42] **La Folie Lancelot. A Hitherto unidentified portion of the Suite du Merlin contained in MSS. B.N. fr. 112 and 12599**, ed. Fanni Bogdanow, Tübingen, Max Niemeyer, 1965 - adiante designado «**Folie**». Quanto aos delicados problemas postos por este texto, artificialmente retirado por F. Bogdanow de dois manuscritos tardios, cf. *infra*, IV, 3.

[43] Recorde-se que, em francês, apenas subsistem fragmentos deste texto, geralmente incluídos em manuscritos do **Tristan en Prose**. Quanto à **Demanda** castelhana, apesar de apresentar, *grosso modo*, o texto em toda a sua extensão, contém lacunas significativas e interpolações da **Queste** Vulgata.

[44] Irene Freire Nunes, na Introdução (III, 1-2) à sua tese (**Le Graal Ibérique et ses rapports avec la littérature française (Thèse présentée à l'Université de Paris IV en vue de l'obtention du degré de Docteur d'Etat)**, texto policopiado, Paris, s.d.) e depois na Introdução à sua edição da **Demanda** (pp. 8-9) subscreve as conclusões de F. Bogdanow.

cruzadas que os relacionam entre si,[45] e também as diversas indicações textuais contidas na **Suite du Merlin**, na **Folie** e na **Queste** Post Vulgata, que não apenas atribuem (erradamente) estes romances a Robert de Boron, como defendem a tripartição do ciclo em que eles se integram, remetendo ainda para o *Conte del Brait*,[46] onde se encontrariam aventuras não narradas no referido conjunto textual. Os críticos desistiram, há muito, de ver no *Conte del Brait* mais do que uma *supercherie littéraire*, mas isso não impede que as referências a este texto fictício sejam úteis para confirmar as afinidades entre os textos que o citam.[47]

Mas aquilo que torna o trabalho de F. Bogdanow verdadeiramente importante e confirma a sua convicção sobre a existência de um ciclo - isto é, de um conjunto textual com identidade própria - é a identificação de alguns temas e motivos que, quer sejam originários do **Tristan en Prose**, quer tenham surgido na **Suite du Merlin**, revelam afinidades profundas entre os textos em causa. Assim, o tom trágico que marca a **Suite**, a **Folie** ou a **Queste** Post Vulgata é evidente no percurso de Balaain (personagem exclusiva da **Suite**) e no de **Erec** (**Folie** e **Queste** Post-Vulgata). O pessimismo da **Mort Artu** da Vulgata é sublinhado, na versão Post Vulgata, pela repetição obsessiva do termo *mescheance*. A *Beste Glatissant*, presente na **Suite**, desempenhará um importante papel na **Queste** Post Vulgata. O tema do ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor será um importante elo de ligação entre a **Suite**, a **Folie** e a **Queste** Post Vulgata. Serão esses temas e motivos (assim como alguns motivos e esquemas narrativos secundários, que entretanto detectámos) que nos guiarão no nosso percurso pelos romances que preparam a **Demanda** e que, como esperamos, nos permitirão entender a construção faseada do ciclo e alguns aspectos da composição do texto-corolário que nos propusemos estudar.

---

[45] Como veremos adiante, a **Demanda** contém referências a episódios da **Suite** e da **Folie**, que por sua vez preparam acontecimentos importantes desta versão particular da *Queste*.

[46] Note-se que optámos por usar negrito para os títulos das obras que sobreviveram até hoje e itálico para os textos fictícios como o *Conte del Brait* ou para aqueles que apenas poderemos reconstituir (como a *Queste Galaad* primitiva ou a *Mort Artu* associada a este texto).

[47] Sobre o *Conte del Brait*, cf. F. Bogdanow, «The Spanish *Baladro* and the *Conte del Brait*», **Romania**, LXXXIII, 1962, pp. 383-399 e J. B. H. Box, «The "Conte del Brait" and the Hispanic "Demanda del Sancto Grial"», **Medioevo Romanzo**, III, 1976, pp. 449-455.

1.1.2. A *Demanda do Santo Graal* segundo José Carlos Miranda

José Carlos Miranda, na sua tese de doutoramento sobre a **Demanda do Santo Graal**, apresentada em 1993 à Faculdade de Letras do Porto e publicada em dois volumes em 1998,[48] chegou a várias conclusões que colidem com as de Bogdanow e com alguns dos pressupostos em que ela se baseia, nomeadamente no que diz respeito ao ciclo da Vulgata. Os princípios gerais abaixo elencados, que subscrevemos, apoiam-se numa argumentação rigorosa e cerrada que não poderemos reproduzir neste texto introdutório e para a qual remetemos em nota.

1) A **Demanda** portuguesa não resulta de uma refundição da **Queste** da Vulgata: os dois textos descendem de um original comum.[49] A partir da desaparecida *Queste* primitiva, teriam sido redigidas, paralelamente e por volta de 1230, a **Queste** do «Pseudo-Robert de Boron» e a chamada **Queste** Vulgata - a **Queste del Saint Graal** editada por Pauphilet. O Pseudo-Boron procedeu essencialmente à interpolação de matéria narrativa oriunda do **Tristan en Prose** e da **Suite du Merlin**, visando integrar a **Queste** numa nova configuração cíclica, enquanto o autor da **Queste** Vulgata foi o responsável por uma refundição mais profunda. Por um lado, reescreveu o romance segundo uma lógica não cíclica: retomando grandes partes da **Estoire** e eliminando as alusões ao fim do reino de Logres, transformou-o num romance autónomo. Por outro lado, a refundição foi também ideológica: profundamente hostil à cavalaria cortês e marcado por uma espiritualidade ascética,[50] o redactor da **Queste** Vulgata afastou-se do que fôra o espírito do primeiro ciclo arturiano, bem visível, apesar das interpolações, na **Demanda**

---

[48] **A Demanda do Santo Graal e o Ciclo Arturiano da Vulgata**, Porto, Granito, 1998 (adiante designado «**A Demanda e o Ciclo**») e **Galaaz e a Ideologia da Linhagem**, Porto, Granito, 1998 (adiante designado «**Galaaz**»).

[49] A ideia de que a **Queste** do Pseudo-Boron e **QV** constituíam duas refundições independentes de uma *Queste* primitiva fora já defendida, embora com recurso a argumentação diferente, por R. Heinzel, E. Weschssler, E. Brugger, H. O. Sommer e E. Vetterman (cf. **A Demanda e o Ciclo**, pp. 60-61, n. 183).

[50] Os trabalhos de A. Pauphilet e de E. Gilson puseram em evidência as marcas cistercienses da espiritualidade de **QV**. Cf. A. Pauphilet, **Etudes sur la *Queste del Saint Graal* attribuée à Gautier Map**, Paris, Champion, 1980 (1ª ed: 1921) e E. Gilson, «La mysthique de la grâce dans *La Queste del Saint Graal*», **Romania**, LI, 1925, pp. 321-337.

portuguesa, e transformou um romance sobre a missão da cavalaria numa obra alegórica sobre a redenção da Humanidade.[51]

2) A **Demanda do Santo Graal** é, portanto, tal como **QV**, um importante testemunho da desaparecida *Queste-Galaad* que, com a **Estoire del Saint Graal**, o **Lancelot en Prose** e a *Mort Artu* (que não seria ainda um romance individualizado, mas uma continuação da *Queste*[52]) integrava o primeiro ciclo em prosa do Graal.[53] Quanto à existência de uma prosificação do **Merlin** de Robert de Boron nesta fase da elaboração cíclica, é problemática na medida em que, embora não haja, nos restantes textos, nenhuma alusão a esse romance como componente do ciclo, se sabe que se tratava de um texto conhecido e que não entrava em contradição com o conjunto da matéria narrativa.[54]

3) A configuração cíclica em que se integra a **Demanda**, que deverá deixar de ser designada «ciclo da Post-Vulgata», não teria a organização tripartida que Bogdanow advoga,[55] mas seria constituída pela **Estoire del Saint Graal** e pelo **Roman de Merlin** e a sua **Suite** («pré-histórias» que narram os primórdios do Graal e do reinado de Artur), pelo **Lancelot en Prose**, por uma versão do **Tristan en Prose** anterior a todas as conhecidas e ainda pela **Folie Lancelot**, que, ao contrário do que afirmava Bogdanow, não implicava a eliminação de **LP**, mas fazia a ligação entre o fim do **Lancelot** e o início da **Queste**.[56] Este romance, o último do ciclo, terminava com a queda do mundo arturiano e era o original francês da **Demanda** portuguesa. Na verdade, não se tratava de

> um ciclo ou romance novo, desenvolvendo perspectivas próprias quanto ao universo arturiano e à sua evolução, mas sim (...) [de] uma

---

[51] Essa transformação ideológica é bem visível no tratamento do protagonista, Galaaz: ***QV** terá reescrito, refundido, omitido ou acrescentado essencialmente em ordem ao desenho de um Galaad diverso do inicial, subtraído às circunstâncias e aos acidentes do mundo da cavalaria ficcionada no romance arturiano, sendo a perda desse envolvimento cavaleiresco compensada pela constituição de uma mais profunda gama de sugestões que remetem para a esfera especificamente espiritual.* (**A Demanda e o Ciclo**, p. 164). Cf. *ibidem*, pp. 111-165.

[52] Cf. **A Demanda e o Ciclo**, pp. 233-243.

[53] Segundo J. C. Miranda, *os únicos textos referidos em termos de alguma individualidade* [em **LP**] *são os que ocupam o espaço narrativo preenchido pela **Estoire del Saint Graal** e pelas redacções da "Queste del Saint Graal". O primeiro poderia existir já, totalmente ou em parte, na altura da redacção do **Lancelot**, enquanto o segundo ainda estaria certamente em gestação mental* (...). (**A Demanda e o Ciclo**, p. 91). Sobre o ciclo na sua forma primitiva, cf. *ibidem*, pp. 86-108.

[54] Cf. **A Demanda e o Ciclo**, p. 91.

[55] Cf. **A Demanda e o Ciclo**, pp. 17-18.

[56] Cf. **A Demanda e o Ciclo**, pp. 20-24. Quanto à nossa posição sobre este assunto, cf. *infra*, IV, 3 e Conclusão.

> parte, substancialmente aumentada nuns pontos e truncada noutros, de um ciclo já existente e gozando de boa fama, que era o ciclo formado em torno do **Lancelot**.[57]

4) Do ciclo do Pseudo-Robert de Boron, subsistem em galego-português dois romances completos - o já referido **Livro de José de Arimateia** e a **Demanda** - e dois fragmentos (da **Suite** e do **Tristan en Prose**).[58] Há também um *lai de Bretanha* que se desenvolve a partir de uma passagem da **Folie**,[59] o que sugere que esse ciclo teria sido integralmente transportado para Portugal[60] num período relativamente recuado, tanto mais que um manuscrito castelhano de **LP** (o ms. 9611 da B.N. de Madrid), apontado como provável tradução de uma primitiva versão em galego-português,[61] remete explicitamente para a **Suite** e para **TP**.[62]

5) O carácter fragmentário e desarticulado da tradição manuscrita da **Queste** do Pseudo-Boron e do ciclo em que se integrava não se explica pelo seu carácter tardio nem, provavelmente, pela sua reduzida importância no panorama literário coevo, mas pelo

---

[57] **A Demanda e o Ciclo**, p. 18.

[58] Para uma descrição detalhada dos dois fragmentos e do seu conteúdo, cf. ***Livro de Tristan* e *Livro de Merlin*. Estudio, edición notas e glosario**, coord. P. Lorenzo Gradín e J. A. Souto Cabo, Centro Ramón Piñeiro, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2001. Na verdade, ainda que o fragmento da **Suite** esteja conservado na Biblioteca de Catalunya com a cota Ms. 2434, o fragmento do **Tristan** desapareceu: a edição acima referida baseou-se na reprodução fotográfica incluída por J. L. Pensado Tomé na sua edição - «Fragmento de un *Livro de Tristan* galaico-portugués», **Cuadernos de Estudios Gallegos**, Santiago de Compostela, Anejo XIV, 1962.

[59] Trata-se do *lai Ledas sejamos ogemais*, do Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Cf. **A Demanda e o Ciclo**, p. 16. Acrescente-se ainda que o *lai O Marot aja mal-grado* estabelece idêntica relação com uma cena da **Suite**. Dos cinco lais de Bretanha contidos nos Cancioneiros da Biblioteca Nacional e da Vaticana, três são traduções de lais inseridos em **TP** e dois foram compostos para ilustrar cenas de textos do ciclo do Pseudo-Boron, o que parece indiciar que este gozaria de um sucesso considerável em Portugal. Sobre este assunto, veja-se o estudo muito completo e informado que constitui o cap. VI de S. Gutiérrez Garcia e P. Lorenzo Gradín, **A Literatura Artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media**, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2001, pp. 95-109.

[60] A hipótese, já avançada por Carolina Michaëlis e Rodrigues Lapa, de que a entrada do ciclo em Portugal e a sua tradução para galego-português teriam ficado a dever-se a Afonso III (chegado de França para assumir o poder em 1245) e à sua corte foi confirmada por Ivo Castro («Sobre a data da introdução ...», **Boletim de Filologia**, XXVIII, 1983, pp. 81-98) e por J. C. Miranda («Como o rei Artur e os cavaleiros da sua corte demandaram o reino de Portugal», **Colóquio-Letras**, 142, Out.-Dez. 1996, pp. 93-94).

[61] Cf. H. Sharrer, **A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material**, London, Grant & Cutler, 1977, p. 19.

[62] J. C. Miranda sublinha a importância deste testemunho que sugere que, ao contrário do que afirma Bogdanow, o ciclo que integrava a **Suite** e a **Demanda** incluía também **LP**, e que portanto a **Folie** não era uma continuação da **Suite** que ligava este texto à **Queste** dispensando **LP**, mas simplesmente uma reescrita da parte final de **LP**. Cf. **A Demanda e o Ciclo**, p. 20. Sobre este manuscrito, ver também o artigo de F. Bogdanow, «The Madrid *Tercero libro de don Lançarote* (Ms. 9611) and its Relationship to the *Post-Vulgate Roman du Graal* in the Light of a Hitherto Unknown French Source of One of the Incidents of the *Tercero libro*», **Bulletin of Hispanic Studies**, LXXVI, 1999, pp. 441-452.

facto de, desde muito cedo, esse romance ter sofrido a concorrência de um texto afim - a **Queste** da Vulgata.[63]

6) A **Demanda do Santo Graal**

> surge assim como fruto de dois grandes momentos sucessivos de escrita, que produziram duas camadas que ora alternam ora se justapõem. A camada primitiva, correspondente à versão primitiva da **Queste del Saint Graal** (...). A camada posterior, resultante das transformações e adições operadas aquando da expansão cíclica que resultou da elaboração do **Tristão em Prosa** e da **Continuação do Merlim** (...).[64]

Como já dissemos, é esta «camada posterior», também designada «nível B» ou «nível tristaniano», que nos interessa estudar na sua relação com o nível primitivo e com os outros textos do ciclo.[65]

José Carlos Miranda tem o inegável mérito de encarar directamente o seu objecto de estudo, sem deixar que velhos dogmas da tradição exegética o impeçam de progredir na busca da verdade, sempre provisória. Como é natural, as suas conclusões, que vêm pôr em causa teses de eruditos tão prestigiados como Pauphilet ou Bogdanow, mantêm-se polémicas. Veremos, porém, ao longo deste trabalho, como algumas das conclusões mais inovadoras da crítica recente vão confirmando, em diversas frentes, as intuições do especialista português.

Reservamos também para o desenvolvimento da nossa tese a corroboração de alguns aspectos do estudo de J. C. Miranda que nos merecem particular interesse pela sua relação com a matéria tristaniana, mas manifestamos desde já a nossa perplexidade perante a aceitação generalizada, por parte da comunidade científica, do célebre artigo em que Albert Pauphilet afirma ter descoberto o texto francês da **Queste** do Pseudo-Boron no ms. B.N. fr. 343, deduzindo a dependência desta em relação à **Queste** da Vulgata.[66] Ainda que eivado de preconceitos e erros de argumentação,[67] este artigo

---

[63] Cf. **A Demanda e o Ciclo**, pp. 55-59.
[64] **A Demanda e o Ciclo**, p. 69.
[65] No resumo detalhado da **Demanda** que apresentamos em anexo, identificamos o nível de redacção a que pertence cada passagem. Cf. Anexo I.
[66] Cf. «La *Queste du Saint Graal* du ms. Bibl. Nat. fr. 343», **Romania**, XXXVI, 1907, pp. 591-609.
[67] J. C. Miranda chama a atenção para muitos deles (cf. **A Demanda e o Ciclo**, pp. 51-54), mas não resistimos a acrescentar alguns mais argumentos.

nunca foi posto em causa por E. Baumgartner e parece estar na origem da designação adoptada por F. Bogdanow de «**Queste** Post Vulgata».[68]

Antes de mais, Pauphilet começa por tomar como testemunho da **Queste** do Pseudo-Boron uma versão nitidamente mais tardia do que o original do texto português, que reproduz, com pequenas alterações, os dois primeiros terços da **Queste** da Vulgata:[69] evidentemente, esse manuscrito já conhece e utiliza a **Queste del Saint Graal** editada pelo próprio Pauphilet, visto que copia uma boa parte desse texto, mas isso não nos dá nenhuma informação sobre a relação entre as duas *Questes*. Pauphilet põe a hipótese de a versão do ms. 343 ser o resultado da contaminação das duas obras, mas rejeita-a graças a um argumento no mínimo muito estranho:

> la contamination n'est plus admissible, car il n'était pas dans les habitudes des scribes du moyen âge de collationner des ouvrages semblables.[70]

A tradição manuscrita do romance cíclico é um flagrante desmentido desta afirmação, consequência de um raciocínio viciado desde o início pela convicção da superioridade da **Queste** do Pseudo-Map, bem patente na ideia segundo a qual o ms. 343 seria uma variante da **Queste** de Map *gâté(e) d'éléments étrangers. Cette altération c'est ce qu'on appelle la **Queste** de Boron.*[71] As incoerências que Pauphilet levanta na parte final do manuscrito existem efectivamente, visto que a **Queste** do Pseudo-Boron é a refundição de uma **Queste** primitiva, mas podemos encontrar muitas outras na **Queste** de Map - desde que se submeta este texto a uma interpretação imparcial.[72]

Outro argumento apresentado pelos defensores da prioridade de **QV** em relação ao original da **Demanda** é que as longas passagens comuns a este romance e à **Estoire del Saint Graal** teriam sido retomados pela **Estoire**, um texto pretensamente tardio, que teria sido acrescentado ao núcleo primitivo do ciclo da Vulgata para o completar. Esta

---

[68] Sobre a posição ambígua de F. Bogdanow a propósito do artigo de Pauphilet, que a estudiosa continua a citar como uma autoridade, apesar de ter há muito chegado à conclusão de que o ms. 343 era uma versão contaminada, posterior à **Queste** do Pseudo-Boron, cf. J. C. Miranda, **A Demanda e o Ciclo**, p. 54 e F. Bogdanow, «The Relationship of the Portuguese and Spanish *Demandas* to the extant French mss of the post-vulgate **Queste del Saint Graal**» **Bulletin of Hispanic Studies**, 52 (1975), pp. 13-32.

[69] Cf. F. Bogdanow, **Post-Vulgate**, T. I, pp. 117-118 e J. C. Miranda, **A Demanda e o Ciclo**, p. 52.

[70] «La *Queste du Saint Graal* du ms. Bibl. Nat. fr. 343», p. 597.

[71] *Ibidem*, p. 598; sublinhado nosso.

[72] Cf. J. C. Miranda, **A Demanda e o Ciclo**, pp. 51-54.

hipótese está de acordo, mais uma vez, com a tese de Frappier sobre a formação do ciclo da Vulgata que seria constituído, à partida, apenas pelo **Lancelot**, pela **Queste** Vulgata e pela **Mort Artu**, o que implicava a dependência da **Demanda** em relação a **QV**, já que o texto português menciona a existência da **Estoire**, abstendo-se de copiar longas passagens desta obra. Também neste caso, será necessário remontar a Pauphilet, que na sua obra **Etudes sur la *Queste del Saint Graal*** defendia que as passagens relatando a construção da nave de Salomão e a lenda da Árvore da Vida na **Estoire** e na **Queste** tinham uma fonte comum - **QV** tal como saíra das mãos do seu autor.[73] Ora, se depois de uma análise comparada das duas passagens (as únicas comuns aos dois textos), Pauphilet chegara à conclusão de que a **Estoire** não dependia do arquétipo a que remontavam todos os manuscritos existentes de **QV**, a invenção do arqui-arquétipo servia apenas para confirmar uma ideia pré-concebida - a tese da precedência de **QV**.

Com efeito, os argumentos dos que defendem a dependência de outros romances em relação a esta obra tão singular pelo seu ascetismo e pelas suas profundas tendências alegorizantes não resistem a uma leitura atenta dos textos. J. C. Miranda demonstrou, graças a um levantamento das indicações redaccionais do **Lancelot** (que segundo Frappier e Pauphilet é anterior a **QV**) e da **Estoire**, que estes dois romances são, na sua parte inicial (aprox. 5/6 da **Estoire** e vols. VII (1°) a I (3°) da edição de Micha de **LP**) independentes e que, a partir daí, começa a haver dependência recíproca: **LP** e a **Estoire** são portanto contemporâneos e os seus autores, embora muito diferentes, trabalham em função de um plano comum. A conclusão inevitável é que a **Estoire** é anterior a **QV**.[74] Também o mais recente editor da **Estoire**, Jean-Paul Ponceau, defende, ao arrepio da

---

[73] Cf. pp. XVI-XXII e XXX.

[74] Cf. J. C. Miranda, **A Demanda e o Ciclo**, pp. 92-102. Também Jean Frappier notara que nem todas as referências de **LP** e **QV** a uma *Estoire du Graal* se podem explicar pelo seu conhecimento do **Joseph** de Robert de Boron (uma obra anterior que ocupava o mesmo espaço narrativo): a sua explicação é, muito simplesmente, que *la **Queste*** [da Vulgata] *est en correspondance tantôt avec Robert de Boron, tantôt avec une **Estoire** perdue des origines du Graal*, e chega a pôr a hipótese de que esse texto perdido seria talvez a fonte comum do **Conte du Graal** de Chrétien e do **Joseph** de Robert de Boron (cf. **Etude sur *La Mort le Roi Artu***, p. 57). Todos estes malabarismos hipotéticos têm um objectivo: confirmar a precedência da admirável **QV** em relação à **Estoire**, *vraiment disqualifiée par sa médiocrité littéraire* (*ibidem*, p. 56). Tal como Pauphilet em 1921, também Frappier, em 1968, não podia conceber que uma obra que ele considerava esteticamente inferior estivesse na origem de uma outra que, segundo a sua opinião, lhe era literariamente superior: anacrónica sobrevivência da fé na perfeição das origens!

crítica francesa contemporânea,[75] que este texto é *antérieur à la* ***Queste del Saint Graal*** *du Lancelot-Graal (ou tout au plus en est-il contemporain) et antérieur à la* ***Mort Artu*** *du même cycle.*[76]

O desenvolvimento de temas ético-políticos como a linhagem ou a necessidade de reforma da cavalaria confirma a proximidade entre a **Demanda** e a primeira fase do ciclo em prosa, pois essas eram preocupações comuns a **LP** e à **Estoire**, interesses muito diferentes das causas espirituais e anti-cavalheirescas de **QV**, que representa um caso absolutamente singular do romance cíclico arturiano.

Apontados alguns dos problemas que dificultaram, durante muito tempo, o estudo do ciclo arturiano em prosa, parece-nos importante referir desde já dois princípios metodológicos que guiaram o nosso estudo dos textos:
a) a qualidade estético-literária de determinada obra não deve nunca ser utilizada como argumento na defesa da sua antiguidade;
b) a composição das diferentes fases do ciclo não pode ser entendida como um processo linear:[77] envolvia certamente diversos indivíduos redigindo simultaneamente textos que obedeciam a um plano de conjunto, assim como influência recíproca e parcial entre textos diversos, textos que eram continuados (ou interpolados) por diferentes redactores com gostos e prioridades diversas, e ainda outras situações que iremos detalhando ao longo deste trabalho. Quando examinarmos a tradição manuscrita do **Tristan en Prose**, a não-linearidade da sua construção manifestar-se-á como uma evidência, mas já antes disso, mesmo na primeira fase do ciclo arturiano em prosa, só a pluralidade de autores e a simultaneidade no processo de redacção possibilitaria a produção de uma tão grande quantidade de textos em tão pouco tempo.

---

[75] Note-se que F. Lot (**Etude sur le Lancelot en Prose**, Paris, Champion, 1918) e P. David («Sentiers dans la forêt du Saint Graal», Separata do **Boletim do Instituto de Estudos Franceses**, vols. II-III, 1941-1943, Coimbra, 1943) defendiam a precedência da **Estoire** em relação a **QV**.
[76] **L'Estoire del Saint Graal**, p. XII.
[77] Cf. J. C. Miranda, **A Demanda e o Ciclo**, p. 85.

1.2. A *Suite du Merlin* e o ciclo do Pseudo-Robert de Boron

A **Suite du Merlin** será para nós um importante objecto de estudo - bem mais importante do que o leitor, provavelmente, esperaria e com certeza mais importante do que esperávamos nós ao iniciar a leitura deste romance tão pouco conhecido e injustamente desvalorizado pela crítica. A verdade é que as incoerências que marcam o seu enredo e o facto de pertencer ao ciclo do Pseudo-Robert de Boron têm levado os estudiosos a olhá-lo com alguma sobranceria. No entanto, esta sucessão de aventuras aparentemente descosidas encobre uma poderosa teia simbólica e mesmo mítica de grande interesse e uma visão do mundo que deixará marcas profundas no **Tristan en Prose** e na **Demanda**.

1.2.1. Manuscritos e edições

A **Suite du Merlin** foi publicada pela primeira vez por Gaston Paris e J. Ulrich em 1886.[78] Tratava-se da edição do único manuscrito então conhecido desta continuação do **Merlin en Prose** de Robert de Boron, o famoso *ms. Huth*,[79] que agrupava, na parte inicial, a prosificação do **Joseph d'Arimathie** e do **Merlin** de Robert de Boron. Em 1945, Eugène Vinaver descobriu outra versão do mesmo texto no chamado *ms. de Cambridge*,[80] que agrupa a **Estoire del Saint Graal**, o **Merlin en Prose**, uma parte da **Suite du Merlin** da Vulgata[81] e a **Suite** do Pseudo-Boron. Apesar de inacabada, esta versão da **Suite** contém mais matéria narrativa do que a do *ms. Huth*. Para além de dois

---

[78] Cf. **Merlin, roman en prose du XIIIème siècle, publié avec la mise en prose du poème de Merlin de Robert de Boron d'après le ms. appartenant à M. Alfred H. Huth** Paris, Soc. des Anciens Textes Français, 1886, T. I, pp. 147-280 e T. II, pp. 1-254.

[79] Londres, British Library, Add. 38117.

[80] Cambridge, University Library, Add 7071.

[81] Para E. Vinaver e F. Bogdanow, o ms. de Cambridge continha uma versão mais próxima do original do que o ms. Huth já que, segundo eles, *the author of the* ***Suite du Merlin*** [do Pseudo-Boron], *having reproduced Robert de Boron's* ***Merlin*** *in its entirety, summarized some parts of the Vulgate* ***Merlin*** *continuation, and then went on with his own composition.* [É essa a versão que se encontra no ms. de Cambridge] *A later redactor* (the author of the Huth Ms. *and the* Baladro) *realized that the rebellion section was different both in spirit and subject matter from the new narrative, and deliberatly left it out.* (F. Bogdanow, **The Romance of the Grail**, pp. 38-39). G. Roussineau afasta essa hipótese, provando que a interpolação dessa parte da **Suite** Vulgata gera incongruências flagrantes - no que corrobora a argumentação de R. H. Wilson («The Rebellion of the kings in Malory and in the Cambridge *Suite du Merlin*», **University of Texas Studies in English**, 31, 1952, pp. 13-26). Cf. **Suite**, «Introduction», pp. XLVII-LIV.

fragmentos encontrados em bibliotecas italianas,[82] existe ainda uma outra versão da **Suite**, truncada na parte inicial mas com novas sequências narrativas na parte final, no segundo Livro do ms. B.N. fr. 112, a compilação de Micheau Gonnot, que contém extractos de diversas obras arturianas.[83] A nossa edição de referência é a de Gilles Roussineau, que usa como manuscritos de base o ms. Huth (§§ 1-443) e o ms. 112 (a partir do § 444).[84]

Como vimos acima, a **Suite** terá entrado em Portugal integrada no ciclo do Pseudo-Robert de Boron. Infelizmente, o único fragmento galego-português hoje existente deste romance reduz-se a três fólios escritos em gótica cursiva da primeira metade do séc. XIV[85] - o que corrobora a datação recuada proposta por Ivo Castro e J. C. Miranda para a tradução do ciclo.[86] Em castelhano, existem duas versões amplificadas da **Suite**, intituladas **El Baladro del Sábio Merlín, con sus profecías,** impressas em Burgos (1498)[87] e em Sevilha (1535), que revelam a influência da ficção sentimental.[88]

***

A **Suite du Merlin** é considerada por todos os que defendem a existência de um ciclo do Pseudo-Robert de Boron (ou da Post Vulgata) uma peça fundamental deste

---

[82] Cf. *ibidem,* pp. XLV e XLVII.

[83] A **Suite** do ms. Huth corresponde aos §§ 1-443 da edição de G. Roussineau; a do ms. de Cambridge, aos §§ 1-480 e a do ms. B.N. fr. 112, aos §§ 419-581 da mesma edição. Sobre este último códice, cf. C. E. Pickford, **L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Age d'après le ms. 112 du fond français de la Bibliothèque Nationale**, Paris, Nizet, 1960.

[84] Cf. **La Suite du Roman de Merlin**, ed. Gilles Roussineau, Genève, Droz, 1996, 2 vols.

[85] Trata-se, como vimos, do Ms. 2434 da Biblioteca de Catalunya (Barcelona). O texto do fragmento corresponde aos §§ 380-382 e 493-496 da edição de G. Roussineau, o que torna este testemunho particularmente interessante já que se trata do único que inclui ambas as passagens. Cf. a edição de A. J. Soberanas, «La version galaico-portugaise de la *Suite du Merlin*», **Vox Romanica**, XXXVIII, 1979, pp. 174-193. Para uma edição mais recente e enriquecida com um estudo, cf. **O *Livro de Tristan* e o *Livro de Merlin***, pp. 147-200.

[86] Note-se que os dois críticos, embora partilhando a ideia de que o ciclo teria entrado em Portugal em 1245, levado pelo futuro Afonso III ou pela sua corte, divergem quanto à data da tradução. Ivo Castro, que identifica o «Joam Vivas» referido no **Livro de José de Arimateia** e na **Demanda** castelhana com um frade residente em Lisboa e frequentador da corte de Sancho II, defende que a tradução teria sido feita ainda em meados do séc. XIII (cf. «Sobre a data da introdução...», **Boletim de Filologia**, XXVIII, 1983, pp. 81-98); J. C. Miranda, apoiando-se na data relativamente tardia dos cantares trovadorescos que revelam um conhecimento profundo da matéria arturiana, afirma que *a tradução plena* [do ciclo] *deverá ter-se consumado talvez no último quartel do século* [XIII].(«Como o rei Artur...», **Colóquio-Letras**, 142, Out.-Dez. 1996, p. 94).

[87] Cf. **El Baladro del Sabio Merlin según el texto de la edición de Burgos de 1498,** ed. Pedro Bohigas, Barcelona, Selecciones Bibliófilas - segunda série, 1957-62, 3 vols.

[88] Cf. S. Gutiérrez García, **Merlín e a súa Historia**, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1997, pp. 261-265.

conjunto textual. Na verdade, ainda que posterior à *Queste* e à *Mort Artu* primitivas, textos para os quais remete com frequência, trata-se provavelmente do primeiro romance redigido expressamente para integrar este ciclo ou esta nova fase do ciclo: a **Estoire** e a *Queste* haviam sido redigidas aquando da primeira fase do ciclo em prosa e foram apenas refundidas para integrar o ciclo do Pseudo-Boron; o **Merlin** era uma prosificação do poema do verdadeiro Robert de Boron; o **Tristan en Prose** é um texto manifestamente heterogéneo e a **Folie**, quer seja a «continuação da continuação do Merlim», quer não o seja,[89] seria certamente posterior à **Suite**.

Para Fanni Bogdanow, a **Suite du Merlin** teria sido redigida depois da primeira versão de **TP** e antes da segunda versão. Ainda que a erudita de Manchester continue a defender o mesmo ponto de vista na sua Introdução à edição da Post Vulgata em 1991,[90] a verdade é que já em 1975, Emmanuèle Baumgartner havia provado que as duas versões principais do **Tristan** eram tardias e fortemente refundidas.[91] Gilles Roussineau confirma as conclusões de Baumgartner ao concluir que, embora a **Suite du Merlin** conheça uma versão do **Tristan en Prose** anterior a todas as que chegaram até nós, estas, por sua vez, já são posteriores à **Suite**.[92] Como veremos nos capítulos II (sobre a *Besta Ladrador*) e IV (sobre o ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor), tudo leva a crer que estas duas linhas temáticas características do ciclo do Pseudo-Boron tiveram origem, não no **Tristan en Prose** como defende Bogdanow, mas na **Suite**. Foi esta conclusão, a que chegámos no decurso da nossa investigação, que nos levou a colocar sistematicamente a análise da **Suite** no início de cada capítulo.

1.2.2. A matéria narrativa

A **Suite du Merlin** atribuída a Robert de Boron tem início logo após a coroação de Artur e as primeiras sequências narrativas dizem respeito essencialmente à afirmação da soberania deste rei ainda muito jovem. Graças a Merlim, Artur toma conhecimento da

---

[89] Cf. *infra*, IV, 3.
[90] Cf. **Post-Vulgate**, T. I, p. 37.
[91] Cf. **Le «Tristan en Prose». Essai d'interprétation d'un roman médiéval**, Genève, Droz, 1975, pp. 61-62. Esta obra será adiante designada «**Essai**».
[92] Cf. **Suite**, «Introduction», pp. XXIX, XXXI, XXXVI, XXXIX-XL.

sua filiação mas também do seu pecado de incesto, cujo fruto (Mordret) causará a ruína do reino de Logres. Graças ao mago, dois importantes obstáculos são ultrapassados: Pelinor (o futuro pai de Perceval) abandona a inicial atitude de desafio e torna-se vassalo de Artur; Lot (o rei de Orcanie), que se revoltara contra o rei de Logres, é morto pelo próprio Pelinor. É também Merlim que leva Artur até ao lago feérico onde este obtém Excalibur, a melhor espada do mundo, que deve caber ao rei de Logres. Mas a pacificação é relativamente precária: apesar de ter abandonado ao mar todas as crianças recentemente concebidas para evitar a destruição do reino de Logres profetizada por Merlim, Artur não consegue evitar a sobrevivência de Mordret; quanto à morte de Lot, será vingada no futuro por Galvão, que jura matar Pelinor.

Balaain, um pobre cavaleiro exilado, é designado numa prova envolvendo uma espada maravilhosa como o melhor cavaleiro do reino mas o seu momento de glória é breve: quando decapita em plena corte uma donzela que lhe matara o irmão, o «Cavaleiro das duas Espadas» é banido por Artur. O importante papel que Balaain desempenha na guerra contra Lot e Rion devolve-lhe o favor do rei, mas em breve tem início um percurso sombrio em que este cavaleiro excelente vai assistindo, impotente, à morte de companheiros que, seguindo sob a sua protecção, são atingidos por um cavaleiro invisível, Garlan, irmão do rei Pellehan de Listenois. Chegado ao castelo deste, Balaain é ofendido por Garlan e mata-o, mais uma vez em plena corte. Depois, perseguido por Pellehan e desarmado, empunha a lança sagrada (que encontra numa das câmaras do castelo) com a qual desfere, nas coxas do rei, o *Golpe Doloroso* que transforma o reino do Listenois em *terra gasta*. Mais tarde, Balaain e seu irmão Balaan acabam por matar-se num duelo por não se terem reconhecido: realiza-se assim a profecia que a donzela da prova da espada maravilhosa comunicara a Balaain, de que aquela espada havia de levá-lo a matar o homem que ele mais amava.

Entretanto, Artur casa com Genebra que traz como dote a Mesa Redonda, pois seu pai, o rei de Carmelide, detinha a guarda da Mesa que fora fundada no tempo de Uterpendragon, pai de Artur. Merlim designa quarenta e oito cavaleiros para substituir os cavaleiros mortos desde o tempo de Uterpendragon: um rei, Pelinor, tem a honra de ocupar o quadragésimo nono lugar (simétrico em relação ao de Artur) e só o *Siege Perilleus*, que há-de ser um dia ocupado por Galaaz, permanece livre. É ainda Merlim

quem distribui por Galvão, Tor e Pelinor três aventuras complementares: o primeiro vai em busca de um cervo branco que irrompera na corte; o segundo parte atrás do cão que o perseguia; o terceiro deverá salvar a donzela que caçava o cervo e fora raptada por um cavaleiro. Todos eles cumprem com sucesso as suas aventuras, embora todos sejam responsáveis por actos de consequências nefastas, que praticam ao tentar cumprir o que consideravam o seu dever: Galvão mata involuntariamente uma donzela; Tor corta a cabeça de um cavaleiro porque uma donzela lha pedira; Pelinor não socorre uma donzela em dificuldades (era a sua própria filha, mas ele não a reconhecera), que acaba por suicidar-se. Na corte, Merlim revela que Tor é filho de Pelinor e de uma pastora que aquele violara e anuncia a Artur que, assim como Pelinor não fora em auxílio da filha, também o seu filho ignoraria o seu pedido de socorro, deixando-o morrer às mãos de Galvão.

Merlim apaixona-se por Nivienne (a donzela caçadora que Pelinor salvara), torna-se seu mestre e constrói-lhe uma mansão invisível no Lago de Diana, onde Nivienne, a Donzela do Lago, educará Lancelot. Morgana, por seu lado, tenta matar Artur apoderando-se da bainha mágica de Excalibur, que dá ao amante, conseguindo que este enfrente Artur num duelo judicial, mas Nivienne intervém e salva o rei da morte por artes mágicas. Depois de tentar matar Urien, o marido, que é salvo pelo filho Ivain, Morgana, perseguida pelo irmão, lança a bainha de Excalibur num lago. Nivienne, por essa altura, já encerrara Merlim num túmulo na Floresta Perigosa.

Galvão, Ivain e o Morholt seguem juntos em busca de aventuras. Tendo encontrado três donzelas de idades diversas junto de uma fonte, separam-se, sendo cada um dos cavaleiros guiado por uma delas. Galvão vive algumas aventuras que revelam a imoralidade e crueldade das mulheres e a sua própria vulnerabilidade aos encantos femininos. O Morholt assiste a uma aventura maravilhosa no Padrão do Cervo, junto do qual a donzela e o escudeiro que o acompanhavam morrem misteriosamente. Nesse mesmo local, também o Morholt é atingido nas coxas por uma lança invisível. Mais tarde, depois de curado, segue caminho com Galvão: os dois companheiros são vítimas de um feitiço lançado pelas donzelas da *Roche as Puceles*, onde ficam retidos. Ivain, por seu lado, vê também morrer a donzela e o escudeiro que o acompanhavam no Padrão do Cervo, sendo ferido no braço pela lança invisível. Impossibilitado de resgatar os

companheiros da *Roche as Puceles*, Ivain regressa só à corte de Artur: graças à intervenção de Genebra, este acolhe-o com alegria. O rei manda procurar Merlim para que ele liberte os prisioneiros, mas Bandemagus manda dizer que Merlim, antes de morrer, revelara que só Gaeriet poderia resgatar o irmão. Artur arma cavaleiro Gaeriet (cujo brilhante futuro é anunciado por um louco que até então nunca falara e por uma donzela enviada pela rainha da Ilha Feérica) antes de Agravain, seu irmão mais velho. Este, despeitado, segue-o para o matar. Gaeriet liberta Bandemagus, vence um duelo judicial e liberta um castelo do gigante que exigia anualmente como tributo doze donzelas. Os habitantes do castelo erguem-lhe uma estátua, que foi mais tarde arrasada pelos dois filhos de Mordret. Gaeriet derrota o irmão das donzelas da *Roche as Puceles* e, para libertarem o irmão, estas são obrigadas a deixar partir Galvão e o Morholt, que recuperam a memória. O Morholt parte para a Irlanda, onde mais tarde Gaeriet o encontra. Algum tempo depois, parte para a Cornualha para exigir o seu tributo. Foi aí que Tristão o feriu de morte, como a história de Tristão relatará.

***

Como se pode deduzir pelo breve resumo que acabamos de apresentar, a **Suite** é uma obra muito singular no panorama do ciclo arturiano em prosa. Partilha com o **Merlin** a forte presença do maravilhoso, remete frequentemente para a matéria narrativa de **LP**, de **TP**, da *Queste* e da **Mort Artu**, mas constrói um mundo bem mais sombrio do que nos episódios mais pessimistas do **Tristan** e do **Lancelot**, um mundo em que as mortes súbitas e inexplicáveis se multiplicam e onde os cavaleiros, ainda que excelentes e bem intencionados, se vêem impelidos a cometer as maiores atrocidades. Balaain, uma criação do autor da **Suite**, é disso o exemplo mais notório: as suas obscuras origens já implicavam um homicídio que o levara ao exílio; por duas vezes, mata em plena corte, fazendo jus ao cognome de «o Selvagem»; é ainda o responsável pelo *Golpe Doloroso* que terá, como se sabe, consequências terríveis. Porém, na corte de Artur, Balaain mata não apenas para vingar a morte de um irmão, mas ainda porque quer libertar o rei Artur de uma promessa que o obrigaria a cometer um crime gravíssimo (matar, ele próprio, uma donzela e um cavaleiro na sua corte); no castelo de Pellehan, Balaain atinge Garlan não apenas para vingar os companheiros que haviam sido mortos à traição, mas também porque este cavaleiro traidor o agredira sem razão.

As aventuras de Erec narradas na **Demanda**[93] parecem inspirar-se nas de Balaain: estes dois cavaleiros perseguidos pela *mescheance* não deixam de ser culpados dos crimes que cometem, mas são as circunstâncias em que se vêem envolvidos, mais do que uma tendência natural para o crime, o que os leva a errar. Ao longo do nosso trabalho, Balaain será raramente referido, não porque não se trate de uma personagem de primeiro plano na **Suite** ou porque a sua acção não tenha importantes consequências na **Demanda** (nomeadamente através do *Golpe Doloroso*), mas porque optámos por não abordar a longa sequência das aventuras de Erec (já estudada por C. E. Pickford[94]) nem o motivo do *Golpe Doloroso* (exaustivamente tratado por F. Bogdanow[95]). Face à prolixidade da matéria narrativa em causa e à complexidade dos caminhos que os fios narrativos percorrem até desembocarem na **Demanda**, foi necessário fazer algumas escolhas.

Ainda assim, as duas personagens que mais atenção mereceram ao autor da **Suite** serão por nós atentamente analisadas. Referimo-nos, claro, a Artur e Merlim, o jovem rei que vai afirmando o seu poder ao vencer os múltiplos obstáculos que se erguem perante ele, e o velho mago que o apoia incondicionalmente e a quem Artur deve a vida e a soberania. A construção da realeza é um tema fundamental neste romance que cobre os primeiros anos do reinado de Artur; veremos que, como F. Bogdanow defende desde o seu **Romance of the Grail**, esta será uma das linhas de força do ciclo do Pseudo-Boron.

Quanto à sua estrutura, a **Suite du Merlin** causa alguma perplexidade. Na primeira parte, a integração num ciclo mais vasto parece ser uma das preocupações fundamentais do redactor. Assim, as aventuras de Artur não se limitam a narrar as origens do seu reinado e a lançar as bases (muito frágeis, como veremos) do seu poder, mas anunciam já o fim do rei e do reino de Logres (e portanto a **Mort Artu**) através da amplificação de um tema que vinha de **LP** - o incesto de que resultara Mordret. Por outro lado, através da reescrita do motivo do *Golpe Doloroso*,[96] o autor da **Suite** põe

---

[93] Cf. **Demanda**, §§ 281-318, pp. 224-246 e §§ 331-356, pp. 252-266.

[94] Cf. **Erec. Roman arthurien en prose publié d'après le ms. fr. 112 de la Bibliothèque Nationale**, ed. C. E. Pickford, Genève, Droz, 1962, 2ª ed.

[95] Cf. **The Romance of the Grail**, pp. 129-137, pp. 164-168.

[96] As circunstâncias em que o rei Pelean - o rei do castelo do Graal, que só Galaaz poderá curar - teria sido ferido divergem de obra para obra. Segundo a **Estoire**, Pelean fora simplesmente *mehaigniez des dous cuisses en une bataille de Rome* (§ 890, p. 566). Segundo **LP**, o rei fora castigado por ter tentado

em primeiro plano uma das missões do cavaleiro do Graal - a cura do rei ferido -, preparando assim a *Queste*. A intenção do autor da **Suite** de enquadrar a obra num conjunto cíclico análogo ao da primeira fase é evidente, mas é também evidente que a partir da redacção deste romance se opera uma inflexão bem vincada em relação à primeira configuração cíclica. A dimensão espiritual da demanda está quase ausente; as aventuras do Graal resumem-se a uma série de misteriosos e nefastos acontecimentos aos quais o Bom Cavaleiro poderá pôr termo, mas que na verdade anunciam a ruína final, para a qual todos correm inelutavelmente. O destino de Balaain e o de Merlim são nesse aspecto paralelos, já que ambos avançam no caminho do crime e da morte apesar dos múltiplos sinais que os avisam de que a queda poderia ser evitada.

As aventuras entrecruzadas de Galvão, Tor e Pelinor e depois do Morholt, de Galvão e Ivain (na segunda parte da **Suite**) não denotam, à primeira vista, a mesma obsessiva antecipação de um fim trágico nem o mesmo esforço de integração no ciclo, parecendo constituir digressões supérfluas. Todavia, os temas e as obsessões da primeira parte (que caracterizam a **Suite** face às restantes obras intra- ou extra-cíclicas) mantêm-se: a misoginia bem visível no tratamento de Morgana e Nivienne, que contracenavam com Artur e Merlim, revela-se também na imoralidade das múltiplas donzelas com que os cavaleiros se cruzam; a ideia do amor como uma força aprisionadora e nefasta (à qual o próprio Merlim sucumbirá) surge ainda com o feitiço de que Galvão e o Morholt são vítimas na *Roche as Puceles*; a obsessão pela vingança (sobretudo da morte de pais ou irmãos) e o motivo do dom em branco que desemboca inevitavelmente na exigência da cabeça de um inimigo mantêm-se, contribuindo igualmente para cenas sangrentas; a ideia de que a *mescheance* persegue os melhores está ainda presente nas aventuras de Pelinor (que causa inconscientemente a morte da própria filha, e que morre por não ter sido socorrido pelo próprio filho); a aventura do Padrão do Cervo retoma um motivo importante das aventuras preparatórias do *Golpe Doloroso*, como o ferimento

---

tirar, antes de tempo, a espada de David da bainha, tendo sido ferido pela própria espada. As suas chagas seriam curadas pelo Bom Cavaleiro graças ao sangue que gotejava na ponta da lança sagrada, no castelo do Graal (cf. **LP**, T. V, XCVIII, 49, p. 273). **QV**, numa versão que tenta harmonizar as duas anteriores, retoma o gesto sacrílego de Pelean, mas substitui o intrumento da vingança divina: trata-se agora da lança e não da espada (cf. **QV**, pp. 209-210). A **Suite**, por sua vez, transforma Pelean numa vítima passiva do sacrilégio cometido por Balaain, que o fere com a lança apesar das vozes que o avisam para não tocar naquele objecto sagrado (cf. **Suite**, § 203, p. 161). A **Demanda** remete para o episódio da **Suite**, já que faz referência ao *dooroso golpe que o cavaleiro das duas espadas fez* (cf. **Demanda**, § 595, p. 435).

provocado por uma lança invisível, e é aliás explicitamente incluída entre as aventuras do Graal. A obsessão pela destruição final, que parecia nortear os dois eixos narrativos fundamentais da primeira parte (com a história de Artur e a de Balaain) é bem evidente, ainda, nas profecias da donzela da *Roche as Puceles*, anunciadora da morte de todos os cavaleiros que se abeiram do rochedo.

Este romance singular tem, como veremos, muitos aspectos em comum com as primeira, terceira e quarta fases de redacção do **Tristan en Prose** e com o nível tristaniano da **Demanda**. Na verdade, ainda que tenhamos optado por manter a expressão «nível tristaniano» para designar a matéria acrescentada pelo refundidor responsável pela **Queste** do Pseudo-Boron, o último romance do ciclo não foi certamente menos influenciado pela **Suite** do que por **TP**. Acontece, porém, que o ciclo do Pseudo-Boron não se pode conceber sem o **Tristan**: como veremos, uma das suas características fundamentais é a integração do romance biográfico de Tristão numa configuração cíclica que não o incluía à partida. Por outro lado, ainda que alguns dos temas, motivos ou personagens retomados pela **Queste** do Pseudo-Boron possam ser mais facilmente relacionados com a **Suite** e outros com **TP**, é impossível distinguir de forma sistemática a matéria que provém de um texto e a matéria que provém do outro, pois frequentemente uma mesma matéria foi já tratada em ambos os romances. No momento em que o original francês da **Demanda** é redigido, o objectivo é fechar o ciclo eliminando, na medida do possível, as contradições entre os seus diversos elementos. No caso da figura da *Besta Ladrador*, isso é por demais evidente: ainda que bem consciente das diferenças entre a Besta da **Suite** e a de **TP**, o refundidor da **Demanda** não opta por nenhum dos dois textos, assumindo a herança de ambos.

1.3. O *Tristan en Prose*

O **Tristan en Prose** foi para nós, desde o início deste trabalho, um importante objecto de estudo por duas razões fundamentais. Em primeiro lugar, porque, como já dissemos, a **Demanda** contém, no «nível B» ou «nível tristaniano» de redacção, personagens, esquemas narrativos e motivos oriundos deste longo romance. Em segundo lugar, porque, como veremos, a génese do ciclo do Pseudo-Boron está

indissociavelmente ligada à génese de **TP**, cujas diferentes fases de redacção influenciaram ou foram influenciadas pelos outros romances deste conjunto textual. Antes, porém, de apresentarmos os resultados a que chegámos, será necessário dar conta, numa sinopse necessariamente simplificada, da matéria narrativa do **Tristan**.

1.3.1. A matéria narrativa: dos poemas ao *Tristan en Prose*

As referências à paixão infeliz de Tristão e Iseu são tão numerosas na literatura medieval e estendem-se a um tão vasto e variado leque de obras e géneros que ninguém duvida de que se trata de um autêntico mito cujo «potencial estruturante»[97] no imaginário medieval (e provavelmente não apenas no imaginário da nobreza) só será comparável a outro mito - o do Graal. Os mais antigos testemunhos escritos da tradição tristaniana são poemas franceses do século XII. Têm em comum o facto de se encontrarem representados num número muito reduzido de manuscritos fragmentários e limitados ao domínio normando e anglo-normando, o que poderá indiciar que foram rapidamente suplantados devido ao enorme sucesso da tradição em prosa. Dos sete textos franceses em verso, cinco são simples cenas que relatam encontros furtivos entre Tristão e Iseu: segundo um modelo cuja difusão oral teria provavelmente antecedido a passagem à escrita, os encontros dos amantes e os diálogos que eles trocavam são um pretexto para rememorar os momentos-chave da sua história.[98]

Quanto aos dois romances que relatam a história dos amantes desde um momento anterior ao nascimento do amor até à trágica morte de ambos, existem apenas, em francês, em versões incompletas. O **Roman de Tristan** de Béroul[99] é representado por um único manuscrito muito lacunar que remonta a c. 1180. É a versão dita «comum»

---

[97] Cf. M. R. Ferreira, «A sombra de Tristão: Do potencial estruturante da *Matéria de Bretanha* na mundivisão aristocrática do Portugal medieval», *in* **Matéria de Bretanha em Portugal.Actas do colóquio realizado em Lisboa nos dias 8 e 9 de Novembro de 2001**, coord. L. Curado Neves, M. Madureira e T. Amado, Lisboa, Colibri, 2002, pp. 159-175.

[98] Trata-se da **Folie** de Oxford, da **Folie** de Berna, do *Lai de Chievrefoil* de Marie de France e de duas narrativas encaixadas, correspondentes aos vv. 453-674 do **Donnei des Amants** (poema anglo-normando do séc. XII) e aos vv. 3309-4832 da **Continuation de Perceval** de Gerbert de Montreuil (de c. 1230). Cf. **Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise**, ed. D. Lacroix & Ph. Walter, Paris, Librairie Générale Française, 1989 (adiante designado «**Tristan et Iseut**») e E. Baumgartner, **Tristan et Iseut. De la légende aux récits en vers**, Paris, PUF, 1987.

da lenda, que a crítica em geral considera mais arcaica: a escrita descontínua, em quadros e cenas sucessivos, as incoerências no desenrolar temporal, as frequentes referências do narrador à situação de *performance* são marcas de oralidade que estão ausentes no **Roman de Tristan** de Thomas. Representado por alguns fragmentos, este texto remonta a c. 1172-1175, mas é menos arcaizante do que o romance de Béroul. É a versão dita «cortês», que revela uma maior preocupação com a coerência narrativa e uma certa tonalidade aristocrática na descrição dos requintados hábitos das personagens, para além da influência da retórica da *fin'amors* nos longos monólogos dos amantes. Estas duas versões fragmentárias puderam ser reconstituídas graças a duas versões completas que subsistem em alemão. O **Tristan** de Eilhart von Oberg (1170-1190)[100] é uma reescrita feita, provavelmente, a partir da versão representada por Béroul, embora com algumas alterações. Por seu lado, já no início do séc. XIII, Gottfried von Strassburg fez uma adaptação fiel, ainda que inacabada, da versão de Thomas.[101]

O essencial da intriga dos romances em verso pode resumir-se em poucas linhas. Tristão, sobrinho do rei Marc da Conualha, é o mais corajoso dos seus cavaleiros e liberta o país do tributo humano que o Morholt, irmão da rainha da Irlanda, exigia periodicamente, matando-o num duelo onde ele próprio é atingido por uma arma envenenada. Gravemente ferido, Tristão embarca só, à aventura, levando apenas uma harpa e uma espada. Aporta à Irlanda onde se diz jogral e é curado por Iseu[102] mas parte, temendo ser reconhecido.

Pouco depois do regresso à Cornualha, Tristão terá que partir de novo em busca de uma noiva para o rei Marc, que casará com a donzela a quem pertence um cabelo de ouro trazido por duas andorinhas. Uma tempestade leva-o até à costa da Irlanda, onde Tristão mata um dragão que devastava o país. Iseu encontra-o no local do combate e cuida da ferida envenenada que a língua do monstro lhe provocara na perna. Depois de curado, Tristão pede a mão de Iseu para seu tio, pois é ela a donzela dos cabelos de ouro.

---

[99] Béroul, «Le Roman de Tristan», *in* **Tristan et Iseut**, pp. 21-231.
[100] Eilhart von Oberg, **Tristan et Iseut**, ed./trad. D. Buschinger e W. Spiewok, s.l., Labor, 1997.
[101] Gottfried von Strassburg, **Tristan with the «Tristan» of Thomas** (trad. A. T. Hatto), London, Penguin Books, 1967.

A rainha da Irlanda prepara um filtro de amor destinado a Iseu e Marc, mas na viagem para a Cornualha Iseu e Tristão bebem-no por engano e tornam-se amantes. Brangain (a aia de Iseu) substitui-a na noite de núpcias e os amantes iniciam uma relação adúltera que é em breve denunciada pelos barões de Marc. Tristão consegue fugir, mas Iseu é condenada à fogueira e depois a ser abandonada aos leprosos. No momento em que estes se preparavam para a levar, porém, a rainha é salva pelo amante.

Tristão e Iseu vivem na floresta do Morrois, afastados da sociedade. Um dia, Marc surpreende-os adormecidos mas, vendo a espada de Tristão entre os dois, substitui-a pela sua em vez de os matar, e parte. Este acontecimento, que coincide com o fim do efeito do filtro, leva os amantes a decidirem separar-se: Marc aceita Iseu de volta, mas expulsa Tristão da Cornualha. Tristão casa com a filha do rei da Pequena Bretanha, Iseu das Brancas Mãos, mas não consuma o casamento por não conseguir trair Iseu. Depois, visita Iseu incógnito por várias vezes: mascarado de leproso, de peregrino, de jogral, de louco...[103]

Finalmente, vendo-se de novo gravemente ferido, Tristão envia um mensageiro em busca de Iseu: se conseguir trazê-la, o mensageiro deve mandar içar a vela branca. Iseu parte ao encontro de Tristão, mas Iseu das Brancas Mãos diz ao marido que a vela é negra e o estado deste piora significativamente. Quando Iseu chega é demasiado tarde: Tristão exala o último suspiro e Iseu morre de desgosto. Sobre o túmulo dos amantes, uma videira e uma roseira entrelaçam-se para sempre.

***

O **Tristan en Prose** é um longo romance biográfico que tem como modelos principais os poemas tristanianos (que fornecem fundamentalmente a história dos amantes[104]) e o **Lancelot en Prose**.[105] Tal como neste último romance, as aventuras cavalheirescas do protagonista multiplicam-se e entrelaçam-se com as de outras

[102] Segundo Béroul, é a filha do rei que cuida de Tristão; segundo Thomas, é a rainha, também chamada Iseu, que o cura.
[103] Trata-se das cenas narradas nos fragmentos acima referidos.
[104] Como afirma E. Vinaver, **TP** *seems to have known both the version used by Béroul and Eilhart and the poem written by Thomas* (...). («The prose **Tristan**», *in* **A.L.M.A.**, p. 340).

personagens arturianas; tal como Lancelot, Tristão torna-se companheiro da Távola Redonda depois de se distinguir graças a extraordinários feitos guerreiros no reino de Logres; à imagem do amante de Genebra, transforma-se num cavaleiro cortês, perdendo as suas características arcaicas anti-heróicas; finalmente, acaba por se afirmar como o melhor cavaleiro do mundo ultrapassando o próprio filho de Ban e, tal como ele, ingressa na demanda do Graal.

Mas **TP** não se limita a conciliar influências várias; a criação de novas personagens, por exemplo, é um dos seus pontos fortes. As figuras mais interessantes são sem dúvida Palamedes, o cavaleiro pagão e eterno rival de Tristão, que tenta sem sucesso ultrapassá-lo em proeza e conquistar Iseu, e Dinadan, grande amigo do protagonista, que com o seu humor corrosivo vai pondo a nu as incoerências da ética cavalheiresca.[106] Outras personagens, embora herdadas dos poemas, assumem características próprias: a morte trágica de Kahedin e a vileza de Marc são importantes inovações do romance em prosa.[107]

O resumo que a seguir apresentamos é uma versão muito simplificada da intriga de **TP**, já que acompanha a história dos antepassados de Tristão e Marc e depois as aventuras de Tristão, ignorando quase sempre as peripécias protagonizadas por outros cavaleiros. A verdade é que, sobretudo a partir do momento em que Tristão desembarca pela primeira vez no reino de Logres, as aventuras cavalheirescas do amante de Iseu e de muitas outras personagens - quase sempre cavaleiros arturianos - relegam a intriga amorosa para segundo plano e dão origem a um número tão elevado de fios narrativos que, como afirmou E. Baumgartner, **TP** deixa de ser um romance de Tristão para se transformar num romance da Távola Redonda.[108] Limitar este texto luxuriante a um eixo linear é obviamente redutor, mas parece-nos a única forma de procedermos a uma

---

[105] Sobre a relação de **TP** com estes dois textos modelares, cf. E. Baumgartner, **Essai**, pp. 101-132.

[106] Sobre Dinadan, cf. E. Vinaver, «Un chevalier errant à la recherche du sens du monde: quelques remarques sur le caractère de Dinadan dans le **Tristan en Prose**» *in* **A la Recherche d'une Poétique Médiévale**, Paris, Nizet, 1970, pp. 163-177 e K. Busby, « The likes of Dinadan: the rôle of the misfit in arthurian literature», **Neophilologus**, 67, 1983, pp. 161-174.

[107] Sobre Kahedin, cf. E. Baumgartner, «Le personnage Kahedin dans le **TP**», *in* **Mélanges de Langue et de Littérature du Moyen-Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier**, Genève, Droz, 1970, pp. 77-82 e M.-N Toury., «De Kaherdin à Kahédin: l'invention d'une personnalité», *in* ***Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble.*** **Hommage à Jean Dufournet**, Paris, Champion, 1993, T. III, pp.1401-1409.

primeira abordagem do seu enredo. Convém ainda ressalvar que na sinopse que se segue não damos conta das diferenças entre as numerosas versões que constituem a complexa tradição manuscrita de **TP** nem das várias fases de redacção que conseguimos detectar neste romance.[109]

Prólogo: Luce, senhor do *Chastel del Gaut*, vai traduzir do grande livro em latim a história de Tristão.

Chelinde (bela filha do rei da Babilónia), que naufraga na costa da Grã- Bretanha, casa com Sador (sobrinho de José de Arimateia) mas é violada por Naburzadan, o cunhado. Sador mata Naburzadan e foge de barco com a mulher. Depois de perder o marido (abandonado num rochedo em alto mar), Chelinde aporta à Cornualha onde Canor (o rei da Cornualha) casa com ela. Quando Apolo, filho de Chelinde e Sador, nasce, Canor abandona-o para evitar a realização de uma profecia segundo a qual o recém-nascido o mataria mais tarde. Pouco depois, Chelinde é raptada por Pelias (rei do Léonois) e a disputa pela posse da bela rainha provoca a guerra entre os dois reinos vizinhos. Sador, excelente cavaleiro, começa por auxiliar Canor e depois Pelias, mas acaba por fugir com Chelinde quando reconhece a sua mulher desaparecida. Apolo, o filho de Chelinde e Sador, que fôra educado longe da corte, mata, sem os reconhecer, Sador e depois Canor (cumprindo assim a profecia que Canor quisera evitar) e torna-se rei do Léonois. Casa com a mulher mais bela do reino - Chelinde, sua mãe. Santo Agostinho revela o crime aos esposos incestuosos: Apolo acredita e converte-se ao cristianismo; Chelinde persiste no erro e é fulminada pelo fogo divino.

Algumas gerações sucedem-se até que Marc sobe ao trono da Cornualha. Hélyabel, irmã de Marc, casa com Méliadus, rei do Léonois, e morre ao dar à luz. A segunda mulher de Méliadus tenta envenenar Tristão e, depois da morte do pai, este refugia-se, incógnito, na corte da Cornualha, onde aprende o mester das armas e revela os seus talentos. Quando o Morholt vem pedir o tributo que Marc deve à Irlanda, Tristão mata-o num duelo, mas fica gravemente ferido e parte numa barca à aventura. É acolhido pelo rei da Irlanda e curado pela sua filha, Iseu. Num torneio, Palamedes, um cavaleiro

---

[108] Cf. **Essai**, p. 93.

[109] Para uma primeira abordagem destes problemas, cf. *infra*, 1.3.2.

pagão, cobre-se de glória e apaixona-se por Iseu: Tristão apercebe-se pela primeira vez da sua beleza e decide derrotar Palamedes no torneio e no coração de Iseu, mas apesar da vitória de Tristão, Iseu mantém-se indiferente. A rainha da Irlanda descobre que o jovem herói é o assassino de seu irmão (o Morholt) e Tristão é forçado a partir. Pouco depois do seu regresso à Cornualha, Marc ordena a Tristão que vá pedir a mão de Iseu ao rei da Irlanda. O cavaleiro, tendo substituído o rei num duelo judicial, consegue o seu perdão e leva consigo Iseu mas, na viagem para a Cornualha, ambos bebem o filtro destinado a Iseu e Marc e tornam-se amantes.

Brangain, aia de Iseu, substitui-a na noite de núpcias; Tristão e Iseu continuam a viver em segredo o seu amor. Temendo que Brangain a denuncie, Iseu manda matá-la, mas os seus servidores, com pena da donzela, deixam-na na floresta. Palamedes encontra-a e entrega-a a Iseu (que já se arrependera da sua cruel atitude) em troca de um dom em branco.[110] Na corte de Marc, exige o dom prometido e leva a rainha, mas Tristão ataca-o em frente da torre onde Iseu se refugiara. Esta interrompe o duelo e ordena a Palamedes que deixe a Cornualha; Palamedes parte, desesperado. Tristão e Iseu passam três noites juntos, mas Tristão acaba por entregar Iseu a Marc e os encontros furtivos recomeçam. Andret (sobrinho de Marc) consegue surpreender os amantes em flagrante delito e estes são condenados à morte, mas Tristão escapa à fogueira saltando através do vitral de uma igreja e Iseu é salva pelo amante de ser abandonada aos leprosos. Refugiam-se na floresta do Morois onde vivem felizes até que Marc rapta Iseu e a leva de volta para o castelo.

No mesmo dia em que Iseu regressa à corte, Tristão é ferido por uma flecha envenenada e parte para a Pequena Bretanha onde a filha do rei Hoël (Iseu das Brancas Mãos) o cura. Tristão auxilia Hoël na guerra e casa com Iseu, mas o casamento não é consumado pois o noivo não consegue trair a amada. Um dia, uma tempestade lança Tristão, Iseu das Brancas Mãos e Kahedin (cunhado de Tristão) no *Pays de Servage*

[110] O «dom em branco» ou «dom que obriga» é frequente no romance arturiano: o doador promete que há-de satisfazer o pedido que lhe fazem embora não saiba de que se trata; mais tarde, aquele que fizera o pedido vem exigir algo extremamente precioso (como a mulher do rei ou a coroa, por exemplo), deixando o doador dividido entre duas atitudes igualmente condenáveis. Nos textos mais arcaicos a promessa nunca é quebrada, pois a palavra é sagrada.

onde, com a ajuda de Lamorat e Segurade, libertam os habitantes de Logres que aí estavam aprisionados; o país chamar-se-á *Franchise Tristan*.

Segue-se um longo encadeamento de aventuras cavalheirescas protagonizadas por Lamorat, Belinant, Frolle, Lancelot e o *Valet a la Cote Mautailliee*.

Respondendo a um apelo de Iseu, Tristão parte para a Cornualha com Kahedin. Os amantes vivem o seu amor em segredo, mas Kahedin apaixona-se por Iseu e escreve-lhe uma carta a que ela responde, reconfortando-o. Tristão interpreta mal as palavras de Iseu, pensa ter sido traído e foge para a floresta, onde enlouquece. Quanto a Kahedin, regressa à Pequena Bretanha e morre de amor.

Nova sucessão de aventuras cavalheirescas do *Valet a la Cote Mautailliee*.

Tristão acaba por ser acolhido em Tintagel, onde Iseu o cura da loucura, mas é expulso de novo. Parte com Dinadan (cavaleiro que o admira) para Logres. Sucedem-se diversas aventuras de Tristão incógnito, onde a coragem / temeridade de Tristão contrasta com a sensatez / cobardia de Dinadan, personagem cómica cujo bom senso põe em evidência algumas das incongruências da ética cavalheiresca. Lancelot e os cavaleiros da sua linhagem partem em busca de Tristão, cuja excelência surpreende todos embora a sua identidade se mantenha desconhecida, mas não conseguem encontrá-lo. No torneio do *Chastel des Puceles*, Tristão derrota Palamedes. Sucedem-se muitas aventuras que contribuem para a glória de Tristão,[111] mas o herói é aprisionado por Morgana, que o obriga a levar ao Torneio de *Roche Dure* um escudo que incrimina Lancelot e Genebra. Tristão vence o torneio e parte. Mais tarde, salva Palamedes de *Brehus sans Pitié*, mas ao reconhecer o rival desafia-o. Palamedes, ferido, pede que o combate seja adiado por quinze dias, mas é Lancelot quem comparece, na data fixada, ao encontro no *Perron Merlin*. Segue-se um duelo duríssimo, que é interrompido no momento em que cada um

[111] Entre o torneio do *Chastel des Puceles* e o torneio de *Roche Dure* (Löseth, § 184) tem início o ms. 757, que marca o momento em que a versão única de **TP** dá lugar à subdivisão em duas versões manuscritas principais (**TP**1 e **TP**2). O resumo que se segue é uma reconstituição muito simplificada da intriga comum às duas versões.

dos contendores revela a sua identidade.[112] Lancelot leva Tristão até Camalot e este toma posse do seu lugar na Távola Redonda - o mesmo que outrora fora ocupado pelo Morholt.

Marc toma conhecimento do sucesso de Tristão e, temendo que, com a ajuda de Lancelot e da sua linhagem, ele venha roubar-lhe Iseu, parte para Logres com o intuito de o matar à traição, acompanhado por dois cavaleiros e duas donzelas. Mata um dos cavaleiros (que se recusara a trair Tristão) e é acusado perante Artur pelas donzelas. Na corte de Artur, Marc vence o duelo judicial apesar de ser culpado, mas Lancelot consegue que ele confesse o crime e se identifique.

Sucedem-se diversas aventuras de Palamedes, Dinadan e Lamorat; este último é aclamado na corte de Artur, o que enfurece Galvão e seus irmãos pois o pai de Lamorat - Pelinor - matara o rei Lot, pai de Galvão (e fôra por sua vez morto por este último, que vingara assim o homicídio do pai). Além disso, Lamorat tornara-se amante da viúva de Lot, a rainha de Orcanie. Artur força Marc e Tristão a reconciliarem-se e ambos partem para a Cornualha. Perceval (irmão de Lamorat) é armado cavaleiro. Gaeriet assassina a mãe, que surpreendera dormindo com Lamorat, mas poupa o cavaleiro. Galvão, Mordret e Agravain matam à traição Lamorat e Drian, seu irmão.

Artur envia a Marc uma missiva em que ameaça atacá-lo se ele fizer mal a Tristão; Marc responde, sugerindo que Artur é um marido enganado (mas este não compreende as insinuações) e injuriando Genebra. Dinadan, furioso, compõe o *Lai Voir Disant* em que acusa Marc de perfídia e cobardia. Os Saxões invadem a Cornualha e Marc pede ajuda a Tristão, que salva o reino. Um harpista profissional toca o *Lai Voir Disant* na corte de Marc. Este, convencido de que o autor da peça é Tristão, aprisiona-o. Depois de muitas vicissitudes, Tristão acaba por fugir com Iseu para o reino de Logres.

Tristão derruba catorze cavaleiros da Távola Redonda em frente de Camalot. Lancelot vai ao seu encontro, reconhece-o e leva-o para a *Joiosa Guarda* pois Tristão não quer ir com Iseu à corte. Os amantes vivem alguns meses de felicidade. Palamedes é

[112] Tal como os duelos com Palamedes, também o duelo com Lancelot é interrompido sem que haja um vencedor: o objectivo é evidentemente manter acesa a emulação entre Tristão e os seus dois duplos.

recebido na *Joiosa Guarda* e vai com eles até ao torneio de Louvezerp com a secreta esperança de suplantar o rival, mas Tristão vence o torneio e Iseu é considerada a mais bela das senhoras presentes: é o momento de glória absoluta do par Tristão-Iseu. Os amantes passam um verão e um inverno na *Joiosa Guarda*. Tristão parte só para a corte de Artur, onde jura a demanda do Graal com os outros cavaleiros, no dia de Pentecostes.

Seguem-se as aventuras dos cavaleiros da Távola Redonda durante a Demanda do Graal. Algumas das aventuras são comuns à **Queste do Pseudo-Boron**, outras são próprias de **TP**. A versão longa de **TP** insere, a partir deste ponto, longas passagens de **QV**.[113]

Marc alia-se aos Saxões e invade o reino de Logres. Rapta Iseu e ataca Camalot, mas Palamedes e Galaaz derrotam-no. Sucedem-se aventuras de Galaaz e de outros cavaleiros. As feridas de Tristão reabrem-se quando lhe dizem que Iseu está de novo na Cornualha. Depois de curado, o cavaleiro vive uma série de aventuras e regressa a Tintagel, onde continua a encontrar-se com Iseu em segredo. Marc ataca Tristão com uma lança envenenada que Morgana lhe dera (era a lança com a qual Tristão matara o seu amigo) e depois mantém Iseu afastada do amante moribundo impedindo-a de o curar, mas acaba por se apiedar dos amantes infelizes e permite um último encontro. Iseu abraça Tristão que, ao morrer, a sufoca. Marc manda sepultar os amantes no mesmo túmulo e Sagremor leva o escudo e a espada do herói até Camalot.

Seguem-se as últimas aventuras da Demanda (entre as quais, a conversão e morte de Palamedes). Boort relata as aventuras do Graal em Camalot e Galvão confessa os seus crimes.

Epílogo assinado por Hélie de Boron (apenas em alguns manuscritos).

[113] Para um quadro comparativo das diversas versões da *Queste*, cf. Anexo IV.

1.3.2. De Löseth a Baumgartner: versões de TP

O **Tristan en Prose**, conservado em mais de oitenta manuscritos dispersos por muitas bibliotecas da Europa e dos Estados Unidos, foi, de todos os textos analisados neste trabalho, o mais apreciado pelo público coevo. O seu sucesso teve como consequência a multiplicação das cópias e um contínuo processo de reescrita que levou à constituição de múltiplas versões - mas de versões frequentemente muito próximas e inter-dependentes, com referências cruzadas e contaminações, constituindo uma teia de tal forma emaranhada, que inviabilizou durante muito tempo qualquer trabalho de edição do romance completo. O precioso resumo do norueguês Eilhert Löseth, publicado em 1890 a partir do estudo dos vinte e quatro manuscritos da Biblioteca Nacional de Paris a que tivera acesso,[114] permaneceu assim, durante quase um século, o instrumento fundamental de trabalho para quem quisesse ter uma perspectiva global do romance.

Fundamentais e aceites durante longos anos, foram também as conclusões apresentadas pelo estudioso norueguês a propósito das principais versões de **TP**. Na sua opinião, os manuscritos do **Tristan** dividem-se em duas versões principais:

- Uma versão em geral mais breve e superior (porque mais coerente e mais antiga), conservada num pequeno número de manuscritos, mas apenas a partir do § 184 do resumo de Löseth, onde tem início o ms. BN fr. 757, o melhor testemunho desta versão. E. Baumgartner e os críticos franceses subsequentes utilizam a sigla «V. I» para a designar; nós designá-la-emos «**TP**1» - uma forma de a identificar imediatamente como uma versão de **TP**.

- Uma versão mais longa, conservada num grande número de manuscritos e apresentando um texto de qualidade inferior à versão breve. Segundo Löseth, só esta versão é cíclica[115] e integra longas passagens de **QV** - e só ela está completa, já que toda

---

[114] **Le Roman en Prose de Tristan, le Roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris**, Paris, E. Bouillon, 189=. Löseth completou este trabalho com **Le Tristan et le Palamède des manuscrits français du British Museum**, Christiania, J. Dybwad, 1905 e **Le Tristan et le Palamède des manuscrits de Rome et de Florence**, Christiania, J. Dybwad, 1924, mas as suas investigações em Itália e Inglaterra não implicaram descobertas que viessem a pôr em causa as conclusões da primeira obra, que continua a ser, ainda hoje, a mais citada. O resumo de Löseth será adiante designado «Löseth».

[115] Segundo Löseth, o facto de Sador - herói da pré-história tristaniana - ser sobrinho de José de Arimateia serve para integrar **TP** no ciclo; idêntica função tem o anúncio do narrador de que irá terminar o seu relato com a **Mort Artu** (Löseth , § 146). Cf. Löseth, «Préface», p. XVIII.

a primeira parte do romance pertence, segundo ele, a esta versão, que designaremos «**TP**2».

Um dos argumentos apresentados por Löseth em defesa da anterioridade de **TP**1 em relação a **TP**2 reside no facto de a primeira versão integrar, na sua parte final, passagens da *Queste* atribuída a Robert de Boron, enquanto a segunda combina a *Queste* do Pseudo-Boron e a *Queste* do Pseudo Gautier Map (a **Queste** Vulgata), que ele crê mais recente.[116] Ainda que não avance datas diferenciadas para cada uma das versões, Löseth defende que, sendo anterior ao **Palamède** (ou **Guiron le Courtois**), que o utiliza, **TP** teria sido redigido entre 1215 e 1230.[117]

Eugène Vinaver, que há muito se vinha dedicando ao estudo do **Tristan en Prose**,[118] defende em 1959 - no texto em que apresenta as suas últimas conclusões acerca de **TP** - que a primeira versão (**TP**1) fora redigida entre 1225 e 1235, enquanto a segunda (**TP** 2) remontava já à segunda metade do séc. XIII. Segundo este crítico, a primeira versão deveria ser atribuída a Luce del Gaut (o redactor que assina o Prólogo em vários manuscritos) e a segunda versão a Hélie de Boron, o pseudónimo avançado pelo redactor do Epílogo.[119]

Entre 1963 e 1985, depois de um moroso trabalho de comparação dos primeiros setenta a oitenta fólios de todos os manuscritos conhecidos que a continham,[120] Renée Curtis publicou a parte inicial do **Tristan**,[121] tomando como manuscrito de base o ms. 404 da Biblioteca Municipal de Carpentras.[122] Mas a complexidade da tradição

---

[116] Cf. Löseth, «Préface», p. XVI.

[117] Note-se que, num artigo de 1973 (posterior ao seu importante estudo **Guiron le Courtois. Etude de la tradition manuscrite et analyse critique**. Genève, Droz, 1966), R. Lathuillère afirma: *Sauf découverte nouvelle, (...) il semble bien, en définitive, que l'on doive conserver pour notre roman le* terminus ante quem *de 1240.* («Le Livre de Palamède», *in* **Mélanges de Langue et de Littérature Médiévale offerts à Pierre le Gentil**, Paris, SEDES/CDU, 1973, p. 449).

[118] Cf. **Etudes sur le *Tristan en Prose*. Les sources, les manuscrits, bibliographie critique. Thèse complémentaire présentée à la Facultée des Lettres de l'Université de Paris**, Paris, Champion, 1925.

[119] Cf. «The prose **Tristan**», *in* **A.L.M.A.**, p. 339.

[120] Dos 77 mss. elencados pela erudita inglesa, apenas 34 contêm a parte inicial e foram por ela utilizados.

[121] **Le roman de Tristan en prose**, (édition critique du début du **Tristan en prose** d'après le manuscrit Carpentras 404), ed. Renée L. Curtis, Max Hueber, Munich, 1963 (T.I); Leiden, Brill, 1976 (T. II); Cambridge, D. S. Brewer, 1985 (T. III).

[122] O ms. de Carpentras contém apenas o texto correspondente aos §§ 1-92 de Löseth.

manuscrita é reduzida na porção de texto estudada por esta autora, apresentando uma versão única, em que os mesmos episódios se sucedem em geral na mesma ordem e contendo apenas variações de pormenor.[123] Ainda assim, Curtis chegou a importantes conclusões (que retomaremos no capítulo I) sobre o processo de escrita de **TP**: na sua opinião, o romance teria sido iniciado por Luce del Gaut e terminado por Hélie de Boron. Como ela própria faz questão de sublinhar, a sua tese sobre o autor de **TP** não colide com a opinião de Löseth, que ao contrário de Vinaver *never connects Version I with Luce del Gaut and Version II with Hélie de Boron.*[124] Como veremos, Curtis e Löseth estavam certos neste aspecto.[125]

Ainda assim, Curtis afasta-se de Löseth ao defender (quanto a nós justamente) que a versão mais antiga de **TP** já continha a primeira parte do romance (os §§ 1 a 183, que incluem a história dos antepassados de Tristão e as suas primeiras aventuras), parte que subsiste em versão única em todos os manuscritos que contêm o início de **TP**.[126] Teremos ainda ocasião de demonstrar, através da análise de processos de escrita, esquemas narrativos, motivos e temas recorrentes, que a pré-história tristaniana pertence à primeira fase de redacção de **TP**, tal como a grande maioria das primeiras aventuras de Tristão.[127]

Nos anos setenta do séc. XX, apenas se publicaram edições parciais de **TP**, de que se destacam **Les Lais du Roman de Tristan en prose d'après le manuscrit de Vienne 2542**, editados por T. Fotitch e R. Steiner em 1974, e **Le Roman de Tristan en Prose: les deux captivités de Tristan**, trabalho levado a cabo por Joël Blanchard em 1976.

---

[123] Apenas a partir do § 70 de Löseth surgem divergências importantes, mas ainda assim relativamente fáceis de descrever. Cf. R. Curtis, «Introduction». *in* **Le Roman de Tristan en Prose**, T. III, Cambridge, D. S. Brewer, 1985, pp. XXX-XXXIII.

[124] «Who wrote the prose Tristan? A new look at an old problem», **Neophilologus**, 67, 1983, p. 35.

[125] Cf. *infra*, I, 2.3.

[126] Cf. «Les deux versions du *Tristan* en Prose: examen de la théorie de Löseth», **Romania**, LXXXIV, 1963, pp. 394-398.

[127] Cf. *infra*, I, 2.2-4 e II, 2.

A tese de Emmanuèle Baumgartner, publicada em 1975,[128] constituiu um novo marco na história dos estudos tristanianos, já que a erudita francesa, depois de examinar exaustivamente todos os manuscritos de **TP** conhecidos à época, procedeu a uma classificação que, embora tendo por base a clássica divisão em duas versões, ia mais longe, dando conta de versões mistas e particulares. As conclusões a que chegou são as seguintes:

- Tendo em conta que o texto da primeira parte do **Tristan** (correspondente aos §§ 1-183 de Löseth) é conhecido pelos autores de **Guiron le Courtois** e da **Suite du Merlin**, a sua composição remonta a data anterior a 1235; tendo ainda em conta as fontes literárias da pré-história tristaniana (que incluem a **Estoire del Saint Graal**, datada de 1230[129]) *il faut donc situer aux alentours de 1230-1235 le* terminus a quo *de la composition du prologue*[130] *du* ***Tristan****, tel qu'il nous a été conservé.*[131] É essa também a datação que a erudita francesa atribui a toda a primeira parte de **TP** (§§ 1-183 de Löseth).[132] Tal como Curtis, Baumgartner contesta a opinião defendida por Löseth de que a pré-história tristaniana teria sido tardiamente interpolada. Como afirma a crítica francesa (que adopta neste ponto as conclusões de P. H. Coronedi), é óbvio que tanto **TP**1 como **TP**2 são «versões cíclicas» visto que não apenas fazem de Tristão um cavaleiro da Távola Redonda, como também o lançam na demanda do Graal.[133]

- O ms. B.N. fr. 757 (**TP**1) não reproduz uma versão primitiva de **TP**, mas uma versão refundida e largamente interpolada, influenciada pelo ciclo do Pseudo-Robert de Boron (já que inclui o tema do ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor) e portanto redigida *au plus tôt vers 1240.*[134] Ainda que a ideia fundamental (o carácter tardio de **TP**1) nos pareça acertada, Baumgartner chega a esta conclusão baseando-se em argumentos em grande parte discutíveis (e que retomaremos ao longo do nosso trabalho) e partindo por vezes de pressupostos que nos parecem errados, nomeadamente a ideia de Pauphilet de

---

[128] **Le «Tristan en Prose. Essai d'interprétation d'un roman médiéval**, Genève, Droz, 1975, que designamos «**Essai**».

[129] Baumgarter adopta aqui a data proposta por Frappier em «The Vulgate Cycle», **A.L.M.A.**, p. 317.

[130] Baumgarter utiliza o termo «prologue» para designar a história dos antepassados de Tristão; nós preferimos «pré-história tristaniana», expressão mais clara na medida em que não poderá ser confundida com o Prólogo em que o pretenso redactor/tradutor de **TP** toma a palavra. Note-se ainda que a «pré-história» corresponde à parte inicial (§§ 1-19 de Löseth) da «primeira parte» de **TP** (§§ 1-183 de Löseth).

[131] **Essai**, p. 38. Cf. pp. 36-38.

[132] Cf. **Essai**, p. 40.

[133] Cf. **Essai**, p. 38 e P. H. Coronedi, «La leggenda del San Graal nel romanzo in prosa di Tristano», **Archivum Romanicum**, XV, 1931, pp. 83-98.

que a **Queste** do Pseudo-Boron descenderia da **Queste** de Map. Quanto à tese da anterioridade da primeira parte de **TP** (§§ 1-183 de Löseth) em relação à segunda parte (que já implica a subdivisão **TP**1 / **TP**2), também ela se baseia num falso argumento: como veremos, a rivalidade entre as linhagens de Lot e Pelinor já está presente na primeira parte[135] e não se limita, portanto, à secção de **TP** que apresenta duas versões distintas.

- **TP**1 e **TP**2 parecem reproduzir um original comum. Ambas as versões contêm episódios que **Guiron le Courtois** e a **Suite du Merlin** conhecem (e portanto anteriores a 1240), tal como a estadia de Tristão e Iseu no reino de Artur ou a morte dos amantes, mas também passagens originárias do ciclo do Pseudo-Robert de Boron,[136] e portanto posteriores a essa data. Ainda que, mais uma vez, discordemos de alguns dos seus pressupostos (nomeadamente no que se refere à datação do ciclo do Pseudo-Boron, sempre dependente da data da **Queste** de Map), não podemos deixar de subscrever a conclusão da crítica francesa:

> Il faut dès lors admettre qu'à partir du § 184 de l'analyse de Löseth ni V.I, ni à plus forte raison V.II, ne reproduisent d'une manière continue une première version du **Tristan en prose** (...) mais qu'elles sont l'une et l'autre, à des degrés divers, des remaniements composites (...) d'une version originale perdue.[137]

- Para além de **TP**1 (V. I, cujo melhor representante é o ms. Paris, BN fr. 757) e de **TP**2 (V. II, representada, entre outros, pelo ms. Paris, BN fr. 335-336), todas as outras versões de **TP** que chegaram até nós se dividem em dois grandes grupos: o das versões mistas (que combinam V.I e V.II) e o das versões interpoladas ou isoladas que, para além de utilizarem as versões principais, integram outros textos.[138]

Só depois deste importante trabalho de desbravamento foi possível escolher um manuscrito (pertencente à versão mais difundida - V. II ou Vulgata para os críticos franceses - que optámos por designar «**TP**2») e editar o romance completo. Philippe Ménard dirigiu a equipa que se entregou à monumental tarefa de reexaminar todos os

---

[134] **Essai**, p. 52.
[135] Cf. *infra*, IV, 3.
[136] Sobre a anterioridade do ciclo do Pseudo Robert de Boron relativamente a **TP**1 e **TP**2, cf. **Essai**, pp. 41-52.
[137] **Essai**, p. 62; sublinhado da autora.
[138] Cf. **Essai**, pp. 67-86.

manuscritos existentes,[139] confirmando a classificação de Baumgartner e identificando os manuscritos mais próximos do manuscrito de base de V.II (a família *a*), para finalmente trazer à luz uma edição completa do **Tristan en Prose**. O códice escolhido foi o ms. 2542 da Biblioteca Nacional de Viena, um dos mais antigos manuscritos completos da obra, já que remonta ao início do séc. XIV.[140] O primeiro volume da edição de Ménard retoma o texto editado por Curtis num ponto em que as divergências entre manuscritos começam a causar problemas[141] e é seguido por mais oito: a publicação, iniciada em 1987 depois de cinco anos de pesquisa, terminou em 1997.[142]

Mas era ainda necessário editar a versão breve de **TP** (**TP**1), que surge apenas a partir do § 184 de Löseth, já que a primeira parte do romance, como vimos, apresenta uma versão indiferenciada. A responsabilidade foi uma vez mais assumida por Philippe Ménard, que dirigiu a nova equipa, orientando a publicação do ms. B.N. fr. 757 (o único testemunho completo de **TP**1). Dos cinco volumes previstos, saíram quatro entre 1997 e 2003.[143]

Philippe Ménard comenta a propósito da redacção representada pelo ms. 757:

> Même si elle n'a pas bénéficié d'une très grande diffusion, elle présente une des phases anciennes de l'histoire du roman. Elle n'est semble-t-il, ni la première en date, ni une rédaction absolument fidèle et proche de l'original. Autant qu'on puisse le conjecturer, parfois elle conserve des développements primitifs, parfois elle abrège et présente des innovations.[144]

---

[139] Aquando da publicação do primeiro volume da edição dirigida por Ménard, eram já 82 os mss. ou fragmentos identificados. Cf. «Préface», p. 8, *in* **Le Roman de Tristan en Prose**, Genève, Droz, 1987, T. I.

[140] Cf. *ibidem*, pp. 9-32. E. Baumgartner defende que, apesar de ser mais antigo do que os mss. B.N. fr. 335-336, o ms. de Viena representa uma versão mais tardia do que este último, nomeadamente numa passagem do T. VI da edição de Ménard acima referida. Mas a crítica francesa refere-se a uma passagem limitada, num momento da diegese de **TP** em que a sobreposição de níveis de redacção é muito complexa em todos os manuscritos. Cf. E. Baumgartner, «La préparation à la **Queste del Saint Graal** dans le **Tristan** en prose», *in* **"Conjunctures": medieval studies in honor of Douglas Kelly**, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 1-14.

[141] A edição de Ménard inicia-se com as aventuras de Lancelot nos *Destrois de Sorelois* (Löseth, § 92), uma passagem que faz parte da longa interpolação protagonizada pelo *Valet a la Cote Mautailliee*. Cf. Curtis, «A romance within a romance: the place of the **Roman du Vallet a la Cote Mautailliee** in the Prose Tristan», *in* **Studies in Medieval French Language and Literature presented to Brian Woledge**, Genève, Droz, 1987, pp. 17-35.

[142] **Le Roman de Tristan en Prose**, dir. Ph. Ménard, Genève, Droz, 1987-1997, 9 vols.

[143] **Le Roman de Tristan en Prose** (version du ms. fr. 757 de la Bibliothèque Nationale de France), dir. Ph. Ménard, Paris, Champion, 1997-2003, 4 vols.

[144] «Préface», p. 7, *in* **Le Roman de Tristan en Prose**, T. I, Paris, Champion, 1997.

Na verdade, aquilo que Ménard afirma sobre a versão breve, poderemos também dizê-lo da versão longa (**TP**2), já que o «original» de **TP** é algo que dificilmente alguma colação, por muito rigorosa e exaustiva que seja, poderá trazer à luz. A importância do trabalho de reescrita, elaborado em diversas fases por diferentes redactores, e o cruzamento, efectuado desde muito cedo, de diversas versões e níveis de redacção impedem uma reconstituição satisfatória do arquétipo, sobretudo se continuarmos a insistir no estudo dos manuscritos, comparando apenas episódios e indicações redaccionais, sem descermos a um nível mais profundo do texto.

Com efeito, depois de se ter provado definitivamente o carácter tardio e compósito de todos os manuscritos que chegaram até nós, a opção por um novo método de investigação era a única saída. No trabalho que levámos a cabo, foi isso que fizemos: embora utilizando as edições das duas versões principais, pusemos de parte a comparação dos manuscritos e tratámos de analisar os processos de escrita do **Tristan en Prose**: identificámos diferentes formas de tratamento de motivos (como a *Beste Glatissant*, por exemplo), esquemas narrativos associados a determinados cenários (como a fonte), transformações ou incoerências na construção das personagens (como Lamorat ou Galvão) e conseguimos, assim, isolar vários níveis ou fases de redacção comuns a **TP**1 e **TP**2. Só tentando perceber as características de cada uma dessas fases de redacção através da identificação dos objectivos, das obsessões, da ideologia de cada um dos redactores, se poderia, na nossa opinião, compreender a génese de **TP**.

2. Questões de organização e método

2.1. O *corpus*

Justifiquemos, antes de mais, a escolha do *corpus* fundamental deste trabalho. Se, como defende F. Bogdanow, o ciclo da Post Vulgata (ou do Pseudo-Boron, como preferimos designá-lo) é constituído por três partes - a **Estoire** , o **Merlin** com as suas continuações e a **Demanda** -, então como explicar que a nossa investigação incida fundamentalmente sobre a **Suite**, a **Folie**, **TP** e a **Demanda**, deixando de fora o **Merlin**

e a **Estoire**? Em primeiro lugar, embora não rejeitemos a ideia de que estes dois textos eram parte integrante desse conjunto textual, veremos que a tripartição do ciclo é um dos pontos discutíveis da tese de Bogdanow. Estamos conscientes de que um estudo exaustivo exigiria uma maior atenção a esses dois romances e à sua relação com os restantes elementos do ciclo, mas cremos que a opção de nos centrarmos fundamentalmente na **Suite** e em **TP** (e na **Folie**) se justifica pela interdependência destes textos e também pelo facto de, no que diz respeito à fase de integração da **Demanda** no ciclo do Pseudo-Boron, as relações com a **Estoire** e o **Merlin** serem bem mais esporádicas e menos estruturantes. A verdade é que o **Merlin** e a **Estoire** eram textos acabados quando o Pseudo-Boron iniciou o seu trabalho de reescrita - as interpolações que ligam o **Livro de José de Arimateia** às restantes peças do ciclo são limitadas[145] -, enquanto os outros textos nasceram ou foram profundamente reformulados pelos redactores que agrupamos sob aquele pseudónimo.

2.2. Metodologia e organização

Quando iniciámos o estudo da **Demanda** e da sua relação com o **Tristan en Prose** e a **Suite**, o nosso objectivo era pôr um pouco de ordem naquele heteróclito «nível B» de redacção, compreendê-lo através de um melhor conhecimento dos textos - ainda muito pouco estudados - que estavam na sua génese. Como é evidente, o primeiro passo era analisar cuidadosamente a **Suite** e **TP**. A **Suite**, apesar das suas características um pouco bizarras, veio a revelar-se um texto apaixonante, rico e complexo na sua dimensão simbólica, mas simples na identificação dos processos de escrita. O **Tristan en Prose**, pelo contrário, tomou-nos muito tempo, exigiu-nos a construção de inúmeras hipóteses que tivemos de abandonar por se terem revelado infrutíferas, mas acabou por nos dar algumas alegrias já que, como dissemos atrás, a análise sistemática dos processos de escrita deste longo romance nos permitiu a identificação de diversos níveis de redacção.

[145] Cf. F. Bogdanow, **The Romance of the Grail**. pp. 156-170.

Chegámos assim a algumas conclusões que teremos de avançar desde já, visto que estão na origem da forma como organizámos a apresentação do nosso trabalho: a **Demanda**, embora parte integrante do ciclo do Pseudo-Boron (ciclo cuja configuração tentaremos reconstituir na Conclusão), surge na sequência de um processo de redacção faseado, que começa com a **Suite du Merlin**, texto provavelmente contemporâneo da primeira fase de redacção de **TP**, continua com a segunda e terceira fases de redacção deste mesmo romance, e prossegue com a quarta fase de **TP** (contemporânea, a nosso ver, dos fragmentos que constituem a **Folie**). A **Demanda** e as *Questes* tristanianas correspondem já a fases posteriores da elaboração cíclica.

A organização interna da dissertação que agora apresentamos seguirá portanto, quase sempre, a ordem cronológica do desenvolvimento do ciclo, pois pareceu-nos que a melhor forma de compreender cada um dos motivos, temas ou figuras que nos tínhamos proposto estudar seria reconstituir a sua génese. Mas que fique claro desde já: o que nos moveu não foi o desejo - a nosso ver estéril - de reconstituir um qualquer texto arquetípico, mas a vontade de compreender melhor estes romances tão subtis por detrás de uma aparente superficialidade. Embora tenhamos recorrido frequentemente a comparações e levantamentos sistemáticos e exaustivos, o que nos deu alento para continuar não foi tanto o espírito filológico (que esperamos não ter desrespeitado) como a vocação hermenêutica.

Embora fazendo parte de um universo textual que acabou por funcionar, de certa forma, como um universo fechado, os romances que nos propusemos estudar não deixavam de ir estabelecendo pontes com outros mundos - literários, culturais, míticos, filosóficos ou mesmo socio-políticos. Foi o desejo de compreender essas obras em toda a sua complexidade, mas também nas suas especificidades, que nos levou a variar os métodos e as grelhas de leitura, que julgamos ter adaptado da melhor forma aos textos e temáticas estudados. Não faria sentido tentar identificar nas últimas fases de redacção de **TP** esquemas míticos de raiz céltica, mas no estudo da arcaizante **Suite** esse processo pareceu-nos plenamente justificado. Quando considerámos necessário (na análise das personagens de Palamedes e Mordret, por exemplo), relacionámos o domínio literário com outras áreas do saber (como a medicina ou a astronomia) e outros géneros literários

(como a hagiografia, os bestiários e o enciclopedismo); noutros momentos, ficámo-nos pela análise narratológica ou simbólica.

Apesar da multiplicação das abordagens, cremos ter construído um trabalho coerente graças à articulação em torno de dois eixos fundamentais: a ordem cronológica da construção do ciclo - que preside à organização interna de cada capítulo -[146] e o estudo de alguns temas ou figuras cujo tratamento é, a nosso ver, um importante aspecto diferenciador do ciclo do Pseudo-Boron - que norteou a delimitação dos capítulos II (sobre a *Besta*), III (sobre o Rei) e IV (sobre o ódio entre linhagens). É este o núcleo da dissertação, onde apontamos as características fundamentais do ciclo do Pseudo-Boron. O capítulo inicial, sobre as fontes, tem a particularidade de funcionar como uma primeira abordagem - uma abordagem exterior, livre de qualquer ideia pré-concebida - dos textos em análise. O fio condutor deste capítulo não é um tema, personagem ou motivo típico do ciclo do Pseudo-Boron, mas apenas um cenário muito frequente nos romances arturianos: veremos que, embora não nos permita desde logo identificar o ciclo a que pertence a **Demanda**, o estudo deste motivo servirá para pôr à prova um método (o da comparação de esquemas narrativos com vista a identificar diferentes fases de redacção) e para distinguir as duas primeiras fases de redacção de **TP** - passo indispensável ao desenvolvimento do estudo da *Besta*, que nos permitiu identificar o terceiro redactor de **TP**. Na Conclusão, apresentaremos uma reconstituição da génese e da organização interna do ciclo do Pseudo-Boron já que, a nosso ver, apenas no termo de um estudo sistemático e aprofundado dos processos de escrita dos textos que o constituíam poderíamos chegar a uma visão de conjunto satisfatória desta complexa e multifacetada configuração cíclica. Finalmente, gostaríamos ainda de chamar a atenção para a importância da consulta dos anexos, que contêm, além de um resumo detalhado da **Demanda** com a identificação dos níveis de redacção a que pertence cada episódio, vários quadros cuja consulta se nos afigura fundamental para a compreensão de alguns capítulos do nosso trabalho.

[146] A ordem cronológica apenas foi desrespeitada no cap. III. Na medida em que o estudo da figura régia não exigia uma análise pormenorizada das diferentes fases de redacção de **TP**, concentrando-se fundamentalmente na comparação entre a primeira fase de redacção deste romance, a **Suite** e a **Demanda**, pareceu-nos que a melhor forma de demonstrar a proximidade entre estes três textos seria, não uma apresentação sequencial, mas em alternância.

2.3. Apontamentos sobre terminologia

Utilizámos, nesta já longa Introdução, dois conceitos - «motivo» e «esquema narrativo» - a que recorreremos com frequência ao longo do nosso trabalho e cujo significado deverá ser desde já esclarecido, na medida em que as acepções muito diversas e por vezes mesmo contraditórias em que têm sido tomados pelos diferentes sectores da crítica e da teoria literária poderão suscitar dúvidas.

O que entendemos por «esquema narrativo» corresponde ao «motivo (narrativo)» tal como é entendido, em geral, nos estudos sobre folclore.[147] Aplicar-lhe-emos, portanto, a clara definição que Jean-Jacques Vincensini fornece para «motivos»:

> micro-récits récurrents, reconnaissables grâce à une physionomie stable mais malléables selon leur migration et les oeuvres sur lesquelles ils se greffent. Plus précisément (...) des séquences narratives stéréotypées dont l'identité est définissable et irréductible, alors que leurs apparitions, ou leurs réalisations, dans un texte particulier sont aléatoires.[148]

O esquema narrativo do «rei / cavaleiro que vai à caça, perde todos os seus companheiros e acaba por chegar a uma fonte onde se dá um encontro com o perigo / o sobrenatural» é, como veremos, frequente na **Suite** e na primeira fase de redacção de **TP**. Por outras palavras, este esquema narrativo (que é virtual)[149] manifesta-se em múltiplas realizações concretas nestes dois textos. A utilização recorrente dessas micro-narrativas virtuais explica-se pelo carácter tradicional da literatura medieval.[150] É sabido que o esquema do rei que se perde durante uma caçada, por exemplo, não se limita às duas obras referidas, nem sequer ao romance arturiano em prosa; mas poderá ajudar-nos a detectar afinidades entre os textos estudados, desde que não nos limitemos a identificá-lo, mas tenhamos em conta a sua função na narrativa e o sentido das variações a que é sujeito.

---

[147] Veja-se a obra fundacional, embora não isenta de imprecisões, de S. Thompson, **Motif-Index of Folk Literature** (versão revista), Copenhaga, Rosenkilde & Bagger, 1955-1958, 6 vols.
[148] J.-J. Vincensini, **Motifs et thèmes du récit médiéval**, Paris, Nathan, 2000, p. 2.
[149] Cf. *ibidem*, p. 59.
[150] Sobre o carácter tradicional da literatura medieval, cf. P. Zumthor, **Essai de Poétique Médiévale**, Paris, Seuil, 1972.

Quanto ao «motivo», trata-se para nós de entidades não narrativas, que Vincensini prefere designar *clichés descriptifs* ou *figures*,[151] embora estes dois conceitos nem sempre sejam suficientes, já que o próprio Vincensini recorrerá, paradoxalmente, ao termo «motivo» para designar o «rei com marcas animais».[152] Independentemente das micro narrativas em que possa ser integrada (como a cena do anão Frocin confiando a um buraco aberto na terra o segredo das orelhas de cavalo do rei Marc) o que interessa aos críticos que se têm debruçado sobre esta unidade significante é compreender a função da bestialidade do rei - que uma análise do romance de Béroul poderá esclarecer, mas que existe independentemente de qualquer esquema narrativo. O «rei com orelhas de cavalo», o *locus amoenus* ou mesmo a «fada na fonte» são para nós «motivos», isto é, unidades significantes que por vezes se podem reduzir a um simples cenário, mas que podem também integrar ou ser constituídas por seres ou objectos (como o rei sentado no trono com os símbolos da realeza, ou a *Besta Ladrador*) e que surgem recorrentemente. Estes motivos são com frequência integrados em esquemas narrativos determinados,[153] mas podem também funcionar como simples indícios.[154] Tal como no que diz respeito aos esquemas narrativos, as invariantes são necessárias para delimitar o objecto, mas as variáveis são fundamentais para compreender a sua função na construção do sentido do texto.

O destaque que damos a estes dois conceitos - próximos dos utilizados nos estudos sobre tradição oral - decorre da atenção que dedicamos às especificidades da literatura medieval em língua vulgar e do cuidado que temos posto na utilização de metodologias de análise verdadeiramente adaptadas a essas especificidades. Se utilizarmos os critérios de interpretação normalmente aplicados aos textos clássicos e modernos, não veremos, nos romances arturianos em prosa, mais do que uma fastidiosa sucessão de aventuras sempre iguais e mal encadeadas. Se estivermos atentos ao seu modo particular de funcionamento, chegaremos muito provavelmente à conclusão de que *la convergence de plusieurs reflets divers du même motif dans l'esprit du lecteur ou de*

---

[151] Cf. J.-J. Vincensini, **Motifs et thèmes...**, p. 2.
[152] Cf. *ibidem*, pp. 103-104
[153] Como o motivo da fada na fonte, por exemplo. Cf. P. Gallais, **La Fée à la Fontaine et à l'arbre - un archétype du conte merveilleux et du récit courtois**, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1992.
[154] É o caso do motivo do rei sentado no trono com os símbolos da realeza na **Suite du Merlin**: o facto de este motivo aparecer desenquadrado de qualquer sequência narrativa torna-o particularmente significativo. Cf. *infra*, III. 2.2.

l'auditeur está indissociavelmente ligada à *signification qu'ils se communiquent les uns aux autres du fait de leur récurrence et de leur variété.*[155]

[155] E. Vinaver, «La Forêt de Morois», *in* **A la recherche d'une poétique médiévale**, Paris, Nizet, 1970, p. 85. Sobre a importância da detecção de paralelismos no romance arturiano em prosa, ver também, do mesmo autor e na mesma recolha, «La Création Romanesque», pp. 129-149

CAPÍTULO I

A FONTE: DA CONSTRUÇÃO DE UM CENÁRIO À DEFINIÇÃO DA ESCRITA

A decisão de utilizar o motivo da fonte como ponto de partida para o estudo do ciclo do Pseudo-Robert de Boron decorre de uma constatação prévia (particularmente evidente no que diz respeito à **Demanda**, texto-corolário que nos interessa compreender): a grande recorrência deste cenário no romance arturiano em prosa e a sua repetida associação a determinados esquemas narrativos. Embora os principais eixos temáticos que definem a especificidade do ciclo falsamente atribuído a Robert de Boron não estejam ainda em primeiro plano neste capítulo inicial, algumas afinidades entre as obras que o constituem tornam-se desde já evidentes. Veremos também que a compreensão da génese de **TP** - problema estreitamente associado ao da formação do ciclo - exige esta abordagem.

***

Em francês antigo, o termo *fontaine* designa, indiferentemente, a fonte ou a nascente:

> Le mot "fontaine" n'implique pas nécessairement une construction quelconque autour (margelle, enceinte) ou au-dessus (édicule) de la source; l'adjectif "riche" semble l'indiquer, mais son absence ne signifie pas qu'il n'y en ait pas.[1]

Não faremos, portanto, uma distinção sistemática entre a água que brota livremente da rocha e aquela que uma construção humana encerra, pois os textos nem sempre são

claros a esse respeito. De qualquer forma, ao que nos parece, a oposição entre a fonte «humanizada» e a fonte «natural» não depende da presença ou ausência de um continente fabricado pelo homem, mas do espaço onde ela surge: jardim ou floresta. Muito rara no romance em prosa, que privilegia as longas distâncias favoráveis à acção cavalheiresca, a fonte no jardim ou vergel é fundamentalmente o local do encontro amoroso ilícito e o seu modelo, a fonte dos poemas tristanianos.

No romance em prosa, a alternância entre o espaço aberto e desafiador da floresta e dos caminhos e o espaço fechado e acolhedor (por vezes aprisionante) do castelo ou da ermida onde o cavaleiro pernoita é estruturadora da acção. Entre estes dois mundos de sinal contrário, a fonte surge como um lugar intermédio: um *locus amoenus* (por vezes falsamente aprazível)[2] onde o cavaleiro se detém para repousar por um momento, mas vulnerável aos perigos da floresta. Espaço de comunicação (a fonte estrutura-se, tal como a árvore ou a montanha, como um *axis mundi* que une os níveis subterrâneo, de onde brotam as águas, terrestre, onde as águas correm, e celeste, que nas águas se reflecte), a fonte é um local privilegiado de encontro com o Outro Mundo,[3] com o maravilhoso mais ou menos racionalizado. Espaço de introspecção - que o repouso solitário favorece - reflecte nas suas águas aquele que nelas se olha, tornando-se o lugar por excelência da confrontação do herói com a suas próprias paixões.

No romance cíclico, a fonte, como muitas outras «unidades de espaço», integra-se quase sempre num número limitado de esquemas narrativos que se repetem no interior de cada obra e, frequentemente, passam de um romance para outro, contribuindo para a (relativa) unidade do ciclo. Ao contrário do que poderia parecer à primeira vista, da repetição de cenários e esquemas tópicos não decorre necessariamente um empobrecimento de sentido; este tipo de escrita, porém, exige porventura do leitor uma maior atenção ao pormenor, porque é nas pequenas variações que os significados se constroem.

---

[1] Pierre Gallais, **La Fée à la Fontaine et à l'arbre - un archetype du conte merveilleux et du récit courtois**, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1992, p. 7.

[2] Cf. M. de Combarieu du Gres, «La mort en ce jardin (vergers et jardins dans le cycle du Lancelot-Graal)», **Senefiance**, 28, 1990, pp. 79-82.

[3] No romance **Jaufre**, o herói penetra no domínio da fada Gibel ao mergulhar nas águas de uma fonte e. Cf. M.-L. Chênerie, «Le motif de la *fontaine* dans les romans arthuriens en vers des XIIème et XIIIème

1. A FONTE E O SOBRENATURAL NA *SUITE DU MERLIN*

A fonte, cenário tradicional de aparição das fadas,[4] pode ser um interessante objecto de estudo para quem pretende reflectir sobre o maravilhoso no romance arturiano e nomeadamente sobre o contraditório processo de recuperação / racionalização a que o maravilhoso é submetido durante os séculos XII e XIII. No limiar deste capítulo, portanto, parece-nos fundamental lembrar a distinção proposta por Jacques Le Goff entre «maravilhoso», «mágico» e «miraculoso»:

> il me semble qu'aux XIIème et XIIIème siècles, le surnaturel occidental se répartit en trois domaines que recouvrent à peu près trois adjectifs: *mirabilis, magicus, miraculosus.*
> *Mirabilis.* C'est notre merveilleux avec ses origines pré-chrétiennes. (...)
> *Magicus.* (...) c'est le surnaturel maléfique, le surnaturel satanique.
> Le surnaturel proprement chrétien, ce que l'on pourrait justement appeler le merveilleux chrétien, c'est ce qui relève du *miraculosus*, mais le miracle, le *miraculum*, ne me paraît être qu'un élément (...) du vaste domaine du merveilleux. Le *miraculosus*, non seulement n'était qu'une partie du merveilleux, mais il avait tendance à le faire s'évanouir. Il fallait pour l'Eglise, qui repoussait peu à peu une grande partie du merveilleux dans le domaine de la *superstition*, dégager le miraculeux du merveilleux.[5]

Poderíamos acrescentar que, no romance arturiano (se excluirmos a matéria do Graal), o fenómeno mais generalizado não é propriamente a transformação do maravilhoso pagão em maravilhoso cristão (o miraculoso), mas a racionalização do maravilhoso. O ser que aparece junto da fonte deixa de ser explicitamente apresentado como uma fada, transformando-se numa bela donzela com algumas características que a ligam àquela figura sobrenatural: possui uma beleza extraordinária e um poder de sedução muito particular, aparece absolutamente só e não é relacionada com a sociedade dos homens, é detentora de um saber sobre-humano, guia o cavaleiro até aventuras extraordinárias...[6] A

---

siècles», **Mélanges de Langue et de Littérature Française du Moyen-Age et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon**, Rennes, Université de Haute Bretagne, 1981, T. I, pp. 99-100.

[4] Cf. P. Gallais, **La Fée à la Fontaine et à l'arbre**, pp. 6; 65-66.

[5] J. Le Goff, «Le Merveilleux dans l'Occident Médiéval», *in* **L'Imaginaire Médiéval. Essais**, Paris, Gallimard, 1985, p. 22.

[6] Este maravilhoso semi-racionalizado, por vezes inquietante, que é sugerido e não totalmente explícito está muito próximo do fantástico, categoria que F. Dubost provou, no seu belo estudo, não ser uma

transformação da fada em feiticeira - que transportaria esta figura para o domínio do *magicus*, ainda que nem sempre o mágico seja maléfico no romance arturiano[7] - é também, ao que nos parece, uma cedência (ainda que incompleta) à razão, uma tentativa de explicar (através dos feitiços, que se aprendem nos livros e com sábios mestres, como as artes liberais ou a medicina) a origem de certos poderes ou de certos fenómenos.

Na **Suite du Merlin**, porém, o protagonismo de Merlim e das suas discípulas (Morgana e Nivienne) não impede a proliferação das fadas (geralmente semi-racionalizadas), ainda que estas não assumam, em geral, papéis de primeiro plano.[8] O episódio em que Merlim consegue obter para Artur a melhor espada do mundo, *Escalibor*, é representativo de um fenómeno raro na literatura medieval, mas característico deste romance que, apesar de pródigo em fenómenos sobrenaturais, só muito raramente os atribui a Deus: a transformação do miraculoso em maravilhoso. No **Merlin** de Robert de Boron, na cena que o designa como o futuro rei de Logres, o jovem Artur retira de uma pedra a espada que aí apareceu por milagre;[9] na **Suite**, o mesmo Artur vê surgir *Escalibor*, a espada que representa a soberania, empunhada por uma mão misteriosa, num lago habitado por fadas, e obtém-na graças à ajuda de uma misteriosa donzela que caminha sobre uma ponte invisível.[10] Assim, não é de espantar que as fontes da **Suite du Merlin** estejam ligadas à aparição de personagens feéricas. E não surpreende que a *Beste Diverse*, o monstro sobrenatural, surja também neste cenário.

---

criação moderna. Cf. **Aspects Fantastiques de la Littérature Narrative Médiévale (XIIème-XIIIème siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois**, Genève, Slatkine, 1991, pp. 126-242. Cf. *infra,* II, 1.

[7] A Dama do Lago em **LP**, por exemplo, é uma personagem francamente positiva.

[8] Cf. **Suite**, §§ 93-96, pp. 66-70; §§ 491-494, pp. 452-456; § 533, p. 505, etc.

[9] Na pedra, que aparecera milagrosamente em frente da igreja no dia de Natal, estava gravada uma mensagem anunciando que aquele que conseguisse tirar a espada nela cravada seria o rei designado por Cristo. Cf. **Merlin**, § 83, pp. 268-269.

[10] Cf. **Suite**, §§ 63-65, pp. 50-52.

1.1. As fadas

A fonte, elemento central do *locus amoenus*, é, como dissemos, o cenário por excelência da aparição da fada no folclore. Segundo Pierre Gallais, a relação entre a fada e o espaço fértil que a envolve não é apenas episódica, mas ontológica:

> Que la fée se manifeste si fréquemment auprès de la fontaine et (ou) de l'arbre, c'est-à-dire dans un "lieu plaisant" (le *locus amoenus* des rhétoriciens), dans une "tranche de nature" aimable et hautement symbolique, cela n'est pas l'effet du hasard. La fée n'est-elle pas comme l'émanation de ce cadre, la concrétisation des forces naturelles qui y sont représentées?[11]

Materialização da força vital da natureza e do poder genesíaco da água, a fada é, na sua origem, um ser fundamentalmente positivo, cuja característica essencial é a generosidade, que se traduz na dádiva de amor e de riquezas.[12] Um dos esquemas narrativos mais difundidos no folclore e nas narrativas medievais (e que tem frequentemente a fonte por cenário) é aquele em que a fada aparece a um homem que se apaixona por ela e a quem ela se entrega, de forma mais ou menos duradoura, dando-lhe também riquezas e descendência.[13]

Apesar da tendência racionalizante que o caracteriza, o **Lancelot en Prose** não ignora este fundo arquetípico, mas recria-o segundo a sua própria visão do mundo. As senhoras ou donzelas que aparecem ao cavaleiro junto das fontes ou banhando-se nelas nunca são explicitamente identificadas como fadas,[14] mas conservam vestígios da mulher feérica. É o caso das donzelas que, surpreendendo Agravain adormecido junto de uma fonte, o deixam imobilizado graças aos unguentos que lhe aplicam nos membros, ou da caçadora que fere um cavaleiro com uma flecha envenenada: as suas vítimas terão de esperar que os melhores cavaleiros do mundo os possam curar, libertando-os dos encantamentos que os tolhem.[15] As «fadas» de **LP** são inócuas quando totalmente racionalizadas (isto é, quando apresentam apenas traços formais da sua relação com o

---

[11] Cf. P. Gallais, **La Fée à la Fontaine et à l'arbre**, p. 6; cf. pp. 65-66.
[12] Cf. *ibidem*, pp. 30-32.
[13] Cf. *ibidem*, pp. 5-6.
[14] Há apenas uma excepção, aliás significativa, já que as fadas em questão não são personagens de nenhum episódio relatado pelo narrador, mas os seres que, segundo dizem as gentes da região, costumam aparecer junto de certa fonte onde Genebra e o seu séquito se instalam no termo de uma partida de caça: assim, o redactor de **LP** veicula um dado da tradição oral, demarcando-se dele. Cf. T. II, LIII, 19, pp. 276-277.

mundo feérico), mas ameaçadoras no caso de conservarem os seus poderes.[16] Ninienne, a Dama do Lago, é uma excepção no panorama geral do **Lancelot**, pois mantém o seu carácter positivo sem que o seu poder seja anulado. Morgana, pelo contrário, representa o caso mais comum: o processo de negativização desta figura é evidente no primeiro grande romance cíclico e desenvolver-se-á sempre no mesmo sentido ao longo dos textos posteriores.[17]

Na **Suite du Merlin**, a fonte é um dos cenários do mundo feérico semi-racionalizado herdado de **LP**, ainda que as fadas sejam preferencialmente associadas, no romance do Pseudo-Boron, a lagos, ilhas e penhas.[18] Um dia, Artur, tendo partido para a caça, afasta-se em perseguição de um cervo com o rei Urien - o marido de Morgana - e o amante desta, Accalon.[19] Entusiasmados com a perseguição do animal, os três companheiros cavalgam a toda a brida e durante tanto tempo que as suas montadas acabam por morrer de cansaço, mas descobrem o cervo na margem de um rio e matam-no. Nesse momento, aproxima-se uma barca completamente coberta de seda vermelha, onde eles são acolhidos por doze belíssimas donzelas. Depois de um copioso repasto, adormecem profundamente e despertam no dia seguinte em três locais distintos: Urien

---

[15] Cf. **LP**, T. VIII, LXa, 20-29, pp. 231-37 e T. V, LXXXVIII, 8-9, pp. 66-67.

[16] Para uma análise mais desenvolvida deste problema, cf. A. S. Laranjinha, «La Fontaine aux Fées dans le *Lancelot en Prose*, roman anonyme du XIIIème siècle», **Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas**, 2004 (No Prelo). Sobre o carácter fundamentalmente ambíguo das fadas «corteses» (seres sobrenaturais / seres humanos; seres maléficos / seres benéficos), cf. A. Guerreau-Jalabert, «Des fées et des diables. Observations sur le sens des récits "mélusiniens" au Moyen Age», *in* **Mélusines Continentales et Insulaires**, org. J.-M. Boivin & P. MacCana, Paris, Champion, 1999, pp. 105-137.

[17] Cf. L. Harf-Lancner, **Les Fées au Moyen Age - Morgane et Mélusine. La naissance des fées**, Paris, Champion, 1984, pp. 267ss. Note-se que, na **Suite**, Nivienne não escapou ao processo de negativização: apesar de defender Artur da pérfida Morgana, é crudelíssima com Merlim, sepultando-o em vida.

[18] Veja-se, por exemplo, o *Iach ou fees habitent*, onde a espada *Escalibor* surge pela primeira vez, empunhada por uma mão misteriosa saída das profundezas do lago (cf. **Suite**, §§ 61-63, pp. 49-50). A passagem inspira-se, como é sabido, na cena do desaparecimento da espada na **Mort Artu** (cf. E. Vinaver, «King Arthur's sword and the making of a Medieval Romance», **Bulletin of the John Rylands Library,** T. 40, 1957, pp. 513-526), mas a evocação explícita das fadas distingue este episódio do seu modelo e é característica do universo imaginário da **Suite**. Mais tarde, Morgana deitará a bainha de *Escalibor* num lago e, segundo uma prolepse do narrador, a fada Marsique irá buscá-la para a dar a Galvão, que a cingirá durante o duelo com Mabon, o encantador (cf. **Suite**, § 413, p. 360). Digamos ainda para concluir que o modelo destes lagos feéricos é o lago encantado de Nivienne, que a **Suite** herda de **LP**, ornando-o de traços maravilhosos mais explícitos. Quanto às ilhas, refiram-se a ilha de Avalon (cf. **Suite** § 93, p. 66), a *Isle Faée* (cf. **Suite**, § 533, p. 505) e a ilha de Merlim (cf. **Suite**, §§ 239-242, pp. 193-197) onde o mago semeia os seus feitiços. Finalmente, a *Roche as Puceles* - o rochedo escarpado onde habitam doze donzelas que possuem o dom de prever o futuro e de anular a memória das suas vítimas - é o exemplo mais evidente do carácter feérico do terceiro espaço referido (cf. **Suite**, §§ 496-501, pp. 458-465).

[19] Cf. **Suite**, §§ 358ss, pp. 312ss.

encontra-se em Camalot nos braços da mulher, Artur numa câmara *oscure e noire*[20] e Accalon num belo *locus amoenus*,

> en un praiel plain d'erbes e d'envoiseures si pres d'une fontainne qu'il n'i avoit pas un piet entre lui et le fontainne. Et venoit la fontainne par un tuiel d'argent auques grosset et cheoit en une grant pierre de marbre, si que cele iaue aloit par un conduit en une tour haute e miervilleuse qui dejouste le praiel estoit.[21]

Um anão transmite-lhe uma mensagem de Morgana: no dia seguinte, Accalon terá de combater contra um cavaleiro junto da fonte. Depois, o anão entrega-lhe *Escalibor* com a respectiva bainha mágica, que a feiticeira roubara a Artur. É o próprio rei de Logres que se apresenta para combater contra Accalon graças à armadilha preparada por Morgana, que arranjara tudo para que o irmão e o amante se enfrentassem num duelo judicial: possuindo Accalon a espada mágica de Artur, a feiticeira estava convencida de que o combate seria fatal para o rei de Logres. Accalon luta portanto com Artur sem o reconhecer, mas, graças à intervenção de Nivienne, o rei acaba por salvar-se, enquanto Accalon sucumbe aos ferimentos.[22]

A perseguição desenfreada da presa, que leva o caçador a afastar-se dos companheiros isolando-se na floresta desconhecida (e por vezes à morte da sua montada) é um esquema narrativo bastante frequente na literatura medieval. Nas narrativas versificadas do século XII e na literatura céltica conduz em geral à entrada num mundo outro, um mundo em que os encontros inesperados com seres sobrenaturais poderão surgir.[23] É o caso dos cavaleiros dos *lais*, que avistam pela primeira vez uma fada ou um ser feérico no termo de uma partida de caça que os leva a isolar-se na floresta;[24] é

---

[20] **Suite**, § 363, p. 316.

[21] *Ibidem.*

[22] Cf. **Suite**, §§ 391-401, pp. 338-349.

[23] Segundo J. Voisenet, a crença no carácter psicopompo do cervo *fait partie d'un fonds commun extrêmement ancien que l'on retrouve aussi bien durant la période païenne en Gaule et dans tout l'espace celtique qu'à l'époque chrétienne. Le cerf, parallèlement à son caractère baptismal, y maintient, à travers cette survivance païenne, son aspect funéraire comme sur les scènes de chasse des sarcophages mérovingiens - l'âme est emmenée vers l'Autre-monde à l'instar du chasseur entraîné dans la poursuite de la bête* (...). (**Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du haut Moyen Âge (Ve-XIe s.)**, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, p. 159.)

[24] Guigemar, caçador apaixonado, afasta-se ao perseguir um grande cervo e acaba por atingir um animal maravilhoso: uma corça branca com hastes de veado, que prediz o seu encontro com o amor (cf. «Guigemar», vv. 76-122, *in* Marie de France, **Lais de Marie de France**, ed./trad. Karl Warnke & Laurence Harf-Lancner, Paris, Librairie Générale Française, 1990, pp. 30-32); Graelent, solitário, persegue uma corça branca que o leva até uma fonte onde se banha uma fada (cf. «C'est le lay de Graalent», vv. 200ss. *in* **Les Lais Anonymes des XIIe et XIIIe siècles,** ed. P. M. O'Hara Tobin,

também o caso de Pwill, o Príncipe de Dyvet que, no *mabinogi* epónimo, vai à caça, perde os companheiros, e encontra o rei de Annwvyn, o país dos mortos, perseguindo o cervo que ele queria caçar.[25]

Na **Suite**, a sugestão da passagem para o Outro Mundo é reforçada pela chegada ao rio (a fronteira aquática tão comum nas narrativas de origem céltica,[26] como aliás em muitas outras) e pela viagem a bordo da barca das donzelas, que não pode deixar de lembrar a outra embarcação *pleinne de dames* em que Morgana leva Artur moribundo.[27] A sede de vingança de Morgana e o plano que ela elabora cuidadosamente para levar Accalon e Artur a defenderem em duelo dois cavaleiros inimigos são a prova evidente de que não é o acaso que conduz os três homens à barca maravilhosa. Como em muitas outras narrativas, dos *lais* de Marie de France ao **Tristan en Prose**, o que se sugere é que a fada tem um poder especial sobre os seres da floresta e conduz os passos do cervo, acelerando o galope dos cavalos, para os afastar dos seus companheiros e os guiar até ao seu domínio.[28]

Finalmente, o local onde terá lugar o combate entre Artur e Accalon contém vários elementos que encontramos frequentemente associados em **LP** (o prado, a fonte,

---

Genève, Droz, 1976, pp. 102ss); é durante a caça a um perigosíssimo javali branco, que empreende só, que Guingamor penetra no Outro Mundo, onde vive três dias de amor com uma fada - três dias que correspondem a trezentos anos no mundo dos homens (cf. «Lai de Guingamor», *in* **Les Lais Anonymes**, pp. 127-153).

[25] Cf. «Pwill, prince de Dyvet», *in* **Les *Mabinogion* du Livre Rouge de Hergest avec les variantes du Livre Blanc de Rhydderch**, ed. J. Loth, Genève, Slatkine Reprints, 1975, vol. I, pp. 83-85. O animal psicopompo na matéria de Bretanha é muitas vezes branco, mas esse traço nem sempre está presente, facto que é por vezes ignorado pelos críticos. L. Harf-Lancner, por exemplo, apesar de intitular um dos capítulos do seu estudo sobre as fadas «Le blanc cerf, envoyé de l'Autre Monde», apresenta vários exemplos em que o cervo que conduz ao Outro Mundo ou ao encontro com o ser feérico não é branco (cf. **Les Fées au Moyen Age**, pp. 223, 226, 233).

[26] Os *immrama* são em geral viagens marítimas ao Outro Mundo; Avalon é apenas a mais célebre de muitas ilhas habitadas por mulheres eternamente belas ou caracterizadas por outros fenómenos maravilhosos.

[27] Cf. **La Mort le Roi Artu. Roman du XIIIème siècle**, ed. Jean Frappier, Genève / Paris, Droz / Minard, 1964, p. 250. Acrescente-se que as feéricas donzelas da *Roches as Puceles*, que submetem Galvão e o Morholt a um encantamento e conhecem o futuro, também são doze (cf. **Suite**, § 496, p. 458).

[28] No romance **Floriant et Floriete** (posterior a meados do séc. XIII), um cervo enviado por Morgana guia Floriant até ao castelo encantado que ela habita. Ao contrário do que acontece na **Suite**, o poder de Morgana não é sugerido, mas explicitamente referido pela própria fada: *Li cers que vos chacié avez* (...) *Fu par moi la de fors tramis.* (vv. 8231-8233, *apud* S. Cigada, «La leggenda medievale del Cervo Bianco e le origini della *Matière de Bretagne*», **Atti della Academia Nazionale dei Lincei**, 1965, Série VIII, vol. XII, fasc. I, p. 38).

o padrão e a torre), constituindo invariavelmente o cenário de combates cíclicos que aprisionam o cavaleiro guardião da fonte / torre numa sucessão infinita de combates estéreis, situação sem saída onde ele se encontra por amor a uma dama cruel ou por orgulho.[29] Também a agradável fonte da **Suite** é uma prisão (para onde Accalon foi inconscientemente atraído), um espaço isomorfo da câmara *noire e oscure* onde se encontra Artur e do seio de Morgana acolhendo Urien. Como no primeiro romance cíclico, em que a irmã de Artur mantinha Lancelot prisioneiro nas salas do seu castelo e os cavaleiros namorados fechados no aprazível *Val Sans Retour*,[30] Morgana tem todos os traços da fada aprisionadora.

Alguns fólios depois deste episódio, o Morholt, que acompanha Galvão e Ivain até à grande floresta Aroie, mostra-lhes uma fonte que, como ele afirma, *on ne trouva onques sans aventure a nos tans*.[31] A fonte encontra-se num vale muito profundo

> qui estoit toute plainne de roches naïves, e en mi lieu de cele valee avoit une grant fontainne toute aornee d'arbres, si couroit l'iaue de bien haut.[32]

Junto da nascente, descobrem três donzelas de quinze, trinta e setenta anos. O narrador explica que a última *apiele li contes damoisele non mie pour l'aage, mais pour chou que elle chevauchoit tous jours desliiee*. Chamavam-lhe *la Damoisele Chenue*.[33] É ela que toma a palavra e desafia os três companheiros, dizendo que eles não hão-de conseguir pôr termo a todas as aventuras da região. Face aos protestos de Galvão, a sua estranha interlocutora propõe que cada um deles escolha uma das donzelas como guia. Ivain, que é o mais jovem e quer pôr o seu valor à prova, é o primeiro a aceitar o repto: terá portanto de acompanhar a mais velha. Galvão guardará a mais jovem, e o Morholt, a do

---

[29] Cf. **LP**, T. IV, LXX, 1-11, pp. 1-8; LXXI, 66-68, pp. 59-60; LXXII, 33-40, pp. 86-92; LXXVII, 1-6, pp. 169-172; T. V, LXXXV, 36-48, pp. 26-34; XCI, 2-19, pp. 93-107. O modelo destas cenas está possivelmente em Chrétien de Troyes (veja-se Mabonagrain em **Erec et Enide** ou Esclados le Roux no **Ivain**, que combatem pelas suas damas, vencendo sucessivamente todos os adversários que se aproximam do *locus amoenus* de que são os guardiães, até serem derrotados pelos heróis epónimos), mas **LP** associa sistematicamente a este tipo de situação um cenário muito específico.

[30] Cf. L. Harf-Lancner, «Le Val sans Retour ou la prise du pouvoir par les femmes», *in* **Amour, Mariage et Transgression au Moyen-Age**, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1984, pp. 185-193.

[31] **Suite**, § 435, p. 382.

[32] **Suite**, § 436, p. 382.

[33] **Suite**, § 437, p. 383.

meio. Os três cavaleiros decidem separar-se, não sem antes marcarem um encontro na mesma fonte, ao meio-dia, dentro de um ano.[34]

Estas três donzelas que surgem sós no cenário da aparição da fada apresentam sem dúvida alguns traços feéricos. A idosa de cabelos soltos que desrespeita as conveniências como se vivesse à margem da sociedade dos homens e a quem chamam *Damoisele Chenue*, um oxímoro que parece traduzir a ambígua relação do mundo feérico com o tempo,[35] parece uma fada semi-racionalizada, tanto mais que aparece integrada num grupo de três mulheres cujas idades têm certamente um valor simbólico. As fadas apresentam-se por vezes em tríades - provável reminiscência das Parcas, a que também se chamava *Tria Fata*[36] -, tríades que representam frequentemente a mulher nas três fases da vida.[37] É possível que a cena das três donzelas *assés diverses en aage* da **Suite** se tenha inspirado num quadro muito semelhante do **Lancelot**, onde três senhoras de vinte, quarenta et sessenta anos sentadas junto de uma fonte recebem amigavelmente Guerrehet,[38] mas se o processo de reescrita poderá ter tido como base **LP**, não se limitou certamente a esse romance. As personagens do **Lancelot** são senhoras em apuros que pedem a protecção de Guerrehet contra os maridos demasiado violentos e os traços que as aproximam das fadas são simples elementos decorativos.[39] As donzelas da **Suite**, pelo contrário, aparecem aos cavaleiros assim que eles penetram numa floresta onde o maravilhoso irrompe com frequência e serão as suas guias para a aventura - função habitualmente reservada a donzelas feéricas neste romance.[40]

Quando mais tarde, depois de algumas aventuras, Galvão e o Morholt (que ao contrário de Ivain se separam rapidamente das suas mais jovens guias) voltam a

---

[34] Cf. **Suite**, §§ 437-438, pp. 383-385.

[35] O Outro Mundo caracteriza-se por uma primavera eterna (cf. a descrição da ilha de Avalon na **Vita Merlini,** vv. 908ss, *in* **Le devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et étude**, dir. Ph. Walter, Grenoble, ELLUG, 1999, pp. 122ss.); as mulheres que habitam o Outro Mundo são eternamente belas e jovens, mas podem transformar-se em velhas horrendas.

[36] Cf. P. Gallais, **La Fée à la Fontaine et à l'arbre**, p. 13 e L. Harf-Lancner, **Les Fées au Moyen Age**, pp. 17-18. Note-se que também as deusas célticas se apresentavam frequentemente em grupos de três, sendo por vezes a mesma deusa representada por três figuras agrupadas. Cf. A. Ross, **Pagan Celtic Britain. Studies in iconography and tradition**, London, Constable, 1992, pp. 266-267.

[37] As Parcas estão também associadas às três fases da vida do género humano: uma preside ao nascimento, outra ao casamento, a última à morte. Cf. **Etym.**, VIII, 9, 93.

[38] Cf. **LP**, T. IV, LXXI, 17ss, pp. 24ss.

[39] Cf. A. S. Laranjinha, «La Fontaine aux Fées...» (No Prelo)

[40] Cf. **Suite**, § 509, pp. 474-476; § 510, p. 481; §§ 559ss, pp. 538ss.

encontrar-se, seguem caminho juntos. Um dia, chegam a um belo prado onde se erguem duas tendas *desus le ré d'une fontaine*.[41] O calor, muito intenso, leva-os a entrarem numa das tendas para repousar - não se vê vivalma e os dois cavaleiros deitam-se numa cama coberta por um *samit vermeil* e adormecem, mas são rapidamente despertos por uma senhora que lhes pede o seu amor. Vendo-a feia e velha, os cavaleiros repudiam-na e ela, para se vingar, transforma em ódio o amor que unia os dois companheiros. O encantamento dura até que uma prima da Donzela do Lago, surpreendendo-os em pleno combate, os traz de volta à realidade.[42]

Eis portanto que, apenas alguns episódios depois de Ivain se ter afastado de Galvão e do Morholt com a sua velha companheira, uma nova figuração desta personagem aparece, tentando seduzir os dois cavaleiros. O calor intenso e as tendas desertas funcionam aqui como indícios do maravilhoso.[43] Quanto ao encantamento de que os dois cavaleiros são vítimas, prova que estas velhas senhoras de desejos inconvenientes pertencem à esfera do maravilhoso. Apresentam aliás fortes afinidades com Morgana, a feia feiticeira[44] que tenta por todos os meios reter Lancelot junto dela.

Mas a cena em que a velha se declara aos dois cavaleiros não é uma invenção do romance em prosa: retoma o velho motivo do *fier baiser*, que aqui não aparece na sua forma mais habitual, visto que os cavaleiros recusam a prova que lhes é proposta. O mesmo já acontecia em **LP**, no episódio em que uma velha pede um beijo a Ivain, que a rejeita.[45] Em jeito de compensação, a senhora pede ao cavaleiro que lhe dê um elmo e uma espada que estão pendurados numa árvore e arrasta-os na lama: Ivain será depois informado de que este gesto se destina a provocar a ira de Maudit, o gigante a quem pertencem as armas, que subjugará toda a região.[46] Em ambos os romances, portanto, a

---

[41] Cf. **Suite**, § 490, p. 451.
[42] Cf. **Suite**, § 494, p. 456.
[43] Não é por acaso que o primeiro dia de Maio e a noite de S. João, que marca o solstício de Verão, são momentos propícios à aparição das fadas; sobre os castelos desertos do Outro Mundo, cf. J. Marx, **La légende arthurienne et le Graal**, Genève, Slatkine Reprints, 1981, pp. 140-141 e J. Frappier, «Féerie du château du roi Pêcheur dans le **Conte du Graal**», *in* **Autour du Graal**, Genève, Droz, 1977, p. 318.
[44] Segundo o narrador da **Suite**, Morgana *fu bele damoisiele jusques a celui terme que elle commencha a aprendre des enchantemens et des charroies. Mais puis que li anemis fu dedens li mis et elle fu aspiree et de luxure et de dyable, elle pierdi si otreement sa biauté que trop devint laide* (...). (**Suite**, § 27, pp. 19-20).
[45] Cf. **LP**, T. IV, LXXX, 12, p. 244.
[46] Cf. **LP**, T. IV, LXXX, 14, p. 246.

recusa dos cavaleiros de se sacrificarem para cumprir o desejo da repelente criatura que a eles se oferece paga-se caro.

Consequências igualmente negativas teriam vitimado os protagonistas de outras aventuras se eles não se tivessem submetido à prova do *fier baiser*, passo fundamental para a maturação do herói em diversas narrativas tradicionais de substrato céltico. O caso mais conhecido na literatura francesa é o do **Bel Inconnu**, em que o jovem herói beija uma serpente que se transforma numa belíssima herdeira,[47] mas a velha história dos filhos de Daire, embora apresentando o mesmo esquema narrativo que o romance de Renaut de Beaujeu, está mais próxima da versão que aqui nos interessa analisar. Uma mulher muito feia diz aos quatro filhos de Daire que um deles terá de passar a noite com ela, ameaçando transformá-los em monstros no caso de nenhum deles aceitar o seu convite. O mais corajoso acede e, no momento em que se deita com a monstruosa criatura, esta transforma-se numa belíssima donzela, a Soberania de *Alba* e *Eire*.[48] Caitlín Mathews, recorrendo a um vasto *corpus* de textos filiados na mitologia céltica, demonstrou que a senhora feia é um dos múltiplos aspectos da soberania, que também pode ser figurada por uma belíssima donzela. Sujeitando-se à prova do *fier baiser*, o futuro rei prova que está pronto a sacrificar-se pela terra que quer conquistar.[49] Claro que o sentido profundo da cena se perdeu tanto na **Suite** como em **LP** - mesmo porque os cavaleiros não passam a prova em nenhum dos dois casos -, mas um indício da faculdade de metamorfose da criatura feérica está presente, no romance do Pseudo-Boron, através da multiplicação de figuras semelhantes. A velha donzela que acompanha Ivain parece surgir de novo sob a forma da velha que pede o amor dos seus dois companheiros; o facto de a primeira aparecer junto de duas outras mulheres mais jovens (que não tomam a palavra, limitando-se a estar presentes) pode ser uma forma racionalizada de representar a metamorfose.

---

[47] Cf. Renaut de Beaujeu, **Le Bel Inconnu**, ed. G. Perrie Williams, Paris, Champion, 1991, vv. 3126-3278.

[48] Cf. C. Matthews, **Arthur and the Sovereignty of Britain - King and Goddess in the *Mabinogion***, London, Arkana, 1989, pp. 69-71.

[49] Cf. *ibidem*, pp. 240-241. Também o «Conto da Mulher de Bath», dos **Canterbury Tales**, desenvolve o tema da velha feia que se transforma em belíssima donzela. Interrogada pelo cavaleiro sobre aquilo que as mulheres mais desejam, a velha responde: «a soberania» (cf. P. Gallais, **La Fée à la Fontaine et à l'arbre**, p. 22).

Um ano depois de se ter separado de Galvão e do Morholt, Ivain chega à *Fontaine Aventureuse*,[50] onde tinha marcado encontro com os companheiros, mas estes não aparecem. Uma donzela vestida de *samit vermeil* informa-o de que, tendo sido vítimas de um encantamento, eles estão aprisionados na *Roche as Puceles*, e explica-lhe o sentido da aventura maravilhosa do Padrão do Cervo.[51] Mais uma vez, uma donzela dotada de um saber sobrenatural aparece no cenário da fonte; uma donzela cuja relação com o Outro Mundo é sugerida pela sua familiaridade com as encantadoras da *Roche as Puceles* e também pelo precioso tecido de *samit vermeil* das suas vestes - o mesmo precioso tecido que cobria a barca de Morgana e o leito na tenda da velha senhora.[52] Porém, as duas aventuras evocadas pela donzela sugerem que a fonte já não é, contrariamente a **LP**, o cenário por excelência de irrupção do sobrenatural. Para além dos lagos e das ilhas, espaços ligados à água, e portanto em certa medida isomorfos da fonte,[53] as rochas e os padrões tornaram-se, na **Suite**, os lugares privilegiadamente associados ao maravilhoso.[54]

Ainda assim, a última cena da **Suite** que se desenrola perto de uma fonte[55] é a única em que o maravilhoso está totalmente ausente. Apesar do calor que cansa Ivain e da data propícia para o aparecimento das fadas (*a l'entree d'esté* (...) *entre Pasques et l'Ascencion*) -, não são feiticeiras nem fadas que ele aí encontra, mas a rainha Genebra que, acompanhada por senhoras e donzelas, regressa do eremitério de Nascião, onde assistira à missa. Estão na floresta de Camalot, e a rainha não guia Ivain até uma nova aventura, mas condu-lo ao espaço familiar da corte. Porém, o caso que acabamos de referir constitui uma excepção à regra já que a fonte é, na **Suite**, um espaço de comunicação com o maravilhoso: nela surgem mulheres de traços feéricos, mas também figuras ligadas a um sobrenatural monstruoso como a *Beste Diverse* e o seu caçador.

---

[50] O adjectivo *aventureuse* será utilizado algumas páginas à frente para qualificar a fonte, na cena em que Ivain relata as suas aventuras na corte de Artur (cf. **Suite**, § 522, p. 494).
[51] Para uma análise desta aventura, cf. *infra*, II, 1.3.
[52] Cf. **Suite**, § 360, p. 314 e § 491, p. 452.
[53] Cf. Gallais, **La Fée à la Fontaine et à l'arbre**, p. 32.
[54] Lembre-se que a *Fontaine Aventureuse* se encontra num vale muito profundo, cheio de *roches naïves* (cf. **Suite**, § 436, p. 382). Para além da *Roche as Puceles*, já referida, recordem-se todas as pedras e padrões onde Merlim grava as suas profecias, e que se tornam portanto locais de revelação.
[55] Cf. **Suite**, §§ 514ss, p. 487ss.

Ora, o que parece ter-se tornado regra na **Suite** - como, aliás, em **LP** e **TP** - é o carácter marcadamente negativo das figuras feéricas. A fonte, tradicionalmente ligada à aparição da fada, sofre, como esta figura, um processo de negativização. Vejamos agora como o Mal e a Morte aparecem paradoxalmente ligados a um cenário que deveria sugerir a Vida e o Bem.[56]

No fundo de um vale, perto do Lago de Diana, um lago *bien grant et bien parfont,*[57] Merlim et Nivienne encontram um túmulo de mármore junto de um padrão. O mago narra então à sua pupila a história de Faunus, o amigo de Diana que ali fora sepultado. A donzela costumava caçar naquele bosque e um dia o filho do rei, Faunus, apaixonou-se por ela. Diana ergueu um belo paço para o amigo, que *fu aussi coume perdus, car il laissa son pere et ses amis et toutes autres compagnies pour l'amour de Dyane.*[58] Viveram durante algum tempo a sua paixão, até que ela se deixou seduzir por Felix, um cavaleiro de baixa linhagem, e decidiu ver-se livre de Faunus. Merlim relata:

> «Ceste tombe que vous veés ichi i estoit adont aussi coume ele est ore, et estoit plainne d'iaue acoustumeement, et par dessus avoit une lame. En cest païs avoit adont un anemi, un enchanteur que on apieloit Demophon, qui l'eve de la tombe avoit si atornee que tuit li navré qui s'i baignoient garissoient, et c'estoit par engien et par forche d'anemi.
> Apriés ceste chose avint un jour que Faunus vint navrés del bois d'une plaie que une sauvage beste li avoit faite. Et Dyane, qui ne se pensoit fors a mal et a dolour, si tost comme elle oï dire qu'il venoit navrés, elle fist oster l'iaue de la tombe pour chou qu'il n'i peust trouver garison.»[59]

Fingindo ajudar o amante, Diana disse-lhe que se deitasse, despido, no túmulo: ela cobri-lo-ia deixando apenas uma abertura onde introduziria ervas cujas propriedades, intensificadas pelo calor daquele espaço fechado, curariam a sua chaga. Faunus seguiu as suas instruções e Diana verteu no túmulo chumbo a ferver, matando-o imediatamente. Felix, horrorizado com o relato que ela própria lhe fizera do seu crime, matou a donzela[60] e lançou o seu corpo no lago, que tomou assim o seu nome.

---

[56] Cf. P. Gallais, **La Fée à la Fontaine et à l'arbre**, pp. 7-8.
[57] **Suite**, § 322, p. 282.
[58] **Suite**, § 323, pp. 283-284.
[59] **Suite**, §§ 325-326, p. 285.
[60] A *Dyane* do relato de Merlim deve ser identificada com a deusa da mitologia antiga (*Dyane, che savés vos bien, regna ou tans Vergille grant pieche devant chou que Jhesucrist descendit en terre* - **Suite**, § 323, p. 283). Porém, tal como as fadas, também a deusa sofre um processo de racionalização, perdendo algumas das características que a diferenciam dos humanos, nomeadamente a imortalidade.

Os críticos interpretaram há muito esta breve narrativa como um anúncio da morte de Merlim às mãos de Nivienne,[61] que expressa a sua profunda admiração por Diana e, sem nunca criticar a sua crueldade, pede a Merlim que lhe construa um castelo junto do lago, instalando-se no bosque que a amante de Faunus mais apreciava. A sua identificação com Diana é tanto mais completa que Nivienne, a «donzela do lago», ganhará este epíteto por ter escolhido como refúgio este lugar que, segundo o narrador, será chamado *tant coume li siecles duerra le Lac de Dyane*.[62] Mas o paralelismo mais flagrante entre as duas personagens reside no cruel gesto com que ambas eliminam os homens que as amam: também Nivienne, cansada do amor que Merlim lhe dedica, se vê livre do apaixonado encerrando-o para sempre num túmulo.[63] Paradoxalmente, a tradicional violência com que a deusa romana protege a sua virgindade é posta, na narrativa encaixada, ao serviço dos seus apetites sexuais mas reencontra o seu objectivo primeiro com Nivienne, que mata Merlim para não cumprir a promessa que lhe fizera de se entregar em troca dos seus ensinamentos.[64]

Mas o amor demasiado exclusivo que Faunus nutria por Diana e que o levara a separar-se dos seus e a isolar-se na floresta - espaço nocturno plicado pelo lago profundo que se estendia num vale -, continha já os indícios do seu aprisionamento futuro. O seu encerramento no túmulo mais não é do que uma representação negativizada e hiperbólica do amor pela mulher sobrenatural: o amor pela deusa, à imagem do amor pelas fadas de tipo «morganiano» identificadas por L. Harf-Lancner, caracteriza-se por uma ruptura em relação à sociedade humana[65] que pode ser figurada pela morte. Afinal, Faunus embrenhara-se na floresta tal como Graelent ou Guingamor e desaparecera, como eles, definitivamente do mundo dos homens ao entregar-se à sua feérica amada. É nitidamente na categoria das fadas morganianas que devemos incluir todas as personagens femininas da **Suite** que já referimos, da própria Morgana às três donzelas que aparecem a Galvão, ao Morholt e a Ivain no início da sequência que levará ao aprisionamento dos dois primeiros na *Roche as Puceles*, sendo estas últimas o exemplo mais flagrante da fada /

[61] Cf. G. Roussineau, «Introduction», *in* **Suite**, pp. XXIV-XXV.
[62] **Suite**, § 327, p. 286.
[63] Cf. **Suite**, §§ 385-386, pp. 334-335.
[64] Cf. **Suite**, § 379, p. 329.
[65] Cf. **Les Fées au Moyen Age**, pp. 203-204.

mulher aprisionadora que afasta o amante da sociedade humana. Como afirma Maria do Rosário Ferreira,

> Os numerosos relatos medievais que têm como núcleo significativo o aprisionamento do herói (...) pela fada por quem ele se apaixona, ilustram de modo eloquente esta desconfiança fundamental face à dádiva feminina. A polaridade positiva da dádiva da fada é, assim, invertida pela coloração possessiva e exclusivista que tinge o amor por ela exigido do homem a quem se entrega: um amor secreto, longe do mundo, melhor dizendo, um amor *fora* do mundo, associal e transgressor, que levará finalmente o cavaleiro a perder o direito de participar na sociedade dos seus pares.[66]

Quanto ao cenário desta curiosa narrativa - aquilo que constitui verdadeiramente o nosso objecto de estudo neste momento - não parece, à primeira vista, justificar a inclusão desta passagem no presente capítulo. No entanto, o túmulo de Faunus não contém nenhum cadáver, mas água que cura: ora, o que é um túmulo de mármore cheio de água, senão uma fonte já contaminada pelo clima pré-apocalíptico da **Suite du Merlin**? O poder regenerador para que remetem todas as fontes e que esta água mágica contém ao mais alto grau está desde o início enquadrado por um signo de morte e a sua origem não é apenas maléfica, mas explicitamente diabólica: Demophon, o encantador, é o responsável pelas propriedades taumatúrgicas da água, que ele *avoit si atornee* (...) *par forche d'anemi*.[67] Depois do processo de negativização que o espaço simbólico da fonte vinha sofrendo desde **LP**, é agora evidente que a diabolização da fada influenciou a concepção do lugar habitual da sua aparição: se a fada já não é desinteressada concessora de riquezas, mas amante aprisionadora ou poderosa homicida, a fonte deixou de funcionar como um microcosmo da natureza fecunda e abundante para se transformar num *locus amoenus* enganador. Não surpreende, portanto, que seja a fonte - na **Suite du Merlin** e em todas as obras que retomarão o motivo -, o cenário da aparição de um monstro singular e maléfico - a *Beste Diverse*.[68]

---

[66] **Águas doces, águas salgadas - da funcionalidade dos motivos aquáticos na *Cantiga de Amigo***, Porto, Granito, 1999, p. 172.

[67] Cf. **Suite**, § 325, p. 285.

[68] No capítulo II, dedicado à Besta, demonstraremos que, ao contrário do que defende parte substancial da crítica, este motivo entra no ciclo arturiano através da **Suite** e não de **TP**.

1.2. A *Beste Diverse*

Pouco depois da concepção incestuosa de Mordret, o jovem rei Artur sonha com um duro combate contra um dragão em que tanto o adversário como ele próprio são feridos de morte. No dia seguinte, angustiado, parte para a caça com um numeroso séquito. Entusiasmado com a perseguição de um grande cervo, cavalga durante tanto tempo que acaba por esgotar a montada e senta-se para descansar junto de uma fonte, sob uma árvore.[69] Como vimos acima, a perseguição do cervo e o consequente isolamento do caçador são muitas vezes, e em textos muito diversos, o prelúdio da entrada no Outro Mundo ou do encontro com um ser sobrenatural. Mas se restringirmos o campo de observação ao romance arturiano em prosa, cedo nos aperceberemos de que a sequência de acontecimentos que constituem a primeira parte do episódio em análise (1/ O herói parte para a caça na floresta; 2/ perde os companheiros / perde-se; 3/ a aventura guia-o até uma fonte; 4/ dá-se um encontro perigoso) é comum a vários episódios da pré-história tristaniana.[70] Na verdade, ainda que o cenário «fonte + árvore(s)» seja típico de **LP**,[71] surgindo apenas uma vez na pré-história tristaniana,[72] a reunião dos quatro momentos narrativos referidos é frequente na primeira parte do **Tristan**,[73] mas inexistente no **Lancelot**. Para além deste esquema narrativo, dois motivos presentes na cena da **Suite** encontram-se também em algumas daquelas passagens de **TP**: o cavalo que morre de cansaço, deixando o cavaleiro numa situação de enorme vulnerabilidade;[74] o calor e a fadiga que o incomodam, levando-o a instalar-se junto da fonte para repousar.[75]

Ainda assim, este esquema narrativo é bastante frequente no romance arturiano[76] e a sua utilização por parte dos redactores de **TP** e da **Suite** não chega para provar uma

---

[69] Cf. **Suite**, §§ 2-5, pp. 1-3. O ms B é o único que menciona a árvore (cf. **Suite**, nota p. 638).
[70] Como referimos na Introdução, a pré-história tristaniana corresponde à primeira parte de **TP** (§§ 1-18 de Löseth), onde é narrada a história dos antepassados de Marc e Tristão.
[71] Cf. **LP**, T. VIII, LVa, p. 147; LXa, pp. 231-232; T. IV, LXXI, p. 24; LXXVI, p. 133; LXXVII, p. 169; LXXIX, p. 215; LXXX, p. 254 e pp. 261-262; T. V, XCI, p. 98; XCIII, p. 142; XCVI, p. 213; XCVI, p. 233; T. VI, CVII, p. 221.
[72] Cf. Curtis, T. I, § 64, p. 63.
[73] Cf. *infra*, I, 2.2.1.
[74] Cf. Curtis, T. I, § 35, p. 52.
[75] Cf. Curtis, T. I, § 35, p. 52 e § 64, p. 63.
[76] **QV** apresenta um esquema narrativo quase idêntico, com uma variante: a personagem perdida não encontra uma fonte, mas o mar (cf. p. 209).

relação directa entre as duas obras. O mesmo já não se poderá dizer das correspondências verdadeiramente surpreendentes que se podem detectar entre a cena da aparição da Besta na **Suite** e duas outras passagens (paralelas entre si) da pré-história de **TP**. Na primeira destas cenas, Canor, rei da Cornualha, sonha que luta junto de uma fonte contra um leopardo; este parte ferido, e um leão que aparece depois mata o leopardo e devora o próprio Canor.[77] Em relação à cena da **Suite**, há evidentemente uma condensação e uma inversão dos momentos narrativos, já que o pesadelo seguido do esquema «caça + errância solitária na floresta + repouso na fonte» é substituído por um pesadelo que ocorre na floresta, perto de uma fonte. Mas trata-se, em ambos os romances, do sonho profético de um rei que anuncia a sua morte através de um combate alegórico de feras: na **Suite**, Artur antevê o seu fim às mãos do filho Mordret; em **TP**, o leopardo representa Sador, o primeiro marido de Chelinde (cujo segundo marido é o próprio Canor), e o leão, Apolo, isto é, o filho de Sador e Chelinde, que matará Canor e Sador (ou seja, o padrasto e o pai). A estreita relação entre as duas obras é confirmada pelo facto de os dois sonhos anunciarem parricídios em estreita relação com crimes de incesto (entre Artur e a irmã; entre Apolo e a mãe) e também pelo facto de os dois reis, assustados com as tenebrosas profecias, tentarem em vão contrariar o destino abandonando as crianças à sua sorte.[78] Note-se ainda que o paralelismo entre Artur e Canor (o vil antepassado de Marc), que a comparação entre as duas cenas torna evidente, sublinha a negativização do rei de Logres levada a cabo pelo redactor da **Suite** com o desenvolvimento do tema do incesto e a introdução do episódio herodiano do abandono dos recém-nascidos. Veremos que o redactor da **Demanda** foi sensível a este paralelismo.[79]

Mas voltemos à cena em que Artur, junto da fonte, mergulha na angustiante recordação do pesadelo. Nesse momento, surge a *Beste Diverse*, animal estranho de cujo ventre saem os ladridos de dezenas de cães e que se aproxima a grande velocidade da água pois *avoit grant talent de boivre*.[80] A sua sede é tão intensa que o ruído

---

[77] Cf. Curtis, T. I, § 20, p. 46.

[78] Canor abandona o enteado junto de uma fonte (cf. Curtis, T. I, §§ 23-25, pp. 47-48); Artur, que não sabe que o responsável pela sua morte será o seu filho incestuoso, mas que conhece apenas o dia do seu nascimento, manda colocar todos os meninos suspeitos num barco, que entrega à sorte no mar (cf. **Suite**, §§ 81-84, pp. 60-61).

[79] Cf. *infra*, I, 3.3.

[80] **Suite**, § 6, p. 4.

ensurdecedor que emana do seu ventre se acalma enquanto bebe, recomeçando assim que a Besta deixa a fonte:

> E si tost comme elle ot commenchiet a boire, les biestes qui dedens li estoient et glatissoient s'acoisent e se tinrent coiement. Quant elle ot beu e fu issue de la fontainne, si recommencierent a glatir autressi comme il faisoient devant e fisent autretel noise comme fesissent .XX. braket apriés une beste sauvage.[81]

É logo após a partida da rainha de Orcanie da corte, depois da concepção de Mordret, que Artur sonha com o combate alegórico; é no momento em que ele pensa no terrível pesadelo anunciador da sua morte às mãos do filho incestuoso, que a Besta faz a sua aparição; é logo após a aparição do monstro que Merlim explica ao rei o significado do seu sonho, por um lado, e a sua filiação (que revela o incesto, já que só agora ele fica a saber que a mulher de Lot é sua irmã), por outro. Não há dúvida, portanto, de que a *Beste Diverse* está intimamente ligada ao incesto,[82] o crime de Artur. O ruído ensurdecedor que dela emana e a sua natureza monstruosa associam-na sem margem para dúvidas ao Mal. Finalmente, o seu aparecimento junto de uma fonte e a sua sede intensa associam o monstro a este espaço, o que confirma a nossa conclusão de que a fonte é, na **Suite**, um lugar nefasto.

Vejamos agora o outro episódio da pré-história de **TP** que parece estabelecer uma relação muito estreita com a cena da **Suite du Merlin** que temos vindo a analisar. Depois da sequência habitual da caça e da errância na floresta, Cicoriade (o filho de Canor, que sucedeu a seu pai no trono da Cornualha) encontra uma bela fonte, instala-se e *comensa a penser mout durement*.[83] Tal como Artur na **Suite**, há algo que o perturba e que se traduz no tradicional *penser*. Na verdade, a consciência pesa-lhe pois, tal como o rei de Logres, também o rei da Cornualha cometeu uma falta grave: condenou à morte um velho sábio que se recusava a adorar os deuses pagãos. Do mesmo modo que na cena da **Suite**, esta introspecção angustiada precede a aparição de um animal maravilhoso que pode ser entendido seja como um aviso dos céus, seja como a materialização das inquietações do pecador. Cicoriade vê um leão que (como a *Beste Diverse*) se precipita

---

[81] **Suite**, § 7, p. 4.
[82] Para uma abordagem mais desenvolvida deste aspecto, cf. *infra*, II, 1.1.
[83] Curtis, T. 1, § 176, p. 108.

ruidosamente para dentro da fonte.[84] Porém, depois de desaparecer durante um longo período de tempo debaixo de água, o leão reaparece, tão seco como antes. Tal como Artur, o rei da Cornualha assusta-se e surpreende-se com a visão fantástica.[85] Depois das aparições, surge em cada um dos romances um velho sábio cujo discurso está estreitamente relacionado com os recentes acontecimentos. Em **TP**, é Santo Agostinho que comenta a *senefiance* da figura alegórica, que uma voz misteriosa acaba de revelar a Cicoriade: o leão que mergulha na fonte representa Cristo entrando no mundo dos homens sem se deixar contaminar pelas imperfeições terrenas (*qu'il n'i fu reconeüs ni entochiés des ordures terrienes*).[86] O santo homem explica a Cicoriade que ele acaba de presenciar um milagre, uma prova do imenso poder do Deus dos Cristãos, e converte-o. A **Suite** é mais subtil: Merlim não explica objectivamente o significado da Besta, que conserva o seu mistério, mas o seu discurso confirma as suspeições dos leitores sobre a relação entre o pecado de Artur e a aparição do monstro e aproxima-o definitivamente do pecado do rei. Claro que a santidade do leão / Cristo se opõe à natureza demoníaca da Besta, do mesmo modo que a próxima conversão de Cicoriade contrasta com a culpa que pesará até à morte sobre Artur. Mas as semelhanças formais apontadas, a culpa que tolhe as duas personagens no início de cada cena, as intervenções paralelas de sábios que lançam sobre os dois reis o seu juízo moral - a associação de todos estes elementos torna inevitável a conclusão de que uma relação directa existe entre os dois textos.

Ora, o que é notável e teremos oportunidade de confirmar nas próximas páginas é que as afinidades que detectámos entre a pré-história tristaniana e a **Suite du Merlin**, quer sejam o resultado de uma influência unidireccional, quer revelem uma relação mais complexa, não se limitam ao nível superficial da intriga (como acontece com a simples incorporação de uma narrativa ou com a referência a determinado acontecimento ou personagem), mas vão mais fundo: implicam a utilização de esquemas narrativos idênticos e uma singular comunhão que se traduz na utilização do mesmo tipo de processos simbólicos. Na verdade, apesar da total oposição entre os dois animais, apesar

---

[84] *il saut ens, e fait si grant noise que li rois, qui bien le veoit, en laisse son penser.* (Curtis, T. I, § 176, p. 108).

[85] Na **Suite**: *Li rois la regarde toutes voies, si esbahis de la mierveille que il vit que il ne savoit se il dormoit ou se il veilloit. Et ele en ala grant oirre, si que li rois en ot tost pierdue l'oïe et la veue. Et quant il l'ot pierdue, il recommencha a penser plus qu'il n'avoit fait devant.* (§ 7, p. 4) Em **TP**: *E se est une chose dont il est trop durement esbahis. E lors se rasiet, e ne set qu'il doie dire de ce qu'il a veü.* (...) *E lors, en ce qu'il estoit ensi pensis com il avoit esté devant* (...). (Curtis, T. I, § 176, p. 108).

da diferença fundamental entre o carácter alegórico de um e a complexidade simbólica do outro, o cenário permanece o mesmo: negativizado pela aparição de um ser demoníaco na **Suite**, mantém o carácter negativo em **TP**, já que, de forma algo surpreendente, a água da fonte não tem a função purificadora que lhe é habitualmente atribuída,[87] mas representa o pecado que domina a vida terrena.

***

Pouco depois do episódio da *Beste Diverse*, um escudeiro surge na corte transportando o seu senhor, morto por um cavaleiro que, junto de uma fonte, desafiava os passantes:

> *dedens la foriest, a l'entree en une praerie qui est enclose de brokes, (...) a un paveillon tendu d'encoste une fontainne. Et est li paveillons li plus riches e li plus cointes que je onques veisse.(...) Et a fait a un arbre qui est devant son paveillon drechier glaives et escus, e couvient a chascun chevalier qui par illuec trespasse jouster a lui.*[88]

Se bem que haja vários guardiães de passagens na **Suite**,[89] este é o único que guarda uma fonte. Ora, a sua outra missão é procurar a *Beste Diverse*, o monstro que aparecera, alguns fólios atrás, junto da fonte onde Artur repousava e onde o mesmo cavaleiro chegara momentos depois. Mantendo o anonimato, o orgulhoso cavaleiro dissera a Artur que a caça da *Besta* lhe pertencia pois a sua captura estava reservada ao melhor cavaleiro da sua linhagem e, antes de partir no cavalo do rei, acrescentara que, se quisesse lutar com ele, bastar-lhe-ia procurá-lo na fonte, aonde ele voltava todos os dias.[90] As primeiras aparições do Cavaleiro da Besta, assim como a única manifestação do monstro na **Suite** partilham um cenário que, como veremos, se repetirá nas aparições da Besta nos outros textos do Pseudo-Boron: tanto aqui, como em **TP** e na **Demanda,** a Besta parece uma emanação da fonte.[91]

---

[86] Curtis, T. I, § 177, p. 108.

[87] Sobre a natureza purificadora da água límpida, cf. G. Bachelard, **L'Eau et les Rêves, - essai sur l'imagination de la matière**, Paris, José Corti, 1942, pp. 181-182 e 193-195, e G. Durand, **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**, Lisboa, Presença, 1989, pp. 119-120.

[88] **Suite**, § 38, p. 28.

[89] Cf., por exemplo, **Suite**, § 225, pp. 181-2; § 282, pp. 238-9; § 449, p. 400.

[90] Cf. **Suite**, §§ 7-9, pp. 4-6.

[91] Acrescente-se ainda a profecia de Merlim (que não se realizará em nenhum dos textos por nós recenseados) segundo a qual, no dia da morte do mago, o rei Artur falhará por pouco «a besta» perto de uma fonte: *Et a cele eure meismes averra que vous chacerés et serés descendus dalés une fontainne pour la beste ochirre, et lors vous sousvendra l'oscurtés si que vous ne sarés que vo beste sera devenue.* (**Suite**, § 155, p. 118). É possível que se trate da *Beste Diverse*...

O rei Pelinor (o cavaleiro da Besta, cuja identidade é revelada entretanto) será ainda o protagonista de uma aventura macabra que tem como cenário, mais uma vez, a fonte. Uma donzela que chora o seu amigo ferido junto de uma nascente pede-lhe ajuda, mas o rei passa sem lhe prestar atenção, demasiado preocupado com a missão que assumira de libertar uma outra donzela.[92] Vendo-se só, desesperada ao aperceber-se de que o amigo acaba de expirar, a donzela empunha a espada dele e suicida-se.[93] Cumprida a missão, Pelinor regressa pelo mesmo caminho e encontra o cavaleiro morto e a cabeça da donzela, pois o seu corpo fora devorado pelos animais da floresta. Chorando a sua infelicidade, o rei manda sepultar o corpo do cavaleiro na capela de um eremitério próximo e, seguindo o conselho de Nivienne - a donzela que ele acaba de resgatar -, leva a cabeça da donzela morta à corte de Artur *pour moustrer apertement ceste mierveille*.[94] A *morte má* da donzela é evidentemente um sinal do castigo divino pelo seu suicídio, tanto mais que apenas o seu corpo foi devorado, enquanto o do seu amigo se manteve intacto. Quanto à fonte, continua a ser um espaço marcado pelo Mal, um local de crime que funciona, simultaneamente, como um microcosmo onde se condensam os perigos da floresta, já que a anulação que a devoração representa é comparável ao desaparecimento nesse mundo vasto e desconhecido que é a floresta medieval.[95] Quanto a Pelinor, o seu destino parece estar definitivamente ligado a este cenário romanesco: Merlim revelará mais tarde que a donzela que lhe pedira ajuda era na verdade filha dele.[96]

---

[92] Cf. **Suite**, § 295, p. 253.
[93] Cf. **Suite**, § 295, pp. 253-254.
[94] **Suite**, §§ 302-303, pp. 262-263
[95] Sobre a floresta medieval (a real e a imaginada), cf. P. Zumthor, **La Mesure du Monde. Représentation de l'Espace au Moyen-Âge**, Paris, Seuil, 1993, pp. 64-68.
[96] Cf. **Suite**, § 314, p. 274.

2. AS FONTES E O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DO *ROMAN DE TRISTAN EN PROSE*

Chegado o momento de nos debruçarmos sobre as fontes do **Tristan en Prose**, faremos deste cenário o primeiro fio de Ariana que nos guiará no intrincado labirinto tristaniano. Antes disso, porém, teremos que recuar um pouco até aos poemas tristanianos: o nosso objectivo é, para já, demonstrar a especificidade da imagética da fonte no **Tristan en Prose**.

2.1. Dos poemas ao romance em prosa: o desaparecimento do *topos* do encontro amoroso na fonte

Nas versões mais antigas da narrativa tristaniana que chegaram até nós, a fonte no jardim, configurando o quadro tópico do *locus amoenus*,[97] é um cenário recorrente do encontro amoroso, integrando-se numa antiga e fecunda tradição. Como afirma Pierre Gallais,

> *Le* locus amoenus, *centré à et par la fontaine, est* (...) *le lieu «pan-érotique»* (...). *C'est le lieu du rendez-vous amoureux.*[98]

É provável que no **Tristan** de Thomas a fonte no vergel fosse o local escolhido para os furtivos encontros dos amantes, pois o romance de Gottfried von Strassburg, que em geral segue fielmente aquela versão, utiliza esse cenário para uma importante passagem muito lacunar nos fragmentos da versão francesa que subsistem.[99] Seguindo as

---

[97] Segundo E. R. Curtius, o *locus amoenus* é uma *«tranche» de nature belle et ombragée; son décor minimum se compose d'un arbre (ou de plusieurs), d'une prairie et d'une source, ou d'un ruisseau. A cela peuvent s'ajouter le chant des oiseaux et des fleurs. Le comble sera atteint, si l'on fait intervenir la brise.* (**La Littérature Européenne et le Moyen-Age Latin**, Paris, P.U.F., 1956, p. 317)

[98] Cf. **La Fée à la Fontaine et à l'arbre**, p. 298.

[99] No romance de Thomas, todas as referências ao local do encontro se perderam. Conserva-se apenas a cena da descoberta dos amantes: Marc encontra Tristão e Iseu adormecidos e enlaçados (numa passagem que reproduz a cena do Morrois, mas no espaço do castelo) e vai buscar reforços; entretanto, os amantes despertam e separam-se. Cf. Thomas, «Le Roman de Tristan», vv. 1-53, *in* **Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise**, Paris, Librairie Générale Française, 1989, pp. 336-339. Nesta edição, os organizadores intitulam o fragmento em causa «La rencontre dans le verger».

indicações da sábia Brangain, Tristão utiliza um curioso estratagema para entrar em contacto com Iseu: corta alguns ramos de oliveira onde grava as iniciais dos nomes de ambos, deita-os no ribeiro que corre até aos aposentos reservados às mulheres, e fica à espera junto da oliveira que, como se presume, se ergue junto da nascente.[100] A atenta Iseu acorrerá a esse sinal por oito vezes - o número de encontros furtivos que os amantes conseguem manter antes de serem descobertos.[101] O jardim, espaço de fronteira entre a floresta onde Tristão se esconde e as câmaras do castelo onde Marc e os seus barões dominam, funciona como uma espécie de terreno neutro, um espaço onde a transgressão é possível, embora extremamente perigosa. O vergel, *hortus conclusus*, sugere a intimidade do amor, e a poderosa metáfora do riacho que penetra na câmara das damas antecipa a união sexual que se realizará sob a sombra protectora da oliveira - outro espaço circunscrito, encaixado no jardim fechado. Como afirmou Marie Françoise Notz referindo-se aos jardins da literatura medieval francesa,

> Opondo-se à eventual violência de uma intrusão, a cerca manifesta a vitória da harmonia interior sobre um espaço que a sua destruição condenaria à confusão e ao caos.[102]

Na verdade, são momentos de felicidade absoluta, embora efémera e frágil, que os amantes vivem no espaço definido pela sombra da árvore; é a absoluta harmonia, o total entendimento entre ambos e também entre eles e a natureza que se representa através da mensagem - admirável de poder evocativo - dos ramos lançados na água para significar a presença de Tristão e a proximidade do encontro. Porém, a harmonia quebra-se quando um anão malevolente denuncia os amantes a Marc. O rei esconde-se com o seu cúmplice na copa frondosa da oliveira para se certificar de que a traição é real, mas Tristão e Iseu

---

[100] No romance de Eilhart, que reproduz provavelmente o episódio desaparecido de Béroul, embora substituindo o pinheiro por uma tília, a cena é muito semelhante. Tristão (que fora expulso da corte por ter sido apanhado em flagrante delito com a rainha pelo próprio Marc) avisa Brangain: «(...) *je veux la voir cette nuit même - si c'est possible - dans son verger.* (...) *Dès que sur le ruisseau qui, alimenté par la* fontaine, traverse sa chambre, *passeront des feuilles, qu'elle aille vite attendre la venue d'un copeau sur lequel sera peinte une croix à cinq branches.* (...) *c'est que je serai sous le tilleul se dressant auprès de la fontaine, dont l'eau traverse sa chambre.*» (Eilhart von Oberg, **Tristan et Iseut**, ed./trad. D. Buschinger e W. Spiewok, s.l., Labor, 1997, pp. 93-94; sublinhados nossos.) Na **Folie** de Oxford, Tristão afirma ter utilizado o mesmo estratagema para avisar Iseu (cf. «*Folie Tristan* d'Oxford», vv. 777-794, *in* **Tristan et Iseut**, p. 270).

[101] Cf. Gottfried von Strassburg, **Tristan with the «Tristan» of Thomas** (trad. A.T. Hatto), London, Penguin Books, 1967, pp. 231-232.

[102] Cf. M. F. Notz, «Leitura do Jardim e Colheita das Palavras na Literatura Francesa da Idade Média», *in* **A Simbólica do Espaço - cidades, ilhas, jardins** (coord. Y. K. Centeno e Lima de Freitas), Lisboa, Estampa, 1991, p. 68.

apercebem-se das suas sombras projectadas no chão e encenam um diálogo que os desculpabiliza.

O manuscrito - único e acéfalo - que conservou até hoje o romance de Béroul[103] abre com a mesma cena fundamental do *rendez-vous épié*:[104] Marc esconde-se num pinheiro e não numa oliveira;[105] Iseu e Tristão apercebem-se da presença do rei porque vêem a sua imagem reflectida na água da fonte;[106] mas a cena é fundamentalmente a mesma.[107] Em ambos os romances, a presença do marido enganado funciona como uma intrusão que rompe o frágil equilíbrio da relação a dois, dessacralizando o encontro e condenando tudo à confusão e ao caos que o discurso ambíguo e enganador dos amantes tão bem representa.

O **Donnei des Amants**, poema anglo-normando do fim do século XII, apresenta uma pequena narrativa encaixada que desenvolve o tema dos encontros secretos de Tristão e Iseu e parece operar uma hábil fusão das duas cenas acima analisadas. Mais uma vez, a fonte e uma árvore (o pinheiro, como no romance de Béroul) são os dois elementos que constituem o *locus amoenus*; mais uma vez, é o jardim que acolhe os amantes. É de noite. Iseu, deitada junto de Marc, ouve Tristão, que se encontra não muito longe (*en un gardin / A la funtaine suz le pin*[108]) e imita o canto do rouxinol. Então, apesar dos braços do marido que a envolvem, apesar dos cavaleiros que a guardam, apesar do anão que a persegue, sai para o vergel onde se entrega ao amado. Tal como no romance de Gottfried (e no *Lai de Chievrefoil*, de Marie de France[109]), a natureza aparece como uma aliada dos amantes, como se se quisesse sugerir que o seu amor está inscrito na ordem natural das coisas: Tristão imitando o rouxinol é

---

[103] Trata-se do ms. BN fr. 2171, ff° 1-32.

[104] Cf. Béroul, «Le Roman de Tristan», vv. 1-232, *in* **Tristan et Iseut**, pp. 22-32. A **Folie** de Oxford contém uma referência a esta mesma cena. Cf. «La Folie d'Oxford», vv. 795-816, *in* **Tristan et Iseut**, pp. 270-272.

[105] Cf. Béroul, «Le Roman de Tristan», vv. 258; 286; 404, pp. 34 e 40.

[106] *Je vi son onbre en la fontaine* (*Ibidem*, v. 351, p. 38).

[107] Na versão de Eilhart, em geral muito próxima da de Béroul (cf. F. Whitehead, «The early Tristan Poems», *in* **A.L.M.A.**, pp. 136-141) é também na água da fonte que a imagem do rei se reflecte (cf. Eilhart von Oberg, **Tristan et Iseut**, pp. 97, 98).

[108] «Tristan Rossignol - *Le Donnei des Amants*», vv. 7-8, *in* **Tristan et Iseut**, p. 322.

[109] Neste *lai*, Tristão deixa um ramo de aveleira na floresta, no caminho que Iseu vai percorrer. Atenta ao mais pequeno sinal do amante, a rainha da Cornualha encontra-o e compreende a mensagem que Tristão gravara no ramo ou representava através dele: eles estavam tão unidos como a aveleira e a

reconhecido por Iseu; o marido ciumento é comparado ao gelo que imobiliza a água e a impede de seguir o seu curso[110] - Iseu, que consegue libertar-se do seu domínio por um momento, está a agir de forma tão natural como a água que corre. Embora presente no início da cena, Marc não interfere no encontro apesar de ver Iseu sair para o vergel depois de denunciada pelo anão: convencido de que a mulher não ousaria ir abertamente ao encontro do amante, o rei deduz que ela não pode ser culpada. Assim, o autor desta nova cena mantém a presença algo caricata de Marc e do seu aliado, o anão (a quem Iseu dá uma bofetada que lhe arranca quatro dentes!), conservando, no entanto, a integridade do *hortus conclusus* e a perfeição do encontro, tornada particularmente preciosa pela ameaça constante que a fragiliza sem chegar a atingi-la.

***

No **Tristan en Prose**, a fonte não constitui o cenário de nenhum dos encontros amorosos dos protagonistas. É nas câmaras do castelo de Marc que os amantes habitualmente se encontram em segredo,[111] como aliás já acontecia em diversas cenas dos romances em verso.[112] Na passagem em que o encontro no jardim espiado por Marc é retomado, a árvore está presente (é aí que o rei se esconde), mas a fonte desapareceu.[113] Decididamente, os redactores de **TP** não foram sensíveis à pregnância simbólica do encontro amoroso no *locus amoenus*.

Ora, isso poderá explicar-se, em parte, pela extrema raridade desse quadro ou esquema narrativo em **LP**: ao longo dos oito volumes editados por Micha, há apenas duas referências a encontros de amor junto de fontes; trata-se, aliás, de duas situações que não envolvem os protagonistas do romance.[114] Quanto a Lancelot e Genebra, quando trocam o primeiro beijo, num prado, sob as árvores, nenhuma nascente é

---

madressilva que nela se enrolava; se os separassem, morreriam. Cf. «Lai de Chievrefoil», *in* **Tristan et Iseut**, pp. 313-319.

[110] Cf. «Tristan Rossignol...», vv. 91-136, *in* **Tristan et Iseut**, pp. 326-328.

[111] Cf. Curtis, T. II, § 514, p. 118; § 532, p. 134; § 535, p. 136 (Tristão espera no jardim que todos adormeçam e sobe a uma árvore para entrar pela janela no quarto de Iseu); §§ 542-543, pp. 141-142 (Tristão e Iseu são encontrados adormecidos na torre onde Marc aprisionara a mulher).

[112] Cf. Eilhart von Oberg, **Tristan et Iseut**, pp. 91, 105, 108-109, 143-147; Béroul, «Le Roman de Tristan», vv. 721-770, pp. 54-56; Gottfried, **Tristan**, p. 239, 241-242.

[113] Cf. ms. 757, T. I, pp. 376-383.

[114] Apanhando Persidés estendido junto de uma fonte com a amiga, um tio do cavaleiro acusa-o de *recreantise* (cf. **LP**, T. VIII, LXVa, p. 398). É também perto de uma fonte, num belo vale, que Morgana

referida,[115] e nos encontros seguintes, a fonte estará também sempre ausente.[116] De qualquer forma, o *hortus conclusus* como imagem associada à intimidade amorosa desaparece tanto em **LP** como em **TP** - talvez porque o jardim fechado da *Joie de la Cour* levara à degradação definitiva desse espaço simbólico.[117] Em **LP**, a fonte sofre um processo de negativização semelhante ao que descrevemos para a **Suite,** provavelmente porque é associado à fada malévola, como no episódio do *Val sans Retor*; em **TP**, deixará definitivamente de fazer parte do espaço construído e humanizado,[118] para pontuar a errância cavalheiresca na floresta desconhecida.

2.2. A fonte e o Mal no *Tristan en Prose*

Tal como o abandono do esquema narrativo do encontro amoroso na fonte, também a negativização deste cenário em **TP** pode, a nosso ver, atribuir-se em parte à influência do **Lancelot**. Porém, ainda que respeitando o espírito de **LP**, **TP** segue o seu próprio caminho e constrói em torno da fonte, desde os primeiros episódios, um quadro tópico muito característico.

2.2.1. O esquema do caçador perdido na pré-história tristaniana

A pré-história tristaniana, onde se relata a história dos antepassados de Tristão, é um verdadeiro «romance das origens», não apenas porque recua na genealogia do herói

---

surpreende o seu amigo deitado com outra donzela: a fada transformará este ninho de amor em prisão, criando assim o *Val sans Retor* (cf. **LP**, T. I, XXII, pp. 275ss).

[115] Cf. **LP**, T. VIII, LIIa, pp. 103-116.

[116] Cf. **LP**, T. IV, LXXXIV, pp. 377-378 e M. de Combarieu du Grès, «La mort en ce jardin...», p. 67.

[117] Para uma interpretação do espaço simbólico nesta aventura de **Erec et Enide**, cf. P. Gallais, **La Fée à la Fontaine et à l'arbre**, pp. 65-66 e 136.

[118] Em **LP**, a fonte ou nascente aparece, maioritariamente, no espaço não dominado da floresta e tem a mesma função de balizar a errância dos cavaleiros. Muito raramente, faz parte do espaço construído, ao lado da torre, dentro dos muros do castelo (cf. **LP**, T. I, p. 185; T. II, p. 392; T. IV, LXXVII, p. 169), mas integra-se frequentemente num espaço humanizado embora não construído: o cenário da fonte, com árvore(s) e tenda(s) (cf. **LP**, T. VII, XXIIIa, pp. 288-289; T. II, XLV, p. 163; LIV, pp. 286-287; LXXXIII, p. 317; LXVI, p. 371; LXIX, p. 414; T. V, XVIII, p. 142). Em **TP**, a fonte surge dentro do castelo apenas em três cenas (cf. Curtis, T. I, § 341, p. 172 e § 358, p. 178; Ménard, T. V, § 88, p. 164 ou ms. 757, T. III, p. 163) e associada a tendas apenas em duas passagens (nos dois casos, trata-se das tendas de cavaleiros que participam em torneios; cf. Ménard, T. II, § 120, p. 250 e Ménard, T. V, § 167, p. 249 ou ms. 757, T. III, p. 266).

epónimo até ao tempo fundador da cristianização da Grã-Bretanha, que é aliás o tempo em que decorre a acção do primeiro romance dos ciclos do *Lancelot-Graal* e do Pseudo-Boron,[119] mas também porque apresenta as personagens mergulhadas ainda nas trevas do paganismo e já apanhadas nas teias de uma paixão que terá consequências nefastas, demonstrando assim que as leis da hereditariedade já predispunham Tristão para o amor sem limites que viria a ligá-lo à rainha da Cornualha:[120] são de algum modo as origens do amor tristaniano que aqui são relatadas.

Quanto às fontes, nesta primeira parte de **TP** já nada as liga aos amenos cenários dos textos em verso. Pelo contrário, no romance em prosa, as nascentes e as fontes atraem os maus encontros. Embora claras e límpidas, nunca servirão de refúgio aos amantes: é com a morte ou a ameaça da morte que o cavaleiro aí depara. O amor - melhor dizendo, as relações sexuais - tem lugar no interior do castelo, aquando do casamento de Chelinde com Sador[121] e depois com Canor,[122] mas também quando a heroína é violada por Naburzadan[123] e por Pelias.[124] A única vez em que Chelinde aparece junto de uma fonte,[125] é raptada pelo marido, Sador, mas o seu amor será consumado bem mais tarde, fora deste quadro. Na verdade, a «fontene», que é quase sempre uma simples nascente, é o cenário de grande parte dos episódios que se desenvolvem na floresta, mas trata-se de um microcosmo que concentra as propriedades daquele espaço perigoso e informe, não de um refúgio no meio do caos.

A fonte é o cenário de aventuras cujos heróis são, quase sempre, os maridos ou pretendentes de Chelinde. De estrutura fortemente regular, uma grande parte desses episódios obedece a um esquema que já encontrámos na **Suite du Merlin**:

1/ O herói parte para a caça na floresta;

2/ perde os companheiros / perde-se;

---

[119] Referimo-nos, como é evidente, à **Estoire del Saint Graal**.

[120] Vários críticos defenderam já esta opinião. Cf. J. P. Traxler, «Observations on the importance of the prehistory in the **TP**», **Romania**, CVIII, 1987, pp. 539-548; E. J. Mickel, «Tristan's ancestry in the **TP**», **Romania**, CIX, 1988, pp. 68-89; P. Gracia, «La prehistoria del **TP** y el incesto», **Romania**, CXI, 1990, pp. 385-398.

[121] Cf. Curtis, T. I, § 7, p. 42.

[122] Cf. Curtis, T. I, § 19, p. 46.

[123] Cf. Curtis, T. I, § 9, p. 42.

[124] Cf. Curtis, T. I, § 38, p. 53.

[125] Cf. Curtis, T. I, §§ 87-89, pp. 72-73.

3/ a aventura guia-o até uma fonte;[126]

4/ dá-se um encontro perigoso.

No quadro abaixo, a regularidade das cenas é bem visível.

Curtis, T. I	**Herói parte para a caça na floresta;**	**perde companheiros/ perde-se;**	**a aventura guia-o até fonte;**	**dá-se encontro perigoso.**
§ 8-9 Sador	*... estoit alez chacier en un bois ...*	*... e ot mené avec li po de compaignie.*	*Au soir avint que li pors dona estal devant une fontaine.* (duas ocorrências)	É ferido pelo javali e mata-o mas *demora tote la nuit engoisseus et destroiz et si vains et si foibles del sanc qu'il avoit les-sié, qu'il cuidoit bien illec* ***morir****.*
§ 34 Canor	*... fu alez en un bois...*	*...e ot perdu toz ses compaignons. Et la ou il aloit ensi forvoiant ça et la, com cil qui ne savoit mie tres bien les asanz del bois ...*	*...il li avint que aventure l'aporta a une mout bele fontaine...*	*...ou il trouva le roi Pelias de Leonois dor-mant.*
§ 34-35 Pelias	*... je me parti de (...) mon chastel, a grant compaignie de ces de mon ostel. Et tant que nos acoil-limes un cerf tant viste e tant inel que onques jor de ma vie ne vi si corant.*	*... si que je lessai en po d'eure toz mes compai-gnons plus de quatre liues loig. En tel maniere chaçai ce cerf fors de ma terre, et m'en ving en la vostre au ferir des esperons. Si me plaisoit tant la voie et tant pring la chace en grox que je ne me apercevoie mie que je fusse fors de ma terre. »* A noite chega e P. perde o cervo, os compa-nheiros e o cavalo *«qui morut desoz moi, si que je remés a pié, loig de tote ma gent et en tel leu ou je ne me reconoisoie point.»*	Passa a noite *devant une roche* e no dia seguinte erra na floresta, perdido: *... quant je cuida estre fors de ceste forest, je me trovai devant la roiche meïsmes ou mes chevax morut. Et lors ving je jusqu'a ceste fontaine, si en bui assez por estanchier ma suef, et m'endormi erranment de lasseté et de travail. Or vos ai devisié quele aventure m'aporta ça.*	É acordado por Canor.

[126] Note-se a repetição da frase *il li avint que aventure l'aporta...*

§ 64-5 Sador	----------	Está só na floresta (foi expulso da Cornualha e entrou no Léonois, país inimigo).	*... il li avint qu' il s'endormi un jor delés une fontaine desouz un grant arbre; e il estoit lassés e travailliez durement por le chaut qui grant estoit.*	Dois escudeiros de Pelias reconhecem Sador adormecido e vão perguntar ao rei se devem matá-lo. Sador acorda e foge.

§127 Canor	*Un jor estoit li rois ou bois et chaçoit...*	*... e avoit toz ses chiens perduz, et tote sa mesnie, fors solement Nichoraut.*	*... il li avint que aventure l'aporta devant la fontaine ou il avoit jadis aporté l'enfant; et vint el leu meïsmes ou il l'avoit mis e lessié.*	Canor, furioso quando se lembra que Nichoraut salvou Apolo, mata-o.
§128 Apolo	----------	----------	*... il li avint que aventure l'aporta sor la fontaine ou Nichoraus gisoit, qui n'estoit mie encores morz.*	Nichoraut acusa Canor e pede vingança.
§ 144 Sador	----------	Sador parte só: vai visitar o túmulo de Pelias no templo de Vénus, que fica no *bois Hercule*, muito perto da fronteira entre o Léonois e a Cornualha.	*il li avint qu'il encontra le roi Canor.*	Canor reconhece Sador, ataca-o e fere-o de morte. Este crime levará à morte de Canor e Luce e ao recomeço da guerra.
§ 144 Canor	----------	Canor parte só para o *bois Hercule.*	*... il li avint que aventure l'aporta desus une fontaine ou Sador s'estoit ... e regardoit la fontaine qui mout estoit bele e clere.* (Trata-se da mesma cena referida acima.)	C. reconhece S., ataca-o e fere-o de morte. Este crime levará à morte de Canor e Luce e ao recomeço da guerra.
§ 176 Cicoria de	*Un jor estoit li rois alés en bois e estoit travailliés de chacier,*	*e ot perdue sa compaignie e ses chiens.*	*Si l'aporta adonc aventure a une fontaine mout bele e mout delitable. Li rois avoit eü chaut, si descendi e pensa qu'il bevroit de cele fontaine por estancher la soif qu'il avoit.*	Vê um leão que mergulha na fonte.

Mostrámos já que este esquema narrativo, corrente na literatura medieval e na tradição oral, funciona muitas vezes como um prelúdio ao encontro com um ser sobrenatural ou à entrada no Outro Mundo. O episódio protagonizado por Pelias é sem dúvida o que se liga de forma mais evidente a essa tradição, pois o cervo que ele persegue - *un cerf tant viste e tant inel que onques jor de ma vie ne vi si corant* - é quase sobrenaturalmente

veloz, enquanto Pelias não apenas desemboca numa fonte, mas também passa uma fronteira, entrando sem disso se aperceber no reino vizinho da Cornualha. Esta passagem involuntária para um outro reino provocada pela alienação da caça é uma racionalização bastante evidente da passagem para o Outro Mundo.

A fonte, *locus amoenus* que convida ao repouso, é aqui, tal como em **LP**, um falso paraíso: os heróis adormecidos, impotentes perante ameaças várias, correm frequentemente perigo de morte nesse espaço aparentemente inócuo. Assim Sador, ferido por um javali, fica estendido perto de uma fonte: *demora tote la nuit engoisseus e destroiz et si vains e si foibles del sanc qu'il avoit lessié, qu'il cuidoit bien illec morir.*[127] Mas não é só a morte que ele deve temer pois nessa mesma noite, aproveitando a sua ausência, Naburzadan, seu irmão, viola Chelinde: tal como as chagas de Tristão, também a de Sador simboliza o desregramento sexual. Como afirma Jean-Charles Huchet,

> Sador, (...) ancêtre [de Tristan] reçut une blessure d'un sanglier qui l'immobilisa auprès d'une fontaine (...), tout au long d'une nuit durant laquelle son frère, Naburzadan, abusait de Chelinde, son épouse... La plaie se veut ici marque corporelle d'une jouissance incestueuse attribuée au double, bientôt puni d'une blessure mortelle à la tête.[128]

Mais tarde, dois escudeiros do rei Pelias encontram Sador adormecido junto de uma fonte e Canor depara com Pelias dormindo num cenário idêntico. Se é evidente que Sador corre perigo, visto que os escudeiros hesitam entre matá-lo e levar o seu corpo ao rei ou ir avisar primeiro o monarca, a passagem em que Pelias é suavemente despertado por Canor parece perfeitamente inócua. Trata-se, porém, de um momento extremamente perigoso no que diz respeito à psicologia das duas personagens: do confronto entre

---

[127] Curtis, T. I, § 8, p. 42.

[128] **Tristan et le Sang de l'Ecriture**, Paris, P.U.F., 1990, p. 33. Trata-se aqui de um caso de incesto de segundo tipo, já que dois parentes consanguíneos partilham um mesmo parceiro sexual. Como afirma Françoise Héritier, *la rencontre dans la même matrice produit toute une série d'effets dévastateurs* (...) - *je le dis pour les Nuer, c'est un exemple, mais c'est vrai pour bien d'autres sociétés* (...). *Les effets dévastateurs peuvent être d'abord sur le corps de celui des deux partenaires qui est le plus faible* (...) *généralement celui qui ne sait pas* (...), *c'est-à-dire généralement le mari qui est trompé par son fils ou par son frère dans son mariage* (...). (F. Héritier, «Autour de l'inceste de deuxième type», *in* D. Castro, **Incestes**, s.l., L'Esprit du Temps, 1995, p. 115.)
Note-se que na **Mort Artu** Lancelot é ferido por caçadores da casa de Artur, num dia de grande calor, quando dormia junto de uma fonte. Esta cena representa, tal como a protagonizada por Sador, o desregramento sexual e a situação de enorme vulnerabilidade em que se encontra o cavaleiro, já que a sua relação com Genebra fôra descoberta havia pouco tempo. Cf. **MA**, pp. 78-79.

duplos, reis de reinos vizinhos que amam a mesma mulher, terá necessariamente que resultar um vencedor e um vencido. Na pré-história tristaniana, esta é a única cena na fonte em que as personagens se comportam segundo as regras da cortesia: depois de ouvir o relato de Pelias, que narra como se perdeu e passou, sem se aperceber, a fronteira com a Cornualha, Canor leva-o consigo no seu próprio cavalo e acolhe-o no seu castelo.[129] Porém, algumas linhas mais tarde, todo o perigo que este encontro encerrava acaba por aparecer: Pelias, quebrando todas as regras da hospitalidade, ameaça Canor que, apavorado, mergulha nas águas revoltas que cercam o castelo. Depois, fazendo-se passar pelo marido, Pelinor viola Chelinde no leito conjugal.[130]

Quanto à floresta, é um espaço desconhecido e não dominado, um verdadeiro labirinto. Todos os que aí penetram, quer se trate de Canor, de Pelias ou de Sador, perdem-se e erram durante muito tempo sem encontrar o caminho. Pelias percorre a floresta durante um dia inteiro até encontrar um espaço familiar, o refúgio onde passara a noite anterior:

> «Hui cest jor, quant je cuida estre fors de ceste forest, je me trovai devant la roiche meïsmes ou mes chevax morut. Et lors ving je jusqu'a ceste fontaine, si en bui assez por estanchier ma suef, e m'endormi erranment de lasseté et de travail.»[131]

Claro que Pelias regressara involuntariamente ao local de partida; o seu objectivo era sair do labirinto. É curioso, porém, que seja o rochedo - não a fonte - o único ponto de referência. Com efeito, nas quatro primeiras cenas mencionadas neste quadro, a fonte nunca é um elemento organizador do espaço indiferenciado da floresta. Todas as fontes são desconhecidas e anónimas; o herói nunca regressa a uma nascente que lhe seja familiar.

Na pré-história tristaniana, a floresta funciona menos como o espaço da aventura e da iniciação, do que como uma representação do inconsciente e dos seus perigos.[132] Esta acentuação da polaridade negativa da sua característica fundamental - o facto de ser

---

[129] Cf. Curtis, T. I, § 36, pp. 52-53.
[130] Cf. Curtis, T. I, §§ 38-39, pp. 53-54.
[131] Curtis, T. I, § 35, pp. 52-53.
[132] Cf. G. Bachelard, **La Terre et les Rêveries du Repos**, Paris, José Corti, 1948, pp. 210-214.

um espaço outro, desconhecido - não é surpreendente;[133] o que surpreende é que a fonte partilhe esses traços. É porém o que se passa na pré-história de **TP**, onde este cenário está frequentemente associado ao sono (como vimos acima) ou a um estado de semi-inconsciência - é o caso de Sador gravemente ferido. Na verdade, o perigo que ameaça os cavaleiros é sobretudo interior: a floresta representa o labirinto das suas paixões - a paixão irrefreável pela sedutora Chelinde, a violência que os levará ao homicídio dos seus pares. Numa cena não incluída no quadro por uma questão meramente formal[134] mas cuja significação está muito próxima da das cenas recenseadas, Canor sonha: *il li estoit avis qu'il estoit en un bois grant e parfont, e pres d'une fontaine.*[135] O facto de Canor se encontrar na floresta apenas em sonhos não altera a simbologia do espaço, mas torna-a, pelo contrário, mais evidente. Com efeito, trata-se de um dos raros momentos da pré-história tristaniana em que a floresta é explicitamente descrita como um espaço assustador e em que o perigo que representa é materializado graças a animais simbólicos, cujo sentido é assim mais claro. Canor luta com um leopardo; um leão aparece em seguida, mata o leopardo e devora o próprio Canor. Como vimos, o leopardo representa Sador, o primeiro marido de Chelinde, e o leão Apolo, o filho deles. O perigo não está, portanto, no espaço exterior mas nas relações entre as personagens, e a violência das feras apenas representa o poder de destruição das paixões humanas. Quando Canor decide matar Apolo, o filho recém-nascido de Chelinde, para evitar que o destino se cumpra, leva-o para a floresta para o afogar na fonte. A água da fonte é engolidora porque cristaliza num elevado grau as sombrias propriedades da floresta. Canor, condoído pelo choro da criança, acabará por abandoná-la para que as feras a devorem, o que não altera em nada a simbologia do lugar: quer se trate de devoração ou de afogamento, é sempre a anulação da *male mort* que ameaça o pequeno Apolo.

Vejamos agora a segunda série de episódios passados na fonte, separada da primeira por um número considerável de fólios que correspondem, em grande parte, às

---

[133] Não é por acaso que todos os loucos da literatura de Bretanha - de Ivain a Merlim, Tristão ou Lancelot - estabelecem com a floresta uma relação de grande proximidade: a perda da consciência implica um retorno à animalidade que Chrétien de Troyes descreveu admiravelmente no **Chevalier au Lion** (cf. J. Le Goff, «Lévi-Strauss en Brocéliande - esquisse pour une analyse d'un roman courtois», *in* **L'Imaginaire Médiéval**, pp. 151-187).

[134] Por lhe faltar o esquema introdutório do caçador perdido.

[135] Curtis, T. I, § 20, p. 46.

aventuras com o gigante dos enigmas que aterroriza a cidade de Albine.[136] Se, à primeira vista, depois da unidade narrativa bastante homogénea da *forest au jaiant* em que a água está totalmente ausente,[137] parece que voltámos à mesma floresta-labirinto semeada de perigosas e indistintas fontes, a verdade é que uma série de coincidências conduz sempre as personagens até cenários familiares. Assim, durante uma caçada, Canor volta, *par aventure, devant la fontaine meïsmes* onde abandonara Apolo criança e, enfurecendo-se ao lembrar-se de que fora Nichoraut (que *par aventure* o acompanhava) quem salvara a criança, ataca-o e fere-o de morte.[138] Depois, *par aventure* ainda, Apolo chega à fonte onde Nichoraut jaz ferido e este conta-lhe o acontecido e pede-lhe que o vingue.[139] Num episódio muito próximo deste, a floresta dá lugar a um bosque - o *bois Hercule* - onde se encontra um templo muito especial: é dedicado a Vénus e encontra-se na fronteira entre o Léonois e a Cornualha. Canor, Sador, Luce (filho de Pelias e rei do Léonois) e Apolo conhecem bem o caminho e dirigem-se para lá, separadamente, para celebrar a festa de Vénus e homenagear Pelias que aí fora sepultado. No caminho, Canor surpreende Sador pensativo perto de uma fonte; desafia-o e fere-o, mas é Apolo que o mata quando, chegando ao mesmo local (junto da fonte), responde ao desafio de seu pai que o tomara por Canor.[140]

Ainda que o motivo inicial do caçador perdido na floresta se conserve apenas na primeira destas cenas,[141] o autor parece ter-se esforçado por aproximar esta sequência narrativa da anterior através de alguns procedimentos pouco hábeis como a repetição absolutamente regular, em passagens muito próximas, da expressão *il li avint que aventure l'aporta*.[142] Com efeito, se a fonte conserva todo o seu poder maléfico - aliás,

---

[136] No quadro das páginas 83-84, as duas séries de episódios estão separadas por um traço duplo.

[137] A floresta mantém o seu carácter ameaçador, que se torna aliás mais evidente (*...une forest grant et merveilleuse et enciene durement qui bien duroit dis jornees de lonc* (...) *et une de lé.* - Curtis, T. I, § 79, p. 69), mas as fontes desaparecem completamente nas sequências narrativas onde se desenrolam os encontros com o gigante que assola Albine (cf. Curtis, T. I, §§ 79-81, pp. 69-70; §§ 97-117, pp. 75-84; §§ 130-137, pp. 89-93), o que é particularmente significativo pelo facto de, entre as referidas sequências, as fontes continuarem a surgir, mantendo as mesmas características (cf. Curtis, T. I, § 87, p. 72 e § 127, p. 88).

[138] Cf. Curtis, T. I, § 127, p. 88.

[139] Cf. Curtis, T. I, § 128, p. 88-89.

[140] Cf. Curtis, T. I, §§ 144-148, pp. 95-97.

[141] *Un jor estoit li rois ou bois et chaçoit; et avoit toz ses chiens perduz, et tot sa mesnie, fors solement Nichoraut.* (...) *il li avint que aventure l'aporta devant la fontaine* (...). (Curtis, T. I, § 127, p. 88) Na cena seguinte, Apolo vai caçar, mas não se perde: regressa pensativo e afastado dos demais (cf. Curtis, T. I, § 128, p. 88).

[142] Cf. Curtis, T. I, § 127, p. 88; § 128, p. 88; § 130, p. 88.

os pressentimentos e o perigo dos primeiros episódios dão lugar a homicídios bem reais - a floresta já não é o mesmo mundo vasto e não dominado onde os caçadores se perdiam inevitavelmente; transformou-se num espaço conhecido, semeado de pontos de referência como a fonte ou o templo de Vénus, e o sentido do termo *aventure* está menos próximo de «acaso» do que de «destino fatal». Alguns comentários das personagens mostram, aliás, como a visão do espaço se submete aqui a uma vontade de ordem e simetria, ainda que se trate de uma ordem nefasta, desembocando na morte. Antes de matar Nichoraut, Canor explica-lhe a razão do seu gesto:

> De cest leu delivras tu celi par qui je doi morir. (...) Et quant tu por mon domaige sauvas celi par qui je doi morir, a morir te covient tot premierement, qui me doie faire morir aprés.[143]

Nichoraut, quando Apolo o encontra ferido diz-lhe:

> « ... ici **vos** delivra ma feme de mort, et ici sui je morz **por vos**. Li rois Canor, qui ci **vos** abandona jadis a mort, m'a **por vos** fait ici morir».[144]

Acrescente-se que o rei Canor, que sonhara que Apolo o mataria perto de uma fonte, o abandonara, recém-nascido, junto de uma nascente; e ainda que, tendo sonhado que seria devorado por um leão (que representava Apolo), expusera a criança às feras.[145] Tudo se passa como se Canor, provocando uma situação que inverte ponto por ponto os dados do seu sonho profético, quisesse exorcisar o destino - o que não logrará fazer, como é evidente.

Na verdade, a redução do espaço ilimitado da floresta representa as limitações que se vão impondo, cada vez mais, às personagens, simbolizando a sua impossibilidade de fugir ao destino. A morte de Sador e Canor às mãos de Apolo não é mais do que o desenlace previsto de um esquema edipiano que se vinha construindo desde o nascimento do filho de Chelinde: a profecia que anunciava a morte de Canor às mãos do enteado acaba por dizer respeito não apenas ao padrasto, mas também ao pai, confirmando a relação de duplicidade que a luta pela mesma mulher e a semelhança dos nomes («Sad**or**» / «Can**or**») sugeriam.

---

[143] Curtis, T. I, § 127, p. 88.
[144] Curtis, T. I, § 128, p. 89; sublinhados e destacados nossos.

Outros homicídios serão cometidos no espaço que se estende entre a fonte e o templo: desafiado por Luce que o surpreende nas suas terras (no reino do Léonois), Canor luta contra ele e mata-o;[146] para vingar o companheiro, Apolo mata Canor, cumprindo a profecia.[147] A união final de todos os fios narrativos é sublinhada pela reunião de todas as personagens num mesmo local: os corpos de Canor, Sador e Luce juntar-se-ão ao de Pelias no templo de Vénus, enquanto Apolo, o único sobrevivente, fica, também ele, sob o domínio da deusa do Amor, já que se rende, como Sador, Canor e Pelias antes dele, à beleza encantatória de Chelinde e, cumprindo a segunda parte da profecia edipiana, casa com a própria mãe.[148] A fonte, local de aparição da fada no folclore e na literatura romanesca, parecia ter-se desligado do domínio da sedução feminina na pré-história tristaniana. Na verdade, volta a estar-lhe submetida através da sua relação com o templo de Vénus, símbolo evidente dessa força fatal de que Chelinde é a personificação: é a sua beleza que faz mover os protagonistas desta primeira parte de **TP**, é a paixão que ela inspira que causa todos os conflitos e ódios que acabarão por dizimá-los.[149]

Porém, Chelinde aparece apenas uma vez perto da fonte. Sador, tendo partido para a floresta em busca da mulher de Canor (prometeu levá-la a Pelias pois não sabe que se trata da sua própria esposa, que ele perdera quando fora abandonado no mar), encontra quatro aias da rainha Chelinde que vão buscar água *a une petite fontaine qui estoit a l'entree de une praarie.*[150] As donzelas explicam que estão a preparar o almoço e que a rainha se encontrará com elas *aprés le deduit e l'esbastement de la forest.*[151] Única cena na fonte onde intervêm mulheres, parece tratar-se de uma extensão do espaço civilizado: a fonte não se encontra em plena floresta, mas na orla de um pequeno prado; os diminutivos tornam-na um espaço acolhedor e familiar; Sador não erra, mas dirige-se para lá em busca de Chelinde; a rainha e o seu séquito não foram à caça, mas pretendem

---

[145] Cf. Curtis, T. I, § 20, p. 46 e § 25, p. 48.
[146] Cf. Curtis, T. I, § 150, p. 97.
[147] Cf. Curtis, T. I, § 151, p. 98.
[148] Cf. Curtis, T. I, § 158, p. 100.
[149] É também isso que afirma L. Harf-Lancner: (...) *ainsi Sador, Canor e Pelias, les trois époux de Chelinde, morts pour elle, sont réunis dans la mort, dans le sanctuaire de la redoutable déesse dont Chelinde est l'avatar.* («L'eau magique et la femme-fée: le mythe fondateur du **Tristan** en prose», **Senefiance**, 15, 1985, p. 208.)
[150] Curtis, T. I, § 87, p. 72.
[151] *Ibidem.*

simplesmente passear e divertir-se. Enfim, a fonte no prado parece ser um verdadeiro *locus amoenus* e não um falso paraíso, mas esta cena não pode, por si só, significar a inocuidade de Chelinde.[152] Ainda que pareça suportar todas as peripécias da sua acidentada vida com passividade e resignação e que seja ela a primeira vítima da sua beleza, o seu nefasto poder de atracção liga-a irremediavelmente ao Mal: enquanto Apolo, iluminado pela prédica de Santo Agostinho, se arrependerá dos seus pecados involuntários e se converterá ao cristianismo, Chelinde permanecerá cega perante a evidência do crime e acabará por ser destruída pelo fogo divino.

A princesa da Babilónia pertencia ao inferno desde a sua aparição na costa da Grã-Bretanha - aparição que constitui, aliás, para Laurence Harf-Lancner, o primeiro momento de um esquema tipicamente melusiniano:

> Cette rencontre est caractéristique des contes mélusiniens, qui relatent la venue d'une fée dans le monde des humains, son mariage avec un mortel et la naissance d'une belle descendance, enfin le retour de la fée dans l'autre monde.[153]

Com efeito, esta personagem, embora fortemente racionalizada, conserva da mulher sobrenatural a ligação à água. L. Harf-Lancner chama a atenção para o facto de Chelinde aparecer sempre, directa ou indirectamente, associada ao elemento líquido quando é vista ou possuída pela primeira vez por cada um dos seus novos pretendentes:

- aparece pela primeira vez a Sador na praia, aonde chegou por mar;[154]
- enquanto é violada por Naburzadan no castelo, Sador, ferido, permanece imóvel junto de uma fonte;[155]
- aparece pela primeira vez a Canor no porto, aonde chegou por mar;[156]
- Pelias viola Chelinde no castelo de Canor depois de ter sido encontrado por este no seu domínio, junto de uma fonte;[157]

---

[152] Além disso, apesar dos elementos racionalizantes, alguns aspectos fazem lembrar, segundo L. Harf-Lancner, os *lais* feéricos e o rapto da mulher cisne. Cf. «L'eau magique et la femme-fée...», **Senefiance**, 15, 1985, p. 208.

[153] *Ibidem*, p. 204.

[154] Cf. Curtis, T. I, § 4, p. 41.

[155] Já vimos que os dois irmãos funcionam como duplos e que a ferida de Sador representa a agressão sexual de que Chelinde é vítima.

[156] Cf. Curtis, T. I, § 18, p. 45.

[157] Cf. Curtis, T. I, §§ 34-38, pp. 52-53.

- Sador, tendo partido em busca de Chelinde para a levar a Pelias, encontra-a junto de uma fonte.[158]

É curioso como cada romance, sem rejeitar o que o antecedeu, sem deixar de o utilizar como modelo, vai criando as suas próprias cadeias de motivos. Na pré-história de **TP**, a fonte continua a estar, como em **LP**, ligada ao poder nefasto da fada, mas a forma como essa ligação se expressa é já muito diferente: a fonte não é (com uma única excepção) o cenário da aparição da fada mais ou menos racionalizada, mas o espaço que, na sua ausência, a simboliza.

Mais tarde, num episódio que já não podemos incluir na pré-história por ser posterior à concepção de Tristão (embora anterior ao seu nascimento), num dos raros momentos em que **TP** não apaga as marcas explícitas de maravilhoso, Meliaduc, o rei do Léonois e pai de Tristão, tendo partido para a caça, deixa-se seduzir por uma feiticeira que o encontra perto de uma nascente e que o leva com ela, prometendo mostrar-lhe belas aventuras. O narrador é claro: embora a aparição na fonte se mantenha, este não é o domínio da donzela, mas apenas um espaço de comunicação entre os dois mundos. A *enchanteresse* leva o rei até ao seu refúgio - uma torre que se ergue num rochedo - e, numa câmara *faite par grant estude*, lança-lhe um feitiço: Méliadus, apaixonado, perde a memória. Tal como na **Suite du Merlin**, o rochedo, mais do que a fonte, surge como o espaço por excelência da mulher sobrenatural.[159] A designação da morada da donzela feiticeira - *Roche de la Cornoailloise*[160] - confirma-o, assim como a primeira aparição de Merlim, que *descendoit d'une roche e s'en aloit toz seus parmi le bois.*[161] A fonte, por seu lado, mantém-se neste episódio um cenário de crime, já que Meliaduc interrompera a jornada por causa de um cavaleiro que aí fora morto.[162]

---

[158] Cf. Curtis, T. I, §§ 87-88, pp. 72-73.

[159] Recorde-se que, na **Suite**, a *Roche as Puceles* é o refúgio de doze irmãs cujos poderes sobrenaturais lhes permitem prever o futuro e dominar Galvão e o Morholt graças a um feitiço (cf. **Suite**, §§ 496-501, pp. 458-465). A *Roche Sanguin*, na *Partie Gauvain* do **Conte del Graal** de Chrétien de Troyes, parece pertencer ao Outro Mundo (é aí que se ergue o *Chastel de Merveille*) e é possível (até pelas semelhanças fónicas) que tenha inspirado o autor de **LP**, que faz da *Roche as Saxons* o domínio de Gamille, a feiticeira (cf. **Le roman de Perceval ou le Conte du Graal**, ed. W. Roach, Genève / Paris, Droz / Minard, 1959, vv. 7508ss, pp. 220ss e **LP**, T. VIII, LXXIa, p. 453).

[160] Cf. Curtis, T. I, § 233, p. 127.

[161] Curtis, T. I, § 226, p. 125.

2.2.2. O esquema do caçador perdido ao longo do *Tristan en Prose*

Ao contrário do que acontece na pré-história tristaniana, as fontes que têm como única função balizar a errância cavalheiresca, constituindo um espaço não conotado com o Mal, são relativamente numerosas ao longo dos restantes volumes de **TP**. Por vezes, são apenas o local (não descrito) onde o cavaleiro encontra outros cavaleiros ou donzelas.[163] Noutras ocasiões, trata-se de nascentes belas e inofensivas, verdadeiros *loci amoeni* onde o cavaleiro cansado se refresca e repousa.[164]

Porém, mesmo para lá da pré-história, a fonte continua a ser, frequentemente, cenário do crime, da morte não cavalheiresca e do homicídio traiçoeiro, contribuindo para sublinhar o paralelismo entre diferentes momentos da intriga e personagens igualmente vis. Não é certamente por acaso que Canor, a figura mais carregada de vícios da pré-história tristaniana, é o culpado de duas mortes pouco heróicas junto da fonte, matando Nichoraut de surpresa e atacando Sador apesar de ele estar desarmado.[165] Recordemos ainda que fora ele, também, quem abandonara o recém-nascido Apolo junto dessa mesma fonte para que as feras o devorassem. O rei Marc, seu longínquo descendente que herda toda a sua vileza, matará o próprio irmão, Perneham, na *Fontaine au Lion* para que ele não possa usurpar-lhe o trono da Cornualha.[166]

O paralelismo entre o homicídio de Nichoraut e o de Perneham é evidente. Canor, assim como Marc, projectavam o crime havia algum tempo, e ambos queriam matar homens da sua confiança, que tinham provado ser melhores do que eles: o primeiro esperava uma ocasião propícia para se vingar de Nichoraut que havia salvo Apolo; o segundo precisava de evitar que o irmão, mais corajoso e mais amado pelo seu

---

[162] Cf. Curtis, T. I, § 224, p. 124.
[163] Cf. Curtis, T. II, § 554, p. 151; § 593, p. 181; § 625, p. 207; Curtis, T. III, § 938, p. 233; Ménard, T. II, § 78, p. 189; § 82, p. 196; Ménard, T. III, § 159, p. 198; ms. 757, T. IV, pp. 37-38.
[164] Cf. Curtis, T. II, § 526, pp. 128-129; § 667, p. 238; Curtis, T. III, § 693, p. 22; § 816, p. 123; Ménard, T. I, § 169, p. 249; Ménard, T. II, § 67, p. 172; § 116, p. 244; Ménard, T. III, § 37, p. 85; § 212, p. 245; Ménard; T. IV, § 53, p. 120; § 68, p. 137; § 71, p. 140; § 107, pp. 186-187; ms. 757, T. II, p. 117, 128, 336; ms. 757, T. III, p. 102; Ménard, T. V, § 136, p. 215 / ms. 757, T. III, p. 224; Ménard, T. V, § 164, p. 245.
[165] Canor ataca Sador e deixa-o gravemente ferido. Este, pouco depois, desafia Apolo pensando que se tratava de Canor e Apolo acaba por matá-lo. Cf. Curtis, T. I, §§ 146-150, pp. 96-97.
[166] Cf. Curtis, T. I, §§ 242-243, pp. 130-131.

povo, o destituísse do trono. Durante uma partida de caça, Canor perde todos os seus homens com excepção de Nichoraut, e os dois chegam *par aventure* à fonte onde o rei havia abandonado a criança; é o que acontece a Marc que, no regresso de uma caçada, chega só com o irmão à *Fontaine au Lion*. Canor sente a cólera invadi-lo ao reconhecer o lugar (*il est touz esbahiz; si fremist d'ire et de maltalent*[167]); quanto a Marc, é depois de ter bebido da água da fonte que, olhando para o irmão, se deixa dominar pela ira, matando-o. Tudo se passa como se o cenário inspirasse os homicidas, alimentando os seus maus pensamentos e incitando-os ao crime.

Para além do assassínio de Perneham, a *Fontaine au Lion* é ainda associada a dois outros crimes:

> ... a cele fontaine ocist puis Tristans, li bons chevaliers, Archeman, le frere Audret, qui toz jorz l'avoit esloignié a son pooir d'avoir ses solaz de la roïne Yselt.[168] Et devant cele fontaine meïsmes perdié puis li rois Mars Maraugis, son fil, qu'il avoit eü de sa niece, si petite creature qu'il n'avoit pas encores set jorz entiers.[169]

A referência ao abandono, pelo rei Marc, de um filho incestuoso junto de uma fonte vem mais uma vez confirmar o paralelismo entre Marc e Canor, culpados do mesmo crime. Como se sabe, a concepção incestuosa de Meraugis e o seu abandono pelo rei Marc serão relatados na **Demanda**.[170]

***

O esquema narrativo, muito frequente na pré-história tristaniana, da perseguição do cervo que leva ao isolamento do caçador na floresta e acaba com a sua chegada a uma fonte onde se dá um crime ou um encontro perigoso surgirá em todo o **Tristan en Prose** (nas versões longa e breve) por mais sete vezes.[171] Não é certamente por acaso que as três primeiras ocorrências «históricas» do esquema têm como protagonista o rei Marc: seguindo o modelo dos episódios protagonizados por Canor, pretende-se, tal como no episódio da morte de Perneham, aproximar os dois reis; fazendo de Marc o rei-caçador por excelência (*Mars, qui plus se delitoit assiduelment en chace que nul gentil*

---

[167] Curtis, T. I, § 127, p. 88.
[168] O anunciado crime de Tristão não virá a realizar-se em nenhuma das versões de **TP** que chegaram até nós.
[169] Curtis, T. I, § 178, p. 109.
[170] Cf. **Demanda**, § 278, pp. 222-223 e *supra*, III, 1.2.

home qui fust a celi tens ou monde...[172]), o redactor tristaniano liga-o aos pecadores pagãos da pré-história e coloca-o na periferia do mundo cavalheiresco. Com efeito, a caça parece ser incompatível com a errância em busca de aventuras: ao contrário do que acontece com o cavaleiro errante, o caçador não parte só ou com um ou dois dos seus pares, mas é acompanhado por um séquito anónimo do qual se separa, não por opção conscientemente assumida, para melhor buscar a aventura, mas devido à paixão que dele se apodera ao perseguir uma presa particularmente apetecível - a febre da caça leva-o a concentrar-se num objectivo bem definido (ao contrário da errância cavalheiresca, em que todas as possibilidades estão em aberto) e a esquecer tudo o resto, e só no fim de uma corrida desenfreada, quando finalmente alcança o cervo ou a fonte, o caçador se apercebe de que está só.[173]

Vejamos agora as três passagens protagonizadas por Marc:

TP	**Herói parte para a caça na floresta;**	**perde companheiros/ perde-se;**	**a aventura guia-o até uma fonte;**	**dá-se encontro perigoso.**
Marc (Curtis, T. III, § 901)	*... tote jor avoit chacié un cerf*	*... et estoit venuz de forest en forest, et avoit toz ses homes perduz si enterinement qu'il ne l'en estoit un remés, ne ne savoit qu'il estoient devenu. Et il meïsmes avoit tant forvoié celi soer par la forest qu'il ne savoit mes quel part il deüst aler ne coment il poïst venir a aucun recet.*	*Et por ce qu'il avoit illec trové cele meson et cele fontaine i estoit il descenduz.*	Vê Kahedin chegar e, temendo que seja Tristão, esconde-se.

[171] Apesar da presença da fonte, excluímos deste elenco uma passagem em que Marc segue um cervo até uma fonte, mas sem perder os seus companheiros. Cf. Ménard, T. III, § 49, p. 97.
[172] Curtis, T. III, § 893, p. 191.
[173] Sobre a caça como «la plus dévorante des passions», cf. B. Hell, **Le Sang Noir - Chasse et Mythe du Sauvage en Europe**, Paris, Flammarion, 1994, pp. 44; 52; 54-55.

Marc (Mén.. T. I, §§ 183-6)	*...ala un jor cachier en la forest du Morois a grant compaingnie de barons et de cevaliers. Si accuelli cele matinee un cherf mout isnel et mout legier...*	*... et pour ce k'il estoit miex montés que nus de ses compaingnons, les passa il tous et emprist du tout la cache sour lui (...). Li rois March les a si eslongiés em petit d'eure que il n'en set vent ne voie, ne il n'en ot nul (...). Et la u il aloit cevauchant en tel ma-niere, pensant toutes voies a sa cache k'il avoit perdue et a ses compaingnons autresi...*	*... il li avint adonc que aventure l'aporta droit sour la fontainne...* *...il a grant talent d'aler vers la fontainne, car il se vaurra illuec reposer aucun poi, pour ce que caus estoit et tressués et traveilliés durement et avoit mout talent de boire.* *A chief de piece prent li rois son cor et le sonne au plus fort k'il puet, pour ce que, s'il avenist par aucune aventure que si houme fuissent pres de lui, k'il l'oïssent et k'il venissent a lui.*	*... u mesire Tristans soloit repairier avoec les pastours (...). Mesire Tristrans dormoit...* Marc, anónimo, pergunta por T aos pastores, que dizem muito mal de Marc
Marc (ms. 757, T. I, pp. 387ss)	vai caçar ao Morois; T fica no castelo. *Celui jor li avint qu'il trova un cerf grant et parcreü, fort et legier a grant merveille. Li rois fist ces chiens descoupléz aprés le cerf. Li cers s'en fuit plus tost que vent et li chien s'en revont aprés si grant oirre con il poent.*	*Li rois Marc, qui a merveilles estoit bien montéz, se met aprés le cerf devant toz ces compaignons et tant maintient icele chace que il les esloigne si durement que il n'en puet mes oïr ne voiz ne son ne asens nul (...).*	*Au soir (...) avint que li cerfs ce mist en une fontaine... Li rois se fiert aprés le cerf et tret s'espee et l'ocit en la fontaine meïsmes, et li cers chiet tout maintenant. Li rois descent et tret le cerf sor la fontaine, et puis prent son cor et corne de prise por fere ces homes venir a soi. Mes c'est noiant de son apel, car il les avoit ja trop eslongniéz (...).*	(Marc volta para Tintagel, onde encontra Tristão e Iseu adormecidos no quarto da rainha.)

Surpreendentemente, apesar de bastante afastadas umas das outras no que diz respeito ao desenvolvimento da diegese, as passagens acima apresentadas parecem ainda mais regulares do que os seus modelos: trata-se sempre do mesmo protagonista; é sempre um cervo a presa escolhida; a floresta onde tudo se passa é sempre o Morrois.[174] Porém, se as integrarmos no seu contexto e tentarmos perceber qual é a sua função no desenvolvimento da narrativa e na caracterização das personagens, facilmente nos aperceberemos de que apenas o segundo e o terceiro episódios estabelecem relações realmente significativas com a pré-história tristaniana.

[174] Cf. Curtis, T. III, § 809, p. 196; Ménard, T. I, § 183, p. 267; ms. 757, T. I, p. 387.

Com efeito, a segunda passagem reproduz, não apenas no que diz respeito ao esquema já referido, mas também naquilo que lhe dá o seu sentido próprio, duas cenas protagonizadas por Canor e por Pelias. Nas suas linhas gerais, as passagens em causa narram o seguinte:

Pelias	Canor	Marc
Pelias parte para a caça *a grant compaignie de ces de mon ostel...*		Marc parte para a caça *a grant compaignie de barons et de cevaliers...*
... e persegue um cervo *tant viste et tant inel.* (Curtis, I, § 34)		... e persegue um cervo *mout isnel et mout legier.* (Ménard, I, § 183)
Sedento e cansado, bebe para matar a sede e adormece. (Curtis, I, § 35).		Aproxima-se da fonte, desejoso de beber e repousar, pois está muito cansado e cheio de calor. (Ménard, I, § 184)
	Canor encontra Pelias adormecido na fonte. (Curtis, I, § 35)	Marc encontra Tristão (louco) adormecido na fonte. (Ménard, I, § 184)
	Canor leva Pelias para o seu castelo e cuida dele. (Curtis, I, § 35)	Marc leva Tristão para o seu castelo e cuida dele, mas depois obriga-o a jurar que não voltará à Cornualha. (Ménard, I, §§ 187-189)

O processo de reescrita do redactor tristaniano é muito curioso: Marc começa por reproduzir os gestos de Pelias, passando, a partir do momento em que as duas personagens se confrontam, a representar o papel de Canor, o que vem apenas confirmar algo que era já muito visível na pré-história - o rei da Cornualha e o rei do Léonois são duplos e, apesar das diferenças de carácter, os seus actos na disputa de Chelinde são, até certo ponto, intercambiáveis. Outra função importante desta cena é a confirmação da estreita relação entre a pré-história e a história de Tristão: Canor, o marido abandonado (e rei da Cornualha), anuncia Marc (e, como vimos, de uma forma muito completa, pois apresenta os mesmos traços de carácter); Pelias, o futuro amante da rainha, anuncia, embora de forma menos evidente, Tristão.

Embora muito mais tardia no desenrolar da intriga, a terceira passagem acima apresentada estabelece o mesmo tipo de relação com a pré-história tristaniana. Desta vez (quebrando o paralelismo habitual), Marc representa o papel outrora desempenhado por

Sador. Entre as numerosas cenas de caça até agora analisadas, há apenas duas em que a presa é apanhada e morta: a que aqui nos interessa - Marc mata um cervo junto de uma fonte - e a primeira, em que Sador mata um javali no mesmo cenário.[175]

Na cena da pré-história, a relação especular entre Sador e o javali é mais evidente, já que também Sador é ferido e quase morre no confronto com o animal. A identificação entre este antepassado de Tristão e o javali, animal conotado com o excesso sexual,[176] não surpreende - Gottfried von Strassburg já identificara o suídeo com o amante de Iseu através do sonho de Marjodoc, em que um javali suja e rasga os lençóis do leito régio, e também graças ao escudo do sobrinho de Marc, que exibia um porco selvagem.[177] No ms. 103 de **TP**, quando Iseu sonha com um javali ensanguentado, não hesita em interpretá-lo como um anúncio da morte do amante.[178] Por outro lado, como refere A. Saly:

> Ce qui ressort de ces rapprochements, c'est qu'il existe une secrète affinité entre Tristan et le sanglier. On sait que l'homologue irlandais de Tristan, Diarmaid, amant de Grainne, a pour *geis* de ne pas tuer de sanglier sous peine de mort. En aurait-il été de même pour quelque Tristan primitif?[179]

Mas regressemos à cena de caça protagonizada por Sador. Como vimos, a transgressão sexual atinge-o no momento em que ele jaz ferido junto da fonte pois, aproveitando a sua ausência, Naburzadan, que ficara no castelo, viola a cunhada incorrendo no crime de incesto. Ora, na cena protagonizada por Marc, a morte do cervo coincide, igualmente, com a traição: Tristão, que ficara no castelo enquanto Marc partia para a caça, aproveita a ausência do rei, que se prolonga também noite fora, para se deitar com a amante.[180]

---

[175] Cf. Curtis, T. I, §§ 8-9, p. 42.
[176] Cf. B. Hell, **Le Sang Noir**, pp. 68-69 e Allen J. Grieco, «Le thème du coeur mangé: l'ordre, le sauvage et la sauvagerie», *in* **La sociabilité à table: commensalité et convivialité à travers les âges,** Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1992, pp. 23ss.
[177] Cf. Gottfried, **Tristan**, pp. 219-220 e p. 109.
[178] Cf. A. Saly, «Tristan chasseur», *in* **La Chasse au Moyen-Age. Actes du Colloque de Nice des 22-24 juin 1979**, Nice, Les Belles Lettres, 1980, p. 439.
[179] *Ibidem.*
[180] Cf. ms. 757, T. I, pp. 389-391.

Como se sabe, a identificação de Marc com o cavalo é a mais difundida e tem a seu favor dois importantes dados: a etimologia do nome do rei da Cornualha (em todas as línguas célticas, o seu nome significa «cavalo»)[181] e a tradição segundo a qual ele teria orelhas de equídeo.[182] Contudo, Philippe Walter assinala também o parentesco entre esta figura do marido enganado e o cervo:

> S'il est difficile a priori d'assimiler les oreilles de cheval à des cornes de cerf, il faut avouer que pour Marc (ou son ancêtre mythique) les deux réalités doivent se confondre. D'abord, Marc est cocu comme Merlin.[183] De plus, le roi règne sur un pays en forme de corne qui porte le nom de la corne: la Cornouailles. En outre (...) dans la **Vie de Saint Paul Aurélien**, Marcus Conomorus habite à *Caer Banhed*, ce qui signifie en vieux breton «château de la corne de cerf». (...) Faut-il voir derrière Marc un avatar du dieu cornu des anciens Celtes, Cernunnos? L'assimilation est tentante, d'autant que pour les Celtes et d'autres peuples la souveraineté est fondée sur l'union avec la Grande Déesse dont Iseut pourrait être l'écho.[184]

Sem outros elementos que possam confirmar a sua hipótese, Walter desiste da assimilação Marc - cervo. A leitura do **Tristan en Prose**, porém, ter-lhe-ia trazido mais argumentos. Antes de mais, a apetência de Marc (e do seu antepassado Canor) pela caça - que é sempre caça ao cervo - aproxima-o deste animal mítico. Por outro lado, não deixa de ser muito curioso o facto de Marc ser associado ao cervo numa cena paralela àquela em que um antepassado de Tristão associado ao javali.

Com efeito, a caça ao veado e a caça ao javali são, segundo B. Hell, reservadas ao caçador maduro pois estes dois animais - quando machos e adultos - podem ser considerados seus rivais: o furor sexual que se apodera dos cervos no período do cio é equivalente ao dos javalis solitários que, como os cervídeos, empreendem combates brutais pela posse das fêmeas.[185] São estas as duas presas mais marcadas pelo sangue negro, cuja influência se exerce sobre o caçador que se entrega à paixão da caça:

---

[181] Cf. E. Newstead, «The origin and growth of the Tristan legend», *in* **A.L.M.A.**, p. 128 e Ph. Walter, **Le Gant de Verre - le mythe de Tristan et Yseut**, La Gacilly, Ed. Artus, 1990, pp. 97-100.

[182] Cf. Béroul, «Le Roman de Tristan», v. 1334, *in* **Tristan et Iseut**, , p. 84. Segundo E. Newstead, *in Wales an Brittany the story of king March, who murdered his barbers in order to conceal his embarrassing secret, circulated as an independent folk-tale for more than 700 years.* («The origin and growth of the Tristan legend», p. 128)

[183] Na **Vita Merlini** de Geoffrey of Monmouth, Merlim atinge o amante da mulher com as hastes do cervo que ele próprio cavalgava. Cf. «Vita Merlini», *in* **Le devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et étude**, dir. Ph. Walter, Grenoble, ELLUG, 1999, pp. 86-88.

[184] Ph. Walter, **Le Gant de Verre**, pp. 99-100.

[185] Cf. B. Hell, **Le Sang Noir**, pp. 65-69.

> Le sang noir est inscrit dans une vision archaïque et duale du monde. (...) Sur la terre, le sang noir assure la circulation des forces génésiques premières dans l'espace qui leur est propre, le monde sauvage. Il est fortement présent dans le sang des animaux de la forêt. Chez les hommes, son bouillonnement déclenche des fureurs noires qui ne sont que les expressions d'une même possession «sauvage» placée sous le signe de l'animalité primitive.[186]

Estes furores assimiláveis à raiva e à loucura agitam Tristão (exímio caçador segundo os poemas[187]) desde as versões mais antigas do mito,[188] mas o que torna a aproximação entre o cervo e o javali particularmente interessante para nós, é que estes dois animais surgem, no calendário cinegético, numa situação de alternância comparável à que vivem Tristão e Marc com a partilha de Isolda: na Idade Média, a presa por excelência da caça estival, que se desenrola sob o sol ardente e selvagem da canícula, é o cervo, *proie* (...) *prestigieuse dont le symbolisme de la ramure éclatante trahit lisiblement une essence solaire et mâle*.[189] No inverno, *sous l'influence cosmique de la planète noire des forces génésiques originelles*[190] (isto é, de Saturno), é o javali a presa mais apetecida.

Para concluir as nossas observações sobre as três passagens acima apresentadas, sublinhemos mais uma vez a motivação profunda que subjaz à utilização do esquema do caçador perdido no segundo e no terceiro episódios: o responsável por estas unidades narrativas não se limitou a retomar superficialmente um esquema tópico, mas relacionou-o com o contexto em que ele surge e com as personagens em questão, levando até o leitor a uma melhor compreensão dos episódios diegeticamente anteriores. Quanto à primeira das cenas «históricas», apesar de muito mais próxima, do ponto de vista da cronologia da diegese, da história de Sador e Chelinde, parece implicar apenas a reprodução do esquema narrativo, sem que isso tenha quaisquer repercussões na construção do sentido do texto.

---

[186] *Ibidem*, p. 168.

[187] Segundo A. Saly, *Dans aucun roman médiéval la chasse ne joue de plus grand rôle que dans les romans français de* ***Tristan*** *au XIIe siècle* («Tristan chasseur», *in* **La Chasse au Moyen-Age**, p. 435). No romance de Béroul, durante o exílio na floresta do Morrois, Tristão entrega-se de corpo e alma à caça, que é o seu único meio de subsistência; abandona as técnicas cinegéticas habitualmente adoptadas pelos cavaleiros e adopta práticas próprias de caçadores furtivos: coloca armadilhas (vv. 1752-1764, pp. 103-105), caça só e em silêncio, treinando o fiel Husdent para não ladrar (vv. 1426-1645, pp. 88-98). Segundo B. Hell, os caçadores furtivos, cuja paixão pela caça os leva a isolar-se e a quebrar importantes códigos de conduta que integram o homem na vida de sociedade, possuem a febre da caça em alto grau, o que os aproxima dos «homens selvagens» (cf. **Le Sang Noir,** pp. 54-56).

[188] Cf. «*Folie Tristan* d'Oxford» e «*Folie Tristan* de Berne», *in* **Tristan et Iseut,** pp. 233-312.

[189] *Ibidem*, p. 272. O autor acrescenta que, ainda hoje, na Alsácia e na Alemanha, a abertura oficial da caça aos cervídeos tem lugar a 1 de Agosto (*Ibidem*).

***

O esquema do caçador perdido na perseguição de um cervo que acaba por chegar a uma fonte surgirá ainda por três vezes em **TP**, sempre em episódios protagonizados por Tristão, todos eles posteriores, na cronologia diegética, aos já analisados. A caça é a ocupação favorita do amante de Iseu durante os seus exílios na *Roche Noire* e depois na *Joiosa Guarda*, mas não nos parece que, nas passagens que retomam o esquema do caçador perdido, isso seja mais do que um processo de fazer avançar a acção apesar da interrupção da errância cavalheiresca. Para além do protagonista, as três passagens não parecem partilhar nenhum elemento fundamental.[191] O primeiro episódio não antecede nenhum encontro perigoso, nenhum crime, nenhum confronto entre rivais, mas prepara o encontro de Tristão com uma donzela que o leva até à *nef de Joie*, onde ele embarcará com Iseu; o segundo e o terceiro servem de introdução, como o episódio do T. III da edição de Curtis protagonizado por Marc, a discursos sobre o amor junto da fonte - veremos que se trata da associação de dois *topoi* de proveniências diversas;[192] tal como na primeira passagem protagonizada por Marc, as relações com a pré-história tristaniana são superficiais. Tentaremos, oportunamente, justificar a diversidade de utilizações deste mesmo esquema narrativo ao longo de **TP**.[193]

2.2.3. A Fonte e a Besta

A evolução da figura singular da *Beste Diverse* ou *Beste Glatissant* será o objecto do nosso próximo capítulo, pelo que não nos deteremos demasiado sobre o tema da sua relação com a fonte. Mas não podemos deixar de o abordar, já que, das três aparições deste ser monstruoso (as únicas ao longo de todo o **Tristan en Prose**), duas delas têm a fonte como cenário. Além disso, as duas cenas em causa têm outros aspectos em comum que provam que a relação da Besta com a água não é meramente circunstancial:

---

[190] *Ibidem*, p. 273.

[191] Os cervos perseguidos são todos grandes (*grant et merveilleus* (ms. 757, T. II, p. 255); *grant et parcreus* (ms. 757, T. III, p. 69); *grant a merveilles* (ms. 757, T. IV, p. 47 e Ménard, T. VI, § 23, pp. 96-97), mas não nos parece que este pormenor seja significativo.

[192] Cf. *infra*, I, 2.3.

- os cavaleiros[194] param para repousar junto de uma fonte na floresta pois faz muito calor;[195]

- a Besta aparece e, embora arriscando a vida (pois os cavaleiros que a observam podem matá-la), interrompe por um momento a sua corrida desenfreada, atira-se para dentro da fonte e bebe sofregamente, partindo novamente a grande velocidade.[196]

No próximo capítulo demonstraremos que a sede que atormenta o monstro é um indício da sua natureza canicular, aspecto fundamental e incontornável na definição desta figura. O facto de, aquando da sua segunda aparição, o calor e a fonte estarem ausentes, tem uma explicação simples (que confirmaremos no próximo capítulo[197]): é que esta cena integra-se numa longa sequência narrativa interpolada - sequência identificada por Renée Curtis como o *Roman du Valet a la Cote Mautailliee*[198] -, cujo redactor tinha certamente da Besta uma visão superficial, o que o levou a não tomar em consideração um elemento fundamental do cenário tópico da sua aparição.

Finalmente, convém ainda referir uma fonte que, embora não constitua o cenário de uma aparição efectiva da Besta, está associada, segundo cremos, à profecia da sua aparição. Trata-se da *Fontaine Brahaigne*,[199] onde Merlim mostra a Governal a mensagem talhada num padrão de mármore anunciando o encontro, nesse local, dos três melhores cavaleiros do mundo - Galaaz, Lancelot e Tristão -, que aí *assembleront et i tendront lor parlement de la fiere beste*. Nenhuma especificação é acrescentada, o que nos leva a identificar este feroz animal com a *Beste Glatissant*, monstro associado à fonte não apenas em **TP**, mas também na **Suite du Merlin** e na **Demanda**, e que além do mais é a única *beste* que poderia ser antecedida de um artigo definido sem que isso implicasse um atropelo às regras da lógica gramatical.[200]

---

[193] Cf. *infra*, I, 2.3.

[194] Tristão e Lamorat na primeira cena (cf. Curtis, T. III, § 790, p. 100); Tristão, a que se juntam depois Brehus e Palamedes, na segunda (cf. Ménard, T. V, §§ 9ss, pp. 77ss).

[195] (...) *li chauz estoit levez granz et merveilleus* (Curtis, T. III, § 790, p. 100); (Tristão) *caus estoit mout et tressués a celui point* (Ménard, T. V, § 9, p. 77).

[196] Cf. Curtis, T. III, *ibidem* e Ménard, T. V, § 11, p. 80.

[197] Cf. *infra*, II, 2.2.

[198] Cf. «A romance within a romance: the place of the *Roman du Vallet a la Cote Maltaillee* in the **Prose Tristan**», *in* **Studies in Medieval French Language and Literature presented to Brian Woledge in honour of his 80th birthday**, Genève, Droz, 1988, pp. 17-35.

[199] Curtis, T. I, § 236, p. 128.

[200] Para uma justificação mais completa da identificação da *fiere beste* com a Besta, cf. *infra*, II, 2.1.

Assim, a associação da Besta à fonte confirma a negativização deste cenário em **TP** - negativização que já vinha de **LP**, mas que se afirmara na **Suite**. E se a negativização deste espaço simbólico pudesse ainda ser posta em dúvida, bastaria evocar, mais uma vez, o nome desta fonte profética: *brahaigne* quer dizer «estéril». Ao arrepio de todos os dados do imaginário profundo, não está associada ao ciclo da vida,[201] mas provoca, pelo contrário, a esterilidade de todas as mulheres que bebem da sua água: *nule feme n'en beüst qui jamés portast enfant, puis qu'ele en eüst beü..*[202]

2.3. A fonte e a efusão lírica: da primeira à segunda fase de redacção do *Tristan en Prose*

Embora inexistente nos dois primeiros volumes editados por Curtis, um esquema narrativo bem definido repetir-se-á muitas vezes ao longo de **TP**: um cavaleiro, observado por um ou mais companheiros, expressa os seus desgostos de amor junto de uma fonte, na floresta. Em seguida, entoa um *lai* em que se lamenta e/ou conversa com o/os cavaleiros que acaba(m) de assistir às suas efusões líricas.

O primeiro episódio em que este esquema narrativo surge completo tem como protagonista Tristão.[203] Depois de confessar a Kahedin que, apesar do casamento com Iseu das Brancas Mãos, não consegue esquecer a rainha da Cornualha,[204] Tristão parte com o cunhado para Tintagel. Aí, passa algum tempo escondido numa torre, amando Iseu em segredo, enquanto Kahedin (que se apaixonara por ela no primeiro momento em que a vira) pode ir e vir livremente no castelo e conversar com a rainha. Um dia, Tristão

---

[201] Como afirma Mircea Eliade, *les eaux symbolisent la somme universelle des virtualités; elles sont* fons *et* origo, *le réservoir de toutes les possibilités d'existence* (...). *C'est pour cela que le symbolisme des Eaux implique aussi bien la Mort que la Renaissance. Le contact avec l'eau comporte toujours une régénération: d'une part parce que la dissolution est suivie d'une «nouvelle naissance», d'autre part parce que l'immersion fertilise et multiplie le potentiel de vie.* (**Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux**, Paris, Gallimard, 1952, pp. 199-200.) Segundo P. Gallais, *L'eau fertilise et féconde; elle est nourricière, donc maternelle. Les sources ont été vénérées pour l'enfantement, la conception, l'accouchement, la lactation, la croissance; la fontaine suscite des images de giron, de bouche, de sein, de ventre.* **La Fée à la Fontaine et à l'arbre**, p. 8)

[202] Curtis, T. I, § 236, p. 128.

[203] Como veremos, na cena A do quadro abaixo reproduzido (anterior, no desenvolvimento da diegese, ao episódio protagonizado por Tristão), o esquema em apreço está incompleto.

encontra uma carta em que Iseu, por amor ao amante, tenta confortar Kahedin, que lhe confessara o seu amor. Tristão toma a missiva por uma prova da traição da amada e parte para a floresta, desesperado, chorando e gritando a sua infelicidade.[205] Mais tarde, já na floresta, chora e suspira, queixando-se do intenso sofrimento que o oprime e implorando à morte que o leve, num discurso que atinge uma intensidade surpreendente.[206]

Até esta altura, mesmo nos momentos mais difíceis da sua acidentada vida, Tristão raramente se entregara desta forma ao desespero e nas raras ocasiões em que expressara o seu desgosto, nunca, como aqui, o fizera sob a forma de monólogo lírico.[207] Agora, ao contrário do que se passa na pré-história e nas primeiras aventuras de Tristão, em que a acção avança rapidamente e os discursos das personagens ou os comentários do narrador ocupam um espaço relativamente reduzido, os lamentos do cavaleiro abrem

---

[204] Cf. Curtis, T. II, § 574, p. 166.

[205] Cf. Curtis, T. III, § 840, p. 144.

[206] Cf. Curtis, T. III, § 852, p. 154. Até aqui, os lamentos de amor mais desenvolvidos surgem nas cartas - segmentos bem individualizados e em que o discurso na primeira pessoa se dirige a um interlocutor definido. A carta que Belide, a filha do rei Faramon da Gália, envia a Tristão antes de se suicidar por não ser correspondida no seu amor por ele desenvolve muito pouco os lamentos de amor, que correspondem, sensivelmente, a um quarto de uma missiva bastante breve (cf. Curtis, T. I, § 283, pp. 145-146); Iseu, ao saber do casamento de Tristão com a filha do rei Hoel, envia a Genebra uma carta em que os lamentos desempenham um papel secundário face ao verdadeiro objectivo da mensagem: queixar-se de Tristão à *fontene de totes les dames dou monde* (cf. Curtis, T. II, § 572, p. 164-165). Tristão, por seu lado, enviará uma carta a Lancelot onde a descrição do seu sofrimento assume já maiores proporções; trata-se, porém, de um pedido de ajuda, não de um monólogo (cf. Curtis, T. III, § 688, pp. 12-14). O mesmo se pode dizer da carta que Iseu envia a Tristão pedindo-lhe que regresse à Cornualha (cf. Curtis, T. III, § 778, pp. 89-90).

[207] Quando se apercebe de que as feridas resultantes do combate com o Morholt não saram, Tristão não perde tempo a lamentar-se, mas decide entregar-se à sorte, partindo numa barca; Governal e Marc choram-no, mas os seus lamentos não são reproduzidos (cf. Curtis, T. I, §§ 305-309, pp. 155-156). Quando Marc expulsa pela primeira vez Tristão da corte (Curtis, T. II, § 514, pp. 117-118), este quer levar Iseu consigo, mas ela resolve ficar; Tristão, preocupado com a sobrevivência imediata, não esboça um único lamento. Quando os amantes são apanhados em flagrante delito e Iseu é encerrada numa torre, Tristão fica desesperado e doente e deseja a morte, mas é em diálogo com Marc, no castelo, e não na solidão da floresta que ele expressa os seus sentimentos; quanto a Iseu, perde pouco tempo com tristezas, apressando-se a urdir um plano para se encontrar em segredo com o amante (cf. Curtis, T. II, §§ 538-540, pp. 139-140). Quando, tendo sido descobertos novamente, os amantes são condenados à morte, Tristão não tem tempo para se lamentar (cf. Curtis, T. II, §§ 543-548, pp. 142-146). Quando Marc, aproveitando a ausência de Tristão, leva Iseu do seu refúgio no Morois, Tristão deseja a morte, mas os seus lamentos estendem-se apenas por três linhas em discurso directo (cf. Curtis, T. II, § 557, p. 154). Quando, já na Pequena Bretanha, Tristão desmaia ao recordar-se da amada, a descrição que faz do seu próprio sofrimento cabe em quatro linhas e tem uma função narrativa importante, já que Kahedin, partindo do princípio de que Tristão se refere a Iseu das Brancas Mãos, decide pedir para ele a mão da irmã (cf. Curtis, II, § 567, p. 162). Palamedes, tendo sido vencido por Tristão no torneio da *Lande,* expressa com veemência o seu desgosto chegando a desejar a morte, mas os seus lamentos ocupam menos de dez linhas em discurso directo e não têm lugar junto de uma fonte (cf. Curtis, T. I, § 338, p. 170).

uma das primeiras pausas de alguma importância no desenrolar da acção. O primeiro monólogo de Tristão é ainda relativamente curto (desenvolve-se ao longo de 25 linhas, 14 das quais em discurso directo), mas serve de introdução a um extenso diálogo com Fergus, um amigo que surpreende as suas queixas, o interroga sobre a sua identidade e tenta consolá-lo.[208] Só depois de, no dia seguinte, os dois cavaleiros se terem separado, quando Fergus indica a uma donzela o caminho para o local onde deixara Tristão, ficamos a saber que a cena anterior se desenrolara junto de uma fonte:

> Et lors la moine au ruisel d'une fontaine qui devant eus estoit non mie loig, et si li dist: «Vos en irez tout contremont cest ruissel dusqu'au leu ou la fontaine sort, et sachiez que la troverrez vos monseignor Tristan (...).»[209]

A donzela encontra Tristão lamentando-se no mesmo local. O cavaleiro, que alterna silêncio pensativo, choro, lamentos e suspiros não dá pela presença da espectadora apesar de ela o chamar por diversas vezes. Tal como na cena anterior (quando fora interpelado por Fergus) e em muitas cenas posteriores, o cavaleiro enfurece-se quando se apercebe de que é observado;[210] tal como Fergus, também a donzela estabelece com Tristão um diálogo em que pretende chamá-lo à razão, mas sem sucesso.

Tristão acaba por deixar a fonte para fugir à presença incomodativa da donzela e cavalga até chegar *devant une tor ou il avoit une fontaine mout bele et mout envoisiee.*[211] Aí, senta-se de novo e lamenta-se, recordando a maior alegria da sua vida, que ocorrera nesse mesmo lugar, onde ele combatera contra Palamedes e recuperara Iseu, que havia sido raptada pelo cavaleiro pagão.[212] O narrador explica que esse episódio da vida dos amantes fora relatado

> ensi com mesire Luces dou Gaut devise en son livre. Et qui ce voudra veoir apertement, si preigne la grant Estoire de mesire Tristan, car illec devise mesire Luces dou Gaut mot a mot coment mesire Tristanz se combati a Palamedes, et coment la roïne Yselt, qui toute paor avoit de mesire Tristan, departi sagement la bataille et envoia Palamedes ou reaume de Logres.[213]

---

[208] A pausa, que começa com o monólogo de Tristão e prossegue com o seu diálogo com Fergus, prolonga-se por oito parágrafos (cf. Curtis, T. III, §§ 852-859, pp. 153-160).
[209] Curtis, T. III, § 860, p. 162.
[210] Cf. Curtis, T. III, § 853, p. 155 e § 862, p. 163.
[211] Curtis, T. III, § 864, p. 164.
[212] Cf. Curtis, T. II, §§ 510-511, pp. 114-115.
[213] Curtis, T. III, § 864, p. 164-165. A primeira referência do narrador à *estoire de Luce* remonta a Curtis, T. III, § 847: trata-se, também aí, de uma referência ao episódio em que Tristão lutara com

Segundo R. Curtis, esta referência ao livro de Luce del Gaut,[214] onde estaria incluído um episódio anterior da história dos amantes da Cornualha, mostra que, algures entre o episódio referido e a referência redaccional, um primeiro autor (com o nome ou o pseudónimo de «Luce del Gaut») teria abandonado a escrita do romance, sendo substituído por um novo redactor.

Esta ideia é corroborada por diversos factos apresentados, já em 1958, pela crítica inglesa.[215] De entre os vinte e três manuscritos de **TP** que abrem com um Prólogo, dezanove mencionam, neste texto introdutório, um único nome: o do pretenso tradutor de uma parte do *grant livre del latin* (...) *qui devise apertement l'estoire del Saint Graal*[216]- a parte em que é narrada a história de Tristão -, Luce, *sires del Chastel del Gat.*[217] Quatro manuscritos, porém, contêm um Prólogo diferente, que atribui o romance a Luce e Hélie de Boron, três dos quais acrescentam que o romance fora começado por Luce, *qui briefment parloit tant com il vesqui.*[218] Nenhum Prólogo atribui o romance apenas a Hélie. O Epílogo de **TP** é assinado por Hélie de Boron,[219] nunca por Luce del Gaut. Eis portanto as conclusões de Curtis, tal como ela as retoma num artigo de 1983:

> These facts seem to indicate that Luce abandoned the work long before it was finished; probably owing to his death, as is suggested in the abridged Prologue. This is the only way one can explain satisfactorily the absence of a Hélie-Prologue, as well as of a Luce-Epilogue. (...) Thus it would seem that the original version of the **Prose Tristan** was already the work of two men, begun by Luce del Gat and finished by Hélie de Boron (...).[220]

Curtis acrescenta que, na parte de **TP** por ela editada, as passagens em que o **redactor** remete para a obra de Luce surgem apenas no T. III, concentrando-se num espaço

---

Palamedes junto da torre para reaver Iseu e em que o cavaleiro pagão jurara à sua amada que deixaria a Cornualha, não a importunando mais.

[214] Sobre a impossibilidade de relacionar este nome com qualquer personalidade real, cf. R. Curtis, T. I, pp. 11-12 e E. Baumgartner, **Essai**, p. 96.

[215] Cf. «The Problems of the authorship of the Prose Tristan», **Romania**, LXXIX, 1958, pp. 314-338.

[216] Curtis, T. I, p. 39.

[217] Cf. R. Curtis, «The Problems of the authorship...», pp. 315-316.

[218] Cf. *ibidem*, p. 318.

[219] Segundo E. Baumgartner, são doze os manuscritos que conservam esse Epílogo. Cf. E. Baumgartner, «Luce del Gat et Hélie de Boron. Le Chevalier et l'Ecriture», *in* **De l'Histoire de Troie au Livre du Graal**, Orléans, Paradigme, 1994, p. 327

[220] «Who wrote the **Prose Tristan**? A new look at an old problem», **Neophilologus**, 67, 1983, p. 35. Sobre as razões que terão levado o segundo redactor de **TP** a escolher o pseudónimo «Hélie de Boron» e

relativamente curto, nos §§ 847, 856 e 864: não há remissões antes disso *because the version we have for that earlier part was written by Luce himself.*[221] Em todas estas passagens, são referidos episódios já relatados e conservados nos manuscritos existentes,[222] o que leva a crer, portanto, que Hélie teria simplesmente continuado o romance de Luce depois da morte deste: assim se explicaria o misterioso *qui briefment parloit tant com il vesqui*.

As referências redaccionais são elementos importantes para a reconstituição do processo de elaboração do romance, mas é imprescindível que sejam corroboradas por uma leitura atenta do texto. Os argumentos acima aduzidos, embora fundamentais, não são suficientes: é necessário confirmar se a tese da dupla autoria corresponde a uma efectiva transformação da escrita, evitando assim as observações generalistas e vagas. R. Curtis não cai nesse escolho pois assinala, no T. III da sua edição, várias incongruências pontuais entre algumas passagens anteriores às referidas indicações redaccionais e outras passagens posteriores às ditas indicações. Curiosamente, todas essas incongruências parecem estar relacionadas com os dotes musicais de Tristão:

- no § 896, o narrador recorda que Tristão havia ensinado Iseu a tocar harpa quando ambos se haviam retirado para a floresta do Morrois, embora os episódios em que se relatava o exílio dos amantes não incluíssem nenhuma referência a essa actividade;[223]
- no § 867, uma donzela encontra, na torre onde Tristão se refugiara com Iseu, uma harpa que teria pertencido ao cavaleiro e que ele aí teria deixado, ainda que Tristão não tivesse harpa quando passara uma noite nesse mesmo castelo;[224]
- no § 868, essa mesma donzela canta três *lais* que Tristão teria composto anteriormente, mas esses *lais* não são mencionados em nenhum dos episódios anteriores.

Na verdade, os dois primeiros volumes da edição de Curtis não incluem nenhum *lai* e as composições poéticas multiplicam-se a partir do terceiro volume, sendo a primeira intercalada no § 870 (já depois das referidas indicações redaccionais). Como nota a

---

a impossibilidade de identificar o homem por trás desta «impostura literária», cf. E. Baumgartner, **Essai**, p. 97-98.

[221] Cf. «Who wrote the **Prose Tristan**...», p. 38.

[222] A primeira e a última referência remetem para o episódio em que Palamedes leva Iseu consigo graças a um dom em branco (cf. Curtis, T. II, §§ 495ss, pp. 182ss); a segunda diz respeito à passagem em que os amantes, condenados à morte, conseguem fugir graças à ajuda de alguns amigos, entre os quais Fergus (cf. Curtis, T. II, §§ 544ss, pp. 143ss).

[223] Cf. Curtis, T. II, §§ 552-553, p. 150.

[224] Cf. Curtis, T. II, §§ 511ss, p. 114ss.

editora, *il faut supposer que l'idée d'insérer des pièces lyriques dans le roman en prose doit être attribuée à Hélie, et non pas à Luce.*[225]

Ora, a tese de R. Curtis é confirmada por uma outra incongruência que a investigadora não parece ter detectado: na cena, atrás descrita, em que Tristão regressa à torre junto da qual lutou com Palamedes para recuperar Iseu e em que se lamenta por estar agora separado da sua amada, o novo redactor acrescenta uma fonte ao espaço onde se desenrolara o já referido combate com Palamedes, como se os lamentos de Tristão não pudessem ter lugar senão no cenário que, a partir de agora, constituirá o quadro tópico dos queixumes dos amantes infelizes. Assim, às incongruências levantadas por Curtis e que diziam respeito à interpolação da dimensão poético- musical da paixão tristaniana - aspecto que já vinha dos romances em verso mas que o primeiro redactor havia elidido - soma-se uma outra incoerência, que não se pode desligar das anteriores, já que a fonte será frequentemente, na segunda fase de redacção de **TP**, local de efusão lírica e de composição ou interpretação poético-musical.

Com efeito, assim acontece na cena referida: depois de passar oito dias sem comer e sem beber, queixando-se apenas da sua infelicidade, Tristão parece estar moribundo. A donzela, para o consolar, canta três *lais* da autoria do infeliz amante (os mesmos que nunca haviam sido referidos, apesar de, segundo agora se afirma, terem sido compostos pelo herói em momentos chave da sua vida), e no dia seguinte o próprio Tristão entoa o *Lai Mortel*, que acabara de compor: trata-se da primeira peça lírica encaixada em **TP**.[226] Depois deste canto em que se despede da existência, Tristão procura uma espada com a qual possa pôr termo à vida, mas não a encontra e enlouquece.[227] Seguir-se-á um longo período de loucura na floresta do Morrois, durante o qual Tristão, esquecido do amor e da cavalaria, vive afastado dos homens.

---

[225] Curtis, T. III, p. XXVII, para esta citação e os argumentos referidos acima. Se esta última afirmação precisasse de ser corroborada, poderíamos acrescentar que, numa passagem não integrada no levantamento que fizemos por já se encontrar fora do nosso *corpus* (é posterior à partida em demanda do Graal), um cavaleiro que canta o seu amor por Iseu junto de uma fonte e cuja excelência poética iguala a excelência cavalheiresca (Tristão enfrenta-o num longo duelo sem o derrotar) responde pelo nome de «Hélie». Cf. Ménard, T. VI, §§ 133-143, pp. 309-333.

[226] Cf. Curtis, T. III, §§ 866-870, pp. 166-173.

[227] Cf. Curtis, T. III, § 871, p. 173.

Depois deste episódio fundador, a fonte será muitas vezes ainda cenário de lamentos e cantos de amor. Nas próximas páginas, apresentamos uma sistematização dos elementos que mais se repetem.

Protagonista / Espectador (es)	Cenário	Lamentos	*Lai* /Diálogo
A) Meleagant junto de uma capela em ruínas, observado por Lamorat. **(C, III, § 796)**	(Não há fonte) (noite escura)	Alterna silêncio pensativo e choro convulsivo; *doulanz et iriez.* Monólogo em disc. directo: foi traído por Amor, vai morrer; discorre sobre beleza de Genebra	Não há *lai* nem conversa com o observador. Lamorat considera-o *fol* e *nice*. Parte de manhã sem o acordar e sem o reconhecer (§ 797).
B) Tristão Fergus vê-o Fergus explica a donzela mensageira o caminho p/ o local onde se encontra Tristão. Donzela assiste aos lamentos de Tristão. Tristão chega ... Donzela volta a aparecer...	Floresta (sem referência à fonte) *en son estant* **(C, III, § 852)** *asis desoz un arbre* (§ 853) *... leu ou la fontaine sort... la troverrez vos monseignor Tristan...* (§ 860) *devant une tor ou il avoit une fontaine mout bele et mout envoisiee* (§ 864), junto da qual ele lutara c/ Palamedes p/ reaver Iseu.	*... tant iriez qu'a po qu'il n'enraige, et sospire de cuer parfont. Il plaint et pleure et gemist fort...* (§ 852) Monólogo em disc. directo: queixa-se do sofrimento e pede à morte que o leve. Grita, como louco. Tristão pensativo durante toda a noite (§ 858) Choro, suspiros, lamentos, silêncio pensativo (§ 861) Monólogo em disc. directo: recorda grande alegria do passado e valor de Palamedes; quer morrer ali. (§ 864) T. sem comer nem beber durante 8 dias (§ 866) Tenta matar-se mas não encontra a espada e enlouquece. (§ 871)	Tristão furioso por ter sido descoberto (*iriez, dolenz, correciez*); Fergus quer saber razão dos lamentos; apresentam-se; Tristão diz-lhe que chora por causa de Iseu. (§§ 853-857) De manhã, Fergus parte para Tintagel (§ 859) T primeiro não ouve a donzela que o chama (§§ 861-862), depois fica furioso por ter sido interrompido. Diálogo: donzela tenta acalmar Tristão, mas este parte pois quer estar só. (§§ 862-863) Donzela tenta de novo consolar Tristão, que está decidido a lamentar-se até à morte (§ 865) Donzela traz harpa de Tristão e entoa três *lais* que ele havia composto (§§ 867-869) Tristão canta *Lai Mortal*: peça lírica encaixada (§ 870)

C) Marc (escondido) observa Kahedin, que se deita sem o ver; ambos observam terceiro cavaleiro (Palamedes) que se senta junto da fonte	*meson cheoite et gaste + fontaine qui illec estoit mout bele et mout clere* **(C, III, § 901)** (noite) Todos se perderam na floresta: Marc perseguia cervo, os outros andavam em busca de aventuras (§ 912).	Alterna silêncio, suspiro profundo, lamentos em voz alta, lamentos em voz baixa, choro quase silencioso, grande queixa, silêncio.(§ 903) Lamentos em discurso directo: queixa-se do amor, que só lhe traz sofrimentos e nenhuma recompensa (§§ 903-904). Arrepende-se do que disse: o amor inspira cortesia e feitos cavalheirescos. (§ 905).	Palamedes acusa Kahedin de o ter espiado; este diz-lhe que não quisera interromper tão belo discurso. (§ 906) Apresentam-se. (§ 907) Kahedin lamenta destino dos que amam Iseu sem serem amados (K, Palamedes, Marc): ao contrário de Tristão, nunca serão recompensados, mas T. merece o amor pois é superior a eles. (§ 908) Palamedes decide deixar de amar Iseu. (§ 909) Conversam sobre o triângulo Kahedin-Tristão-Iseu. (§§ 910-911) Marc tosse - revela presença e é reconhecido (§§ 912-913): K e Pal divertem-se à sua custa. (§§ 914-915)
D) Kahedin, sentado junto de... observado por Palamedes e Lancelot, já deitados.	(noite) ... *fontaine ki sour-doit illuec en un petit vaucel. Et saciés bien que ce estoit une des plus beles fontainnes ki fust adont en tout le roiaume de Logres.* **(M, I, § 98)**	Kahedin suspira e chora; lamentos em discurso directo: acusa o amor de crueldade; silêncio; choro; recomeçam lamentos em discurso directo: queixa-se da sua dama. (§ 100)	K contrariado por ter sido ouvido (§ 101) Palamedes furioso pois acha que ambos amam a mesma dama (a mais bela rainha). (§ 102) Segundo K, se têm a mesma amada, são loucos: vão morrer. Kahedin louva Genebra, mas ama Iseu (§ 103). Pal. quer matá-lo, mas ele acusa-o de loucura (§§ 104-105). K conta notícias de corte de Artur e diz que Iseu é mais bela que Genebra (§ 106). Lancelot contesta superioridade da beleza de Iseu e quer combater; ironias de K (§ 108). Conversam sobre Tristão e cavaleiros da T. Redonda (§§ 109-110).
E) Kahedin (doente de amor na Pequena Bretanha) e harpista	floresta ... *descent tout maintenant devant une fontainne mout bele et mout envoisie, ki sourdoit en un vaucel.* **(M, I, § 161)**	K diz que morrerá brevemente... Desmaia e *recommenche son doel fier et estrange, si grant et si merveilleus que li harperes qui le regarde pleure mout tenrement* (§ 161). Três dias na fonte sem comer nem beber (§ 162).	... e dá ao harpista *ma complainte toute escrite* para ele a entregar a Iseu. (§ 161) Ao quarto dia, lê e canta o *lai* que havia composto sobre a sua próxima morte por amor (§§ 162-163). Morre (§ 164).

F) Palamedes observado por Tristão (lamenta-se por ter sido derrotado no torneio do *Chastel des Puceles* por Tristão).	*fontainne mout bele et mout grant...* Palamedes *seoit* (...) *devant la fontainne.* **(M, II, § 160)**	*cri grt et hideus* (...) *d'ome durement coureciés et esragiés de mautalent* (...) *pensoit et ploroit mout tenrement* (...) *pensoit si durement...*(§ 160) Lamenta-se por ter sido vencido por Tristão, que nasceu para o humilhar. Quer matar-se mas não encontra a espada. (§ 163)	Quando vê escudeiro que o ouve, quer matá-lo (§ 161) Vê Tristão escondido, que finge não saber quem é Tristão. Palamedes queixa-se do rival. (§ 164). T convence Palamedes a deixar de se lamentar (§ 165). T, Dinadan e Persides recebem Palamedes na tenda de Persides; Palamedes não percebe quem eles são (§§ 166-167).
G) Marc e dois escudeiros Chega cavaleiro só (Lamorat) que se instala na fonte e não vê Marc	(noite) *... mout bele fontainne, ki estoit a l'entree d'une praerie, auques pres d'une forest.* **(M, IV, § 10)**	pensativo (§ 11) Silêncio / pensativo / *conmenche a plaindre mout durement et a jeter uns grans souspirs souventes fois, de cuer parfont*; lamentos em disc. directo (§ 12; 14)	Lamorat canta *lai* sobre sofrimento por amor (§ 13). Descobre Marc mas este não revela identidade (tem medo); Lamorat quer saber notícias do pior homem da Cornualha (i.e., Marc). Marc parte enquanto Lamorat dorme. (§§ 16-17).
H) Marc e Pal comem na fonte; M adormece e Pal parte para não cavalgar com tão mau cav. Marc vai atrás dele e encontra-o... Chega Dinadan (§ 80). Marc vê-o, mas ele não vê M; Pal não vê nenhum deles.	(noite escura) *assis dejouste une roche, desous un arbre...* (não há fonte) **(M, IV, § 72)**	*et se plaignoit mout durement et jetoit souventes fois uns grans souspirs de cuer parfont.* Ri, chora, levanta-se, senta-se, parece louco (§§ 72-74). Lamentos em disc. directo: sempre serviu Amor, mas nunca foi recompensado (dor, morte, loucura); chora; recomeça: beleza de Iseu e falta de valor de Marc (§ 81)	Marc tem medo de revelar sua presença (§74). Dinadan diz que não vale a pena sofrer por amor (§ 82) e que Palamedes é louco. Este concorda (§ 83). Descobrem Marc e começam discussão s/ o amor. Marc: o amor dá valor e força, mas p/ Dinadan, isso só acontece com os bons cavaleiros. Palamedes louva sensatez de Dinadan (§§ 84-86). Falam de outros cavaleiros (§§ 86-88). Marc parte enquanto os outros dormem.

I) Palamedes, que foi derrotado por L e T no torneio de Louveserp,	*trouva devant un rocoi une fontainne mout bele et mout clere (envoisie) et estoit assés en destour et hors de cemin.* **(M, V, § 284; 757, III, pp. 398-399)**	*pensis, dolans et angousseus... grant doeil...* Não ouve 2 cavs que se aproximam (M, V, § 285; 757, III, p. 399) Não há monólogo.	Confortado pelos reis da Irlanda e da Escócia (P diz que quer morrer) que o levam até às suas tendas (M, V, § 286; 757, III, p. 400).
J) Palamedes encontra cavaleiro (Espinogre)	*qui se seoit, et pensoit mout durement... devant une fontainne, le hiaume en la teste* **(M, VI, § 2; 757, IV, p. 2)**	*et pensoit mout durement...* Choro, breves lamentos em disc directo (mas Espinogre sabe que está a ser ouvido); quase morre de desgosto (M, VI, § 6; 757, IV p. 10).	Pal diz que é mais infeliz (acusa Tristão de lhe fazer perder honra e amor); ele diz que sofre mais pois perdeu a amiga (M, VI, 3; 757, IV, pp. 2-5). Espinogre conta sua história (narrativa encaixada: M, VI, §§ 4-5; 757, IV, pp. 6-9). Palamedes decide ajudá-lo a recuperar amiga (M, VI, § 6; 757, IV, p. 11).
L) Palamedes, tendo passado 3 meses na *Joiosa Guarda*, adoeceu de amor por Iseu **(M, VI, § 21; 757, IV, pp. 43-44)** Tristão chega e ouve canções de Pal. (M, VI, § 23; 757, IV, p. 47)	*Un jour estoit Palamidés sour une fontainne, mout esloingniés de gent. Il s'adenta sour la fontainne et conmencha a penser mout fort et a regarder en la fontainne. La fontainne estoie coie et serie et l'eve estoit clere estrangement.* (M, VI, § 22; 757, IV, p. 45)	Palamedes, doente de amor, assusta-se com o seu próprio aspecto: parece que já está morto. Monólogo em discurso directo: o sofrimento transformou-o numa sombra do que era (M, VI, § 22; 757, IV, p. 46).	*Trop volentiers cevauce seus pour penser a cele qui en amours le met. Lors vait faisant canchonetes. Tout si cant conmencent d'Iseut, et d'Iseut fenissent tous. Ichil lai et ses canchonnetes le tienent en vie et en santé.* (M, VI, § 21; 757, IV, p. 45) Palamedes canta muito bem; Tristão vai ouvir. (M, VI, § 23; 757, IV, pp. 48-49) *Lai* de Palamedes dedicado a Iseu. (M, VI, § 24; 757, IV, pp. 49-52) T quer matá-lo: recebeu-o na *Joiosa Guarda* e ele traiu-o, amando Iseu; Palamedes diz que sempre amou Iseu e que nunca foi recompensado e que gostaria de morrer por ela, mas não está armado: fixam combate para daí a 15 dias. (M, VI, § 25; 757, pp. 52-56)

Feito o levantamento, podemos concluir que os lamentos junto da fonte (envolvendo, quase sempre, os amantes de Iseu) se desenvolvem segundo alguns esquemas tópicos bem definidos. O amante infeliz...

- emite longos e hiperbólicos lamentos junto de uma fonte;[228] os monólogos são reproduzidos em discurso directo (em todos os casos, com excepção de I[229]);
- é observado por outra(s) personagem(s) que tenta(m) consolá-lo ou mostrar-lhe a inutilidade do amor (B, C, E, F, H, I, J), ou que o ataca(m) verbalmente, pois ama(m) a mesma mulher (D, L);
- quando se apercebe de que é observado, enfurece-se (B, C, D, F);
- segue-se um diálogo sobre o amor (C, D, H, J) e / ou um *lai*composto e cantado pelo próprio cavaleiro - uma peça lírica encaixada no texto narrativo (B, E, G, L).

É certamente significativo que o primeiro monólogo de Tristão ocorra ainda num espaço não balizado pela fonte. O narrador começa por referir que Tristão, tendo chegado *en la forest auques espesse*, desce do cavalo e inicia os lamentos *en son estant*,[230] isto é, de pé. Só quando, mais tarde, Fergus, que assitira ao monólogo do amante infeliz, indica à donzela mensageira o caminho até ao local onde deixara Tristão, ficamos a saber que ele estava sentado junto de uma fonte. A tardia referência ao cenário põe em evidência o processo de construção deste novo esquema narrativo: nos subsequentes monólogos de amantes infelizes, a fonte será sempre referida desde o início de cada cena; nesta primeira ocorrência o redactor acrescenta, a meio do episódio, um elemento que se tornará indispensável nas cenas posteriores.

Uma característica comum a todas estas cenas, e que as distingue dos episódios que constituem a pré-história tristaniana e daqueles onde se relatam as primeiras aventuras de Tristão, é o fortíssimo abrandamento da acção, já que o espaço dedicado ao discurso das personagens (quer se trate de monólogos, quer se trate de diálogos) cresce

[228] Há duas excepções quanto ao cenário das passagens em apreço: na cena A não há fonte; na cena H, Palamedes lamenta-se *dejouste une roche, desous un arbre*. Curiosamente, porém, na cena imediatamente anterior, o cavaleiro pagão e Marc deitam-se junto de uma fonte para aí passarem a noite: Palamedes parte deixando Marc adormecido pois não deseja a sua companhia e acaba por se deter um pouco à frente para se entregar aos seus pensamentos. Se associarmos as duas cenas contíguas, portanto, teremos todos os elementos tópicos em análise.

[229] Optámos por incluir esta cena no quadro em apreço, apesar de Palamedes chorar a sua derrota no torneio de Louveserp e não a indiferença de Iseu, porque o sofrimento que o amor não correspondido lhe causa está, como é óbvio, subjacente a este desgosto mais imediato, agudizando-o. O mesmo acontece com a cena F.

[230] Cf. Curtis, T. III, § 852, pp. 153-154.

desmesuradamente, dando lugar ao que Anne Berthelot designou «inflação retórica».[231] A atenção à psicologia das personagens deveria portanto ter aumentado, visto que aos amantes de Iseu é dada a oportunidade de escalpelizar os seus sentimentos e de reflectir circunstanciadamente sobre o amor, mas a verdade é que as incongruências se multiplicam, confirmando que a inflação discursiva é, efectivamente, mais retórica que introspectiva.

Assim, com excepção das duas cenas que preparam a loucura de Tristão e a morte de Kahedin, cujo desfecho exige a manutenção do tom grave, todas as passagens em que os amantes infelizes se entregam à expressão do seu sofrimento, indo ao ponto de, repetidamente, desejar a morte, acabam, de uma forma ou de outra, por ser completamente desdramatizadas. Nas cenas C, G e H o rei Marc assiste, escondido, às lamentações de Palamedes e Lamorat. Na primeira passagem, Marc esconde-se numa casa em ruínas, temendo que um dos cavaleiros que observa possa fazer-lhe mal, mas acaba por revelar a sua presença ao tossir involuntariamente: os dois cavaleiros obrigam-no a sair do esconderijo - o que ele faz a medo - e, reconhecendo-o, desafiam-no para o atemorizar, rindo-se da sua cobardia.[232] A ligeireza de Palamedes, que acusa Marc com um sorriso da morte ou loucura de Tristão, contrasta com o choro e os suspiros a que o cavaleiro pagão se entregara momentos antes e com o tom grave do longo monólogo em que discorrera sobre o poder do amor.[233]

Quando, mais tarde, Marc é descoberto por Lamorat, que acabara de entoar um longo e lamentoso cantar lírico, o cómico surge de novo no momento em que o filho de Pelinor, reconhecendo o seu sotaque da Cornualha, lhe pergunta pelo *pieur houme du monde*, o *failli roi de Cornuaille*.[234] Claro que Marc, amedrontado, mantém o anonimato, mas se Lamorat, que não chega a reconhecê-lo, não tem oportunidade de se rir dele, o leitor não deixará certamente de o fazer. Finalmente, quando vê novamente

---

[231] *La parole, le discours, le chant, la lettre remplacent la narration d'épisodes nouveaux qui auraient trait aux amours de Tristan.* («L'inflation rhétorique dans le "Tristan" en Prose», *in* **Tristan et Iseut, mythe européen et mondial: actes du Colloque des 10, 11 et 12 janvier 1986**, ed. D. Buschinger, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1987, pp. 32-41) Apenas discordamos de Berthelot quando ela afirma que a inflação retórica caracteriza **TP** em geral, com excepção da pré-história (Cf. *ibidem*, p. 35).

[232] Cf. Curtis, T. III, §§ 901-915, pp. 197-212.
[233] Cf. o longo monólogo de 141 linhas de Curtis, T. III, §§ 903-905, pp. 199-202.
[234] Cf. Ménard, T. IV, § 16, p. 84.

Palamedes lamentando-se, é ainda o medo de represálias que impede Marc de se dar a conhecer.[235]

Mas não são só as passagens em que se sublinham as fraquezas de Marc que quebram de forma inesperada o tom grave dos monólogos líricos. Na cena em que Tristão observa, incógnito, os queixumes de Palamedes pela sua derrota no torneio do Castelo das Donzelas, o sobrinho de Marc, que mantém o anonimato, diz a Palamedes, que se queixa como habitualmente do rival, que se Tristão o visse *il s'en riroit, si ne te feroit se gaber non*:[236] aqui, apenas o leitor está em condições de detectar a ironia, o que a torna particularmente saborosa. Acrescente-se ainda que em quase todas as cenas elencadas, os trágicos lamentos acabam por dar lugar a acesas discussões de âmbito geral sobre o amor (vejam-se as cenas C, D, F) ou a amenas conversas em que se trocam as últimas notícias sobre os cavaleiros de Logres (é o caso das cenas C, D, G, H), ou ainda à decisão do monologante, que momentos antes clamava pela morte, de retomar a vida cavalheiresca (como nas cenas F, G, H) como se nada fosse.

Finalmente, os próprios monólogos líricos, sejam eles em verso ou em prosa, são em geral de tal forma convencionais e inverosímeis, que acabam por funcionar mais como interlúdios, jogos retóricos ou poéticos, do que como intensificadores do drama amoroso. Veja-se, a propósito do primeiro monólogo de Palamedes, o que diz R. Curtis:

> l'interminable complainte de Palamedes (...), qui d'abord accuse *Amor* de trahison, d'inconstance, de dureté, de déception, puis regrette ses paroles et retire tour à tour tout ce qu'il avait dit auparavant (...) est trop bien formulée, et développée trop logiquement, pour nous convaincre de sa détresse.[237]

A verdade é que o segundo redactor tristaniano está visivelmente mais interessado na vida cavalheiresca - da qual tem, aliás, uma visão superficial e frívola -, do que nos meandros da paixão amorosa, o que o leva a pôr em segundo plano a história de Tristão e Iseu e a assumir como argumento fundamental a carreira de armas de Tristão, cujas proezas, de resto, acabam por se diluir no conjunto heteróclito e abundante de aventuras dos cavaleiros de Logres. Como afirma E. Baumgartner, *héros d'abord privilégié, il*

---

[235] (...) *ne li rois ne vausist pas volentiers k'il l'entendist ne k'il s'aparceüst de lui, pour che k'il ne savoit k'il estoit* (...) (Ménard, T. IV, § 74, p. 143). Cf. Ménard, T. IV, §§ 84-85, pp. 158-159.
[236] Ménard, T. II, § 165, p. 309.
[237] Curtis, T. III, p. XVIII.

devient partie d'un tout et le roman de Tristan *se transforme peu à peu en un* roman de la Table Ronde.[238] Não é, pois, de estranhar que o papel de amante infeliz seja assumido por Tristão apenas numa das cenas acima mencionadas - justamente a primeira em que o esquema narrativo que temos vindo a estudar integra já todos os elementos tópicos.

Por outro lado, estas cenas em que os discursos das personagens e os comentários do narrador se prolongam, frequentemente, graças à formulação repetida das mesmas ideias e até das mesmas estruturas sintácticas,[239] revelam um comprazimento na construção poética ou argumentativa alheio ao primeiro redactor. Ora, esse evidente prazer na manipulação da linguagem é apenas um dos aspectos da *distance ludique par rapport à l'action* que, a nosso ver, caracteriza, não o **Tristan** na sua globalidade, como parece afirmar E. Baumgartner,[240] mas o seu segundo redactor. A expressão *par jeu et par envoiseüre*,[241] ausente nos primeiros dois volumes da edição de Curtis,[242] exprime essa atitude cujo representante mais completo será Dinadan,[243] mas que as outras

---

[238] **Essai**, p. 93.

[239] Quando Tristão é interrogado por Fergus sobre as razões dos seus lamentos, responde-lhe com um discurso de nove linhas, repetindo por seis vezes a expressão *mon duel* (cf. Curtis, T, III, § 853, p. 155).

[240] Cf. **La Harpe et l'Epée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en Prose**, Paris, SEDES, 1990, p. 91. Num artigo intitulado «L'humour et l'ironie dans le **Tristan en Prose** (Tomes I et II)» (*in* E. Ruhe & R. Schwaderer, **Der altfranzösische Prosaroman. Funktion, Funktionswandel und Ideologie am Beispiel des «Roman deTristan en prose»**, Munich, Fink, 1979, pp. 77-103), Curtis defende um ponto de vista semelhante, ainda que a grande maioria dos seus exemplos digam respeito a um *comique de situation* (para retomar a expressão de E. Köhler no debate subsequente - cf. p. 98) que não põe em causa os valores da cavalaria, como ela afirma, mas que apenas ridiculariza algumas personagens, como Canor (Curtis, T. I, §§ 37ss) ou Marc (Curtis, T. II, § 514). J. Ch. Payen contesta as suas conclusões, ao que nos parece com propriedade, ao distinguir o cómico da primeira parte de **TP** daquele que será típico de Dinadan e que já implica, da parte do autor tristaniano, *une distanciation esthétique par rapport au mythe qu'il est en train de constituer* (*Ibidem*, p. 97).

[241] A expressão é utilizada pelo próprio Palamedes a propósito do seu anterior diálogo com Kahedin; o seu objectivo é não ter que assumir as consequências das afirmações que fizera, o que o levaria a ter que enfrentar Lancelot num duelo. Cf. Ménard, T. I, §107-108, pp. 173-175.

[242] O termo *envoiseüre*, embora inexistente no primeiro volume editado por Curtis, surge algumas vezes no T. II, na longa interpolação - identificada como um acrescento pela própria R. Curtis - das aventuras do *Valet a la Cote Mautailliee*. A verdade é que esta passagem apresenta as mesmas características essenciais que identificaremos como típicas do segundo redactor: multiplicação de aventuras cavalheirescas protagonizadas por diversos cavaleiros, presença do cómico e da ironia (através dos comentários da *damoisele mesdisant*), abrandamento da acção causada pelo aumento do peso relativo do discurso.

[243] Estamos de acordo com E. Baumgartner, quando afirma que "*Envoiseüre*" *et* "*envoisiés*" [sont] *dans le* ***TP*** *comme dans le* ***LP*** *des mots-clés définissant le nouvel art de vivre courtois qu'essaient de pratiquer Tristan et Iseu à l'imitation du couple Lancelot-Guenièvre* («Luce del Gat et Hélie de Boron», p. 126, n. 1). Porém, esses vocábulos, que já ocorrem na primeira fase de redacção de **TP** para qualificar o próprio Luce del Gaut (cf. Curtis, T. I, p. 39) e também a vida dos amantes nas *Lontaines Iles* (cf. Curtis, T. II, § 474, p. 85 ou a agradabilíssima floresta do Morois (cf. Curtis, T. II, § 550, p. 149), remetem para um estilo de vida que faz da satisfação dos prazeres o seu objectivo principal (cf. E. Baumgartner, «Arthur et les chevaliers *envoisiez*», **Romania**, CV, 1984, pp. 312-325), mas de forma

personagens das cenas em apreço também assumem pontualmente. Segundo Baumgartner, a logorreia que se apodera dos cavaleiros tem como função mais evidente

> substituer à la joute chevaleresque et à sa description attendue et banalisée le combat de paroles, moins meurtrier et littérairement moins codé, plus neuf. Souligner d'autre part, comme le fait Palamède, la gratuité, le vide de ce simple bruissement que serait ici le langage, c'est également ramener l'amour et la prouesse à ce qu'ils devraient rester ou redevenir, un simple jeu, un pur divertissement.[244]

Talvez por isso mesmo, os duelos sem consequências graves e os torneios pormenorizadamente descritos são uma característica do segundo redactor, a par da acentuada «arturianização» do romance (com a multiplicação das aventuras cavalheirescas, protagonizadas por personagens diversas) e da visível obsessão pela hierarquização dos melhores cavaleiros do mundo,[245] como se tudo se reduzisse a uma competição desportiva.

***

Estabelecidas, em linhas muito gerais, as características da segunda fase de redacção de **TP**, tentemos agora identificar o(s) ponto(s) onde os dois textos se encontram, já que, como defendemos atrás, subscrevemos a tese de Renée Curtis[246] de que Hélie de Boron (ou antes, o redactor que este nome designa) teria, a partir de dado momento da diegese, empunhado a pena para continuar o trabalho do seu predecessor: só assim se justificam as substanciais diferenças no ritmo narrativo, a introdução de novos *topoi*, a nova forma de entender a cavalaria e o amor, a agregação da dimensão musical às qualidades tristanianas. Contudo, será que as diferenças que detectámos opõem dois textos homogéneos, dos dois lados de uma fronteira bem delimitada? Temos boas razões para responder negativamente.

Recordemos que a primeira indicação redaccional em que se remete para a *estoire de Luce* remonta ao § 847 do T. III de Curtis (Löseth, § 77) quando Tristão, depois de ter abandonado Tintagel por estar convencido de que a amada o traíra, é interceptado por uma donzela mensageira de Palamedes. Nesse momento, o narrador

---

nenhuma, como acontece em alguns dos episódios que agora estudamos, um divertimento irónico, criador de distanciamento em relação à vida cavalheiresca.

[244] **La Harpe et l'Epée**, pp. 104-105.

[245] Cf., por exemplo, Ménard, T. I, § 106, pp. 172-173 e T. IV, § 86, p. 162.

recorda um episódio anterior, em que Tristão salvara Iseu das mãos de Palamedes. Como se sabe, o desgosto que agora se apodera de Tristão deve-se à sua convicção de que Iseu ama Kahedin, o que o levará à loucura, mas apenas no termo de uma série de cenas encadeadas em que expressa o seu desespero e em que três personagens (Guinglain, Fergus e a donzela mensageira por duas vezes) tentam sucessivamente descobrir a razão do seu desespero e consolá-lo.

A primeira reacção de Tristão depois de acusar Iseu é deixar precipitadamente o castelo de Tintagel. Quando passa junto de Marc e dos seus homens, completamente armado,

> il ne l'arestent pas, enz le lessent aler (...) por ce qu'il cuident bien qu'il soit de lor mesnie. Et mesire Tristanz s'en vet en la cort aval, et monte sor le premier cheval qu'il trove, et s'en vet parmi Tintaiol si grant erre com se toz li mondes le chaçast. Mes onques ne veïst si duel faire a home com il fait totevoies.[247]

Nesta passagem, tudo sugere a precipitação dos movimentos, que anuncia a aproximação da loucura. A cena de **LP** em que Lancelot, tendo-se apercebido de que traíra involuntariamente Genebra e tendo sido por ela expulso da corte, foge do castelo de Artur e enlouquece apresenta exactamente as mesmas características:

> il (...) s'en vait ainsi come il estoit, sanz vesteure nule, et vient en la cort aval et s'adrece vers le jardin et entre enz et s'en vait toute une voie tant que il vient as murs de la cité et s'en ist fors par une posterne.[248]

Depois da saída precipitada do castelo, Lancelot chora e grita a sua infelicidade durante uma noite às portas de Camalot e, ao amanhecer, parte para a floresta, onde erra, lamentando-se, durante seis dias, sem comer e sem beber, até que cede à loucura. Uma das características do louco Lancelot, pelo menos neste período inicial marcado pelo desespero, é portanto a movimentação contínua, a incapacidade de se fixar e controlar os movimentos.[249]

---

[246] Subscrevêmo-la, porém, com algumas reservas que apresentaremos adiante.
[247] Curtis, T. III, § 840, p. 144; sublinhados nossos.
[248] **LP**, T. VI, CVI, 37, p. 176.
[249] Lancelot arranca os cabelos e arranha-se até sangrar (cf. *ibidem*).

Em **TP** - que, como é evidente, utiliza **LP** como modelo[250] -, assistimos a uma amplificação desta situação inicial. Tristão começa por ser abordado por Guinglain, que quer saber a razão do seu desespero, mas nega-se a esclarecê-lo e, de um só golpe, corta-lhe o cavalo em duas partes,[251] exteriorizando de novo o excesso de energia que a movimentação desenfreada também assinalava. Depois, continua o seu caminho, *faisant grant duel*. A donzela de Palamedes tenta também falar com ele por várias vezes, mas Tristão não pára para a ouvir.[252] Finalmente, o cavaleiro detém-se por um instante,[253] continua com os seus lamentos e dialoga com a donzela, a quem diz, mantendo embora o anonimato, que Tristão morreu, assassinado por Kahedin e vítima do amor. Depois, retoma o caminho e as lamentações:

> Et quant il a ensi parlé, il s'en vet outre grant erre, et comence son duel greignor qu'il n'avoit fait devant.[254]

Finalmente, chegado à floresta, Tristão desce do cavalo (o local não é especificado) e continua os seus lamentos no primeiro monólogo em discurso directo com alguma extensão de **TP**. Apesar de muito mais longo do que o de Lancelot, que se resume a sete linhas, o discurso de Tristão está ainda muito próximo do modelo por três razões:

- porque a interrupção do movimento é muito breve: Tristão começa por lamentar-se *en son estant*[255] (de pé), mas rapidamente retoma o movimento, expresso pelo verbo (*se*) *aler*;[256]
- porque inclui uma frase (*«Ha! morz, haste toi de venir* (...)»[257]) que se encontra também no mesmo monólogo de Lancelot;[258]
- porque a dor continua a associar-se a um excesso de energia que se materializa numa fúria já muito próxima da loucura (*tant iriez qu'a po qu'il n'enraige*) e que se manifesta através de gritos e movimentos descontrolados:

> Il vet demenant un tel duel et un si grant dementeïz que nus nou veïst adonc qui nel tenist a forsené. Il bret et crie si haut que la forest en retentist et pres et loig. Il se maudit et se vet toz esgratinant, et crie si

[250] É o último período de loucura de Lancelot o que inspira mais directamente o autor tristaniano. Cf. E. Baumgartner, **Essai**, p. 123.
[251] Cf. Curtis, T. III, § 842, p. 145.
[252] *s'en passe outre que mot ne li dit* (...) *s'en vet outre son chemin* (...). (Curtis, T. III, § 849, p. 150.)
[253] *il s'estoit un po arestez* (...). (Curtis, T. III, § 849, p. 151.)
[254] Curtis, T. III, § 850, p. 152.
[255] Curtis, T. III, § 852, p. 154.
[256] *Vet demenant un tel duel* (...) *se vet tot esgratinant* (...). (Curtis, T. III, § 852, p. 154.)
[257] Curtis, T. III, § 852, p. 154.
[258] Cf. **LP**, T. VI, CVI, p. 176.

> haut com il puet (...). Il bret et crie a si grant force que la voiz en va auques loig.[259]

Paradoxalmente, depois desta cena em que a loucura parece iminente, ainda se seguirá um longo diálogo com Fergus, várias conversas com a donzela mensageira de Palamedes, vários momentos de introspecção, queixas e gemidos, a interpretação do *Lai Mortal*.[260] Em todas estas cenas, Tristão está sentado debaixo de uma árvore, junto de uma fonte e a expressão do sofrimento traduz-se agora em gestos bem diferentes:

> Il se pleignoit et doulousoit si durement que nus ne le veïst adonc qu'il nou tenist a grant merveille. (...) Il plaint et pleure au chief de piece, et sospire soventes foiz, et detort ses mains. Et quant il a esté une grant piece en tel maniere sanz dire mot, il dit trop correciez durement: «Haro! Diex, com je sui morz! Fu onques mes nus hons si vilainement trahiz com je fui a ceste foiz?» Et quant il a dite ceste parole, il se test et recomence a penser.[261]

A mobilidade excessiva da reacção inicial reduz-se agora à alternância entre o choro, o silêncio, os suspiros e os lamentos, que encontraremos em quase todas[262] as cenas dos lamentos na fonte. Quanto ao estado de espírito de Tristão, apesar da angústia intensa que se mantém e que o leva a referir repetidamente a proximidade da morte, apesar da alienação que revela quando a donzela o aborda sem que ele reaja, está muito longe do desespero frenético da cena inicial. Só muitas páginas depois, finda a interpretação do lai, Tristão recupera a energia e a violência que parecia ter perdido e procura em vão uma espada com a qual possa suicidar-se. Então, numa passagem que contrasta com as cenas anteriores pela sua brevidade, o narrador refere:

> il li vient au cuer une si grant rage et une si grant forsenerie en la teste qu'il en pert tout le sens et le memoire si plenement qu'il ne set qu'il fait. Il ne set mes s'il est Tristanz ou non. Il ne li sovient mes de madame Yselt ne dou roi Marc, ne de riens qu'il onques feïst. Il va courant par le Morrois, une ore ça et l'autre la, criant et breant come beste forsenee.[263]

---

[259] Curtis, T. III, § 852, p. 154.
[260] Cf. Curtis, T. III, §§ 853-870, pp. 154-173.
[261] Curtis, T. III, § 861, p. 162.
[262] Essa alternância de estados de espírito está ausente apenas nos episódios E e L. Acrescente-se que, embora a referida alternância tenha possivelmente por modelo a cena de **LP** em que Estor, junto de uma fonte, alterna manifestações de grande desespero e manifestações de grande alegria (cf. **LP**, T. VIII, LVa, pp. 148-149), o riso, que pode sugerir a loucura, só ocorre numa das cenas em apreço (H) - cena em que, efectivamente, Marc se interroga sobre a sanidade de espírito de Palamedes. Ainda assim, depois deste intróito, Palamedes profere um discurso perfeitamente racional sobre o amor.
[263] Curtis, T. III, § 871, p. 173.

As diferenças de ritmo narrativo ajudam-nos a distinguir a primeira fase de redacção da segunda: as duas cenas em que se anuncia a loucura de Tristão são certamente da autoria do primeiro redactor (ainda que possam ter sido ligeiramente acrescentadas pelo segundo redactor), enquanto os longos diálogos e o *lai* são, como vimos, da responsabilidade do segundo redactor. Tal como nas cenas intermédias protagonizadas por Tristão, em todas as outras cenas de lamentos na fonte os amantes infelizes aludem obsessivamente ao sofrimento e à morte por amor, mas muito raramente à loucura,[264] tema que, decididamente, não interessava ao segundo redactor, de tal forma que, no longo *lai*de vinte e nove quadras composto por Tristão e que ele canta imediatamente antes de enlouquecer, a ideia da morte é expressa através de vocábulos variados em trinta e oito ocorrências, enquanto a loucura é apenas sugerida uma vez.[265] É que a loucura furiosa que se apodera de Tristão na floresta do Morrois, que implica uma alienação total, com perda da memória, do entendimento, da linguagem, em suma, das faculdades mentais que distinguem os homens dos animais irracionais (e que se filia numa tradição cujos elos mais próximos são o **Chevalier au Lion** e **LP**) exige um mutismo[266] que não agradaria certamente ao verborreico segundo redactor...

Como resolver então o problema da aparente contradição entre o que afirmáramos antes - que Hélie continua o trabalho de Luce - e o que dizemos agora - que Hélie reescreve o que Luce já escrevera, deixando por vezes aflorar o texto antigo, para logo continuar o seu trabalho? Comecemos por recordar que as primeiras indicações redaccionais em que o texto de Luce é referido surgem apenas no T. III de Curtis, e que

---

[264] Nas cenas que agora nos ocupam, os amantes infelizes são por vezes considerados *fols* por se entregarem a um sentimento contrário à razão, que só lhes traz sofrimento e nenhuma recompensa: é esse, ao que nos parece, o sentido que dão a *folie* ou *fol* Dinadan (cf. Ménard, T. IV, § 83, p. 156) ou Kahedin no seu diálogo com Palamedes (cf. Ménard, T. I, § 102, p. 168) e depois no seu *lai* (Ménard, T. I, § 163, pp. 238-242). No último episódio protagonizado por Palamedes, o narrador afirma que este *Plus en escaufe et plus en art, tous en esrage, tous en escaufe, tous en afole, le sens pert et le savoir* (Ménard, T. VI, § 21, p. 93), mas trata-se de uma descrição tópica do amor que não corresponde a nenhuma real perda de lucidez.

[265] *Cist est Tristanz, li desvoiez* (Curtis, T. III, § 870, p. 172, XXIII).

[266] O louco Tristão utilizará a linguagem verbal apenas em casos muito pontuais e para mensagens muito curtas e primárias como o *«Home, donne moi a mengier!»* que ele dirige ao ermita (cf. Ménard, T. I, § 171, p. 252).

se sucedem a um ritmo muito rápido(nos §§ 847, 856, 864),[267] o que sugere que é nesta zona do romance que se dá a passagem de uma fase para a outra.

Como afirma E. Baumgartner,

> Il semble (...) qu'à partir du tome 3 de l'édition de Curtis (...) le texte d'Hélie vienne recouvrir [e não continuar] d'une nouvelle vague narrative le récit de Luce, quite à ménager, par le jeu des renvois à l'*estoire*, de brèves échappées sur ce premier état du texte (...).[268]

Trata-se, porém, de uma passagem gradual, e implicando não apenas a substituição da velha matéria por matéria nova, mas também a reescrita e amplificação de alguns episódios nucleares já existentes. A pouco e pouco, a presença do segundo redactor afirmar-se-á cada vez mais, multiplicando-se não apenas as cenas dos lamentos na fonte, mas também as aventuras cavalheirescas protagonizadas por múltiplos cavaleiros. Por outro lado, como veremos, a primeira fase de redacção não desaparece completamente depois de uma zona de transição, mas continuará aflorando pontualmente: a dissonância resultante da utilização contígua de dois estilos com diferentes perspectivas subjacentes não é exclusiva desta parte do T. III de Curtis.[269]

Dificilmente poderemos saber até que ponto o segundo redactor aproveita um esqueleto diegético delineado pelo primeiro redactor, embora nos pareça - e neste caso subscrevemos, pelo menos em parte, a opinião de E. Baumgartner - que Luce continuara a redacção do seu romance para lá do episódio da loucura de Tristão, e mesmo para além do exílio dos amantes no reino de Logres.[270] É mesmo provável que o segundo redactor tenha decidido intervir numa fase relativamente avançada do romance porque eram justamente as aventuras no reino de Logres que lhe interessavam: agora era mais

---

[267] Como afirma Curtis, as três referências redaccionais, apesar de parecerem remeter para um livro diferente, reportam-se a episódios bem identificáveis e conservados da primeira fase de redacção (cf. «Who wrote the "Prose Tristan"?», p. 38).

[268] **La Harpe et l'Epée**, p. 17

[269] Aliás, muito antes das três indicações redaccionais que nos ocupam, uma longa sequência narrativa (Curtis, T. II, § 637, p. 216 a Curtis, T. III, § 776, p. 89) identificada por R. Curtis como uma interpolação - as aventuras do *Destrois de Sorelois*, protagonizadas pelo *Valet a la Cote Mautailliee* e por Lancelot - interrompe o texto do primeiro redactor, que se centrava nas aventuras de Tristão. Cf. R. Curtis, «A romance within a romance...», *in* **Studies in Medieval French Language and Literature presented to Brian Woledge**, pp. 17-35.

[270] Recordemos que referência a Luce como a alguém *qui briefment parloit tant come il vesqui* é mencionada por Curtis para apoiar a sua ideia de que o primeiro autor de **TP** teria morrido antes de terminar o romance e que Hélie acrescentara uma continuação (cf. «Who wrote the **Prose Tristan**?», p. 35). E. Baumgartner defende que a expressão *briefment parloit* remete para o estilo mais sintético do

fácil amplificar a matéria existente graças à introdução de aventuras cavalheirescas vividas não apenas por Tristão, mas também (e sobretudo) pelos cavaleiros arturianos.

Contudo, para reconstituir o romance tal como ele teria sido escrito por Luce não basta, como faz Baumgartner no seu **Essai**, partir do Prólogo de Luce (onde o redactor afirma que vai narrar a vida de Tristão, o melhor cavaleiro da Grã Bretanha - o que prova que as suas aventuras no reino de Logres já faziam parte do romance inicial) e retomar a história de Tristão desde a infância até à morte,[271] retirando-lhe apenas as aventuras protagonizadas por outros cavaleiros.[272] Antes de mais, a decisão de eliminar a pré-história parece-nos totalmente arbitrária, dada a continuidade evidente entre essa parte importante de **TP** e os episódios em que se relata a vida de Tristão. Por outro lado, a subtil organização da diegese apresentada pela crítica francesa, que assenta num *habile jeu de correspondances,* não prova por si só que este romance «depurado» saiu todo ele da cabeça de Luce: todos sabemos que os romancistas que construíram o grande ciclo em prosa são suficientemente hábeis para criar novos episódios em simétrica correspondência com os episódios produzidos pelos seus predecessores.[273]

Uma tentativa de reconstituição do romance de Luce exige, a nosso ver, uma análise muito mais rigorosa do texto, um levantamento exaustivo das incongruências, das rupturas de tom e de estilo, das diferenças na visão da cavalaria e do amor. Naturalmente, essa análise impedir-nos-á de detectar os segmentos narrativos que, embora originariamente escritos por Luce, tenham sido recobertos por uma camada suficientemente consistente de reescrita por Hélie. Mas a verdade é que, em momentos já muito avançados da diegese, encontramos ainda segmentos relativamente longos que

---

primeiro redactor - interpretação que tem o mérito de se fundar sobre dados comprovados, ao contrário da de Curtis.

[271] Ao que nos parece, o Prólogo de **Guiron le Courtois** (*Mesires Luces de Gau s'en entremist premierement* (...)*; et cil translata en langue françoise* partie *de l'estoire mon seigneur Tristan et mains assez qu'il ne deust: molt commença bien son livre, mais il ne dist mie d'assez les oeuvres mon seigneur Tristan, ains en laissa bien la gregneur partie*), considerado por Curtis como uma prova irrefutável de que o primeiro redactor não teria acabado o seu romance (cf. «Who wrote the **Prose Tristan**?», p. 40), prova apenas que a primeira redacção contém menos aventuras do que a(s) redacç(ões) posterior(es).

[272] Cf. **Essai**, pp. 88-90.

[273] Essa capacidade é evidente no Pentecostes do Graal da **Demanda**, em que a matéria tristaniana estabelece com o nível primitivo da obra subtis correspondências e simetrias. Cf. A. S. Laranjinha, «Um microcosmo textual? O episódio do Pentecostes do Graal na **Demanda** Portuguesa», *in* C. A. Ribeiro e M. Madureira (org.), **O Género do Texto Medieval** (Actas do Colóquio da Secção Portuguesa da *Associação Hispânica de Literatura Medieval*), Lisboa, Cosmos, 1997, pp. 85-96.

apresentam inegáveis semelhanças de tom, estilo e temática com a pré-história e as primeiras aventuras de Tristão, e nenhuma das características que identificámos como específicas da segunda fase de redacção. Não é aqui o lugar de procedermos a uma apresentação exaustiva dos afloramentos da primeira fase de redacção ao longo de **TP**, mas o estudo do motivo da fonte permitir-nos-á avançar um pouco e descobrir como, embora integrada numa longa sequência da segunda fase de redacção, uma outra passagem protagonizada por Tristão durante o seu período de loucura se distingue dos episódios envolventes pelas suas características típicas da primeira fase de redacção.

***

Regressemos pois a Tristão, cuja história o segundo redactor abandonara durante vários episódios[274] para relatar aventuras várias, entre as quais os dois encontros junto da fonte entre Kahedin e Palamedes (cenas C e D), o regresso de Kahedin à Pequena Bretanha e a morte por amor do filho do rei Hoël (cena E). Tristão vive na floresta do Morrois um período de loucura durante o qual os seus breves mas violentos encontros com os homens se farão sempre através de duplos de si próprio. Como afirma J.-M. Fritz, esta sequência narrativa constitui um

> jeu de miroir, puisque Tristan le *fol* est recueilli et persécuté tout à la fois par des *pastours*, qui «estoient niche et fol, si conme vilain de bois doivent estre».[275] De même, ce ne sont plus des chevaliers qu'attaque Tristan pour protéger les bergers - comme Lancelot l'avait fait pour Bliant -, mais Daguenet, *li fox le roi Artu*: Tristan, le fou sauvage, croise ainsi son «presque-double», le fou de cour. (...) [A la cour de Marc] on identifie le *fol de la fontaine* avec Matan le Brun, qui, après le rapt de sa demoiselle par Gaheriet, a sombré dans la folie; identification à la fois fausse et judicieuse, car c'est bien la perte de sa dame, même si la trahison d'Yseut est purement imaginaire, qui a précipité Tristan dans la douleur, la maladie, puis la *frenesie*.[276]

Tristão será chamado por Daguenet *le fol de la fontaine*[277] pois é aí que ele encontra habitualmente os pastores que o alimentam e se divertem à sua custa, e é junto dessa mesma fonte que, vendo Daguenet e os seus escudeiros atacarem os vilãos, toma o partido destes e ataca os outros, forçando-os à fuga. É ainda junto da fonte que o

---

[274] Cf. Curtis, T. III, § 872, p. 173 / Ménard, T. I, § 167, p. 247.
[275] Cf. Ménard, T. I, § 169, p. 249.
[276] **Le discours du fou au Moyen-Age (XIIème-XIIIème siècles). Etude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique sur la folie**, Paris, P.U.F, 1992, p. 260.
[277] Cf. Ménard, T. I, § 172, p. 252 e § 174, p. 254.

gigante Taulas de la Montagne ataca um cavaleiro que os pastores tentam ajudar, incentivando Tristão a matar o possante agressor: o sobrinho de Marc não tem a menor dificuldade em fazê-lo, libertando, desta vez inconscientemente, a Cornualha de um novo flagelo.[278]

Segundo o narrador, antes de Tristão enlouquecer, o gigante, que vivia numa montanha da Cornualha, não saía do seu reduto pois temia que o melhor cavaleiro da corte de Marc o derrotasse. Tristão, por seu lado, havia sido proibido por Iseu, receosa da força sobrehumana do gigante, de tentar atacá-lo. Assim, um equilíbrio efémero mantinha-se graças à nomeada de Tristão e à influência pacificadora da rainha. A partir do momento em que soubera que Tristão andava desaparecido, o gigante retomara as suas habituais investidas contra os cavaleiros da Cornualha. Um dia em que errava na floresta do Morrois, *le porta aventure devant la fontainne u li pastour demouroient.*[279] O desfecho já é conhecido: Tristão corta a cabeça de Taulas e o seu feito será anunciado na corte de Marc como uma libertação. Tal como nas cenas anteriores referidas por Jean-Marie Fritz, também aqui (novamente junto da mesma fonte) Tristão entra em confronto com mais um duplo de si próprio: o cavaleiro enlouquecido usa a força bruta não mediada pela razão; o gigante, embora fortemente racionalizado,[280] representa a violência cega, não dominada pelos valores da cavalaria.

Na verdade, encontramos nesta sequência narrativa que desenvolve o tema da loucura - tema que, como vimos, remonta à primeira fase de redacção e que pouco interessava ao segundo redactor - muitos elementos comuns à pré-história tristaniana e às primeiras aventuras de Tristão:

- o ser monstruoso conotado com o passado pré-cortês, que assola a Cornualha (como o gigante da floresta assolava Albine na pré-história tristaniana) e que Tristão mata, libertando os seus conterrâneos (como já os libertara do jugo do Morholt);

---

[278] O cavaleiro que Tristão salva ao matar o gigante afirma: *Cornuaille est orendroit jetee de dolour et de caitiveté!* (Ménard, T. I, § 180, p. 264) Quando a notícia chega à corte de Marc, todos se regozijam, dizendo que *graindre boine aventure n'estoit pas keüe ne avenue en Cornuaille celui jour que li Morhaus d'Yrlande fu ocis et Cornuaille fu delivree du servage* (...). (Ménard, T. I § 182, p. 267.)

[279] Ménard, T. I, § 178, p. 260.

[280] O que parece movê-lo não é simplesmente a agressividade totalmente arbitrária e «natural» num gigante, mas a vingança pela morte do pai. Cf. Ménard, T. I, § 178, p. 261.

- os encontros perigosos junto da fonte, que baliza o espaço da floresta e onde o gigante chega *par aventure*: recordemos que também Pelias, Canor e Sador acediam *par aventure* à fonte, onde se confrontavam com os seus duplos;
- a rápida sucessão das aventuras, a brevidade dos diálogos, que se limitam ao necessário para fazer avançar a acção - em suma, a total ausência de «inflação retórica».

Tudo leva a crer, portanto, que estamos perante um afloramento da primeira fase de redacção de **TP** e que esta fase de redacção incluía já a pré-história.

Quanto ao facto de Tristão ser baptizado por Daguenet *le fol de la fontaine*, isso não se explica, a nosso ver, pela relação privilegiada entre a fonte e a loucura, que a tradição literária testemunha.[281] Nesta sequência narrativa que pertence certamente, pelo menos na sua maior parte,[282] à primeira fase de redacção, este cenário funciona antes, tal como na pré-história, como um microcosmo do espaço vasto, selvagem e assustador da floresta do Morrois, o espaço com o qual o louco Tristão se identifica explicitamente quando se recusa a deixá-lo para se acolher na casa do cavaleiro que acabara de salvar.

2.4. Conclusão

Detectámos, no **Tristan en Prose**, dois esquemas narrativos tópicos que se desenvolvem em torno do cenário da fonte na floresta. O primeiro, muito frequente na pré-história e também na primeira fase da vida de Tristão, foi introduzido pelo primeiro redactor de **TP**. É constituído, fundamentalmente, por cinco momentos, que estão presentes em praticamente todas as ocorrências: 1/ O herói parte para a caça na floresta; 2/ perde os companheiros / perde-se; 3/ a aventura guia-o até uma fonte; 4/ dá-se um encontro (perigoso). O segundo, uma criação do segundo redactor, é também fácil de reconhecer, embora admita mais variações: 1/ o amante infeliz emite longos e hiperbólicos lamentos junto de uma fonte; 2/ é observado por outra(s) personagem(s) que tenta(m) consolá-lo ou mostrar-lhe a inutilidade do amor, ou que o atacam

[281] Cf. J.-M. Fritz, **Le discours du fou au Moyen-Age**, p. 367.

[282] A personagem de Daguenet (e, eventualmente, o episódio onde comparece) que surge também na sequência diegeticamente anterior dos *Destrois de Sorelois* e cujas potencialidades cómicas seriam certamente do agrado do segundo redactor, poderá ter sido interpolada, embora não tenhamos detectado nenhuma descontinuidade que nos leve a afirmá-lo taxativamente.

verbalmente; 3/ segue-se um diálogo sobre o amor e / ou um *lai*composto e cantado pelo amánte infeliz.

Como vimos, as duas fases de redacção de **TP** que identificámos até agora não são estanques e não se sucedem de forma linear. É possível, portanto, que o segundo esquema narrativo surja em passagens que, embora remontando à primeira fase, tenham sofrido processos de amplificação ou reescrita. Foi o que aconteceu com a cena dos lamentos de Tristão, já analisada.

O segundo redactor, como é óbvio, conhece muito bem, na sua organização diegética, o romance que reescreve, ainda que nem sempre compreenda o(s) sentido(s) que se forma(m) a um nível menos superficial. Assim, não tem a menor dificuldade em utilizar esquemas narrativos já existentes no romance, nomeadamente o do caçador perdido, cuja utilidade como embreador da acção é notória, e que aliás já era um *topos* da literatura romanesca muito antes do aparecimento dos primeiros romances em prosa. Mas não é difícil, para quem relaciona a análise do esquema em questão com o seu contexto, tentando perceber a função que essa breve cena desempenha na construção das personagens em confronto e nas relações que estabelecem entre si, determinar quando é que o esquema é utilizado simplesmente com o fim de introduzir um novo episódio, e quando é que a sua recuperação é feita de tal forma que revela uma compreensão profunda das funções simbólicas, não evidentes, que o referido esquema tinha aquando das suas primeiras ocorrências.

Analisámos, no ponto 2.2.2. deste capítulo, as ocorrências do esquema do caçador perdido posteriores à pré-história tristaniana. Quando apresentámos as três cenas protagonizadas por Marc, mostrámos como a segunda e a terceira estabeleciam com a pré-história uma relação muito mais profunda do que a primeira, paradoxalmente mais próxima, do ponto de vista da cronologia da diegese, do início do romance. Na verdade, a cena do T. III de Curtis é utilizada pelo segundo redactor para introduzir mais um dos seus monólogos na fonte, enquanto a cena do T. I de Ménard é certamente da responsabilidade do primeiro redactor, o que é confirmado pelo facto de se integrar no relato da loucura de Tristão que, como vimos, remonta à primeira fase de redacção. Quanto à terceira cena, apesar de surgir num ponto muito avançado da diegese, já no fim

do T. I do ms. 757 (ou seja, de **TP**1), associa o esquema do caçador perdido ao adultério, como acontecia numa cena da pré-história, estabelecendo ainda uma complexa relação simbólica entre as personagens de cada uma das duas cenas.

Na verdade, a última das três cenas protagonizadas por Marc pertence ao mais extenso dos afloramentos da primeira fase de redacção que se podem detectar em **TP**, uma longa sequência narrativa que corresponde às pp. 335 a 460 do T. I da edição do ms. 757. Nessa longa passagem em que as marcas do segundo redactor nunca se fazem sentir, a narração centra-se de novo no trio Marc-Iseu-Tristão:[283] Marc e Tristão partem de Logres de regresso à Cornualha pois Artur obrigou o rei a reconciliar-se com o sobrinho, mas, chegados a Tintagel, Tristão e Iseu voltam a encontrar-se; Marc surpreende-os e, com a ajuda de Audret, aprisiona Tristão. A confirmar a integração desta longa sequência na primeira fase de redacção, estão todas as características que detectámos como típicas dessa fase:

- o rápido avanço da acção e a ausência de «inflação retórica»;
- a ausência de aventuras cavalheirescas gratuitas e da obsessão pela hierarquização dos cavaleiros: pelo contrário, o valor do herói apenas se manifesta nas suas acções, e não na apreciação que delas fazem os outros;
- a proximidade em relação aos poemas (retoma-se a cena do encontro no jardim, espiado por Marc,[284] a perseguição dos amantes por Audret,[285] a cena em que os amantes adormecidos são surpreendidos por Marc, que não chega a despertá-los,[286] etc.).

Confirmam também a integração daquela longa passagem na primeira fase de redacção a presença de alguns temas e motivos que não referimos ainda, mas que já haviam sido utilizados pelo primeiro redactor (e nunca pelo segundo):

- a viagem por mar e o naufrágio com muito poucos sobreviventes;[287]

---

[283] Salvo em algumas interpolações muito pontuais.
[284] Cf. ms. 757, T. I, pp. 376-386.
[285] Cf. ms. 757, T. I, pp. 375ss.
[286] Trata-se aqui de uma reescrita da cena do Morrois: Marc vê os amantes adormecidos e admira a sua beleza. Porém, ao contrário do que acontece nos poemas, não é a convicção de que eles são castos que o impede de os matar ou aprisionar, mas sim o medo de Tristão: esta negativização de Marc é uma característica de **TP** desde a primeira fase de redacção. Cf. ms. 757, T. I, pp. 390-307.
[287] Na viagem de regresso à Cornualha, Tristão é abandonado na ilha da *Rocha do Ermita* (cf. ms. 757, T. I, pp. 337-338); algo semelhante acontecera a Sador (cf. Curtis, T. I, §§ 15-17, pp. 44-45). Depois, a

- a violação (num passado relativamente longínquo) de uma donzela por Marc;[288]
- a violação de uma senhora pelo cunhado, enquanto o marido se encontra na caça;[289]
- a associação da sede e do calor à ingestão de uma bebida com propriedades magico-terapêuticas.[290]

A existência de uma tão longa passagem da primeira fase de redacção num momento relativamente avançado no desenvolvimento da diegese leva-nos a concluir que a intuição de E. Baumgartner - de que a primeira fase de redacção de **TP** continha uma história completa dos amantes - tem boas hipóteses de estar correcta. Para a confirmar, seria necessário analisar detalhadamente o episódio da morte de Tristão e Iseu e a sua preparação, o que nos levaria demasiado longe dos nossos objectivos actuais. Por outro lado, o facto de encontrarmos sequências narrativas pertencentes à primeira e à segunda fases de redacção tanto em **TP**2, como em **TP**1 confirma a utilidade de procedermos à identificação do processo de composição de **TP** através da análise de motivos e esquemas narrativos, já que as versões identificáveis através da análise da tradição manuscrita, nomeadamente as duas versões principais (**TP**1 e **TP**2) revelam mais uma vez o seu carácter compósito.

---

nau em que viajavam despedaça-se contra uma ilha e apenas sobrevivem Marc, Governal e um escudeiro (cf. ms. 757, T. I, p. 339); também Chelinde havia sido a única sobrevivente de um naufrágio (cf. Curtis, T. I, § 4, p. 41).

[288] Cf. ms. 757, T. I, p. 343; na pré-história, anunciara-se que Marc violaria a sobrinha (cf. Curtis, T. I, § 178, p. 109).

[289] Cf. ms. 757, T. III, p. 346. É exactamente o que acontece a Chelinde (cf. Curtis, T. I, § 8, p. 42).

[290] Compare-se a cena do ms. 757, T. I, p. 399 com as cenas em que a madrasta de Tristão tenta envenená-lo (Curtis, T. I, § 246, pp. 131-132 e § 252, pp. 133-134) e aquela em que os amantes ingerem o filtro (Curtis, T. II, § 445, p. 65): as semelhanças são flagrantes!

3. AS FONTES DEMONÍACAS DA *DEMANDA*

Feita a análise do motivo da fonte na **Suite** e em **TP**, que conduziu, a nosso ver, a algumas conclusões importantes sobre o processo de composição de **TP** e também à detecção de afinidades profundas entre o primeiro nível de redacção do **Tristan** e a **Suite**, estamos agora em condições de compreender melhor a forma como o nível tristaniano da **Demanda** dialoga com a tradição. Como afirmámos na Introdução, são essencialmente as relações com aqueles dois romances que nos interessa explorar: deixaremos de parte, portanto, o único episódio do nível tristaniano da **Demanda** que retoma uma narrativa da **Estoire del Saint Graal** para explicar a origem de uma fonte.[291]

No nível primitivo da **Demanda**, as fontes são apenas três[292] e têm, todas elas, um sentido espiritual: ao contrário dos redactores de **LP** ou **TP**, o autor da *Queste* primitiva não terá sentido a necessidade de balizar os caminhos da errância cavalheiresca e o espaço vasto da floresta com nascentes onde os cavaleiros pudessem descansar e que funcionassem, desse modo, como pontos de atracção das personagens e cenário de encontros favoráveis ou nefastos. O mesmo já não se passa no nível tristaniano, onde as fontes abundam, surgindo por vezes como local de repouso e encontro fortuito, sem qualquer outra função. É esse o seu papel em seis cenas disseminadas ao longo do romance.

---

[291] Trata-se da *Fonte de Guariçom*, cuja origem milagrosa é relatada pelo rei Pelean (cf. **Demanda**, §§ 615-616, pp. 449-450). Como já dissemos, ainda que a **Estoire** pareça ter transitado com poucas alterações da primeira fase do ciclo arturiano em prosa para o ciclo do Pseudo-Boron, a verdade é que as relações que se estabelecem entre este texto e o nível primitivo da **Demanda** são bem mais profundas e estruturantes do que as que o ligam ao nível tristaniano do mesmo romance.

[292] Trata-se da fonte do sonho de Estor, que segundo o eremita Nascião simboliza *a palavra do Evangelho* (cf. **Demanda**, § 159, pp. 126-127); da fonte onde Lancelot vê um cervo beber antes de ficar isolado na floresta, em penitência (cf. **Demanda**, § 220, p. 175); da fonte fervente que Galaaz arrefece graças às suas orações (cf. **Demanda**, §§ 582-584, pp. 428-429). Em **QV**, apenas comparecem a primeira fonte (cf. **QV**, p. 150) e a terceira (cf. **QV**, p. 263).

É nas fontes que os cavaleiros errantes se detêm para recuperar as forças: *bever* e *folgar* são os verbos mais utilizados para narrar as suas acções neste cenário;[293] apenas numa cena (da parte tristaniana da *Mort Artu*) um cavaleiro é encontrado a dormir junto de uma fonte.[294] Porém, ainda que aparentemente sejam locais agradáveis, as nascentes são cenário de crimes, albergam cadáveres, acolhem cavaleiros tristes e chorosos, reflectindo o clima disfórico da parte tristaniana da **Demanda**. Estor encontra junto de uma fonte uma donzela que chora o seu irmão, cujo cadáver jaz junto dela, e que foi morto ali mesmo por Palamedes;[295] Perceval encontra um cavaleiro *triste* e uma donzela *chorando,* que lamentam a morte dos companheiros e temem o regresso dos inimigos, chefiados pelo primo da donzela, que a atacara por uma questão de herança;[296] Artur, o Pequeno, Esclabor, Palamedes e Galaaz assistem um cavaleiro moribundo (Arciel) que matara o irmão para ganhar uma donzela e que a levara até à fonte para a violar, vendo-se impedido de o fazer por estar já muito ferido.[297] Nos dois primeiros casos, estes encontros são embreadores da acção: Estor vai em busca de Palamedes para vingar as suas vítimas (entre as quais se encontrava também Elaim o Branco[298]); Perceval segue com a donzela e o cavaleiro para os proteger.[299] Arciel, por seu lado, é apenas mais um cavaleiro pecador, mais uma nota trágica anunciando o aniquilamento da velha cavalaria arturiana.

As fontes podem também surgir em cenas de combates, o que acontece por três vezes. Quando Galaaz encontra Palamedes ligando as suas feridas à beira de uma fonte, desafia-o para um duelo que terá lugar nesse mesmo local, daí a vinte dias.[300] Quando Lancelot e Estor encontram Palamedes junto de uma fonte, o primeiro desafia imediatamente o cavaleiro da Besta para um duelo, e o último nada pode fazer senão defender-se.[301] Finalmente, é ainda perto de uma fonte - desta vez uma fonte com poderes taumatúrgicos - que Palamedes defrontará o cavaleiro da *Torre do Jaiam.*[302]

---

[293] Cf. **Demanda**, § 143, p. 143; § 236, p. 189; § 601, p. 438.
[294] Cf. **Demanda**, § 714, p. 509.
[295] Cf. **Demanda**, § 143, p. 143.
[296] Cf. **Demanda**, § 227, p. 182.
[297] Cf. **Demanda**, § 469, pp. 344-345.
[298] Cf. **Demanda**, § 142, p. 111.
[299] Cf. **Demanda**, §§ 229ss, pp. 184ss.
[300] Cf. **Demanda**, § 563, p. 412 e § 570, pp. 417-418.
[301] Cf. **Demanda**, §§ 601-602, pp. 438-440.
[302] Cf. **Demanda**, § 579, p. 426.

Ora, o que é curioso é que estes três combates não apenas envolvem sempre Palamedes, como se enquadram num segmento narrativo muito limitado (entre os §§ 561 e 601): estas (e outras) fontes multiplicam-se numa parte da **Demanda** em que os cortes e lacunas são notórios e em que a matéria parece organizar-se numa espécie de «antologia» que usa as fontes como tema unificador.

3.1. *Suite, Tristan en Prose, Demanda*: o esquema do caçador perdido e os pecados de Artur

O esquema do caçador perdido surge por duas vezes na **Demanda** em cenas protagonizadas pelo rei Artur. Na sua primeira ocorrência, conserva todos os elementos que nos habituámos a encontrar em **TP**: 1/ O herói parte para a caça na floresta; 2/ perde os companheiros / perde-se; 3/ a aventura guia-o até uma fonte; 4/ dá-se um encontro perigoso. Artur parte portanto para a caça, afasta-se dos companheiros e erra na floresta até encontrar uma fonte, junto da qual está sentada uma belíssima donzela. Da violação da donzela resultará a concepção de Artur, o Pequeno.[303] Como acontece na maior parte dos casos, a presa perseguida é um cervo; tal como nas nove cenas da pré-história tristaniana, a expressão *il li avint que* (*aventure l'aporta*) está presente (*avẽeo que a ventura o levou*[304]); do mesmo modo que em duas das cenas da pré-história (ambas protagonizadas por Canor), o caçador perdido acaba por cometer um crime. Parece-nos evidente que é a pré-história tristaniana que funciona aqui como modelo, não apenas pelas razões atrás referidas, mas também porque estamos perante uma narrativa encaixada em que se relata um acontecimento de certo modo «pré-histórico», já que remonta a um tempo anterior ao da demanda do Graal); porque a concepção de Artur, o Pequeno é, como veremos,[305] paralela à de Meraugis, que fora anunciada na pré-história tristaniana;[306] porque o filho de Artur será abandonado numa passagem que retoma uma outra cena da pré-história de **TP** - o abandono de Apolo por Canor.[307]

---

[303] Cf. **Demanda**, § 361, pp. 270-271.
[304] **Demanda**, § 361, p. 270.
[305] Cf. *infra*, III, 1.2.
[306] Cf. Curtis, T. I, § 178, p. 109.
[307] Cf. Curtis, T. I, §§ 23-24, pp. 47-48 e *infra*, III, 1.2.

O redactor da **Demanda**, porém, inova ao associar o esquema do caçador perdido ao crime de violação: em **TP**, os únicos crimes perpetrados junto da fonte são o homicídio e o abandono do recém-nascido Apolo, ainda que, como vimos, todos esses crimes decorram das paixões inspiradas pela sedutora Chelinde.[308] Para proceder a esta variação sobre o modelo, o redactor recorre a mais um motivo tradicional:

> E aquela fonte era mui fremosa e achou ii ũa donzela soa, a mais fremosa rem que ele nunca viu. E era vistida e guisada tam ricamente que nom era se maravilha nom. Quando el-rei viu a donzela tam fremosa cuidou verdadeiramente que era fada porque siia soa.[309]

Afirma o narrador que o rei Artur pensou que a donzela era uma fada por ser muito bela e estar só. Acrescentemos ainda que o esquema do caçador perdido na floresta serve frequentemente de introdução ao encontro com a fada[310] e que a riqueza das suas vestes pode simbolizar a função fundamental da fada da fonte: o dom (que pode ser de amor, de riquezas ou de soberania).

Porém, o autor da **Demanda** elimina todas as dúvidas e todas as ambiguidades a propósito da natureza feérica da donzela, que não passa de uma simples suposição (eventualmente auto-desculpabilizadora) de Artur. Na verdade, a donzela é virgem, uma *minina que não sabia de tal cousa*, que grita, tentando em vão libertar-se do violador, e a cujo chamamento o pai acorre, embora tarde demais. Tal como na pré-história arturiana, o maravilhoso foi racionalizado e o encontro (perigoso) que se dá na fonte é entre o herói e as suas próprias paixões. Como veremos,[311] a luxúria é o pecado mais grave de Artur no ciclo do Pseudo-Boron, ou pelo menos aquele que melhor representa as suas fragilidades, já que une as primeiras páginas da **Suite** (em que se refere o incesto praticado com a irmã) às últimas da **Mort Artu** (com a sua morte às mãos de Mordret, o filho incestuoso).

***

O esquema do caçador perdido surge novamente associado a Artur num momento mais avançado da diegese, já depois da primeira invasão do reino de Logres.

---

[308] Veremos também que a **Suite** associa o referido esquema à aparição da *Beste Diverse*, monstro que materializa o incesto, pecado maior de Artur Cf. *infra*, II, 1.1.
[309] **Demanda**, § 361, p. 270.
[310] Cf. *supra*, I, 1.1.

Samaliel, o cavaleiro das duas espadas que queria vingar a morte do pai, Froila, que havia sido morto por Artur, encontra, na floresta de Camalot, o rei de Logres adormecido. Ao saber, pelo escudeiro de Artur, de quem se trata, Samaliel pensa matá-lo, mas acaba por desistir do seu intento pois o rei Artur é o melhor rei do mundo, pelo que a sua morte seria uma catástrofe e o seu homicídio, um grande pecado. Samaliel deixa portanto a espada de seu pai no lugar da de Artur e parte.[312]

Mais uma vez, tal como na pré-história de **TP**, a fonte é um lugar que atrai encontros perigosos e onde o crime pode acontecer a qualquer momento. Mais uma vez, como no episódio que analisámos acima, é Artur o caçador perdido:

> e rei Artur aquele dia fora a*a* foresta por caçar e perderom-se dele todos seus homen*s* fora ũũ escudeiro. El-rei era lasso e cansado de sa caça e deceu ante ũa fonte e deitou-se a dormir e o escudeiro lhi guardou o cavalo (...).[313]

Se compararmos esta ocorrência do esquema em apreço com a anterior, veremos que falta a referência à aventura que conduz o caçador até à fonte (que surgia em todos os episódios da pré-história tristaniana). Por outro lado, o narrador refere que *esto era a entrada do inverno*, o que distingue esta cena de todas as de **TP**, que ou não identificam o momento do ano em que ocorre a partida de caça, ou a situam no Verão, em dia de grande calor. Apesar de tudo, parece-nos que, ao contrário do que acontecia nas cenas da segunda fase de redacção de **TP**, em que o redactor retomava o esquema narrativo com todos os seus elementos, mas depois fazia deles um uso superficial, aqui o sentido profundo da cena mantém-se: Artur, como a maior parte das personagens da primeira fase de redacção de **TP**, encontra-se num momento de grande vulnerabilidade. Na cena que acima analisámos, estava à mercê das suas próprias paixões, como Canor; na que agora nos interessa, está perante um perigo exterior, bem objectivo, como Sador e Pelias na pré-história de **TP**, mas também como o próprio Artur da **Suite du Merlin**, que é quase derrotado e morto na floresta de Camalot por Pelinor, o guardião da fonte.

À imagem do que se passa na cena da violação da donzela, o redactor deste nível da **Demanda** não se contenta com a utilização do esquema tópico que temos vindo a

---

[311] Cf. *Infra*, III, 1.
[312] Cf. **Demanda**, § 543, pp. 397-398.
[313] **Demanda**, § 543, p. 397

estudar, mas associa-lhe um outro esquema narrativo, oriundo, desta vez, dos poemas tristanianos. No romance de Béroul, Marc encontra Tristão e Iseu adormecidos na floresta do Morrois. Vendo que a espada de Tristão separa os seus corpos, decide não os matar e, em vez disso, substitui a arma do sobrinho pela sua e parte.[314] Na cena da **Demanda**, Artur está no lugar dos amantes e Samaliel no de Marc, e o que se pretende sublinhar, pelo menos à primeira vista, é a cortesia do cavaleiro estrangeiro, que põe o interesse da humanidade à frente da vindicta pessoal: o próprio Artur louvá-lo-á e decidirá homenageá-lo, passando a usar a espada que ele lhe deixou. À superficie do texto, é também notório o panegírico de Artur, breve mas hiperbólico, tanto na intervenção do escudeiro:

> Ai, Senhor, mercee! Eu me calarei; outrossi fará todo o mundo, pois vós homem como este matardes, ca depois sa morte nom *h*averam em que falar.[315]

como na do próprio Samaliel:

> se eu rei Artur matar, que é o melhor rei do mundo e que sempre melhor e mais *h*onradamente manteve cavalaria ca outro rei, esto seerá a maior mala ventura e o maior pecado que nunca aveo em terra.[316]

Contudo, alguns indícios menos perceptíveis parecem-nos entrar em contradição com estas afirmações literais, como já acontecia, nomeadamente com o rei Artur, nos romances de Chrétien de Troyes. É que o discurso das personagens, tão fortemente encomiástico, contrasta com as falhas que o comportamento do rei sugere. Antes de mais, o sono profundo, do qual Artur não desperta nem quando o escudeiro tenta

---

[314] Cf. «Le Roman de Tristan», vv. 1979-2054, *in* **Tristan et Iseut**, pp. 114-116. Em **TP**, esta cena não é retomada: o rei da Cornualha encontra Iseu só e aproveita a ausência de Tristão para levar a mulher de regresso a Tintagel (cf. Curtis, T. II, § 555, p. 152).
Numa cena tardiamente interpolada em **TP**, é o próprio rei Artur que, depois de se perder na floresta de Camalot durante uma partida de caça, encontra Tristão e Iseu profundamente adormecidos. O rei decide não cometer a descortesia de os acordar e deixa-os, mas quando Tristão desperta, apercebe-se de que alguém estivera junto deles, pois a sua espada *avoit esté remuee du leu ou il l'avoit mise* (ms. 757, T. II, p. 312). Esta cena é certamente posterior à segunda fase de redacção de **TP**, já que a passagem em que se integra (ms. 757, T. II, pp. 254-336) recorre frequentemente à *Queste* como reservatório de *topoi* (como o da barca maravilhosa que transporta os eleitos, modelo da *nef de Joie* que transporta os amantes), os quais são depois desenvolvidos num texto bastante particular, que deverá ter sido tardiamente interpolado, tanto mais que não deixa vestígios na versão longa de **TP** nem em episódios posteriores de **TP**1. Com efeito, durante o torneio de Louveserp, Artur disfarça-se para ir visitar Tristão e Iseu pois quer comprovar a tão falada beleza da rainha, que ele nunca pudera admirar (ms. 757, T. III, pp. 374ss).
[315] **Demanda**, § 543, p. 399.
[316] *Ibidem.*

acordá-lo para o salvar, faz lembrar os momentos de abatimento e alienação tão comuns no rei Artur.[317] Por outro lado, a sua enorme vulnerabilidade parece dever-se a uma conduta imprudente e indigna de um rei, já que Artur se deixou levar pela paixão da caça, perdendo-se na floresta e expondo-se gratuitamente ao perigo. Ora, a ideia de que um rei não deve arriscar a vida porque a sua morte poderia ter consequências desatrosas para todo o reino está presente na pré-história tristaniana, onde o rei Marc, que se prepara para iniciar um duelo, é censurado por um escudeiro nos seguintes termos:

> Ha! sire (...), ce n'est mie sens que vos faites. Puis qu'il est en vostre terre, bien deüssiez autre envoier en ceste besoigne que vostre cors, car si vos mescheoit ici par aucune aventure, toz cest reaume en remandroit honiz et avilliez, et vos meesmes en remendriez abessiez et trop desonorez.[318]

Nas duas cenas onde Artur protagoniza o esquema do caçador perdido - esquema narrativo que, como vimos, é por várias vezes protagonizado por Marc em **TP** - tudo se conjuga, portanto, para aproximar o rei de Logres e o rei da Cornualha. Veremos que não se trata aqui de um caso isolado, mas de uma estratégia consistente que tem como objectivo denegrir imperceptivelmente Artur.[319]

3.2. Paisagem infernal: a Besta e o lago de fogo

Vimos, nos sub-capítulos anteriores, que na **Suite** e em **TP** a aparição da *Beste Diverse / Glatissant* está sistematicamente associada à fonte: é aí que o monstro aparece aos cavaleiros que o perseguem, interrompendo a sua corrida desenfreada para matar a sede. Na **Demanda**, que é, de longe, o romance onde este motivo assume maior

---

[317] O **Chevalier au Lion** abre com a descrição da magnificência da corte de Artur no dia de Pentecostes. Logo após um breve louvor ao rei, o narrador refere o descontentamento que provocara nos presentes o facto de Artur se ter ausentado em plena festa e explica que *la roïne le retint, / Si demoura tant delés li / Qu'il s'oublia et s'endormi* (**Le Chevalier au Lion ou le roman d'Yvain**, ed. David F. Hult, Paris, Librairie Générale Française, 1994, vv. 50-52, p. 52). Tal como no episódio da **Demanda**, é de salientar o contraste entre o louvor de que o rei é objecto e a sua atitude pouco responsável, e ainda a sua entrega ao sono. No **Conte du Graal**, aquando da primeira visita de Perceval à corte de Artur, é notório o contraste entre a alegria da generalidade dos cortesãos e o abatimento e mudez de Artur, que não apenas deixara que um cavaleiro estrangeiro lhe levasse a taça em que bebia sem reagir, como ainda se mantém silencioso e alheado apesar das perguntas que Perceval lhe dirige. Cf. **Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal**, ed. William Roach, Genève / Paris, Droz / Minard, 1959, vv. 900-929, p. 27.

[318] Curtis, T. I, § 364, p. 182; sublinhado nosso.

[319] Cf. *Infra*, III.

importância, já que o número de aparições do monstro e de referências à sua caça não tem paralelo em nenhum outro texto, a profunda ligação da Besta à fonte é confirmada pelo episódio da sua concepção. Paradoxalmente, porém, as suas breves aparições no contexto da errância cavalheiresca nunca se dão no espaço da fonte, mas integram-se num novo *topos* espacio-temporal, presente em três das quatro cenas em que a Besta aparece por instantes a diversos cavaleiros. Vejam-se as semelhanças flagrantes entre estas passagens:

> [Galaaz e Boorz] cavalgarom de consũũ ataa **hora de meio dia**. Entam lhes aveeo que **virom sair de ũũ vale** a Besta Ladrador.[320]
>
> Outro dia a **hora de meo dia** lhe aveo [a Perceval] que achou em **ũũ vale** a Besta Ladrador.[321]
>
> Aquele dia, a ***h*ora de meo dia**, lhis aveo [a Lancelot, Gaeriet e Estor] que chegarom a ũa foresta e **virom sair de ũũ vale** a Bescha Ladrador.[322]

A expressão *lhe(s) aveo que* é a mesma que encontráramos em **TP** associada ao termo *aventure* na maior parte das ocorrências do esquema do caçador perdido. Na **Demanda**, não é a febre da caça, mas os acasos da errância cavalheiresca que levam todas estas personagens a cruzar-se com a Besta. Curiosa é também a oração *virom sair de uu vale*, que sugere uma oposição entre o local (mais elevado) onde se encontram os cavaleiros e o vale de onde a Besta emerge, como se surgisse das profundezas da terra. A natureza ctónica da Besta é assim sublinhada: a repetição da imagem do monstro que irrompe repentinamente de uma depressão do terreno está de acordo com a sua natureza infernal.

Há contudo uma passagem em que os pastores que Ivain o Bastardo interroga a respeito do monstro lhe dizem que a criatura *soe viir folgar* a uma fonte.[323] Junto dessa fonte, Ivain não verá a Besta mas encontra Palamedes, o seu caçador, a cavalo sob uma árvore, imóvel e armado, num quadro que reproduz a imagem tópica do guardião de

[320] **Demanda**, § 121, p. 98; sublinhados e destacados nossos.
[321] **Demanda**, § 193, p. 152; sublinhados e destacados nossos.
[322] **Demanda**, § 556, p. 408; sublinhados e destacados nossos.
[323] **Demanda**, § 99, p. 84.

passagem:[324] o Cavaleiro da Besta parece pronto a defrontar qualquer adversário que tente apropriar-se da missão que ele considera pertencer-lhe por direito.

Apesar da forte ligação intertextual à **Suite** e do respeito pela tradição de **TP**, a fonte que, na **Demanda**, costuma ser frequentada pela Besta tem uma particularidade interessante: encontra-se no alto de uma montanha, junto de uma árvore, isto é, num espaço que se organiza segundo um eixo vertical, reforçando uma das características universais da nascente - a de ponto de contacto entre o céu, a terra e o mundo subterrâneo. A montanha, ainda que surja frequentemente (e nomeadamente na **Demanda**) como o espaço que, por se encontrar mais perto do céu, abriga os que estão mais próximos de Deus,[325] é, noutros casos, *habitat* de gigantes, reduto inexpugnável dos representantes do passado pré-cortês,[326] o que poderá estar relacionado com a localização do Outro Mundo céltico:

> Les tertres hantés donnent accès aux palais merveilleux que s'est construit le peuple-fée des Tuatha De Danann qui est conçu comme la race des anciens habitants d'Irlande chassés par les invasions postérieures», écrit Jean Marx. Le nom même des *Aes Sidhe* par lequel les Irlandais désignaient ces Tuatha De Danann signifie-t-il autre chose que *Race des Tertres*?[327]

Por outro lado, é comum, na Idade Média, a ideia de que o Inferno se localiza nos vulcões da Sicília.[328] De qualquer forma, na paisagem infernal da literatura de visões, tanto os montes[329] como os vales tenebrosos[330] são frequentes e inspiraram, a nosso ver, as inovações a que o espaço tópico da aparição da Besta na **Demanda** foi submetido.

---

[324] Palamedes, imóvel e armado junto de um ponto de água, parece assumir a mesma atitude que os guardiães de vaus da tradição céltica ou os cavaleiros, tão numerosos na literatura arturiana, que aguardam o surgimento de adversários junto de fontes, tendas ou torres.

[325] Segundo um donzel que informa Galvão, é no alto de uma montanha que vive *Naciam, ũũ ermitam, o milhor que eu sei em esta terra e o mais sesudo e que milhor sabe conselhar que a ele vai.* (**Demanda**, § 155, p. 122)

[326] O próprio Palamedes é filho de Esclabor e da filha de um *jaiam que* (...) *matarom em ũa montanha* (**Demanda**, § 124, p. 101). Em **TP,** Tristão mata *Taulas de la Montagne*, um gigante que assolava a Cornualha (cf. **Demanda**, §§ 177-179, pp. 258-262).

[327] J. Grisward, «Le motif de l'épée jetée au lac: la mort d'Arthur et la mort de Batradz», **Romania**, XC, 1969, p. 494.

[328] Cf. Gregório Magno, **Dialogues**, IV, 36, 10-14, *apud* J. A. Mourão, **A Visão de Túndalo; da Fornalha de Ferro à Cidade de Deus (Em torno da semiótica das Visões)** Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988, p. 88 e Julien de Vézelay, **Sermons**, *apud* J. Le Goff, **La Naissance du Purgatoire**, Paris, Gallimard, 1981, pp. 274-275.

[329] Cf. «Visão de Túndalo», *in* **Prosa Medieval Portuguesa**, ed. H. Godinho Lisboa, Comunicação, 1986, pp. 224, 225, 230.

[330] Cf. *ibidem*, pp. 224, 225, 230, 231.

Detenhamo-nos agora nas cenas paralelas em que a fonte desaparece para dar lugar a outro espaço aquático. Um eremita que dá guarida a Ivain o Bastardo, e mais tarde Esclabor, que recebe Galaaz e Boorz, relatam como perderam os filhos na caça da Besta. As duas narrativas encaixadas são muito semelhantes: em ambas, o golpe que um dos filhos desfere na coxa da Besta acaba por virar-se contra toda a família - de todos os cavaleiros presentes, apenas os pais sobrevivem. Nestas cenas, a fonte dá lugar a uma *água* ou um lago:

> Ũũ dia aveo que estávamos a cabo de ũa água e vimos a besta cercada de todas partes assi que nom podia escapar em niũa guisa.[331]
>
> E tanto que a acalçámos a ũũ lago u entrara por bever - o lago nom era mui ancho - cercámo-la de todalas partes, assi que nom podia sair se per ũũ de nós nom.[332]

O termo utilizado na primeira passagem (tradução do francês *eaue*[333]) designa, segundo Augusto Magne, «regato, côrrego, torrente, rio».[334] A substituição da fonte pelo rio e pelo lago pode explicar-se pela infernalização do espaço onde surge a Besta, o que contribui, entre outras causas que analisaremos em devido tempo,[335] para a demonização do monstro. Com efeito, num texto paradigmático como a *Visão de Túndalo*, a água surge, no espaço infernal, sob a forma de rios ou lagos;[336] a fonte corre apenas no Paraíso.[337]

O grito *espantoso* que a Besta lança ao ser ferida e que provoca o desmaio de todos os presentes na segunda cena acima referida[338] também remete para o espaço subterrâneo e infernal. Segundo Bachelard, o grito inumano está ligado à «boca» das cavernas.[339] Porém, o que torna o monstro explicitamente diabólico é o *homem mais negro que o pez*, com *olhos vermelhos como as brasas* que, saindo de dentro da água

---

[331] **Demanda**, § 98, p. 83.
[332] **Demanda**, § 125, p. 101.
[333] Cf. **Post-Vulgate**, § 97, p. 128.
[334] Cf. **A Demanda do Santo Graal**, Rio de Janeiro, INCM, 1944, vol. III: Glossário.
[335] Cf. *infra*, II, 3.
[336] Cf. «Visão de Túndalo», pp. 225, 226, 229. As representações do Além nas narrativas de visões medievais foram fortemente influenciadas pela catábase de Eneias no Livro VI da **Eneida**. Segundo Vergílio, é sob a terra e do outro lado do rio Estige que se localiza o mundo infernal: do lado esquerdo, os gemidos e as Trevas do Tártaro; do lado direito, as luminosas pradarias dos Campos Elísios.
[337] Cf. *ibidem*, p. 233.
[338] Cf. **Demanda**, § 125, p. 102.

onde a Besta se encontrava - como se se tratasse do próprio monstro metamorfoseado - mata os caçadores com a mesma lança que ferira o estranho animal.[340]

Na cena em que a Besta é finalmente morta por Palamedes, é novamente o lago que serve de cenário. Um vale *mui fundo* onde se encontra o lago *pequeno e mui fundo* materializa o abismo infernal[341] cujo carácter engolidor é reforçado pela presença dos cães que cercam a Besta, ladrando, como se reproduzissem a violência a que o animal é submetido pelas crias que ladram nas suas próprias entranhas. O sofrimento da Besta - bem evidente, como veremos, em todos os textos onde esta figura comparece -, é mais um dos traços que a aproximam dos demónios que habitam os espaços infernais na literatura de visões, os quais não apenas infligem penas dolorosíssimas, como estão submetidos a um sofrimento atroz.[342] Mais uma vez, a dor é exteriorizada através do grito espantoso, mas o caçador, purificado pela conversão ao cristianismo e protegido pela presença de dois dos cavaleiros eleitos (Galaaz e Perceval), é agora imune ao seu poder letal. É o monstro que sucumbe:

> E ela deu ũũ brado e tam espantoso que espantou o cavalo a Palamades e aos outros, de guisa que adur os podiam teer. Mas a besta, quando se sentiu ferida, meteu-se sô a água e começou logo a fazer ũa tam gram tempestade polo lago que semelhava que todolos diaboos do inferno i eram no lago. E começou a arder e a deitar chamas tam grande de todas partes que nom *há* homem que o visse que o nom tevesse por ũa das maiores maravilhas do mundo.[343]

O desaparecimento da Besta sob as águas em chamas do lago remete, ainda mais claramente do que as cenas já referidas, para o espaço infernal. É possível que a estranha imagem da ninhada que dilacerava as entranhas do monstro tivesse sugerido ao redactor deste episódio a aproximação com o lago infernal, já que a devoração, a dilaceração e até as dores do parto aparecem associadas, na *Visão de Túndalo*, a uma *besta* (...) *mui desassemelhada*, que cospe fogo e vomita sobre um lago coberto de geada as almas que engolira momentos antes:

---

[339] Cf. **La Terre et les Rêveries du Repos**, pp. 194-196.
[340] Cf. **Demanda**, § 99, p. 84.
[341] Veja-se, na «Visão de Túndalo», o último espaço onde penetra a alma em viagem antes de deparar com o próprio Lúcifer: (...) *vio ua cova mui grande em guisa de poço de que se levantava ua chama de fogo* (...) (p. 231).
[342] Veja-se, por exemplo, o sofrimento de Lúcifer na «Visão de Túndalo» (cf. p. 232).
[343] **Demanda**, § 589, p. 431.

> E todas aquelas almas que jaziam em aquele lago todas se faziam prenhaes e quando vinham a parir, atam grandes eram os braados que davam com as dores que nom ha homem nado que as podesse contar. (...) E pariam serpentes e bestas que haviam dentes de ferro mui agudos e mordiam as almas de que saiam.[344]

É muito provável que a Besta mergulhando para sempre no lago em chamas trouxesse também à mente do leitor medieval o *lago de fogo e enxofre* do Apocalipse onde o Diabo é precipitado e *onde também estão a Besta e o Falso Profeta.*[345] O sucesso de Palamedes na eliminação da Besta, possível graças a uma gradual transformação interior que o baptismo vem apenas confirmar, não implica, ainda assim, uma eliminação definitiva do Mal já que, morta a Besta, o fogo demoníaco que a envolve acaba por contaminar para sempre o lago em que ela desaparece:

> Mas aquela chama nom durou muito, pero aveo ende ũa maravilha que ainda ora dura i: aquele lago começou a *a*caecer e a ferver de guisa que nunca quedou de ferver, ante ferve e ferverá já, em mentre o mundo for, as*s*i como os homens cuidam. Aquel*e* lago que de tal maravilha como vos conto prês aquela caentura e agora *há* nome «o Lago da Besta».[346]

Apesar do carácter algo desorganizado da última parte da **Demanda**, alguns fios narrativos mantêm-se consistentes até ao fim. É o caso do que se desenvolve em torno de Palamedes e da Besta, que nunca perde a coerência e estabelece mesmo curiosas relações com as aventuras que com ele se entrelaçam. Na verdade, não é com certeza por acaso que a aventura da *Fonte que ferve*[347] é exactamente o episódio que antecede a morte da *Besta Ladrador*: transportando esta cena para junto do episódio por si criado, o redactor tristaniano sublinha as diferenças entre o relativo optimismo do nível primitivo e o pessimismo que marca o nível tristaniano. Enquanto, pelas suas orações, Galaaz realiza o que Lancelot não pudera fazer devido ao seu pecado de luxúria - arrefecer a água em ebulição -, Palamedes, mesmo depois do seu percurso redentor, nunca poderá eliminar definitivamente o Mal representado pela chamas que grassam sobre o lago. Acrescente-se que a oposição entre as duas cenas não poderá sequer ser entendida como uma forma de distinguir Palamedes de Galaaz, já que o próprio herói do Graal

---

[344] «Visão de Túndalo», p. 229.
[345] Cf. Ap. 20, 10. L. M. M. Mongelli sublinhou o carácter apocalíptico da cena. Cf. **Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur**, Cotia (S. Paulo), Íbis, 1995, pp. 113-114.
[346] **Demanda**, § 589, p. 431.

acompanha o Cavaleiro da Besta na sua aventura, e nem ele (que porém afirmara por várias vezes a sua vontade de acabar a maravilha da Besta) poderá arrefecer a água do lago.

3.3. As fontes e a luxúria

Ainda que a ligação sistemática da Besta ao espaço da fonte, que detectámos na **Suite** e em **TP**, se perca na **Demanda**, a conotação negativa do cenário permanece e, paradoxalmente, a sua relação com a Besta aprofunda-se através da narrativa encaixada que dá conta da concepção do monstro, já que é junto de uma fonte que a Besta é concebida.[348] Quanto à negativização do espaço em estudo, atinge, nas duas narrativas paralelas que analisaremos em seguida, o seu ponto mais alto: aqui, o amor dá lugar à luxúria e as donzelas de traços feéricos coexistem com o Diabo tentador.

Depois de matar a irmã para honrar o juramento que fizera de nunca mentir, Erec deixa-se dominar pelo arrependimento e por uma tristeza profunda. Pensativo, busca a solidão e erra pela floresta, desinteressado da vida. Um dia,

> cavalgou (...) atá hora de meo dia. E entom lhe veo que achou, cabo do camĩo, ũa fonte mui fremosa assi cercada de árvores de todas as partes que nom há homem que i entrasse que se temesse de caentura, ca era em Agosto. Erec, que andava mui cuitado da quentura, quando viu a fonte tam fremosa (...) deceu-se por se guardar da sesta e por folgar ũũ pouco. E tolheu o freo ao cavalo e leixou-*o* pacer e, disi, tolheu o elmo e a avantalha e assentou-se cabo da fonte e catou a água que era mui fremosa e mui clara, e pensou que folgaria ali tá que a sesta saísse. (...) Entom se deitou sobola erva e começou a pensar mui feramente, e el pensando tornou-se de bruços. A cabo de ũũ pouco achou-se tam mal treito que nom podia tirar a si pee nem mão nem ne*m*bro que *h*ouvesse e perdeu a fala.[349]

A fonte, *locus amoenus* onde o cavaleiro se refugia do calor intenso, é bela e clara, mas as suas águas transparentes encerram perigos insuspeitados. A força estranha que imobiliza Erec e o deixa sem fala não pode deixar de remeter, no contexto da **Demanda**, para a aventura do túmulo (na parte inicial do percurso de Galaaz) que provocava

---

[347] Cf. **Demanda**, §§ 582-585, pp. 427-429.
[348] Para uma análise mais aprofundada da figura da Besta, desde a **Suite** até à **Demanda**, cf. *infra*, II.
[349] **Demanda**, §§ 317-318, pp. 245-246; sublinhados nossos.

idêntica paralisia aos cavaleiros pecadores que dele se aproximavam.[350] No episódio do nível primitivo, Galaaz anula o poder imobilizador do túmulo ao expulsar de lá o demónio; no episódio tristaniano, refere-se que apenas Persival e Galaaz ficarão imunes à influência nefasta da fonte, que não paralisa os virgens, e também que será o próprio Galaaz a acabar a aventura em questão.[351] A situação de completa imobilidade e impotência em que se encontra Erec surge portanto como um castigo pelo seu pecado, e o leitor sabe que, se ele começa a *pensar mui feramente*, é porque a consciência o atormenta pelo homicídio da irmã.[352]

A origem do poder imobilizador, porém, é muito diferente em cada um dos episódios: o carácter univocamente diabólico do ser que habita o túmulo do cavaleiro infiel no episódio do nível primitivo dá lugar a uma série de indícios que remetem para forças difusas e misteriosas, ainda que mais tarde o mistério venha (pelo menos na superfície do texto) a esclarecer-se, transformando, aparentemente, o maravilhoso em milagroso.[353] O primeiro indício de que forças feéricas habitam a fonte é o calor intenso que se faz sentir e o momento do dia (meio-dia) e do ano (Agosto), período canicular propício à aparição das fadas: dois destes elementos estão presentes num episódio de **LP**[354] que tem muito em comum com a passagem em análise. Agravain, atormentado com o calor de Agosto, deita-se junto de uma fonte e adormece. Então, duas donzelas aproximam-se e, mantendo-o adormecido graças a uma almofada mágica, aplicam-lhe nos membros um unguento que o imobiliza e fere. O carácter mágico deste procedimento é confirmado pela previsão das donzelas de que apenas o sangue dos dois melhores cavaleiros do mundo poderá curar o braço e a perna de Agravain.

As donzelas que aparecem na fonte e encontram Erec desempenham um papel simetricamente inverso ao das fadas do **Lancelot**, já que curam o cavaleiro afastando-o da fonte, mas, como se sabe, o poder taumatúrgico é uma das prerrogativas das fadas.

---

[350] Cf. **Demanda**, §§ 57-58, pp. 58-59.
[351] Cf. **Demanda**, § 330, p. 252.
[352] Note-se que o «pensar» de Erec junto da fonte poderá ter-se inspirado na cena inicial da **Suite**: também Artur se senta pensativo junto de uma fonte pouco depois de cometer um crime que implica a sua própria irmã.
[353] Segundo J. Le Goff, *Une des caractéristiques du merveilleux c'est, bien entendu, d'être produit par des forces ou des êtres surnaturels, mais qui sont précisément multiples. On retrouve quelque chose de cela dans le pluriel* mirabilia *du Moyen Age.* («Le Merveilleux...», *in* **L'Imaginaire Médiéval**, p. 22)
[354] Cf. **LP**, T. VIII, LXa, 21, pp. 231-232.

Além disso, vários indícios sugerem o carácter sobrenatural destas donzelas. Trata-se de um grupo de mulheres sós, sem acompanhantes masculinos, que regressam da caça: no ciclo arturiano em prosa, só Nivienne[355] e algumas outras personagens de carácter mais ou menos sobrenatural[356] se dedicam à actividade cinegética. Por outro lado, formam um conjunto singularmente coeso, já que

> algũa tragia ũũ corno mui fremoso e mui rico; a outra, ũũ arco com seu coldre de saetas; e a terceira um corço trouxado. A dona nom tragia rem, que era sa senhora.[357]

Se não surpreende que o corno e o corço sejam transportados por duas donzelas diferentes, já o coldre e as setas deveriam integrar o equipamento de cada uma das caçadoras: o que se pretende aqui é, visivelmente, unir as personagens numa tríade indissociável, o que, como vimos, é uma forma tópica de apresentação das fadas.[358] Confirma-o o facto de todas reagirem da mesma forma perante o cavaleiro paralisado (a surpresa e depois a reprovação pelo facto de o cavaleiro ter matado a própria irmã), chegando a falar em coro.[359] Por seu lado, a senhora mais velha que as acompanha revela um saber sobrehumano, já que anuncia a morte próxima de Erec: ainda que mencione a vontade de Deus, o facto de nenhum outro elemento a aproximar das habituais mensageiras dos desígnios divinos - as emparedadas, face feminina dos santos eremitas - mostra que, nesta passagem, a cristianização é apenas superficial.

A narrativa encaixada onde se relata a origem dos poderes da fonte parece, à primeira vista, vir eliminar o excesso de sentido criado pela multiplicação de indícios a que nos referimos. Um donzel tentara violar a própria irmã junto da fonte e esta, que era virgem e muito virtuosa, fora salva *in extremis* pela morte súbita do irmão. A donzela anunciara então que todos os cavaleiros que passassem pela fonte e que não fossem virgens ficariam paralisados e que só uma mulher poderia salvá-los. Claro que esta narrativa estranhamente feminista não poderia deixar de levantar algumas suspeitas no leitor medieval, mormente pelo facto de a esta sua característica tão inesperada se

---

[355] Cf. **Suite**, § 259, p. 214 (Nivienne irrompe na corte de Artur atrás de um cervo e vestida como uma deusa caçadora) e § 313, p. 273 (a mesma donzela é apelidada de *demoisele caceresse*).
[356] Diana, na **Suite**, é o exemplo mais flagrante, mas as fadas caçadoras também surgem em **LP** (cf. T. V, LXXXVIII, 8-9, pp. 66-67 e, sobre o seu carácter feérico, A. S. Laranjinha, «La Fontaine aux Fées», **Revista de Línguas e Literaturas**, 2004 (No Prelo).
[357] **Demanda**, § 318, p. 246
[358] Cf. *supra*, I, 1.1.

associarem os indícios «feéricos» que já referimos. Porém, a virtude e a pureza da virgem que dá o seu nome à fonte seriam talvez suficientes para eliminar as marcas suspeitas do episódio vivido por Erec, não fora um outro episódio, que partilha com este vários elementos. O paralelismo entre as duas passagens (que muitas vezes assume a forma de inversão simétrica) é tão flagrante que não pode deixar de condicionar a interpretação da primeira das duas narrativas.

Sublinhe-se que se trata de duas narrativas encaixadas, de carácter etiológico, que se desenrolam num tempo remoto: a narrativa acima resumida visa explicar a origem dos poderes da Fonte da Virgem; a que veremos a seguir, narra a concepção da Besta Ladrador. A seguir apresentam-se os numerosos pontos de contacto entre as duas narrativas:[360]

FONTE DA VIRGEM (§§ 319ss)	BESTA LADRADOR (§§ 610ss)
O **rei** Nasco **tem dois filhos**: **um donzel muito belo e uma donzela belíssima** (Aglinda), muito virtuosa, **sábia** (por inspiração divina) e **virgem**.	O **rei** Hipomenes tem **dois filhos**: **um donzel muito belo**, muito virtuoso e **virgem** e **uma donzela belíssima, sábia** em *clerezia* e *nigromancia* e amante dos prazeres do mundo.
O donzel (Nabur) vai à caça e perde-se na floresta, onde anda três dias sem encontrar o caminho, sem comer e sem beber.	
	A donzela apaixona-se pelo irmão, mas ele rejeita-a.
Chega a uma **fonte**, onde **lhe aparece o demo** ***em semelhança de homem*** *sesudo.*	Vai até uma **fonte** onde tenciona matar-se, mas **aparece-lhe o demo** ***em semelhança de homem*** *tam fremoso e tam bem feito* que a seduz.
Demo conta que Aglinda era sua filha e que a rainha (mãe do donzel) trocara à nascença a sua própria filha (que matara) por ela.	
Pacto com o demo: Nabur promete ao demo que lhe levará Aglinda; em troca, o demo indicar-lhe-á o caminho para casa.	**Pacto com o demo**: donzela promete entregar-se ao demo; em troca, ele dar-lhe-á o irmão.
	Donzela, junto de uma fonte com seu amigo, o demo, já não quer o amor do irmão, mas a sua morte. O demo promete ajudá-la.
Nabur leva a irmã para se encontrar com o demo, mas, pensando que nenhum laço de parentesco os liga, **tenta violá-la**.	Donzela encena **tentativa de violação** do irmão.
Aglinda **implora ajuda** divina e Nabur cai morto.	Donzela **grita por ajuda**.

[359] Cf. **Demanda**, § 332, p. 253.

[360] Destacámos os elementos comuns e sublinhámos as inversões paralelas.

Rei, que andara caçando e perdera o veado e todos os companheiros, **encontra os filhos** perto da fonte.	**Rei** acorre aos gritos da donzela, **encontra os filhos** e prende o donzel.
Aglinda conta o que se passou.	**Donzela conta** a sua versão dos factos.
	Donzela pede castigo exemplar para o irmão: deverá ser devorado pelos cães.
Aglinda **anuncia fenómeno sobrenatural** (poder imobilizador da fonte ***em renembrança*** *do pecado per que meu irmão foi morto*) e diz que só o **Bom Cavaleiro acabará essa aventura.**	Donzel **anuncia fenómeno sobrenatural** (a irmã há-de parir um monstro com cães que ladram no ventre ***em renembrança*** dos cães que o devorarão). O monstro morrerá apenas quando o **Bom Cavaleiro**, Galaaz como ele, for caçá-lo.

O que torna o paralelismo entre estas duas passagens particularmente significativo é o facto de a variação implicar não apenas modificações de pormenor, acrescentos episódicos, mas a inversão de alguns dados fundamentais. Ou seja, ao contrário do que acontece habitualmente com a variação a partir de um dado modelo, em que um eixo (que poderíamos chamar paradigmático) se mantém inalterado, enquanto as inovações incidem apenas sobre o seu desenvolvimento (o eixo sintagmático), neste caso o próprio núcleo de sentido é atingido. Parece-nos, com efeito, que o eixo paradigmático é alterado quando a donzela virtuosa e sábia é substituída por uma donzela viciosa e sábia: o saber é outro (é terreno, com uns laivos demoníacos e não de inspiração divina), mas o paralelismo entre as duas situações não deixa de atingir fortemente a imagem da primeira das donzelas, como se viesse denunciar as ténues fronteiras entre o Bem e o Mal. Até o facto de esta donzela ser vítima de uma real tentativa de violação, enquanto a outra finge ter sido submetida a idêntica agressão, aproxima a vítima inocente da cruel trapaceira. Mas o que confirma o alcance do que acabamos de afirmar é o nome da donzela virtuosa: em Aglinda ecoa *Chelinde*, a sedutora incestuosa da pré-história tristaniana, que acabará por morrer vítima da fúria divina por se recusar a reconhecer os seus erros.[361]

Quanto à fonte, é em ambos os episódios o cenário de crimes (a tentativa de violação da primeira donzela; a tentativa de suicídio da segunda), como na pré-história tristaniana. Tal como nesta parte de **TP**, o encontro mais perigoso que se dá neste

[361] Há ainda outros pontos de contacto com a pré-história tristaniana: o esquema do caçador perdido é frequente, como vimos, naquela parte de **TP**, assim como o medo (que Nabur exterioriza) de morrer na floresta e de ser devorado pelos animais ferozes (cf. Curtis, T. I, § 20, p. 46; § 25, p. 48; §§ 99-101, pp. 76-77); a história (que o demo conta) da rainha que teria matado a própria filha por causa de um sonho que anunciava que esta havia de matá-la retoma o argumento da história de Canor abandonando o enteado para impedir que este o matasse, como ele vira em sonhos (cf. Curtis, T. I, §§ 20ss, pp. 46ss).

espaço conotado com o Mal é o da personagem com as suas paixões: o demónio (que aparece sempre na fonte) é uma inovação da **Demanda**, mas vem apenas materializar aquilo que já estava implícito em **TP** e na **Suite**. Nas duas narrativas em análise, o pecado que atormenta as duas personagens quando vêem surgir o diabo é o desespero (a donzela prepara-se para se matar, o donzel sente-se acossado numa floresta labiríntica e povoada de animais ferozes) - desespero que, como em tantas outras narrativas, o demónio aproveita para conseguir levar as suas vítimas ao pacto que ditará a sua perda. Porém, o pecado que acaba por se tornar mais evidente é o incesto, ainda que em ambos os casos se trate apenas de um crime desejado, e não de um acto efectivamente praticado.

Ora, ainda que o incesto volte a estar associado à fonte e à Besta como na pré-história tristaniana e na **Suite** e ao contrário do que acontecera em fases mais tardias de **TP**, a estratégia da **Demanda** não é, como já vimos, a associação sistemática Besta / Fonte / Incesto. Pelo contrário. As numerosas aparições da Besta neste romance desvinculam-se, a maior parte das vezes, do espaço da fonte e a Besta que mergulha no lago acaba por funcionar como uma figuração do Mal - algo absoluto, mas vago. A associação do monstro à fonte nesta breve narrativa encaixada torna-se assim particularmente significativa, já que só acontece quando o que está em causa é o incesto.

Por outro lado, se relacionarmos com os dois episódios acima analisados aquele em que Artur viola a donzela que parecia uma fada (violação que terá como fruto Artur, o Pequeno) e a introdução abundante em indícios feéricos da narrativa da Fonte da Virgem, não teremos dificuldades em perceber que o Pseudo-Boron atinge, nestas passagens, o termo de um percurso que se iniciara no **Lancelot en Prose**. A fonte, local de aparição da fada, que naquele romance, como na **Suite** ou em **TP**, surgia em diversas versões mais ou menos racionalizadas, mais ou menos negativizadas, transformara-se num espaço decididamente hostil e maléfico na primeira fase de redacção do **Tristan**. Na **Demanda**, esse carácter maléfico mantém-se, mas, por um lado, está mais especialmente ligado à luxúria e, por outro lado, torna-se mais explícito, materializando-se na figuração do Mal por excelência - o demónio. Em suma, nenhuma conclusão poderia ser mais apropriada para esta última parte do capítulo sobre as fontes do que o desabafo do rei

Hipomenes quando toma conhecimento do pecado do filho: *este lugar é mau e maa é a fonte u o demo mora.*[362]

[362] **Demanda**, § 330, p. 252.

4. CONCLUSÃO

> L'espace médiéval n'est ni abstrait ni homogène. Nous dirions, en notre jargon publicitaire, qu'il est «personnalisé»: concret, individuel, hétérogène, mais intime. On ne le conçoit pas comme um milieu neutre, mais comme une force qui régit la vie, l'embrasse, la détermine... la fascine.[363]

O carácter essencialmente não denotativo do espaço medieval, posto em evidência por Zumthor no limiar do seu belo livro **La Mesure du Monde**, ficou bem visível, ao que nos parece, no capítulo que agora termina. O estudo da evolução do motivo da fonte em três obras entre as quais se estabelecem fortes relações intertextuais serviu-nos, entre outras coisas, para demonstrar que a associação deste cenário a determinados esquemas narrativos raramente é aleatória ou mecânica, estando em geral profundamente motivada pela imagem que a tradição foi construindo desta unidade de espaço.

A função que à partida se poderia considerar mais provável tendo em conta os seus antecedentes na literatura medieval e nomeadamente nos poemas tristanianos - a de cenário do encontro amoroso - foi completamente posta de parte, mas a tradicional associação da fonte à aparição das fadas condicionou a evolução do motivo na **Suite**, na primeira fase de redacção de **TP** e na **Demanda**. As profundas afinidades entre estes textos - que teremos ainda ocasião de confirmar - estão patentes na forma como todos ligam a fonte ao poder nefasto do amor ou do feminino e como todos vêem na fonte, não um espaço conotado com a vida e a fecundidade, mas um microcosmo que cristaliza o potencial agressivo e anulador da floresta desconhecida. Ainda assim, são visíveis algumas diferenças entre estes textos imageticamente tão próximos, sobretudo entre a **Demanda** e os seus antecessores. No último romance do ciclo do Pseudo-Boron, explicita-se aquilo que antes era apenas sugerido: a fonte já não é o local onde o rei incestuoso avista o monstro que simboliza o seu crime ou o seu sentimento de culpa, como na **Suite**, mas o cenário do incesto; o Mal já não reside apenas nas paixões que agitam as personagens e as levam a cometer actos violentos, mas reifica-se na figura do demónio.

---

[363] P. Zumthor, **La Mesure du Monde**, p. 36.

Uma das conclusões mais surpreendentes a que chegámos neste primeiro capítulo relaciona-se com o **Tristan en Prose**. A detecção de duas fases de redacção veio apenas confirmar (embora com alguns matizes) o que já defendera R. Curtis; o que, a nosso ver, ultrapassa o expectável é a amplitude das diferenças que descobrimos entre os dois redactores. Assim, graças ao estudo do motivo da fonte, acabámos por concluir que o que aproxima a primeira e a segunda fases de redacção de **TP** é bem menos importante do que o que aproxima a **Suite** e a primeira fase de redacção do **Tristan**.[364]

Poderia esperar-se que a fonte como local de efusão lírica - uma inovação do segundo redactor tristaniano - estivesse associada à tradição do encontro amoroso no *locus amoenus*, mas mais uma vez a expectativa é gorada: a fonte apenas acolhe o amante infeliz e solitário. Na origem do esquema narrativo que inclui o monólogo lírico do amante junto da fonte terá estado, provavelmente, o longo lamento de Ivain no **Chevalier au Lion,**[365] mas o redactor tristaniano, pouco atento à pregnância simbólica da *Fontaine au Pin* - o espaço que, no romance de Chrétien, representa Laudine, a mulher amada cujos traços feéricos foram já apontados pela crítica - apenas herda a tópica retórica, transformando a fonte num mero significante.[366] O desinvestimento simbólico do espaço e do mundo é aliás uma das características mais salientes do segundo redactor de **TP**, que o torna singularmente moderno (e particularmente desinteressante) em relação aos seus confrades.[367]

---

[364] Ainda que a **Demanda** apresente muito mais afinidades com a **Suite** e a primeira fase de redacção de **TP**, trata-se de um texto que segue caminhos próprios, em grande parte devido à influência da *Queste* primitiva. A diabolização da Besta e a infernalização do espaço onde o monstro surge é provavelmente uma das consequências da influência deste último texto.

[365] Cf. Chrétien de Troyes, **Le Chevalier au Lion**, vv. 3488-3558, pp. 328-334. Diga-se também que a sombra do mito de Narciso parece entrever-se em momentos particularmente inspirados (nomeadamente no episódio da morte de Kahedin), mas o seu estudo exigiria uma investigação mais aprofundada, que nos afastaria da *droete voie*.

[366] Por isso, as fontes que são verdadeiros *loci amoeni*, agradáveis e inócuas, multiplicam-se na segunda fase de redacção de **TP**, e não na pré-história tristaniana.

[367] Como afirma Paul Zumthor, *du XIIIe au XVIIIe siècle, l'espace s'est extrait du monde intérieur de l'homme, pour devenir parfaite extériorité.* (**La Mesure du Monde**, p. 33)

CAPÍTULO II

A EVOLUÇÃO DE UMA FIGURA

DA *BESTE DIVERSE* À *BESTA LADRADOR*

Tanto o animal monstruoso que aparece em primeiro plano na **Suite** e na **Demanda** surgindo também episodicamente em **TP**, como a decadência (eminentemente moral) da figura régia, como ainda o tema do ódio entre linhagens - os fios condutores que nos guiarão nos capítulos II, III e IV - são particularmente úteis para a identificação dos elementos que unem os textos do Pseudo-Boron, distinguindo-os não apenas dos romances que remontam à primeira fase do ciclo arturiano em prosa, mas também da grande massa narrativa da segunda fase de redacção de **TP** e das reescritas tristanianas da *Queste*, que parecem corresponder a uma tentativa de autonomização em relação ao ciclo, tendência que se explica pelo desejo de devolver a Tristão o protagonismo que lhe fôra retirado pela aventura do Graal.

Na verdade, a primeira fase de redacção de **TP**, a terceira fase de redacção deste romance e a **Demanda** exploram os nexos semânticos da Besta que a **Suite** havia inaugurado, enquanto para os redactores «pró-tristanianos» esta singular figura é apenas um motivo sem espessura simbólica, mecanicamente reutilizado. Como veremos, ao contrário do que afirma F. Bogdanow, a *Beste* (que é *Diverse* na **Suite** e só em **TP** será *Glatissant*) não provém da primeira redacção de **TP**, por ela erroneamente identificada com **TP**1,[1] mas da **Suite du Merlin** - o único texto onde detectámos a influência de textos anteriores aos cíclicos e o único em que o monstro desempenha uma função

absolutamente central na economia da obra, já que simboliza a um tempo o crime e o sentimento de culpa do rei Artur, o verdadeiro protagonista do romance.

[1] Cf. F. Bogdanow, «L'amour illicite dans le *Roman du Graal Post Vulgate* et la transformation du thème de la *Beste Glatissant*», *in* **Les Perversions Sexuelles au Moyen Age** (ed. D. Buschinger e W. Spiewok), Greifswald/Brugge, 22-25 Septembre 1994, Greifswald, Reineke-Verlag, 1994, p. 20.

1. A *BESTE DIVERSE* NA *SUITE DU ROMAN DE MERLIN*

Antes de iniciarmos a análise da figura da Besta no romance do Pseudo-Boron, cremos ser necessário introduzir um novo conceito que dê conta da especificidade deste monstro assustador e polissémico. No capítulo anterior, vimos que o esquema do caçador perdido prepara muitas vezes, na literatura de Bretanha, o encontro com o maravilhoso, como no caso dos *lais* feéricos em que o jovem herói se afasta dos seus companheiros e encontra uma fada num *locus amoenus*. Verificámos ainda que, na **Suite**, a aparição da *Beste Diverse* se filia nessa tradição, ainda que o ser sobrenatural avistado não seja uma bela mulher, mas um monstro.

Ora, a distinção proposta por Le Goff, que apresentámos na introdução ao sub-capítulo sobre as fontes na **Suite**, entre *mirabilis*, *magicus* e *miraculosus*[2] não parece adequar-se a uma observação mais atenta do monstro avistado por Artur e das suas implicações simbólicas. A incredulidade horrorizada, misto de angústia e curiosidade, que a visão da Besta suscita em Artur e nos cavaleiros de **TP** ou da **Demanda** é provocada por algo que só o conceito proposto por Francis Dubost no seu monumental estudo **Aspects Fantastiques de la Littérature Narrative Médiévale (XIIème - XIIIème siècles)** poderá abarcar. Recusando as definições propostas pelos críticos que reflectem sobre a literatura moderna, já que *le fantastique des temps théologiques ne peut s'évaluer à l'aide des mêmes critères que celui des temps scientifiques*, Dubost defende que o fantástico medieval decorre do horror provocado por

> toute surnature que Dieu n'habite plus. (...) Car les êtres que Dieu a délaissés sont aussitôt investis par l'Autre, comme des cadavres que l'on abandonne sans personne pour les veiller, et qui deviennent aussitôt la proie des esprits malins.[3]

Poder-se-ia afirmar que esse sobrenatural maligno corresponde ao *magicus* de Le Goff, mas a transparência do demoníaco não se adequa ao mundo indefinido e estranho da **Suite**. Na categoria proposta por Le Goff poderemos inscrever, certamente, o episódio da concepção da Besta na **Demanda**, já que a sua origem diabólica é

[2] Cf. *supra*, I, 1.

explicitamente referida, mas não o monstro da **Suite**, que surge das profundezas da floresta como se se tratasse de uma materialização dos perigos deste espaço hostil e que, simultaneamente, parece estar relacionado com o crime de incesto recentemente praticado por Artur, mas que não se pode reduzir à sua função alegórica, pois existe no mesmo nível diegético que a personagem que o observa.

A lança invisível que mata os espectadores da aventura maravilhosa do Padrão do Cervo, cujas relações com a Besta poremos em evidência e cuja origem nunca será revelada, é talvez o exemplo mais flagrante do fantástico na **Suite**: ao contrário do *mirabilis*, produzido por uma multiplicidade de forças ou seres sobrenaturais,[4] o fantástico não se manifesta num mundo habitado e fervilhante de vida, mas surge do vazio e da ausência. Na verdade, ainda que o maravilhoso e o mágico também marquem presença na **Suite du Merlin**, é o fantástico que dá forma a este mundo singularmente opressivo, onde mesmo os melhores são levados pelas circunstâncias a cometer actos bárbaros, pondo em causa a existência de uma ordem superior.

1.1. Artur, a Besta e o incesto

Na **Suite du Merlin**, tudo começa com a concepção incestuosa de Mordret e o anúncio das consequências trágicas que esse crime terá para o reino de Logres. Pouco depois de se unir à rainha de Orcanie e apesar de ignorar ainda que ela é também sua irmã, Artur tem um horrível pesadelo, sem dúvida inspirado pelo seu pecado involuntário: um dragão e outros monstros destroem o seu reino e, num combate sem tréguas, ele acaba por matar o dragão, ficando porém ferido de morte.[5] No dia seguinte, para tentar aliviar a angústia, Artur decide ir caçar. Parte com os seus homens para a floresta e, de acordo com um esquema narrativo muito frequente na pré-história de **TP**,[6] afasta-se tanto dos seus companheiros, entusiasmado com a perseguição de um grande cervo, que o seu cavalo acaba por morrer de cansaço e ele por chegar, perdido e só, a

---

[3] **Aspects fantastiques...**, p. 241.
[4] Cf. Le Goff, «Le Merveilleux dans l'Occident Médiéval», *in* **L'Imaginaire Médiéval**, p. 22.
[5] Cf. **Suite**, §§ 1-3, pp. 1-2.
[6] Cf. *supra*, I, 2.2.1.

uma fonte onde se detém para repousar sob uma árvore.[7] Pensativo, a recordação do pesadelo volta a importuná-lo. Então,

> en che qu'il pensoit, il escoute et ot uns grans glas de chiens qui faisoient aussi grant noise que se il fuissent .XXX. ou .XL., et venoient viers lui, che li samble. Si cuide que che soient si levrier, si lieve la teste et commenche a regarder cele part dont il les ot venir. Et ne demoura gaires que il vit venir une beste moult grans ki estoit la plus diverse qui onques fust veue de sa figure,[8] qui tant estoit estraingne de cors et de faiture, et non mie tant defors comme dedens son cors.
> La beste vint grant oirre a la fontainne et moult avoit grant talent de boivre.

O rei expressa a sua surpresa perante esta bizarra aparição:

> «Par foi, ore voi jou les gringnors merveilles que jou onques mais veisse, car de si divierse beste coume ceste est n'oï jou onques mais parler. Et se elle est miervilleuse par defors, encore est elle plus miervilleuse par dedens, car je puis oïr et connoistre tout apertement que elle a dedens son cors brakés tout vis qui glatissent.»

O animal é tão extraordinário que o rei Artur duvida da realidade do fenómeno:

> Li rois la regarde toutes voies, si esbahis de la mierveille que il vit que il ne savoit se il dormoit ou se il veillait.[9]

O sonho profético de Artur insere-se nitidamente numa tradição que já vem do *Agravain* e de textos anteriores e que anunciava, graças a sonhos ou visões de animais monstruosos, a guerra fratricida que havia de destruir o reino de Logres. Já no **Roman de Brut** de Wace, Artur tem um sonho premonitório em que um dragão defronta e aniquila um urso. As opiniões sobre a significação do urso dividem-se (tratar-se-ia de um gigante ou do imperador de Roma), mas não sobre o significado do dragão: trata-se sem dúvida do próprio Artur.[10] É porém no **Lancelot en Prose** (mais particularmente no *Agravain*) e/ou na **Mort Artu** que o pesadelo da **Suite** se filia directamente. Segundo o

---

[7] A árvore está ausente no ms. Huth, mas não no ms. de Cambridge. Cf. **Suite**, § 5, p. 3 e p. 571 (*Variantes*, **5**,8).

[8] *car tant estoit divers, laide e orible e estraunge e granz a desmesure. E plus se merveille lui rois d'une chose, car la beste, que prainz estoit, s'en venoit grant oire a la fontaigne, e aloient abaiant e glatissant dedenz son ventre si faon.* (Ms. de Cambridge. Cf. **Suite**, p. 571 - *Variantes*, **5**,19).

[9] **Suite**, §§ 5-6, pp. 3-4.

[10] Cf. «Roman de Brut», vv. 2419-2452 *in* **La Geste du roi Arthur selon le *Roman de Brut* de Wace et l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth**, ed. E. Baumgartner & Ian Short, Paris, Union Générale d'Editions, 1993, pp. 154-156. Vejam-se também os sonhos premonitórios de Charlemagne na **Chanson de Roland** (cf. **La Chanson de Roland**, ed. C. Segre, Genève, Droz, 1989, 2 vols, CLXXXV p. 220) - em que se digladiam feras, serpentes e demónios.

Lancelot, na mesma noite em que concebera Mordret, Artur sonhara que uma serpente destruía toda a sua terra e travava com ele um duelo duplamente mortal.[11] Na **Mort Artu**, é já durante o duelo final com Mordret que o rei recorda o pesadelo que anunciava o trágico desfecho do combate.[12]

Ora, apesar da sua evidente relação com o sonho de Artur, a aparição da Besta radica num processo simbólico muito diferente: não se trata, aqui, de ilustrar as catástrofes futuras através de uma alegoria mais ou menos transparente; o monstro da **Suite du Merlin** surge das profundezas da floresta, é uma das maravilhas inexplicáveis que, neste romance, contribuem para a construção de um mundo estranho e inquietante. A reacção de Artur a este fenómeno é típica de um herói de narrativa fantástica moderna pois [il] *se trouve pris entre l'évidence du phénomène et l'exigence rationnelle qui tend à le nier*,[13] mas o aparecimento de um cavaleiro (que será uma importante personagem do romance) em perseguição do estranho animal prova que a Besta não é uma criação do espírito perturbado de Artur. Ainda assim, a ausência de uma explicação para a origem do monstro - que nunca será desvendada neste romance - e os múltiplos sentidos para os quais remete inscrevem-no, como vimos, na categoria semântica do Fantástico proposta por Dubost.

Embora o significado da Besta não se esgote neste episódio - pois o monstro será objecto de insistente perseguição por parte do rei Pelinor -, a sua aparição neste momento da narrativa liga-a ao incesto cometido por Artur.[14] Recordemos que é logo após a partida da rainha de Orcanie da corte, alguns dias após a concepção de Mordret, que a Besta surge, e que, pouco depois, Merlim, sob a aparência de um rapaz, explicará ao rei o significado do pesadelo (o fim de Artur e de Logres) e revelará a causa da tragédia futura - o incesto que ele acaba de perpetrar.[15]

---

[11] É um ermita que revela a Mordret o sonho de seu pai e a sua concepção incestuosa: *«Et la nuit qu'i t'engendra, li fu avis a son songe que de lui issoit uns serpenz qui li ardoit toute sa terre et li occioit touz ses homes.»* (**LP**, T. V, XCVI, 24, p. 221).

[12] *«Ha! Mordret, or me fez tu connoistre que tu ies li serpenz que ge vi jadis issir de mon ventre, qui ma terre ardoit et se prenoit a moi.»* (**MA**, p. 211).

[13] F. Dubost, **Aspects fantastiques...**, p. 508.

[14] É essa também a opinião de R. L. Fuentes (cf. **La Suite du Merlin - pratique et esthétique de la continuation dans le roman en prose vers 1240**, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 214) e de Paloma Gracia (cf. **Las señales del destino heroico**, Barcelona, Montesinos, s.d., pp. 69-70).

[15] Cf. **Suite**, §§ 10-11, pp. 7-8.

Na realidade, a Besta como que redobra e, simultaneamente, sintetiza os animais em luta no sonho do rei: a violência das crias contra a própria mãe, embora menos evidente do que noutras versões,[16] manifesta-se ainda assim pela fuga desesperada do animal. Por outro lado, o fechamento dos cachorros no ventre materno remete para a fusão com a mãe e para a alteração do curso normal do tempo (já que os cachorros ladram antes de nascer) - a regressão que marca o incesto e o liga à morte. Evidentemente, a uma leitura mais imediata, é o incesto com a mãe e não o incesto com a irmã, o matricídio e não o parricídio,[17] o que a Besta representa.[18] Mas o crime é o mesmo, e é idêntico o horror que suscita.

A significação da Besta é confirmada pelas afinidades entre a imagem dos cães fechados no ventre materno e as imagens que o gigante incestuoso da pré-história de **TP** utiliza nos enigmas que propõe a Sador e Pelias.[19] Primeiro, o monstro conta que, seduzido pela beleza de uma árvore, havia colhido a sua flor e comido o seu fruto. Sador resolve o enigma: a árvore era a mulher do gigante, a flor transformada em fruto, a filha que ele violara e depois devorara. Quanto ao enigma proposto ao rei Pelias, menciona um recipiente (*vaissel*) que já estivera fechado dentro de um outro, mas acabara por contê-lo também. Pelias descobre que o gigante havia comido aquela que já o transportara no seu ventre - a sua mãe. Gesto isomorfo da violação da filha, a devoração da mãe é uma expressão da mesma pulsão regressiva. O gigante propõe ainda um segundo enigma a Pelias: um jovem cervo apanha outro numa armadilha e mata-o cobrindo-o com a mãe de ambos. O herói compreende que se trata do gigante e do irmão, que ele matara fazendo-o cair num buraco e cobrindo-o de terra (a terra-mãe). Como nos enigmas anteriores, o fechamento sugere a morte, a regressão, o retorno ao

---

[16] Na **Continuation de Perceval** de Gerbert de Montreuil (ed. Mary Williams, T. II, Paris, Champion, 1925, vv. 8399-8403) e no **Perlesvaus** (**Le Haut Livre du Graal. Perlesvaus**, ed. W.A. Nitze e T. A. Jenkins, New York, Phaeton Press, 1972, T. I, p. 240, ll. 5512-5518), os filhotes dilaceram a mãe até à morte; na **Continuation**, devoram-na.

[17] Recorde-se que o filho incestuoso de Artur será também o seu assassino.

[18] Francis Dubost propõe uma identificação interessante mas talvez demasiado precisa entre os monstros e as personagens: *C'est par l'intérieur que se tissent les analogies entre la bête et la femme incestueuse. La bête est chargée d'une portée monstrueuse et agressive. La soeur d'Arthur est enceinte d'un enfant conçu de manière monstrueuse également, et promis à un destin oedipien* (**Aspects fantastiques...**, p. 511). A verdade é que o autor da **Suite** não se detém nem por um momento na responsabilidade da rainha de Orcanie; o que lhe interessa é Artur e a sua culpa.

[19] Cf. **TP**, Curtis, T. I, §§ 99-108, pp. 76-80.

ventre materno. Ora, a relação entre incesto e fechamento no ventre materno encontra-se também no episódio da **Suite**, texto cuja proximidade em relação à pré-história tristaniana cremos estar demonstrada.[20]

Por outro lado, o carácter vicioso atribuído aos cães na Bíblia poderia ter sugerido ao autor da **Suite** a associação entre a Besta (motivo que este autor não inventou) e o incesto,[21] tanto mais que a **Estoire del Saint Graal**, que ele provavelmente conhece,[22] representa, num dos sonhos alegóricos do rei Mordrain, o luxurioso Lancelot sob a forma de um cão:

> et cil estoit muez en forme de chien let et mauvés, qui devoroit ce qu'il avoit geté hors de son cors et hors de son chaitif ventre; (...) si penibles et si traveillanz que nus plus, et neporquant il estoit si foibles par les rains que merveilles ert coment il se pooit sostenir.[23]

A escolha do cão para figurar Lancelot tem uma justificação muito objectiva: nos bestiários, o cão devorando o vomitado representa o pecador reincidente;[24] trata-se portanto de um animal particularmente adequado para significar o cavaleiro penitente que, ao regressar à corte de Artur depois da grande aventura do Graal, volta a entregar-se à luxúria.[25] Porém, a inversão anti-natural que o processo descrito implica, assim

---

[20] Cf. *supra*, I, 2.2.1. Para um estudo mais desenvolvido da personagem do gigante e dos seus enigmas, cf. J. Grisward, «Un schème narratif du **Tristan en Prose**. Le mythe d'Oedipe», *in* **Mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à Pierre le Gentil**, Paris, SEDES/CDU, 1973, pp. 329-339 e A. S. Laranjinha, «Um Édipo medieval: o tempo das origens no Prólogo do **Tristan en Prose** (séc. XIII)», **Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»**, XVIII, 2001, pp. 303-314.

[21] *En effet, le terme de* canis *qui revient un peu plus de quarante fois dans la Vulgate est presque exclusivement pris dans un sens défavorable* (...). *Il lui arrive* (...) *d'évoquer les dérèglements sexuels puisque le Deutéronome (23,18) parle du "salaire du chien" à propos de la prostitution mâle dans les cultes cananéens.* (J. Voisenet, **Bêtes et Hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du Vème au XIIème siècle**, Turnhout, Brepols, 2000, pp. 71-72.) O mesmo autor evoca também Quodvultdeus, clérigo da Alta Idade Média que condena *ceux qui ne vénèrent pas leur père et mère* (...) *exerçant comme des chiens la rage de leurs passions hideuses* (*apud* J. Voisenet, *ibidem*, p. 28): neste caso, trata-se provavelmente de uma referência velada ao incesto.

[22] Embora a **Suite du Merlin** não faça nenhuma referência directa à **Estoire**, a crítica defende em geral que esta é anterior àquela, que por sua vez a conhece. Recorde-se que a **Estoire** se integra na primeira fase do ciclo arturiano em prosa (sendo provavelmente contemporânea de **LP**, como defende J. C. Miranda em **A Demanda e o Ciclo**, pp. 92-102), e também no ciclo do Pseudo-Boron: seria pouco provável que o autor da **Suite** não conhecesse este texto. Para G. Roussineau, a **Suite** é influenciada pela **Estoire** (cf. **Suite**, «Introduction», pp. XVII, XIX). Neste capítulo, veremos que uma passagem muito particular da **Estoire** partilha com a aventura do Padrão do Cervo (da **Suite**) alguns traços significativos (cf. *infra*, II, 1.3.).

[23] **Estoire**, § 633, pp. 402-403.

[24] Veja-se, por exemplo, o **Bestiaire de Pierre de Beauvais - version courte** (ed. Guy Mermier, Paris, Nizet, 1977, p. 91): *Ce que li chiens repaire a ce qu'il a rendu ce sont cil qui repairent a lor pechiez dont il erent devant confes.*

[25] Cf. **Mort Artu**, p. 3.

como a sua relação com o ventre e a devoração e ainda a insistência no sofrimento do pecador poderiam ter inspirado ao autor da **Suite** a sua versão da *Beste Diverse*, nomeadamente a sua relação com o incesto.

***

Contudo, esse monstro singular já existia. Os críticos acolhem em geral favoravelmente a opinião de Nitze de que a *Beste Glatissant* teria entrado na literatura francesa através do **Perlesvaus**[26] e da **Continuation de Perceval** de Gerbert de Montreuil,[27] que por sua vez teriam influenciado os textos do ciclo do Pseudo-Robert de Boron e o **Tristan en Prose**.[28] Na nossa opinião, se nada infirma que o **Perlesvaus** seja efectivamente anterior a todos os outros textos,[29] já em relação ao romance de Gerbert a questão é mais complexa.[30] Porém, veremos adiante que aquela que é habitualmente referida como a Quarta Continuação do **Conte del Graal** contém uma versão da aparição da Besta que parece ter influenciado a **Suite**.[31]

Por agora, vejamos em que consistem, no essencial, as cenas do **Perlesvaus** e da **Continuation**. Nos dois romances, Perceval/Perlesvaus assiste a uma estranha cena: uma espécie de cadela aparece a correr, vinda da floresta e trazendo no ventre as crias que ladram. No **Perlesvaus**, o animal refugia-se perto de uma cruz e em seguida os cachorros saem do seu ventre e despedaçam-no. No texto de Gerbert, Perceval persegue

---

[26] Cf. **Perlesvaus**, T. I, ll. 5486-5539, pp. 239-241 e ll. 5978-6026, pp. 257-259.

[27] Cf. **Continuation de Perceval**, T. II, vv. 8342-8409, pp. 45-47 e vv. 8620-8728, pp. 54-57.

[28] Nitze, no seu artigo «The Beste Glatissant in Arthurian Romance», defende que a **Continuation** de Gerbert, posterior a 1220, se teria inspirado no **Perlesvaus**, escrito antes de 1212 (cf. **Zeitschrift für Romanische Philologie** 56, 1936, pp. 409-418). E. Bozóki («La *Bête Glatissant* et le Graal - les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens», **Revue de l'Histoire des Religions**, 188, 1974, p. 136) e L. R. Muir («The Questing Beast - its origins and development», **Orpheus**, 4, 1957, pp. 24-32) subscrevem as suas conclusões.

[29] Note-se porém que F. Bogdanow (seguida por F. Dubost, mas de resto, ao que sabemos, isolada no panorama da crítica) defende uma data bem mais tardia para esta obra: 1225-1240. Cf. F. Dubost, **Aspects fantastiques...**, pp. 500-512.

[30] Segundo Jean Charles Payen, que assume uma posição muito prudente, *l'on peut à bon droit se demander si Gerbert, Manessier ou les versions plus récentes de la* ***Première Continuation*** *s'inspirent du* ***Lancelot-Graal*** *ou s'ils se réfèrent à des schémas narratifs qui seraient à la source du* ***Perlesvaus,*** *du* ***Lancelot propre*** *et de la* ***Queste del Saint Graal.*** («Les Continuations de Perceval», *in* **Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters**, T. IV/1, Heidelberg, Carl Winter-Universtätsverlag, 1978.) Segundo W. Roach, é possível (embora não muito provável) que a **Quarta Continuação** (redigida entre 1226-1230) não tenha conhecido a **Terceira** (composta entre 1214 e 1227). Cf. **The Continuations of the Old French *Perceval* of Chrétien de Troyes**, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1949, vol. I, p. XIV.

[31] Cf. *infra*, II, 1.3.

a besta até que ela se abre em dois e os filhotes a devoram, devorando-se em seguida uns aos outros. Nos dois textos, há uma cruz ladeada por dois religiosos (mas, no **Perlesvaus**, o animal é despedaçado junto da cruz, enquanto no texto de Gerbert, a besta morre depois de uma perseguição que a afasta desse local): um deles adora-a e o outro fustiga-a, chorando. Mais tarde, saberemos que o que suscitava o curioso comportamento dos dois homens era a ambivalência do instrumento da Paixão, causa de sofrimento mas também de Salvação. Quanto à Besta, segundo o **Perlesvaus**, representa o Criador, sendo o seu homicídio pelos cachorros (que simbolizam as doze tribos de Israel), uma figuração do sacrifício de Cristo. A **Continuation de Perceval** fornece uma explicação menos elevada: o monstro representa a Igreja, e as suas crias, os fiéis que conversam durante a missa.

Segundo Nitze, os autores destes dois romances teriam provavelmente conhecido a passagem da obra de Guilherme de Malmesbury **Gesta Regum Anglorum**, datada de 1120-1125, onde o rei Edgar, tendo-se perdido na floresta durante uma caçada, repousa perto de um riacho, sob uma maceeira. De repente,

> cum canis femina, cui cura ferarum vestigia insequi, paegnans, et juxta pedes accubans, dormitantem exterruit; namque, matre tacente, catuli alvo inclusi latratus multiformes et sonoros reddidere, quodam nimirum sui carceris gaudio incitati.[32]

No dia seguinte, a mãe do rei fornece uma interpretação da visão:

> Latratus catulorum, quem matre quiescente dedere, significat quod post obitum tuum, quiescentibus illis qui modo valent et vivunt, nondum nati nebulones contra Dei latrabunt ecclesiam.[33]

Como Malmesbury (e ao contrário do autor da **Suite**), Gerbert e o anónimo autor do **Perlesvaus** apresentam para o significado alegórico da Besta uma explicação relacionada com a Igreja ou a religião. Porém, o episódio da **Suite du Merlin** partilha com o dos **Gesta** alguns traços que não se encontram nem no **Perlesvaus** nem no texto de Gerbert

---

[32] então uma cadela, ocupada a seguir o rasto dos animais selvagens, prestes a dar à luz, deitando-se aos pés do homem que estava quase a adormecer, assustou-o. Com efeito, enquanto a mãe se calava, os cachorros fechados no seu ventre emitiam latidos sonoros e variados, excitados pelo prazer particular que lhes proporcionava a sua prisão. (Passagem citada e traduzida por Dubost, **Aspects fantastiques...**, p. 927.)

[33] Os latidos dos cachorros enquanto a mãe se abandonava ao repouso significam que, depois da tua morte, e enquanto hoje repousam aqueles que se contentam em prosperar e viver, pessoas de baixa condição que ainda não nasceram ladrarão contra a igreja de Deus. (Passagem citada e traduzida por Dubost, **Aspects fantastiques...**, p. 927.)

de Montreuil. Como o rei Edgar, também Artur parte para a caça e se afasta dos seus companheiros, perdendo-se na floresta e parando para repousar sob uma árvore, perto da água (o riacho de Malmesbury transforma-se aqui numa fonte). Se bem que a sequência narrativa acima evocada seja corrente na literatura medieval, a sua associação à figura singular da besta que leva no ventre os cachorros que ladram já é surpreendente. Além disso, o facto de se tratar, nos dois casos, de reis assistindo a uma *maravilha* que anuncia o destino dos seus reinos prova que os dois textos são aparentados. Acrescente-se ainda que a menção do prazer que a prisão provocava nos cachorros poderia ter revelado ao autor da **Suite** a pregnância da imagem da Besta como representação do incesto, enquanto a oposição entre a placidez do animal deitando-se aos pés do rei e a perturbação dos filhotes poderia ter-lhe sugerido o seu apaziguamento quando ela bebe a água da fonte mesmo se, na **Suite**, o contraste se estabelece, não entre a calma da mãe e a excitação das crias, mas entre a perturbação dominante e um curto momento de repouso:

> Et si tost comme elle ot commenchiet a boire, les biestes qui dedens li estoient et glatissoient s'acoisent et se tinrent coiement. Quant elle ot beu et fu issue de la fontainne, si recommencierent a glatir autressi comme il faisoient devant (...).[34]

Ainda que apenas a **Continuation** e o **Perlesvaus** partilhem o esquema narrativo do homicídio do animal pelos seus filhotes, o discurso de Merlim interrogado por Artur sobre o significado da Besta parece aproximar a **Suite** dos dois outros textos franceses e da sua inspiração religiosa: o velho mago diz que se trata de uma «aventura do Graal» e que o seu significado será revelado por Perceval, o filho ainda não concebido de Pelinor, que *gardera sa virginité si seurement et si miervilleusement qu'il istera de sa mere vierges et en la terre enterra vierges.*[35] Na **Continuation** de Gerbert de Montreuil, é também Perceval quem persegue a Besta (apenas durante um dia), mas isso não é surpreendente, já que é ele o herói do romance. Por outro lado, no **Perlesvaus** pelo menos, *il semble que le sacrifice de la bête soit une vision qui serve à* initier *le héros au mystère du Graal*, para retomarmos a interpretação de Edina Bozóki.[36] Para a **Suite**, o

---

[34] **Suite**, § 7, p. 4.
[35] **Suite**, § 17, p. 14.
[36] «La Bête Glatissant...», p. 133. Segundo esta autora, Gerbert, que escreve depois do autor do **Perlesvaus**, *n'a pas compris la signification de l'aventure* (...). *Tous les aspects de l'allégorie du*

cavaleiro do Graal será Galaaz,[37] mas a tradição atribuíra por algum tempo essa missão a Perceval, o herdeiro da linhagem dos guardiães do Graal. Ora, o facto de Pelinor (que, como veremos, está longe de ser inocente) vir a ser substituído na demanda da Besta pelo seu filho virgem, à semelhança de Galaaz apropriando-se da missão que à partida deveria ser a de seu pai, Lancelot,[38] faz da busca da Besta uma espécie de substituto da demanda do Graal, com a degradação que o processo implica para os seus heróis. Veremos, porém, que o autor da **Suite** não desenvolverá essa relação apenas sugerida, pois o que lhe interessa não é o paralelismo entre as linhagens do rei Ban e do rei Pelinor, mas a aproximação entre as duas linhagens régias de Pelinor e Artur.

Por outro lado, a designação «aventura do Graal», utilizada por Merlim, não faz necessariamente da caça da Besta uma aventura espiritual, inscrevendo-a antes entre as *maravilhas* que assolam a Grã-Bretanha e que, pela sua estranheza ou pelas suas consequências nefastas, contribuem para o clima sombrio deste romance. Acrescente-se ainda que o narrador da **Suite** identifica frequentemente o «Graal» com a matéria que trata, em oposição à história de Lancelot ou de Tristão,[39] e que, depois da evocação da aventura da Besta, Merlim prossegue as suas revelações com mais informações sobre o destino do rei Pelinor, que não estão ligadas à busca do Graal enquanto aventura espiritual. Com efeito, a visão da Besta parece destituída de qualquer significação religiosa ou iniciática. Figuração do pecado do rei, expressão das suas angústias, não o designa como eleito mas, pelo contrário, sublinha as suas imperfeições e parece dizer respeito, pela relação que estabelece com dois monarcas - Artur e Pelinor -, à condição régia, tal como na passagem da crónica de Malmesbury.

Perlesvaus *pouvant rappeler l'histoire du Graal (le sacrifice, la croix, les récipients avec la chair) disparaissent chez Gerbert.* (*Ibidem,* p. 136)

[37] Cf. **Suite**, § 241, p. 196.

[38] Cf. **LP**, T. IV, LXXXIV, 72, p. 397 e T. V, LXXXV, 2, pp. 2-3.

[39] Como quando evoca a educação de Lancelot pela Donzela do Lago *ensi comme la grant ystoire de Lanscelot le devise. Mais ceste ystoire del Saint Graal n'en parole par gramment, anchois tient une autre voie* (...) (**Suite**, § 313, p. 274; sublinhados nossos.)

1.2. Pelinor e a demanda da Besta

Logo após o desaparecimento da *Beste Diverse*, Artur ainda não se refez da surpresa quando um cavaleiro (mais tarde saberemos que se trata do rei Pelinor) chega em busca do monstro, dizendo que o perseguiu durante un ano inteiro *pour savoir la vérité de li,* pois sabe que o animal será capturado pelo melhor cavaleiro da sua linhagem:

> «Et pour chou que je voloie connoistre se j'estoie li mieudres de nostre lignage, pour chou l'ai jou si longement sivie et alés aprés lui, si ne l'ai mie dit pour vantance de moi, mais pour savoir la verité de moi meesmes.»[40]

A Besta está portanto estreitamente ligada ao destino do rei Pelinor que, antes da revelação da sua identidade, é designado como *li Chevaliers a la Diverse Beste.*[41] O tema da demanda da Besta, ausente do **Perlesvaus** e do romance de Gerbert, surge assim pela primeira vez na **Suite** e será retomado em **TP** e na **Queste** do Pseudo-Robert de Boron. Nestes dois últimos romances, será Palamedes (uma criação tristaniana) o herói da Besta, mas na **Suite** o monstro contribui essencialmente para aproximar as personagens de Artur e Pelinor.

Com efeito, apesar de não ser culpado de incesto, Pelinor será o responsável pela morte da sua própria filha, morrendo depois por culpa do seu filho ilegítimo.[42] A simetria das situações remete para a história de Artur (vítima e homicida do próprio filho) e a imagem da Besta atacada pela sua própria ninhada pode simbolizar o fim de cada um dos dois reis. Para além disso, tal como acontece com Artur, é ainda Merlim que anuncia o destino de *mescheance* de Pelinor, deixando igualmente por revelar uma parte importante da verdade, que ele só conhecerá no dia da sua morte. Quando Pelinor interroga o velho mago sobre a identidade da donzela que deixara morrer junto de uma fonte por não ter ido em seu auxílio, Merlim responde-lhe misteriosamente, recordando-lhe a profecia que ele ouvira da boca de um louco, dois anos antes:

---

[40] **Suite**, § 8, p. 5; sublinhado nosso.
[41] Cf. **Suite**, § 149, p. 114. Acrescente-se ainda que a Besta surge na floresta galesa, a terra do pai de Perceval: Artur havia reunido a sua corte em *Carduel en Gales* (**Suite**, § 1, p. 1); é aí que ele comete o incesto e é na floresta próxima que avista a Besta e encontra Pelinor.
[42] Para uma abordagem mais aprofundada deste problema, cf. *infra,* III, 1.3.

> «Rois, oste cele couroune de ton chief, car elle ne te siet pas bien. Et se tu ne l'ostes, li fiex del roi ochis le t'ostera, et ensi la perdras. Et se tu la pers, che ne sera grant mierveille, car par ta mauvaisté et par ta negligense en lairas tu ta char devourer a lions (...).»[43]

E depois repete uma outra profecia que Pelinor ouvira no dia da sua coroação:

> «Rois Pellinor, tout aussi coume faudras a ta char te faurra ta chars, et che sera pour coi tu mourras plus tost.»[44]

Mais tarde, Merlim revela a Artur o sentido destes enigmas: a donzela que ele não socorrera era a sua própria filha; quando, ferido de morte pelo filho do *roi ochis*,[45] Pelinor gritar por socorro, o seu filho Tor ouvirá o seu pedido de auxílio mas ignorá-lo-á, pensando tratar-se de uma brincadeira.[46]

Tal como Artur, Pelinor não é uma vítima inocente da *mescheance* pois Tor é fruto da violação de uma simples pastora. Este atentado às regras mais elementares da sociedade cavalheiresca, excepcional no romance arturiano, não pode, tal como o incesto, escapar impune. Mas o que prova a relação entre o pecado de Pelinor e as tragédias que se abaterão sobre ele é o facto de Merlim revelar a história da concepção de Tor[47] imediatamente depois de recordar as profecias relativas à morte de seu pai,[48] e pouco antes de as explicar a Artur.[49] Note-se ainda que a *pastorele* se fazia acompanhar por dois cães e que Pelinor, não podendo levar a donzela que fugira, se apropriara de um dos cães, um galgo branco, como recordação do encontro. Este pormenor talvez seja significativo, já que a presença dos canídeos liga este episódio à cena da aparição da Besta supliciada pela sua ninhada e à aventura do cervo atacado por galgos brancos, outra *maravilha* que, como veremos em seguida, estabelece interessantes paralelos com o motivo em estudo.

---

[43] **Suite**, § 307, p. 266.
[44] **Suite**, § 307, p. 268.
[45] Merlim não explica esta parte da profecia a Artur, mas trata-se evidentemente de Galvão, o filho do rei Lot que vingará assim seu pai, morto por Pelinor.
[46] Cf. **Suite** § 314, pp. 274-276.
[47] Cf. **Suite**, § 310, pp. 271-272.
[48] Cf. **Suite**, § 307, pp. 266-268.
[49] Cf. **Suite**, § 314, pp. 274-276.

1.3. O cervo e o sacrifício

É possível que o autor da **Suite du Merlin** tenha tido a intenção de fazer do filho de Pelinor o descobridor do sentido simbólico da *Beste Diverse,* embora seja temerário afirmar, como Gilles Roussineau, que *la* vérité de l'aventure *est que la* beste *sera dévorée par ses petits, tout comme Arthur périra sous les coups de Mordret, qu'il a engendré.*[50] Com efeito, ainda que a relação da Besta com o incesto seja evidente (e será aliás explorada na **Demanda**), a sua morte não seria provavelmente idêntica à que encontrámos no romance de Gerbert e no **Perlesvaus**. Tudo leva a crer que a introdução do motivo da demanda da Besta teria como consequência o adiamento da sua morte para um futuro relativamente longínquo, no termo de uma longa perseguição.

No entanto, a cena do homicídio do animal pelos seus filhotes parece estar na origem de uma outra aventura de carácter maravilhoso (designada pelo narrador como uma «aventura do Graal», do mesmo modo que a aparição da Besta) - a Aventura do Padrão do Cervo.[51] Paradoxalmente, é uma cena à primeira vista independente do motivo da Besta que parece sugerir que o autor da **Suite** teria conhecido não apenas o **Perlesvaus**, mas também a versão reproduzida pela **Continuation** de Gerbert de Montreuil. Já referimos que, na **Suite**, a Besta está estreitamente ligada à fonte:[52] não apenas é nesse cenário que se dá a sua única aparição, mas Pelinor, o cavaleiro que a persegue, guarda uma fonte (porventura a mesma), perto da qual luta com Girflet e depois com Artur. É também perto de uma fonte que Pelinor deixa morrer a filha. Ora, é na *Fontaine Aventureuse* que uma donzela de traços feéricos revela a Ivain o significado do Padrão do Cervo. Num romance onde este cenário tópico é relativamente raro, esta circunstância contribui, desde já, para aproximar as duas *maravilhas.*

Mas observemos de perto a aventura do Padrão. Um dia o Morholt, acompanhado por uma donzela e um escudeiro, chega a uma encruzilhada onde se

---

[50] **Suite**, p. 640 (n. 17, 22).

[51] F. Bogdanow já o havia notado no seu estudo **The Romance of the Grail** (cf. p. 189). Note-se ainda que a designação «aventura» ou «maravilha do Graal» distingue apenas, na **Suite**, três fenómenos: a aventura do *Perron du Cerf* (cf. § 480, p. 438; § 506, p. 472; § 509, p. 476), a aparição da Besta e a busca do cervo levada a cabo por Galvão (cf. § 277, pp. 233-234).

erguem uma cruz e um padrão de mármore belo como um altar. Uma mensagem talhada na pedra anuncia que nesse local *puet l'en veoir avenir des merveilles du Saint Graal grant partie*[53] e que todos aqueles que decidirem ficar para assistir a essas *maravilhas* serão feridos ou morrerão até que o Bom Cavaleiro ponha termo à aventura. Aparentemente inconscientes do perigo que correm, o Morholt e seus companheiros decidem passar a noite nesse mesmo local e assistem a um combate entre dois cavaleiros, junto da cruz. Depois de um duelo longo e violento, os guerreiros beijam-se e partem sem uma palavra. É então que surge

> une beste aussi grant comme ung cerf. Le cerf vint grant aleure vers la croix et sault dessus le perron, si se couche maintenant. Et ne demeure gaires que celle part vindrent .IIII. levriers plus blans que noif. Et la ou ilz voient le cerf, ilz ly corrent erranment et le prenent de toutez pars, si l'estranglent et **boivent tant de sang de luy qu'ilz sont si gros qu'ilz ne peuent en avant aler**, ains se couchent dejouste luy, si enflés et si saoulx qu'a pou qu'ilz ne partoient. Si n'y orent pas granment demoré quant celle part vint ung dragon volant gitant feu et flambe. La ou il voit les levriers, il prent le premier et le devore, et puis le segont, et puis le tiers, et puis le quart. Et quant il lez a tous devorés, il se coche dessus le cerf et le cueuvre de soy mesmes ainsi comme s'il voulsist le cerf eschauffer. Si le commence a lechier toutes les plaies que les levriers li avoient faictes et l'alainne d'une part et d'autre en tous les lieux ou il avoit esté navrés. Et quant il a grant piece esté sur luy, il se commence a estendre desus le perron et a voltrer et a tourner soy ce dessus dessoubz et a faire si male fin comme se la mort le tenist. Tant se tourne amont et aval qu'il chiet du perron a la terre. Et lors commence a ouvrir la bouche et ne demeura gaires qu'il met hors l'un des levriés qu'il avoit devorés, et puis le secont, et puis le tiers, et puis le quart, et les mist hors en tel maniere qu'ilz estoient tous vifz. Et maintenant qu'il s'en fu delivrés, ilz s'en revont sur le perron. Et quant le cerf, qui par l'eschaufement du serpent avoit vie recouvree, voit les levriers dejouste luy, il sault du perron a terre et s'en tourne fuyant grant erre et se fiert en la forest. Et les levriers revont aprés glatissant et refaisant greigneur noise que ne feissent autres .X.. Et le serpent raqueil son vol et s'en revait d'autre part en la forest, si que en peu d'eure se fut moult esloignés de la croix.[54]

Tal como o Graal, esta *maravilha* é perigosa para aqueles que não são os eleitos. Assim, segundo uma gradação que associa o mérito espiritual e a hierarquia social, a donzela e o escudeiro morrem feridos por uma lança invisível, enquanto o Morholt é simplesmente *feru parmy les cuisses.*[55] Mais tarde, também Ivain chega ao Padrão do Cervo, igualmente acompanhado por uma donzela e um escudeiro e, tal como o seu antecessor,

---

[52] Cf. *supra*, I, 1.2.
[53] **Suite**, § 480, p. 438.
[54] **Suite**, § 481, pp. 440-441; sublinhados e destacados nossos.
[55] **Suite**, § 483, p. 442.

decide passar a noite junto do padrão. Keu e Girflet aproximam-se com a intenção de ficarem junto deles, esperando alguma manifestação sobrenatural, mas são afastados do local por duas donzelas (uma delas monta um palafrém branco e a outra um palafrém negro), que lhes pedem para as acompanharem. Os cavaleiros de Artur não podem recusar o pedido e partem com elas, enquanto as outras três personagens ficam junto do padrão. Ouvem o combate entre os dois misteriosos cavaleiros embora nada vejam, já que a noite está muito escura, mas sofrem as mesmas consequências que os seus predecessores pela ousadia demonstrada. A donzela expira, lançando um grito lancinante tal como a que acompanhava o Morholt; o escudeiro também morre; Ivain é ferido no ombro por uma arma misteriosa.[56]

A aventura do Padrão, típica da **Suite du Merlin** pelo tom trágico e por uma certa crítica implícita à demanda do Graal, responsável por tanto sofrimento,[57] é uma representação bastante evidente da morte de Cristo e da sua ressurreição, tal como a cena do **Perlesvaus**. O autor da **Suite**, combinando diversos elementos que se encontram no romance francês e na crónica de Malmesbury, preferiu associar a figura da Besta ao rei Artur, retendo também a ideia de sacrifício, que optou por relacionar, de uma forma menos original mas mais ortodoxa, com o cervo.[58] Erguendo junto da cruz um padrão com uma mensagem que anuncia uma aventura perigosa, integra o episódio numa tradição que já vem pelo menos de **LP**, onde este motivo assinalava por vezes a entrada em território hostil;[59] plantando a cruz numa encruzilhada de quatro caminhos, reforça o seu simbolismo microcósmico e sacraliza o lugar. O padrão assemelha-se aliás a um altar e desempenha essa função, já que a morte e a ressurreição do cervo-Cristo aí têm lugar.

---

[56] Cf. **Suite**, §§ 504-505, pp. 469-471.

[57] Um cavaleiro que surge mais tarde comenta: *«Onques mais de tel mescheance n'oÿ parler a nul homme du monde* (...) *mes nul ne s'en doit esmerveiller, car ce sont des aventures du Saint Graal.»* (**Suite**, § 484, p. 444). Keu e Girflet dirão a propósito da mesma aventura: *ainsi espant Nostre Seigneur ses vengences sur les justes et sur les pecheurs tout a sa volenté* (**Suite**, § 506, p. 472). Enquanto **LP** (cf. T. V, XCVI, 9, p. 211; XCVIII, 40, pp. 266-267; T. VI, C, 42, p. 26; CI, 3, p. 52), e a *Queste* (cf. **Demanda**, § 16, p. 30) repetem que as *maravilhas* ou aventuras do reino de Logres se destinam a ser acabadas pelo cavaleiro do Graal, na **Suite**, as *maravilhas* e aventuras *felonneuses* são muitas vezes atribuídas ao Graal, como se esse objecto e a sua busca fossem os primeiros responsáveis por todas as desventuras dos heróis desse romance.

[58] Nos bestiários, o cervo que espezinha a serpente representa Cristo vencendo o Diabo (cf., por exemplo, **Le Bestiaire de Pierre de Beauvais**, p. 83 e «Il *Bestiaire* di Philippe de Thaün», *in* **Bestiari Medievali**, ed. Luigina Morini, Torino, Giulio Einaudi, 1996, p. 150). Na *Queste*, o cervo no centro do tetramorfo representa Cristo rodeado dos quatro Evangelistas (cf. **QV**, p. 236 e **Demanda**, § 436, pp. 323-324).

[59] Cf. **LP**, T. II, LXV, 34, p. 370; LXVII, 1, p. 390; T. IV, LXX, 18, p. 12; LXXIX, 27, p. 230.

Finalmente, o estranho duelo junto da cruz entre os dois cavaleiros amigos (no episódio do Morholt) e as duas donzelas que aparecem, uma delas montada sobre um palafrém branco e a outra sobre um palafrém negro (na aventura de Ivain) retomam a oposição entre dois elementos semelhantes presente tanto no **Perlesvaus** como na **Continuation**, na cena em que dois religiosos se dedicavam, um a adorar e o outro a fustigar o instrumento da Paixão.

Recordemos que, apesar da presença da cruz, a ideia de sacrifício não é evidente no romance de Gerbert de Montreuil. Porém, por alguns outros pormenores, o episódio da **Suite** parece singularmente próximo da **Continuation de Perceval**. Assim, no que diz respeito à mensagem sobre a cruz, na encruzilhada: uma centena de versos antes da aparição da Besta, Perceval chegava a um *chemin forchié* onde se encontrava uma cruz em que estava pregado um pedaço de pergaminho com a seguinte mensagem:

> «Vous qui chevalchiez,
> Tornés le grant chemin a destre:
> C'est la voie de Durecestre
> Qui la gent maine asseürté;
> L'autre voie est par vérité
> Par non la Voie Aventureuse:
> Molt est a errer perilleuse.»[60]

Como era de prever, Perceval escolhe a Via Aventurosa, que o há-de conduzir a um país devastado onde ele encontra várias donzelas chorando os seus amigos carbonizados[61] e, finalmente, à visão da Besta. Recordemos ainda que, na **Suite**, os galgos, cheios com o sangue do cervo, incham tanto *qu'a pou qu'ilz ne partoient*.[62] Ora, a Besta da **Continuation**, atacada pela sua ninhada, *en deus est partie et sevree*.[63] Finalmente, no romance de Gerbert os cachorros devoram a mãe, enquanto no **Perlesvaus** eles se limitam a despedaçá-la, abandonando-a em seguida; a aventura da

---

[60] **La Continuation de Perceval**, vv. 8258-8264, p. 64. Como vimos na nota anterior, este tipo de mensagens é frequente na literatura arturiana (cf. ainda **Demanda**, § 63, p. 63): a semelhança entre os dois textos não seria significativa se não estivesse associada a outros elementos comuns.

[61] As referências repetidas a um fogo destruidor, na **Continuation**, poderão estar relacionadas com um contexto canicular, que também marca as aparições da Besta na **Suite** (cf. *infra*, II, 1.4.).

[62] **Suite**, § 481, p. 440; sublinhado nosso.

[63] **La Continuation de Perceval**, v. 8400, p. 47; sublinhado nosso. Note-se ainda uma outra semelhança literal, relativa, desta vez, ao episódio da Besta: a fórmula *la beste qui prainz estoit* (ms. de Cambridge, f. 230d - citado por F. Bogdanow no artigo «L'amour illicite...», p. 26, n. 53-54) à quase idêntica à utilizada na **Continuation**: *Car la Beste, qui tote est prains* (v. 8382).

Suite está assim, também graças a este aspecto, mais próxima da **Continuation de Perceval**, visto que também contém o motivo da devoração.

Por outro lado, para além da interpretação sacrificial das duas maravilhas e do facto (que sugere o sacrifício) de os animais serem despedaçados junto de uma cruz, outras semelhanças (bem menos importantes) unem a **Suite** e o **Perlesvaus.** Na **Suite**, os galgos são *plus blans que noif*,[64] tal como a Besta do **Perlesvaus**, *blanche comme nois negiee*,[65] mas os animais brancos que guiam os cavaleiros para a aventura são frequentes na literatura arturiana.[66] Finalmente, o animal do **Perlesvaus**, doce e inocente, está sem dúvida mais próximo do cervo da **Suite** do que do grande animal da **Continuation.**

Sintetizemos agora os aspectos mais importantes que ligam os quatro textos que temos vindo a confrontar:

[64] **Suite**, § 481, p. 440.
[65] **Perlesvaus**, l. 5495, p. 239.
[66] Os animais cuja brancura é comparada à alvura da neve são aliás muito numerosos na literatura arturiana em prosa. Na **Deuxième Continuation**, por exemplo (cf. **The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes** (ed. W. Roach), Philadelphia, The American Philosophical Society, T. IV - The Second Continuation, 1971) há um *brachez blans come nois* (v. 20701) e uma mula *qui plus est blanche / Que n'est nois negiee sus branche* (vv. 25457-89). Em **LP**, Lancelot vê passar um *cerf plus blanc que noif negie* rodeado de seis leões (T. V, XCIII, 26, p. 133).

Gesta	Perlesvaus	Cont. de Gerbert	Suite
O Rei Edgar parte para a caça, afasta-se e repousa junto da água / árvore.			O Rei Artur parte para a caça, afasta-se e repousa junto da água / árvore.
O Rei vê uma cadela que traz no ventre cachorros que ladram.	A cadela traz no ventre cachorros que ladram.	A cadela traz no ventre cachorros que ladram.	O Rei vê uma cadela que traz no ventre cachorros que ladram.
O monstro anuncia o futuro do seu reino.			O monstro está relacionado com o futuro do seu reino.
	A cadela é dilacerada pela ninhada ao dar à luz.	A cadela é devorada pela ninhada ao dar à luz (depois de se abrir em dois); os cachorros entre-devoram-se.	O cervo é estrangulado por cães que bebem o seu sangue (*a pou qu'ilz ne partoient*) e são devorados por um dragão, que se agita com os animais no ventre e os vomita.
		Encruzilhada com cruz e pergaminho com mensagem: a *Voie Aventureuse* é muito perigosa.	Encruzilhada com cruz e padrão com mensagem talhada: o local é muito perigoso.
	A cruz adorada e fustigada remete para a ambivalência da Paixão.	A cruz adorada e fustigada remete para a ambivalência da Paixão.	Cruz e padrão; a aventura do padrão remete para o sacrifício.
	Dois religiosos junto da cruz: um adora-a, o outro fustiga-a.	Dois religiosos junto da cruz: um adora-a, o outro fustiga-a.	Dois cavaleiros junto da cruz: travam duelo e depois beijam-se.
	A morte da Besta representa o sacrifício de Cristo.		A morte do cervo remete para o sacrifício de Cristo.

As duas cenas da **Suite** que acabamos de analisar - a aparição da *Beste Diverse* e a aventura do Padrão do Cervo - comportam, portanto, elementos que se encontram, independentemente, nos **Gesta Regum Anglorum**, no **Perlesvaus** e na **Continuation** de Gerbert de Montreuil. Ora, é pouco provável que, para a constituição destas duas cenas, o autor da **Suite** tenha utilizado três textos diferentes que exploravam o mesmo motivo. Por outro lado, os elementos comuns que encontramos na **Suite** e em Gerbert (o único texto que podemos considerar eventualmente posterior à **Suite**)[67] não podem explicar-se pela influência do nosso romance sobre a **Continuation**, dada a sua associação à aventura do Padrão do Cervo e não ao motivo da Besta. Restam portanto, *grosso modo*, duas hipóteses: a **Suite** ter-se-ia inspirado na fonte da **Continuation** e do **Perlesvaus**, versão que teria combinado com os **Gesta**, ou então teria conhecido uma versão contendo todos os traços que detectámos na cena da aparição da Besta e na do Padrão do Cervo.

***

Tal como o episódio em que Artur avista a Besta, também a passagem do Padrão do Cervo é destituída de qualquer explicitação alegórica, mas a sua aparente riqueza simbólica encobre na verdade um processo de racionalização do motivo da Besta que anuncia os seus desenvolvimentos ulteriores: a *Beste Diverse*, pela sua condição de animal perseguido, transforma-se logicamente em cervo, tanto mais que este animal é frequentemente, na literatura bretã, um guia para a aventura e o sobrenatural (é essa, aliás, a função do grande cervo que Artur persegue antes da sua visão do monstro); os cachorros que ladravam no ventre materno tornam-se galgos perseguindo a presa; os cães são agora apenas quatro, mas produzem um ruído igualmente ensurdecedor: [ils] *revont aprés glatissant et refaisant greigneur noise que ne feissent autres .X.*[68] Finalmente, a perseguição sempre recomeçada do cervo parece reproduzir a busca sem fim da *Diverse Beste*.

---

[67] Como vimos, há poucas certezas quanto à relação das **Continuations** com o ciclo da Vulgata, e menos ainda quanto à sua relação com o ciclo do Pseudo Boron. A nosso ver, trata-se de um texto compósito, cujo lugar nos textos do Graal é um problema complexo. É possível que algumas partes deste romance remontem a uma data mais recuada e que outras sejam mais recentes, mas não podemos ainda pronunciar-nos sobre o assunto.

[68] **Suite**, § 481, p. 441. Note-se que não é apenas a referência aos ladridos, mas também a estrutura comparativa que une os dois episódios. Aquando da aparição da Besta, o narrador dissera que se ouvia *uns grans glas de chiens qui faisoient aussi grant noise que se il fuissent .XXX. ou .XL* (**Suite**, § 5, p. 3).

Quanto ao dragão, o terceiro actante a surgir em cena, também é maltratado pelos cães, do mesmo modo que a Besta (e o cervo); tal como a Besta, encerra-os no seu ventre para depois os expelir. A sua presença é justificada do seguinte modo por Fanni Bogdanow:

> dans la *Post-Vulgate* [l'aventure du Perron du Cerf] se présente comme une des merveilles du Saint Graal que seul le Bon Chevalier saura terminer. Par conséquent il fallait que cette aventure puisse constamment se répéter. Voilà pourquoi il importait que le cerf et les lévriers revinssent à la vie. D'où l'introduction du dragon qui réanime le cerf et écarte les lévriers jusqu'au moment où la chasse du cerf doit recommencer.[69]

Também a repetição da aventura do Padrão do Cervo (que é primeiro vivida pelo Morholt, e depois por Ivain) sublinha essa ciclicidade que marca os tempos anteriores ao surgimento do Bom Cavaleiro. Porém, a interpretação de Bogdanow, que não vai além da superfície do texto, não explica porque é que o autor introduziu o dragão e não outro animal suficientemente grande e feroz para poder devorar os galgos.

A verdade é que a associação do dragão e do cervo remete para a ambiguidade da Besta (que se caracteriza por uma grande vulnerabilidade sugerida pelo sofrimento e a fuga, por um lado, e uma monstruosidade aterradora, por outro), já que conjuga princípios opostos: o dragão/serpente,[70] que representa o inferno ou o diabo nas Escrituras[71] e nos bestiários, opõe-se naturalmente ao cervo, que simboliza o homem virtuoso ou Cristo; o monstro nocturno opõe-se ao cervo solar como a matéria ao espírito. Aliás, segundo o **Fisiólogo**[72] e os bestiários,[73] o cervo é o inimigo da serpente, que atrai cuspindo água e soprando nos buracos onde ela se esconde, para em seguida a espezinhar até à morte. Mas quando envelhece, necessita da sua velha inimiga para se regenerar: depois de a ter devorado, bebe grandes quantidades de água pura ou banha-se na nascente para neutralizar o veneno, e assim renova a pelagem e as hastes. Esta

---

[69] «L'amour illicite...», pp. 22-23.

[70] *Dragon* e *serpent* são, em francês antigo, termos intercambiáveis, como o prova o próprio texto da **Suite**: na última frase da passagem acima citada, o termo *dragon* é substituído por *serpent* (cf. **Suite**, § 481, p. 442). Segundo Isidoro de Sevilha, *Draco maior cunctorum serpentium* (**Etym.**, XII 4,4).

[71] Cf. Ap. 12, 9; 20, 2.

[72] Cf. «Il *Fisiologo* latino: *versio bis*», *in* **Bestiari Medievali**, p. 70 (*XXX - Cervus, et quomodo de foramine extrahit serpentem*).

[73] Cf. *supra,* n. 58.

última «natureza» do cervo não foi transmitida nem por Pierre de Beauvais nem por Philippe de Thaün, mas está presente em Brunetto Latini[74] e Gervaise[75] e remonta à Antiguidade pagã,[76] tendo sido retomada pelos autores cristãos da Alta Idade Média.[77] É uma manifestação do poder de regeneração universalmente atribuído ao cervo, cujas hastes se renovam periodicamente,[78] tal como à serpente, que se liberta ciclicamente da sua velha pele.[79]

Ora, o que é surpreendente na cena da **Suite** é que o dragão apareça como um aliado do cervo: já não é este último que incorpora violentamente o poder de regeneração do réptil devorando-o, mas o próprio dragão que acorre e, quase amorosamente, o cobre com o seu próprio corpo para lhe transmitir um calor vivificador, lambendo-lhe as chagas para as curar. Assim, as oposições de ordem moral apagam-se face às harmonias simbólicas: o processo cíclico vivido pelo cervo, o dragão e os cães remete para o sacrifício e para o seu potencial regenerador graças a uma hábil utilização das imagens, que funcionam para além de uma simples identificação alegórica da paixão de Cristo. Também neste aspecto, a escolha do dragão revela a sua pertinência, já que este monstro ctónico que habita as águas, percorre os ares e cospe fogo é em si o símbolo da *coincidentia oppositorum* que se manifesta no processo sacrificial - a morte que torna possível a renovação da vida.

Mas regressemos à superfície do texto. Afinal, há uma justificação muito objectiva para a inclusão do dragão e do cervo na cena do *Perron du Cerf*: é a presença de ambos os animais na passagem que serve de introdução ao episódio da Besta. Antes de partir para a floresta em perseguição de um veado, Artur tivera um pesadelo em que

---

[74] Cf. Brunetto Latini, «Livre du Trésor» *in* **Bestiaires du Moyen Age** (trad. Gabriel Bianciotto), Paris, Stock, 1980, p. 221.

[75] Segundo este autor, as hastes, as unhas e a pele do cervo caem devido ao veneno da serpente ingerida e voltam a nascer depois de um banho na água pura da fonte. Cf. «Il *Bestiaire* di Gervaise», *in* **Bestiari Medievali**, pp. 344-346.

[76] Veja-se a longa lista de referências fornecida por J. Voisenet (**Bestiaire Chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut moyen Âge (Ve-XIe s.)**, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, p. 275).

[77] Cf., por exemplo, a citação de Rábano Mauro em J. Voisenet, *ibidem*, pp. 276-277.

[78] Na **Demanda** (§ 436, p. 324) esse poder de regeneração é explicitamente referido: *assim como o cervo quando é velho er mancebece leixando seu coiro, assi veo Jesu Cristo de morte a vida quando leixou o coiro terreal* (...).

[79] *Serpentes autem diu vivere dicuntur, adeo ut deposita vetere tunica senectutem deponere atque in iuventam redire perhibeantur.* (**Etym.** XII 4, 46)

era atacado por um dragão: *d'autre part revenoit avolant uns grans dragons* (...).[80] As notórias afinidades sintácticas com uma passagem da aventura do Padrão do Cervo - *celle part vint ung dragon volant* - [81] parecem confirmar que a escolha do animal não deve nada ao acaso, tanto mais que, nos dois episódios, o dragão é também designado *serpent*.[82]

Finalmente, a comparação deste episódio com uma cena de **LP** que poderíamos incluir no conjunto de fontes que terão inspirado mais ou menos directamente o autor da **Suite** permite-nos rejeitar totalmente a explicação de Fanni Bogdanow para a introdução do dragão. Aquando da sua segunda visita ao castelo do Graal, Boorz avista uma serpente que uma inscrição define como *senefiance dou roi Artu*.[83] Depois de um violento combate contra um leopardo em que nenhum dos animais sai vitorioso, a serpente cospe cem pequenas crias; segue-se um novo combate em que os animais se matam uns aos outros. A agitação e o sofrimento (equiparado pelo narrador às dores do parto) que precedem a expulsão dos pequenos animais aproximam esta cena da passagem da **Suite** e as semelhanças são evidentes mesmo ao nível sintáctico e lexical:

> si se conmance a voutrer et a torner ce desus desouz, tout ausi conme fait beste qui est menee jusqu'a angoisse de faouner, quant ele est en sa grant destresce: tout ausi se demainne li serpenz grant piece. Et quant il fu acoisiez, si conmença a giter serpentiaux de sa bouche bien dusqu'a .C.[84]

Assim como o pesadelo de Artur no início da **Suite**, esta visão é uma representação das guerras fratricidas que destruirão o reino de Logres,[85] mas tal como a aventura do Padrão, trata-se de uma maravilha que poderá repetir-se frente a outros espectadores. Ora, o autor de **LP** não ressuscita os actantes de que poderá necessitar para uma segunda ou terceira edição da aventura, simplesmente porque as regras de

---

[80] **Suite**, § 3, p. 2.
[81] **Suite**, § 481, p. 440.
[82] Cf. **Suite**, § 3, p. 2 e § 481, p. 441.
[83] **LP**, T.V, XCVIII, 35-38, pp. 263-265.
[84] **LP**, T.V, XCVIII, 37, pp. 264-265. Comparar sobretudo com as passagens sublinhadas do extracto da **Suite** reproduzido acima. A visita de Boorz é já uma reescrita da de Galvão (cf. **LP**, T. II, LXVI, 19-21, pp. 380-381), na sequência da qual um ermita explica que a grande serpente representa Artur, e os seus filhotes, os vassalos do rei (cf. **LP**, T. II, LXVI, 37, pp. 388-389). O autor da **Suite** parece ter utilizado o segundo episódio, do qual está mais próximo no que diz respeito ao léxico e à construção sintáctica.
[85] Há, porém, uma diferença importante: no sonho de Artur da **Suite**, a serpente/dragão representava Mordret, à imagem das passagens de **LP** (T. V, XCVI, p. 221) e da **Mort Artu** (p. 211) onde se refere o sonho premonitório do rei; nas visões do castelo do Graal, representa o rei Artur.

funcionamento do maravilhoso tornam tal preocupação inútil. O esquema cíclico de mortes e ressurreições do episódio da **Suite**, que está de acordo com a significação profunda do sacrifício, é talvez o seu aspecto mais interessante, o que o distingue de muitas outras passagens da tradição romanesca, e não pode ser explicado por uma circunstância externa.

O episódio do Padrão do Cervo poderá ajudar-nos a compreender como é que o autor da **Suite du Merlin** construiu a sua versão da Besta. Duas imagens fundadoras existiam já: o animal sacrificial do **Perlesvaus** e da fonte da **Continuation** de Gerbert de Montreuil ou, mais provavelmente, da fonte de ambos, por um lado, e o dos **Gesta Regum Anglorum** ou de um texto aparentado, por outro. Em nenhuma destas obras a cadela monstruosa é relacionada com a temática do incesto; na tradição arturiana anterior, é a serpente o animal escolhido para representar o incesto e o infanticídio / parricídio que dele decorre. Ora, ao que nos parece, a familiaridade do nosso autor com a literatura enciclopédica, que já foi notada, ter-lhe-ia inspirado a associação entre a cadela atacada pela sua ninhada e a serpente como símbolo de incesto. O ciclo de violência que implica a concepção e o nascimento das víboras era o elo que faltava para explicar a evolução desta imagem literária. Vejamos o que diz sobre isso Isidoro de Sevilha:

> Vipera dicta, quod vi pariat. Nam et cum venter eius ad partum ingemuerit, catuli non expectantes maturam naturae solutionem conrosis eius lateribus vi erumpunt cum matris interitu. (...) Fertur autem quod masculus ore inserto viperae semen expuat; illa autem ex voluptate libidinis in rabiem versa caput maris ore receptum praecidit. Ita fit ut parens uterque pereat; masculus, dum coit, dum parturit femina.[86]

Mas regressemos agora ao problema da génese do episódio do Padrão do Cervo. Um texto provavelmente bem conhecido do autor da **Suite**[87] põe em cena uma outra concepção maravilhosa que alia o sacrifício e a violência ao calor vivificador. Trata-se de

---

[86] **Etym**, XII 4, 10ss. A víbora deve o seu nome (*vipera*) ao facto de parir pela força (*vi parere*). Com efeito, quando o seu ventre se agita para dar à luz, as suas crias não esperam o maduro resultado do processo natural mas, dilacerando os seus costados, nascem à força provocando a morte da mãe. (...) Diz-se que o macho ejacula na boca da víbora e que ela, enlouquecida com a voluptuosidade do prazer, lhe corta a cabeça que recebera na boca. Assim sucede que ambos os pais morrem: o pai durante o coito, a mãe durante o parto.

[87] Cf. *supra*, n. 22.

uma curiosa passagem da **Estoire del Saint Graal** em que o narrador explica, numa curta intervenção de estilo enciclopédico, como se reproduz a ave compósita que acaba de fazer um voo picado sobre o rei Mordrain, isolado numa ilha desértica, tirando-lhe o pão que ele se preparava para comer.

> Et si est de tel nature ke il n'en puet estre ke .III. ensamble, car che dist la verités de l'escripture ke il naissent de fumiele sans compaignie de marle et, quant il sont aparilliet a naistre et il doivent issir hors des oes, si sont de tres grant froidure plain ke (...) la mere (...) laisse (...) ses oes et vole tant ke ele troeve une maniere de pierre (...) si se froie tant a li et hurte de son bec ke ele le sent escaufer; (...) Et lors, si prent sa volee, si en retourne arriere a ses oes (...) et la grant calours qui de li resourt escaufe si les oes ke li oisiel en escloent, qui dedens morroient de froit, se che n'estoit. Et quant la mere est tote arse et mise en cendre, si se traient li oiselet entour et de chele pourre se soustienent, si en mengüent tant qu'il ont un peu de forche et es cors et es membres. Et quant il ont mengié la pourre qui est de lor mere, ja puis d'autre viande ne gousteront a nul jour.
> Lor vienent li doi qui sont marle (...) si sont de si grant orguel ke chascuns d'aus deus veut avoir la signourie du tierch oisiel, que est fumiele. Par che monte entr'aus deus la grant haine et la grant mellee tant qu'il s'entrecombatent et ke li uns ochist l'autre (...), si n'en remaint ke la fumiele (...). [88]

Quer se trate de uma passagem retirada de uma enciclopédia ou de um bestiário (que não pudemos identificar),[89] ou de uma hábil fabricação do autor da **Estoire**, as semelhanças com o episódio do cervo e do dragão são notórias: antes de mais, as descrições naturalistas não são seguidas de explicações alegóricas, mas remetem para o sacrifício crístico. No caso do cervo, pela sua significação simbólica bem conhecida e também através dos ecos que se estabelecem com o sacrifício da Besta do **Perlesvaus**; no caso do *serpolion* (é este o nome da estranha ave da **Estoire**), através da informação inicial segundo a qual os pássaros, filhos de uma fêmea que não se uniu ao macho, nascem sempre *.III. ensamble*. Num texto como a **Estoire**, que insiste tão fortemente no dogma da Trindade e que cultiva frequentemente a alegoria, este pormenor não poderia ser inocente, mesmo porque um leitor de bestiários não deixaria de aproximar esta ave do pelicano que rasga a própria carne para alimentar os seus filhotes, alegoria que remete para o sacrifício de Cristo.[90] As semelhanças entre as passagens do Padrão do Cervo na

[88] **Estoire**, §§ 355-356, pp. 220-221.
[89] Note-se, porém, que propriedades da pedra que produz calor foram descritas por Isidoro de Sevilha na passagem relativa à Pirite (**Etym**, XVI 4,5).
[90] Cf. R. H. L. Lops, «Le pélican dans le Bestiaire de Philippe de Thaün», **Neophilologus,** 79, 1995, pp. 377-387, onde o autor compara a versão de Thaün com muitas outras. Embora sem nomear o pássaro que se sacrifica, **QV** também utiliza este motivo (cf. pp. 167-168), que retirou certamente de um

Suite e da concepção do *serpolion* na **Estoire** explicam-se provavelmente por uma influência deste último texto sobre o primeiro, e implicam também afinidades profundas na construção narrativa e simbólica.

Com efeito, a aventura do Padrão do Cervo e a reprodução dos *serpolions* têm outros aspectos em comum. Nos dois casos, o que é sublinhado é a violência e a dor, mais do que a regeneração e a vida e a falta de uma interpretação alegórica explícita deve-se talvez à impossibilidade de o fazer dentro dos limites da ortodoxia. A devoração e a ciclicidade são formas privilegiadas de representar o incesto (igualmente sugerido, na **Estoire**, pelo combate fatal dos dois machos pela posse da irmã) e o parricídio, que marcam desde a origem o destino arturiano e o levarão à catástrofe final. Veremos em seguida que estes monstros devoradores e devorados se inscrevem numa tradição mítica bem definida: manifestações do desregramento canicular, representam o perigo de destruição e de regresso ao caos generalizado.

1.4. Monstros caniculares

Segundo a **Suite du Merlin**, Mordret nasce no dia 1 de Maio.[91] Foi portanto concebido no início de Agosto, em plena Canícula, nesse período do ano em que o excesso de calor favorece a loucura e o desregramento dos sentidos.[92] É pouco tempo depois, talvez nos dias que seguem a sua concepção,[93] que Artur parte para a caça e

---

bestiário, mas o processo de reescrita é aqui diferente daquele que caracteriza a **Suite** e a **Estoire**, já que não apenas fornece a explicação alegórica (cf. p. 184), absolutamente ortodoxa, mas também valoriza o carácter salvífico do sacrifício, mais do que a violência e o sofrimento: elimina, por exemplo, a passagem, presente em vários bestiários, em que se refere que, antes de os ressuscitar, o pelicano matara os filhos.

[91] Cf. **Suite**, § 16, p. 13.

[92] Segundo Philippe Walter, *l'influence de la chaleur* (caniculaire) *sur l'esprit est indéniable pour les hommes du Moyen-Age. La chronique d'Orderic Vital relate par exemple un cas de folie déclenché par les ardeurs de l'été. Robert de Térouenne se trouvait vers midi, pendant la saison chaude, seul dans son champ. Il inspectait le travail accompli par ses paysans lorsqu'il fut subitement saisi par le démon. Il fut tellement tourmenté qu'il était poussé à tout détruire et même à dévorer les humains.* (**Canicule - essai de mythologie sur *Yvain* de Chrétien de Troyes**, Paris, SEDES, 1988, p. 164)

[93] O narrador refere que a rainha de Orcanie chega à corte de Carduel um mês depois da coroação de Artur. O rei apaixona-se pela dama *et le fist demourer en sa court .II. mois entiers, et tant qu'en chelui terme il gut a li et engenra en li Mordrec* (...). *Quant la dame s'en fu ralee en son païs, une moult grant aventure avint au roi Artus en son dormant.* (**Suite**, §§ 2-3, pp. 1-2) No dia seguinte, o rei parte para a floresta, onde avista a Besta.

chega, *lassés et tressuans*, à fonte onde avistará a Besta. Aí repousa, angustiado com o pesadelo que lhe anunciara, nessa mesma noite, a destruição do seu reino. Evidentemente, era pelo fogo que o dragão Mordret e os seus companheiros arrasavam tudo:

> Et partout la ou il aloient argoient canque il encontroient, et apriés iaus ne demoroit chastiaus que tous ne fust ars et destruis, et ensi metoit a gast et a destruction trestout le roiaume de Logres.[94]

O autor da **Suite du Merlin** substitui a serpente da **Mort Artu** e do *Agravain* por um dragão, animal equivalente tanto no plano simbólico como no plano literal: nestes dois últimos textos era também pelo fogo que o monstro destruía o reino de Logres.[95] Com efeito, segundo Philippe Walter, que comenta a evocação do sonho premonitório do rei na **Mort Artu**,

> le serpent, selon la mythologie la plus classique, est un monstre qui retient les eaux, c'est un être de feu dont la nature ignée provoque d'effroyables catastrophes. Son règne signifie donc la dévastation du feu caniculaire. On comprendra ainsi que le feu du serpent est appelé à détruire le royaume de Logres.[96]

É no momento em que recorda essas imagens apocalípticas que o rei avista a Besta precipitando-se para a fonte onde vai beber: o narrador sublinha que *la beste* (...) *moult avoit grant talent de boivre*[97] e nota que os cachorros se acalmam enquanto a mãe bebe, recomeçando a ladrar furiosamente quando ela se afasta da água. A extrema sede do monstro e a sua natureza canina integram-se perfeitamente no contexto calendar, assim como a imagem de destruição do sonho de Artur. Vejamos a viva descrição que faz Manilio, astrólogo contemporâneo de Augusto, do período canicular:

> Lorsque le Lion commence à nous montrer sa terrible gueule, le Chien se lève, la canicule aboie des flammes, l'ardeur de son feu la rend furieuse et double la chaleur du soleil. Quand elle secoue son flambeau sur la terre, et qu'elle nous darde ses rayons, la terre, prête à être réduite en cendres, paraît être à son dernier moment, Neptune

---

[94] **Suite**, § 3, p. 2; sublinhados nossos.

[95] Na **Mort Artu**, o rei exclama: *«Ha! Mordret, or me fez tu connoistre que tu ies li serpenz que ge vi jadis eissir de mon ventre, qui ma terre ardoit et se prenoit a moi.»* (p. 211). Em **LP**, é um ermita que revela a Mordret o sonho de seu pai e a sua concepção incestuosa: *«Et la nuit qu'i t'engendra li fu avis a son songe que de lui issoit uns serpenz qui li ardoit toute sa terre et li occioit touz ses homes.»* (T. V, XCVI, 24, p. 221; sublinhados nossos.)

[96] «La fin du monde arthurien», *in* E. Baumgartner (org.), **La Mort le Roi Artu**, s.l., Klincksieck, 1994, p. 82.

[97] **Suite**, § 6, p. 4.

> languit au fond des eaux, les arbres des forêts sont sans sève, les herbes sans vigueur. Tous les animaux cherchent asile en des climats lointains; le monde aurait besoin d'un autre monde, où il pût se réfugier. La nature, assiégée de feux brûlants, éprouve des maux dont elle-même est la cause, et vit en quelque sorte sur son bûcher.[98]

Através da animização dos astros, Manilio evoca de uma forma particularmente viva a violência do calor que marca a entrada no signo zodiacal do Leão e o aparecimento da estrela Sírio, ou *Canicula*. A violência dos animais, os ladridos, o cenário apocalíptico - todos estes elementos estão presentes nas primeiras cenas da **Suite du Merlin**.

Mordret, portanto, tal como a Besta, é um ser canicular e está predestinado, pela sua natureza, a provocar a destruição e a morte.[99] É o que anuncia Merlim quando diz a Artur que uma criança que nascerá no primeiro dia de Maio causará a queda do reino de Logres.[100] Chegada a data referida, o rei, tentando em vão contrariar o destino, concebe o projecto de eliminar todos os recém-nascidos e ordena aos seus súbditos que lhe enviem os filhos. Os reis de Orcanie decidem enviar Mordret à corte de Artur, mas quando a mãe deita a criança no berço onde ela deverá ser transportada, magoa-lhe a cabeça involuntariamente, *si qu'il ot une grant plaie en mi le front qui puis i parut tous les jours de sa vie*.[101] Esta ferida de Mordret na testa protegê-lo-á da morte, tal como o sinal com que Deus marca Caim depois do homicídio de Abel:[102] uma tempestade provocará o naufrágio da nau em que ele viaja com numeroso séquito e ninguém escapará com vida, excepto a criança predestinada, que será recolhida por Nabur, o pai de Sagremor *li Derrés* - eis ainda o desregramento associado a Mordret. Ora, segundo uma antiga tradição astrológica referida por Cícero, os nativos de Canícula possuem o dom de escapar à morte no mar: *Si quis oriente canicula natus est, is in mari non morietur.*[103] Com efeito, tal como Mordret, também todos os recém-nascidos enviados

---

[98] Citado por Philippe Walter *apud* **Canicule**, pp. 157-158.

[99] Walter sublinha que *la croyance en l'influence funeste du Chien céleste est ancienne puisqu'elle figure déjà chez Homère* [et que] *Virgile en fait état dans l'**Enéide*** (*ibidem*, p. 159).

[100] Cf. **Suite**, § 16, p. 13.

[101] **Suite**, § 76, p. 57. Segundo Paloma Gracia, a associação da ferida (que marca o corpo da criança) ao motivo do abandono do recém-nascido mostra que este episódio apresenta vestígios de um antigo rito de ordálio. Cf. **Las señales del destino heroico**, p. 25.

[102] Quando Deus condena Caim à errância para o castigar pelo assassínio de seu irmão Abel, Caim responde que será certamente morto nas estradas. Iavé responde: *«Não! Se alguém matar Caim, será castigado sete vezes mais.» E o Senhor marcou-o com um sinal, a fim de nunca ser morto por quem o viesse a encontrar.* (Gn 4,10-16)

[103] *Apud* Ph. Walter, **La Mémoire du Temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à *La Mort Artu***, Paris / Genève, Champion / Slatkine, 1989, p. 717. Recorde-se que Mordret não nasce durante o

para a corte de Artur serão providencialmente salvos em circunstâncias semelhantes: seguindo o conselho de uma aparição sobrenatural, o rei deita as crianças ao mar, mas estas são recolhidas pelo senhor do castelo de Amalvi, um pagão convertido ao cristianismo, de tez «negra e queimada», Orian. O contexto canicular não poderia ser evocado de forma mais completa: este rei tem todos os traços dos homens do Sul e um nome que pela sua sonoridade faz lembrar «Oríon», a constelação que celebra o caçador mítico e que as estrelas de *Canis Minor* e *Canis Major* (constelação onde brilha Sírio, a estrela da Canícula) parecem seguir de perto, quais cães de caça.

Ora, ao que parece, o sinal que marca Mordret na fronte e que, como vimos, o aproxima de Caim, sublinha igualmente a sua natureza canicular. Segundo a **Legenda Aurea**, S. Domingos, festejado a 4 de Agosto, exibia na testa, no dia do seu baptismo, uma estrela muito brilhante que iluminava toda a terra.[104] Esta particularidade poderia ser entendida simplesmente como uma representação demasiado óbvia da sua predestinação para guiar os Cristãos, não fora o facto de se seguir à descrição de um sonho perfeitamente canicular: antes do seu nascimento, a mãe de S. Domingos sonhara que tinha no ventre um cãozinho com uma tocha acesa que incendiava todo o universo:

> Cujus mater ante ipsius ortum vidit in somniis se catulum gestantem in utero, ardentem in ore faculam bajulantem, qui egressus ex utero totam mundi machinam incendebat.[105]

Esta imagem é demasiado destruidora para que possamos limitar-nos a interpretá-la como uma metáfora da iluminação espiritual e a aproximação entre a criança por nascer e um pequeno cão (*caniculus*) sugere que o célebre jogo de palavras sobre os Dominicanos - *Domini canes*, os cães do Senhor - é mais do que um simples trocadilho. Outro sonho referido por Voragine parece integrar-se na mesma constelação simbólica: na véspera do dia em que Domingos e seis dos seus companheiros se apresentam perante

---

período canicular (que se estende de 22 de Julho a 23 de Agosto) mas no primeiro dia de Maio, num momento do ano cujos efeitos nefastos o aproximam da Canícula. Segundo Claude Gaignebet *Dans le calendrier décadaire latin, la fête de la rouille (Robigalia) est fixée au 25 avril, et l'on sacrifie alors les entrailles obscènes d'une chienne rousse pour se préserver de l'ardente canicule.* («Préface», *in* **Le Coeur Mangé. Récits érotiques et courtois des XIIe et XIIIe siècles**, trad. D. Régnier-Bohler, Paris, Stock, 1979, p. 9.)

[104] Cf. **Legenda Aurea: vulgo historia lombardica dicta: ad optimorum librorum fidem**, ed. Th. Graesse, Osnabrück, Otto Keller Verlag, 1969 (reimp. da edição de 1890), p. 466.

[105] *Ibidem.*

um doutor em teologia para seguir as suas aulas, este vê em sonho sete estrelas que crescem e iluminam o mundo inteiro.[106]

Poderá objectar-se que S. Domingos é um homem do século XIII e que o relato da sua vida não poderia conter alusões a um calendário pré-cristão.[107] Porém, a tendência do cristianismo medieval para assimilar, encobrindo-as sob um véu quantas vezes diáfano, as tradições pré-cristãs é bem conhecida e o facto de a Canícula ser o período do ano a apresentar a maior densidade de santos usualmente apresentados na companhia de um cão[108] comprova a permanência na hagiografia da função simbólica de velhos mitos pagãos.

O sinal que marca Mordret tem portanto uma dupla função: assimila-o a Caim, o primeiro homicida, e identifica-o como um filho da Canícula, protegendo-o da morte aquando do naufrágio. Ora, para a **Estoire del Saint Graal**, que talvez tenha inspirado ao autor da **Suite** a aproximação entre Mordret e Caim, o assassínio de Abel inscreve-se também na violência canicular:

> Et li jors escaufa et li solaus fu ardans, si ne poit Abel le grant ardour souffrir, anchois ala desous l'arbre seoir; sil li prist talens de dormir et il se coucha desous l'arbre, si commencha a soumillier.[109]

Quando Caim se aproxima, Abel ouve-o e saúda-o, mas o irmão, respondendo ao cumprimento, apunhala-o. O romance em prosa aproxima-se do Génesis (4, 9-13) na descrição das consequências do crime: o facto de ter derramado o sangue de seu irmão (crime particularmente grave numa época em que o calor desaconselha o derramamento de qualquer líquido?) fará de toda a terra cultivada por Caim uma *terra gasta.* Mas a **Estoire** desenvolve este motivo acrescentando que a árvore verde que servira de cenário ao homicídio se torna vermelha e magnífica, impedindo o crescimento de qualquer planta

---

[106] Cf. *ibidem,* p. 472.

[107] S. Domingos, nascido em 1170 em Espanha e morto em 1221 em Itália, foi canonizado doze anos mais tarde. É bem provável que algumas versões da sua Vida circulassem já nos anos 20-30 e tivessem chegado ao conhecimento do autor da **Suite**. Porém, não é a influência desta passagem hagiográfica sobre o romance que tentamos demonstrar com a aproximação dos dois textos: pretendemos simplesmente levantar os traços caniculares que marcam tanto Mordret como o santo.

[108] Cf. J.-C. Schmitt, **Le Saint Lévrier; Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIIIème siècle**, Paris, Flammarion, 1979, p. 207, *apud* B. Hell, **Le Sang Noir**, p. 149.

[109] **Estoire**, § 441, p. 275.

junto dela, como se retirasse a sua vitalidade malsã do sacrifício de Abel.[110] Na **Suite**, uma profecia de Merlim relativa ao filho de Artur reunirá numa síntese admirável as ressonâncias bíblicas e edipianas que esta personagem congrega: segundo o mago, Mordret, que será acolhido e alimentado pelo pai de Sagremor, acabará por matar o pai e o irmão adoptivos.[111]

***

Regressemos agora, para concluir, à cena inaugural da **Suite du Roman de Merlin**. Recordemos Artur, pensativo junto de uma fonte depois do seu sonho apocalíptico, avistando a Besta que, pela sua monstruosidade, parece representar o pecado que ele acaba de cometer. Recordemos sobretudo o pesadelo em que uma serpente ígnea o enfrenta num combate mortal: esta cena, reescrita do sonho evocado em **LP** e **MA** (onde a serpente representa sempre Mordret), estabelece com as visões de Galvão e Boorz no castelo do Graal de **LP** (em que a serpente simboliza Artur) relações de tal forma perturbantes que o autor do nosso romance as camuflou sob a *samblance* de uma outra aventura. Com efeito, graças à maravilha do Padrão do Cervo, que retoma a imagem do dragão (isto é, da serpente) vomitando (e cujas semelhanças com as cenas de **LP** são visíveis, mesmo ao nível sintáctico), o autor da **Suite** sussurra uma mensagem que nunca poderá afirmar em voz alta: a da identidade entre a serpente-Mordret e a serpente-Artur, agentes do Mal submetidos aos desregramentos sexuais e destrutivos da Canícula.[112] Da mesma forma que Caim, matando o irmão, cumpria o destino inaugurado pelo, o primeiro pecador, também Mordret, ao tomar o caminho do Mal, não fará mais do que confirmar a sua sorte de filho do incesto, pecado original da aventura arturiana.

---

[110] Cf. **Estoire,** § 444, p. 277. Segundo Albert Pauphilet, a história da Árvore da Vida de **QV** (que ele pensava ter sido utilizada pela **Estoire**), onde se inscreve o relato do assassínio de Abel, inspira-se não só na Bíblia, mas também na tradição apócrifa, se bem que a transformação da cor da árvore seja provavelmente uma invenção do romancista. Cf. **Etudes sur la *Queste del Saint Graal* attribuée à Gautier Map**, Paris, Champion, 1921, pp. 147-149.

[111] Cf. **Suite**, § 167, p. 128.

[112] O facto de o dragão representar Mordret e Artur pode explicar-se, evidentemente, pela circunstância de já o pai de Artur, Uterpendragon, estar ligado a este animal (pois o seu nome significa, segundo Philippe Walter, «o dragão da cabeça assustadora» - cf. **Merlin ou le Savoir du Monde**, Paris, Imago, 2000, p. 134). Nas obras de Monmouth e Wace, o emblema heráldico de Artur é o dragão. Espírito tutelar da dinastia, trata-se da *forme évhémérisée du dragon celtique, proche d'un esprit divin, avatar d'une divinité de l'Autre Monde* (*ibidem,* p. 135). Pelas suas ligações ao incesto de Artur e à predição do apocalipse arturiano, o dragão - fortemente diabolizado pela cultura cristã - assume uma conotação maléfica que não possuía entre os Celtas, nem mesmo em Monmouth ou Robert de Boron. A queda das personagens implica também a dos seus emblemas.

Ao contrário do que afirma Vinaver, a *mescheance* não atinge os inocentes na **Suite du Merlin**, por uma razão muito simples: é que já não há inocentes neste romance.[113]

Estamos longe da **Historia Regum Britanniae**, onde Artur, matando o gigante luxurioso do Mont Saint Michel que havia raptado, violado e assassinado a sobrinha do rei Hoël, se afirmava como o fundador da ordem arturiana e cortês. Philippe Walter sublinha a importância da data daquele combate:

> En accomplissant cet exploit le jour des "noces" (ou des liens) de Lug (Lugnasad),[114] Arthur fait figure de héros civilisateur. Il fait surtout disparaître la menace du chaos sexuel que le Sauvage fait peser sur la société. Il fonde ainsi le mythe sur lequel vivra toute la chevalerie arthurienne et courtoise: c'est seulement la défense et le respect de la femme qui peuvent conférer au chevalier un prestige moral et social digne de sa bravoure.[115]

É verdade que, na **Suite du Merlin**, Artur vence o rei Rion, avatar parcialmente racionalizado do gigante coleccionador de barbas que já surgia no **Tristan** de Thomas.[116] Ser canicular tal como o gigante de Monmouth, Rion semeia a destruição pelo fogo[117] e usa armas vermelhas.[118] Veremos que, ao longo do romance, Artur luta, para impor a sua soberania, contra as forças caóticas que ameaçam continuamente o seu reino, cumprindo assim uma missão positiva. Mas, desde o início, o peso da *mescheance* é demasiado, já que o herói civilizador por excelência cedeu, também ele, às paixões. A derrota infligida

---

[113] Fanni Bogdanow defende, a nosso ver com toda a propriedade, que *encore que ce soit involontairement que le roi Arthur, tout comme Balain, ait violé un des commandements de Dieu, on lui impute quand même sa faute comme un péché qui entraîne la colère divine. Notre auteur paraît suivre ici la pensée de Saint Bernard qui, en refutant l'assertion d'Abélard qu'il n'y a pas de péché d'ignorance, avait réaffirmé la doctrine des auteurs inspirés de l'Ancien Testament.*(...) *(Lév. 5, 17)* («La chute du royaume d'Arthur - évolution du thème», **Romania**, CVII, 1986, pp. 512-513)

[114] *in Kalendis Augusti* segundo Monmouth (Faral, **La Légende Arthurienne**, T. 3, p. 252); *antrant aost* segundo Wace (**Roman de Brut**, v. 11124) - referências de Walter.

[115] **La Mémoire du Temps**, p. 550.

[116] Cf. vv. 668-729, *in* **Tristan et Iseut**, pp. 368-372.

[117] Um cavaleiro ferido chega à corte onde informa Artur de que o rei Rion « (...) *vait vostre terre ardant et devastant et ochiant vos hommes la ou il les puet trouver*» (**Suite,** § 91, p. 65). A expressão é semelhante à da passagem de **LP** já citada onde um ermita revela a Mordret o sonho de seu pai e a sua concepção incestuosa: «*Et la nuit qu'i t'engendra, li fu avis a son songe que de lui issoit uns serpenz qui li ardoit toute sa terre et li occioit toz ses homes.*» (T. V, XCVI, 24, p. 221; sublinhado nosso).

[118] Cf. **Suite,** § 121, p. 88. *L'une des caractéristiques les plus constantes du monstre de la lune rousse et de la canicule est la couleur rousse. La bête qui ataque sainte Marguerite emprisonnée porte dans le récit hagiographique attribué à Wace un nom explicite à souhait:* Rufon / Rufin / Rufum «*le roux*» *du latin* rufus [que estaria talvez igualmente na origem de *Rion*?]. (...) *La couleur rousse du monstre résume un important complexe imaginaire où se concentre l'idée de la terre* gaste *et aride ainsi que celle de la luxure chez la créature qui inflige cette malédiction de la stérilité.* (Ph. Walter, **La Mémoire du Temps**, p. 562).

a Rion é um bom exemplo da incompletude que marca sistematicamente as vitórias de Artur sobre a desordem: o invasor não é eliminado pelo rei, mas abatido por Balaain e seu irmão Balaan, que não o matam, mas o enviam como prisioneiro à corte arturiana. Aliás, será uma verdadeira vitória contra as forças anti-corteses, aquela que é conseguida por um cavaleiro que responde pelo epíteto de «Selvagem»?

1.5. Os cães, os cervos e as fadas

Na **Suite**, cães e cervos surgem frequentemente em cenas de caça, mas estão longe de ser simples peças de um quadro realista. É a perseguição de um grande cervo que leva Artur a afastar-se dos seus companheiros e (perdendo o cavalo, que sucumbe ao esforço de uma corrida desenfreada) a perder-se na floresta aventurosa, aproximando-se da fonte onde avista a *Beste Diverse*. Avatar parcialmente racionalizado do animal psicopompo dos lais feéricos, já que conduz Artur ao encontro com o sobrenatural, este cervo desempenha função idêntica à daquele que Artur, Accalon e Urien perseguem até à morte das suas montadas e que os guia até um rio onde vêem uma barca conduzida por donzelas ao serviço de Morgana, como se uma força misteriosa os tivesse levado até ali: o desenvolvimento do episódio demonstra que, ao seguir o veado e ao embarcar, os três companheiros caíram na armadilha da astuta feiticeira.[119]

Quanto ao cervo que Nivienne, aquando da sua primeira aparição, persegue até à grande sala onde Artur e a sua corte estão reunidos, está ainda mais próximo dos seus antepassados feéricos do que os outros dois. Antes de mais, trata-se de um cervo branco, o que o integra na categoria dos guias para o Outro Mundo da Matéria de Bretanha;[120] depois, surge no momento em que Artur se prepara para comer, ou seja, no momento em que, segundo a tradição, o maravilhoso irrompe no palácio real; finalmente, é anunciado por Merlim que, imediatamente antes da sua entrada, revela que *vous verrés ja avenir chaiens .III. des mervilleuses aventures que onques veissiés.*[121] Na verdade, veremos que esta cena dará a Merlim a oportunidade de incumbir Galvão, Pelinor e Tor de três

[119] Cf. *supra*, I, 1.1.
[120] Cf. *supra*, I, 1.1.
[121] **Suite**, § 259, p. 214.

missões que eles apenas conseguirão cumprir, com relativo sucesso, depois de vencidos muitos escolhos.[122] A relação privilegiada com a floresta e um dos seus animais mais emblemáticos, evidente no caso de Nivienne, a nova Diana,[123] e implícito no caso de Morgana, aproxima (tal como muitos outros aspectos[124]) as duas sábias donzelas. Se acrescentarmos a este elenco o cervo da aventura do Padrão, cujas estreitas relações com a *Beste Diverse* já foram apontadas, a conclusão inevitável é que, no imaginário da **Suite**, o cervo faz parte do bestiário maravilhoso e está ligado a três figuras femininas que, pelo seu poder mágico ou sensual, levam ao pecado e à morte os que as amam: Nivienne, Morgana e sua irmã, a rainha de Orcanie.

***

Mas regressemos à aventura do Padrão do Cervo, muito útil para nos guiar na nossa interpretação dos ecos simbólicos que se estabelecem ao longo do romance já que, pelo seu carácter fantástico, inviabiliza qualquer interpretação «realista»: aqui, a associação, numa mesma cena, do cervo e dos galgos não pode, evidentemente, justificar-se como uma representação cinegética. Lembremos que, quando o cervo salta para cima do padrão, quatro galgos brancos

> ly corrent erranment et le prenent de toutez pars, si l'estranglent et boivent tant de sang de luy qu'ilz sont si gros qu'ilz ne peuent en avant aler, ains se couchent dejouste luy, si enflés et si saoulx qu'a pou qu'ilz ne partoient.[125]

Verificámos já que o episódio do Padrão do Cervo apresenta diversos aspectos que o aproximam da cena da aparição da *Beste Diverse*, mas não referimos um pormenor importante: é que a precipitação dos galgos (tal como a da Besta) pode explicar-se por uma sede excessiva, que os domina e que eles têm de satisfazer a todo o custo, nem que para isso arrisquem a vida. A *Beste*, se bem que perseguida de perto por um excelente caçador, detém-se durante um momento para beber na fonte, enquanto os cães incham tanto por terem bebido demais, que se deixam apanhar pelo dragão que os devora.

---

[122] Cf. **Suite**, §§ 259ss, pp. 214ss.

[123] Sobre as afinidades entre Nivienne e a deusa Diana, vejam-se os levantamentos de G. Roussineau (**Suite**, «Introduction», pp. XXIV-XXVI).

[124] Recorde-se que na **Suite** as duas personagens têm muitos pontos em comum: ambas se tornam discípulas de Merlim; ambas despertam nele um amor não correspondido; ambas se desfazem dele depois de aprenderem os seus segredos.

[125] **Suite**, § 481, p. 440.

Quanto ao cervo perseguido por Artur, Urien e Accalon, não resiste a interromper a fuga para beber avidamente. Urien prevê o seu fim nestes termos:

> Alons avant, que nous trouverons ja si tost une iaue grant et parfonde portant navie, ou nous trouverons, che sai je bien, le chierf noiiet. Car a chou que li chiers a grant caut et grant soif, il buvera ja tant que li cuers li partira, et ensi le couvenra a remanoir mort en la rive.[126]

Segundo ele, o cervo morrerá «afogado» por ter bebido demais, e não por ter caído à água *grant et parfonde.* A expressão *le cuers li partira* aproxima esta cena de duas outras já evocadas - a da Besta despedaçada pela sua ninhada na **Continuation** de Gerbert e a dos galgos saciados de sangue do Padrão do Cervo.[127] Quanto à cena que os três caçadores testemunham, embora não corresponda exactamente à previsão de Urien (já que o cervo ainda é encontrado com vida), confirma o excesso do animal e retoma os motivos da aventura do Padrão:

> [ils] trouverent le chierf gisant a la rive, qui tant avoit beu qu'il ne se puet remuer. Et uns brakés estoit dejouste lui et se tenoit a sa gorge si fierement qu'i ne li puet estordre (...).[128]

O cervo sedento substitui os galgos ávidos de sangue, mas o cão (que o prende pelo pescoço) continua a desempenhar o mesmo papel agressor.

Vejamos agora o breve relato da chegada de Nivienne à corte de Artur:

> Et en che qu'il parloient entr'eus, il voient venir parmi le gardin un chierf les grans saus et un braket apriés, et aprés venoit une demoisiele a tout .XXX. muetes de chiens, si les avoit tous descouplés et les aloit huant et esmovant apriés le chierf. Li chiers estoit tous blans et li brakés autresi tous blans, mais tout li autre chien estoient noir. (...) Et li chiers se feri outre et se remet en la grant sale ou li chevalier estoient assis as tables. Et lors li saut li brakés et aert le cierf par derriere en la quisse et le tient si fort qu'il enporte la pieche. Et quant li chiers se sent navrés, il se lanche outre par dessus une table.[129]

Nesse momento, um cavaleiro arrebata o cão, monta no cavalo e parte a grande velocidade, enquanto o cervo continua em fuga, seguido pelos cães negros. Merlim acabara de incumbir Galvão de trazer a cabeça do cervo e os cães negros, e Tor de

---

[126] **Suite**, § 358, p. 313.
[127] Cf. **Continuation**, v. 8400, p. 47 e **Suite**, § 481, p. 440.
[128] **Suite**, § 358, p. 313.
[129] **Suite**, § 259, pp. 214-215.

procurar o cão branco, quando um segundo cavaleiro se precipita sobre a donzela caçadora, levando-a sobre a garupa do seu cavalo. O mago ordena então a Pelinor que parta em busca de Nivienne.

A cena da irrupção do cervo na corte de Artur apresenta pormenores curiosos que devem ser examinados de perto. Em primeiro lugar, o cão que morde o cervo na coxa com uma tal violência que lhe arranca um pedaço de carne faz pensar nas duas outras cenas já referidas de cervos atacados por cães. Ainda que a donzela esteja armada de arco e flechas, não utiliza as armas, limitando-se a excitar os animais que perseguem a presa. Ora, em todas as cenas de caça ao cervo do romance, ninguém lança uma única flecha, ninguém inflige um só golpe de lança, deixando-se sempre aos cães a missão de capturar e mesmo de matar[130] e insistindo-se na imagem da luta entre cães e cervos, cuja manifestação central é, evidentemente, a aventura do Padrão. Quando Galvão, tendo partido em busca do cervo, o atinge finalmente, limita-se a cortar-lhe a cabeça, já que o encontrou morto, vítima dos cães que, cumprida a missão, se deitam em redor da presa, reproduzindo a imagem dos galgos repletos de sangue em volta do cervo massacrado.

Outra particularidade: quando parte em busca do cervo e dos cães negros, Galvão encontra dois irmãos que combatem. Um dos cavaleiros explica-lhe a razão da sua desventura:

> Et en che que nous trespassiens d'un chemin a autre, il avint chose que nous encontrasmes un chierf tout blanc qui .XXX. muetes de chiens cachoient, ne n'i avoit nului, ne chevalier ne veneor ne sergant nul aprés, ne houme qui de la cache s'entremesist fors les chiens. Quant nous veismes ceste chose, nous desimes entre nous que chou estoit des aventures qui estoient coumenchies a avenir en la Grant Bretaigne. Et je, qui estoie li aisnés, requis a mon frere qu'il m'otriast que je peusse siurre cele cache sans compaignie d'autrui. Et li dist que il ne m'otrieroit pas, mais il l'averoit, qui estoit assés mieudres chevaliers de moi. (...) Si monterent tant entre moi et lui en tel maniere les paroles qu'il mist la main a l'espee et m'assailli, et dist que par tans seroit veus ki miex devroit entrer <u>en une grant queste</u>.[131]

[130] A comparação das cenas de caça da **Suite** com as do **Tristan** de Béroul confirma o carácter anómalo das primeiras. Veja-se o seguinte exemplo: *Tristran prist l'arc, par le bois vait, / Vit un chevrel, ancoche et trait, / El costé destre fiert forment: / Brait, saut en haut et jus decent* (vv. 1285-1288, *in* **Tristan et Iseut**, pp. 80-82). Cf. ainda *ibidem*, vv. 1606ss, pp. 96ss e **Erec et Enide**, vv. 117-124, p. 4 (onde, apesar de perseguido pelos cães, o cervo é atacado pelos archeiros: *li archier espessement traient* - v. 122).

[131] **Suite**, § 264, pp. 219-220; sublinhado nosso.

Este cervo perseguido por cães (trinta matilhas!) que nenhum caçador conduz é evidentemente uma presa maravilhosa,[132] tal como a *Beste Diverse*. Lembremos ainda que a caça da Besta tinha suscitado, entre Artur e Pelinor, uma disputa semelhante à que opõe aqui os dois irmãos. Se tivermos em conta que, desde **LP**, uma mesma demanda é por vezes empreendida por dezenas de cavaleiros, não deixa de ser significativo que, nestas duas aventuras com tantos pontos em comum, uma demanda (o termo *queste* é utilizado em ambas as cenas) seja assim disputada entre dois cavaleiros.

Porém, apesar de todas as semelhanças atrás apontadas, é no momento em que Galvão avista finalmente os animais perseguidos que esta aventura se aproxima de uma forma mais evidente do episódio da Besta:

> Li jour estoient lonc coume en esté et li solaus chaus et ardans comme le jour de la Magdalainne. Si n'ot mie Gavains gramment alet entre lui et sen frere quant il oïrent les brakés qui glatissoient apriés le chierf et estoient assés pres d'eus.[133]

Antes de os ver, já Galvão ouvira a algazarra produzida pelos cães, tal como na maioria das cenas em que surge a Besta, da **Suite** à **Demanda**. Como a aparição da Besta, também a caça ao cervo tem lugar no Verão, no tempo do calor: o dia de Santa Maria Madalena, 22 de Julho, corresponde exactamente ao primeiro dia do período canicular[134], que se prolonga até 23 de Agosto. Recordemos a sede que atormentava não apenas o cervo perseguido por Artur, Urien e Accalon, mas também os galgos do Padrão do Cervo e a própria Besta: ao que parece, todas estas aventuras se produzem sob a influência da Canícula, o que justifica a presença obsessiva dos canídeos e a sua violência. Mas quanto às suas vítimas - porquê sempre os cervos?

Para tentar explicá-lo, teremos que regressar às aventuras de Nivienne, que ao longo de todo o romance caminha sobre os passos de Diana, a deusa dos bosques, a virgem casta e vindicativa. Quando entra pela primeira vez em cena, ao chegar à corte de Artur, Nivienne vem vestida de deusa caçadora: a sua saia é verde, da cor dos vestidos

---

[132] Trata-se provavelmente das trinta matilhas (número fantástico) que acompanhavam Nivienne aquando da sua irrupção da corte de Artur, mas que continuam perseguindo a mesma presa apesar da donzela ter sido raptada.

[133] **Suite**, § 266, p. 223; sublinhado nosso.

[134] Trata-se do período do ano em que a estrela Canícula (também dita Sírio) se encontra em conjunção com o Sol.

das fadas, e demasiado curta para uma simples donzela.[135] Mais tarde, quando ouve Merlim contar-lhe a história da deusa, convertida no relato do mago em bela princesa pagã, a aprendiz de feiticeira não esconde a sua admiração por Diana e decide mesmo estabelecer o seu domínio junto do *Lac Dyane*, onde esta vivera e onde o seu corpo repousava.

Já abordámos a história de Diana tal como é narrada na **Suite du Merlin**, no capítulo I;[136] retomemo-la agora sob uma outra perspectiva. Amante de Faunus, Diana construíra para este príncipe um belo palácio sobranceiro ao lago, onde o amara longe dos homens até que se apaixonara por Felix, outro cavaleiro, e decidira ver-se livre do amante. Um dia em que Faunus chegara ferido da caça, ela ordenara-lhe que se deitasse num certo túmulo, explicando-lhe que só assim poderia curá-lo:

> «Despoillés vous tous nus et entrés dedens la tombe et vous couchiés, et nous meterons la lame dessus vous. Et quant vous serés la dedens, nous vous lancherons herbes par mi le pertruis qui est en la lame, et sont les herbes de si grant forche que maintenant serés garis que vous avrés la calour enduree.»[137]

Faunus, confiante, penetrou no túmulo que ela cobriu imediatamente, selando-o de chumbo em ebulição: assim, Faunus *fu mors erraument, car maintenant li ot ars li plons toute la coraille.* Felix, horrorizado com o relato do assassínio do seu rival, cortou a cabeça de Diana e deitou-a, com o seu corpo, no lago que tomou assim o seu nome.

Como já vimos, a admiração que Nivienne manifesta por Diana confirma a identificação entre estas duas figurações do feminino agressivo e a morte de Faunus anuncia o fim de Merlim (encerrado, também ele, num túmulo), mas esta narrativa encaixada não se limita a estabelecer relações intratextuais. A história de Faunus é na verdade uma reescrita - habilmente adaptada ao contexto do nosso romance - do mito de Actéon, o caçador que, tendo espiado a deusa nua no banho, foi transformado em cervo e devorado pelos seus próprios cães. Do mesmo modo que utilizara o episódio que estava na origem da aventura da Besta, dividindo-o e apresentando-o em duas cenas aparentemente independentes (a aparição da *Beste Diverse* e a aventura do Padrão do

---

[135] Cf. **Suite**, § 259, p. 214.
[136] Cf. *supra*, I, 1.1.
[137] **Suite**, § 327, p. 286.

Cervo), o autor da **Suite** retoma a história do amante morto pela caçadora com poderes sobrenaturais, conservando a alusão à caça mas eliminando a imagem do cervo devorado pelos cães, que subsiste porém, sob formas menos evidentes, noutras passagens do romance. Note-se que, tal como Actéon, Faunus (e o seu *alter-ego* Felix) conheceu Diana enquanto caçava: é também uma ferida de caça que está na origem da sua morte. Quanto à omnipresença do lago ao longo da narrativa em causa, compensa largamente a falta da água como cenário imediato da morte de Faunus.

Como noutras passagens deste romance, o calor e a morte estão estreitamente relacionados no relato do assassínio de Faunus. O infeliz amante morre queimado pelo chumbo em ebulição, num túmulo que Diana secara para impedir a sua salvação, já que habitualmente a sepultura continha água com poderes curativos. O contexto canicular do mito de Actéon, aliás, liga-o a todas as cenas atrás evocadas. Vejamos o que dizem Claude Gaignebet e Jean-Dominique Lajoux sobre o assunto:

> Triste et paradoxal destin que celui d'Actéon (...). Fils d'Aristée - celui qui apprit précisément aux hommes à se protéger de la morsure de l'astre brûlant, le Chien ou la Chienne, la Canicule (morsure qui évoque l'image de la rage)[138] - il est dévoré par ses chiens.[139]

O poder de evocação do autor da **Suite** é de uma subtileza surpreendente: mesmo se qualquer alusão à caça está ausente do relato da morte de Merlim, as cenas que o preparam, da história de Faunus (que reutiliza o mito de Actéon), à cena em que Nivienne aparece perseguindo um cervo, que ecoa no episódio da caçada ao cervo empreendida por Artur, Urien e Accalon, parecem conotar o mesmo esquema do caçador caçado. Lembremos que, aquando da sua primeira aparição, Nivienne irrompe no castelo de Artur atrás do cervo que persegue e que é raptada - caçada - por um misterioso cavaleiro. Porém, o mistério que envolve a entrada intempestiva de Nivienne e o seu desaparecimento, assim como os seus poderes, que se vão confirmando ao longo do romance, parecem sugerir que a donzela funciona antes como um isco para lançar na aventura os cavaleiros de Artur, à imagem dos cervos psicopompos dos lais feéricos e do

---

[138] *Pendant une peste qui dévastait les Cyclades, à la saison où l'étoile Sirius ramène les jours les plus chauds de l'année, les habitants demandèrent à Aristée de leur donner un remède à ce fléau.* (...) *Aristée* (...) *éleva un grand autel à Zeus, et offrit* (...) *des sacrifices à Sirius et à Zeus. Celui-ci, touché par ses prières, envoya les vents étésiens, qui raffraîchissent l'athmosphère et chassent le mauvais air.* (P. Grimal, **Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine**, Paris, PUF, 1999, 14ª ed.)

[139] **Art profane et religion populaire au moyen-âge**, Paris, P.U.F., 1985, p. 98.

cervo que conduz Artur e seus companheiros até à barca de Morgana. A **Suite** demonstrará que só aparentemente Nivienne poderá ser uma vítima e que, tal como a irmã de Artur, é sempre ela que domina. Pelo contrário, o mago aprisionado graças aos encantamentos que ele próprio ensinou, tal como os três companheiros que, ao perseguirem um cervo, acabam por cair na armadilha de Morgana, são transposições evidentes da imagem do caçador caçado.

Merlim e Artur, os caçadores caçados, são portanto vítimas do poder feminino, mas estão longe de ser vítimas inocentes. Ambos acabarão por sucumbir sob os seres que criaram porque ambos foram demasiado longe, entregando-se a paixões destrutivas e desagregadoras, tal como Actéon, que a paixão da caça levara a quebrar um importante interdito:

> C'est dans le lac, auprès de la Dame, que le cerf trouve refuge et protection. Le *chasseur excessif*, entraîné par sa folle poursuite, transgresse alors un des tabous les plus sévères de la société primitive. Il passe cette ligne tracée avec force entre la terre et l'eau, la chasse et la pêche. C'est en chasseur qu'il s'était élancé sur la piste de ce gibier, il ne peut le poursuivre en pêcheur. (...) Devant cette démesure, les divinités protectrices de la forêt se retournent contre ce chasseur sauvage. (...) L'univers brusquement bascule. Le chasseur sauvage et excessif (...) devient chassé.[140]

Este tema do excesso fatal ao caçador já estava presente na **Vita Merlini** de Geoffrey of Monmouth, na passagem em que é narrada a realização de uma estranha profecia do mago:

> Nam dum venatum canibus comitantibus iret,
> aspexit cervum nemoris sub fronde latentem
> dissolvitque canes, qui cervo devia viso
> transcendunt complentque suis latratibus auras.
> (...)
> Hunc fera transcendit fugiens dum venit in amnem
> exegitque suas solito de more latebras.
> Instigat juvenis montem quoque tramite recto
> preterit et cervum per saxa jacentia querit.
> Contigit interea dum duceret impetus ipsum
> labi quadrupedem celsa de rupe virumque
> forte per abruptum montis cecidisse sub amnem,
> ut tamen hereret pes eius in arbore quadam
> et submersa forent sub flumine cetera membra.
> Sicque ruit mersusque fuit lignoque pependit,

[140] *Ibidem.*

et fecit vatem per terna pericula verum.[141]

São várias as semelhanças em relação à morte de Actéon, da presença dos cães à impetuosidade do caçador, causa da sua morte, e ao local do acidente - um curso de água. Com efeito, as circunstâncias que levam à morte da personagem do **Vita Merlini** parecem revelar um terrível azar, como se, à imagem do caçador mítico, ele tivesse sido castigado por ter transgredido um interdito. Ora, na **Vita**, a ligação de Merlim com a floresta é bem mais forte do que na **Suite** e a realização da profecia na qual ninguém acreditara é para ele uma vitória que sugere a sua participação no trágico desfecho da caçada, como se o mago desempenhasse aqui o papel já assumido por Diana - o de protector e maestro da vida selvagem.

Quanto à cena (também da **Vita Merlini**) em que Merlim, montado num cervo, conduz um rebanho de cervídeos até ao local onde se celebram as bodas de Guendolena, a mulher que ele abandonara para se retirar na floresta, não nos parece que sirva apenas para demonstrar o seu poder sobre a natureza e os animais. Quando, ao chegar ao palácio, Merlim avista o noivo da mulher, arranca as hastes do cervo que lhe serve de montada, lança-os sobre o seu rival e despedaça-lhe o crânio. Forçado a fugir, o mago acaba por ser apanhado depois de o cervo escorregar nas pedras que bordejavam um rio caudaloso.[142] A identificação entre o adivinho e o cervo, cujos atributos ele utiliza para eliminar o rival, já foi apontada por Philippe Walter, que aproxima Merlim de *Cernunnos*, a divindade céltica, e a sua situação de marido «enganado» dos mitos de alternância representando a renovação da natureza.[143] Porém, o que nos interessa aqui é o paralelismo evidente que se estabelece entre a morte do homem relatada acima e a captura de Merlim, duas cenas que apenas alguns fólios separam. Tal como a do homem

---

[141] *Chassant un jour avec une meute de chiens, le jeune homme aperçut un cerf qui se cachait sous les feuillages de la forêt: il lâcha les chiens qui, à la vue du cerf, s'élancèrent sur des chemins détournés, emplissant l'air de leurs aboiements. (...) Dans sa fuite, le cerf dévala les pentes et atteignit le cours d'eau où il se réfugia comme à son habitude. Le jeune homme, excité par la course, fonça droit devant lui à flanc de colline et chercha le cerf parmi les rochers épars. Mais ce faisant, comme il menait sa monture avec impétuosité, il advint que le cheval glissa du haut de la falaise et que le cavalier tomba, par malheur, dans la rivière. Cependant, il tomba de telle sorte que son pied resta accroché à un arbre alors que le reste de son corps était immergé dans le cours d'eau. C'est ainsi qu'il tomba, fut noyé et suspendu à un arbre; cette triple mort montra que le devin avait dit vrai.* («La Vie de Merlin par Geoffrey de Monmouth», *in* **Le Devin Maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et etude** (dir. Ph. Walter), Grenoble, ELLUG / Université Stendhal, 1999, pp. 82-85.)

[142] Cf. *ibidem*, p. 89.

[143] Cf. *ibidem*, pp. 35-36.

cuja morte o próprio adivinho previra, a montada de Merlim escorrega e cai na água,[144] mas a oposição entre a presa e o caçador, bem evidente na primeira cena, é aqui anulada: na imagem de Merlim cavalgando um cervo, é antes da fusão do caçador e da sua presa que se trata.

Evocámos a **Vita Merlini**, esse texto bizarro e arcaico de Monmouth pois, ainda que o autor da **Suite** possa não o ter lido, terá conhecido seguramente muitos dos dados míticos que aí se dão a ver de forma explícita. Assim, a identificação entre Merlim e o cervo ajuda-nos a compreender uma das funções desse animal nas diversas cenas onde ele sucumbe sob o furor canino: a de representar o encantador como vítima, anunciando o seu destino - a morte às mãos de Nivienne, a donzela caçadora.

Mas voltemos à narrativa mítica da morte de Actéon, interpretada por Gaignebet como o castigo pela transgressão de um tabu de caça - tabu que é, aliás, igualmente sugerido na cena da tripla morte da **Vita Merlini**. Na verdade, esta transgressão que une o que deveria ter ficado separado é o reverso da violação de um outro interdito - o da união entre um humano e uma deusa - que o olhar de Actéon surpreendendo Diana no banho simbolizava. No que diz respeito a Artur, tudo remonta à sua união com a irmã - outra transgressão fundamental - enquanto Merlim é ele próprio fruto de uma união contra-natura, que põe em contacto o humano e o demoníaco.[145] Tomemos portanto a caça, nas cenas da **Suite**, como uma metáfora erótica, já que Artur e Merlim são vítimas de uma pulsão amorosa excessiva,[146] que leva o rei ao incesto e o mago a um aprisionamento suicida, do qual não faz o mínimo esforço para se defender. Na verdade,

---

[144] A aproximação entre o caçador e o adivinho é tanto mais significativa quanto, segundo Ph. Walter, a tripla morte do primeiro seria uma representação da tripla morte ritual do rei céltico. Ora, na **Vita Merlini**, Merlim conserva ainda os seus arcaicos atributos reais. Cf. **Le Devin Maudit**, p. 34.

[145] O paralelismo entre Artur e Merlim, que funcionam, neste romance, como dois aspectos complementares da soberania (cf. A. S. Laranjinha, « O rei, o mago e o guerreiro - processos analógicos na **Suite du Merlin**», *in* **Matéria de Bretanha em Portugal, - actas do colóquio realizado em Lisboa nos dias 8 e 9 de Novembro de 2001**, Lisboa, Colibri, 2002, pp. 145-158), está bem patente nas narrativas das suas concepções: estes dois *filhos sem pai* foram concebidos graças a estratagemas semelhantes (cf. E. Baumgartner & N. Andrieux-Reix, **Le Merlin en prose. Fondations du récit arthurien**, Paris, P.U.F., 2001, p. 40).

[146] Note-se ainda que Faunus e Actéon são ambos, não apenas caçadores caçados, mas também vítimas da sua pulsão erótica. Sobre a caça como alegoria do amor na literatura medieval, cf. A. F. Hartley, «La chasse inversée dans les marges à drôleries des mss. gothiques», *in* **La Chasse au Moyen-Age. Société, traités, symboles**, (org. A. Paravicini Bagliani e B. Van Der Abeele), Sismel - edizioni del Galluzzo, 2000, pp. 114ss.

entre o **Lancelot** e a **Suite**, a concepção do amor sofreu profundas alterações: a prisão amorosa, que era nesse romance fundador uma das manifestações da desmesura dos seres sobrenaturais,[147] banaliza-se e diversifica-se; o amor, que estava, em geral, ao serviço da aventura cavalheiresca e da vida, transforma-se num poder malsão que imobiliza e mata. A submissão de Artur e Merlim aos impulsos do corpo e do coração não podia deixar de lhes ser fatal num romance que estreita, mais do que nunca, as cadeias da prisão de amor.

Ora, todos estes episódios e todos estes motivos que se conjugam para construir, ao longo do romance, a figura trágica do caçador perseguido não fazem mais do que dar vida a uma imagem já latente naquela primeira cena, admirável de poder de síntese e de evocação, da aparição da Besta ao pensativo Artur. Com efeito, não será este monstro, simultaneamente, uma materialização do pecado de Artur e, por via dos paralelismos que se estabelecem entre esta imagem e o sonho apocalíptico do rei, tal como entre esta cena e os combates alegóricos de **LP**, o próprio Artur, vítima das consequências do seu crime? Esta construção de um sentido não literal graças à repetição de imagens enigmáticas e obsessivas - e cuja incompreensibilidade imediata é um indício da sua função simbólica - é bem característica da obra extraordinária que é a **Suite du Merlin**, onde, apesar do absurdo aparente de algumas situações, nada é deixado ao acaso.

[147] Cf. A. S. Laranjinha, «Ecriture et Réécriture dans le **Lancelot en Prose**: la "prison d'amour"», *in* **El Retrato Literario. Tempestades y Naufragios. Escritura y Reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada**, ed. Miguel A. Márquez, A. R. de Verger, Pablo Zambrano, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, pp. 561-568.

2. A *BESTE GLATISSANT* E A HETEROGENEIDADE DO *ROMAN DE TRISTAN EN PROSE*

Depois da definição das duas primeiras fases de redacção de **TP** - identificadas graças ao estudo do motivo das fontes no capítulo anterior - procederemos agora ao isolamento da terceira fase, essencial para compreendermos a evolução do motivo em análise. Para isso, foi necessário ultrapassar um pouco o âmbito deste capítulo e verificar quais eram, de entre os segmentos textuais onde a figura da Besta ocorria, aqueles em que o tema do ódio entre linhagens - identificado por Fanni Bogdanow como um dos temas do ciclo da Post Vulgata e que trataremos no capítulo IV - aflorava. Compreendemos assim que a terceira fase de redacção se pode detectar desde muito cedo no desenvolvimento da diegese (no T. III da edição de Curtis) e também que o terceiro redactor, mais próximo do primeiro redactor tristaniano e do redactor da **Suite** do que do seu antecessor imediato, é mais fiel do que ele à Besta original, cujas implicações simbólicas compreende sem dúvida melhor.

2.1. A herança da *Suite du Merlin*

Aquando da sua viagem à Cornualha, aonde Tristão decide regressar depois de receber uma carta de Iseu censurando-o pelo seu casamento com Iseu das Brancas Mãos, uma tempestade empurra o navio para a floresta de Darnantes,[148] na fronteira entre os reinos de Norgales e de Logres. Tristão vive nesse lugar inóspito diversas aventuras em companhia de Kahedin, mas acaba por se separar do seu amigo, ferido por Lamorat, para prosseguir a sua errância com este último. Um dia em que cavalgavam na floresta, chegam a um vale:

> Et lor avint ensi qu'il troverent desoz une sicamor une fontene mout bele et mout delitable. Il descendent por eus reposer, car **li chauz estoit levez granz et merveilleus**. Et la ou il voloient oster les seles et les froins por lor chevax lessier pestre, il regardent et voient venir tote la valee une beste la plus **diverse** et la plus **merveilleuse** dont il onques **oïssent parler**, car cele beste avoit tot droitement piez ce (*sic*)

[148] «Arvances» no ms. de Carpentras, editado por Curtis. Cf. Curtis, T. III, §§ 777ss, pp. 89ss.

> cerf, cuisses et queue de lion, cors de liepart [et teste de serpent][149]; et issoit de li uns glatissemenz si granz com s'ele eüst dedenz li dusqu'a vint brachez toz glatissanz. Que vos diroie je? De la beste issoient tant de voiz de brachez que de cez voiz et de cele **noise** retentissoit tote la valee. Et quant ele começa a aprochier de la fontene, Lamoraz dit a Tristan: «Mesire Tristanz, **oïstes vos onques parler de la beste glatissant**?» «Ha! dit Tristanz, oïl, sanz faille. C'est ceste beste qui ci vient. Je l'entent bien au glatissement que ele moine. Onques mes ne vi si **merveilleus** ne si **diverse** come ele est.» Por parole que li chevalier dient entr'ex ne lesse la beste a venir a la fontene, enz **saut enz et boit tant com il li plest. Et quant ele a beü, ele s'en revet si grant erre que a merveilles vos tornast de s'inelesce**. «Mesire Lamoraz, dit Tristanz, or aprés! Sivons ceste beste por **savoir se nos porriens aprendre d'ou cil glatissement vienent qui de li issent.**»[150]

Tendo iniciado a perseguição do estranho animal, os dois companheiros avistam um cavaleiro solitário, aproximando-se a grande velocidade, *si grant erre com se la foudre le chaçast.*[151] Lamorat, que o conhece, diz que se trata do melhor cavaleiro depois de Lancelot. Desafia-o, mas o cavaleiro estranho derruba-o e vence o próprio Tristão. Depois, vai-se *si grant erre aprés la beste com s'il veïst devant li la mort qui le chaçast.*[152]

Esta aparição da *Beste Glatissant* tem muitos pontos em comum com a da **Suite du Merlin**. Como Artur nesse romance, Tristão e Lamorat param junto de uma fonte, perto da qual se ergue uma árvore, para repousar. É então que vêem chegar uma *beste diverse* e *merveilleuse*: os adjectivos são os mesmos que os utilizados pelo narrador da **Suite**. A velocidade extraordinária do animal e a sua sede, que ele acalma bebendo na fonte, unem também os dois episódios. Tristão e Lamorat decidem seguir a besta para tentar compreender aquela maravilha: não tiveram tempo para descer dos cavalos e passam imediatamente à execução do plano, enquanto Artur, que perdera o cavalo, não pode fazê-lo, ficando imóvel e pensativo. No entanto, nos dois episódios, depois do desaparecimento da Besta (que tinha suscitado nos presentes uma enorme surpresa), um novo cavaleiro surge: trata-se do cavaleiro que faz da perseguição do monstro a sua missão pessoal.

---

[149] Esta variante ocorre na maior parte dos manuscritos (M, W, E, 334, Ch2, Fam. b,c,d). Cf. Curtis, T. III, p. 256.
[150] Curtis, T. III, § 790, p. 100 (Löseth, 71a); sublinhados e destacados nossos.
[151] Curtis, T. III, § 791, p. 100.
[152] Curtis, T. III, § 791, p. 101.

Evidentemente, já não é de Pelinor que se trata em **TP**, pois o arco cronológico coberto por este romance é posterior à morte do pai de Perceval. Lamorat afirma que o cavaleiro que persegue a *Beste* é o melhor do mundo depois de Lancelot, mas não o nomeia: ao contrário do que se passa aquando das outras aparições da besta em **TP**, Palamedes não é explicitamente identificado como o *Chevalier a la Beste Glatissant*.[153] Ora, o que é interessante neste episódio, é que Lamorat acompanha Tristão no momento preciso em que este avista a Besta pela primeira vez, como se a sua presença servisse para fazer a ligação com o episódio da **Suite** em que era seu pai, o rei Pelinor, que desempenhava o papel que será dado a Palamedes. A presença de Artur na floresta de Darnantes (Tristão e Kahedin andam em busca do rei desaparecido) confirma a pertinência desta aproximação, tanto mais que é nesta mesma floresta que, segundo **TP**, se encontra o túmulo de Merlim: o narrador do **Tristan** esclarece que o mago *avoit esté enfoïz toz vis par la Demoisele dou Lac*,[154] tal como relatara a **Suite**. É verdade que **LP** já evocava a morte de Merlim às mãos da donzela do Lago e localizava o seu túmulo na floresta de Darnantes, numa breve referência[155] que poderia ter sido ampliada pela **Suite** (que porém não refere Darnantes) e retomada independentemente por **TP**, mas a associação de todos os elementos acima referidos não deixa dúvidas de que, nesta passagem de **TP**, o redactor pretende evocar a **Suite du Merlin** (harmonizando-a com **LP** através da referência a Darnantes): não é certamente por acaso que o autor tristaniano de **TP** reúne numa mesma floresta a Besta e o túmulo do mago, duas *maravilhas* da **Suite**. E também não será por acaso que Kahedin afirma que essa floresta

---

[153] Segundo Löseth (§ 71a, n. b), na **Tavola Ritonda**, o cavaleiro que persegue a Besta é, neste episódio, Perceval, embora mais tarde a busca do monstro passe a ser a missão de Palamedes. O romance italiano expõe assim mais claramente a transição entre a tradição da **Suite du Merlin** (onde Perceval, o cavaleiro virgem, é anunciado como o sucessor de seu pai nesta missão) e a tradição de **TP**, que cria a personagem de Palamedes, transferindo para ele esta estranha demanda.

[154] Curtis, T. III, § 781, p. 91.

[155] *En la fin sot ele tant par Merlin qu'ele l'engigna et le seela tout en une cave dedens la perilleuse forest de Darnantes qui marchist a la meir de Cornouaille et al roialme de Soreillois* (**LP**, T. VII, VIa, 10, p. 43). Note-se, porém, que esta referência de **TP** à morte de Merlim não é a única, pois já no T. I da edição de Curtis, o narrador afirma que Merlim *onques ne se sot si bien garder que la dame dou Lac ne le meïst a mort par les enchantemenz qu'il li avoit apris. Et se ne l'ocist pas par armes, enz le mist en terre tout vif, si enchanté qu'il n'avoit pooir de soi remuer, et l'enserra illec par force de paroles, si merveilleusement que puis ne s'en remua; d'ou ce fu domaiges quant si granz sens et si granz soutillance fu tornee a neant par le sen d'une feme a qui il voloit plus de bien que a soi meïsmes.* (Curtis, T. I, § 414, p. 205; sublinhados nossos). Ainda que **TP** não infirme a lacónica passagem de **LP** e que esta observação surja num momento em que o narrador evoca um episódio deste romance (o escudo fendido oferecido pela Senhora do Lago a Lancelot), as expressões sublinhadas não poderiam ter-se inspirado no **Lancelot**, mas estão de acordo com a versão mais desenvolvida da **Suite**.

é *aventureuse,*[156] atribuindo a este espaço -fronteira um traço fundamental do reino de Logres no ciclo do Pseudo-Robert de Boron.

Tendo sido derrubados pelo cavaleiro da Besta, Tristão e Lamorat partem em perseguição do estranho animal e separam-se. Depois de dois ou três breves encontros, Lamorat chega a um vale onde avista um cavaleiro *qui venoit mout grant erre.*[157] O leitor, que vira, alguns fólios atrás, o Cavaleiro da Besta aparecer num vale a grande velocidade, e que sabe, além disso, que Lamorat o procura, não poderá deixar, num primeiro momento, de o identificar com esta nova personagem que derruba Lamorat, tanto mais que o narrador utiliza, para traduzir a sua velocidade extraordinária, uma expressão que já fora utilizada para descrever a chegada do cavaleiro da Besta[158]: *si grant erre com se la foudre le chaçast.*[159] Saberemos, porém, algumas linhas à frente, que se tratava de Artur. Ora, estas estranhas semelhanças que aproximam Artur e o cavaleiro que persegue a *Beste Diverse* respeitam o espírito da **Suite** e resultam certamente de um profundo conhecimento desse romance, onde o paralelismo entre Artur e Pelinor - entre o rei e o caçador da Besta - se constrói, como vimos, graças a indícios numerosos mas subtis.

Voltemos à aventura que atrai Tristão e Kahedin à «floresta aventurosa». É para ir em busca de Artur que eles deixam por alguns dias o navio que os levava para a Cornualha, e é a história do encantamento do rei, vítima de uma fada que o aprisionara depois de o seduzir, que este narra depois da sua libertação por Tristão, aventura que fecha a série de episódios de Darnantes. Ora, mesmo se o tema do rei enfeitiçado remonta a **LP** e ao episódio da Falsa Genebra, as donzelas com poderes sobrenaturais são numerosas na **Suite,** quer se trate de Nivienne, de Morgana ou das fadas da *Roche as Puceles.* Diga-se ainda que os seus mágicos poderes estão estreitamente ligados aos seus dotes de sedução ou ao seu apetite sexual: vejam-se Nivienne aprendendo os segredos de Merlim por ela seduzido, Morgana e seus múltiplos amantes, as donzelas da *Roche* tornando-se amantes de Galvão e do Morholt. Como na **Suite**, é uma imagem sombria do amor que transparece aqui: o amor já não é simplesmente prisão, como em

[156] Curtis, T. III, § 781, p. 92.
[157] Curtis, T. III, § 798, p. 107; a expressão é repetida por duas vezes no mesmo capítulo.
[158] Cf. Curtis, T. III, § 791, p. 100.

alguns episódios de **LP**, mas esquecimento e alucinação. Eis um aspecto que vai beber ao filtro da matéria tristaniana, mas que só raramente será explorado em **TP**.[160]

A história do encantamento de Artur parece inspirar-se num episódio bastante remoto do **Tristan en Prose**, que prepara o nascimento do herói.[161] Meliaduc, o pai de Tristão, vai caçar na floresta e encontra uma donzela que o atrai prometendo mostrar-lhe uma aventura; é também dessa forma que a donzela feiticeira leva Artur para a floresta de Darnantes.[162] Em ambos os episódios, uma donzela leva um rei para a torre onde vive e onde o monarca cede aos seus encantos, esquecendo terras, súbditos e mulher.[163] Artur e Meliaduc serão finalmente libertados e Merlim, no episódio do T. I, tal como Artur, no do T. III, insistem na necessidade de matar as donzelas para que elas não continuem a praticar o Mal.[164] Com efeito, se a aventura de Artur não terá consequências, o desaparecimento de Meliaduc provoca o nascimento prematuro de Tristão e a morte de sua mãe, que partira para a floresta em busca do marido. O motivo do rei perdido na floresta, frequente na pré-história de **TP** mas raro, em geral, nos romances em prosa, expõe-no a grandes perigos e representa um momento de fragilidade da instituição monárquica. Na **Suite du Merlin,** Artur desaparece por uns dias na floresta, onde afronta a revelação do seu crime de incesto e combate contra um poderoso adversário, o rei Pelinor. Na pré-história tristaniana, Canor, Pelias e Apolo vêem-se por várias vezes expostos aos perigos deste espaço hostil, chegando a escapar por pouco à morte. A tradição justifica, portanto, a angústia do ermita que anuncia a Tristão o desaparecimento de Artur:

> Et il lor dist que assez estoit sanz faille aventureuse la forest et merveilleuse, «mes d'aventure, fait li preudons, qui i avenist a mon tens ne me pesa autant com il me poise del roi Artus qui en ceste forest se mist ja a trois mois passez, si en est si avenu que onques puis ne s'en pot partir ne oissir, enz vet forvoiant sus et jus de jor en jor, et revient ci a chief de foiz. Et por la grant demeure que li rois fait en

---

[159] Curtis, T. III, § 798, p. 107.

[160] Cf. A. S. Laranjinha, «Da decifração e do amor no **Roman de Tristan en Prose**», *in* **Da *Decifração* em textos medievais. IV Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval**, Lisboa, Colibri, 2003, pp. 111-122.

[161] Trata-se dos §§ 224ss, pp. 124ss do T. I da edição de Curtis. A crítica inglesa, aliás, assinalou a semelhança entre os dois episódios na sua Introdução ao T. III (cf. p. XVIII).

[162] Cf. Curtis, T. III, § 823, p. 129.

[163] Cf. Curtis, T. I, § 225, p. 124-125 e Curtis, T. III, § 823, p. 129-130.

[164] Cf. Curtis, T. I, § 233, p. 127 e Curtis, T. III, § 822, pp. 129-130.

ceste forest est toz li reaumes de Logres troblez trop malement, car tuit cuident auques vraiement qu'il soit morz.»[165]

Por todos os argumentos até agora apresentados, poderia parecer que, ao contrário da longa passagem que o antecede e onde são relatadas as aventuras de Brun le Noir, o *Valet a la Cote Mautailliee*,[166] o episódio em que se integra a aparição da *Beste Glatissant* se aproxima do que já identificámos como «a primeira fase de redacção de **TP**». Com efeito, após uma longa série de aventuras puramente cavalheirescas em que Tristão e Iseu estão ausentes, a história dos amantes é retomada no momento em que o narrador a tinha abandonado: no § 582 do T. II da edição de Curtis, Iseu enviara Brangain à Pequena Bretanha com uma carta para Tristão; no § 777 do T. III, a aia de Iseu entrega a missiva a Tristão, que decide partir com Kahedin ao encontro da rainha da Cornualha. As aventuras na floresta de Darnantes surgem quando, devido a uma tempestade, o navio se desvia do seu percurso normal e aporta no reino de Logres. Ora, longe de constituir um pretexto para uma sucessão de aventuras cavalheirescas com numerosas personagens arturianas, visando a construção da nomeada de Tristão - o que seria certamente a opção do segundo redactor de **TP** - esta passagem introduz motivos, personagens e mesmo estruturas narrativas oriundos da **Suite** ou do início de **TP.** É o caso da Besta (certamente uma criação da **Suite**); de Lamorat e Meleagant (filhos de Pelinor e Bandemaguz, duas importantes personagens deste romance);[167] do esquema narrativo do naufrágio com pouquíssimos sobreviventes (frequente na pré-história tristaniana e no relato da juventude de Tristão) ou do rei perdido na floresta, vítima de uma donzela feiticeira (que, como vimos atrás, já vem do início de **TP**).

Porém, o tratamento da personagem de Lamorat sugere que a relação que se estabelece, nesta passagem, entre **TP** e a **Suite** é já muito diferente da que vigorava na primeira fase de redacção do **Tristan**. Esta nova personagem menciona seu pai quando se apresenta («*Je suis* (...) *Lamorat de Gales. Li rois Pellinor fu mes Peres*») a Tristão[168]

[165] Curtis, T. III, § 782, pp. 92-93. Mais tarde, a donzela que guiará Tristão até ao rei Artur ameaçado de morte expressará os seus receios nestes termos igualmente trágicos: se o rei morrer, toda a cavalaria *cherra en tenebres et en dolor.* (Curtis, T. III, § 817, p. 124)

[166] Curtis, T. II, § 637, p. 216 a Curtis, T. III, § 776, p. 89.

[167] Note-se que Lamorat refere sempre seu pai quando se apresenta; o mesmo se passa quando o narrador revela a identidade de Meleagant: *Et li chevaliers, qui Meleaganz estoit apelez, estoit filz le roi Bademaguz de Gorre* (...) (Curtis, T. III, § 797, p. 106).

[168] Cf. Curtis, T. III, § 786, p. 96.

e depois a Galvão.[169] Quando aparecera pela primeira vez em **TP** (trata-se da sua única aparição antes da série de aventuras de Darnantes), utilizara as mesmas palavras,[170] as mesmas que na passagem dos mss. 112/12599 editada por F. Bogdanow com o título de **Folie Lancelot**,[171] e por ela identificada como uma peça fundamental do ciclo da *Post Vulgata*.[172] Quanto à discussão com Meleagant sobre a beleza das suas respectivas amadas, a rainha de Orcanie e Genebra (cena integrada na passagem de Darnantes), funciona como um eco da cena de **TP** referida acima, onde ele discutia sobre o mesmo tema com seu irmão Drian: enquanto este afirmava que Iseu era a mais bela, Lamorat defendia já a sua amante. Na verdade, o diálogo de Lamorat com Drian aquando da sua primeira aparição em **TP** está estreitamente relacionado com duas cenas da passagem de Darnantes: a disputa com Meleagant e o encontro com Galvão, em que este diz a Lamorat que eles nunca poderão ser amigos pois *vostre pere ocist le mien*,[173] proposição que surge, exactamente sob a mesma forma, numa cena paralela da **Folie Lancelot**.[174] Com efeito, nas três cenas de **TP** acima referidas assim como na passagem da **Folie,** afloram dois motivos fundamentais para o desenvolvimento do tema do ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor, tema identificado por F. Bogdanow como característico do ciclo da *Post Vulgata*:[175] a relação amorosa entre Lamorat (filho de Pelinor) e a rainha de Orcanie (viúva de Lot) e o homicídio de Lot por Pelinor, que Galvão insiste em vingar.

Vejamos agora com mais detalhe o paralelismo entre os encontros de Galvão e Lamorat em **TP** e na **Folie**. No primeiro texto, Lamorat critica o sobrinho de Artur por querer forçar uma donzela a acompanhá-lo; no segundo, critica-o pela sua intenção de matar Gaeriet e Estor. Os dois discursos moralistas de Lamorat são muito semelhantes - em ambos os textos, o filho de Pelinor acusa Galvão de deslealdade e lembra-lhe o juramento da Távola Redonda, que o impede de matar os companheiros e o obriga a servir as donzelas. A cena de **TP**, portanto, prefigura a da **Folie**[176] e a oposição entre a

---

[169] Cf. Curtis, T. III, § 794, p. 103.
[170] *«Dame* (...), *uns chevaliers de Gales sui. Li rois Pellinors fu mes Peres»* (Curtis, T. II, § 521, p. 124).
[171] *«Sachés que j'ay a nom Lamorat de Gales et fu mes peres le roy Pellinor* (...)». (**Folie**, p. 19)
[172] Cf. *supra,* Introdução, 1.1.1.
[173] Cf. Curtis, T. III, § 794, p. 103.
[174] Cf. **Folie**, p. 19.
[175] Para uma análise mais desenvolvida deste importante tema do ciclo do Pseudo-Boron, cf. *infra,* IV.
[176] Note-se, porém, que o comportamento de Galvão evolui no sentido do Mal entre a cena de **TP** e a da **Folie**: o rapto da donzela é grave, mas apesar de tudo bastante frequente entre os cavaleiros da literatura

sensatez de Lamorat e a deslealdade de Galvão prepara, nos dois episódios, a morte de Lamorat às mãos de Galvão, anunciada já na passagem de Darnantes.[177]

Como o redactor da pré-história de **TP** e das primeiras aventuras de Tristão, o autor dos episódios da floresta de Darnantes conhece a fundo a **Suite**, mas ao contrário do autor da primeira fase de redacção de **TP**, está muito próximo da **Folie** e explora o tema, já esboçado na **Suite** mas inexplorado pelos dois primeiros redactores de **TP**, do ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor, transformando Galvão num cavaleiro violento e sem escrúpulos.[178] Trata-se de uma nova fase de redacção que, como veremos, conhece a segunda fase mas tem muito mais afinidades com a primeira (e com a **Suite**), nomeadamente no que diz respeito à visão do mundo e da cavalaria que veicula, aos esquemas narrativos que utiliza, aos temas que explora.

Mencionámos acima que a floresta de Darnantes é qualificada como «aventurosa», termo assaz utilizado na **Suite**. Ora, a designação de Logres como «reino aventuroso»[179] liga esta passagem de **TP** a esse texto de uma forma ainda mais evidente, tanto mais que surge num contexto de *mescheance*: Tristão, furioso por ter sido derrubado pelo cavaleiro da Besta, queixa-se de ser *mecheanz a merveilles*. O já referido discurso do ermita que, falando das perigosas aventuras da floresta, informa Tristão do desaparecimento de Artur e da angústia dos seus súbditos, confirma as afinidades entre esta passagem e a **Suite**. Ao contrário de **LP**, onde a aventura é considerada altamente positiva, já que desencadeia a proeza, na **Suite**, a aventura tem quase sempre consequências nefastas. É da ordem do acaso e do inexplicado (daí as numerosas «maravilhas») - o que, para este romance pessimista, só pode trazer sofrimento e conflito. O tom da **Suite**, sombrio e trágico, insinua-se na interpolação de Darnantes através da repetição do vocábulo *mescheance*.[180] Este termo e os seus derivados, ainda

---

arturiana; a tentativa de homicídio (consciente) de dois companheiros da Távola Redonda, pelo contrário, revela uma torpeza pouco comum.

[177] *Lamorat* (...) *amoit la roïne d'Orcanie, dont il morut puis par la men monseignor Gauven meïsmes qui asez deleaument et asez vilenement l'ocist* (...). (Curtis, T. III, § 803, p. 111)

[178] Esta nova personalidade de Galvão foi também identificada por F. Bogdanow como uma das inovações da *Post-Vulgata* (cf. *infra*, IV, 2.1.).

[179] Cf. Curtis, T. III, § 791, p. 101.

[180] Sobre a recorrência do termo *mescheance* no chamado «ciclo da *Post Vulgata*», cf. F. Bogdanow, **The Romance of the Grail**, pp. 214-217 e «The changing vision of Arthur's death» ***Dies illa*: Death in**

que representando uma mundivisão dominada pela fatalidade que é característica da pré-história e das primeiras aventuras de Tristão, são particularmente frequentes na passagem da Floresta de Darnantes.[181]

Acrescente-se que o primeiro redactor de **TP**, embora integrando o seu texto na matéria cíclica,[182] interessa-se bastante menos pelo fim dos tempos arturianos do que a **Suite** ou a **Queste** do Pseudo-Robert de Boron: digamos que, do ponto de vista da arquitectura geral da obra, **TP** é cíclico desde a sua primeira fase, mas só na terceira fase a integração no ciclo se torna uma preocupação de primeiro plano.

***

Para justificar a inclusão da passagem da Floresta de Darnantes na terceira fase de redacção de **TP**, recorremos até agora apenas a argumentos de ordem temática, mas a nossa opinião será facilmente corroborada por uma observação atenta da problemática textual, mesmo se o carácter muito tardio de todos os manuscritos existentes de **TP** faz surgir por vezes obstáculos intransponíveis quando se trata de ordenar os diferentes momentos de redacção do romance. As aventuras de Darnantes fazem parte de uma passagem particularmente complexa de **TP**,[183] que para Löseth constituía uma interpolação, um fragmento mais tardio do que as longas aventuras de Brun le Noir, o Cavaleiro da Cota Mal Talhada, que o precedem. Com efeito, se as aventuras de Darnantes parecem características da terceira fase de redacção de **TP** já que conciliam a presença de Tristão e a matéria do ciclo do Pseudo-Robert de Boron, as aventuras dos *Destrois de Sorelois*, protagonizadas por Brun le Noir e Lancelot (ainda que possam ser, pelo menos em parte, oriundas de um romance já existente, visto que constituirem uma

---

the Middle Ages. Proccedings of the 1983 Manchester Colloquium, ed. Jane H. M. Taylor, Liverpool, Francis Cairns, 1984, pp. 112-113.

[181] Cf. Curtis, T. III, § 791, p. 101; § 796, p. 106; § 800, p. 108, etc.

[182] Sador, o protagonista da pré-história tristaniana, antepassado de Tristão, é o décimo primeiro filho de Bron: ao contrário de *Helains li Gros*, que guardará a virgindade para servir a Deus e ao Graal e dos seus outros dez irmãos, que casam com outras tantas donzelas designadas por José de Arimateia, Sador decide escolher ele próprio a sua mulher (cf. Curtis, T. I, §§ 2-3, pp. 40-41). José de Arimateia avisa-o de que ele se arrependerá, e com efeito o encontro com Chelinde levará Sador a viver uma infindável sucessão de desventuras, que parecem perseguir todos os que se deixam enfeitiçar pela bela princesa. O autor da primeira fase de redacção de **TP** concebe este romance como um painel do grande ciclo arturiano, um painel cujas personagens estariam nos antípodas das figuras muito piedosas da **Estoire**, mas cujo percurso demasiado profano teria consequências trágicas: Sador e seu filho Apolo serão vítimas, como mais tarde Tristão, da paixão amorosa.

[183] Cf. Löseth, §§ 71a-75a; Curtis, T. III, §§ 777-833, pp. 89-138.

unidade narrativa relativamente autónoma[184]) estão totalmente de acordo com o espírito da segunda fase de redacção do romance, onde se multiplicam as aventuras cavalheirescas que não apresentam relação alguma com a história dos amantes e o desfecho do ciclo.[185]

Mas será também a viagem de Tristão e Kahedin para a Cornualha, toda ela, como defende Löseth, uma criação tardia? Não se situará a interpolação simplesmente entre o momento da tempestade, que afasta do seu percurso a embarcação que transportava os dois companheiros, e a chegada ao destino? Afinal, uma tempestade é um meio muito cómodo de desviar, por um momento, a narrativa do seu percurso original; passado o mau tempo, pode-se sempre recomeçar a viagem e retomar o caminho temporariamente abandonado. Com efeito, depois do *intermezzo* que constitui a passagem de Darnantes, os dois amigos chegam a Tintagel, onde Tristão e Iseu vivem o seu amor em segredo, retomando um esquema já utilizado nas versões em verso. Quanto ao amor de Kahedin por Iseu, que nasce à sua chegada à Cornualha e provocará a loucura de Tristão, trata-se de uma inovação do prosador, mas de uma inovação que se inspira nos poemas, onde Kahedin já existe e a loucura é um tema importante. Ao contrário das aventuras de Darnantes, que praticamente não terão consequências,[186] o amor de Kahedin por Iseu e a loucura de Tristão que daí decorre são conhecidos do segundo redactor e remontam, como vimos, à primeira fase de redacção.[187] Algumas

---

[184] Recordemos que, segundo Löseth, as aventuras deste cavaleiro resultariam da adaptação de um romance biográfico, embora não se tratasse propriamente de uma interpolação (cf. **Le Roman de Tristan**, p. XIII, n. 2). R. Curtis defende igualmente que se tratava, originariamente, de um romance independente. Cf. Curtis, T. II, pp. 6-8, Curtis, T. III, pp. XXI-XXIV e R. Curtis, «A romance within a romance: the place of the **Roman du Vallet a la Cote Maltaillee** in the **Prose Tristan**», *in* **Studies in Medieval French Language and Literature**..., pp. 17-35.

[185] Para além do facto de os protagonistas destas aventuras serem Brun e Lancelot, alguns motivos provenientes de **LP** mas novos em **TP** (veja-se a multiplicação dos castelos inimigos de Artur e dos guardiães de pontes) e estruturas narrativas ou motivos diferentes dos que eram utilizados na primeira fase de redacção (velho anfitirião que pede a cavaleiro para não responder ao desafio de seu filho, ridicularização dos cavaleiros da Cornualha, humilhação de um cavaleiro novo cujo valor não é reconhecido, etc.) aparecem agora e serão mais tarde retomados nas aventuras cavalheirescas de Tristão. O mais provável, portanto, é que as aventuras dos Estreitos de Sorelois tenham sido integradas, adaptadas e utilizadas pelo segundo redactor na construção de novos episódios.

[186] O importante feito de Tristão, que salva Artur da morte, será mencionado, fora da passagem das aventuras de Darnantes, uma única vez (cf. Curtis, T. III, § 916, p. 212): é provável que esta breve referência seja uma interpolação, já que não há mais vestígios de tão importante feito. Quando, mais tarde no desenrolar da acção, Tristão é finalmente levado por Lancelot à presença de Artur (no episódio em que Tristão ganha o seu lugar na Távola Redonda) o diálogo que os cavaleiros trocam não deixa dúvidas de que o rei de Logres nunca vira Tristão (cf. Ménard, T. III, §§ 268-269, p. 290).

[187] Cf. *supra*, I, 2.3.

incoerências parecem revelar que esta passagem foi resumida,[188] o que sugere que era antiga - remontando provavelmente à primeira fase de redacção - mas que teria sido refundida pelo interpolador das aventuras de Darnantes com o objectivo de lhe acoplar o seu texto.

Finalmente, o desfecho abrupto das aventuras de Darnantes também denuncia a sutura. Lembremos que, depois de perseguirem em vão o Cavaleiro da Besta, Lamorat e Tristão haviam decidido separar-se, tendo marcado um encontro para daí a quatro dias na fonte onde tinham avistado o monstro. Tristão tinha mesmo acrescentado que, no caso de Lamorat encontrar o cavaleiro desconhecido, deveria pedir-lhe que se apresentasse na mesma fonte para combater com ele.[189] Porém, depois de algumas cenas em que Tristão procura por duas ou três vezes notícias do *Chevalier a la Beste Glatissant*,[190] nunca mais essa busca será mencionada. Quando Tristão encontra Lamorat *la ou il le devoit atendre*,[191] nem o narrador, nem as personagens mencionam a fonte,[192] a Besta ou o cavaleiro que Tristão, uns dias atrás, parecia tão interessado em defrontar. Apenas se faz referência à primeira missão do herói aquando do seu desembarque (*ce por quoi je ving en ceste forest*[193]): agora que libertou Artur, Tristão pode voltar ao navio onde encontrará Kahedin, enquanto Lamorat se dirige para a corte de Camalot. Tudo se passa como se o interpolador, com pressa de integrar a parte acrescentada no texto já existente, tivesse decidido cortar o fio que começara a tecer e que o levaria a um novo encontro com a Besta e, provavelmente, ao combate contra o seu caçador, que seria então identificado. A menos que o resumo (tal como o resumo da parte que se segue, pertencente à primeira fase de redacção) tenha resultado de uma refundição mais tardia (posterior, portanto, à terceira fase de redacção), refundição que teria apagado uma passagem particularmente importante para a construção do motivo da *Beste*

---

[188] Não se explica, por exemplo, como é que Tristão e Iseu conseguiam encontrar-se em segredo depois da chegada do herói à Cornualha, o que se deve provavelmente a uma refundição do texto. Só quando Tristão, desesperado ao ler a carta que Iseu enviara a Kahedin em resposta à sua declaração de amor, ataca o amigo, percebemos que Tristão era obrigado a esconder-se numa torre do castelo, enquanto Kahedin podia encontrar-se livremente com a rainha (cf. Curtis, T. III, § 838, p. 142).

[189] Cf. Curtis, T. III, § 792, p. 102.

[190] Cf. Curtis, T. III, § 809, p. 117; § 816, p. 124; § 817, p.124.

[191] Curtis, T. III, § 829, p. 135.

[192] A ausência de referências à fonte é tanto mais surpreendente quanto Lamorat, depois de se ter separado de Tristão, dissera a Lancelot: «(...) *se vos a tel jor et a tel ore estiez a tele fontene, vos i porriez trover et li et moi* (...)». (Curtis, T. III, § 800, p. 109)

[193] Curtis, T. III, § 829, p. 135.

Glatissant na terceira fase de redacção do **Tristan en Prose** - o momento em que Tristão teria compreendido que o *Chevalier a la Beste* era na realidade o seu antigo rival, Palamedes.

***

A heterogeneidade de **TP**, que detectáramos já no primeiro capítulo deste trabalho, confirma-se. Também aqui, pudemos observar que a utilização de determinados esquemas narrativos está sistematicamente associada à preferência por certas personagens ou temas e mesmo a visões do mundo e da cavalaria bem diferenciadas. Assim, por exemplo, a primeira fase de redacção é bastante fiel à intriga dos romances em verso, apresenta muitos pontos em comum com a **Suite du Merlin** e introduz muito poucas personagens novas (excepto na pré-história); a segunda fase remete para segundo plano a história dos amores de Tristão e Iseu e concentra-se nas aventuras cavalheirescas de múltiplos heróis arturianos; a terceira fase retoma alguns esquemas narrativos da **Suite** e da primeira fase e desenvolve (entre outros) o tema do ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor o qual (associado a outros motivos da terceira fase) assumirá grande importância na **Queste** do Pseudo-Boron. No quadro que se segue, apresentamos a distribuição dos episódios referidos neste capítulo (e das passagens adjacentes) pelas três fases de redacção de **TP** até agora identificadas. Na coluna da direita, apresentamos alguns dos traços mais característicos de cada uma das fases - os critérios que nos ajudaram a distingui-las.[194] Estes critérios serão reexaminados ao longo do nosso trabalho, nomeadamente (no que diz respeito à terceira fase de redacção) no capítulo sobre a rivalidade entre linhagens.

[194] Referimos, neste quadro, quase todos os episódios que se encontram entre o § 483 do T. II da edição de Curtis e e o § 830 do T. III da mesma edição, não porque todos eles digam respeito à matéria que tratamos, mas para enquadrar devidamente todas as passagens referidas atá agora no presente capítulo. Note-se que se trata de um esquema da organização geral desta parte do romance e que as interpolações ou refundições mais breves (e nem sempre fáceis de detectar) não foram assinaladas.

Localização	Conteúdo	Fase de redacção	Características
Curtis, II, §§ 483-520	Tristão e Iseu na Cornualha: casamento com Marc; Brangain abandonada na floresta e salva por Palamedes; Iseu raptada por P. e salva por Tristão; amantes desco-bertos mas Marc falsa-mente reconciliado com T.	1ª	Amores de Tristão e Iseu; personagens e episódios oriundos dos poemas; parte anterior à «arturianização» de **TP.**
Curtis, II, §§ 520-521[195]	Diálogo entre Lamorat e Drian sobre a beleza da senhora de Orcanie	3ª	Lamorat ama a rainha de Orcanie.
Curtis, II, §§ 522-623	Amores secretos de T e Iseu descobertos; fuga para o Morrois; Iseu levada por Marc; Tristão na Pequena Bretanha (casamento c/ Iseu e amizade com Kahedin); aventuras de Lamorat e Tristão no *Pays de Servage*; aventuras de L.	1ª	Amores de Tristão e Iseu; episódios e esquemas narrativos muito próxi-mos dos poemas e da pré-história de **TP**. Lamorat não é relacionado com rainha de Orcanie.
Curtis, II, §§ 624-635	Aventuras de Lamorat.	3ª	Lamorat apresenta-se como filho de Pelinor e é acusado por Frolant de ter matado seu pai (morte do pai - tema recorrente na **Folie**). Galvão vil.
Curtis, II, §§ 636-773 e Curtis, III, §§ 774-776	Aventuras dos *Destroits de Sorelois* (Brun le Noir, Lamorat e Lancelot).	2ª (excepto §§ 684-692: interpolação da 1ª fase - cartas Tristão / Lancelot)	Multiplicação de aven-turas cavalheirescas sem relação com a história de Tristão.
Curtis, III, §§ 777-780	T recebe carta de Iseu e parte para a Cornualha com Kahedin, Brangain e Governal.	1ª	Amores de Tristão e Iseu; personagens oriundas dos poemas.
Curtis, III, §§ 780-830	Tempestade; aventuras de Tristão e Kahedin em Darnantes.	3ª	Temas da **Suite** e da **Folie** (ódio entre linha-gens, vileza de Galvão).
Curtis, III, §§ 830-840	Tristão e Kahedin na Cornualha (amor se-creto, Kahedin apaixo-nado por Iseu envia-lhe carta de amor, a que ela responde consolando-o; Tristão enlouquece.	1ª	Amores de Tristão e Iseu; personagens oriundas dos poemas; episódios muito importantes para o desenrolar da diegese.

[195] Quanto à fase de redacção a que pertencem os §§ 522-531, cf. *infra,* IV, 2.2.

***

Neste capítulo em que se pretende reconstituir a evolução do motivo da *Beste Glatissant* em **TP**, começámos por um episódio do terceiro tomo da edição de R. Curtis, pertencendo, ainda para mais, a uma fase já avançada da constituição do romance, não porque se trate, no desenvolvimento da intriga, da primeira menção da *Beste*, nem sequer porque este monstro tenha sido introduzido no romance pelo seu terceiro redactor, mas por se tratar de uma passagem bastante completa, que retoma, no seu trabalho de regresso às fontes, numerosos traços da Besta original - a da **Suite**. Ora, ao que nos parece, ainda que, no que resta da primeira fase de redacção do romance, a *Beste Glatissant* esteja praticamente ausente - o que se explica provavelmente pelo desaparecimento de longas sequências desta fase de redacção, desfiguradas pelos acrescentos, cortes e refundições do redactor da segunda fase -, foi o seu autor que teve a ideia de se apropriar do motivo e de o adaptar à matéria tristaniana. Como veremos, o segundo redactor retoma a *Beste Glatissant* apesar de não dar mostras de conhecer a **Suite** e sem explorar o seu potencial simbólico, apenas como um motivo vazio de sentido, o que nos leva a deduzir que o herda da primeira fase de redacção, que como vimos conhece muito bem o romance do Pseudo-Boron.

Com efeito, no episódio do encantamento do rei Meliaduc (uma passagem do primeiro nível de redacção), a Besta é mencionada pela primeira vez em **TP**, mas não apresenta ainda nenhuma das características inovadoras que este romance lhe atribuirá. Tristão, acabado de nascer, foi recolhido por uma donzela logo após a morte de sua mãe e escondido numa torre na floresta. Merlim, acompanhado por Governal, vai em busca da criança, cujo paradeiro ambos desconhecem. No caminho, fazem uma pausa na *Fontaine Brahaigne*, junto da qual se ergue um padrão de mármore com a seguinte mensagem:

> «Ci vendront li troi bon chevalier. A ceste fontaine assembleront il, et i tendront lor parlement de la fiere beste.» Aprés avoit letres qui disoient: «Galaaz, Lanceloz, Tristanz».[196]

Merlim acrescenta que estes três cavaleiros serão os melhores do mundo e que um deles é o herdeiro do trono do Léonois, a criança que será entregue aos cuidados de Governal.

O adjectivo utilizado para qualificar a besta (*fiere*) não a identifica imediatamente com o monstro que nós perseguimos, como os adjectivos *diverse* ou *glatissant.* Porém, o facto de ser associada a uma fonte liga-a já ao cenário privilegiado das suas aparições. Esta fonte que torna estéreis as mulheres que bebem da sua água é aliás um lugar maléfico, muito conforme ao surgimento da Besta. Por outro lado, a presença de Merlim (tão rara em **TP**) e do padrão com as letras talhadas contribuem para a evocação da **Suite**, onde o mago faz surgir vários padrões com epígrafes e outras construções que representam o seu poder e veiculam o seu conhecimento do futuro.[197] A associação da Besta e dos melhores cavaleiros do mundo poderia ser mais um argumento a favor da sua identificação com o monstro em estudo, já que a perseguição da *Beste Glatissant*, pelas dificuldades que comporta, está reservada aos cavaleiros excelentes. Quanto ao encontro profetizado, mesmo se não o podemos detectar nem nas *Questes* tristanianas, nem na **Demanda**, quer tenha sido eliminado, quer não se tenha chegado a realizar, está perfeitamente de acordo com o carácter cíclico que marca **TP** desde a primeira fase de redacção, já que o encontro de Tristão com Galaaz apenas poderia ter lugar na parte final do ciclo do Pseudo-Boron.[198]

Aliás, estas afinidades com a Besta da **Suite** não surpreendem numa passagem que parece estar muito próxima deste romance: a reescrita do nascimento de Tristão associa-o à figura de Merlim, afastando-se da tradição dos romances em verso e aproximando-se do romance atribuído a Robert de Boron. É graças a Merlim que Meliaduc volta para a corte e retoma as suas funções reais; é graças a ele que Tristão é salvo e confiado a Governal. Tal como na **Suite**, o mago toma em mãos o destino das personagens substituindo Deus e a Providência, mas não pode impedir que a má sorte atinja os seus protegidos. Assim, anuncia que Tristão *passera tot son linaige de bonté de chevalerie; mes mout avra poine et travail.*[199]

---

[196] Curtis, T. I, § 236, p. 128.
[197] Cf. **Suite**, § 115, p. 84; § 183, pp. 143-144; §§ 240-241, pp. 195-196.
[198] Já no Prólogo, que remonta provavelmente à primeira fase de redacção (cf. *supra,* I, 2.3.), o redactor (Luce del Gaut), que manifesta a sua intenção de narrar a vida de Tristão mas que a integra na grande história do Graal, menciona estes três cavaleiros, os melhores do mundo (cf. Curtis, T. I, pp. 39-40).
[199] Curtis, T. I, § 238, p. 129.

O adjectivo que qualifica o monstro na passagem de **TP** em análise (*fier*) está igualmente mais próximo dos utilizados na **Suite** do que a denominação que será finalmente adoptada por **TP**. Com efeito, *fier* significa, segundo Godefroy,[200] «terrible, cruel, fort, violent», enquanto *divers*, que será interpretado pelo autor ou refundidor de **TP** como «compósito», não tinha seguramente esse sentido aquando da sua aparição na **Suite**, onde o narrador comenta que o monstro *tant estoit estraigne de cors et de faiture, et non mie tant defors comme dedens son cors*:[201] o que suscitava a surpresa eram os ladridos que saíam do seu ventre e não o seu aspecto exterior. Ainda segundo Godefroy, *divers* significa antes de mais «singulier, bizarre» - é certamente este o sentido que prevalece na **Suite** e também no episódio de Darnantes: a insistência na surpresa das personagens prova-o. Porém, foi com certeza um outro significado do mesmo termo («méchant, cruel, mauvais, sauvage») que contribuiu para a diabolização do monstro nas suas aparições mais tardias e que inspirou o *fiere* da nossa passagem. Veremos que a adopção definitiva da denominação *Beste Glatissant* pertence a um estádio ulterior de evolução desta imagem em **TP**: uma fase em que o monstro já está perfeitamente codificado e assimilado, em que a surpresa deu lugar ao reconhecimento, em que falar da Besta é evocar o seu caçador. Quando é mencionada pelo primeiro redactor de **TP**, pelo contrário, a Besta é ainda uma maravilha que suscita a discussão apaixonada dos melhores cavaleiros do mundo.

2.2. A *Beste Glatissant* e as inovações do *Tristan en Prose*

Apesar de todas as semelhanças entre a aparição da floresta de Darnantes e a *Beste* da **Suite du Merlin**, afirmam-se já nesta passagem alguns traços inovadores que constituem marcas do autor tristaniano. Trata-se, em primeiro lugar, da designação *Beste Glatissant*, que substitui a expressão *Beste Diverse* da **Suite.** A propósito da evolução do motivo da Besta, Francis Dubost afirma:

> A l'origine, la "beste" ne portait aucun nom particulier. Chez Guillaume de Malmesbury, c'est une chienne (*canis femina*). (...) Chez Gerbert et dans le **Perlesvaus**, c'est-à-dire, à l'époque des

[200] Cf. **Dictionnaire de l'Ancienne Langue Française et de tous ses Dialectes du IXème au XVème siècle**, Genève, Slatkine, 1982 (reimp.).
[201] **Suite**, § 5, pp. 3-4; sublinhados nossos.

> premières attestations du motif, on l'appelle simplement "la beste", et le verbe "glatir" s'applique à ses petits. (...) L'appèllation "diverse beste" apparaît dans la continuation du **Merlin-Huth.** (...) L'apellation "beste glatissant", la plus descriptive, celle qui a été retenue par la tradition critique, est attestée à partir du **TP**, aux alentours des années 1235-40.[202]

O episódio de Darnantes é, também neste aspecto, um testemunho da transição entre a tradição da **Suite** e a de **TP**: o adjectivo *diverse* ainda está presente, mas desta vez associado a *merveilleuse,*[203] para descrever o animal e não para o designar. A designação do monstro será doravante a típica de **TP**, como o demonstra o diálogo entre Lamorat e Tristão: *Mesire Tristanz, oïstes vos onques parler de la beste glatissant?» «Ha! dit Tristanz, oïl, sanz faille. C'est ceste beste qui ci vient.*[204] Esta maravilha, de que os cavaleiros errantes já ouviram falar, é agora uma figura autónoma, bem diferente do monstro que na **Suite** representava as faltas e angústias de Artur, aparição que mal se distinguia do sonho e constituía como que uma emanação dos seus pensamentos.

Segundo Dubost,

> l'appellation "beste glatissant" (...) semble apparaître au moment où le motif a déjà connu une certaine évolution. La bête n'est plus présentée comme une femelle gravide portant *véritablement* des petits qui aboient dans son ventre (...). Dans le **TP** comme dans le **Perceforest**, les "brachets" ou les "chiens" servent de termes imageants. Le cri n'est plus celui des petits *dans* le ventre de la bête, c'est celui de la bête elle-même.[205]

Esta racionalização da figura da Besta está já em curso no episódio de Darnantes (o monstro emite *glatissemenz si granz com s'ele eüst dedenz li dusqu'a vint brachez toz glatissanz*), mas a insistência nos ladridos que lhe saem do ventre, mencionados por duas vezes na descrição da Besta e uma terceira quando Tristão e Lamorat decidem partir para *savoir se nos porriens aprendre d'ou cil glatissement vienent qui de li issent,* mostra que este fenómeno provoca ainda o espanto e que os cavaleiros ainda esperam encontrar alguma coisa nas entranhas do animal. Quanto ao seu aspecto compósito, eis outro traço que surge pela primeira vez, já que, como vimos, o termo *divers*, na **Suite**,

---

[202] **Aspects fantastiques...**, pp. 503-504.

[203] *voient venir tote la valee une beste la plus* diverse *et la plus* merveilleuse *dont il* onques oïssent parler. (...) *Onques mes ne vi si* merveilleus *ne si diverse come ele est.* (Curtis, T. III, § 790, p. 100; sublinhados nossos.)

[204] *Ibidem.*

[205] F. Dubost, **Aspects fantastiques...**, p. 504.

não tinha ainda esse sentido. Assim, ao mesmo tempo que a presença efectiva dos cães no ventre materno se apagava para dar lugar simplesmente aos seus ladridos, o adjectivo *divers* ganhava um novo significado, enquanto o sentido original de "bizarre, singulier", era expresso pelo termo menos ambíguo *merveilleus*. Como a Besta já não tinha a particularidade extraordinária de transportar cachorros vivos no ventre, era necessário justificar o espanto que ela suscitava: nada mais simples e evidente do que fazer dela um monstro compósito, na tradição da literatura pseudo- científica ou do **Apocalipse**.[206]

No entanto, mesmo nos seus traços mais inovadores, este episódio mantém-se singularmente próximo do texto da **Suite**, já que os animais que compõem o corpo da Besta - os cães (para os ladridos), o cervo (para os pés), o leão (para as coxas e a cauda), o leopardo (para o corpo) e a serpente (para a cabeça) - são (além dos grifos e do dragão) exactamente aqueles que constituem o bestiário daquele romance! Ora, se nenhum destes animais surpreende no contexto da literatura arturiana, não deixa de ser significativo que o terceiro redactor de **TP** tenha deixado de lado o javali (animal muito frequente no romance arturiano[207]) ou mesmo o urso (figura de primeiro plano nos sonhos proféticos da **Chanson de Roland**,[208] e um dos animais que constituem a besta compósita do Apocalipse[209]), escolhendo apenas os animais que surgem no texto fundador do motivo que ele se propôs desenvolver. O que é mais surpreendente ainda é que, na **Suite du Merlin**, todos os animais se encontram associados a cenas de luta, de destruição e de devoração que anunciam quase sempre catástrofes futuras. Quanto aos cervos e aos cães, já sublinhámos a sua presença obsessiva, o excesso de violência que os segundos manifestam contra os primeiros e a relação que estabelecem com a Besta todas as suas aparições em contexto cinegético.[210] Detectámos, igualmente, a relação entre a aparição da Besta e o sonho profético que anunciava a morte de Artur e a destruição do

---

[206] Cf. Claude Roussel, «Le jeu des formes et des couleurs: observations sur la *beste glatissant*», **Romania**, CIV, 1983, p. 58.

[207] Veja-se, por exemplo, o javali que Lancelot persegue e que o deixa ferido em **LP** (cf. T. VI, CVII, 17-18, pp. 216-217) ou o que fere Sador na pré-história tristaniana (cf. Curtis, T. I, § 8, p. 42): em ambos os casos, a perseguição mal sucedida do javali dá-se num momento particularmente difícil para as personagens em causa (na noite em que a mulher de Sador é violada pelo seu irmão; durante o período de loucura de Lancelot).

[208] Cf. **La Chanson de Roland**, ed. Cesare Segre, LVII, pp. 129-130 e CLXXXV-CLXXXVI, pp. 220-221.

[209] No Apocalipse, a Besta que sobe do mar é semelhante ao leopardo, mas as suas patas são como as do urso e a sua boca como a do leão (cf. Ap. 13, 2).

[210] Cf. *supra*, II, 1.4-5.

seu reino, representados pelo ataque de um dragão/serpente (Mordret).[211] Mais tarde, uma das donzelas da *Roche as Puceles* anunciará que os dois filhos do dragão destruirão o reino de Logres, mas que serão devorados pelo leopardo[212] (isto é, Lancelot[213]): ainda uma evocação do apocalipse arturiano. Finalmente, os leões aparecem numa profecia dirigida a Pelinor no dia da sua coroação: «(...) *par ta mauvaisté et par ta negligense en lairas tu ta char devourer a lions* (...)».[214] Veremos que o paralelismo, por um lado entre os pecados de Pelinor e Artur, e por outro entre os castigos que eles terão que sofrer, contribuem para integrar o leão no mesmo contexto apocalíptico.

Não admira que o autor da terceira fase de redacção de **TP**, fino conhecedor da **Suite**, tenha escolhido aqueles animais para compôr a sua Besta. No **Tristan**, o sentido primeiro do monstruoso animal perde-se por um tempo na escassez das suas aparições e no tratamento superficial operado pelo redactor da segunda fase, mas é retomado (embora brevemente) pelo terceiro redactor. Veremos que a **Demanda**, apesar da necessidade de dar seguimento à tradição divergente que relaciona a Besta com Palamedes, se aproximará ainda mais do primeiro romance do ciclo e da simbologia inicial da Besta - a de figuração do Mal.

***

Um outro texto do ciclo arturiano em prosa apresenta uma *beste* que guia o narrador até ao livro sagrado contendo a narrativa que ele deverá copiar e traduzir - a história do Graal e da conversão da Grã Bretanha. Trata-se do Prólogo da **Estoire del Saint Graal** e do tímido animal enviado por Deus, cuja relação com o horrível monstro que andamos perseguindo é bastante problemática. Com efeito, este ser parece bem mais próximo do animal do **Perlesvaus**:[215] como neste romance, surge perto de uma cruz, sugere um mistério espiritual (e não um segredo recalcado ou um perigo aterrador) e é perfeitamente inofensivo. Porém, tal como na **Suite**, utiliza-se para o qualificar o adjectivo «*divers*» e, tal como em **TP**, trata-se de um animal compósito:

---

[211] Cf. *supra*, II, 1.1.
[212] Cf. **Suite**, § 496, p. 460.
[213] Em **LP**, num sonho (também profético e apocalíptico) de Galehot, o leopardo representa Lancelot. Cf. T. I, II, 10, p. 7; II, 25, pp. 46-47; II, 34, p. 52.
[214] **Suite**, § 307, p. 266.
[215] Cf. C. Roussel, «Le jeu des formes...», p. 59.

> Et si sachiés k'ele estoit diverse en toutes coses, car ele avoit teste et col de brebis et blanc comme noif negie; et si avoit piés de chien et gambes et cuisses et tout chou estoit noir comme carbon; et si avoit le pis et le cors et la crupe de woupil et la keue de lyon: et si estoit la beste de diverses samblanches.[216]

Ora, com excepção do leão[217] e do cão, os animais aqui evocados não são os mencionados pelo autor de **TP** no seu retrato da Besta, enquanto a expressão *blanc comme noif negie* vem directamente do **Perlesvaus**, tal como o termo *woupil*.[218] Parece, portanto, que a **Estoire**, por um lado, e a **Suite** e **TP**, por outro, seguiram duas vias divergentes a partir de um original comum, tendo o primeiro texto retido do motivo inicial o seu carácter crístico ou pelo menos sagrado, e tendo os outros desenvolvido o *topos* da fêmea prenha torturada pela sua própria ninhada no sentido de uma diabolização. **TP** conhecia provavelmente a **Estoire** desde a primeira fase de redacção,[219] e foi talvez na **Estoire** que se inspirou para a criação do animal compósito, mas conhecia também a **Suite**, e foi sem dúvida alguma este último texto que constituiu, neste ponto como em muitos outros, a sua principal fonte de inspiração.

***

No § 636 do T. II da edição de Curtis, Lamorat relata, perante a corte de Artur reunida para festejar a Páscoa em Camalot, os feitos de Tristão no *Pays de Servage*. A conclusão a que chega a ilustre audiência é a seguinte:

> Il n'a orandroit en tot le monde que deus chevaliers qui de proesce aient passé toz autres preudomes: Lanceloz dou Lac en est li uns, et Tristanz, li niés le roi Marc de Cornoailles, li autres, et qui le tierz voudroit avec eus acompaignier si i mete Palamedes, le chevalier a la Beste Glatissant; cil est bons chevaliers parfez de bonté de chevalerie.[220]

---

[216] **Estoire**, § 19, p. 13.

[217] Que não é mencionado na tradução portuguesa do romance (cf. Bogdanow, «L'amour illicite...», p. 34).

[218] *Josephes nos recorde par la devine escriture que de la forest eisi une beste blanche comme nois negiee, e estoit graindre d'un lievre et mendre d'un gorpil.* (**Perlesvaus**, ll. 5494-5496, p. 239)

[219] Segundo E. Baumgartner, a pré-história tristaniana conhece não apenas o **Joseph** de Robert de Boron, mas também a **Estoire del Saint Graal**: *Sador* (...) *échoue dans une île déserte où vit un ermite, qui se dit «chevaliers del reaume de la cité de Sarraz et chevaliers le roi Mordrain». Dans la mesure où le personnage de Mordrain et la cité de Sarras, inconnus du* ***Joseph****, ont une fonction importante dans l'****Estoire del Saint Graal****, il est vraisemblable que l'auteur du prologue connaissait également cette* branche *du cycle du* Lancelot-Graal. *En outre, il s'est certainement inspiré pour décrire la vie de Sador sur son rocher désertique de la description de la vie de Mordrain dans l'Ile Tournoyante, telle que la donne l'auteur de l'****Estoire****.* (**Essai**, p. 139)

[220] Curtis, T. II, § 636, p. 216.

O que surpreende aqui, não é que Palamedes seja apontado como o melhor cavaleiro do mundo logo após Tristão e Lancelot; já na sua primeira aparição no *Tornoi de la Lande*, ainda antes do casamento de Iseu, ele se afirmara como um brilhante adversário de Tristão, e já nesse momento a sua nomeada era enorme. O que é surpreendente é que a corte de Artur o designe, sem mais explicações e na presença de Lamorat, como o «*Chevalier à la Beste Glatissant*», quando no episódio de Darnantes, que corresponde a um momento posterior no desenvolvimento da intriga, o próprio Lamorat confessa a Tristão que ignora o nome do Cavaleiro da Besta.[221] É nesta mesma corte de Páscoa que surgirá o *Valet a la Cote Mautailliee* (Brun le Noir), cujas aventuras serão seguidas por **TP** durante longos fólios,[222] para depois a narrativa regressar a Tristão, com a sua viagem até à Cornualha e as aventuras de Darnantes. Afirmámos já que as aventuras de Brun le Noir, passagem cujas relações com a história de Tristão são quase inexistentes e que não parece conhecer nem a **Suite** nem os temas do ciclo do Pseudo-Robert de Boron, não são certamente do mesmo autor que os episódios da floresta de Darnantes. As características muito cavalheirescas daquela longa sequência aproximam-na, pelo contrário, da segunda fase de redacção do romance, da qual, provavelmente, faz parte, o que explica a incoerência detectada: o redactor da terceira fase, mais preocupado em retomar na **Suite** todos os traços da figura da Besta do que em manter a coerência no seio do seu romance, não prestou atenção a um pormenor que não era da sua autoria e esqueceu que Lamorat já fora informado da identidade do caçador da Besta.

Algum tempo depois desta primeira identificação explícita de Palamedes como o Cavaleiro da *Beste Glatissant*, Brun e a sua companheira, a *Demoisele Mesdisanz*, chegam ao meio dia a um vale onde ecoam os ladridos de quarenta cães e vêem a Besta correndo a grande velocidade. A donzela fica espantada perante a *plus diverse beste qu'ele eüst onques mes veü* e, ignorando do que se trata, chama-lhe *la beste des merveilles*. É um dos escudeiros que a acompanham que lhe murmura ao ouvido o nome da Besta e do seu caçador:

> «Demoisele, or sachiez que aprés ceste beste vient uns des mieudres chevaliers dou monde que l'en apele Palamedes. Il a ja ceste beste chaciee longuement, ne prendre ne la puet. Po de foiz voit l'en ceste

[221] Cf. Curtis, T. III, § 791, p. 101.
[222] Curtis, T. II, § 636, p. 216 - Curtis, T. III, § 776, p. 89.

beste que l'en ne le voie aprés venir, et je cuit bien qu'il venra tot mentenant.» [223]

Com efeito, logo atrás do animal e dos cães que o perseguem, surge Palamedes. Brun, instigado pela donzela, desafia-o, mas o cavaleiro estranho derruba-o de um só golpe de lança e volta a partir imediatamente.

Apesar das semelhanças entre as duas aparições (a insistência na surpresa que suscita a *Diverse Beste*, o seu aparecimento súbito precedido da algazarra provocada pelos cães, a velocidade do animal e o facto de ser perseguido por um cavaleiro), a racionalização do motivo, característica de **TP**, é aqui mais acentuada do que na cena do T. III. Não apenas o cavaleiro da Besta é imediatamente identificado, como o carácter maravilhoso ou extraordinário do monstro já não parece residir nos ladridos que saem do seu ventre: o alarido é provocado pelos cães que o perseguem (os galgos de Palamedes, certamente), o que constitui um notório empobrecimento da imagem original, incompreendida pelo autor da segunda fase de redacção.

Depois destas cenas iniciais, sucedem-se numerosos episódios sem que a Besta apareça e sem que Palamedes seja designado como o *Chevalier à la Beste Glatissant*. Na verdade, este epíteto surge apenas, antes do T.V da edição dirigida por Ménard, em passagens muito próximas das duas cenas das aparições já referidas[224] e numa cena isolada do T. IV,[225] pertencente à segunda fase de redacção,[226] em que Palamedes ordena a um escudeiro que vá buscar provisões a casa de uma senhora que habita nas redondezas: se ele lhe disser que foi enviado pelo Cavaleiro da *Beste Glatissant*, ela terá muito gosto em ajudá-lo. Trata-se da sua mãe, que lamenta vê-lo tão raramente, ao contrário do que se passa com seus irmãos. Esta evocação de uma mãe aparentemente só, quando Palamedes fora apresentado desde o início (na primeira fase de redacção) como o filho de Esclabor o *Mesconneüs* - dado que será respeitado na **Queste** do

[223] Curtis, T. II, § 664, p. 237.
[224] Trata-se efectivamente de cenas pertencentes à sequência das aventuras do *Valet a la Cote Mautailliee* (Curtis, T. II, § 636, p. 216; § 662, p. 235; § 666, p. 238) e à passagem da floresta de Darnantes (Curtis, T. III, § 791, p. 101; § 809, p. 117; § 816, p. 124; § 817, p. 124).
[225] Cf. Ménard, T. IV, § 69, p. 138.
[226] Os §§ 18-86 do T. IV (com poucas e breves excepções) pertencem à segunda fase de redacção: as aventuras cómicas com Dinadan e o rei Marc, em que a cobardia deste é ridicularizada, as longas lamentações de Palamedes na fonte, a discussão de Palamedes e Dinadan sobre o amor, episódios marcados pelo humor e pela «inflacção retórica», são característicos deste redactor.

Pseudo-Robert de Boron[227] -, confirma o que temos vindo a defender: a segunda fase de redacção distingue-se da primeira, não apenas porque explora outros temas e revela diferentes interesses e obsessões, mas também porque introduz incoerências ao nível da intriga.

Quanto à demanda da Besta, é evocada, com excepção das duas cenas das aparições já estudadas e antes do T. V, uma única vez,[228] o que demonstra que, no conjunto do **Tristan**, este motivo é perfeitamente secundário. Ao longo das suas numerosas páginas, Palamedes estará muitas vezes presente: a sua excelência cavalheiresca e a sua rivalidade em relação a Tristão, consequência da paixão por Iseu, marcam todas as suas intervenções, mas a sua condição de caçador da Besta parece esquecida durante muito tempo.

No início do T. V da edição de Ménard, durante o feliz período em que Tristão e Iseu vivem o seu amor na *Joiosa Guarda*, Tristão, que anda à caça, chega um dia a uma fonte onde desce para matar a sede. Ouve uma grande algazarra provocada pela Besta, que ele identifica mesmo antes de avistar o monstro, e assiste depois à chegada de *Brehus sans Pitié*, o cavaleiro vil, e do próprio animal:

> atant es vous devant aus venir la Beste Glatissant, ki entre dedens la fontainne et boit au plus hastieuement qu'ele onques puet pour ce qu'ele voit les deus cevaliers si pres de li. Et quant ele a beu, si s'en vait de l'autre part ausi com se li foudres le cachast. «Ha! Sire Dieus, fait mesire Tristans, tant par est ceste beste estrange et tant est merveilleuse a veoir! Trop est estrange sa façon.[229]

Surge então Palamedes, que *avoit reconmenchie la cace de la Beste Glatissant* - o narrador justifica assim o prolongado abandono do motivo da caça da besta maravilhosa - e que pede notícias da sua presa aos dois cavaleiros. Tristão, que reconheceu o seu rival, responde-lhe que nada lhe dirá pois deseja, também ele, perseguir a Besta, e Palamedes está pronto a combater para defender a caça *que je si longement ai maintenue*.[230] Nesse momento, Brehus comenta que a excessiva ambição de Palamedes poderá levá-lo a perder tudo e compara-o ao rei Marc, que acabou por perder a rainha

---

[227] Cf. **Demanda**, § 126, p. 102.
[228] Cf. Ménard, T. I, § 99, p. 164.
[229] Ménard, T. V, § 11, p. 80.
[230] Ménard, T. V, § 11, p. 81.

Iseu, já que esta se encontra agora no reino de Logres com Tristão. Palamedes, ao saber que Iseu deixou a Cornualha, decide partir em busca da amada e anuncia:

> «Des ore mais vous laisse je la queste de la Beste Glatissant, car en autre queste me metrai orendroit.»[231]

Esta terceira aparição da Besta parece combinar elementos das duas primeiras, assim como da evocação do T. I da edição de Ménard, se bem que a ausência de descrição (com excepção dos adjectivos *estrange* e *merveilleuse* utilizados por Tristão) e o facto de os ladridos não serem sequer evocados (sabemos simplesmente que Tristão ouve a Besta) mostrem já uma certa evolução, que decorre da familiaridade das personagens e dos leitores com esta figura. Como na cena da floresta de Darnantes, o monstro aparece perto de uma fonte, num dia de grande calor, e bebe sofregamente antes de partir de novo a toda a velocidade. A expressão utilizada para descrever a velocidade do monstro é a mesma na primeira e na terceira passagem: *com se li foudres le cachast.* Como na cena de que são testemunhas Brun e a *Demoisele Mesdisanz,* o Cavaleiro da Besta chega logo após a presa que persegue. Como na cena do T. I, a caça da Besta é posta em relação com *Brehus sans Pitié*: naquela breve evocação do monstro, o narrador havia simplesmente informado que Lancelot e Palamedes, tendo chegado separados, durante a noite, a uma fonte, se tinham deitado sem se verem para se repousarem de um dia extenuante em que Palamedes perseguira a Besta, enquanto Lancelot lutara com Dodinel o Selvagem e perseguira *Brehus sans Pitié*. A associação repetida da Besta a este cavaleiro vil, cuja velocidade quase sobrenatural (muitas vezes qualificada graças à expressão *com se li foudres le cachast*) o salva de muitos encontros perigosos e que anda sempre muito bem montado, como se tivesse com o mundo animal uma relação privilegiada, contribui para a diabolização do cavaleiro, mas também para a demonização da Besta.[232] Quanto à reunião, na passagem do T. V, das influências de três cenas independentes e distantes uma das outras, revela um dos traços mais característicos da escrita do terceiro redactor de **TP**: a utilização e combinação de esquemas narrativos já existentes. Ainda que frequente em todos os romances em prosa, esta técnica parece atingir nesta fase de redacção de **TP** uma importância pouco comum.

---

[231] Ménard, T. V, § 13, pp. 83-84.

Depois do aparecimento da Besta, anuncia-se um combate que, a realizar-se, reproduziria o esquema narrativo das duas primeiras aparições. Porém, ao contrário do que acontece nestas duas cenas, agora o combate não terá lugar. É que a racionalização característica de **TP** prossegue com a transformação irónica dos motivos. Antes de mais, *Brehus sans Pitié* aparece logo a seguir ao monstro, quando esperávamos ver Palamedes; depois, Palamedes surge no momento em que Tristão e Brehus se preparam para um duelo, o que os faz esquecer o conflito que os opunha e preparar-se para combater com o terceiro cavaleiro. Mas este combate também não se realizará, já que Palamedes parte de novo em busca de Iseu. Todas estas hesitações põem em evidência a futilidade dos desafios e dos duelos que se multiplicam em **TP**, futilidade que o carácter insensato da perseguição da Besta reproduz.

Porém, a disputa entre cavaleiros a propósito da caça maravilhosa remonta já à **Suite du Merlin**: lembremos que Pelinor havia julgado Artur indigno desta caça e que lhe roubara o cavalo para continuar a sua demanda;[233] lembremos ainda aquela estranha cena em que dois irmãos lutavam porque ambos queriam perseguir o cervo procurado por Galvão, e que nós aproximámos da caça à Besta.[234] Pelo contrário, os combates que seguem as primeiras aparições do monstro em **TP** não estão relacionados com qualquer disputa pela caça da Besta: aquando da aventura de Darnantes, Lamorat desafia Palamedes porque sabe que ele é o melhor cavaleiro do mundo depois de Lancelot; quanto a Brun, desafia o cavaleiro da Besta por instigação da donzela maledicente, pela mesma razão - simplesmente para confirmar o seu valor. Aquando da terceira aparição, pelo contrário, é a Besta o motivo do combate; Palamedes é muito claro sobre as suas motivações:

> «Si vous volés donc metre sour ma cace que je si longement ai maintenue et pour qui je me sui plus traveilliés que cevaliers se traveillast onques mais pour une aventure? Or sachiés tout certainnement que ce ne sousferoie je pas, et anchois m'en combateroie je orendroit a vous que vous ma cace ne laisissiés du tout en tout.»[235]

---

[232] Sobre Brehus, cf. R. Trachsler, «Brehus sans Pitié: portrait robot du criminel arthurien», **Senefiance**, 36, 1994, pp. 525-542.
[233] Cf. **Suite**, § 7-9, pp. 4-6.
[234] Cf. *supra*, II, 1.5.
[235] Ménard, T. V, § 11, p. 81.

Não é certamente por acaso que Palamedes retoma exactamente o argumento de Pelinor (o facto de caçar a Besta há muito tempo), tanto mais que esta terceira aparição da Besta se integra numa passagem de **TP** que retoma diversos motivos característicos dos textos atribuídos ao Pseudo-Robert de Boron, o que confirma o facto de pertencer à terceira fase de redacção.[236] A evocação da *grasce* de Erec, que nunca mente,[237] será desenvolvida na **Folie Lancelot** e na **Queste** do Pseudo-Boron;[238] a hostilidade de Palamedes em relação à linhagem do rei Ban, uma inovação que não terá consequências, não deixa de ser mais uma variação em torno da temática das linhagens e sobretudo uma forma de sublinhar o poderio da parentela de Lancelot;[239] a morte de Lamorat, anunciada imediatamente antes da cena da Besta,[240] é comentada por Perceval, que lamenta não poder vingar a morte de seu irmão.[241] Depois, a segunda fase de redacção retomará o fio da narrativa: regressarão as cenas cómicas em que Dinadan ataca os valores cavalheirescos, Tristão continuará a provar a sua excelência guerreira em numerosos combates, a longa descrição de feitos cavalheirescos continuará com o torneio de *Louveserp* onde será glosado, uma vez mais, o tema da rivalidade Tristão-Palamedes. Durante mais de duzentas páginas, nenhum motivo característico da matéria do Pseudo-Robert de Boron será evocado e a *Beste Glatissant* será esquecida.

Como vimos, as passagens de **TP** em que a *Beste Glatissant* aparece como um motivo mais consistente pertencem ao terceiro nível de redacção, que se caracteriza pelo desenvolvimento dos motivos que F. Bogdanow identificou como típicos da *Post Vulgata* - que nós preferimos designar «ciclo do Pseudo-Boron». Na verdade, pelos motivos que utiliza e pela frequência com que estes surgem no seu texto, o terceiro redactor de **TP** já se pode incluir entre os autores que constituem o chamado «Pseudo-Boron», pois as suas preocupações dificilmente se poderão distinguir das que norteiam os autores da **Folie** ou da **Queste** atribuída a este autor. É evidente, porém, que a base do seu trabalho reside num texto anterior, inequivocamente atribuído ao Pseudo-Boron e

---

[236] Para uma análise mais aprofundada destes aspectos, cf. IV, 2.

[237] (...) *si avoit en lui une grant grasce* (...) *car il ne mentist ja de cose k'il eüst en couvenant; mieus vausist morir.* (Ménard, T. V, § 17, p. 87).

[238] Note-se ainda a utilização do motivo do combate por desconhecimento numa cena incluindo Blioberis, Erec, Perceval e Estor, personagens de primeiro plano na **Queste** atribuída ao Pseudo-Robert de Boron.

[239] Cf. Ménard, T. V, §§ 26-28, pp. 96-98.

[240] Cf. Ménard, T. IV, § 248, p. 349.

[241] «(...) *com cil ki ochist mon frere fist grant damage a toute nostre lignie!*» (Ménard, T. V, § 29, p. 99)

provavelmente bastante mais antigo do que os críticos vêm em geral afirmando: a **Suite du Merlin**.

Com efeito, a Besta maravilhosa - que surge já nas primeiras páginas da **Suite**; que, mais ainda do que o tema da rivalidade entre as linhagens, está ligada à concepção incestuosa de Mordret e às profecias do fim do reino de Logres; que aparece muito raramente em **TP** e frequentemente no seio de passagens onde se desenvolvem outros temas do ciclo do Pseudo-Robert de Boron; que será objecto de maior desenvolvimento na **Queste** deste mesmo ciclo - saiu certamente da pena do autor da **Suite du Merlin**, o romance fundador a partir do qual toda a matéria do ciclo do Pseudo-Boron se desenvolve.[242]

***

A grande proximidade do terceiro redactor de **TP** em relação à **Suite du Merlin** não o impediu de procurar uma nova significação para este motivo bizarro, já que o seu sentido primeiro, criado pela **Suite** (que o ligava ao incesto de Artur), foi posto de lado desde o início. Janina T. Planer defende que, no **Tristan**, a Besta simboliza Iseu e a demanda do monstro representa a obsessão de Palamedes pela rainha da Cornualha.[243] Com efeito, aquando da terceira aparição da Besta, Brehus compara Palamedes ao rei Marc, dizendo que, do mesmo modo que o rei queria Iseu só para ele, também o cavaleiro pagão queria ser o único a caçar o animal monstruoso. Palamedes, por seu lado, quando se apercebe de que Iseu está no reino de Logres e não na Cornualha, põe explicitamente em paralelo o monstro e a bela e declara:

> «Des ore mais vous laisse je la queste de la Beste Glatissant, car en autre queste me metrai orendroit.»[244]

A Besta funciona portanto como uma anti-Iseu, mas a insistência no termo *queste* sugere que a exploração desta figura como contraponto se estabelece igualmente na oposição «demanda da Besta / demanda do Graal», ideia já aflorada na **Suite du Merlin**.[245] As

---

[242] No capítulo IV, veremos que também o tema do ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor tem as suas raízes na **Suite**.

[243] Cf. **A literary analysis of the *Tristan en Prose*: Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Français 756-757** (Tese policopiada), Indiana University, 1986, pp. 203-205.

[244] Ménard, T. V, § 13, pp. 83-84.

[245] Cf. *supra*, II, 1.1.

duas demandas impossíveis de Palamedes (o monstro que atinge uma velocidade sobrenatural é tão difícil de alcançar como a bela senhora que nunca o amará) assemelham-se, pelo seu carácter de quimera, à demanda do Graal, que para a maior parte dos cavaleiros não terá sucesso. Quanto ao sofrimento que pesa sobre Palamedes desde a primeira hora da sua história de amor, sofrimento que é evocado no momento em que ele decide ir em busca de Iseu (*Or est entrés en une queste dont ja nus biens ne li venra jour de sa vie*[246]), está em perfeita harmonia com a imagem que transmitem da busca do Graal os autores de **TP**[247] e da **Suite**. Com efeito, o tom deste último romance torna-se mais sombrio quando se iniciam as «dolorosas aventuras» do Graal, enquanto a rivalidade de **TP** em relação à matéria da *Queste* leva Tristão a arrepender-se de se ter comprometido na grande missão da Távola Redonda, que o afasta de Iseu e da felicidade.[248]

***

Debruçámo-nos, até agora, sobre a versão longa de **TP** (**TP**2), deixando de parte, por enquanto, todos os episódios posteriores ao § 89 do T. VI[249] - momento em que se inicia a demanda do Graal - já que nos pareceu que seria mais útil para a organização do nosso trabalho que a Besta da *Queste* tristaniana fosse apresentada em paralelo com a da **Demanda** portuguesa. Falta portanto interrogar a versão curta (**TP**1), representada pelo ms. 757 da Biblioteca Nacional de Paris e editada, tal como **TP**2, sob a direcção de Philippe Ménard.

Nos tomos I e II de **TP**1, a *Beste* nunca é referida.[250] Se bem que o primeiro volume retome motivos e temas essenciais do ciclo do Pseudo-Robert de Boron, utilizando esquemas narrativos típicos desses textos,[251] Palamedes não aparece uma

[246] Ménard, T. V, § 30, p. 100.
[247] Veja-se, por exemplo, o comentário do narrador a propósito da morte de Tristão: *je di voirement qe monseignor Tristan, por achoison de la queste del Saint Graal, morut* (ms. 757, T. IV, p. 93).
[248] Cf. J. K. T. Planer, **A literary analysis...**, p. 206.
[249] Ou seja, ao § 390 de Löseth.
[250] Recorde-se que a divergência entre **TP**1 e **TP**2 tem início apenas depois do § 183 de Löseth (T. III da edição de Ménard).
[251] Cf. *infra*, IV, 2.2.

única vez, o que justifica o desaparecimento do monstro que ele persegue.[252] No T. II, muito próximo pelas suas características temáticas e narrativas, do volume precedente, Palamedes surge apenas num dos últimos episódios, que retoma o tema do seu amor por Iseu e da sua rivalidade com Tristão.[253] Tendo ambos sido acolhidos pelo mesmo velho cavaleiro, os dois rivais iniciam um duelo que ficará uma vez mais inacabado, já que Tristão se recusa a matar Palamedes, que estava ferido de um combate anterior. Mas o que distingue esta sequência narrativa de todas as outras que fazem variações em torno da rivalidade entre os dois excelentes cavaleiros, é a intenção muito visível de evocar o seu primeiro encontro, isto é, um momento anterior à associação do cavaleiro sarraceno à *Beste Glatissant*. Tendo chegado com Iseu ao castelo do velho cavaleiro, Tristão reconhece Palamedes, *le bon chevalier que il vit en Yrlande.*[254] Depois, numa cena que parece glosar a do primeiro olhar lançado sobre Iseu na Irlanda, assistimos à perturbação de Palamedes ao avistar a bela rainha. O silêncio sobre a Besta talvez se explique, aqui, pela riqueza excessiva da personagem de Palamedes. Face à multiplicidade de motivos e de fios narrativos ligados a este cavaleiro, o redactor quis simplificar: o que lhe interessava, neste momento, era o tema da rivalidade amorosa, e não o da caça fantástica ou do paganismo.

Desde o início, o T. III da versão curta apresenta os mesmos episódios, na mesma ordem, do que o T. V da versão longa a partir do § 9. A cena, já mencionada, em que Tristão, aproximando-se de uma fonte, vê surgir *Brehus sans Pitié* e a *Beste Glatissant* seguida de Palamedes, é refundida no ms. 757, que corta a aparição da Besta, mas que termina com a mesma conversa entre Brehus, Tristão e Palamedes perto de uma fonte e com a decisão deste de abandonar a demanda do monstro para retomar a da rainha da Cornualha.[255] O editor do ms. 757 informa que os outros manuscritos de **TP**1 contêm o episódio completo, tal como os de **TP**2; se tivermos em conta, para além disso, a conclusão do episódio, onde se refere a Besta, que não tinha sido ainda mencionada, facilmente depreenderemos que o ms. 757 contém, neste passo, uma versão refundida,

[252] Palamedes é apenas mencionado, pois Tristão, que o espera no Padrão de Merlim para o enfrentar no duelo que tinham fixado para esse local, lutará contra Lancelot, que toma pelo seu rival. Cf. ms. 757, T. I, pp. 270ss.
[253] Cf. ms. 757, T. II, pp. 355ss.
[254] *Ibidem*, p. 356.
[255] Cf. ms. 757, T. III, p. 70.

como defendia já Löseth no seu trabalho,[256] e que portanto a cena da terceira aparição da Besta é comum a **TP**1 e **TP**2. Finalmente, na parte do T. IV de **TP**1 que antecede o Pentecostes do Graal,[257] a Besta está ausente, tal como no T. VI da edição de Ménard, que relata os mesmos episódios.

Mais uma vez se comprova o que há muito vimos afirmando: que as diferenças entre **TP**1 e **TP**2 são pouco significativas, já que ambas as versões representam estados tardios do romance, e que o que é fundamental para a compreensão do processo de escrita do **Tristan** é a definição dos níveis de redacção que em ambas é possível detectar.

***

No termo deste levantamento das ocorrências da Besta em **TP**, o quadro abaixo reproduzido dá conta das fases de redacção a que pertence cada uma das aparições ou referências anteriores à partida em demanda do Graal:

[256] Pois a versão do ms. 757 corresponde aos §§ 351, nota 1 et 356, nota 9 de Löseth, enquanto a versão dos outros mss. corresponde aos §§ 352-356.
[257] Isto é, anterior à p. 76.

Localização	Fase de redacção	Identificação / resumo
Curtis, T. I, § 236, p. 128	1ª	Referência à *Fiere Beste*
Curtis, T. II, § 636, p. 216	2ª	Ref. a Palamedes, *Chev a la Beste Glatissant*
Curtis, T. II, § 662, p. 235	2ª	Ref. a *le bon chev. a la B Glatissant*
Curtis, T. II, § 664-665, p. 236-237	2ª	Aparição da *Beste Glatissant* perseguida por Palamedes e 40 cães; não há ladridos que saem de dentro do ventre
Curtis, T. III, § 790, p. 101	3ª (Darnantes)	Aparição da Besta (compósita, *diverse* e *merveilleus*) junto de fonte perseguida por cavaleiro anónimo; ladridos parecem sair de dentro do ventre.
Curtis, T. III, § 791, p. 101	3ª (Darnantes)	Ref. ao *Chev. a la Beste Glatissant*
Curtis, T. III, § 809, p. 117	3ª (Darnantes)	Ref. ao *Chev. a la Beste Glatissant*
Curtis, T. III, § 816, p. 124	3ª (Darnantes)	Ref. ao *Chev. a la Beste Glatissant*
Curtis, T. III, § 817, p. 124	3ª (Darnantes)	Ref. ao *Chev. a la Beste Glatissant*
Ménard, T. I, § 99, p. 164	2ª	Ref. à demanda da Besta por Palamedes
Ménard, T. IV, § 69, p. 124	2ª	Ref. ao *Chev. a la Beste Glatissant*
Ménard, T. V, §§ 11-13, pp. 80-84	3ª	Aparição da *B. Glatissant*, seguida de Palamedes (conflito s/ quem pode caçá-la; Pal. abandona caça para buscar Iseu)
Ms. 757, T. III, pp. 69-71	3ª	Mesma cena; aparição da Besta cortada neste ms., mas não nos outros da mesma versão.

A evocação da *Beste Glatissant* em passagens pertencentes à segunda fase de redacção - fase que não parece utilizar a **Suite du Merlin** - mostra que este motivo não foi introduzido tardiamente no romance, mas remonta certamente à primeira fase de redacção, ainda que o ou os episódios em que o primeiro redactor dele se apropriava tenham desaparecido quase totalmente sob a vaga de aventuras cavalheirescas da segunda fase. Na verdade, o segundo redactor evoca a Besta mas não parece compreender o alcance simbólico desta figura; o terceiro redactor, pelo contrário, bom conhecedor da **Suite**, retoma o motivo em toda a sua riqueza.

O segundo redactor transforma rapidamente o monstro num epíteto sem profundidade e, perante uma personagem tão rica como Palamedes, à qual estão associados diversos motivos particularmente interessantes (o paganismo, a loucura amorosa e a excelência cavalheiresca que fazem dele um duplo de Tristão...), abandona a Besta para desenvolver essencialmente o tema da rivalidade com o herói, mais evidente

para a estruturação do romance. Na parte (da terceira fase de redacção) que antecede a busca do Graal e a prepara (e em que se integra o episódio do T. V), em que os temas do ciclo do Pseudo-Robert de Boron são retomados com maior frequência, a Besta mantém-se fiel às suas origens mas ganha uma nova significação: a sua busca é, como a demanda do Graal, uma quimera para todos os que não são dotados de um valor guerreiro e de uma virtude excepcionais e o terreno começa a preparar-se para a conversão de Palamedes, condição que se revelará essencial para a captura da Besta.[258]

Porém, o paralelismo entre a busca do Graal e a perseguição da Besta aparece muito tarde no desenvolvimento da intriga de **TP** e não explica por que razão o primeiro redactor do **Tristan**, desde o momento em que se apropriou do motivo da caça ao animal monstruoso, decidiu transformá-lo na missão privada de Palamedes. Face à heterogeneidade do romance e às mudanças de perspectiva que a sua extensão e a multiplicação de redactores implicam, se quisermos compreender a associação da Besta à personagem de Palamedes, será necessário voltar a examinar as primeiras aparições do monstro e, antes mesmo disso, a construção dessa figura central do romance em prosa que é o cavaleiro pagão.

2.3. Palamedes e a face sombria do amor

Marie de France, tal como Thomas e Béroul, sublinharam, nas suas versões da história de Tristão e Iseu, o sofrimento que oprime os protagonistas.[259] A paixão que une os amantes contra a sua vontade e os leva a suportar as privações do exílio na floresta do Morrois estava já, de certa maneira, inscrita no destino de Tristão, cujo nome anuncia a infelicidade. O jogo de palavras que põe em paralelo «Tristão» e «tristeza», um *topos* já

[258] Cf. *infra*, II, 3.2.

[259] Esse sofrimento tem sido repetidamente sublinhado pela crítica. Veja-se, por exemplo, J. Frappier, «La reine Iseut dans le **Tristan** de Béroul», **Romance Philology**, XXVI / 1, Aug. 1972, pp. 215-228; P. Johnson, «*Dolor, dolent* et *soi doloir*: le vocabulaire de la douleur et la conception de l'amour selon Béroul et Thomas», **Romance Philology**, XXVI / 3, Feb. 1973, pp. 546-554; J. Ribard, «Quelques réflexions sur l'amour tristanien», *in* **Du mythique au mystique. La littérature médiévale et ses symboles**, Paris, Champion, 1995, pp. 149-156.

aflorado por Chrétien de Troyes (que menciona *Tristanz qui onques ne rist*[260]), está presente em Gottfried de Estrasburgo e na saga escandinava.[261]

Ora, para o homem medieval, o nome de uma criança determina não apenas o seu destino, mas também o seu carácter. Com efeito, Tristão apresenta todos os traços do temperamento melancólico, que o predispõe para os amores funestos. Segundo Philippe Walter,

> Un distique de l'Ecole de Salerne (...) donne cette définition du mélancolique:
>
> *Invidus et tristis, cupidus, dextraeque tenacis*
> *Non expers fraudis, timidus, luteique coloris.*
>
> (...) Un manuscrit français du XIVème siècle comporte une traduction (...) développée du distique latin:
>
> *Le merencolique est triste et coursant*
> *Et a la foit est decevant,*
> *Froit, sec, couvert et tricheux,*
> *Noire couleur, eschars, barateux,*
> *Et n'est point souvant en santé,*
> *Soit en yver, soit en esté.*
>
> Le comportement de Tristan répond assez bien à ces diverses caractéristiques.[262]

Do estudo das definições médicas de melancolia, correntes no séc. XII, contidas no **De Melancolia** de Constantino, o Africano, e nos dísticos da Escola de Salerno, Philippe Walter conclui que

> La mélancolie est à la fois conçue comme une humeur (c'est, étymologiquement, la bile noire) qui explique un caractère (le tempérament mélancolique) et qui peut engendrer de véritables maladies physiques (lèpre, par exemple) ou mentales (folie).[263]

Diga-se ainda que, segundo Hildegarda de Bingen, os melancólicos são de tal forma luxuriosos, que a abstinência sexual pode enlouquecê-los,[264] e também que a associação da melancolia a um grande apaixonado como Tristão não surpreenderia ninguém na Idade Média, já que, como afirmam Danielle Jacquart e Claude Thomasset,

---

[260] **Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794). I. Erec et Enide**, pub. Mario Roques, Paris, Champion, 1990, v. 1687, p. 52.
[261] Cf. Gottffried von Strassburg, **Tristan**, p. 67 e «La saga de Tristan et Iseut» *in* **Tristan et Iseut**, p. 526.
[262] Ph. Walter, **Le Gant de Verre - le mythe de Tristan et Iseut**, La Gacilly, Artus, 1990, pp. 29-30.
[263] «Tristan et la mélancolie - contribution à une lecture médicale des textes français en vers de Tristan», **Actes du 14e Congrès International Arthurien**, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2, 1985 p. 648.
[264] Cf. *ibidem*, p. 649.

> les médecins du Moyen-Age ont inégalement mis en évidence les liens entre mélancolie et mal d'amour. Il n'en demeure pas moins que, d'une part, de nombreux signes se recoupent et que, d'autre part, lorsqu'un auteur veut élargir ses connaissances sur la pathologie amoureuse, il va puiser dans les sources médicales, de préférence au chapitre de la mélancolie.[265]

Na verdade, todos os sintomas ou características humanas evocados a propósito da melancolia - da tristeza à vigarice e da luxúria à loucura e à lepra (representada pelas feridas pútridas de que sofre o herói ao longo da sua vida e também pelo disfarce que assume no célebre episódio do *Mal Pas*[266]) - estão presentes no Tristão das versões em verso, personagem angustiada e perturbante, de quem se sublinhou por diversas vezes as tendências subversivas.[267] Na **Folie** de Berna, aliás, a perspicaz Brangien está bem consciente do perigo que representa este louco *plains* (...) *de melancolie*.[268] O **Tristan en Prose**, porém, que se afasta, para a construção do seu herói, do modelo dos romances em verso aproximando-se do **Lancelot**, apresenta em geral um Tristão mais interessado pelas provas cavalheirescas, dominado de forma menos exclusiva pela paixão amorosa. É o que afirma Emmanuèle Baumgartner, que abre o capítulo sobre Tristão do seu **Essai** com a passagem abaixo reproduzida:

> *Je sui Tristan qui occist le Morholt et qui tant ay fait par le monde que tant* [com] *le sicle durra en sera mais parlé. Je sui Tristan qui de tristesce deliverra tous ceulx que adventure aporta en ceste valee.*
> Cette déclaration hautaine et fière à travers laquelle éclate l'orgueilleuse conscience qu'a de sa valeur et de sa mission Tristan (...) permet également de mesurer d'emblée l'important changement qu'a fait subir le prosateur à la figure légendaire de l'amant d'Iseut. Tristan l'*amerus*, le héros tout entier voué à l'amour (...), est aussi, désormais, un chevalier, à la recherche de la gloire et de l'immortalité qu'elle confère. [269]

Com efeito, a afirmação de Tristão não implica simplesmente o acrescento da dimensão cavalheiresca, secundária nos poemas, mas uma profunda transformação da personalidade do herói, já que o infeliz Tristão se transformou naquele que liberta da

---

[265] «L'amour "héroïque" à travers le traité d'Arnaud de Villeneuve», *in* **La Folie et le Corps**, ed. J. Céard, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1985, pp. 157-158. Sobre a relação entre amor e melancolia, muito evidente na obra de Constantino o Africano, veja-se ainda M. F. Wack, **Lovesickness in the Middle Ages - the *Viaticum* and its commentaries**, Philadelphia, Un. of Pennsylvania Press, 1990.

[266] Cf. Béroul, «Le Roman de Tristan», vv. 3715-3730, *in* **Tristan et Iseut**, p. 194.

[267] Cf., nomeadamente, J.-Ch. Payen, «Lancelot contre Tristan: la conjuraton d'un mythe subversif (réflexions sur l'idéologie romanesque au moyen-âge)», *in* **Mélanges de Langue et de Littérature Médiévale offerts à Pierre le Gentil**, Paris, SEDES/CDU, 1973, pp. 617-32.

[268] «**Folie Tristan** de Berne», v. 285 *in* **Tristan et Iseut**, p. 296.

tristeza: a invenção desta nova etimologia (que se opõe radicalmente à tradicional) é um sinal da intenção consciente do prosador de apagar o aspecto melancólico de Tristão, de o tornar mais solar, de acordo com uma das temáticas do romance - a exaltação da alegria cortês.[270]

Não é portanto um acaso se, aquando dos primeiros torneios na Irlanda, bem antes do golpe de teatro do filtro, o amor que ele sente por Iseu está totalmente dependente da sua busca da glória cavalheiresca. Tristão só se apaixona pela filha do rei da Irlanda quando se apercebe de que o cavaleiro que acaba de ser declarado vencedor do primeiro dia do *Tornoi de la Lande* a ama. Como afirma E. Baumgartner,

> Si Tristan cherche à se faire aimer d'Iseut, c'est avant tout par orgueil, par jalousie à l'égard de Palamède et parce que celui qui aspire à être le meilleur des chevaliers se doit d'aimer et d'être aimé de la plus belle des dames. Laisser Iseut et Palamède s'aimer, ce serait implicitement admettre la supériorité au métier des armes du *bon chevalier sarrasinois*...[271]

Forçado a regressar mais depressa do que o previsto à Cornualha depois da mãe de Iseu descobrir que fora ele quem matara seu irmão, o Morholt, Tristão não se mostra especialmente angustiado por se separar da bela princesa e esquece-a depressa. Quanto à donzela, parece invulnerável a qualquer sentimento amoroso. O amor de Palamedes, pelo contrário, imenso e súbito, atinge-o profundamente, desde o seu primeiro encontro com Iseu. Desde o primeiro momento, ele está pronto a tudo para a obter, mesmo a converter-se, o que seria para ele o maior dos sacrifícios.[272]

A frieza de Iseu e o primeiro sentimento demasiado convencional de Tristão provam que o carácter absoluto e extraordinário do seu amor é uma consequência da ingestão do filtro, o que reduz a sua responsabilidade na traição a Marc.[273] Por outro lado, apesar do fim infeliz, a paixão de Tristão e Iseu nunca será, em si, vista como nefasta: os períodos em que os amantes poderão viver juntos o amor serão momentos de

---

[269] **Essai**, p. 203.
[270] Sobre a oposição entre o Tristão angustiado e sofredor da tradição e o Tristão alegre e despreocupado do romance em prosa, cf. J. H. Caulkins, «La *Joie* de Tristan dans le **Tristan** en Prose: disjonction, invention et jeux de mots», **Romania**, CVI, 1985, pp. 84-101.
[271] **Essai**, p. 208.
[272] Cf. Curtis, T. I, § 328, p. 164.
[273] Cf. A. S. Laranjinha, «Da decifração e do amor no **Roman de Tristan en Prose**», *in* **Da *Decifração* em textos medievais**, pp. 111-122.

perfeição e de felicidade absoluta. Na verdade, o sofrimento marcará muito mais o cavaleiro sarraceno, que não receberá da insensível Iseu nada senão desprezo e indiferença, enquanto Tristão, apesar de todos os obstáculos, conhece a alegria de ser amado. Isolando-se, pensativo, na floresta, Palamedes ganha o hábito de se lamentar em longos monólogos, onde expressa desde muito cedo a consciência do carácter funesto do seu amor:

> Palamedes dit a soi meesmes que (...) c'est la biauté qu'il mar vit, car puis qu'il ne puet avoir partie de ses voloirs, il ne puet eschaper en nule guise qu'il n'en muire en la fin.[274]

Ao que parece, o Cavaleiro Negro - que no primeiro torneio em que afronta Tristão (cujas armas, nessa ocasião, são brancas) ergue duas espadas, como para simbolizar a sua função de duplo do herói[275] - absorve o aspecto sombrio do Tristão tradicional. O seu paganismo é uma marca grave que faz dele uma representação por excelência do Outro e, ainda que pareça muito bem integrado no mundo arturiano, o epíteto que o qualifica como *mesconneüs* é a prova de que ele será sempre um *chevaliers estranges*, mesmo sendo originário do reino de Logres.[276]

Se voltarmos agora às definições da melancolia apresentadas há pouco, não teremos muita dificuldade em relacioná-la com Palamedes. A tez escura atribuída ao melancólico não seria surpreendente num sarraceno, e a sua astúcia manifesta-se num episódio próximo do casamento da princesa da Irlanda com o rei da Cornualha. Temendo ser denunciada por Brangien, que lhe parece cada vez mais amiga de Marc, Iseu ordena a dois serviçais que a matem, mas estes, apiedando-se da donzela, abandonam-na na floresta e apresentam à rainha uma falsa prova da sua morte. Ao avistar Iseu lamentando-se, amargamente arrependida de ter mandado matar a sua fiel amiga, Palamedes promete-lhe que a trará sã e salva, pois na verdade encontrara-a abandonada na floresta. Iseu, reconhecida, promete-lhe tudo o que ele quiser pedir-lhe e Palamedes não desperdiça a oportunidade. Tendo chegado à corte de Tintagel com

---

[274] Curtis, T. II, § 495, p. 101. Esta passagem integra-se numa parte de **TP** em que a primeira fase de redacção é ainda largamente maioritária. Desde o início do romance até ao § 417 de Curtis, T. I (salvo, eventualmente, pequenas refundições pontuais), o texto, narrativa e simbolicamente homogéneo, é todo da responsabilidade do primeiro redactor; entre o § 418 do T. I e o § 519 do T. II de Curtis não existe, ao que nos parece, uma única interpolação de redactores mais tardios.

[275] Cf. Curtis, T. I, § 322, p. 161.

[276] Cf. Curtis, T. II, § 493, p. 99.

Brangien, exige a sua recompensa: a própria rainha, que Marc será obrigado a entregar-lhe.[277]

O modelo do episódio que aqui se inicia é a narrativa do rapto de Genebra por Meleagant, o príncipe do reino de Gorre. Tal como no **Chevalier de la Charrette**, a única forma de libertar a rainha será ganhá-la num duelo contra o seu raptor e, como no romance de Chrétien, o único cavaleiro que se apresenta é rapidamente vencido.[278] Iseu consegue libertar-se e refugia-se numa torre onde Palamedes não pode penetrar, mas que reproduz, ainda assim, a torre onde Meleagant aprisionara Genebra.[279] Como Lancelot, o seu modelo, Tristão partirá tarde em busca da amiga e, como ele, enfrentará o raptor num duelo que será interrompido antes que se possa designar o vencedor, o que leva a uma situação de impasse e de igualdade entre os dois cavaleiros que se prolongará durante muito tempo e que sublinha a função de Palamedes como duplo de Tristão. Durante todo o episódio, Tristão é só acção e sucesso, enquanto Palamedes assume o papel de amante melancólico, dominado pela loucura amorosa, imerso de tal forma nos seus pensamentos que Governal, primeiro, e Tristão, depois, terão que o sacudir para o fazer voltar à realidade.[280] Esta reclusão interior característica do temperamento melancólico, este *repli sur soi entraînant une méditation profonde voire douloureuse* e que leva frequentemente, segundo Walter, a *une véritable pulsion suicidaire,*[281] encontramo-los desde muito cedo em Palamedes, que se dirige nestes termos à sua amada:

> « (...) Dame, se vos iestes hors de ma saisine je m'en soferrai com li plus chaitis et li plus mescheanz qui onques portast armes. Et bien le m'a Diex ici mostré que je sui plus mécheanz que nus autres. (...) Se je por vos mort recevoie, a grant honor me torneroit, car il ne me chaut pas granment le quel m'aveigne, ou que je muire por vos, ou que je vive par vos.» Lors respont la roïne et dit: «Ja Diex ne m'eïst

[277] Cf. Curtis, T. II, §§ 487-496, pp. 94-102.
[278] Cf. **Le Chevalier de la Charrette ou le roman de Lancelot**, ed. Ch. Méla, Paris, Librairie Générale Française, 1992, vv. 164-267, pp. 50-58 e Curtis, T. II, §§ 498-503, pp. 103-109.
[279] Cf. Curtis, T. II, §§ 502ss, pp. 108ss. Note-se que Genebra, embora aprisionada, é protegida do rei Baudemagu: está portanto a salvo da concupiscência de Meleagant (cf. **Le Chevalier de la Charrette**, vv. 3362-3367, p. 268). Em ambos os romances, as rainhas assistem aos combates em que se joga a sua libertação e intervêm no decurso dos acontecimentos, interrompendo os duelos (cf. Curtis, T. II, §§ 508-511, pp. 112-115 e **Le Chevalier de la Charrette**, vv. 3560-3812, pp. 282-300).
[280] Cf. Curtis, T. II, § 508, p. 112 e § 509, pp. 113-114.
[281] Ph. Walter, **Le Gant de Verre**, p. 231.

se je vi onques plus nice chevalier que vos iestes, ne plus fol, qui ensi
m'amez et vos savez certenement que je ne vos aim mie.»[282]

Bem mais do que Tristão, Palamedes é o cavaleiro *mescheant* por excelência, condenado a sofrer por amor até à morte, e as suas lamentações junto da torre onde Iseu se refugiou constituem um modelo que será não raro retomado ao longo de **TP**. Tudo indica, portanto, que a melancolia característica do Tristão dos romances em verso se projectou em geral sobre o infeliz Palamedes, manifestando-se, no amante de Iseu, apenas durante os períodos de loucura: períodos que são, afinal, meros interlúdios na história de uma paixão ditosa, que apenas as circunstâncias externas limitam.

Com efeito, se o modelo do melancólico Palamedes era o Tristão dos romances em verso, parece que, por uma inversão característica dos romances em prosa, o modelo de Tristão louco de amor será, em **TP**, o seu duplo Palamedes.[283] É perto da torre onde passara três dias de felicidade com Iseu, no exacto local onde lutara contra Palamedes cuja excelência cavalheiresca recorda e onde o cavaleiro sarraceno lançara as suas lamentações de amante infeliz, que Tristão geme e chora até cair na loucura.[284] Poderá objectar-se que este episódio é o primeiro de **TP** que reproduz de uma forma muito completa os sintomas da perturbação amorosa, desde o sofrimento profundo até ao desejo de morte e ao desregramento dos sentidos, última consequência da melancolia da velha tradição tristaniana. Mas aqui trata-se já de uma criação do segundo redactor de **TP**: se a loucura de Tristão pertence certamente à primeira fase de redacção, o mesmo não se poderá dizer do seu hiperbólico discurso, que, como vimos, é característico do segundo redactor.[285] No **Tristan en Prose**, aliás, a loucura já não é a consequência de uma paixão obsessiva, pois Tristão mostra-se em geral bem mais preocupado com o renome cavalheiresco do que com o amor por Iseu, mas um *topos* que a tradição literária tornava obrigatório e que no romance em prosa se transforma num dado meramente circunstancial, já que Tristão enlouquece porque está convencido de que Iseu e Kahedin o traíram. O que a crítica denominou muito justamente a «inflação retórica» de **TP**, que

[282] Curtis, T. II, § 504, p. 109. Cf. também § 493, p. 99.
[283] O mesmo tipo de inversão estabeleceu-se na relação entre Lancelot e Tristão: este é o primeiro, na tradição literária, a sofrer de loucura (nas versões em verso da lenda) e terá estado provavelmente na origem das *folies* de Lancelot, mas os seus acessos de loucura no romance em prosa inspirar-se-ão nas cenas de **LP** protagonizadas por Lancelot (cf. E. Baumgartner, **Essai**, p. 123).
[284] Cf. Curtis, T. III, §§ 864ss, pp. 164ss.
[285] Cf. *supra*, II, 2.3.

demonstrámos ser uma característica do segundo nível de redacção deste romance, é já evidente neste episódio em que Tristão se limita a inaugurar o *topos* da lamentação do amante infeliz na fonte, que se repetirá em numerosas cenas onde a variação incidirá essencialmente na identidade do enunciador, enquanto o discurso (os sentimentos exibidos) se manterá sempre semelhante.[286] Quanto ao melancólico Palamedes, face à multiplicação dos amantes de Iseu, transformar-se-á num suspirante infeliz entre tantos outros.

***

Será portanto necessário regressar ao Palamedes das origens - a forte personalidade que, na primeira fase de redacção, funciona ainda como o solitário *alter-ego* de Tristão - para tentar compreender porque é que a Besta, ligada na **Suite** a dois reis - Artur e Pelinor -, se transformou, em **TP**, na demanda privada do cavaleiro pagão.

Um dos aspectos mais salientes do cavaleiro pagão desde a sua entrada em cena é a desmesura. Na verdade, antes da «inflação retórica» ter tornado in-significantes as longas manifestações de dor de todos os amantes infelizes, Palamedes sofre intensamente cada fracasso guerreiro ou sentimental. Já na primeira grande prova, no *Tornoi de la Lande*, em que Tristão lhe arrebata o primeiro prémio, a perspectiva de ter que esperar um ano antes de recomeçar a sua actividade como cavaleiro leva-o a desejar a morte e a explodir num *duel si grant que jamés greignor ne verrez.*[287] Mas é também a sua desmesura que o leva a prosseguir sempre a luta: ao contrário de Kahedin, que na sua humildade compreende rapidamente que Iseu nunca o amará, Palamedes nunca perde a esperança de ser amado e espera sempre ultrapassar Tristão nos seus feitos cavalheirescos. Ora, o excesso e a obstinação que marcam todas as suas acções manifestam-se igualmente nesta caça que nunca termina.

Porém, foi provavelmente o seu humor melancólico (de que um traço fundamental é justamente o excesso, nomeadamente no domínio amoroso) que inspirou ao autor da primeira fase de redacção de **TP** a relação entre Palamedes e a Besta. Uma nova incursão na literatura enciclopédica poderá esclarecer as coisas. O capítulo LIX do

[286] Cf. *supra, ibidem.*
[287] Curtis, T. I, § 338, pp. 169-170.

Livro 14 do **Speculum Doctrinale** de Vicente de Beauvais intitula-se «De melancolia nigra et canina et amore qui dicitur eros» e descreve a perturbação que provocam no espírito os humores melancólicos excessivos, causados tanto pela raiva como pelo mal de amor. Esta aproximação entre o mal de amor, a melancolia e a raiva - doença transmitida através da mordedura dos canídeos - justifica que a *Beste Diverse,* essa cadela fantástica que figura o excesso amoroso, seja relacionada não apenas com Artur, o rei incestuoso, e Pelinor, o violador, mas também com Palamedes, o melancólico.[288]

Acrescentemos ainda que o autor da **Suite** - ele próprio leitor de bestiários e de enciclopédias - já teria possivelmente estabelecido o paralelo entre a imagem do cão enraivecido (a *Besta*) e a figura do melancólico, pois Artur, que parece tão diferente de Palamedes pela sua tendência para a inactividade, é também ele influenciado por esse humor doentio. Os momentos em que, pensativo, ele se isola dos seus convivas e cai num estado de imobilidade e de afasia são bem representados pela cena da **Suite** em que ele se retira, solitário, para a floresta, e se deixa invadir pelos fantasmas da sua culpabilidade: esta melancolia silenciosa e abúlica,[289] bem mais próxima do sentido que o termo assume na actual linguagem quotidiana, poderia ser descrita como um *excès qui dépossède de soi* - expressão proposta por Jean-Charles Huchet para designar os *esbahissements* de Lancelot.[290]

Mas a origem melancólica da *Beste Diverse* não se explica unicamente pela sua relação com a luxúria ou o amor desmesurado e pelo seu carácter fantasmático. Segundo Carol F. Heffernan, a passagem do **Speculum Doctrinale** mencionada acima inspirar-se-

---

[288] Note-se que, mesmo se o autor da **Suite** não poderia ter lido a obra de Vicente de Beauvais antes de escrever o seu romance (já que o **Speculum Maius**, que integrava o **Speculum Doctrinale**, teria sido redigido entre 1244 e 1258), esta célebre passagem, muito utilizada por autores mais recentes, constitui o corolário de uma tradição antiga. Haly Abbas, por exemplo, o sábio árabe morto em 994 que inspirou as passagens consagradas à melancolia das **Theorica** e das **Practica Pantegni** de Constantino o Africano, deu a um dos capítulos do seu **Liber Totius Medicine** o título «De melancholia canina et amore causis eorum et signis» (cf. C. F. Heffernan, «That dog again: *melancholica canina* and Chaucer's **Book of the Duchess**», **Modern Philology**, 84 / 2, 1986, p. 187 et M. F. Wack, **Lovesickness in the Middle Ages**, pp. 148-9).

[289] C. Carreto relaciona o silêncio de Artur nas obras de Chrétien de Troyes com a revelação do seu crime na **Suite du Merlin**. Cf. «Artur, o rei taciturno, e o segredo das origens», **Sigila**, 1, janv. 1998, pp. 47-69.

[290] Cf. «Les *esbahissements* de Lancelot (dans le **Lancelot en Prose**)», *in* D. Buschinger (ed.), **Lancelot: actes du Colloque des 14 et 15 janv. 1984**, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1984, p. 75.

ia em Aetius, médico grego do séc. IV, que descreve deste modo aquilo que ele designa como «loucura lupina ou canina»:

> Those who are attacked by the disease called lupine or canine go out at night during the month of february everywhere imitating wolves and dogs and until daylight they spend much of their time opening tombs. You will recognize those who are so affected by these signs: they are pale, their vision is weak, they have dry eyes, and they don't shed tears. You will see also that they have hollow eyes and a dry tongue and that they do not produce saliva at all. They are also thirsty and have incurable wounds on their shins as a result of repeated falls. They also have dog bites. Such in sum are the signs. But you should know that this is a species of melancholy.[291]

Com efeito, Avicena explica a diversidade dos sintomas da melancolia pela multiplicidade das suas causas, que ele associa aos quatro humores:

> Et dicimus quod cholera nigra faciens melancholiam, cum est cum sanguine, est cum gaudio et risu et non concomitatur ipsam tristitia vehemens. Si autem est cum phlegmate est cum pigritia et paucitate motus et quiete. Et si est cum cholera, vel ex cholera est cum agitatione et aliquali daemonio et est similis maniae. Et si fuerit cholera nigra pura, tunc cogitatio in in ipsa erit plurima et agitatio seu furiositas erit minus: nisi moveatur et rixetur et habeat odium cuius non obliviscitur.[292]

Apesar de, como humor, a melancolia ser tradicionalmente associada a Saturno, e portanto ao Inverno, à bílis negra e ao frio,[293] quando se mistura com a bílis amarela, a melancolia patológica é caracterizada por uma «ardente aridez» que se encontra frequentemente nas descrições médicas do mal de amor na Idade Média.[294] Ora, o comportamento do doente atingido pela melancolia canina lembra de uma forma

---

[291] Tradução de C. F. Heffernan *apud* «That dog again: *melancholica canina* and Chaucer's **Book of the Duchess**», **Modern Philology**, 84 / 2, 1986» p. 187.

[292] Avicena, **Liber Canonis**, Veneza, 1555, III, 1, 4, cap. XIX, f° 205 r°, *apud* **Saturne et la Mélancolie**, p. 152. Veja-se a tradução dos autores deste estudo: *Si la bile noire qui provoque la mélancolie est mélangée au sang, elle semblera aller de pair avec la joie et le rire, et ne sera pas accompagnée de tristesse profonde; mais si elle est mélangée au flegme, elle s'accompagnera d'inertie, d'absence de mouvement et de placidité; si elle est mélangée à la bile jaune, ses symptômes seront l'agitation, la violence et les obsessions, et elle ressemblera à la fureur. Mais si elle est pure bile noire, la réflexion sera profonde et l'agitation et la fureur seront moindres, sauf si le patient est provoqué et engage la querelle, ou s'il nourrit une haine qu'il ne peut oublier.*

[293] Cf. Ph. Walter, **La Mémoire du Temps**, pp. 618-619.

[294] *L'état d'insomnie quasi permanent amène un déssèchement général qui augmente encore les effets de la chaleur et accroît la bile jaune.* («L'amour "héroïque" à travers le traité d'Arnaud de Villeneuve», p. 155). Esta afirmação de D. Jacquart e C. Thomasset diz respeito aos sintomas do «amor heróico» segundo Arnaud de Villeneneuve (1276-1286) e alguns outros autores próximos dele. O título da sua obra **Epistola de amore qui dicitur heroicus** provém da tradição manuscrita do **Viaticum** de Constantino o Africano: pelo menos desde o início do séc. XIII, a grande maioria das cópias transcrevia o grego *eros* sob a forma *hereos*, o que provocou uma alteração do sentido da palavra. Contrariamente a Villeneuve, Vincent de Beauvais conserva ainda a forma grega correcta.

surpreendente a *Beste* canicular da **Suite**: esses seres que imitam cães e lobos e apresentam mordeduras de canídeos morder-se-iam talvez a si próprios, à imagem do monstro atacado pelos seus filhotes por nascer... Quanto à secura que provoca uma sede extrema (elemento comum à Besta, aos galgos brancos do Padrão do Cervo e ao cervo perseguido por Artur e os seus companheiros, morto por ter bebido demais), eis ainda um aspecto que integra esta patologia nos desregramentos da Canícula.

Para concluir, digamos apenas que o facto de Palamedes aparecer já, na segunda fase de redacção de **TP**, como o caçador da Besta, prova que essa inovação importante na história do monstro se deve ao primeiro redactor. Só este autor - que, como vimos, demonstra um conhecimento profundo da **Suite du Merlin**, ao contrário do seu sucessor - poderia ter associado as características caniculares da *Beste Diverse* e o carácter melancólico do cavaleiro pagão, desenvolvendo a figura da Besta de acordo com o seu sentido inicial, de uma forma tão complexa e subtil como se tivesse sido ele o seu criador. O facto de ter sido o primeiro redactor de **TP** o inventor da ligação Besta - Palamedes explica não apenas que o segundo redactor lhe tenha sido pouco sensível, mas também que as ocorrências do monstro sejam afinal muito poucas em **TP**, já que o texto que podemos identificar como pertencendo à primeira fase de redacção é relativamente escasso.

2.4. Conclusão

O estudo do motivo da Besta levou-nos a concluir que esta bizarra figura foi introduzida no ciclo arturiano em prosa pelo autor da **Suite**

- porque a **Suite** é o romance do ciclo em que este motivo revela uma dependência mais estreita em relação a textos mais antigos, como o **Perlesvaus** e os **Gesta Regum Anglorum**;
- porque na **Suite** a aparição do monstro é plenamente motivada e está relacionada com um acontecimento fundamental para a caracterização de um dos protagonistas - Artur;
- porque neste romance a Besta ainda não foi submetida ao processo de racionalização que caracterizará o trabalho dos redactores tristanianos.

Há no entanto duas indicações redaccionais da **Suite** que remetem para dois importantes episódios de **TP**. Uma delas diz respeito ao combate entre Tristão e o Morholt, que iria libertar a Cornualha de um tributo infamante.[295] A outra parece-nos mais importante, já que remete para um episódio que não comparece nos poemas tristanianos. O rei Marc, que acabara de subir ao trono, manda edificar um belíssimo túmulo para os corpos de Lançor e Lione, dois amantes infelizes. Nesse monumento que anuncia o fim trágico de Tristão e Iseu (já que também os seus corpos serão sepultados num mesmo túmulo por ordem do rei Marc), Merlim grava uma profecia que diz respeito a um importante episódio de **TP**: o duelo de Lancelot e Tristão no *Perron Merlin.*[296]

Apesar de dignas de nota, as indicações redaccionais têm, a nosso ver, uma importância relativa: estas referências muito objectivas e limitadas a breves passagens são facilmente interpoláveis. Ora, os vestígios da influência de **TP** sobre a **Suite** não se limitam a essas indicações. Uma personagem perfeitamente secundária da **Suite** - o filho do rei Orian, que recolhe Mordret quando o navio em que o recém-nascido viajava naufraga - tem o mesmo nome que Canor, o rei da Cornualha na pré-história tristaniana.[297] Por outro lado, uma outra personagem de segundo plano responde pelo nome de Pelias, como o rei do Léonois (que se apaixonara por Chelinde na pré-história tristaniana). Tal como o rei Pelias, o cavaleiro da **Suite** é um amante infeliz cuja amada o substitui pelo seu melhor amigo, que aliás prometera ajudar a conquistá-la; tal como o rei da pré-história tristaniana, o cavaleiro da **Suite** recorre ao motivo do coração arrancado para expressar o seu sofrimento.[298] Tudo leva a crer, portanto, que as influências entre a **Suite** e a primeira fase de redacção de **TP** são recíprocas. Estes dois textos, cujas afinidades se detectam não apenas ao nível da intriga mas também ao nível da construção simbólica, são provavelmente contemporâneos.

---

[295] Cf. **Suite**, § 581, p. 567.

[296] Cf. **Suite**, § 115, pp. 84-85.

[297] Cf. **Suite**, § 85, p. 62. A referência ao livro em três partes iguais repete-se no § 239, p. 62.

[298] Na pré-história tristaniana, Pelias compõe uma adivinha em que descreve um leopardo (que representa o seu companheiro Sador) roubando-lhe o coração (pois levara-lhe Chelinde). Note-se o carácter muito físico da imagem: *li lieparz saut* (...) *et si li oste / Le cuer dou cors a la coste.* (Curtis, T. I, § 111, p. 82). Na **Suite**, Pelias encontra a amada adormecida ao lado de Gauvain e, à imagem do rei Marc da tradição tristaniana, substitui a espada do traidor pela sua. Sentindo que a morte por amor se aproxima, o infeliz pede a dois cavaleiros: *Si tost com je seray trespassés, que vous cognoistrés qu'il n'a*

mes en moi point de vie, je vueil que vous traiés hors de mon ventre mon cueur et le mectés dedens celle escuele d'argent. (**Suite**, § 463, p. 417).

3. A BESTA NA *DEMANDA*: A CONCLUSÃO DE UM LONGO PERCURSO

A Besta assume na **Demanda** uma função de primeiro plano: o número de aparições deste monstro não tem paralelo nem na **Suite** nem em **TP** e só agora é revelado o segredo da sua concepção, que a liga novamente ao incesto. A transformação em narrativa etiológica daquilo que, no primeiro romance do Pseudo-Boron, era uma relação simbólica polissémica revela uma diferença estética importante entre os dois textos, mas não deixa de sugerir uma afinidade temática que se perdera em **TP** e que implica o conhecimento directo da **Suite** por parte do redactor da **Demanda**.

A assunção da herança da **Suite** (que se manifesta não apenas na reutilização da temática do incesto, mas também na reescrita de algumas cenas daquele romance) não impede o autor do texto-corolário do ciclo do Pseudo-Boron de desenvolver as inovações tristanianas, dando-lhes embora um cunho próprio. Veremos que a evolução de Palamedes, caçador da Besta desde o **Tristan**, está estreitamente ligada aos novos sentidos que o monstro convoca e revela um autor com objectivos muito definidos.

3.1. A *Suite*, o *Tristan* e a *Demanda*: na encruzilhada das matérias

A primeira aparição da Besta na **Demanda** não surpreende apenas as personagens, mas também o leitor que, familiarizado com a evolução do motivo em **TP**, esperava encontrar o mesmo sincretismo entre a tradição da **Suite** e a matéria tristaniana. Com efeito, neste primeiro episódio, nenhuma «inovação tristaniana» é perceptível; tudo parece remontar ao romance fundador.

Galaaz, Ivain o Bastardo e Dondinax seguem juntos o seu caminho em demanda do Graal quando, tendo chegado a uma encruzilhada, avistam a *Besta Desassemelhada,*

tradução literal da *Beste Diverse* da **Suite**. Nunca, neste episódio - excepto no título, que é sem dúvida uma adição tardia[299] - a expressão *Besta Ladrador* é utilizada:

> E eles estando a este departimento virom sair da mata a besta desassamelhada, a que rei Pelinor soía a seguir de caça, tempo foi, a que rei Artur viu quando siia pensando a par da fonte, aquela mesma que em si tragia os cães que ladravam.[300]

Todos os aspectos mencionados pelo narrador - da caça de Pelinor à aparição do monstro perante o pensativo Artur e ao facto de os ladridos virem, sem dúvida alguma, do interior do animal - são evocações da cena da **Suite**. Quanto à reacção dos cavaleiros, que parecem nunca ter ouvido falar do monstro, que se surpreendem pela sua aparência bizarra e desejam descobrir a causa do misterioso clamor (*onde estas vozes saem que aqui jazem ascondidas*[301]), também não implica nenhuma intervenção da matéria tristaniana. Ivain o Bastardo, que pede a Galaaz permissão para ir em busca do monstro, não mostra o instinto de caçador de Pelinor, mas quando expressa o seu desejo de saber a verdade da Besta, retoma um tema fundamental do discurso da personagem da **Suite**, para quem a sua captura seria a forma de descobrir *la verité de moi meesmes*.[302]

Quando, mais tarde, Ivain encontra o Cavaleiro da Besta, o diálogo que ambos trocam está ainda muito próximo da **Suite**. Tal como Pelinor neste romance, o cavaleiro conserva o seu anonimato, diz-se *o mais nomeado cavaleiro desta terra*[303] e afirma ter caçado a Besta durante muito tempo.[304] Finalmente, ambos os cavaleiros utilizam, nos dois romances, os mesmos argumentos para impedir que os seus interlocutores partilhem com eles a sua demanda:

> «(...) si vous volés embatre seur ma queste a force, qui tant m'a lassé et travillié? Ciertes, non ferés!
> (...) Et de che seulement que vous en si haute queste comme ceste estoit vous voliés entremetre, de che vous tien ge a fol et a chaitif, car certes vous n'estes pas chevaliers qui de si haut affaire se doive entremetre!»[305]

---

[299] Segundo C.-A. Van Coolput, os títulos são unidades de texto acrescentadas tardiamente: surgem em geral nos manuscritos dos sécs. XIV e XV (cf. «*Por deviser comment:* l'évolution de la formule dans le *Tristan en Prose*» **Tristania**, 11, 1985-86, p. 13).

[300] **Demanda**, § 82, p. 76.

[301] **Demanda**, § 83, p. 76.

[302] **Suite**, § 8, p. 5.

[303] **Demanda**, § 100, p. 85. Também Pelinor dizia: « (...) *on me tient au milleur chevalier de nostre terre et de toute no contree.*» (**Suite**, § 8, p. 5)

[304] Um ano no caso de Pelinor (**Suite**, § 7, p. 5), doze no do cavaleiro da **Demanda** (§ 100, p. 85).

[305] **Suite**, § 9, p. 6; sublinhados nossos.

> «(...) e eu (...) andei depós ela mais de XII anos com tantos caes como vós aqui veedes e nunca a pude prender nem matar (...) E vós (...) lhe cuidades dar cima? Certas, gram folia buscades. (...) Ca, certas, nom sodes de tal poder nem de tal bondade que tam alta demanda devades mais a teer.»[306]

Por outro lado, a **Demanda** utiliza ainda, na elaboração desta passagem, uma segunda sequência narrativa da **Suite** - aquela em que Girflet desafia o cavaleiro guardião da fonte, o qual virá mais tarde a ser identificado com o mesmo Pelinor. No texto português, Ivain vê pela primeira vez o Cavaleiro da Besta sob uma árvore, perto de uma fonte, a cavalo e armado com todas as suas armas:[307] eis um quadro habitual em todos os romances de cavalaria e que remete, por todos os elementos que congrega, para a figura tópica do guardião de passagens ou de fontes. Neste caso, a proximidade em relação à cena da **Suite** (do combate Girflet - Pelinor) é confirmada por dois factos significativos. Em primeiro lugar, a narração da justa entre o Cavaleiro da Besta e Ivain parece inspirar-se no desenlace do combate da **Suite** entre Pelinor e Girflet - a proximidade literal entre as duas passagens é evidente:

> Et li chevaliers (...) le fiert si durement qu'il li perche l'escu et l'aubierc, se li met par mi le costé senestre le fer de la glave a tout grant partie del fust, se que li fers parut de l'autre part. Et de tant li avint il bien que la plaie ne fu mie morteus. Il l'empaint bien coume cil qui estoit de grant forche, si le porta tout enviers a la terre, et au parcheoir brisa la glaive, si que chis remest a la terre tous enferrés.[308]

> Entam se leixou correr a ele (...) e feri-o tam feramente que lhe falsou o escudo e a loriga e metê-lhe a lança polos peitos. Mas aveeo-lhe bem que nom foi a chaga mortal e lançou-o em terra do cavalo e em caer quebrou-lhe lança e ficou o ferro em ele. E, depois que o houve em terra (...).[309]

Em segundo lugar, o aparecimento, na **Demanda**, do próprio Girflet, que surge logo após o combate acima referido em perseguição da Besta, confirma o facto de o redactor do original francês da **Demanda** se ter servido do primeiro romance do ciclo do Pseudo-Boron para construir as cenas em que apresenta aos seus leitores a *Besta Ladrador*. Uma tal proximidade só se pode explicar por um conhecimento directo e profundo da **Suite du Merlin**: um conhecimento de que o terceiro redactor de **TP** já havia dado provas.

---

[306] **Demanda**, § 100, p. 85; sublinhados nossos.
[307] Cf. **Demanda**, §§ 99-100, pp. 84-85.
[308] **Suite**, § 47, p. 36.
[309] **Demanda**, § 100, p. 85.

Veremos que, tal como nas passagens de **TP** pertencentes à que identificámos como «terceira fase de redacção», também aqui a matéria tristaniana sofre transformações, adaptações e reescritas que obedecem a objectivos bem definidos.

Na verdade, parece que o nosso redactor, embora conhecendo a tradição tristaniana da *Besta*,[310] se esforça não apenas por retomar os temas originais da **Suite**, mas ainda por apagar ou retardar o aparecimento de algumas das inovações tristanianas. Assim, se o próprio narrador ou Ivain o Bastardo se referem à Besta (seja ela *desassemelhada* ou *ladrador*) como a uma figura já conhecida, se o pai do Cavaleiro da Besta é identificado, desde o primeiro momento e de acordo com a tradição de **TP**, como «Esclabor o Desconhuçudo», um cavaleiro pagão, a verdade é que Palamedes só é nomeado já depois de dobrado o meio do romance, no § 373! Em todas as cenas anteriores (e são muitas...) em que aparece atrás do monstro e vai derrubando, um a um, os cavaleiros que surgem no seu caminho, Palamedes é sempre designado através de epítetos ou perífrases que o relacionam com a Besta ou o seu paganismo, mas o seu nome nunca é revelado, excepto nos títulos dos capítulos[311] - óbvia adição de um copista não muito atento.

Com efeito, ninguém parece saber, nas cenas que antecedem o momento da revelação, que o Cavaleiro da Besta e Palamedes são uma mesma pessoa. O próprio Tristão dá mostras de uma ignorância a esse respeito verdadeiramente surpreendente quando, em conversa com Galaaz, se mostra espantado por tão excelente cavaleiro ser pagão:

> Certas, disse Galaaz, ele é mui boo cavaleiro. Se fosse cristão muito devia homem prezar sua cavaleria. Mais desto me pesa muito e como desamo-o porque é mouro!

---

[310] Veremos que a **Demanda** também faz de Palamedes o caçador da Besta, utiliza a expressão «*Besta Ladrador*» e refere os «trinta cães» que o cavaleiro utiliza na sua caça (cf., por exemplo, §§ 100, p. 85; 122, p. 99), inspirando-se talvez na cena do T. II da edição de Curtis de **TP** (§ 665, p. 237) em que o caçador da Besta era auxiliado na sua missão por uma matilha de quarenta canídeos. Mas reserva estes traços herdados de **TP** para mais tarde.

[311] Ainda assim, isso só acontece por duas vezes: nos §§ 122 (p. 99) e 126 (p. 102). Note-se que mesmo o pormenor do encobrimento da identidade do cavaleiro da Besta parece inspirar-se na **Suite**, onde só se revela o seu nome no § 150, p. 115, algum tempo depois de Pelinor se ter juntado aos homens de Artur na batalha contra o rei Rion.

> E entom contou a Tristam quanto del ouvira dizer. E Tristam se sinou da marivilha que ende ouviu e disse que muito era gram dano de que nom era cristão pois que tam boo cavaleiro era.[312]

Ora, ainda mais espantosa é a cena que se segue. Chegada a noite, Galaaz e Tristão instalam-se junto de uma casa em ruínas para dormir e vêem chegar um cavaleiro que, julgando-se só, se lamenta pelo sofrimento que lhe causa o amor não correspondido por Iseu. Trata-se de mais uma cena tópica, já muito repetida pelo segundo redactor de **TP**.[313] Como se esperava, Tristão fica furioso e decide desafiar o seu rival, mas quando, na manhã seguinte, acorda, Palamedes já partiu. Galaaz descreve-lhe as armas do cavaleiro pagão e Tristão acaba por matar Ebes, um outro cavaleiro que Palamedes vencera e com quem trocara o escudo, justamente para não ser reconhecido. Finalmente, Tristão acaba por encontrar o cavaleiro pagão, contra quem luta em acesa peleja até que Blioberis, apercebendo-se do valor extraordinário dos dois contendores, interrompe o combate. Ao tomar conhecimento da identidade do seu adversário, Palamedes entrega a espada e ajoelha-se perante Tristão.

Aparentemente, nada de anómalo. Tristão exibe a intolerância habitual quando se trata de defender o seu amor pela rainha da Cornualha e ambos exibem o usual valor guerreiro. Quanto à superioridade de carácter que o cavaleiro pagão demonstra em relação ao amante de Iseu, também não se trata de uma novidade: ao longo de todo o **Tristan en Prose**, os dois rivais vão-se mostrando, alternadamente, mais ou menos violentos, mais ou menos corteses, como se o que comandasse as diferenças de comportamento entre os dois fosse a lei das compensações e a necessidade de variação sobre um modelo demasiado repetido, e não a coerência das personagens. O que é deveras surpreendente é que nada, nenhum breve comentário, nenhum sinal no comportamento de Tristão, sugira que ele sabia que Palamedes era na realidade o Cavaleiro da Besta, nem sequer que já o conhecia e que sabia, antes de o ouvir lamentar-

---

[312] **Demanda**, § 369, p. 278.

[313] Cf. *supra*, I, 2.3. Note-se que não referimos esta cena no capítulo anterior, onde analisámos o motivo do monólogo junto da fonte, porque lhe faltava aquilo que constituía o objecto central da nossa investigação - o cenário da fonte. Cf. *supra*, I, 3. Acrescente-se ainda que, numa das cenas de **TP**, enquanto Palamedes se lamenta e depois dialoga com Kahedin junto de uma fonte, Marc observa-os, escondido numa *meson cheoite et gaste* (Curtis, T. III, § 901, p. 197), que terá provavelmente inspirado a *casa velha* (...) *derribada* da **Demanda**. Há também uma passagem (ms. 757, T. IV, pp. 48-56; Ménard, T. VI, 23-25, pp. 96-104) em que Tristão, tendo ouvido Palamedes cantar o seu amor por Iseu junto de uma fonte, quer matá-lo e o desafia para um duelo, que será adiado para daí a quinze dias, até que Palamedes esteja em condições de combater.

se na cena já evocada, do seu amor por Iseu. Pelo contrário, vários sinais parecem revelar que o redactor do último romance do ciclo do Pseudo-Boron pretende apagar a longa tradição de confrontos entre os dois eternos rivais, reduzindo-a ao breve encontro que agora analisamos.

É efectivamente muito estranho que, durante a breve troca de palavras que antecede o combate, Palamedes esconda de Tristão o seu amor por Iseu, como se não se tratasse de um sentimento há muito conhecido.[314] Pouco tempo depois, Tristão cavalga só e pensativo, pois não pode esquecer Palamedes que, segundo as palavras do narrador, *assi começara a amar a rainha Iseu*.[315] Ora, se, de acordo com **TP**, Palamedes se apaixonou por Iseu ainda antes do próprio Tristão, não será esta formulação um pouco estranha? Mais tarde, a cena em que Palamedes ajuda Tristão em apuros por amor da sua excelência guerreira corresponde a um esquema narrativo já presente em **TP**: um dos rivais, apesar de desejar a morte do seu inimigo, acaba por poupá-lo ou salvá-lo quando confrontado com a iminência da sua morte.[316] A diferença, aqui, é que Palamedes não faz uma única referência ao ódio que ele próprio nutre por Tristão desde o início do romance epónimo, mas apenas ao ódio de Tristão por ele, decorrente da cena acima referida.[317] Quanto à reacção de Tristão, não revela nada da sua longa história de rivalidades, mas remete, igualmente, para o mesmo combate, como se se tratasse do primeiro confronto entre os dois:

> E quando Tristam viu Paramedes a que ele fizera fis que o mataria e ora viu que lhe fôra tam bõõ, teve-o pela maior marivilha do mundo (...).[318]

Como dissemos, Palamedes foi em ajuda de Tristão, que travava contra cem cavaleiros inimigos de Artur uma batalha desigual, arriscando a vida por ele. Mas o seu auxílio não é suficiente: será necessária a intervenção de Galaaz, que acaba por afugentar

---

[314] Quando toma conhecimento da identidade de Tristão, Palamedes declara que não pode combater com ele por duas razões: « (...) *a ũa é vossa boa cavalaria e a outra vos nom diria em nĩũa guisa.*» (**Demanda**, § 379, p. 286; sublinhado nosso).

[315] **Demanda**, § 382, p. 288; sublinhado nosso.

[316] Veja-se, entre outros, o episódio em que, ao derrotar Palamedes em combate singular, Tristão decide deixá-lo partir pois *ce je metoie a mort si bon chevalier com cilz est, je feroie la greignor felonnie et la greignor crualté du monde et en aquerroie plus de honte que de honor* (ms. 757, T. II, p. 371).

[317] Cf. **Demanda**, § 384, p. 290.

os últimos sobreviventes. Depois do combate, Palamedes parte só e Tristão segue com Galaaz: é tempo de voltar a falar sobre o valor do cavaleiro pagão, lamentando a sua impiedade, numa cena paralela à que acima evocámos e que abria esta unidade narrativa:

> E Paramedes, o boo cavaleiro, (...) espidiu-se (...). E pois se alongou ũũ pouco deles Galaaz preguntou Tristam por sa fazenda. E Tristam lhe contou todo quanto em sabia e vira e dissi que aquel era o boo cavaleiro da Bescha Ladrador.
> - Certas, dissi Galaaz, el é de boa parte e muito fez gram cortesia que vos ajudou contra tam gram gente sabendo que o desamávades tam muito. E certas, muito me pesa que nom é cristão.[319]

Mais uma vez, apenas se tem em conta o ódio de Tristão por Palamedes, e não a simétrica inimizade que, desde **TP**, este nutre por aquele. Ainda mais surpreendente é que Tristão conte a Galaaz *todo quanto em sabia e vira* (sobre Palamedes, naturalmente). A expressão parece referir-se, de novo, apenas às peripécias recentes que temos vindo a relatar e não à longa tradição tristaniana de encontros e desencontros dos dois inimigos, já que narrar essa longa história lhe ocuparia muitas horas, e talvez mesmo vários dias...

Todos estes pormenores parecem revelar, portanto, que o redactor do original francês da **Demanda** pretende apagar alguns aspectos da tradição tristaniana. Não que queira ignorar a inimizade entre Tristão e Palamedes, já que retoma, na cena do monólogo, o tema que a motivou - o amor de Palamedes por Iseu. Mas aborda-o como se se tratasse de um dado novo, tanto para os leitores como para as personagens. Ora, isto só é possível porque, embora fazendo parte de um conjunto textual que deveria conter o **Tristan**, a **Demanda** goza de uma certa autonomia em relação à matéria anterior. Ao que parece, embora não deixe de ter em conta o longo **TP**, o redactor deste romance quer apresentar um texto que contenha em si todos os elementos necessários para a sua compreensão. Para isso, simplifica a relação entre Tristão e Palamedes, apagando os seus antecedentes mas resumindo a sua essência através da utilização de dois *topoi* do **Tristan**: o monólogo do amante infeliz e o duelo entre dois rivais de valor muito próximo. Assim, o leitor que não conhece **TP** está de posse de toda a informação relevante e o que já conhece esse romance dificilmente se aperceberá das incoerências

[318] **Demanda**, § 385, p. 291.
[319] **Demanda**, § 386, p. 292; sublinhado nosso.

quase invisíveis por nós levantadas. Ou dificilmente se aperceberia, não fora uma referência metatextual que vem levantar alguns problemas.

Com efeito, uma referência do narrador a **TP** parece pôr em causa aquilo que temos vindo a defender. Na manhã que se segue à cena do monólogo de Palamedes, quando este se prepara para partir, o narrador identifica o apaixonado de Iseu da seguinte forma:

> E se me alguém preguntar quem era aquele cavaleiro que tam muito amava Iseu, eu lhe diria que era o boo cavaleiro pagão, o da Bescha Ladrador. E quem saber quiser em qual guisa amou primeiramente Iseu e quanto fez e sofreu por ela, a grande estória de Tristam lho dirá. Mais esta vez sabede que passava pela Joiosa Guarda e viu Iseu e, pola gram beldade que lhe viu, renovou-xe-lhe o amor que dela *h*avia e começou de crecer mais e mais assi que nom amava tanto sii, nem outra, nem rem nom no fazia desesperar de haver seu amor, senom que Tristam era ũũ dos fremosos cavaleiros do mundo, ũũ dos melhores.[320]

As informações agora avançadas dão uma outra profundidade à relação Tristão-Palamedes: é óbvio, nesta passagem, que o amor do cavaleiro pagão já é antigo. Ora, como explicar a contradição entre esta referência metatextual e os elementos que retirámos do desenvolvimento da intriga? Uma comparação com o texto da **Queste** tristaniana (de **TP**2), que contém este mesmo episódio, poderá fornecer-nos uma resposta. Vejamos:

> Et se aucuns me demandoit qui li chevaliers estoit (...), je diroie qu'il estoit li boins cevaliers sarrazins, cil qui si longuement avoit acié la Beste Glatissant, c'est Palamidés. Et saciés que aventure l'ot amené cele semainne devant la Joieuse Garde, droit a la porte u il avoit veüe la roïne Yseut. Et tantost com il le vit, pour la grant biauté qui en li estoit, l'ama il adont de si grant amour qu'il n'amoit autretant soi ne autrui. Ne nus ne le met hors de cel penser qu'il n'i peust avenir en aucune maniere a l'amour de li, mais qu'il savoit bien par le tesmoing de gens que mesire Tristrans estoit uns des biaus cevaliers du monde et des meilleurs.[321]

Os dois excertos acima reproduzidos pertencem a uma parte da intriga em que a **Demanda** e a **Queste** da versão longa de **TP** apresentam a mesma versão,[322] com pouquíssimas diferenças que se situam, quase sempre, ao nível da expressão e não ao

[320] **Demanda**, § 373, p. 280; sublinhado nosso.
[321] Ménard, T. VIII, § 140, p. 217.
[322] Cf. Anexo IV.

nível do conteúdo: **TP** tem tendência para prolongar as frases, multiplicando adjectivos e orações subordinadas, enquanto o texto português é mais sintético. Ora, neste caso, as divergências são, sem dúvida alguma, de ordem semântica. A passagem da **Demanda**, embora em contradição com o que é sugerido nas cenas que a precedem e a seguem, respeita fielmente a história de Palamedes tal como ela é narrada ao longo de **TP**; a passagem de **TP**, paradoxalmente, entra em flagrante contradição com um dos principais fios narrativos do romance de que faz parte, mas parece estar de acordo com a unidade narrativa em que se inscreve (que é idêntica à sequência da **Demanda**). Assim, se outros passos do texto sugeriam que Tristão não conhecia Palamedes nem sabia do seu amor por Iseu, deparamos aqui com a informação explícita e inequívoca de que o amor de Palamedes é recente e de que ele não conhecia Tristão pessoalmente (*qu'il savoit bien par le tesmoing de gens*).

É óbvio que uma das versões foi alterada - mas qual delas? Tendo em conta o que dissemos até agora sobre o apagamento da relação Tristão-Palamedes, foi sem dúvida a que consta na **Demanda**: deparando com uma inconsistência flagrante em relação a **TP**, o redactor corrigiu o texto, eliminando as referências problemáticas e remetendo para a *grande estória de Tristam.* Manteve a *Joiosa Guarda*,[323] mas substituiu a evocação do nascimento do amor pela referência à sua «renovação». Não eliminou, porém, as sugestões acima analisadas, demasiado discretas para causarem estranheza. Paradoxalmente, foi a **Queste** tristaniana que manteve a versão mais antiga, ainda que ela entrasse em contradição com o resto do romance em que se enquadrava.

Na verdade, a ideia de transformar o triângulo amoroso Tristão-Iseu-Palamedes, verdadeiramente estruturador em **TP**, numa relação recente, não poderia ter surgido senão do autor de um texto relativamente autónomo em relação ao **Tristan**, e nunca de um redactor tristaniano. Da mesma forma, o retardamento na apresentação de Palamedes, que o envolve em mistério no início da **Demanda**, também não surtiria efeito

[323] Os mais cépticos poderão argumentar que a referência à *Joiosa Guarda* infirma a nossa hipótese, já que parece remeter para um episódio bem determinado de **TP** (Ménard, T. VI, §§ 21-22, pp. 93-95) em que Palamedes, recebido nesse castelo por Tristão e Iseu, fica ainda mais apaixonado à vista da bela rainha (*Orendroit en est plus faus et plus esragiés que il n'avoit onques mais esté* (...) (§ 21, p. 93), de tal forma que vai definhando até quase morrer de amor. Mas o que nós defendemos não é que o redactor da **Demanda** não conhece **TP**, e sim que tenta apagar a longa história de confrontos entre os dois cavaleiros.

para alguém que tivesse acabado de (ouvir) ler o longo **TP**: é óbvio que esses episódios não poderiam ter sido elaborados para figurar numa *Queste* tristaniana. Aliás, todas as cenas iniciais em que Palamedes, ainda anónimo, aparece repetidamente atrás da Besta, derrubando cavaleiro atrás de cavaleiro, foram eliminadas por **TP2** do mesmo modo que os episódios vizinhos (os §§ 70-140 da **Demanda** não se encontram em **TP2** e os §§ 141-251 foram substituídos pela versão de **QV**). Poderia pôr-se a hipótese de que os episódios iniciais envolvendo Palamedes e a *Besta Ladrador* tivessem sido acrescentados pela **Demanda** e não eliminados pelo **Tristan**, mas nesse caso a unidade narrativa que acabámos de analisar, presente nos dois romances, que abre e fecha com um diálogo entre Tristão e Galaaz a propósito do cavaleiro da Besta e onde, pela primeira vez, se revela a identidade «apaixonado de Iseu/cavaleiro pagão/cavaleiro da Besta», faria menos sentido. Na **Demanda**, esta sequência narrativa funciona como um corolário da misteriosa sequência inicial, esclarecendo as ambiguidades em torno de Palamedes, unindo as diversas tradições a ele associadas e, sobretudo, celebrando, através do diálogo entre Galaaz e Tristão, uma personagem que acabava de provar a sua excelência. Em **TP2**, pelo contrário, surge a uma enorme distância da última aparição de Palamedes, cuja relação com a Besta andava há muito esquecida.[324]

A eliminação de tão longas passagens por parte do redactor de **TP2** revela pouca subtileza, mas não implica de modo algum uma total ausência de critérios. Note-se que, em vez das aventuras da **Demanda** em que o cavaleiro da *Besta Ladrador* se torna uma personagem de primeiro plano a par de Galaaz e Galvão, ultrapassando Tristão em tempo de permanência em cena, **TP2** apresenta uma longa série de episódios (que ocupam grande parte do T. VI e todo o T. VII da edição dirigida por Ménard) em que Tristão é, inequivocamente, o protagonista.[325] Além disso, o tema da rivalidade guerreira e amorosa entre Tristão e Palamedes assume a importância fundamental que sempre tivera no longo romance em prosa;[326] reaparecem personagens tristanianas como

[324] Quanto à versão curta de **TP**, o problema não se põe, já que nem os episódios iniciais em que Palamedes é o anónimo caçador da Besta, nem a sequência narrativa em que ele entra em conflito com Tristão comparecem no ms. 757: na verdade, não há vestígio algum, em **TP1**, dos §§ 70 a 448 da **Demanda**.

[325] T. VI, §§ 133-170, pp. 309-389; T. VII, §§ 1-238, pp. 81-383; T. VIII, §§ 1-10, pp. 69-78. **TP1** segue a mesma estratégia: apesar de algumas diferenças, os episódios que apresenta são sensivelmente os mesmos. Cf. ms. 757, T. IV, pp. 112-414 e Löseth, §§ 449-495.

[326] Há inclusivamente uma cena em que Tristão surpreende Palamedes lamentando-se por Iseu não o amar (Ménard, T. VII, §§ 29-37, pp. 113-125), com a qual a cena comum à **Demanda** e a **TP2** acima

Dinadan, Brun le Noir, *Brehus sans Pitié*; multiplicam-se os duplos de Tristão (amantes infelizes de Iseu) e os monólogos de amor; Tristão defronta Galaaz num duelo que visa demonstrar que o Bom Cavaleiro é apenas ligeiramente superior a ele;[327] finalmente, Palamedes deixa novamente de ser associado à *Besta Ladrador*, que parece esquecida, já que não surge sequer como epíteto. Em suma, parece que, ao contrário do que se passa com os episódios da **Demanda** que acabámos de analisar, em que o redactor se esforça por apagar o que é tipicamente tristaniano e retoma o motivo da *Besta Ladrador* tal como surgira na **Suite du Merlin**, inspirando-se na personagem de Pelinor para desenvolver a figura de Palamedes, nesta parte de **TP**2 as personagens e os temas caros ao segundo nível de redacção deste romance - sem dúvida o nível em que **TP** mais se afirma nas suas características específicas - regressam em força. Se o retorno da temática Palamedes / *Besta Ladrador* parece dever-se ao redactor da **Queste** do Pseudo-Boron, que assim volta a pôr em primeiro plano o seu paganismo preparando a sua conversão e tornando-o quase independente de Tristão, o redactor tristaniano reage contra esta dupla estratégia, eliminando as referências à Besta e reduzindo novamente Palamedes ao papel de eterno rival do amante de Iseu.[328]

A única referência à Besta que a longa passagem de **TP**2 acima evocada comporta é um exemplo muito esclarecedor de como a matéria do Pseudo-Boron é tratada pelo mencionado refundidor tristaniano, já que está integrada num resumo de algumas linhas de uma série de acontecimentos que o narrador não pretende desenvolver: Tristão, que uma aventura afasta do caminho para a *Joiosa Guarda*, acaba por chegar ao

---

analisada entra em contradição, já que o confronto entre Tristão e Palamedes é integrado na longa tradição de rivalidade entre os dois cavaleiros, que se reconhecem como dois velhos inimigos.

[327] Cf. Ménard, T. VI, §§ 161-166, pp. 372-381.

[328] Ainda que a versão longa de **TP** conserve, como vimos, vestígios da eliminação de um conjunto de episódios presentes em **DP** onde a rivalidade Tristão-Palamedes passa para segundo plano e a relação deste com a *Besta Ladrador* é desenvolvida, não podemos afirmar que toda a sequência de **TP** em que Tristão volta a assumir o protagonismo seja fruto de uma fase de redacção posterior, até porque se trata de uma sequência muito longa e heterogénea. Neste momento da diegese de **TP**, a organização textual atingiu uma tal complexidade que a identificação das fases de redacção nos parece já praticamente impossível. Na verdade, a sequência de **TP** em apreço contém episódios que parecem pertencer à segunda fase de redacção, como os §§ 133-169 do T. VI da edição de Ménard (que poderiam até não ter sido escritos, mas simplesmente reaproveitados pelo redactor que reage à **Queste** do Pseudo-Boron), outros em que algumas personagens que estão ligadas a temáticas específicas do ciclo do Pseudo-Boron, ou mesmo da **Demanda** (Claudim, Artur, o Pequeno, e Erec) aparecem pela primeira vez, o que poderia levar-nos a identificá-los como episódios mais tardios (cf. Ménard, T. VII, § 17, p. 101; §§ 20ss, pp. 105ss; §§ 41-54, pp. 130-147); outros ainda em que se faz referência à vilania de Galvão, que teriam,

Sorelois, onde fica prisioneiro durante muito tempo. Mais tarde, Palamedes libertá-lo-á.[329] Só aqui, nesta referência a uma passagem resumida (que é portanto, provavelmente, da responsabilidade de um redactor anterior), o narrador identifica o rival de Tristão com o cavaleiro da *Besta Ladrador*, aproveitando para descrever o monstro:

> L'estoire dist que la Beste glatissant avoit teste de serpent et le col avoit ele d'une beste que on apeloit dolce en son langage; et le cors avoit ele d'une beste que on apeloit lupart; et les piés avoit ele d'une beste que on apeloit cerf; et les quisses et la queue avoit ele d'une beste que on apele lyon. Et quant ele aloit, il issoit de son ventre un si tres grant glatissement conme se ele eüst dedens li jusques a .XX. brakés.[330]

Ora, com excepção da misteriosa referência à *beste que on apeloit dolce en son langage*, esta descrição limita-se a retomar, um por um, todos os animais evocados na passagem já analisada do T. III da edição de Curtis de **TP** (pertencente ao episódio de Darnantes, da autoria do terceiro redactor tristaniano) respeitando mesmo a relação entre cada um deles e a parte do corpo que lhe estava, aí, associada. Tal como o redactor do segundo nível de redacção de **TP**, o autor desta passagem não recria o motivo da *Besta Ladrador*, mas limita-se a retomá-lo numa forma cristalizada, porque este tema não serve os seus interesses, funcionando apenas como uma estratégia para caracterizar Palamedes da forma mais completa possível, embora superficialmente.

Mais uma vez, a evolução no tratamento de Palamedes e da Besta é reveladora das profundas diferenças de motivações e estratégias que separam os múltiplos redactores dos textos em análise e leva-nos a pensar que, provavelmente, os episódios agora analisados serão o resultado do seguinte processo de redacção:

1/ O Pseudo-Robert de Boron adapta a *Queste* primitiva, introduzindo matéria proveniente de **TP** e da **Suite du Merlin**, que transforma de acordo com novas motivações.

---

portanto de ser posteriores à segunda fase (cf. Ménard, T. VII, §§ 180-193, pp. 311-328; §§ 236-237, pp. 380-382).

[329] Ao contrário da sequência em que se integra (Iseu, na *Joiosa Guarda*, espera o regresso de Tristão, cujas aventuras lhe são narradas por Dinadan; o narrador anuncia que os amantes ficarão separados por longo tempo, pois Tristão ficará preso no Sorelois), a referência à libertação de Tristão por Palamedes e, consequentemente, a descrição da Besta que este caçava não comparecem no ms. 757 (cf. Ménard, T. IV, p. 174).

[330] Ménard, T. VI, § 170, p. 389.

- Trata-se de um texto relativamente autónomo, embora integrado num ciclo a que pertence também, entre outros romances, **TP** (numa versão anterior a todas as que chegaram até nós, embora organizando-se já em (pelo menos) três fases de redacção).

- Palamedes, personagem com origem em **TP**, sofre uma evolução sensível: a sua ligação à *Besta Ladrador* passa para primeiro plano, enquanto a relação com Tristão e Iseu se torna secundária.

- O autor da **Queste** do Pseudo-Boron apresenta fortes afinidades com o redactor do terceiro nível de **TP**, já que, como ele, parece conhecer muito bem a **Suite du Merlin**.

2-A/ A **Queste** do Pseudo-Boron é integrada em **TP**2 por um redactor que parece reagir contra alguns aspectos da matéria adoptada, na medida em que esta retira protagonismo a Tristão. Assim, corta uma extensa passagem que desenvolve o motivo da *Besta Ladrador* (e que tornava Palamedes mais independente da figura de Tristão) e introduz ou mantém uma longa sequência narrativa onde são relatadas inúmeras aventuras cavalheirescas que revelam um espírito muito próximo do do segundo redactor de **TP**.

2B/ A **Queste** do Pseudo-Boron sofre algumas alterações, visando corrigir incoerências em relação a **TP**.

Neste contexto, o episódio em que a *Besta Ladrador* surge pela primeira vez na **Demanda** ganha uma significação metatextual até agora insuspeitada. Recorde-se que Galaaz, Ivain o Bastardo e Dondinax haviam avistado a *Besta Desassemelhada* quando, tendo chegado a uma encruzilhada, se preparavam para seguir cada um o seu caminho. É frequente no romance arturiano que a chegada de um grupo de cavaleiros a um cruzamento sirva de pretexto para a separação: cómodo pretexto narrativo, já que assim se dividem os grupos formados ao acaso das aventuras, restabelecendo-se a solidão que a errância cavalheiresca exige, mas também sinal de uma ordem superior que os cavaleiros deverão respeitar, já que, invariavelmente, o número de caminhos que se cruzam é igual ao número de cavaleiros que até aí cavalgavam *de consüü*.[331] Ora, neste episódio, o *axis mundi* que a encruzilhada representa é sobredeterminado pelo surgimento de três aventuras que, naturalmente, se destinarão a cada um dos três

[331] É inequivocamente nessa tradição que se filia a passagem em apreço. *Entam se chegarom os cavaleiros por filhar conselho como fariam, pois que achavam três carreiras partidas; ca a partir lhes convinha porque eram três da demanda.* (**Demanda**, § 82, p. 76)

cavaleiros. Ao avistar a *Besta Ladrador*, Ivain o Bastardo solicita imediatamente aos seus companheiros que lhe permitam seguir o monstro e os outros outorgam-lhe a aventura. Quando acabavam de se despedir preparando-se para a partida, surge um cervo branco acompanhado de quatro leões: é a aventura escolhida por Galaaz, que intui a sua relação com o Graal. E logo em seguida, uma terceira aventura se apresenta, já que surge um cavaleiro (Tristão) trazendo um homem ferido (Asgar, o Triste): a missão de segui-los será assumida por Dondinax. Os três cavaleiros compreendem a perfeição do momento que acabam de viver, reflexo da ordem divina, já que exclamam em coro:

> «Per boa fé, bem andantes somos; aqui há três aventuras e nós somos três cavaleiros. Mercee nos fez Deus que enviou a cada uu a sua.»[332]

Quanto às matérias a que pertence cada uma das aventuras referidas, não há dúvidas: o Cervo Branco é uma maravilha que remonta ao nível primitivo,[333] já que comparece no **Lancelot**, na **Estoire** e em **QV**,[334] enquanto a *Besta Ladrador* e Tristão transportando o companheiro ferido são criações do chamado nível tristaniano. Mas a forma como o episódio é construído, organizando as três aventuras como se de uma totalidade simbólica se tratasse - aspecto sublinhado, aliás, pelas próprias personagens - leva-nos a pensar que, ao apresentar três aventuras que afinal pertenciam a duas matérias diferentes, o redactor estaria a cometer uma incoerência imagética, a romper o equilíbrio tão arduamente buscado. Na verdade, se nos reportarmos à reconstituição que acima fizemos da elaboração dos episódios relativos a Palamedes e à *Besta Ladrador*, facilmente identificamos, não duas mas três matérias: a matéria primitiva (correspondente ao que existiria já na *Queste* primitiva), a matéria da **Suite du Merlin** ou do ciclo do Pseudo-Boron (fundamental, também, para a elaboração da **Folie Lancelot** e do terceiro nível de redacção de **TP**) e a matéria propriamente tristaniana, que foi igualmente utilizada pelo redactor da **Queste** do Pseudo-Boron e que diz essencialmente respeito a Tristão e às personagens do romance epónimo. Assim, confirma-se que as três aventuras escolhidas pelos três cavaleiros remetem para um nível metatextual, representando, cada uma delas, uma das matérias reunidas na **Demanda**.

---

[332] **Demanda**, § 85, p. 77.

[333] Poderá tratar-se da utilização, por parte do refundidor, de um motivo que remonta ao nível primitivo e que ele introduz num episódio por ele criado de raiz, ou então de um vestígio de uma cena primitiva.

Claro que se poderia opôr a esta interpretação os argumentos de que os três redactores de **TP** até agora identificados utilizam motivos originários da **Suite**, que depois estarão presentes na **Queste** do Pseudo-Boron e na **Queste** tristaniana. Mas ninguém poderá negar que, independentemente disso, **TP** cria e desenvolve inúmeros fios narrativos e algumas constelações temáticas que nada têm a ver com a preparação da demanda do Graal e do apocalipse arturiano - já que é isso essencialmente o que preocupa o autor da **Suite** e os redactores que assumem como central a herança dos temas da *Besta Ladrador* ou da rivalidade entre as linhagens de Lot e Pelinor. A preferência de **TP** por temas amorosos e cavalheirescos está bem representada na breve sequência em que é desenvolvida a aventura de Dondinax.[335] O cavaleiro luta contra Tristão que o derruba, mas que, ao reconhecê-lo, abandona a peleja pedindo-lhe perdão, assim como a Asgar, o Triste, cavaleiro da Távola Redonda que ele também não reconhecera e que levava à força para cumprir uma promessa feita a uma donzela que amava Asgar. O rumo que tomam os acontecimentos é bem representativo não apenas dos motivos tipicamente tristanianos, mas também de uma visão algo negativa que o Pseudo-Boron parece ter desta matéria: Tristão, que havia decidido cumprir a missão inútil, senão condenável, de levar um cavaleiro perante uma donzela que ele não amava, é criticado por Asgar[336] e parte angustiado por quase ter matado dois companheiros da Távola Redonda.

Por outro lado, é óbvio que o redactor responsável pela integração da **Queste** do Pseudo-Boron em **TP** estava consciente de que o desenvolvimento da matéria ligada à **Suite** remetia para segundo plano o seu protagonista, Tristão. Assim se explica que o redactor da versão de que descende **TP2** tivesse eliminado os episódios iniciais ligados à *Besta Ladrador*, que contribuem para desligar Palamedes de Tristão, e também que tivesse resumido todo o processo que leva à conversão do cavaleiro pagão,[337] eliminando depois a morte da Besta, assim como a história da sua concepção. E é também notório

---

[334] Cf. **LP**, T. V, XCIII, 26, p. 133 e XCVI, 1, p. 204; **Estoire**, § 794, p. 503; **QV**, p. 234.
[335] Cf. **Demanda**, §§ 103-106, pp. 87-89.
[336] Asgar, ao reconhecer Tristão, exclama: *«Dom Tristam, vós me fezestes mal a torto e nom no devíades a fazer.»* (**Demanda**, § 105, p. 88)
[337] Sobre as diferenças entre a versão de **TP2** (Ménard, T. IX, § 118, pp. 248-250) e a da **Demanda** (§§ 558-573, pp. 409-421) ver o estudo de Bogdanow, que advoga, cremos que com justeza, a anterioridade desta, mais completa e mais bem integrada no percurso de Palamedes (**The romance of the Grail**, pp. 104-108).

que o próprio autor da **Queste** do Pseudo-Boron se apercebia da pesadíssima herança da tradição tristaniana. Daí que se tenha esforçado por integrar a rivalidade Tristão-Palamedes reduzindo-a à sua expressão mais simples; daí, ainda, que não tenha retomado personagens tristanianas importantes como Dinadan, Brun le Noir ou *Brehus sans Pitié* (apesar de este cavaleiro surgir por vezes relacionado com a *Besta Ladrador* em **TP**).

3.2. Palamedes, Galaaz e a *Besta Ladrador*

Quando avista a Besta pela primeira vez, Galaaz afirma:

> «Par Deus, amigos, fremosa aventura e maravilhosa é aquela e semelha-me que seria aventurado quem soubesse onde estas vozes saem que aqui jazem ascondidas.»[338]

Ivain, por seu lado, jura a demanda da Besta, prometendo *que nom quedarei ataa que saiba a verdade, se é cousa que eu possa acalçar.*[339] Ora, este tema da busca da verdade e das coisas escondidas, ainda para mais louvada como uma alta aventura que poderá não estar ao alcance de todos os cavaleiros, não pode deixar de lembrar a demanda do Graal, definida por um enviado de Nascião o ermita como

> « (...) demanda das puridades e das cousas ascondidas de Nosso Senhor que fará ver conhocidamente ao bem aventurado cavaleiro (...) as grandes maravilhas do santo Graal (...).»[340]

Com efeito, a curiosidade perante os mistérios da besta maravilhosa facilmente se pode aproximar do sentimento de insatisfação que se havia apoderado dos cavaleiros perante o Graal *coberto*. Naturalmente, o paralelismo entre a demanda da Besta e a do Graal implica uma forte oposição, já que a besta demoníaca não pode de forma alguma ser assimilada à relíquia cristã que é o Graal. Porém, mais tarde, o próprio Galaaz expressa a sua vontade de conhecer o mistério[341] e Boorz demonstra a sua habitual lucidez quando reconhece que o carácter extraordinário da Besta implica a excelência absoluta do cavaleiro que poderá acabar a sua demanda - Galaaz, evidentemente:

---

[338] **Demanda**, § 83, p. 76; sublinhados nossos.
[339] *Ibidem.*
[340] **Demanda**, § 34, p. 42; sublinhados nossos.
[341] *« (...) esto bem querria que me Deus outorgasse, que é cousa que de mui grado querria saber.»* (**Demanda**, § 121, p. 98)

> « (...) esta cousa é tam maravilhosa que eu sei bem que nom é outorgada a sabê-la todo homem. E bem cuido que nunca em verdade seja sabida, se per vós nom. Ca, certas, esta aventura nom é senom pera vós.»[342]

Boorz acrescenta que não perseguirá a Besta, a menos que se encontre na companhia de Galaaz, pois seria uma loucura manter uma demanda que nunca teria fim (*de fol preito se trabalham quantos se trabalham de a buscar*). Assim, o motivo da loucura dos que empreendem a caça da Besta sem para isso terem a proeza e a experiência necessárias, argumento caro a Pelinor e Palamedes, parece adquirir ressonâncias espirituais, já que, aparentemente, as duas demandas se destinam a um só e mesmo cavaleiro.[343]

Muito mais tarde, Palamedes, dirigindo-se a Galvão que havia decidido ir em busca do estranho monstro, critica a loucura dos cavaleiros que, apesar do seu medíocre valor, se atrevem a perseguir a Besta, comparando-a à insanidade daqueles que, embora sem o merecer, persistem na demanda do Graal.[344] Ora, a loucura que a intenção de caçar a Besta representa é já um argumento defendido pelo ermita que conta a Ivain como perdera os seus filhos nessa aventura,[345] enquanto o paralelismo com a demanda do Graal está implícito na sua tentativa de dissuasão do cavaleiro (como Artur tentando convencer Galvão a não partir em demanda do Graal) e na recusa de Ivain de voltar atrás com a sua palavra, apesar do seu arrependimento pelo juramento feito[346] (como Galvão opondo-se às recriminações de Artur[347]).

O paralelismo entre as duas demandas estava já latente na **Suite** (recorde-se a previsão de Merlim, segundo a qual o segredo da Besta seria descoberto pelo filho de

---

[342] **Demanda**, § 121, p. 98.

[343] Note-se, porém, a incoerência da personagem: Boorz tinha acabado de afirmar que a aventura da Besta se destinava a Galaaz, quando vê surgir Palamedes, que lhe diz que a caça da Besta é a demanda pessoal de um cavaleiro que não faz parte da Távola Redonda. Boorz, sentindo-se desafiado, responde: *«Prometo a Deus que, ante dom Galaaz, que aqui está, que manteerei esta demanda por veer se aquel cavaleiro onde me vós falastes é tam sandeu que mo querria defender.»* (**Demanda**, § 122, p. 99). As suas motivações puramente cavalheirescas contrastam com a clarividência eivada de espiritualidade do capítulo anterior, e sobretudo com os valores deste protagonista do nível primitivo, mas a inconstância da sua atitude remete para um aspecto importante da caça da Besta: o de se apresentar por vezes como uma tentação que afasta os cavaleiros do recto caminho da demanda do Graal.

[344] Cf. **Demanda**, § 558, pp. 409-410.

[345] Cf. **Demanda**, § 98, p. 84.

[346] Cf. **Demanda**, §§ 98-99, pp. 84.

[347] Cf. **Demanda**, § 31, p. 39.

Pelinor, que guardaria a sua virgindade[348]) e é possível que o autor deste romance pretendesse assim resolver o problema do futuro do primeiro herói do Graal: passando para a sua linhagem a demanda da Besta, poderia entregar a busca do Graal a Galaaz, o novo herói já anunciado por **LP**. Entretanto, o primeiro redactor de **TP**, desprezando as subtis relações sugeridas pela **Suite**, fizera de Palamedes o caçador exclusivo da Besta, conferindo novos sentidos a este ser monstruoso que, embora desligado do incesto arturiano, continuava relacionado com o excesso amoroso. Mais tarde, o engenhoso terceiro redactor de **TP** aproximara a quimérica caça da Besta do impossível amor de Palamedes por Iseu, na cena em que fazia o infeliz cavaleiro abandonar a demanda do monstro para ir em busca da rainha da Cornualha: ao utilizar o termo *queste* para designar as duas aventuras, estava evidentemente a aproximá-las da demanda por excelência, a do Graal, retomando a sugestão herdada da **Suite**, que ele tão bem conhecia.[349]

Quanto ao autor da **Queste** do Pseudo-Boron, é notório que está pouco interessado no amor de Palamedes por Iseu; manter a ideia do paralelismo agora evocado está portanto fora de questão. Mas a aproximação entre a demanda do Graal e a da Besta é retomada, já que cumpre a importante função de relacionar duas personagens que há muito vêm trilhando caminhos paralelos: trata-se, evidentemente, de Galaaz e Palamedes, que se torna no protagonista do nível tristaniano do romance, ultrapassando largamente Tristão em tempo de permanência em cena. Na verdade, o apagamento da relação de duplicidade entre Tristão e Palamedes, estruturante em **TP**, é compensado pela apresentação paralela de Galaaz e Palamedes, os protagonistas de cada um dos níveis de redacção da **Demanda** e os responsáveis pelo maior número de vitórias guerreiras em combate singular neste romance.

Note-se que, se Galaaz aparece como o melhor cavaleiro do mundo nas provas decisivas que são a aventura da espada do padrão e a da *seeda perigosa*, Palamedes vai-se afirmando, de forma mais tradicional, ao abater, um a um, quase todos os protagonistas do ciclo. Na sequência em que é ainda o anónimo caçador da Besta, abate

[348] Cf. **Suite**, § 17, p. 14.
[349] Cf. *supra*, II, 2.3.

Ivain o Bastardo e Girflet,[350] Elaim o Branco e Estor,[351] Boorz,[352] Persival e Gaeriet.[353] Depois de descoberta a sua identidade, derruba ainda Ebes o Nomeado e Dondinax,[354] Gaeriet e Estor novamente,[355] Galvão por duas vezes.[356] Os únicos cavaleiros que ele não conseguirá derrubar serão Tristão,[357] Lancelot[358] e Galaaz: está assim salvaguardada a hierarquia herdada de **TP**, que o apresenta frequentemente entre os quatro melhores cavaleiros do mundo, com os três atrás citados. Aliás, Galaaz é mesmo o único que demonstra uma franca superioridade em relação ao cavaleiro pagão pois os combates com Lancelot e Tristão terminam sem que haja um vencedor.[359]

Defendemos já que a sequência, acima analisada, que se inicia e fecha com um diálogo entre Galaaz e Tristão a propósito do cavaleiro da *Besta Ladrador* é um momento fulcral do romance, já que inclui a cena em que Tristão e Palamedes se confrontam pela primeira vez na **Demanda** e em que, finalmente, Palamedes se apresenta. Podemos agora acrescentar que se trata de uma nova «encruzilhada de matérias», pois a sequência que apresentava os sucessivos feitos do cavaleiro da *Besta Ladrador* - aparentemente apenas comparável ao herói do romance, Galaaz - encontra-se com a tradição, vinda de **TP**, da rivalidade Tristão/Palamedes. Mas trata-se também da cena da confirmação definitiva de Palamedes como parte do trio de melhores cavaleiros

---

[350] Cf. **Demanda**, §§ 100-101, pp. 85-86.
[351] Cf. **Demanda**, §§ 142 e 144, pp. 111 e 112.
[352] Cf. **Demanda**, § 164, p. 129.
[353] Cf. **Demanda**, §§ 195-196, pp. 154-155.
[354] Cf. **Demanda**, §§ 374 e 376, pp. 281 e 283.
[355] Cf. **Demanda**, § 556, p. 408.
[356] Cf. **Demanda**, § 559, p. 410 e § 569, pp. 416-417.
[357] Cf. **Demanda**, §§ 378-379, pp. 284-285. Embora o narrador afirme que Tristão *nom era tam mal treito como o outro cavaleiro, ca era de maior força* (§ 378, p. 284), o resultado do duelo está longe de estar decidido quando Palamedes é interrompido por Blioberis.
[358] Cf. **Demanda**, § 557, p. 409 (ambos caem dos cavalos numa breve justa que não é seguida de combate pois Palamedes estava já ferido de um combate anterior) e §§ 601-602, pp. 438-439 (o combate, iniciado por Lancelot que queria provar a sua excelência depois da justa inconclusiva, é interrompido pelo próprio Palamedes, que se mostra mais cortês do que o amante de Genebra, já que recusa lutar contra um cavaleiro da Távola Redonda).
[359] No duelo entre Galaaz e Palamedes, a inferioridade deste último é evidente - só a generosidade de Galaaz, que lhe propõe tréguas em troca da conversão, o salva (cf. **Demanda**, §§ 570-571, pp. 418-419). Note-se ainda que o próprio Galaaz, numa surpreendente interpolação tristaniana, afirmará em plena Barca de Salomão que Tristão, e logo depois Palamedes, são os melhores cavaleiros da Demanda - isto porque não pode designar-se a si próprio sob pena de parecer orgulhoso, claro! Cf. **Demanda**, § 414, p. 311. Numa passagem anterior (§ 148, p. 116), Estor afirma que apenas Galvão (trata-se provavelmente de um erro do copista, pois Galaaz seria aqui com certeza a lição mais correcta), Tristão, Lancelot e Boorz são melhores cavaleiros do que Palamedes. Note-se que a tentativa (aqui incompleta) de harmonizar a tradição do nível primitivo (em que os melhores cavaleiros são Galaaz, Persival e Boorz) e as transformações tristanianas nem sequer é esboçada na interpolação inserida no episódio da Barca.

do mundo, pois Lancelot, apesar de todo o seu valor, pertence já a uma outra geração: as conversas de Tristão e Galaaz sobre Palamedes seguem uma tradição há muito instituída em que o cavaleiro jovem ou desconhecido que se vai afirmando é objecto dos elogios de cavaleiros consagrados - forma de obter, na descrição hiperbólica que dele faz o narrador, a caução das personagens.

No entanto, apesar da centralidade desta importante passagem, não podemos deixar de notar que a **Demanda** não explora o tema aqui aflorado da excelência do trio em causa (que poderia até ter funcionado como um interessante contraponto da tríade do nível primitivo, composta por Galaaz, Persival e Boorz), já que os três cavaleiros não voltarão a encontrar-se. Pelo contrário, o esquema introduzido perto do início do romance é retomado: seguem-se ainda quatro combates em que Palamedes prova o seu valor, mas também o seu violento orgulho. Trata-se dos duelos em que ele vence Gaeriet e Estor, da justa em que defronta Lancelot e ainda do combate contra Galvão: todos aqueles que se propõem perseguir a Besta são por ele atacados e derrubados.[360] Assim, entre o início do romance e o § 581, Palamedes derruba quinze cavaleiros, número ultrapassado apenas por Galaaz, responsável, se tivermos em conta os níveis primitivo e tristaniano, por vinte e sete vitórias em combate singular.

A prova de que a relação Tristão/Palamedes é em parte transposta, na **Demanda**, para a dupla Galaaz/Palamedes é o decisivo combate junto da fonte. Este importante confronto não tem lugar no momento em que Galaaz desafia Palamedes, mas é adiado para daí a vinte dias, pois o cavaleiro pagão está ferido e não se sente capaz de enfrentar o filho de Lancelot.[361] Ora, no longo **Tristan en Prose** há apenas dois combates que seguem o esquema do adiamento, e ambos dizem respeito à dupla Tristão / Palamedes, embora, na verdade, em nenhum deles os dois rivais cheguem realmente a combater. O primeiro duelo é fixado por Tristão para o *Perron Merlin* para daí a quinze dias em resposta ao pedido de Palamedes que está demasiado ferido para poder lutar. Entretanto, o cavaleiro pagão é feito prisioneiro e impedido de comparecer e Tristão acaba por

[360] Todos estes confrontos, que já havíamos mencionado, têm lugar antes do duelo decisivo com Galaaz e da conversão de Palamedes.
[361] Cf. **Demanda**, §§ 561-563, pp. 411-412.

defrontar Lancelot - seu outro *alter-ego* - que ele toma por Palamedes.[362] Numa outra ocasião, já muito próxima do *Pentecostes do Graal*, Tristão fica furioso ao ouvir Palamedes cantar o seu amor por Iseu junto de uma fonte e quer atacá-lo, mas não pode fazê-lo pois o seu rival está desarmado: Palamedes propõe um duelo para daí a quinze dias, junto da *Fontaine del Plain*, mas desta vez é Tristão que não aparece por se encontrar ferido.[363] Assim, **TP** evita o confronto final entre os dois inimigos, mas chama também a atenção para a sua importância na economia do romance. Ao recriar o motivo do combate adiado, o autor da **Demanda** reserva-o para os dois protagonistas de cada um dos níveis de redacção, transformando o período que vai do desafio de Galaaz até ao desenlace do duelo numa fase verdadeiramente central da vida de Palamedes, em que o seu orgulho violento começa a dar lugar à humildade e em que o exemplo de Galaaz e a consciência da superioridade do Bom Cavaleiro o preparam para a conversão.

Não é com certeza por acaso que, antes do combate com Galaaz, Palamedes manda fazer umas armas novas, negras, para enfrentar o cavaleiro do escudo branco e vermelho.[364] Já no seu primeiro confronto com Tristão, no *Tornoi de la Lande*, momento fundamental para fixar desde o início a relação de eterna rivalidade Tristão / Palamedes, este levava armas negras e duas espadas como que para representar a sua função de duplo do jovem Tristão, que se apresentava com um escudo branco.[365] O paganismo de Palamedes não era, nessa fase de redacção de **TP**, um elemento secundário como acontecerá mais tarde, em que essa característica se reduzirá quase a um epíteto, mas um aspecto estruturante da personagem, um traço fundamental para a sua apresentação como «Outro». Aliás, a intensidade da sua repugnância pelo Cristianismo só era ultrapassada pela paixão por Iseu, já que, como ele próprio afirmara, apenas a certeza de ser correspondido poderia levá-lo a converter-se.[366] Ora, o autor da **Queste** do Pseudo-Boron não esqueceu nem o carácter estruturante do paganismo de Palamedes (que retoma), nem a força do seu ódio ao cristianismo (que mantém). Quanto à promessa de se converter se Iseu o amasse, esse filão teria naturalmente que ficar por explorar, não

[362] Cf. Ménard, T. III, §§ 204-209, pp. 237-242.
[363] Cf. Ménard, T. VI, §§ 23-28, pp. 96-111; ms. 757, T. IV, pp. 41-63.
[364] Cf. **Demanda**, § 566, p. 414.
[365] Recordemos que foi neste torneio, presidido pelo pai de Iseu, que os dois cavaleiros se conheceram e se apaixonaram pela princesa da Irlanda, tendo o sentimento de Tristão surgido da emulação cavalheiresca com Palamedes, o primeiro a cair sob os encantos da belíssima donzela. Cf. *supra*, II, 2.3.
[366] Cf. Curtis, T. I, § 329, p. 165. Este episódio pertence à primeira fase de redacção de **TP**.

apenas porque não interessava ao novo redactor desenvolver o tema do amor Palamedes-Iseu (nessa matéria, ele nada inventa, apenas apresenta resumidamente os dados mais importantes da tradição), mas também porque as motivações amorosas anulariam a exemplaridade da sua conversão.

Quanto ao paralelismo entre Galaaz e Palamedes, ele serve, fundamentalmente, (ao contrário do que acontecia em **TP**, com a relação Palamedes / Tristão), para opôr dois modelos de cavalaria - a que preza acima de tudo a força bruta e a destreza no combate, representada pelo orgulhoso e violento cavaleiro pagão, e a que se serve das armas para impôr a justiça, evitando o confronto gratuito, de acordo com os preceitos morais cristãos. Quando Galaaz desafia Palamedes, fá-lo com um motivo muito forte (embora falso): quer vingar a morte de Lionel, pois Galvão acusou Palamedes desse crime.[367] Claro que estas motivações exclusivamente terrenas aparecem um pouco fora de tempo no percurso de Galaaz, que concluiu já as viagens altamente significativas para a sua iniciação espiritual a bordo da Barca de Salomão com os seus companheiros eleitos e com Lancelot, mas também não constituem propriamente uma incoerência: a solidariedade linhagística que ligava Galaaz ao primo coirmão de seu pai, aliada ao facto de Palamedes não ser cavaleiro da Távola Redonda são motivos mais do que suficientes para justificar a sua atitude. No entanto, na dura batalha, o ódio por Palamedes vai dando lugar à admiração pela sua extraordinária bondade de armas:[368] preocupado em poupar o adversário, que apesar da sua excelência não conseguirá vencê-lo, Galaaz não mais se lembrará do motivo do desafio e tenta salvá-lo propondo a sua conversão em troca do fim do combate, o que Palamedes aceita, agradecido.[369]

---

[367] Cf. **Demanda**, §§ 560-561, pp. 411-412.

[368] (...) *Galaaz* (...) *o desamava mortalmente. E da outra parte, prezava tanto el e sa cavalaria que bem via que, se o matasse, que seeria gram dano.* (**Demanda**, § 571, p. 419)

[369] Cf. **Demanda**, §§ 571-572, pp. 418-419. A conversão de Palamedes é uma das mais importantes inovações do Pseudo-Boron, decorrente de preocupações espirituais ausentes em **TP**. O aparecimento de Sephar, seu irmão convertido ao cristianismo, num episódio de **TP** cronologicamente próximo do *Pentecostes do Graal* (Ménard, T. VI, §§ 9ss, pp. 68ss), poderia indiciar a preparação do terreno para a conversão do amante de Iseu, não fora a evidente indiferença de todos relativamente ao problema religioso. Quando os dois irmãos ficam presos no castelo do pai de um cavaleiro que Palamedes matara, Sephar culpa-o pelo seu pecado, pois acabara de ser informado de que o velho castelão queria vingar a morte do filho. Num primeiro momento, o leitor ainda poderia pôr a hipótese de se tratar aqui de uma referência com um duplo sentido, sendo Palamedes acusado de um crime específico, mas também de um mal mais grave e generalizado - o paganismo. Porém, essa hipótese nunca será confirmada pois Sephar nunca tentará converter o irmão, nem abordará sequer o problema.

Porém, a conversão de Palamedes não se dá de um momento para o outro, unicamente como consequência do duelo com Galaaz. A **Demanda** prepara-a cuidadosamente, transformando pouco a pouco o cavaleiro pagão numa personagem cada vez mais familiar. Para tal, são essenciais os episódios em que Palamedes não aparece na sua função de orgulhoso e anónimo caçador da Besta, mas no papel de cavaleiro excelente e admirador de Galaaz - cenas todas elas posteriores à sequência já analisada em que ele se confronta pela primeira vez com Tristão e se apresenta. Na verdade, Palamedes mantém, na **Demanda**, a personalidade multifacetada que herdara de **TP,** mesmo se as características que adquirem mais relevo não são necessariamente as mesmas do que naquele romance. Se, no seu papel de caçador da besta, ele se mantém violento e orgulhoso mesmo depois de deixar de ser anónimo, a verdade é que, depois das duas passagens paralelas em que Tristão e Palamedes admiram a sua excelência e lamentam o seu paganismo, Palamedes vai começando a mostrar-se mais maduro, menos obcecado pela demonstração do seu valor cavalheiresco. Veja-se o episódio em que, a meio de um duelo com Artur, o Pequeno, Palamedes se opõe à atitude arrogante deste sem se importar com a exibição do seu próprio valor, sugerindo ao adversário que deixe o combate para provar a sua excelência lutando com um cavaleiro muito melhor do que ele - Galaaz.[370] Veja-se ainda a cena em que, embora afastado por Galaaz - devido ao seu paganismo - do grupo de cavaleiros que combatia em defesa de Artur contra Marc aliado aos Saxões, ele acaba por se juntar a eles (esquecendo a ofensa de Galaaz) para ajudar seu pai, Esclabor, mas também o partido que ele sempre quisera defender, o de Artur.[371] Finalmente, os combates contra Galvão são fundamentais pois permitem-lhe contracenar com um cavaleiro violento e traidor, apresentando-se sempre na posição de vítima: assim se prepara a sua conversão, mas também a sua morte santa.[372]

Deste modo, o redactor aproxima gradualmente Palamedes do leitor sem com isso cometer qualquer atropelo na construção da personagem: quando se converte, o cavaleiro não necessita de nenhuma súbita iluminação pois o exemplo de Galaaz já o

[370] Cf. **Demanda**, §§ 457-458, pp. 337-338.
[371] Cf. **Demanda**, §§ 473-475, pp. 348-349.
[372] Primeiro, Galvão ataca Palamedes apesar deste se encontrar ferido (**Demanda** §§ 558-559, p. 410) e depois (§§ 568-569, pp. 415-416) apesar dele tentar evitar o combate, pois quer poupar as suas forças para o duelo com Galaaz. Finalmente, no último combate de Palamedes, já posterior à sua conversão, à sua admissão na Távola Redonda e à morte da Besta, Palamedes, muito ferido, morre às mãos de Galvão e de Agravaim, que o atacam em conjunto (cf. **Demanda**, § 604, pp. 440-441).

convencera da superioridade do cristianismo. É muito engenhosa a forma como o Pseudo-Boron apresenta, em simultâneo, a abertura de Palamedes a Deus e a sua tomada de consciência de que não poderá acabar a aventura da Besta nem derrotar Galaaz no duelo aprazado,[373] associando assim a sua conversão religiosa à reforma do seu carácter. A humildade de que ele dá provas quando se prepara para o combate afasta-o da personagem de **TP**, sempre convencida de que o amor de Iseu lhe daria forças para vencer o melhor cavaleiro do mundo, mas também do orgulhoso caçador da Besta do início da **Demanda**. Assim, o Pseudo-Boron prossegue e completa o trabalho do autor do nível primitivo da **Queste**, apresentando, através da conversão de uma só personagem, o programa de reforma da cavalaria que o seu predecessor propusera graças à oposição entre os cavaleiros reprovados e os cavaleiros eleitos.[374] O orgulho e a violência que este tanto criticara como um dos principais vícios da velha cavalaria são os principais defeitos do velho Palamedes; a humildade e a recusa de combates gratuitos são os traços fundamentais do Palamedes recém-convertido.

Não é portanto um acaso se, depois da conversão, as provas meramente atléticas dão lugar às provas éticas: a derrota do cavaleiro da *Fonte de Guariçom* não apenas implica a libertação de cinco cavaleiros da Távola Redonda, como é uma vitória indiscutível sobre os sombrios poderes arcaicos que os gigantes representam[375] e anuncia já a morte da Besta, derradeira vitória sobre o Mal. Quanto ao segundo combate com Lancelot, serve para demonstrar a flagrante superioridade ética de Palamedes, que se vê obrigado a lutar contra o pai de Galaaz (que não reconhece), porque este o desafiou (embora reconhecendo-o) com o único intuito de provar o seu valor no combate com a espada, já que o seu último recontro fora inconclusivo.[376] Deste modo, a oposição entre os vícios da velha cavalaria e as qualidades da cavalaria reformada, que no nível primitivo da **Demanda** assentavam em grande parte no confronto (em geral implícito no

---

[373] Cf. **Demanda**, §§ 564ss, pp. 413ss.

[374] Cf. J. C. Miranda, **Galaaz**, pp. 32-49.

[375] Note-se que, apesar de o cavaleiro da fonte não ser um gigante, ele guarda a «torre do gigante» e no seu nome (Atamas, o da Fonte) ecoa o de um cruel cavaleiro de **LP**, Matamas, cuja torre se ergue junto da *Fontaine as Fees* (cf. **LP**, T. V, LIII, 20, p. 277; LV, 28, pp. 293ss, etc.). Acrescente-se que a utilização da água milagrosa para vencer sucessivos duelos vai contra todas as normas do combate cavalheiresco.

[376] A reacção de Palamedes ao desafio de Lancelot parece decalcada da atitude habitual de Galaaz: *«E como me chama aa batalha* (...), *ca nunca lhi errei?»* (**Demanda**, § 602, p. 439).

clin d'oeil intertextual) entre Galaaz e Lancelot,[377] é representada, neste episódio, pelo contraste entre Palamedes e Lancelot.

Finalmente, a presença do cavaleiro recém-convertido entre os doze de Corberic vem confirmar a sua inclusão no grupo restrito dos cavaleiros eleitos, mas a cena da morte da Besta, que antecede este episódio, parece ir ainda mais longe na santificação da personagem. É que, quando Palamedes elimina finalmente o monstro, encontra-se na presença de Galaaz e Persival (assumindo este a sua função de herdeiro de Pelinor, o primeiro caçador da Besta), cavaleiros com os quais, aliás, entrará no castelo de Corberic, integrando um trio alternativo à tríade Galaaz-Boorz-Persival. Por outro lado, antes do combate com Galaaz, Palamedes faz uma afirmação («(...) *pois foi cavaleiro, nunca comecei cousa que nom acimasse a mĩa honra, fora a Bescha Ladrador a que nom pude dar cima* (...).»)[378] que, mais tarde, Galaaz repetirá quase textualmente (« (...) *ainda nom achei aventura tam esquiva a que nom desse cabo, fora a esta Besta Ladrador* (...).»),[379] o que os irmana na persecução de um mesmo objectivo que será levado a cabo não pelo Bom Cavaleiro, mas pelo seu novo companheiro. O facto de ser Palamedes aquele que finalmente elimina a Besta - objecto, como vimos, de uma demanda paralela à do Graal - transforma o seu percurso num caso de sucesso apenas comparável ao de Galaaz.

Ao contrário do redactor de **TP**2, o autor do original francês da **Demanda** não opõe, antes concilia as matérias que confluem no termo da aventura cíclica. Através da transformação e da conversão de Palamedes, ele advoga a possível redenção da cavalaria[380] e esboça de certa forma a síntese das duas tradições. Percebemos agora a causa do precoce abandono da tríade Palamedes - Tristão - Galaaz: o segundo elemento, desde sempre avesso à demanda do Graal e que o peso da tradição prenderia para sempre, mesmo na morte, a Iseu, não permitia a conciliação das matérias. Era necessário afastá-lo, apagando a sua relação com Palamedes, para poder desenvolver outros sentidos mais espiritualizantes. A apresentação resumida e abrupta da conversão de

[377] Cf. J. C. Miranda, **Galaaz**, pp. 49-63.
[378] **Demanda**, § 564, p. 413.
[379] **Demanda**, § 587, p. 430.
[380] Veremos que os limites dessa redenção são representados, algo paradoxalmente, pelo pai de Palamedes, Esclabor. Cf. *infra*, II, 3.3.

Palamedes em **TP**2, pelo contrário, parece dever-se a uma reacção contra o papel demasiado importante que esta personagem ganhara - demasiado importante pois chegava a ofuscar Tristão, usurpando-lhe o protagonismo na parte tristaniana da **Queste** do Pseudo-Boron.

3.3. A Besta e o Mal: o Outro, o Passado, a Desordem

A aparição quase simultânea da *Besta Ladrador* e do Cervo Branco na **Demanda**, cujo sentido metatextual tentámos demonstrar no sub-capítulo anterior, foi já assinalada pela crítica, atenta a outros níveis de significação. Segundo Lênia Mongelli, o monstro, «presença demoníaca», contrapõe-se ao Cervo, «alegoria de Cristo»:

> Se a Besta já de início dissemina o terror, por sugerir a força de persuasão do Demônio e das potestades infernais, sua imagem distorcida suscita, por antítese, a presença inesperada e aparentemente gratuita do cervo Branco (...).[381]

De facto, a estranha harmonia que emana do paradoxal conjunto de animais (o cervo é guardado por quatro leões), que anuncia a metamorfose a que os três eleitos hão-de assistir num episódio que remonta ao nível primitivo[382] e que parece remeter para a paz do fim dos tempos,[383] contrasta de forma evidente com a luta contínua que a Besta trava contra as suas próprias entranhas.

O carácter demoníaco do monstro (*esto nom é cousa de Deus, mas do diabo*) é explicitamente referido pelo ermita que recebe Ivain o Bastardo depois deste ter passado um dia perseguindo a Besta em vão e lhe conta como os seus cinco filhos haviam morrido, vítimas do misterioso animal. Um dia, era ele ainda cavaleiro e andava com seus filhos atrás da Besta, conseguiram cercá-la junto de um ponto de água e um dos cavaleiros, incentivado pelos irmãos, feriu-a com uma lança.

> E quando se ela assi sentiu ferida deu ũa voz mui espantosa, tanto que era maravilha. E pois que deu a voz, saiu da água ũũ homem mais negro que o pez e seus olhos vermelhos como as brasas; e aquel

[381] L. M. M. Mongelli, **Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur**, Cotia (SP), Íbis, 1995, p. 99.
[382] Cf. **Demanda**, § 436, pp. 323-324.
[383] Cf. Isaías XI, 6ss e P. Chambel, **A simbologia dos animais n'*A Demanda do Santo Graal***, Lisboa, F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa (tese policopiada), 1997, p. 29.

> homem tomou a lança com que a besta foi ferida e feriu aquel meu filho que a ferira de tão gram ferida que o matou. E depois ao outro; dês i, ao terceiro; dês i, ao quarto; dês i, ao quinto. E depois meteu-se na água de guisa que depois nunca a vi.[384]

O demónio que sai da água parece resultar da metamorfose do próprio monstro, revelando a sua natureza infernal, como se se tratasse do reverso maléfico da transformação do cervo e dos leões nos seres divinos do tetramorfo. Mas, mais interessante do que isso, é a imagem do caçador caçado (os cinco irmãos são mortos com a lança com que haviam ferido o monstro) que víramos, na **Suite du Merlin**, associada a Artur e Merlim e a outras vítimas de uma feminidade agressiva e poderosa estreitamente ligada às forças obscuras da floresta, que a *Beste Diverse* também simbolizava.[385] Veremos que, tal como na **Suite**, o facto de a arma se voltar contra aquele que a utilizava poderá representar uma culpabilização do caçador.

Alguns fólios adiante, Galaaz e Boorz ouvem de Esclabor uma história muito semelhante à que o ermita relatara a Ivain. Também ele fora em perseguição da Besta com onze dos seus doze filhos:

> E tanto que a acalçámos a ũũ lago u entrara por bever (...) cercá-mo-la de todalas partes, assi que nom podia sair se per ũũ de nós nom. (...) e disse eu entam eu a ũũ de nossos filhos que a ferisse. E el feriu-a assi que o ferro da lança pareceu da outra parte da coixa. E ela deu ũa voz tam doorida e tam espantosa ca nom há no mundo cavaleiro que a ouvise que dela nom houvesse gram pavor. Que vos direi? A voz foi atam estranha e tam esquiva que nom houve i tal de nós que se podesse teer em sela, e caemos todos em terra esmorecidos.[386]

Em ambas as narrativas, sucedem-se as etapas de um mesmo processo: o monstro é cercado, os irmãos ou o pai exortam o cavaleiro que se encontra mais próximo do monstro a que o mate como para implicar toda a família no gesto temerário, o cavaleiro fere o animal que solta um grito lancinante e todos os caçadores acabam por morrer, com excepção do pai. A eliminação, na segunda cena, do demónio que fere os irmãos com a lança não altera em nada o seu significado profundo, já que a diabolização do monstro e a sua responsabilidade na morte dos caçadores são, aqui também, uma evidência. Curiosamente, a associação das duas narrativas constituiria uma cena familiar aos leitores do ciclo do Pseudo-Boron: recordemos a passagem da **Suite** em que,

---

[384] **Demanda**, § 98, p. 84.
[385] Cf. *supra*, II, 1.4.
[386] **Demanda**, § 125, pp. 101-102.

primeiro o Morholt e depois Ivain, cada um deles acompanhado de uma donzela e de um escudeiro, são misteriosamente feridos (*ne sçay de glaive ou d'espee*) depois de assistirem à maravilha do Padrão do Cervo.[387] Tal como nas narrativas da **Demanda**, ouve-se um grito doloroso (que, porém, não emana dos animais da «aventura» mas das donzelas feridas) e há uma hierarquização entre as vítimas: os cavaleiros, apesar de feridos, são poupados, enquanto as donzelas e os escudeiros acabam por morrer. O mistério que envolve a cena da **Suite** (não se sabe de onde parte a arma que fere os infelizes espectadores da maravilha, nem o significado da aventura), encontra-se também na **Demanda** (mesmo no caso em que é o homem negro que empunha a lança, o enigma da Besta não é resolvido) e, em todos os casos, o castigo que se abate sobre as personagens parece dever-se a um excesso de curiosidade: na **Suite**, os cavaleiros e seus acompanhantes decidem assistir à aventura mesmo sabendo do perigo que isso representa; o que motiva a caça da **Demanda**, pelo menos na primeira narrativa, é saber o que há dentro do monstro. De qualquer forma, ao que parece, estamos em ambas as obras perante uma mesma concepção do maravilhoso como algo nefasto, irrupção do caos que vitima todos aqueles que se aproximam demasiado, concepção que, na **Suite**, chega a contaminar a representação do Graal.[388] Note-se ainda que também a duplicação das narrativas une as duas obras.

Mas regressemos à **Demanda** e à comparação dos relatos dos dois velhos cavaleiros, que uma diferença substancial separa: o primeiro, cavaleiro cristão, deixa o mester das armas e passará o resto dos seus dias a orar pelos filhos num eremitério, redimindo-se assim da culpabilidade sugerida pelo facto de tal tragédia se ter abatido sobre a sua família.[389] Esclabor, cavaleiro pagão a quem ainda restava um filho que ficara retido em casa por se encontrar doente, não parece reagir à catástrofe e prossegue a sua vida cavalheiresca sem se aperceber da sua responsabilidade. Quanto ao filho sobrevivente, reage da pior forma, transformando em missão de vingança aquilo que parecia ser apenas uma caçada episódica.[390]

---

[387] Cf. **Suite**, §§ 483, pp. 442-443 e 505, pp. 471-472.

[388] Claro que a faculdade do Graal de, como relíquia sagrada que é, poder causar graves ferimentos aos que dele se aproximam demasiado sem para isso estarem preparados está já presente na **Estoire** e na *Queste* e não implica a sua negativização, mas inspirou a sua desvalorização através da insistência no sofrimento por ele causado em textos tendencialmente anti-gradalianos como a **Suite**.

[389] Cf. **Demanda**, § 98, p. 84.

[390] Cf. **Demanda**, § 126, p. 102.

A segunda narrativa de Esclabor, porém, demonstra que a Besta, apesar de demoníaca, é também um instrumento nas mãos de Deus:

> Aveeo-me ũũ dia, ora há sex anos, que ia per ũa furesta e VI cavaleiros pagãos comigo, mui bõõs cavaleiros de armas e mui nomeados em esta terra. (...) [Começa uma tempestade que dura até à meia noite] Entam caeu ũũ corisco do céu e matou quantos cavaleiros comigo andavam; e eu fiquei esmorecido, mas outro mal me nom fez niũũ, e jouve assi ataa manhãã grande. (...) Enquanto eu assi jazia esmorido, veeo ũa voz sobre mim que me disse:
> - Homem cativo e pobre de sem, já te guareci duas vezes de perigo de morte e nunca me deste niũũ galardom. Eu deitarei sobre ti minha vingança, se te nom conhoceres contra mim (...).[391]

Face à evidência da manifestação divina, Esclabor converte-se, mas seu filho Palamedes recusa-se a abandonar o paganismo. A história de Esclabor parece, portanto, ter um desenlace equivalente à do ermita, na medida em que o sofrimento das duas personagens as redime, mas Palamedes fica como um resquício do passado, persistindo no caminho do Mal, que o paganismo e a caça da Besta representam.

Ora, os paralelismos entre as três histórias até agora evocadas não se reduzem à evidente repetição dos mesmos momentos narrativos. Também dois números se repetem sistematicamente, como que para sublinhar o carácter exemplar das histórias em causa. Assim, do mesmo modo que o primeiro cavaleiro e os seus filhos totalizavam seis homens, os companheiros de Esclabor na sua segunda narrativa são seis,[392] tendo-se a história passado há seis anos. Por outro lado, Esclabor vê a Besta ao meio dia[393] e o raio cai sobre os seus companheiros à meia noite, paralelismo que não se limita a sublinhar as semelhanças entre as duas narrativas, integrando a aparição nefasta na ordem do mundo dominada por Deus, mas remete para o número doze,[394] que será também repetidamente evocado. Na verdade, a utilização do número seis em duas narrativas paralelas e complementares, visto que uma se refere à morte dos filhos de um cavaleiro, e a outra à

---

[391] **Demanda**, §§ 127-128, pp. 102-103.

[392] Se a retirarmos do contexto em que surge na **Demanda**, a expressão «*VI cavaleiros pagãos comigo*» pode designar um conjunto de seis cavaleiros em que o sujeito se inclui. Na verdade, bastariam duas pequenas alterações para que esse sentido fosse viável: «*iamos per ua furesta seis cavaleiros pagãos comigo*». É possível que, no processo de tradução ou cópia, o sentido inicial tenha sido alterado.

[393] As três aparições da Besta aos cavaleiros da Távola Redonda, na **Demanda**, dão-se sempre ao meio dia. Cf. **Demanda**, §§ 121, p. 98; 193, p. 152; 556, p. 408.

cena que prepara a redenção do outro (6+6=12), pode aproximar-se do facto de Esclabor ter doze filhos, de serem doze os cavaleiros que, na sua primeira narrativa, andam à caça da Besta e, finalmente, de Palamedes dizer, mais tarde, que anda em busca da *Besta Ladrador* há mais de doze anos.[395]

Nada disto teria muita relevância se estas repetições se limitassem a um mero jogo formal. Na história da vida de Esclabor, porém, encontramos a confirmação da importante função simbólica dos números nesta sequência. Conta o pai de Palamedes que um dia chegara à corte de Artur uma bela donzela, filha de um gigante que tinha sido morto por cavaleiros cristãos. Face à recusa da donzela em se converter, encontrar marido para ela ameaçava tornar-se tarefa difícil, mas Esclabor apresentou-se para espanto de todos (que não o sabiam pagão) e casou com ela:

> E depois que houve a donzela, parti-me mui ledo da corte e vivi com aquela donzela XII anos e houve dela XII filhos, que vi depois todos cavaleiros grandes e arrizados e mui ardidos (...). Assi me fezera Deus bem de tal companha, qual vos digo, pero que todos sabiam que eram pagãos e eram tam honrados como se fossem filhos todos de rei Artur.[396]

É por demais conhecida a função civilizadora do rei Artur e dos seus cavaleiros nas narrativas em que aparecem matando gigantes: ao eliminar estes seres que simbolizam o passado pelos seus hábitos selvagens - que vão do canibalismo à prática da violação e do incesto - e que sobrevivem à margem do cristianismo, eles contribuem para a instauração da ordem cortês, que assenta no respeito por um código de conduta bem definido, implicando a defesa dos mais fracos, enquanto o que impera no mundo dos gigantes é a lei do mais forte, ou seja, o caos.[397] Quando Chrétien de Troyes afirma que o reino de Logres fora, em tempos, *la terre as ogres*,[398] não se entrega a um estéril jogo de palavras, mas evoca, muito sinteticamente, um passado de selvajaria que se opõe à ordem arturiana. Relembremos ainda que, na **Estoire del Saint Graal**, a cristianização das regiões por onde vão passando José de Arimateia e os seus discípulos não é mais do que uma re-actualização do mesmo esquema mítico, já que não apenas a descrição das

---

[394] Note-se que a meia noite e o meio dia são os únicos momentos do dia referidos nos romances arturianos que não se integram na divisão das horas canónicas, mas dependem da divisão duodecimal do tempo herdada dos Caldeus.
[395] Cf. **Demanda**, § 100, p. 85.
[396] **Demanda**, § 124, p. 101.
[397] Cf. F. Dubost, **Aspects fantastiques...**, p. 605.

perversões sexuais a que se entregavam os reis pagãos os aproxima dos gigantes das narrativas mais arcaicas, mas também a cristianização aparentemente mais realista dos diversos reis humanos não exclui a eliminação paralela dos últimos gigantes.[399] Recordemos por fim que, na pré-história de **TP**, quando o paganismo domina ainda o reino do Léonois, um gigante canibal e incestuoso assola a floresta perto da cidade de Albine. O narrador explica como a erradicação desses monstros comedores de carne humana, numerosos nos reinos contíguos da Cornualha e do Léonois, ficou a dever-se às orações de S. Denis.[400]

No relato de Esclabor, a tolerância da corte arturiana para com o cavaleiro pagão revela o seu carácter nefasto ao associar-se ao apadrinhamento da sua união com a filha de um gigante[401] porque apresenta assim, de uma forma muito completa e evidente, a anulação da sua razão de ser primitiva - a construção de uma nova ordem através da eliminação dos representantes do caos - e a sabotagem dessa mesma ordem devido à exacerbação de uma das suas maiores qualidades (o respeito pelo Outro), assim tornada fraqueza por levar a uma excessiva relativização do Mal. Quanto ao número doze, que aparece explicitamente ligado ao tempo (doze filhos em doze anos) como que para sublinhar um dos seus significados simbólicos mais importantes,[402] vem corroborar a nossa interpretação: o número do ciclo anual associa-se ao passado (dos gigantes e do paganismo) que Esclabor e a sua mulher representam e à caça da Besta (visto que Palamedes a ela se entregou durante doze anos), irmanando assim o Monstro, o Passado e o Mal. Aliás, ao pôr em cena o homicídio dos filhos, perpetrado pela Besta que parece assim castigá-los pelos pecados do pai, que é poupado tanto na narrativa de Esclabor como na do ermita, o Pseudo-Boron prossegue o caminho iniciado pelo autor da **Suite**,

---

[398] **Le Roman de Perceval**, vv. 6169-6170, p. 181.

[399] O crime de incesto cometido pelo rei Label é revelado por Celidoine, que o converte (cf. **Estoire**, § 488, p. 308). Na pré-história tristaniana, a longa relação incestuosa mantida por Chelinde e Apolo cessa graças à intervenção de Santo Agostinho, que converte Apolo (cf. **TP**, Curtis, T. I, § 160ss, pp. 101ss).

[400] Cf. Curtis, T. I, § 102, p. 77.

[401] Já em **LP** se sentia uma crítica implícita à tolerância excessiva da corte arturiana (porque o seu respeito pelo Outro leva também ao enfraquecimento face ao inimigo?) na história do gigante Mauduit. Adoptado em criança por um cavaleiro que se deixara seduzir pela beleza da sua mãe, única sobrevivente, para além do filho, de uma investida civilizadora de Artur que eliminara todos os gigantes da sua terra natal, a sua crueldade natural revela-se quando chega à adolescência: mata a mãe e o pai adoptivo e semeia o terror na região (cf. **LP**, T. IV, LXXX, p. 251).

[402] Doze é o número de horas do dia, de meses do ano, de signos do Zodíaco.

que ligava a Besta à inversão da ordem natural do Tempo através da sua relação com o incesto.

Mas ao construir a narrativa de Esclabor, o Pseudo-Boron situa-se também na esteira do primeiro redactor de **TP**, já que retoma uma série de elementos da história do *Chastel de Plor*.[403] No tempo em que José de Arimateia e os seus companheiros andavam convertendo a Grã-Bretanha, um grupo de cristãos fora enviado às Ilhas Longínquas, tendo-as cristianizado todas, excepto uma - a Ilha dos Gigantes, habitada por monstros que comiam carne crua. Ora, mesmo neste último reduto do Mal, a palavra de Cristo acabou por ser ouvida e todos se converteram, salvo o senhor da ilha, o gigante Dialetes, cujos doze filhos já haviam renegado o paganismo. Tendo-se apercebido da influência que a fé dos seus filhos exercia sobre os restantes habitantes da ilha, Dialetes decidiu matá-los, convencido de que só desse modo recuperaria a fidelidade dos seus súbditos e os faria voltar ao paganismo. Assim, o gigante assassinou numa só noite os seus doze filhos e anunciou em toda a ilha que faria o mesmo a quem não reconhecesse a sua autoridade e a lei pagã, conseguindo recobrar o domínio sobre todo o território que antes detinha. Para vingar a morte dos filhos, mandou construir um castelo sobre o sangue dos que se recusaram a renegar o cristianismo e para honrar a sua memória, retirou-se com a mais bela senhora da região para a penha onde os havia sepultado. Só um cavaleiro que o derrotasse em combate e uma donzela mais bela do que a sua companheira poderiam substituí-los, depois de os matar: *cele qui plus bele sera, fera l'autre morir; et cil qui miaudres chevaliers sera, fera l'autre morir*.[404] O narrador sublinha a longa permanência deste costume que, tal como o próprio Castelo das Lágrimas, se funda sobre o sofrimento e a morte.

A grande quantidade de elementos comuns a esta narrativa e às histórias de Esclabor e do ermita (o pai que sobrevive aos filhos; a relação paganismo / gigantismo; os doze filhos do senhor pagão; o facto de se tratar de uma narrativa de acontecimentos passados, de algum modo fundadora e relativa à sobrevivência do paganismo num momento em que este já está quase erradicado; a vontade do pai de dedicar o resto da sua vida à memória dos filhos), associada à negativização muito mais evidente do

[403] Cf. Curtis, T. II, §§ 455-457, pp. 70-73.
[404] Curtis, T. II, § 457, p. 73.

protagonista da história de **TP** corroboram a interpretação que culpabiliza Esclabor pela morte dos seus filhos e associa a sua vida e a caça da Besta a uma vivência invertida e malsã do tempo.[405]

Note-se ainda que este gigante, o senhor mais remoto de uma das *Lointaines Iles*, é um antepassado mítico de Galehot, já que Brunor, o pai do amigo de Lancelot, se torna herdeiro de Dialetes quando, tendo chegado ao Castelo da Rocha do Gigante (assim se chama o local onde se encontram o melhor cavaleiro e a mais bela dama), derrota o cavaleiro que detinha nesse momento o senhorio, unindo-se à donzela, uma filha de gigante com doze anos (mais uma vez, a filha de gigante e o número doze!). Dessa relação nasce Galehot que, ao chegar à idade adulta, deixa o domínio paterno, recusando submeter-se ao costume que o obrigaria, depois da morte de seu pai (no caso deste jamais ser vencido), a esperar a vinda de um cavaleiro que o derrotasse e se unisse à sua companheira.[406] Naturalmente, trata-se aqui de mais uma variação em torno do motivo da prisão de amor, tão frequentemente associado à figura do gigante em **LP** e **TP**, mas que uma discreta sugestão de incesto (se a mãe de Galehot ainda estivesse viva à data da morte de seu pai, seria ela a sua companheira?) torna ainda mais regressiva e opressora.

Ora, o facto de o autor da **Demanda** utilizar, na narrativa das origens de Palamedes, diversos elementos da história dos pais de Galehot vem ainda mostrar a sua extrema subtileza: tendo embora optado por deixar de lado aquilo que, em **TP**, motivara a relação entre Palamedes e a Besta - a sua melancolia e a paixão por Iseu - aproxima-o aqui daquele que, em **LP**, é o melancólico e o amante excessivo por excelência - a única personagem que, neste romance, morrerá por amor. Mais uma vez, apercebemo-nos de como as inflexões operadas pelo autor do original francês da **Demanda** se devem, não ao desconhecimento da tradição, mas a estratégias conscientes de quem conhece a fundo o trabalho dos seus predecessores, a ponto de o utilizar sistematicamente nos seus pormenores mais significativos. E o que é notável é que, mesmo quando se aproxima de tradições que pretende abandonar (como a relação Tristão-Palamedes, relação de

[405] Note-se que, na história do gigante de **TP**, a regressão é figurada pelo facto de os habitantes da ilha, que já se haviam convertido ao cristianismo, voltarem a professar o paganismo por medo de represálias.
[406] Cf. Curtis, T. II, §§ 466, pp. 79-80 e 469, p. 81-82.

duplicidade e emulação parcialmente decalcada sobre a relação Lancelot-Galehot[407]), o Pseudo-Boron as utiliza sem trair as suas opções e sem criar incoerências: através desta narrativa, ele põe em evidência um aspecto da personagem de Palamedes - o paganismo - que só na **Demanda** se torna o seu traço mais importante, embora já estivesse presente em **TP**.

Mas sabemos também que a insistência no paganismo de Palamedes, assim como o paralelismo que se vai estabelecendo na primeira parte do romance entre Palamedes e Galaaz têm um objectivo essencial: a preparação da sua conversão, que arrasta a completa transformação da personagem. Por outro lado, o facto de a caça da Besta aparecer, nas breves narrativas que acabamos de analisar, associada ao paganismo, funcionando o assassínio dos seus irmãos pelo monstro como um castigo por tardarem em converter-se, vem justificar, mais uma vez, que só depois de abraçar o cristianismo Palamedes possa vencer o monstro.

Ora, a narrativa de Esclabor tem ainda o mérito de iluminar o sentido da aventura aparentemente exógena do combate de Palamedes contra o cavaleiro da *Torre do Jaiam* ou da *Fonte de Guariçom*.[408] Vimos já que, neste episódio, o cavaleiro recém-convertido não prova apenas a sua superioridade guerreira, mas ultrapassa uma prova ética. Acrescentemos que, ao vencer um cavaleiro que, embora não sendo nunca referido como tal, representa o mundo dos gigantes,[409] Palamedes está a vencer uma vez mais as forças do paganismo e a cortar com as suas próprias origens. Só depois desta prova fulcral para a sua afirmação como personagem inteira, ele poderá associar-se aos dois mais puros cavaleiros do Graal, Galaaz e Persival, e, formando uma tríade que reproduz a do nível primitivo, destruir o Mal que a Besta representa, eliminando assim, definitivamente, a

---

[407] Partindo do traço que considera fundamental para aproximar as duas personagens - o facto de ambos funcionarem, apesar dos seus sentimentos, como intermediários entre os pares amorosos Lancelot / Guenièvre e Tristan /Iseut (... *à Galehot, la responsabilité du premier baiser; à Palamède, celle du premier regard...*) Anne Labia afirma: *L'auteur du* ***Tristan*** (...) *peut alors accentuer le parallèle: par la mélancolie, la générosité, le même effacement de la scène chevaleresque, il suggère que Palamède était déjà présent en Galehot* (**De Galehaut à Palamède, étude sur le TP comparé au LP** (thèse de doctorat de 3ème cycle), Paris, Université de Paris IV, 1982, p. 17). Sobre a relação de duplicidade Galehaut / Lancelot e o carácter melancólico de ambos, cf. Méla, **La Reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au *Livre de Lancelot***, Paris, Seuil, 1984 pp. 350ss.

[408] Cf. **Demanda**, §§ 576-581, pp. 423-427.

[409] Cf. *supra*, II, 3.2.

face sombria do seu passado pagão. Por fim, a entrada em Corberic já não surpreende e a sua morte, digna do mais perfeito dos cavaleiros, corresponde às expectativas.

Porém, o que poderá constituir uma surpresa é o suicídio de seu pai Esclabor que, enquanto Palamedes persistia no erro, perseguindo a Besta e recusando converter-se, lhe fazia a apologia do cristianismo, e que, chegada a hora do combate com Galaaz, o exortara à conversão.[410] Do ponto de vista psicológico, podemos explicar o acto extremo a que se deixa levar o velho cavaleiro pelo seu desespero perante a morte do último filho que lhe restava, que constituiria para ele a derradeira fonte de alegria. Mas sabemos que a psicologia não é o que mais preocupa os autores medievais: contra a motivação psicológica ergue-se, muito mais intensa e perturbante, a incoerência espiritual. A prática de um acto que o vota à danação eterna - e que ainda para mais remete para os suicídios de personagens que, no início da **Demanda**, representavam os vícios fundamentais da cavalaria - parece deslocado numa personagem que se batera, durante a maior parte do romance, por Cristo e por Artur.

Na verdade, a morte de Esclabor retoma o tema do desespero (e consequente suicídio) do pai perante a morte do filho, já presente numa outra passagem da **Demanda** - a cena da morte de Dalides.[411] Por outro lado, o autor da **Demanda** parece recorrer aqui, mais uma vez, à narrativa de **TP** que ele já utilizara para construir a história do casamento de Esclabor, entregando-se ao mesmo tipo de trabalho que já tínhamos apreciado quando analisámos a figura da Besta na **Suite du Merlin**:[412] um mesmo episódio é utilizado para a elaboração de duas sequências diferentes, embora relacionadas entre si. Recordemos que, para se vingar da morte dos filhos, o gigante Dialetes havia mandado construir um castelo cujas fundações seriam regadas com sangue cristão:

> «Par le porchaz de ces Crestiens ai je mes filz ocis. Je m'en vengeré en tel maniere que lonc tens aprés ma mort en iert parlé.» (...) «La meïsmes, fait il, ou il arriverent veil je que l'en face un chastel, et que au fondement dou chastel ait chascuns la teste copee, si que li sans de chascun i remaigne en tel maniere que li chastiaux soit fondez de lor

[410] Cf. **Demanda**, §§ 128, p. 103 e 564, p. 413.
[411] Cf. **Demanda**, § 80, pp. 74-75.
[412] Cf. *supra*, II, 1.1. e 1.3., onde mostramos que a Besta avistada por Artur e a aventura do Padrão do Cervo são dois desenvolvimentos paralelos de um mesmo motivo, presente em textos anteriores.

sanc. Et quant li chastiax sera fondez, je li metrai tel non que lonc tens aprés li durra.»[413]

Dialetes confia na excepcional crueldade da sua vingança para que ela seja recordada por muito tempo, enquanto o sangue que Esclabor recolhe no próprio elmo servirá para escrever o epitáfio de Palamedes, *assi que per aquelas leteras possam veer a renembrança da morte do filho e do padre*.[414] Apesar de tudo o que separa a vingança que move o gigante de **TP** e o desespero que leva Esclabor ao suicídio, há, para além do elemento evidente em comum - o sangue -, dois aspectos que unem os seus actos: ambos têm a preocupação, não apenas de homenagear os filhos, mas também de fazer perdurar a memória da sua própria existência para além da morte. A proximidade entre as atitudes de Dialetes e Esclabor sublinha o carácter arcaico, funesto e inútil do sacrifício de Esclabor: não é com certeza o seu suicídio, que o condenará à morte eterna, que vai levar à salvação de Palamedes, que de resto parece estar garantida. E no entanto, a pregnância simbólica do sacrifício, aliada à humildade que o velho cavaleiro demonstra[415] tornam a sua morte de certo modo compensatória do percurso redentor de Palamedes, como se o surpreendente fim de Esclabor, a sua queda no pecado, fosse o preço a pagar pela salvação do filho. Assim se cumpre, com a morte do pai, o abandono definitivo da lógica regressiva que era a do tempo dos gigantes incestuosos e infanticidas que Dialetes tão bem representa, e que as duas narrativas encaixadas da **Demanda** onde só os pais sobrevivem também simbolizam.

Mas a queda de Esclabor é também um tributo às Trevas, a prova de que, no nível tristaniano da **Demanda**, o Mal nunca é definitivamente afastado, como já vimos a propósito do fogo que surge no lago da Besta após a sua morte.[416] Quanto à *Besta Ladrador*, e apesar das transformações a que vai sendo submetida, seguir o seu rasto desde a **Suite** parece ser uma das formas mais seguras de não nos afastarmos do caminho do sofrimento e da culpa.

***

[413] Curtis, T. II, § 455, p. 71; sublinhados nossos.
[414] **Demanda**, § 608, p. 445.
[415] *Ca depós morte de tam bõõ filho nom quero eu viver, velho e febre e tam mal treito como som. E rogo-te que tu faças meu corpo deitar cabo de meu filho, nom pero com el, ca nom som tal que deva jazer com tam bõõ cavaleiro como el foi.* (**Demanda**, § 608, p. 445)
[416] Cf. *supra*, I, 3.2.

A narrativa da concepção da Besta, que comparece na **Demanda** depois da morte de Palamedes como uma das três revelações do rei Peleam tornado ermita depois de curado por Galaaz[417] integra-se numa parte do romance que já não apresenta a matéria tristaniana como um organizado entrelaçamento de intrigas paralelo à diegese do nível primitivo, mas que vai aglomerando aventuras aparentemente não relacionadas entre si, ou ligadas por aspectos secundários, como os que unem os elementos de uma antologia. Porém, nada indica que se trate de uma adição tardia (terá antes, provavelmente, sobrevivido a cortes ou deslocamentos que a deixaram isolada), já que partilha com outras narrativas encaixadas do nível tristaniano motivos e esquemas narrativos,[418] respeitando, quanto ao tratamento da *Besta Ladrador*, as principais linhas temáticas inauguradas pela **Suite**.

Já fizemos, no capítulo anterior, uma breve sinopse desta narrativa; em benefício da clareza da exposição, voltamos agora a resumi-la. Conta o rei Peleam que houvera em tempos no reino de Logres um rei chamado Hipomenes, que tinha um filho muito belo e virtuoso e uma filha bela e muito sábia, não só em todas as artes clericais, mas também em *nigromancia*. Amante dos prazeres do mundo, apaixonou-se pelo irmão, perseguindo-o insistentemente, mas face à recusa obstinada do virgem donzel, dirigiu-se a uma fonte para se suicidar. Aí apareceu-lhe o demónio sob a aparência de um belo homem, que a seduziu:

> Assi outorgou seu amor ao demo e ele jouve com ela assi como o padre de Merlim jouve com sa madre. E quando jouve com ela houve ela tam gram sabor que lhi escaeceu o amor de seu irmão tam mortalmente que nom poderia mais.[419]

Mais tarde, para se vingar do irmão, a donzela acusou-o de tentativa de violação. O rei, indignado, mandou prender o filho e o seu conselho condenou-o à morte. Por sugestão da donzela, o jovem foi atirado aos cães famintos, mas antes de morrer dirigiu a seguinte profecia à irmã, que estava grávida do demónio:

---

[417] Para além da versão portuguesa, esta narrativa comparece apenas em dois manuscritos franceses: no ms fr. 24400 (f° 240-241) e no ms. fr. 112 (f° 150-152). As três versões são muito semelhantes, não apresentando variantes significativas (cf. Anne Labia, «La naissance de la bête glatissante d'après le ms. B.N. Fr. 24400, **Médiévales**, 6, Printemps 1984, pp. 37-47).

[418] Sobre os paralelismos que se estabelecem entre esta narrativa e a história da Fonte da Virgem, cf. *supra*, I, 3.3.

[419] **Demanda**, § 612, p. 447.

> E a*a* nacença do que tu trages parecerá que nom foi de mim, ca nunca de *h*omem nem de molher saíu tam maravilhosa cousa como de ti *saír*á; que diaboo o fez e diaboo sairá em *s*emelhança da besta mais desassemelhada que nunca homem viu. E porque a cães me fazes dar *h*averá em aquela besta dentro em si cã*e*s que sempre ladrarom em renembrança e referimento dos cães a que me tu fazes dar. E aquela besta fará muito dano em homens bõõs e ja mais nom qued*a*rá de fazer mal atá que o bõõ cavaleiro que *h*averá nome Galaaz como eu, seerá em essa caça. Per aquel e per sa vĩinda morrerá o door*o*so fruito que de ti sairá.[420]

O nascimento da *Besta Ladrador* tornava-se assim a prova inequívoca da inocência do donzel e da culpa da sua cruel irmã, que o pai condenou por sua vez à morte.

Tal como na maior parte das aparições da Besta na **Demanda**, todos os elementos herdados de **TP** são ignorados; em contrapartida, a proximidade em relação ao monstro da **Suite** é evidente. O monstro é aqui, também, a *Besta Desassemelhada* que leva dentro de si cães que ladram. Quanto à donzela, parece uma recriação das três figuras femininas de maior relevo deste romance, Morgana, Nivienne e Diana: versada como elas em encantamentos, como elas cruel, leva o irmão à morte utilizando, como elas, as redes do amor. A diferença mais significativa em relação às sedutoras donzelas da **Suite** reside nas suas inclinações incestuosas. Ora, este aspecto que torna a personagem da **Demanda** bem mais viciosa do que as suas antecessoras não implica nenhum desvio em relação à tradição da **Suite**, mas vem antes confirmar a nossa interpretação que ligava a Besta ao incesto de Artur. Poderá argumentar-se que, apesar de tudo, o incesto não chega a ser cometido e que a monstruosidade do ser que a donzela dá à luz é simplesmente a prova da sua relação com o demónio. Porém, o que é o diabo senão

> toute l'horreur que l'homme refuse de reconnaître en lui et dont il se débarasse pour construire l'image d'un autre, sans savoir que cette étrangeté inavouable, celée et scellée, c'est encore une part de lui-même (...)[421] ?

Esta afirmação é uma evidência para o homem medieval e está bem patente nas duas narrativas paralelas de Esclabor e do ermita - a Besta e o demónio que lhe está associado são na verdade a reificação do Mal que contaminava os seus caçadores. Do mesmo modo, se não tivesse desejado o irmão, a donzela não teria pensado em suicidar-se e o

[420] **Demanda**, § 614, p. 449.
[421] F. Dubost, **Aspects fantastiques...**, p. 633.

demónio não lhe teria aparecido junto da fonte. A sua relação com o diabo é, portanto, uma transposição da relação incestuosa. Segundo F. Dubost,

> Il serait en effet illusoire, et peut-être quelque peu superficiel, de penser, en s'arrêtant à la lettre du texte, que l'inceste, ici, n'est pas consommé. Le refus indigné du frère, sa réaction violente, le martyre qu'il subit, tout cela représente la face édifiante d'un récit qui porte condamnation de l'inceste et refuse d'en intégrer *directement* la représentation dans son propre déroulement. (...) Le diable va donc jouer le rôle de substitut du frère et permettre ainsi l'accomplissement du désir incestueux en transposant l'aventure dans le registre fantastique.[422]

Ainda neste aspecto, a narrativa da **Demanda** funciona como o corolário de um processo iniciado na **Suite**, romance em que, embora relacionada com o incesto de Artur, a Besta não era objectivamente o fruto da ligação com a sua irmã, aparecendo antes como uma espécie de materialização da sua própria culpabilidade. Aqui, os efeitos do Mal são mais imediatos e a culpabilização de uma das personagens mais evidente, dando lugar a uma narrativa abertamente misógina e moralizadora, mas o horror que agora se afirma com toda a evidência estava já implícito nos sonhos e nas sugestões do primeiro romance do ciclo. Note-se, porém, que apesar da exposição mais clara do pecado, esta narrativa encaixada utiliza ainda uma estratégia de eufemização muito habitual no romance arturiano, já que a acção é situada num passado longínquo que o nome grego do pai dos dois irmãos, Hipomenes, sugere.

Por outro lado, a diabolização da Besta prossegue o caminho iniciado na **Suite** e largamente desenvolvido na **Demanda**, como já tivemos ocasião de observar quando analisámos a transformação do cenário de aparição do monstro num espaço infernal:[423] a Besta é, de forma ainda mais evidente e literal do que nas narrativas de Esclabor e do ermita, uma *besta do diabo* e, como nessas histórias, acaba por funcionar, não apenas como materialização da culpa, mas também como instrumento do castigo dos culpados. Porém, apesar de todas as evoluções, de todas as transformações e exercícios de reescrita a que o motivo é sujeito, o autor da **Demanda** mantém-se sempre fiel ao texto inicial, mesmo no nível das imagens. Recorde-se, na **Suite**, a recorrência obsidiante da imagem do cão mordendo ou devorando (em cenas de caça demasiado violentas para serem realistas); recorde-se ainda como a descrição do sofrimento do monstro parecia

[422] *Ibidem*, p. 514.

apontar para a agressão por parte dos cães que transportava nas suas entranhas; recorde-se finalmente a obsessão pela devoração dos cadáveres que marcava este romance.[424] Na narrativa da concepção da Besta, todos estes elementos estão reunidos na *morte vergonhosa* do donzel atirado aos cães. Ora, a brevidade da descrição do seu fim (*E dis i deitarom-no aos cães que o comerom logo*[425]) e a rapidez que essa brevidade descritiva sugere provam que o que se quer sublinhar aqui não é o sofrimento físico da morte por despedeçamento (que para o próprio donzel era menos preocupante do que a vergonha[426]), mas o seu carácter anulador. Indigno de um cavaleiro, que através de um fim glorioso deveria afirmar a sua identidade, o despedaçamento em vida tem o mesmo peso simbólico que a devoração ou o afogamento depois da morte: é o retorno ao caos e ao indiferenciado que a monstruosidade da *Besta Desassemelhada* tão bem retrata.

---

[423] Cf. I, 3.2.

[424] A filha de Pelinor suicida-se e o seu corpo é devorado pelos animais da floresta (cf. **Suite**, §§ 295-303, pp. 253-263); a morte dos filhos de Mordret é anunciada através de uma alegoria - um leopardo devorando dois dragões (cf. **Suite**, § 496, p. 460).

[425] **Demanda**, § 615, p. 449.

[426] *E nom me pesa tanto pola coita como pola vergonhosa morte que me fazes haver.* (**Demanda**, § 614, pp. 448-449)

4. CONCLUSÃO

A *Beste Diverse*, que surge perante Artur na primeira cena da **Suite du Merlin**, poderia funcionar, a nosso ver, como uma figura emblemática deste romance por diversas razões. Antes de mais, porque o seu carácter enigmático e polissémico é típico deste texto que vive da repetição de imagens obsessivas e inexplicadas, imagens que criam no leitor a sensação de que a superfície do texto encerra apenas uma pequena parte dos sentidos veiculados. Mas também porque, desde o início, o monstro representa o pecado de Artur, anunciando ainda os crimes de outras personagens - Pelinor, Merlim, Balaain -, personagens que, como veremos ao longo deste trabalho, partilham com o rei de Logres traços de carácter, seguindo destinos em certa medida paralelos ao dele. E finalmente porque o poder de destruição e morte que emana da Besta é representado graças a imagens que se integram na isotopia - particularmente recorrente neste romance - do furor canicular.

Na **Suite**, é Pelinor quem empreende a caça da Besta mas a sua captura parece destinar-se a Perceval, como se esta nova demanda do antigo herói do Graal viesse justificar o afastamento da sua linhagem relativamente à grande Aventura. Mais tarde, a aproximação, corrente na literatura enciclopédica, entre os efeitos destrutivos da Canícula e os sintomas da melancolia patológica, que por sua vez é frequentemente associada ao mal de amor, levaram o primeiro redactor tristaniano a atribuir a aventura da Besta a Palamedes, o duplo sombrio de Tristão. O segundo redactor de **TP**, fraco conhecedor da **Suite** e mais interessado em fazer de Tristão um excelente cavaleiro arturiano do que em explorar as virtualidades da paixão amorosa, não desenvolveu a associação Besta-Palamedes, mas o terceiro redactor, em perfeita consonância com o primeiro, identificou explicitamente a caça da Besta e o amor por Iseu.

A **Queste** do Pseudo-Boron revela-se, no tratamento do motivo da Besta, um verdadeiro texto-corolário, já que não apenas desenvolve os nexos semânticos do texto imediatamente anterior na organização do ciclo (**TP**), mas também retoma a herança da

Suite, estabelecendo um paralelismo muito evidente entre Palamedes e Pelinor, o caçador da Besta naquele romance, e ligando novamente a Besta ao incesto com a narrativa da sua concepção. Mas o Pseudo-Boron não se limita aqui a reunir os fios urdidos pelos seus antecessores: aventura-se por novos caminhos, que são sobretudo visíveis no tratamento de Palamedes, a personagem que, inesperadamente, protagoniza a parte «tristaniana» da **Demanda**. O paganismo de Palamedes e a sua obsessão pela caça da Besta passam para primeiro plano, enquanto os traços caniculares do monstro que o associavam à paixão amorosa e o amor não correspondido do cavaleiro pagão por Iseu são relegados para segundo plano. O Monstro funciona agora como um signo do Mal e a sua caça como uma anti-demanda do Graal: por isso, o cavaleiro pagão será o duplo negativo de Galaaz até ao momento em que se inicia um processo de purificação que culmina na sua conversão e que torna possível a eliminação da Besta. A cena da morte do monstro dá-nos a dimensão do fosso que, apesar de todas as afinidades que fomos assinalando ao longo destes primeiros capítulos, divide os dois textos atribuídos a Robert de Boron: se na **Suite** o paralelismo entre a Besta e o sonho profético de Artur ligava irreversivelmente as sombrias origens do seu reinado à destruição futura do reino de Logres, na **Demanda**, a morte da Besta parece sugerir que o Mal pode ser extirpado e que o futuro da cavalaria é possível apesar de tudo.

CAPÍTULO III

A DECADÊNCIA DO REI

Como afirma Fanni Bogdanow no seu **Romance of the Grail**,

> The *Roman du Graal* is an attempt to create out of the several branches of the Arthurian Cycle a unified romance centring upon Artur rather than Lancelot.[1]

Com efeito, ainda que a tese de Bogdanow sobre o carácter muito sintético e unitário do ciclo da Post Vulgata seja discutível,[2] não há dúvida de que a **Suite du Merlin** faz de Artur a sua personagem principal a par de Merlim, e que a **Demanda** amplifica igualmente o espaço que havia sido dedicado ao rei de Logres na *Queste* primitiva.

Ainda assim, não podemos concordar com a erudita de Manchester quando ela afirma que a **Suite** reabilita Artur.[3] Pelo contrário, como vimos no capítulo anterior e a própria Bogdanow sublinha,[4] a **Suite du Merlin** põe em primeiro plano o incesto praticado por Artur - que deu origem ao nascimento de Mordret -, sublinhando a relação entre o pecado do rei e a queda do reino.[5] Veremos também que Artur, na **Suite**, é um rei fraco, muito dependente de Merlim e constantemente ameaçado e que a **Demanda** desenvolve os temas da vulnerabilidade de Artur e do seu carácter luxurioso.

---

[1] **The Romance of the Grail,** p. 200.
[2] Cf. *infra,* Conclusão.
[3] Cf. **The Romance of the Grail,** pp. 200-203.
[4] Cf. «La chute du royaume d'Arthur - évolution du thème», **Romania**, CVII, 1986, p. 511.
[5] O incesto de Artur já é referido em **LP** e **MA** mas, como afirma a própria F. Bogdanow, *dans le cycle de la Vulgate, le thème de la naissance incestueuse de Mordred sert surtout, semble-t-il, à renforcer l'horreur de la catastrophe finale et peut-être aussi à disculper encore plus Lancelot.* (...) *L'ermite qui, dans le* ***Lancelot*** *propre, dit à Mordred qu'il fera périr son père et le royaume de Logres, ne fait aucun reproche à Arthur: c'est Mordred qu'il blâme du mal qu'il fera plus tard.* (*Ibidem*, p. 511)

O capítulo que agora apresentamos não segue a organização sequencial dos anteriores, onde analisámos a evolução do tratamento de dois motivos e dos esquemas narrativos a eles associados na **Suite**, no **Tristan en Prose** e na **Demanda**, pois não se trata aqui de assumir um novo ponto de partida para estudar novamente os mesmos textos, confirmando o processo de escrita que já detectámos, mas sim de aprofundar algumas conclusões a que chegámos. Graças ao estudo do motivo da Besta, percebemos que entre o rei Artur e o rei Pelinor se estabelecem inúmeros paralelismos; verificámos depois uma relação semelhante entre Canor e Pelias na pré-história tristaniana e também entre Artur e Marc na **Demanda**. Assim, na primeira parte do capítulo que agora se inicia, centramo-nos nos pecados que todos estes reis cometem na **Suite**, na primeira fase de redacção de **TP** e na **Demanda**. Na segunda parte, mostramos que o que leva à exibição das mesmas insuficiências e à repetição dos mesmos esquemas narrativos em torno destas personagens não é apenas o objectivo de atingir a imagem do rei: o que está em causa é uma concepção da realeza singularmente arcaica, de que encontramos uma materialização particularmente clara no *mabinogi* «Pwill, príncipe de Dyvet».

1. OS PECADOS DE ARTUR, MARC E PELINOR: ENTRE A OBSESSÃO E A EUFEMIZAÇÃO

1.1. A culpabilização de Artur na *Suite du Merlin*

Nas obras fundadoras da literatura arturiana, a **Historia Regum Britanniae**, de Geoffrey Monmouth, e o **Roman de Brut**, de Wace, Mordret é já a figura acabada do traidor pois usurpa o trono e a rainha, cometendo um crime imperdoável à luz do direito feudal.[6] O facto de Artur ser seu tio materno torna o acto ainda mais grave, sobretudo no que diz respeito ao rapto de Genebra, cujo carácter simbolicamente incestuoso parece ser sugerido pelo narrador da crónica francesa:

> Deus, quel hunte, Deus, quel vilté!
> Sis niez, fiz sa sorur, esteit,
> e en guarde sun regne aveit;[7]

Para Robert de Boron, tal como para os seus antecessores, o incesto não vai além do «inconsciente do texto»,[8] mas a insistência na tragédia de *Salesbieres* começa a exigir, segundo Frédérique le Nan, uma explicação mais satisfatória para a *mescheance* que se abate sobre o reino de Logres.[9] É assim que, na última parte de **LP**, um ermita anuncia a Mordret a sua morte trágica, deixando, numa carta que será lida por Lancelot, a revelação da sua origem incestuosa.[10] Na **Mort Artu**, o segredo vai passando de boca em boca até que o próprio rei, tomando conhecimento da traição, se lamenta pela

---

[6] Cf. «La partie arthurienne de l'Histoire des Rois de Grande-Bretagne de Geoffroy de Monmouth», *in* **La Geste du Roi Arthur**, p. 316 e Wace, *Le Roman de Brut,* vv. 4172ss, *in ibidem*, pp. 244ss.

[7] «Le Roman de Brut», vv. 4178-4180, *in* **La Geste du Roi Arthur**, p. 244.

[8] Sobre a sugestão do incesto no **Conte du Graal** de Chrétien de Troyes, cf. J. Roubaud, «Généalogie morale des Rois-Pêcheurs - deuxième fiction théorique à partir des romans du Graal», **Change**, 16-17, 1973, pp. 228-247.

[9] *L'usurpation de Vertigiers n'avait pas conduit à un tel désastre et, passée l'enfance, les descendants avaient repris le trône sans difficultés. Désormais la «mescheance» ne semble plus à la mesure du méfait, si ce n'est qu'une cause plus profonde tisse son ombre au-dessus de la geste arthurienne. D'autres auteurs trouveront nécessaire de désigner une faute antérieure, une faute sexuelle, extrêmement grave, la transgression d'un tabou honni entre tous. Quel manquement, se dit-on, demeuré dans l'inconscient du texte, non conçu tout simplement sous la plume des auteurs, a pu entraîner de telles destructions*? (F. Le Nan, **Le Secret dans la Littérature Narrative Arthurienne (1150-1250). «Du lexique au motif»**, Paris, Champion, 2002, p. 300.)

deslealdade do filho perante vários cavaleiros, tornando clara a relação entre o seu pecado de incesto, a vileza de Mordret e a destruição futura do reino de Logres,[11] relação por ele antevista no pesadelo que a cena inicial da **Suite du Merlin** retoma.[12]

Com efeito, só nos textos relativamente tardios que desenvolvem a história arturiana partindo do **Merlin** de Robert de Boron, o incesto de Artur passa para primeiro plano. A **Suite** da Vulgata reúne os dados existentes e constrói a cena da concepção de Mordret sobre o modelo das concepções de Merlim e de Artur: a mulher de Lot entrega-se ao irmão porque na escuridão da noite o confunde com o marido.[13] Mas o que interessa ao autor deste romance são as virtualidades da utilização de uma sequência narrativa já existente na elaboração de um novo episódio, e não a culpabilidade dos protagonistas. Tendência bastante diferente segue a **Suite du Merlin** do Pseudo-Robert de Boron, que se inicia já depois do acto cometido e não se detém sobre a sua narração. Pelo contrário, retoma o sonho profético de Artur que já remonta a **LP** e que anuncia as mortes do pai e do filho integrando-as no apocalipse arturiano, e associa-o à visão da *Beste Diverse*, espécie de materialização da culpabilidade do rei e do seu sofrimento futuro.[14]

Assim, a **Suite du Merlin** altera um processo herdado do **Lancelot**, que desresponsabilizava Artur pelo crime cometido e carregava sobre Mordret, personagem odiosa, o fardo da culpa. É verdade que os textos anteriores à revelação do incesto autorizavam esse tratamento das personagens: o sobrinho traidor era já irrecuperável e transformá-lo em filho incestuoso contribuía não apenas para tornar os seus crimes ainda mais graves, mas sobretudo para explicar o seu péssimo carácter. Porém, a desculpabilização de Artur não poderia manter-se na **Suite**, um romance em que se privilegia a ligação entre os primeiros anos do seu reinado e a destruição do reino de Logres, desenvolvendo-se tudo o que possa anunciar a catástrofe final. Ao iniciar a

---

[10] Cf. **LP**, T. V, XCVI, 23-28, pp. 219-223.
[11] Cf. **MA**, p. 211.
[12] Cf. *supra*, II, 1.1.
[13] Cf. «Les premiers faits du roi Arthur», ed. I. Freire Nunes, *in* **Le Livre du Graal**, T. I, Paris, Gallimard, 2001, pp. 868-870. Recorde-se que, no **Merlin** de Robert de Boron, Artur é concebido na noite em que, tomando a aparência do marido de Igerna, o rei Uterpendragon partilha o leito da bela duquesa (cf. **Merlin - roman du XIIIème siècle** (ed. Alexandre Micha), Genève, Droz, 1979, pp. 227-228). Quanto a Merlim, é fruto da união entre uma virgem adormecida e um demónio (cf. *ibidem*, p. 38).
[14] Cf. *supra*, II, 1.1.

narrativa com a cena em que Artur se debate com os fantasmas da sua culpabilidade e ao completar o seu pecado involuntário com o gesto herodiano da tentativa de eliminação do seu filho através do abandono de todos os recém nascidos do reino de Logres,[15] a **Suite** transforma a responsabilidade de Artur num tema de primeiro plano.

Na verdade, este pecado que Artur comete no início do seu reinado funciona - já o afirmámos - como uma espécie de pecado original arturiano,[16] anunciando o fim de Logres. E a prova de que o autor da **Suite** pretendia lançar as culpas do apocalipse arturiano sobre o rei, e não apenas sobre a cavalaria e os seus vícios,[17] é a cena que introduz a demanda levada a cabo por Balaain, que terá como consequência o Golpe Doloroso e portanto o início das nefastas aventuras do Graal. Tudo começa com uma cena paralela à da aparição da Besta:

> [Arthur] commencha a penser a une chose qui moult li desplaisoit, et en cel penser estoit tant dolans que nus plus, et pour chou ne pooit il cheoir en repos. Endementiers qu'il estoit en cel penser, il escoute et ot venir tout le chemin le friente d'un cheval qui assés venoit grant oirre, et hennissoit li chevaus et faisoit la plus fort friente del monde.[18]

O isolamento do rei, a sua angústia que se traduz no tradicional *penser*, o misterioso problema que o preocupa, o intenso ruído que interrompe subitamente o momento de repouso, a surpresa e a curiosidade de Artur face a um espectáculo inesperado, tudo aproxima as duas cenas. Neste caso, não é um monstro mas um cavaleiro que surge, lamentando-se e chorando. Artur interroga-o sobre a razão do seu sofrimento e, face à recusa do cavaleiro de lhe revelar o seu segredo, pede a Balaain, que chegara entretanto, que siga o desconhecido e lhe pergunte o que o perturba. Quando o cavaleiro lacrimoso morre sob a sua protecção, Balaain tem o dever de o vingar e persegue Garlan, o assassino. É assim que chega ao castelo do rei Pellehan, mata Garlan, irmão do rei, e, para se defender deste último que queria vingar-se, empunha a santa lança e fere-o com

---

[15] Cf. **Suite**, §§ 74-86, pp. 56-62.
[16] Cf. *supra*, II, 1.1. e II, 1.4.
[17] J. C. Miranda mostrou como, na **Demanda**, o fim do reino de Logres surge na sequência de uma apresentação muito completa dos principais vícios da cavalaria (cf. **Galaaz**, pp. 32-63): era essa, sem dúvida, a origem principal das catástrofes que vitimariam o reino de Logres na *Queste* primitiva, mas o mesmo não se poderá dizer da parte tristaniana da **Demanda**.
[18] **Suite**, § 169, p. 129.

ela.[19] A responsabilidade pelo *Golpe Doloroso* não é, portanto, apenas de Balaain: foi a curiosidade de Artur que desencadeou toda esta série de episódios e a sua culpabilidade é sublinhada graças à cena inicial que, pelos paralelismos com a cena da aparição da Besta, evoca indirectamente o seu pecado de incesto.

1.2. *Suite du Merlin, Tristan en Prose, Demanda*: os reis luxuriosos

A **Demanda**, embora directa herdeira da **Suite**, não pôde manter a ligação entre a Besta e Artur, já que o monstro passara definitivamente, desde o **Tristan en Prose**, para a esfera de Palamedes. Mas não desiste da culpabilização do rei, abordando por duas vezes de forma explícita o seu carácter luxurioso. Primeiro, no episódio em que a emparedada tia de Persival dialoga com o sobrinho - sequência que a *Queste* primitiva já integrava - o interpolador tristaniano acrescenta um dado novo: é que a bela senhora fora em tempos objecto do interesse de Artur, que *lhe demandou seu amor*. A reacção da dona, que *por ende o desamou sobre todos os homens do mundo, em guisa que nunca depois lhe mais esqueceu em seu coraçam*,[20] parece excessiva, já que o narrador não dá conta de nenhuma violência cometida pelo rei, mas é um indicador importante: sabemos que, frequentemente, os textos medievais calam o crime, sobretudo quando praticado por alguém com o prestígio do rei de Logres. O facto de a senhora, depois de morta, aparecer a Artur, exortando-o ao arrependimento, contribui ainda mais para a sua culpabilização:

> aquel dia que foi morta que apareceu a essa hora a el-rei Artur, onde jazia dormindo em sua câmara em Camaalot, e viu-a coroada, tam fremosa cousa e tam leda que muito haveria homem sabor de a veer. E u ela estava em tam gram ledice, disse a Artur:
> - Rei Artur, eu me vou pera o Paraíso, que me tu quisestes (sic) tolher per tua luxúria; minha castidade me meteu em lidice e tua luxúria meterá-te em grande door e em marteiro se nom castigas.[21]

Duas cenas diferentes parecem funcionar como modelos desta passagem. A influência mais evidente é a do sonho de Lancelot (presente na própria **Demanda**)[22] em

[19] Cf. **Suite**, §§ 169-203, pp. 129-161.
[20] **Demanda**, § 225, p. 181.
[21] *Ibidem.*
[22] Cf. **Demanda**, §§ 201-202, pp. 158-161.

que os seus virtuosos antepassados, também eles coroados e gozando já as «ledices» do Paraíso, o avisam de que, se não se corrigir, se persistir na sua vida de luxúria, ele merecerá as penas do Inferno. Deste modo, o interpolador tristaniano aproxima Artur e Lancelot, dois expoentes da antiga sociedade cortês, dominados por um pecado que a nova cavalaria deverá eliminar - a luxúria. Mas para aqueles que, como o autor da **Demanda**, estão familiarizados com a **Suite**, esta visão, que surpreende Artur *onde jazia dormindo em sua câmara em Camaalot* e que lhe lembra o seu pecado, não pode deixar de remeter para a cena inicial desse romance, para o sonho que lhe incute uma incómoda sensação de culpa depois de, sem o saber, ele se ter unido à irmã. Uma misteriosa referência a um futuro desenvolvimento deste assunto (*Mas, porque bem nos saberemos tornar a esta cousa quando mester for, calamo-nos por agora*[23]) fecha a breve evocação mas, ao contrário do que se afirma, não terá continuação. A não ser que entendamos esta misteriosa indicação redaccional como uma alusão à morte de Artur - a *grande door* que o vitimará devido à sua *luxúria*.

***

Mais longa e pormenorizada, mais importante para o desenvolvimento do romance e mais evidente na culpabilização de Artur é a narrativa da concepção de Artur, o Pequeno. A história abre com uma sequência narrativa tópica: numa caçada, o rei Artur perde cães, companheiros e o próprio cervo que perseguia e acaba por chegar a uma fonte. Note-se, desde já, que se trata exactamente do mesmo esquema narrativo que antecede, na **Suite**, a aparição da Besta. Só que no episódio da **Demanda**, Artur vê uma donzela que toma por uma fada. Na verdade, como já vimos,[24] o esquema narrativo aqui utilizado na introdução ao encontro com a donzela é frequente nas histórias que relatam o amor entre um mortal e um ser feérico, funcionando não raras vezes como um indício da aproximação ao sobrenatural. O narrador acrescenta ainda dois argumentos para justificar o equívoco de Artur: a beleza da donzela (e a riqueza das suas vestes) e o facto de ela se encontrar só. Eis o relato do encontro:

> [El-rei] fô-se contra a donzela e salvou-a. E ela se ergueu contra ele e salvou muito aposto. E el-rei se assentou e ela outrossi, e começarom a falar de sũũ. E achou-a el-rei tam sisuda e de tam boa palavra que marivilha e foi tam pagado que jouve com ela per força. E ela que era

[23] **Demanda**, § 225, p. 181.
[24] Cf. *supra*, I, 1.1. e I, 3.1.

> menina que ainda nom sabia de tal cousa começou a braadar mentre ele jazia com ela, mais nom lhe houve prol ca toda via fez el-rei o que quis.[25]

A primeira impressão do rei (de que estava perante uma fada) não pode funcionar como justificação para a sua atitude, já que tanto o registo cortês da abordagem inicial como a brutalidade da violação se encarregaram de apagar qualquer sugestão de maravilhoso. O contraste entre o primeiro e o segundo momento do encontro, aliás, assim como a inocência e vulnerabilidade da donzela reforçam a culpabilidade do rei num texto que, como é tradicional, evita a crítica directa ao rei de Logres.[26] O pai da donzela encontra-a chorosa, ainda acompanhada pelo rei. Intuindo a gravidade da situação, desembainha a espada e ameaça-a: «*Ou tu me diirás por que choras ou eu te talharei a cabeça*».[27] A donzela revela a causa da sua angústia e Artur identifica-se. Tanas (era esse o nome do velho cavaleiro), apesar de furioso, não vinga a desonra da filha pois a sua condição de vassalo de Artur impede-o de o fazer.

O nascimento do fruto da relação ilícita e a nomeação do menino segundo o desejo do pai - chamar-se-á Artur, o Pequeno - seriam um desfecho natural para a narrativa encaixada, mas uma série de crimes vai seguir-se a este acto inicial de violência, como se, com o erro de Artur, uma caixa de Pandora houvesse sido aberta. Assim, no dia do baptizado do neto, Tanas, o pai da donzela, mata o próprio filho e viola a nora. Perante a ameaça da filha de o denunciar, mata-a e decide abandonar a criança recém-nascida temendo que, chegado à idade adulta, Artur, o Pequeno queira vingar a mãe e o tio:

> Entom filhou o menino e levou-o a ũũ monte esquivo u havia ũũ lago. E leixou-*o* na riba da auga polo comerem bestas feras. Mas Nosso Senhor, a que nom *e*squeceu sa criatura, enviou entom ii aquela dona onde vos já falei que o criou pois tanto tá que veeo per ii Tristam e feze-o cavaleiro.[28]

Os horríveis crimes cometidos por Tanas justificam a ressonância nefasta do seu nome (que remete para o grego *Thánatos*, «morte») e aproximam esta narrativa da história da concepção de Meraugis, o jovem cavaleiro que, desconhecendo as suas

[25] **Demanda**, § 361, pp. 270-271.
[26] Como vimos, desde Chrétien de Troyes, é frequente a contradição entre as fragilidades e insuficiências de Artur, que se deduzem das suas atitudes, e o discurso encomiástico do narrador. Cf. *supra*, I, 3.1.
[27] **Demanda**, § 361, p. 271.

origens tal como Artur, o Pequeno, chega aproximadamente ao mesmo tempo à corte de Camalot onde ganha, como ele, um lugar na Mesa Redonda.

Meraugis é fruto da união de Ladiana, sobrinha do rei Marc, com o próprio tio. Temendo a revelação do seu crime, o rei aprisionara a donzela numa torre até ao nascimento da criança e depois matara-a para que ela não o denunciasse. Em seguida,

> Do menïo, sem falha porque era seu filho, houve üü pouco maior piedade ca da madre, mais pero nom lhe houve tam gram piedade como padre devia haver a filho ca bem o amostrou. Ca ali u leixou jazer sua sobrinha no monte, u a depois comeram bestas feras, filhou o menïo ante si e levou-*o* atá o caminho e pendurou-*o* a üa árvor polos pees assi que as bestas nom o podessem atanger, e pensou que alguém vẽnria polo caminho que o acharia antes que o levaria.[29]

E com efeito assim aconteceu. O menino foi recolhido por um *montaneiro* do rei, que o educou. O próprio Marc armou Meraugis cavaleiro, mas levou-o a abandonar a corte quando, ouvindo os comentários sobre as semelhanças físicas que os uniam e temendo que o seu segredo fosse descoberto, *disse que nom queria que vivesse com ele homem sem padre.*[30]

A proximidade entre os crimes de Tanas e de Marc é evidente. Ambos se deixam levar pela luxúria, cometendo os crimes de violação e incesto (trata-se, em ambos os casos, de incesto pai-filha eufemizado); ambos decidem matar as suas vítimas com medo de serem denunciados; ambos abandonam as crianças que poderão, um dia, vingar estes crimes inconfessáveis: enquanto Tanas deixa o neto junto de um lago, *polo comerem bestas feras,*[31] Marc pendura o filho numa árvore *assi que as bestas nom o podessem atanger*, esperando que alguém aparecesse para o recolher. Contudo, embora protegendo a criança, Marc deixa o corpo da sobrinha no monte, *u a depois comeram bestas feras*:[32] a obsessão pela devoração está patente nas duas narrativas e justifica-se pelo carácter regressivo dos crimes praticados.

---

[28] **Demanda**, § 362, p. 272.
[29] **Demanda**, § 278, p. 223.
[30] **Demanda**, § 280, p. 224.
[31] **Demanda**, § 362, p. 272.
[32] **Demanda**, § 278, p. 223.

A diferença mais significativa entre as duas sequências narrativas em apreço é que, no episódio que se inicia com a concepção de Artur, o Pequeno e prossegue com o relato dos crimes de Tanas, a criança abandonada não é fruto de uma relação incestuosa nem abandonada pelo próprio pai para esconder o seu crime, ao contrário do que se passa na história da concepção de Meraugis. Artur, o Pequeno é um bastardo, fruto de uma relação episódica do rei Artur com uma donzela que ele encontrou por acaso numa caçada, e o facto de ter sido abandonado nada tem a ver, pelo menos explicitamente, com as suas origens; Meraugis, pelo contrário, nasce de uma relação incestuosa e é abandonado para que esse crime não seja descoberto. Na verdade, a narrativa da concepção de Meraugis é perfeitamente coerente no seu nível literal e retoma um motivo recorrente em narrativas largamente difundidas na Europa ocidental a partir do séc. XII - o abandono do fruto do crime de incesto por parte dos pecadores que temem ser descobertos. A lenda de S. Gregório, por exemplo, inicia-se com a narração do amor incestuoso entre o filho e a filha do Duque de Aquitânia e o abandono da criança que nasce dessa relação, enquanto na lenda de Santo Albano a criança abandonada é fruto de um incesto pai-filha.[33]

Na verdade, ainda que a narrativa da concepção de Meraugis pareça mais coerente e motivada por fazer a tradicional associação entre o crime de incesto e o abandono da criança, a narrativa que se inicia com a concepção de Artur, o Pequeno contém todos os motivos presentes na concepção de Meraugis, só que divididos em duas partes, sendo cada uma delas protagonizadas por uma personagem diferente. Vejamos uma síntese das sequências narrativas em causa:

[33] Cf. E. Archibald, «Arthur and Mordred: variations on an incest theme», **Arthurian Literature**, VIII, 1989, pp. 6-9 e A. Guerreau-Jalabert, «Grégoire ou le double inceste. Le rôle de la parenté comme enjeu (XIIème-XIXème siècle)», *in* M. & X. Ravier (ed.), **Réception et identification du conte depuis le moyen-âge. Actes du Colloque de Toulouse de janvier 1986**, Toulouse, Université de Toulouse - Le Mirail, 1987, pp. 21-49. Do assassínio da vítima do incesto pelo pai incestuoso, pelo contrário, não encontrámos nenhuma ocorrência. Veja-se, para além dos artigos citados, o trabalho muito interessante de Claude Roussel, «Aspects du père incestueux dans la Littérature Médiévale», *in* **Amour, mariage et transgression au Moyen Age** (Actes du Colloque des 24-27 mars 1983), Göppingen, Kümmerle Verlag, 1984, pp. 47-62, que não dá conta de nenhum caso.

Concepção de Meraugis	Concepção de Artur, o Pequeno
Marc viola donzela e concebe bastardo.	Artur viola donzela e concebe bastardo.
(o filho é incestuoso)	Tanas aprisiona a donzela durante a gravidez.
Marc aprisiona a donzela durante a gravidez.	Tanas comete incesto.
Marc mata a vítima, mãe de Meraugis (testemunha do incesto).	Tanas mata as testemunhas do incesto (entre elas, a mãe de Artur, o Pequeno).
Marc abandona a criança.	Tanas abandona a criança.

O paralelismo entre as duas sequências narrativas chama a atenção para a falta de unidade que caracteriza a segunda, a qual justapõe dois protagonistas cujos actos não estão ligados por nenhuma espécie de relação causal. Na verdade, a segunda sequência narrativa não é mais do que o desdobramento da primeira. Artur inaugura o encadeamento de crimes, mas os actos mais condenáveis (o incesto, o homicídio de donzelas e parentes próximos, o abandono de um inocente) são da responsabilidade de uma personagem que, como o diabo da história da Fonte da Virgem,[34] mais parece uma reificação das inclinações viciosas das personagens em causa (neste caso, o rei Artur) do que uma figura de corpo inteiro. Assim se explica o seu nome: Tanas (*Thanatos*) não é nome de homem, mas designa o instinto de morte, que arrasta para a auto-destruição os que por ele se deixam dominar.

Por outro lado, a aproximação Artur / Marc, que os paralelismos levantados potenciam, confirma e reforça o processo de negativização que o rei de Logres tem vindo a sofrer desde a **Suite du Merlin**, já que Marc é, desde a primeira fase de redacção de **TP**, uma personagem profundamente negativa: cobarde e traidor, começa por matar o próprio irmão, com medo que este lhe usurpe o trono;[35] mais tarde, cometerá inúmeras vilanias contra Tristão, o único cavaleiro com quem ele pode contar para defender a sua soberania. Ora, a aproximação Artur / Marc é apenas o desenvolvimento lógico da aproximação Artur / Canor (o antigo rei da Cornualha, antepassado de Marc), resultante dos paralelismos entre duas sequências narrativas da **Suite** e da pré-história de **TP**. Como já verificámos num capítulo anterior,[36] essas

[34] Cf. *supra*, I, 3.3.
[35] Cf. Curtis, T. I, §§ 242-243, pp. 130-131.
[36] Cf. *supra*, I, 1.2.

sequências narrativas protagonizadas por Artur (na **Suite**) e Canor (em **TP**) reúnem ambas:

1) Um sonho profético com lutas entre feras que anunciam a morte dos reis que sonham às mãos do filho (Mordret) ou enteado (Apolo);

2) Uma fonte (onde Canor sonha e onde Artur descansa, pensando sobre o sonho);

3) O incesto: Mordret é filho incestuoso de Artur e matá-lo-á, tendo raptado a madrasta; Apolo matará o pai e o padrasto e unir-se-á à mãe.

Acrescente-se ainda que tanto Artur como Canor abandonarão os recém-nascidos que, nos sonhos proféticos, os atacavam, mas que isso não os impedirá de sofrer a morte anunciada. Assim se confirma a grande proximidade entre a **Demanda**, a **Suite** e a pré-história de **TP**.

Examinadas as relações entre as narrativas protagonizadas por Canor, Artur e Marc e a função dos paralelismos que ligam as três personagens, vejamos agora mais de perto o segmento do abandono do recém nascido na floresta (presente na pré-história tristaniana e na **Demanda**) e tentemos reconstituir o processo de construção de cada uma das cenas. Na passagem da pré-história tristaniana, Apolo é abandonado pelo padrasto, Canor, na floresta, junto de uma fonte: o rei espera que os animais selvagens o devorem, mas a criança será recolhida por um cavaleiro.[37] Joël Grisward identificou, há muito, o esquema edipiano subjacente à história deste herói de **TP** (desde o seu nascimento até ao homicídio do pai e ao incesto com a mãe) e, mais especificamente, a influência da primeira parte do **Roman de Thèbes**, onde é narrada a história de Édipo.[38] Ora, no que diz respeito à cena do abandono do recém-nascido, ainda que o romance em verso respeite as fontes antigas, o romance em prosa afasta-se de ambos. No **Roman de Thèbes**, os homens a quem Laio ordenara que matassem o filho não têm coragem de massacrar um inocente e decidem pendurá-lo numa árvore:

---

[37] Cf. Curtis, T. I, § 25, p. 48.

[38] Cf. J. Grisward, «Un schème narratif du **Tristan en Prose**. Le mythe d'Oedipe», *in* **Mélanges de Langue et de Littérature Médiévale offerts à Pierre le Gentil**, Paris, SEDES/CDU, 1973, pp. 329-339.

Andeus les piez li ont fendu,
puis l'ont a un chesne pendu.
Pour ice l'ont pendu la sus
que bestes nel menjassent jus.[39]

Em **TP**, Canor também não tem coragem para matar o enteado, mas deixa-o *delez la fontaine si que les bestes del bois le mangeront*.[40]

Na **Demanda**, Tanas deposita o neto junto da água *polo comerem bestas feras*[41]: ainda que o motivo da piedade tenha sido eliminado, a dívida para com a passagem de **TP** é evidente.[42] Pelo contrário, na história da concepção de Meraugis, que, como vimos, não remete apenas para a narrativa da pré-história tristaniana (através do desenvolvimento do paralelismo Canor / Marc), mas retoma também um motivo largamente difundido na literatura medieval a partir do séc. XII (o do abandono do fruto do incesto), apresentando-se como uma narrativa coerente que parece ter estado na origem da história da concepção de Artur, o Pequeno, não encontramos o abandono da criança junto da água: tal como as personagens do **Roman de Thèbes**, Marc pendura a criança pelos pés a uma árvore, *assi que as bestas nom o podessem atanger*.[43] Forçoso será concluir que tanto a narrativa protagonizada por Canor (de **TP**), como a narrativa protagonizada por Marc (da **Demanda**) conhecem a passagem do romance em verso - o que surpreende, já que não detectámos, no romance do Pseudo-Boron, nenhum outro ponto de contacto com o romance antigo.

A verdade é que este paradoxo é apenas aparente. O incesto cometido por Marc e o abandono da criança são anunciados na pré-história tristaniana:

---

[39] **Le Roman de Thèbes**, vv. 115-118, ed. Guy Raynaud de Lage, Paris, Champion, 1968, 2 vols., pp. 4-5.

[40] **TP**, Curtis, T. I, § 25, p. 48.

[41] **Demanda**, § 362, p. 272.

[42] Além disso, a atitude do cavaleiro ao encontrar a filha chorosa reproduz a de Sador ao surpreender as queixas de Chelinde, que fora violada pelo cunhado: para descobrir o que se passa, levanta a espada e finge que vai cortar-lhe a cabeça (cf. **Demanda** § 361, p. 271 e **TP**, Curtis, T. I, § 11, p. 42). Claro que este pormenor por si só não seria significativo, não fosse tratar-se aqui, igualmente, de um caso de violação, e ainda para mais implicando uma personagem de nome «Tanas», que parece inspirar-se no «Thanor» da pré-história tristaniana, a forma que toma o nome do rei da Cornualha em alguns manuscritos (é o caso do ms. 756, o testemunho de base da primeira parte do resumo de Löseth). Acrescente-se que o nome do filho de Tanas, "Danor", também revela influências de **TP**: o pai de Apolo chama-se "Sador" e o seu padrasto, como vimos, "Canor"/ "Thanor".

[43] **Demanda**, § 278, p. 223.

> Et devant cele fontaine meïsmes perdié puis li rois Mars Maraugis, son fil, qu'il avoit eü de sa niece, si petite creature qu'il n'avoit pas encores set jorz entiers.[44]

Na **Demanda**, por outro lado, a concepção de Meraugis é referida como fazendo parte da *estória de Tristão*. Logo após a primeira aparição de Meraugis, em que este jovem cavaleiro luta com Galvão para vingar a morte do rei Bandemaguz, o narrador afirma que Meraugis não conhecia a sua linhagem e acrescenta:

> E esta razam devisa a estória de Tristam e em esta meesma a tange ũũ pouco e passa-se per ela o melhor que pode, ca Meraugis sem falha era bõõ caaleiro e ardido e ũũ dos corteses da sa idade que houvesse em toda a terra.[45]

Assim, depois de identificar o texto de onde retirara a narrativa da concepção de Meraugis e de justificar a sua opção de voltar a contá-la, provavelmente sob forma resumida (*em esta meesma a tange üü pouco e passa-se per ela o melhor que pode*), alegando a excelência do cavaleiro, o redactor da **Demanda** reproduz a história das origens de Meraugis.[46]

A reconstituição do processo de escrita dos episódios que temos vindo a analisar é agora muito mais fácil.

1) O primeiro redactor de **TP** utilizou o **Roman de Thèbes** na elaboração do percurso edipiano de Apolo (embora não na cena do abandono da criança) e na cena do abandono de Meraugis por Marc. Como sabemos, esta é apenas uma peça da estratégia que consiste em aproximar Marc de Canor, o seu vil antepassado, rei da Cornualha, como **ele**.

2) O redactor da **Demanda**, cujo profundo conhecimento da primeira fase de redacção de **TP** já foi posto em evidência, prosseguiu com a estratégia que consistia em aproximar Marc de Artur, construindo a história de Artur, o Pequeno, a partir da cena do abandono de Apolo e da narrativa da concepção de Meraugis.

---

[44] Curtis, T. I, § 178, p. 109.

[45] **Demanda**, § 278, pp. 222-223.

[46] O redactor acrescentará ainda: *E se alguém quer saber como veeo a cima de sua demanda e como soube como fora pendurado na árvor e como conoceu seu padre e como soube quem lhe matara sua madre, filhe a gram estória de Tristam, ca ali o poderá achar compridamente a verdade de todas estas cousas.* (§ 280, p. 224). Na verdade, Meraugis toma conhecimento das suas origens um pouco adiante, na **Demanda**, através de uma carta que lhe é trazida por Claudim (cf. **Demanda**, § 365, p. 275). Mas é

Destas conclusões decorre uma importante constatação: o redactor da **Demanda** teve acesso a uma versão de **TP** mais antiga do que **TP**1 e **TP**2 (versões que, como vimos, são tardias e heterogéneas, tendo resultado de um contínuo processo de reescrita que implicou certamente vários cortes, nomeadamente da primeira fase de redacção), já que retirou desse romance um episódio que hoje apenas encontramos na **Demanda**.

Mas o primeiro redactor de **TP** não utilizou apenas o **Roman de Thèbes** como modelo: as duas narrativas protagonizadas por Canor e Marc reproduzem, em traços largos, a sequência da concepção de Mordret na **Suite**. Vejamos quais são os pontos fundamentais desta narrativa:

1) A concepção de Mordret resulta da união incestuosa entre Artur e a irmã, a rainha de Orcanie;[47]

2) Merlim anuncia a Artur que um cavaleiro que irá nascer em breve em Logres destruirá um dia o seu reino (mas não diz de quem se trata);[48]

3) Artur decide matar a criança que um dia há-de destruir o reino de Logres e fecha todos os recém nascidos de Logres numa torre, mas um sonho leva-o a abandoná-los ao mar;[49]

4) Mordret e as outras crianças serão acolhidos e educados por pais adoptivos.[50]

Com Marc, Artur partilha o pecado de incesto e a decisão de abandonar o filho; com Canor, partilha o sonho premonitório que anunciava a sua morte às mãos de uma criança por nascer e o abandono mal sucedido. Nos três romances, os reis são culpados de graves crimes e tentam evitar um destino nefasto que se cumprirá apesar dos seus esforços para o contrariar.

---

possível que também a descoberta da identidade de Meraugis comparecesse em **TP**, embora numa forma que não poderemos reconstituir.

[47] Cf. **Suite**, § 2, p. 1.

[48] Cf. **Suite**, § 15, p. 12.

[49] Cf. **Suite**, § 74, p. 56; §§ 81-84, pp. 60-61.

[50] Cf. **Suite**, §§ 77-80, pp. 57-59; §§ 85-88, pp. 61-64.

1.3. Artur e Pelinor - luxúria e *mescheance* no ciclo do Pseudo-Boron

Com a narrativa da concepção de Artur, o Pequeno, o autor da **Demanda** não se limita a aproximar os reis de Logres e da Cornualha. Actualiza também o pecado original de Artur, embora sem o atribuir directamente ao rei. Como se sabe, quando se trata dos pecados de Artur, a eufemização é a regra,[51] mas os crimes permanecem no «inconsciente do texto», ressurgindo, indirectamente, através de indícios e sugestões.

Um caso característico deste tipo de processo é a intervenção de Morgana na narrativa da **Demanda** que temos vindo a analisar. De uma forma algo surpreendente, quando Artur encontra numa das *seedas* da Mesa Redonda o nome de Artur, o Pequeno, decide enviar uma mensagem a sua irmã Morgana perguntando-lhe se o jovem cavaleiro que acaba de chegar é o seu filho bastardo, que ele nunca vira.[52] Só depois da resposta afirmativa de Morgana, Artur informa o filho sobre as suas origens e o instala no seu lugar da Távola Redonda. No nível literal, a consulta de Morgana justifica-se não apenas porque os seus conhecimentos em *nigromancia* a dotam de um saber superior, mas também porque, depois do abandono do menino, fora ela que enviara alguém para informar o rei de que o filho estava vivo.[53] Porém, pelo facto de estar diegeticamente justificada, a intervenção de Morgana não deixa de levantar algumas suspeitas: recorde-se que a donzela violada por Artur fora por ele confundida, num primeiro momento, com uma fada; recorde-se ainda que esta narrativa remete insistentemente para uma culpa antiga de Artur - o incesto que ele cometeu com sua irmã, a rainha de Orcanie. O facto de Morgana estar tão bem informada sobre o paradeiro de Artur, o Pequeno, poderá sugerir o incesto através da subtil identificação (simbólica e não literal) de Morgana, *a Fadada*, e da donzela violada por Artur.[54]

---

[51] A sequência da **Suite** que não será retomada na **Demanda** - a que se inspira no episódio bíblico do massacre dos inocentes - aproxima Artur de Herodes, num processo de negativização mais uma vez eufemizado, já que o rei Artur não chega a mandar matar as crianças, mas limita-se a abandoná-las à Providência divina.

[52] Cf. **Demanda**, § 363, p. 273.

[53] Cf. **Demanda**, § 362, p. 272.

[54] Poderia também pôr-se a hipótese de que Morgana tivesse utilizado uma das suas donzelas como isco para seduzir Artur e para possibilitar a concepção de um cavaleiro que ficaria sob o seu poder. Assim, reduplicando o esquema da «reprodução assistida» já utilizado por Merlim, que retirara Artur aos pais logo que ele nascera, também Morgana, tornando possível a concepção de Artur, o Pequeno, tê-lo-ia retirado da esfera de influência de Artur, «fabricando» um herdeiro que poderia controlar para assim

Quanto ao comentário final de Morgana, que ela acrescenta à confirmação da identidade de Artur, o Pequeno, é ainda mais interessante:

> E dizede a meu irmão (...) que bem assi como o padre desconhece o filho, assi o filho desconhece o padre.[55]

À primeira vista, trata-se de mais uma referência velada à relação Artur / Mordret, confirmando a função desta narrativa como reactualização do pecado de Artur, já que a simétrica afirmação de Morgana parece reproduzir o célebre comentário do narrador da **Mort Artu** ao fatal combate na planície de *Salesbieres*: *Einsi ocist li peres le fill, et li filz navra le pere a mort.*[56] Porém, o combate entre Artur e Mordret não é possibilitado pela *desconhocença*, como tantos outros na **Demanda** e na literatura arturiana em geral. Pelo contrário, Artur e Mordret lutam até à morte porque conhecem a identidade um do outro e se odeiam profundamente. Na verdade, a afirmação de Morgana aplica-se talvez de uma forma mais rigorosa ao caso de Pelinor e seus filhos, tal como é relatado na **Suite du Merlin.** No dia da coroação de Pelinor, com efeito, uma voz anunciara a sua morte nos seguintes termos:

> Rois Pellinor, tout aussi coume faudras a ta char te faurra ta chars, et che sera pour coi tu morras plus tost.[57]

Ora, a profecia realiza-se em dois momentos: primeiro, Pelinor deixa morrer a sua própria filha, não indo socorrê-la quando ela lhe pede ajuda; doze anos mais tarde, é o seu filho Tor que não o socorre e o deixa sucumbir aos ferimentos que Galvão lhe infligira.[58] Ao contrário do que acontece no combate fatal da **Mort Artu**, é exactamente o facto de pai e filhos não se reconhecerem o que motiva a tragédia.[59] Ao associar o tema da *desconhecença* e a expressão simétrica que relaciona pai e filho, Morgana - uma

---

exercer o seu poder sobre o reino de Logres. É óbvio, porém, que este «possível narrativo» não será tido em conta pelo autor da **Demanda**.

[55] **Demanda**, § 363, p. 273.

[56] **Mort Artu**, § 191, p. 245.

[57] **Suite**, § 307, p. 268.

[58] A referência à «carne» (*char*), que tem aqui o significado simbólico que em português se atribui ao sangue, remete para as circunstâncias da morte da filha de Pelinor, cujo cadáver será devorado pelos animais selvagens (cf. **Suite**, § 302, p. 262), como o corpo da filha de Tanas, e como este e Marc esperavam ou temiam que acontecesse com as crianças abandonadas: mais um pormenor que aproxima as narrativas encaixadas da **Demanda**, da **Suite** e de **TP**.

[59] Acrescente-se que, no momento em que Tor comparece pela primeira vez perante seu pai e Merlim revela a sua filiação - na cena do *reconhecimento* - uma frase simétrica põe também em paralelo o pai e o filho: (...) *li rois court a Tor et Tor a lui, si baise li peres le fil et li fius le pere.* (**Suite**, § 312, p. 272)

das protagonistas da **Suite du Merlin** - põe assim em paralelo três obras (**Mort Artu**, **Suite** e **Demanda**), três concepções ilícitas (de Mordret, Tor e Artur, o Pequeno) e dois reis luxuriosos: Artur e Pelinor.

Com efeito, tanto a morte trágica de Pelinor, como o fim dramático de Artur aparecem relacionados, na **Suite**, com a culpa sexual que estas personagens carregam. Lembremos que Artur, depois da consumação do incesto com a rainha de Orcanie (e logo após a concepção de Mordret), sonha com a luta entre monstros que representa a sua morte e o fim do reino de Logres às mãos do filho incestuoso e que Merlim, pouco depois, explicará o significado do sonho e revelará a filiação de Artur, demonstrando assim o carácter incestuoso da sua união com a rainha de Orcanie.[60] Quanto a Pelinor, é também logo após a rememoração - por Merlim, mais uma vez - das profecias que anunciam a sua morte e a de seus filhos, que o mesmo encantador o apresentará a Tor, o filho bastardo, confrontando-o com um crime antigo - a violação de uma pastora, de que resultara o nascimento deste cavaleiro. Para que não restem dúvidas sobre a intenção do autor da **Suite** de pôr em paralelo os dois reis, os seus crimes e os resultados nefastos destes, Merlim conclui as suas explicações dizendo a Artur que, tal como ele não pudera evitar que o cavaleiro que destruiria o reino de Logres sobrevivesse, ninguém poderia impedir a morte trágica de Pelinor.[61]

Veremos em seguida que os paralelismos entre Artur e Pelinor na relação com os seus descendentes se inserem numa intrincada rede de correspondências que aproximam os dois reis. Concluamos por agora que na **Suite**, na primeira fase de redacção de **TP** e na **Demanda**, o que aproxima Artur, Pelinor e Marc são essencialmente os seus crimes. Estes três textos, peças fundamentais do ciclo do Pseudo-Boron, partilham uma concepção negativa da figura régia, apresentando a luxúria como uma das características intrínsecas do rei. Regressemos agora à **Suite** e interroguemos este texto fundador do ciclo sobre, justamente, a construção da imagem do monarca - aspecto fundamental e diferenciador do conjunto de textos que analisamos.

---

[60] Cf. **Suite**, §§ 1-3, pp. 1-2; §§ 11-13, pp. 8-11.
[61] Cf. **Suite**, § 314, p. 276.

2. DUPLICIDADE E RIVALIDADE NA CONSTRUÇÃO DA SOBERANIA

2.1. Artur, Lot e Pelinor na *Suite du Merlin*[62]

A **Suite du Merlin** tem início pouco depois da coroação de Artur, num momento em que o seu poder é ainda frágil. Porém, ao contrário da **Suite** da Vulgata, do **Merlin** de Robert de Boron e da **Mort Artu**, na **Suite du Merlin** o poder político raramente aparece tratado ao nível literal: nas primeiras cenas do romance, as ameaças à soberania do jovem Artur não provêm dos seus vassalos demasiado poderosos que se opõem a um rei sem linhagem e sem partido que o sustente, mas de um misterioso cavaleiro que guarda uma fonte na floresta.

Um dia, aparece no castelo de Carduel um cavaleiro mortalmente ferido, transportado por um escudeiro que pede vingança contra o guardião da fonte, que desafiou e feriu o seu senhor. A situação é tópica: um mensageiro vindo não se sabe de onde chega à corte de Artur e exige que um mal seja reparado, pondo assim à prova o rei e os seus cavaleiros. O escudeiro, aliás, não poderia ser mais claro sobre a função da cena:

> Voirs est que tu ies rois et sires de ceste terre par la grasce de Nostre Signour, et quant tu fus saisis dou roiaume, tu creantas devant le peuple que tu amenderoies a ton pooir tous les mesfais que on feroit en ta terre, fust chevaliers ou autres. (...) Or i parra comme vous vengerés la mort de mon segnour.[63]

Quanto à reacção de Artur, aí também, a tradição é respeitada:

> Li rois est moult courechiés de ceste nouviele, si en devint tous pensis ne n'entent pas a chose que li escuiiers die.[64]

---

[62] Neste capítulo, procedemos a uma análise da personagem de Artur na sua relação com Lot e Pelinor. Para uma perspectiva complementar, veja-se o artigo «O rei, o mago e o guerreiro - processos analógicos na **Suite du Merlin**» (*in* **Matéria de Bretanha em Portugal**, pp. 145-158), onde nos debruçamos sobre a mesma personagem e a sua relação com Merlim e Balaain.

[63] **Suite**, § 37, pp. 27-28.

[64] **Suite**, § 38, p. 28.

Há muito que a crítica se vem debruçando sobre estes pensativos silêncios de Artur, estes momentos de introspecção que, surgindo em períodos críticos em que ele deveria reagir às dificuldades, são um sinal da sua insuficiência.[65] Ora, como sublinha Merlim, que durante os primeiros anos do reinado de Artur será um guia e um auxiliar precioso, esta é apenas a primeira de muitas aventuras, de muitos desafios que o rei deverá enfrentar:

> je ne voel pas que tu t'esbahisses de teus aventures, ains voel que tu te maintiengnes vighereusement quant tu les verras avenir.[66]

É preciso que um dos cavaleiros da corte se apresente para lutar contra o guardião da fonte e Girflet, embora simples escudeiro, é o primeiro (e, ao que parece, o único) candidato. Artur arma-o cavaleiro e deixa-o partir contrariado, pois acha-o demasiado jovem e inexperiente para empreender uma aventura tão perigosa. Girflet parte portanto para a floresta e luta com o cavaleiro estranho, que o derruba facilmente. Tendo prometido ao rei desistir do combate logo que o adversário o deitasse por terra, Girflet regressa à corte, vencido e admirativo: elogia o valor guerreiro e a cortesia do seu adversário, que tentou evitar o combate vendo-o tão jovem e que o deixou partir quando poderia tê-lo matado. Artur, por seu lado, louva o cavaleiro estranho (*Pleust ore a Dieu que je lui resamblaisse!*[67] exclama, depois do relato de Girflet) e, decidido a vingar esta derrota que o atingiu profundamente, decide pôr à prova a sua proeza e parte no dia seguinte, antes do nascer do sol, incógnito, para a fonte. O combate é longo e muito duro pois, embora Artur seja mais rápido, o seu adversário tem a força da experiência. Finalmente, o que decide o desfecho da luta é a qualidade das espadas:

> Et pour chou que l'espee au chevalier estoit la millour et la plus dure en copa il l'espee le roi tout outre par mi par devant le heus, si que li brans l'en cheï a terre et le heudure en remest au roi en sa main.[68]

Sem espada, Artur acaba por ficar à mercê do cavaleiro da fonte, que se prepara para lhe cortar a cabeça quando Merlim intervém, pedindo-lhe que não mate o rei. Porém, mesmo

---

[65] Cf. C. Carreto, **Figuras do Silêncio. Do Inter / Dito à Emergência da Palavra no Texto Medieval**, Lisboa, Estampa, 1996, pp. 85-90. Sobre os silêncios de Artur no **Lancelot** não cíclico, cf. E. Kennedy, «Royal broodings and lovers' trances in the First Part of the Prose **Lancelot**», *in* **Mélanges Jeanne Wathelet-Willem**, Liège, Cahiers de l'A.R.U. Lg, 1978, pp. 301-314, onde a autora defende que, ao contrário dos transes de Lancelot, que levam à acção, as ausências de Artur são passivas.

[66] **Suite**, § 38, p. 28.

[67] **Suite**, § 48, p. 38.

conhecendo a identidade do adversário, o cavaleiro não desiste dos seus intentos e Merlim terá que o imobilizar graças a um encantamento para salvar Artur. Ao que parece, o cavaleiro não reconhece a soberania de Artur, o que já estava implícito na sua resposta às acusações que o jovem monarca lhe dirigira antes do início do duelo:

> «Sire chevaliers, qui vous commanda a garder le trespas de ceste forest?» (...) - «Sire chevaliers, fait-il, jou meesmes em pris le congié sur moi sans auctorité et sans grasce d'autrui.» - «Vous estes trop mesfais fait li rois, en tant quant vous a tout le mains n'en presistes congiet au signeur de la terre.»[69]

Antes do combate, Merlim avisara o seu protegido de que o cavaleiro *estrange* possuía uma espada excelente, *la meillour que chevaliers qui soit en che païs ait en sa baillie*.[70] Ora - como o **Merlin** de Robert de Boron mostra de forma inequívoca - é ao rei que deve pertencer a melhor espada do reino: numa cena capital deste último romance, Artur retira de uma pedra a espada que Deus destinara ao rei da Grã Bretanha, passando assim a prova de soberania.[71] O facto de o cavaleiro da fonte possuir a melhor espada do país não pode deixar de reforçar a ideia de que ele constitui uma ameaça para Artur, não apenas porque poderá matá-lo mais facilmente, mas também e sobretudo porque detém um símbolo de realeza:[72] o perigo para a personagem estabelece-se portanto ao nível literal e ao nível simbólico, o que acarretará graves consequências.

A **Suite du Merlin** nunca menciona o episódio da espada do **Merlin**, que parece ter renegado: caso contrário, como é que a espada régia, atribuída por Deus, poderia ter-se revelado tão frágil na primeira ocasião? E como explicar, igualmente, a decisão de Merlim, o construtor da realeza arturiana, de oferecer agora a Artur uma espada que fosse digna da sua autoridade? É no cimo de uma montanha próxima do mar, no meio de um lago encantado até onde Artur é guiado pelo mago, que surge *Escalibor*, empunhada por uma mão misteriosa. Uma donzela que surge repentinamente vai buscá-la

---

[68] **Suite**, § 58, p. 46.
[69] **Suite**, § 53, pp. 41-42.
[70] **Suite**, § 50, p. 40.
[71] Cf. Robert de Boron, **Merlin**, pp. 261ss. Neste romance, a espada não é nomeada.
[72] No **Merlin** de Robert de Boron é evidente que a espada é um símbolo da realeza, o que acontece também noutros romances, como a **Estoire** e a **Queste**, tanto na versão da Vulgata como na do ciclo do Pseudo-Robert de Boron. Sobre esse assunto, cf. J. C. Miranda, «Realeza e cavalaria no **Livro de José de Arimateia**, versão portuguesa da **Estoire del Saint Graal**», *in* **Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval**, vol. III, Lisboa, 1993, pp. 157-161.

atravessando uma ponte invisível e oferece-a a Artur em troca de um dom em branco. Como já referiu Eugène Vinaver, o cenário é o da cena do desaparecimento de Excalibur na **Mort Artu**[73] e o aparecimento da espada à superfície do lago reflecte, invertendo-a, a imagem da mão levando-a para o fundo das águas.[74]

Por outro lado, é evidente que a presença de Girflet no episódio precedente não deve nada ao acaso; a sua intervenção no início da **Suite** funciona também como uma evocação da cena da **Mort Artu** onde ele acompanha o rei moribundo e, a seu pedido, acaba por deitar a espada ao lago. A profecia de Merlim segundo a qual, no caso de sobreviver ao seu duelo com o cavaleiro da fonte, Girflet seria o último homem a ver Artur com vida,[75] prova que o autor da **Suite** evoca conscientemente aquela cena do último texto do ciclo.

Quanto à personagem régia, continua a parecer muito incompleta. Ao contrário da prova do romance de Boron, onde a espada era um dom de Deus, na **Suite** ela é oferecida por Merlim e pelas fadas: o episódio imbuído de religiosidade do **Merlin** dá lugar a uma cena feérica e a ausência de Deus reforça naturalmente o poder do encantador.[76] Tal como por altura da chegada do cavaleiro ferido à corte, em que a intervenção de Merlim fora necessária para tirar Artur da inacção[77] ou no episódio do combate contra o guardião da fonte, onde o mago lhe salvara a vida graças a um encantamento,[78] Artur continua dependente de Merlim, que edifica a personagem régia, do mesmo modo que presidira à concepção do homem. O mago, aliás, não deixa escapar

---

[73] Cf. **Mort Artu**, § 192ss, pp. 246ss.

[74] «King Arthur's sword and the making of a Medieval Romance», **Bulletin of the John Rylands Library,** 40, 1958, pp. 513-26. A profecia de Merlim segundo a qual, no caso de sobreviver ao seu duelo com o cavaleiro da fonte, Girflet seria o último homem a ver Artur em vida (cf. § 41, p. 31), prova que o autor da **Suite** evoca conscientemente o episódio da **Mort Artu**.

[75] Cf. **Suite**, § 41, p. 31.

[76] Quando Artur vê a espada no meio do lago, aparentemente inacessível, Merlim diz-lhe para esperar, pois «*Diex vous envoiera auchun conseil*» (**Suite**, § 63, p. 50). Porém, a donzela que irá buscar a espada não é uma enviada divina, mas uma fada que vê o que os humanos não podem ver - a ponte encantada que atravessa a água. No romance de Boron, Merlim também aconselha os barões a esperarem um sinal de Cristo antes de designar um sucessor para Uterpendragon, e este sinal - o padrão onde está cravada a espada destinada ao rei - acaba por aparecer num dia de Natal, em frente da igreja (cf. **Merlin**, pp. 266-267): o milagre do **Merlin** situa-se nos antípodas da cena maravilhosa da **Suite**. É possível que o conselho de Merlim, no nosso romance, seja uma alusão ao episódio do romance de Boron: esta subtil ironia seria mais um indício da independência da **Suite** em relação ao seu modelo.

[77] Cf. **Suite**, § 38, p. 28.

[78] Cf. **Suite**, § 61, p. 48.

a ocasião de sublinhar a sua superioridade: *Ore pues tu veoir que miex te vaut mes sens que ta proueche*, diz ele ao jovem rei ao salvá-lo da morte.[79] Com efeito, ao contrário da cena do **Merlin** de Boron, a aventura da espada não prova que Artur seja o rei predestinado de Logres, mas simplesmente que, apesar da sua inexperiência, terá a ajuda de Merlim para conservar o poder.[80] Toda a primeira parte da **Suite** demonstra como Artur, o rei, está dependente de Merlim, o mago, que lhe revela a sua linhagem, conhece o seu segredo mais terrível - o incesto que praticou com a rainha de Orcanie -, anuncia a sua morte e a destruição do reino de Logres e, nos primeiros anos do seu reinado, está por detrás de todas as suas decisões importantes.[81]

É neste contexto de incompletude e de fragilidade da personagem régia que devemos integrar as relações com o guardião da fonte, que demonstrara a mesma arrogância para com Artur aquando do seu primeiro encontro, o qual decorrera - tal como o duelo - igualmente junto de uma fonte e a sós. Referimo-nos, evidentemente, à cena em que o cavaleiro desconhecido aparece em perseguição da *Beste Diverse* e lamenta a perda do seu cavalo (morto de cansaço, como o de Artur): está desesperado por ter perdido o monstro quando parecia prestes a atingi-lo e tanto mais furioso que já o perseguia há um ano. Como mais tarde na cena do combate na fonte, vangloria-se de ser um cavaleiro excelente:

> Il est voirs, et nous le savons bien, que ceste beste doit morir par un houme de mon parenté, mais il couvient que che soit li mieudres chevaliers qui doive issir dou regne et de nostre lignage. Ore est il ensi que on me tient au milleur chevalier de nostre terre et de toute no contree. Et pour chou que je voloie connoistre se j'estoie li mieudres de nostre lignage, pour chou l'ai jou si longement sivie (...).[82]

---

[79] Cf. *ibidem.*

[80] Note-se, aliás, que uma prova implicando uma espada irá designar, neste mesmo romance, *li mieudres chevaliers de cest païs et li plus loiaus* (...), que não é Artur, mas Balaain. Cf. **Suite**, §§ 93-96, pp. 66-69.

[81] Depois de ter demonstrado perante a corte reunida que Artur é filho de Igerne e de Uterpendragon (cf. **Suite**, § 34, p. 26), reforçando assim a aceitação do jovem rei pelos seus vassalos, Merlim indica a Balaain e Balaan a estratégia que eles deverão utilizar no ataque ao rei Rion (cf. **Suite**, § 121, p. 88) e provoca o atraso dos reforços pedidos pelo rei Lot (cf. **Suite**, § 145, p. 110): é ele o grande responsável pela vitória de Artur sobre os treze reis que se tinham aliado contra o rei de Logres. É ainda Merlim que pede ao rei Leodegan a mão de Genebra para Artur (cf. **Suite**, § 244, p. 198) e que escolhe os cavaleiros que faltam para completar a Távola Redonda (cf. **Suite**, § 248, pp. 202-203).

[82] **Suite**, § 8, p. 5; sublinhados nossos. Na cena do combate com Girflet, Pelinor tinha-se vangloriado de ser *uns des plus renommés chevaliers de ma terre* (**Suite**, § 46, p. 35).

Este misterioso cavaleiro que se afirma o melhor do seu país projecta já a sua sombra sobre o jovem Artur. Quando um dos escudeiros do rei chega finalmente com um cavalo, o violento interlocutor de Artur pede-lho para continuar a sua demanda e, como o rei não lho quer dar, propondo substituí-lo na sua aventura, ele derruba o escudeiro e rouba-lhe a montada. Não contente com esta afronta, chama louco ao jovem rei por ter tido a presunção de empreender *si haute queste comme ceste*, e Artur responde-lhe que em breve há-de medir forças com ele.

Se a relação entre os dois episódios em que Artur e o cavaleiro desconhecido se enfrentam (verbal ou fisicamente) parece confusa ao nível literal, não poderia ser mais límpida ao nível simbólico. Na verdade, é surpreendente que este cavaleiro, que parecia condenado a cavalgar a toda a brida em perseguição da *Beste Diverse*, apareça, alguns fólios mais tarde, imóvel, instalado junto de uma tenda, guardando a mesma fonte onde já encontrara Artur. Porém, aquando do primeiro encontro, o cavaleiro anunciara que Artur poderia certamente encontrá-lo *en ceste forest*, perto da mesma fonte, *car il n'est nus jours que je n'i viegne.*[83] Ao que parece, se do ponto de vista da intriga há efectivamente incoerência, a lógica interna da personagem é plenamente respeitada; este cavaleiro, profundamente ligado ao espaço misterioso da floresta e à fonte que cristaliza os seus traços simbólicos, persegue sempre o mesmo objectivo, quer espere imóvel a passagem dos cavaleiros errantes, quer cavalgue a toda a velocidade em perseguição do animal monstruoso: provar o seu valor, não por vaidade, mas, como ele próprio o diz, porque isso seria uma forma de *savoir la verité de moi meesmes.*[84] O seu valor e a arrogância com que enfrenta Artur transformam-no numa séria ameaça para o rei; porém, tratando-se da única personagem que ignora ou menospreza os títulos de soberania de Artur, acaba por pô-lo face a face consigo próprio, num desafio perigoso mas enriquecedor.

Lembremos que os dois encontros de Artur com o cavaleiro *estrange* acontecem muito perto da altura em que o jovem rei descobre as suas origens e tem uma visão premonitória da sua própria morte às mãos de Mordret. É nesse momento em que se constrói a sua identidade, que ele enfrenta um cavaleiro que se diz seu igual - já que não

[83] **Suite**, § 9, p. 6.
[84] **Suite**, § 8, p. 5.

reconhece a sua autoridade - e que o demonstra - visto que só não o vence devido à intervenção de Merlim; um cavaleiro que, como veremos, é rei como ele e cujo destino, à semelhança do de Artur, parece estar estreitamente ligado à *Beste Diverse*; um cavaleiro que, tendo perdido o cavalo, rouba o de Artur para prosseguir a sua demanda: desde o início, este inimigo a um tempo estranho e familiar apresenta-se como duplo do rei de Logres.[85] No fim do segundo episódio, tudo está suspenso, como o corpo adormecido do cavaleiro da fonte: o confronto não deu origem à vitória de nenhum dos combatentes, a sombra do duplo continua a projectar-se sobre cada uma das duas personagens.

Encaixada na segunda aventura, entre os combates de Girflet e Artur com o guardião da fonte, a cena em que doze mensageiros vêm exigir a homenagem em nome do imperador de Roma[86] tem uma função idêntica à de uma outra passagem, que surge logo após o desfecho do segundo combate (e o dom de *Escalibor*), em que um mensageiro do rei Rion vem exigir o tributo.[87] Em ambas as cenas, Artur recusa veementemente submeter-se e ameaça com a guerra em caso de represálias.[88] Ora, o entrelaçamento destas passagens não é um simples exercício formal: se é evidente que as cenas que têm lugar na corte dizem respeito à soberania, a sua proximidade em relação às cenas da floresta trazem à luz o verdadeiro significado destas, já que o confronto de Artur com o seu duplo, confronto entre dois reis, é também uma questão de poder. Na verdade, o duplo de Artur tem um discurso singularmente próximo do seu. A resposta que Artur dirige aos mensageiros romanos - *Signeur, je ne tieng onques de Roume nule chose* (...). *Et chou que je tieng, je le tieng de Dieu seulement*[89] - é quase igual à que o cavaleiro da fonte lhe dirigira quando ele o acusara de guardar a fonte sem consultar o senhor da terra - (...) *jou meesmes em pris le congié sur moi sans auctorité et sans*

---

[85] Já vimos que o paralelismo entre os dois reis também diz respeito aos seus crimes de luxúria, que o autor da **Suite** relaciona com as suas mortes trágicas (cf. *supra,* II, 1.2.3.). F. Dubost, aliás, afirma que a passagem onde é relatado o seu primeiro encontro os apresenta muito claramente como duplos (cf. **Aspects fantastiques...**, p. 512).

[86] Cf. **Suite**, §§ 43-44, pp. 32-34.

[87] Cf. **Suite**, §§ 71-72, pp. 55-56.

[88] Poder-se-ia considerar a segunda cena como uma variação humorística da primeira (o rei Rion pede a Artur a sua barba e ele responde-lhe rindo que ainda é imberbe), mas o tom mais realista da cena dos embaixadores romanos não exclui as correspondências simbólicas: o número 12 (que designa o número de embaixadores) repete-se, pois Rion deseja acrescentar a décima segunda barba ao conjunto nitidamente incompleto que já possui. Cf. **Suite**, § 44, p. 34.

[89] **Suite**, § 44, p. 34.

grasce d'autrui.[90] Mais tarde, quando se junta aos homens de Artur e luta a seu lado contra as tropas do rei Rion, não deixará, uma vez mais, de marcar a sua independência, mostrando que não é um simples vassalo, mas um aliado:

> « (...) par la bonté que je savoie en vous vous sui je venus aidier, ne mie por chou que je regne tiegne de vous, che savés vous bien.»[91]

Ora, o que distingue esta última afirmação do cavaleiro da fonte é que ela implica o conhecimento da identidade de Artur: o cavaleiro já não se limita a manifestar a sua independência em termos gerais, mas expressa a sua autonomia face ao rei em ascensão. Quanto à sua presença entre os homens de Artur e à sua participação na batalha contra o rei Rion, mostram que, apesar de tudo, a personagem está a tornar-se menos agressiva e mais familiar. O cavaleiro misterioso, que antes surgira na floresta profunda e parecia uma emanação da fonte, comparece agora no espaço humanizado da corte, se bem que o seu aparecimento seja ainda súbito e inexplicado. Só muito tempo depois do combate com Artur, que o deixara imobilizado graças ao encantamento de Merlim, depois de muitos episódios onde nunca é sequer mencionado, o cavaleiro aparece de novo, sem que se saiba por que abandonou a demanda da Besta nem por que já não guarda a fonte. O narrador explica simplesmente:

> Lors parla uns chevaliers de la compaignie le roi, et che estoit cil qui tant longement ot cachié la diverse beste, chis meismes qui puis engenra Percheval, si conme chis contes le devisera apertement.[92]

Quanto à personagem, apresenta-se a Artur como *li chevaliers a qui vous veistes siure la diverse beste*, mas não revela ainda o seu nome.

Ainda que Merlim informe o rei de Logres, logo no seu primeiro encontro com o misterioso cavaleiro, de que o filho ainda não concebido deste último terá o nome de Perceval,[93] ainda que a Besta e o cavaleiro que a persegue surjam na floresta próxima de Carduel, em Gales (o país de Perceval, já nas obras de Chrétien), este silêncio sobre o nome do cavaleiro e o seu reino (até o seu título de rei é calado) contribui para o enigma

---

[90] **Suite**, § 53, p. 42.
[91] **Suite**, § 148, p. 112.
[92] *Ibidem.*
[93] Cf. **Suite**, § 17, p. 14.

que o envolve.[94] Não se trata, evidentemente, de um esquecimento do autor, mas de uma estratégia consciente que impede a redução do duplo de Artur à sua condição secundária de rei de um pequeno país, automaticamente identificável como um dos vassalos do rei de Logres.

***

Como vimos no capítulo II, Artur toma conhecimento, graças a um sonho premonitório interpretado por Merlim, de que, a 1 de Maio, nascerá em Logres o responsável pela destruição do reino. Ele não sabe que se trata de Mordret, o seu filho incestuoso, e ordena que todas as crianças nascidas nessa data sejam levadas para uma torre onde ficarão fechadas, já que tem a intenção de as eliminar mais tarde. Os reis de Orcanie, como todos os súbditos de Artur nas mesmas circunstâncias, enviam-lhe o seu filho recém-nascido, mas o navio onde ele viaja é atingido por uma tempestade e naufraga. O menino, herói predestinado, é o único sobrevivente e será acolhido e educado pelo pai de Sagremor. Entretanto, todas as outras crianças entregues a Artur são abandonadas, por sua ordem, numa embarcação sem piloto e, tendo chegado em segurança às terras do rei Orian, serão por ele criadas em segredo. Merlim sossega os barões do reino dizendo-lhes que as crianças estão vivas, mas não consegue acalmar a fúria do rei Lot, que está convencido de que o filho chegou ao reino de Logres e foi abandonado ao mar como os outros.[95]

Lot distingue-se em tudo do conjunto dos barões. Para começar, a ironia do destino faz com que o único vassalo que acabará por se rebelar contra a cruel decisão do rei seja exactamente aquele que não tinha nenhuma razão para o fazer, não apenas porque Mordret não é seu filho, mas também porque, não tendo o navio em que a criança seguia aportado no reino de Logres, Mordret não foi abandonado ao mar por ordem do rei. Por outro lado, Lot funciona evidentemente como um duplo de Artur, já que é o pai social do seu filho biológico. Homem poderoso, cavaleiro excepcional, Merlim designa-o como *li mieudres chevaliers que vous sachiés en vostre roiame, de*

[94] Tal como Chrétien de Troyes, o autor da **Suite** parece jogar conscientemente com a eliminação de certos pormenores factuais. Como afirma F. Dubost, *l'anonyme qui composa le* ***Huth-Merlin*** *préfère user d'indices ténus qui installent l'incertitude fantastique* (**Aspects fantastiques...**, p. 408).
[95] Cf. **Suite**, §§ 3-16, pp. 2-13 e §§ 73-90, pp. 56-65.

cheus meesmement qui portent couronne»[96] e Artur, quando toma conhecimento de que ele se prepara para se aliar às tropas do rei Rion que haviam invadido o reino de Logres,

> n'est mie peu esbahis, car li rois Loth estoit li hom de sa terre que il redoutoit plus. Si dist a Merlin: «Je ne sai que dire, puis que li rois Loth me veult mal, car che est cil de ma terre en qui je me fiaisse plus au grant besoing et pour cui je fesisse plus. Et je le devoie faire, che m'estoit avis».[97]

Neste romance em que o sentido simbólico parece ser mais importante do que o literal e levar a melhor sempre que há contradição entre os dois níveis, esta designação de «melhor cavaleiro do reino», que já havia sido atribuída ao cavaleiro da fonte e a Balaain, o cavaleiro das duas espadas, não deve ser encarada de ânimo leve. Na **Suite**, ao contrário do que se passa em certas partes de **TP**, a hiperbolização do valor cavalheiresco não implica a sua desvalorização, já que não deve ser entendida na sua dimensão literal. Se Lot, Pelinor et Balaain são considerados, em diferentes momentos do romance, os melhores cavaleiros do reino, é porque, de uma forma ou de outra, todos funcionam como duplos do rei, sendo fulcral para a construção da personagem de Artur o confronto (literal ou simbólico) com cada um deles.

Lot, como já acontecera com o cavaleiro da fonte, põe em perigo a soberania de Artur, não apenas porque o ataca com um poderoso exército, mas também porque revela as suas fraquezas. Apesar da argumentação de Merlim,[98] não podemos considerá-lo um traidor pois a sua revolta é legítima e demonstra mesmo superioridade moral em relação aos barões resignados. Como já o fizera o mago, Lot acusa Artur de ser um rei *desloial et mauvais* e avisa-o, antes de o atacar, que é a sua dignidade régia que ele quer atingir:

> «je ferai mon pooir de lui tollir terre et d'oster le couroune[99] del chief, car il l'a bien deservi, ne homme si desloial comme il est ne deust porter couronne au mien esgart, puis qu'il fist si tres grant desloiauté comme d'occhirre les enfans de son regne.»[100]

Efectivamente, ao abandonar *les enfans de son regne*, Artur cometeu um crime gravíssimo e pôs em causa o futuro do reino: o seu gesto herodiano duplica o pecado de

---

[96] **Suite**, § 134, p. 99.
[97] **Suite**, § 135, p. 100.
[98] Cf. **Suite**, § 143, p. 108.
[99] Sobre os múltiplos sentidos do termo *corone* em francês antigo, cf. D. Boutet, **Charlemagne et Arthur**, pp. 68-69.
[100] **Suite**, § 136, p. 102; sublinhado nosso.

incesto, não apenas porque consiste numa recusa do desenrolar normal do tempo, mas também porque antecede o confronto com um adversário muito perigoso que (como o cavaleiro da fonte, no início do romance, aquando da revelação do incesto) ameaça a sua soberania. Também aqui, a insuficiência de Artur faz-se sentir, já que, mais uma vez, o jovem rei não terá forças para matar o seu duplo. Tal como no seu primeiro combate, a intervenção de Merlim é necessária: com a ajuda de um encantamento, o mago atrasa Lot e a suas tropas, o que permite a Artur e aos seus homens derrotar o rei Rion. Antes mesmo do início da batalha, Lot já sabe que foi vencido pelo mago:

> «Merlins m'a mort [dit-il]. Se je eusse des hui matin chevauchié a esfors, je eusse le roi desconfit et gaaignié ma querele.»[101]

Mas, ao contrário do que acontecera com o primeiro combate, o desfecho da batalha contra Lot e os seus homens não será deixado em suspenso, já que o próprio cavaleiro da *Diverse Beste*, o cavaleiro da fonte que enfrentara Artur, matará o rei Lot.

Durante o combate, Lot exibe as suas extraordinárias qualidades guerreiras. Todos o admiram e Artur chega mesmo a afirmar:

> «Ha! Diex, quel damage quant si preudom coume cis est se mesfait si durement! Car par la proueche que je voi en li m'est il bien avis qu'il soit bien dignes d'avoir tout le mont en sa baillie.»[102]

Artur está tão surpreendido perante a excelência de Lot que, quando este o ataca, mal consegue defender-se: o seu cavalo é literalmente cortado em dois e o rei de Logres violentamente derrubado. A verdade é que a afirmação de Artur já havia preparado o leitor para esta passividade, pois sugeria que no seu espírito pairava a dúvida quanto à justificação ética da luta contra o rei de Orcanie: se este merecia ter todo o mundo sob o seu poder, então porque haveria Artur de lutar com ele para manter a soberania? Esta dúvida que fragiliza Artur põe-no à mercê da violência de Lot e a ameaça à sua unidade como personagem, que o confronto com o duplo representa, é simbolizada pela morte do cavalo, que cai cortado em dois. Mas, para além de tudo isto, a afirmação de Arthur servia também para o aproximar do rei de Orcanie. É que antes da batalha, ao saber que Lot e os seus homens chegariam em breve, ele explicara o perigo que enfrentava como um castigo pelo seu crime antigo:

---

[101] **Suite**, § 146, p. 110.
[102] **Suite**, § 149, p. 113.

«Ha! Diex (...)! Ore cuide que li preudomme comparront chou que je me sui meffais viers vous!»[103]

Unindo sob o mesmo verbo - *se mesfaire* - o seu pecado de incesto e a violência vingativa de Lot, Artur contribui para reduzir as diferenças entre as duas personagens, para tornar mais absurda a luta que as opõe e para pôr em evidência o perigo que o ameaça: perigo de morte por falta de convicção na luta, de agressividade contra o atacante; perigo de anulação da identidade devido à confusão com o duplo. No breve relato do combate, em que cada um dos adversários é muitas vezes simplesmente designado como «o rei», sem que nome ou epíteto o identifique, a confusão psicológica é reforçada por uma incerteza literal.[104]

Felizmente, acaba por surgir outra personagem que não partilha os sentimentos equívocos e as dúvidas existenciais do jovem rei. Trata-se do Cavaleiro da Fonte que, vendo Artur caído por terra, se lança violentamente contra Lot para o vingar e o mata de um só golpe de espada: como o golpe que Lot vibrara no cavalo de Artur, também este *le pourfende* (...) *tout jusques ens espaulles.*[105] A divisão operada pelo novo interveniente, que representa o fim desse perigoso momento de confusão que ameaçava a identidade de Artur, reflecte-se na oposição muito nítida que o narrador estabelece entre *cil d'Orkanie,* que perdem a esperança na vitória a partir do momento em que vêem o seu senhor morto, e *li homme le roi Artus*, cuja energia duplica a partir do momento em que deixam de estar ameaçados pelo excelente guerreiro. Assim, a vitória sobre Lot leva automaticamente à vitória sobre as suas tropas e o Cavaleiro da Fonte, salvando Artur do seu duplo, salvaguarda também a sua soberania.

É só nesse momento, quando anuncia a derrota definitiva do reino de Orcanie, que o narrador pronuncia, pela primeira vez, o nome do cavaleiro da *Diverse Beste*:

Et il furent desconfi et li rois Pellinor ochist le roi Loth d'Orkanie.[106]

Só agora o leitor é informado de que o cavaleiro que ameaçava Artur no início do romance, que perseguia a Besta e guardava a fonte, é na realidade um rei, o que reforça

[103] **Suite**, § 147, p. 112.
[104] Cf. **Suite**, § 149, p. 113.
[105] **Suite**, § 150, p. 114.
[106] **Suite**, § 150, p. 115.

as semelhanças que já os uniam. No entanto, parece também que a revelação da sua identidade[107] o torna menos perigoso, já que é acompanhada de uma significativa mudança de atitude. Agora, com a morte de Lot, Artur está mais próximo de se tornar uma personagem completa, tanto mais que o acto de Pelinor demonstra que este abandonou a sua atitude inicial de desafio, ainda que, ao substituir Artur no campo de batalha, continue a funcionar como seu duplo.

Duas representações simbólicas servirão para figurar a vitória definitiva de Artur sobre os seus duplos régios através da eliminação de Lot, por um lado, e da integração de Pelinor, pelo outro. Para celebrar a vitória sobre Rion e os seus aliados, Artur manda construir um monumento onde é representado face aos reis vencidos, empunhando uma espada com a qual parece ameaçá-los.[108] O narrador começa por mencionar as estátuas de doze reis, que têm, todas elas, uma coroa na cabeça e o nome inscrito no peito; trata-se evidentemente de Rion e dos onze reis que ele submetera, já evocados na cena da exigência do tributo, que antecedera a invasão de Logres. Foi talvez para conservar a referência ao número doze, simbolicamente significativo, mas também para sublinhar a importância e a especificidade da vitória sobre Lot (a quem Artur dedica um túmulo muito rico e uma capela), que o narrador só evoca o décimo terceiro rei num segundo momento. Com efeito, ao conjunto de reis que se distinguem apenas pelo nome que cada um deles exibe no peito, opõe-se a estátua que representa o rei de Orcanie *au plus samblant que on le pot faire*. Mas a imagem de Artur, *plus .X. tans riche que tuit li autre*, torna apesar de tudo secundária a distinção entre Lot e os outros reis: integrado no conjunto de treze estátuas, Lot segura na mão um candelabro, como todos os outros, e, como eles, inclina-se perante a espada ameaçadora de Artur. Mesmo se esta representação de Artur guerreiro não deixa de provocar um sorriso irónico (os seus feitos militares ocupam um espaço demasiado reduzido, e as vitórias realmente importantes não são da sua responsabilidade), a verdade é que o monumento à vitória sobre os treze reis celebra a consolidação do poder arturiano.

---

[107] Já sabíamos que seria ele o pai de Perceval (cf. **Suite**, § 17, p. 14), mas esta única ligação a um mundo conhecido não abolia o enigma, até porque o mistério envolve as relações familiares do herói do **Conte du Graal** desde a obra fundadora de Chrétien de Troyes.

[108] Cf. **Suite**, § 153, p. 117.

Ora, no **Merlin** de Robert de Boron, um outro monumento é erguido à glória do rei de Logres para comemorar uma vitória militar: trata-se da Roda dos Gigantes, as pedras erguidas por Merlim na planície de Salesbieres. Lembremos que, aquando da grande batalha contra os Saxões - batalha decisiva que antecede um longo período de paz - os filhos de Constant, Uter e Pendragon, haviam lutado lado a lado para defender o reino dos invasores pagãos. Pendragon era o rei, mas partilhava o governo com o irmão: a ameaça exterior era apenas mais um aspecto da fragilidade da figura régia e a vitória sobre os Saxões coincidiu naturalmente com a morte de um dos irmãos. Uter sucedeu a Pendragon no trono e o nome por ele adoptado - Uterpendragon - era a prova evidente do sentido simbólico da morte do irmão mais velho: pelo seu sacrifício, o irmão sobrevivente integrava o seu duplo e tornava-se uma personagem plena, apta para governar.[109]

É possível que o autor da **Suite** tenha querido evocar Stonehenge ao descrever a torre com as estátuas dos reis vencidos. Trata-se, evidentemente, de um monumento bem mais modesto (mas igualmente construído por Merlim) e mais efémero - os círios que as estátuas seguram apagar-se-ão no dia da morte do mago, enquanto o monumento de Salesbieres *parroit tant com crestientez durroit*[110] - mas isso decorre da mundividência bem mais pessimista do romance mais tardio, sempre dominado pela expectativa do apocalipse arturiano. Em relação aos ritos fúnebres que seguem a batalha, porém, o paralelismo torna-se flagrante. No **Merlin**, Uter

> fist touz les cors des crestiens assambler en une piece de terre et chascuns i traist le cors de ses amis, les uns pres des autres par tropiaus. Et Uitier fist aporter le cors son frere en la compoignie de ses homes. Einsis fist chascuns a son ami escrire sor sa tombe cui il estoit. Et Uitiers fist son frere lever plus haut des autres et dist qu'il ne feroit sur lui non escrire, quar molt seroient fol cil qui sa tombe verroient, s'il ne conoissoient bien que c'est la tombe au seingnor de cels qui la gisent.[111]

Claro que há uma razão muito forte para que Uter não mande inscrever o nome do irmão no túmulo: apropriou-se dele. Mas na **Suite**, a distinção entre as estátuas dos reis que exibem os seus nomes no peito e a estátua de Lot que não necessita de identificação por

[109] Cf. **Merlin**, §§ 45-47, pp. 168-181. Interpretação de Helder Godinho.
[110] **Merlin**, § 47, p. 179.
[111] **Merlin**, § 46, p. 175-176.

ter sido feita à sua imagem e semelhança, repete a oposição do romance de Boron, tanto mais que, aquando dos ritos funerários, Lot tinha igualmente merecido um túmulo mais rico do que todos os outros e uma capela só para ele. Finalmente, o rei de Orcanie, o país dos mortos, está estranhamente próximo de Pendragon, rei dos guerreiros caídos com ele, *seignor de cels qui la gisent.* Assim se confirma a função da morte de Lot, duplo de Artur: o seu sacrifício é necessário para a construção da figura real.

Quanto a Pelinor, a sua integração no mundo arturiano dá-se a partir do momento em que presta homenagem a Artur e em que Merlim designa para ele um lugar na Távola Redonda. Tendo obtido do rei de Carmelide a mão de sua filha Genebra, Artur reúne os seus súbditos em Camalot para receber a noiva com grande pompa e apresentar a Mesa Redonda, que o rei Leodegan enviou como dote. Dos cento e cinquenta lugares, cinquenta estão vazios e Merlim, a pedido de Artur, designa os quarenta e oito cavaleiros que merecem a distinção de se sentar à mesa. A sua escolha é milagrosamente confirmada, já que em cada cadeira surge o nome do cavaleiro que aí tomou lugar, enquanto nas duas cadeiras vazias nenhum nome aparece. O lugar que se encontra *en mi lieu* é evidentemente o *Siege Perilleus*, que ficará desocupado até à chegada do Bom Cavaleiro, enquanto o último, igualmente vazio, se destina a um rei, já que o primeiro foi destinado a Artur. Merlim explica a importância da hierarquia e da simetria desta Mesa que representa a ordem arturiana:

> « (...) il doit definer ensi qu'il commenche. Il commenche par roi et par roi doit definer. Vous estes rois et boins chevaliers [dit-il à Arthur] et seés el coumenchement ens ou premier lieu, et je meterai el daerrain aussi boin chevalier ou millour comme vous, et ensi coummenchera par haute personne et finnera par haute, et ensi le doit faire si haus liex coume est cil de la Table Reonde.»[112]

Ora, esse rei, que não é inferior a Artur e que talvez até o ultrapasse em valor cavalheiresco, chega à corte no dia seguinte e presta-lhe homenagem. Ajoelhando-se perante ele, dirige-lhe o seguinte discurso:

> «Rois Artus, je sui cha venus pour veoir ta feste, ta joie et ta grant hounour. Et saches que je te pris et lo sour tous les rois que je sache orendroit el monde. (...) Et pour chou que je connois vraiement que tu seras li plus vaillans des rois crestiiens qui a ton vivant soient sui je venus a ta court pour toi faire hounour. Et ses tu de quoi? De che que je te ferai hommage et devenrai orendroit tes hom voiant tous tes

[112] **Suite**, § 256, p. 211; sublinhado nosso.

barons pour chou que tu t'en fies des ore en avant en moi et soie tes privés.»[113]

Este momento é excepcionalmente importante para a afirmação do poder de Artur, não porque um rei lhe presta homenagem, tornando-se seu vassalo (*assés avot rois ou palais*, como afirma o narrador), mas porque se trata de Pelinor, o único que, depois da morte de Lot, pode ser considerado seu igual. O ponto culminante da lenta confirmação da realeza de Artur é este momento da integração do seu duplo sobrevivente que ocorre, naturalmente, no dia do seu casamento: segundo a tradição céltica, é a mulher, representante da terra, que detém e concede a soberania[114] e a **Suite** conserva ainda esse traço mítico, como muitos outros.

A profecia de Merlim segundo a qual, graças à beleza de Genebra, Galehot entregará um dia a Artur todas as suas terras[115] enquadra-se na mesma concepção do mundo e revela o que, na história deste triângulo amoroso, interessa realmente ao autor do nosso romance: não os meandros psicológicos da paixão, mas as suas implicações políticas. Note-se, aliás, que Merlim faz este vaticínio no momento em que Artur lhe confessa pela primeira vez o seu amor pela princesa, que ele só revela porque os seus vassalos o pressionam para se casar. Claro que não é de sentimentos que se trata aqui, mas de poder. Ora, Galehot desempenha no **Lancelot en Prose**, em relação a Artur, o mesmo papel que, na **Suite**, é assumido por Pelinor: rei que se eleva acima de todos os outros à condição de igual de Artur, tem a ambição de submeter o mundo inteiro e afirma-se como uma ameaça séria à supremacia do rei de Logres.[116] É frequentemente comparado a Artur, sublinhando-se a sua superioridade moral,[117] e a submissão final explica-se pelo seu amor sem limites por Lancelot.[118] Este, que começa por ser o

---

[113] **Suite**, § 257, p. 211.

[114] Cf. C. Matthews, **Arthur and the Sovereignty of Britain. King and Goddess in the *Mabinogion***, London, Arkana, 1989, pp. 19-30.

[115] Cf. **Suite**, § 243, p. 197.

[116] Recorde-se que Galehot declara guerra a Artur com o objectivo de anexar o seu reino e as terras de todos os seus vassalos. A superioridade militar do rei das *Lointaignes Iles* decorre naturalmente da sua superioridade moral, já que o suzerano mais generoso é aquele que consegue reunir mais vassalos fiéis (cf. **LP**, T. VIII, XLIXa, 21-30, pp. 16-23 e E. Kennedy, **Lancelot and the Grail - a study of the Prose *Lancelot***, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 73 e 91-99).

[117] Cf. **LP**, T. VII, XLVIa, 3, pp. 440-441. Antes da primeira batalha que opõe as tropas de Artur às de Galehot, o rei de Logres é acusado de não cumprir os seus deveres como rei (cf. **LP**, T. VIII, XLIXa, 14, pp. 10-11).

[118] Cf. J. Frappier, «Le personnage de Galehaut dans le **Lancelot en Prose**», **Romance Philology**, XVII, 1963-1964, pp. 535-554.

campeão do rei de Logres, passa para o campo de Galehot como reconhecimento pela sua cortesia, mas depois intercede junto deste, por amor a Genebra, para que ele se renda a Artur. É portanto a Lancelot (e ao seu amor pela rainha) que Artur deve a soberania.[119]

A **Suite du Merlin** retoma o mesmo tema, retirando-lhe as motivações psicológicas e eliminando a figura do cavaleiro mediador - Lancelot. Assim, se nos limitarmos à análise das motivações explícitas das personagens, as razões que levam Pelinor a submeter-se a Artur ficarão para sempre por revelar: a acção deste romance não justifica o rasgado elogio que Pelinor dirige ao rei de Logres, que se mostra quase sempre indeciso, nunca ultrapassa as dificuldades sem ajuda e, ainda para mais, tem a consciência pesada de graves pecados. Teremos, porém, ainda a oportunidade de demonstrar que esta incongruência - como muitas outras na **Suite** - é apenas aparente.[120] A indiferença pela psicologia das personagens e a frequente inexistência de ligações lógicas entre os episódios causam a perplexidade do leitor moderno, que pensa estar perante aventuras sem nexo. Mas as incoerências narrativas, tal como as contradições psicológicas, podem revelar simplesmente que o autor segue uma lógica diferente daquela que enforma as leituras de hoje, menos perceptível ao nível literal: a lógica do mito e do símbolo.[121]

Ainda assim, a alegria e a magnificência da festa que celebra a completude da Távola Redonda anunciam já esse outro momento culminante do reino arturiano - o *Pentecostes do Graal*. A dignidade do lugar de Pelinor poderia antecipar a importância de Perceval na mesma mesa, mas o que é curioso nesta passagem é que o autor da **Suite** não explora esse possível narrativo. Evoca a Cadeira Perigosa porque a tradição é demasiado forte para que ele possa ignorá-la, mas nunca refere os dois companheiros de Galaaz que formam com ele a trindade do Graal e prefere, ao simétrico conjunto dos três lugares,[122] o paralelismo entre o primeiro e o último. Assim, neste momento em que o

---

[119] Cf. E. Kennedy, **Lancelot and the Grail**, pp. 72, 77). Na **Suite**, como vemos, o cavaleiro é substituído pelo mago: é Merlim o suporte fundamental da realeza arturiana.

[120] Cf. *infra*, III, 2.2.

[121] É esse o argumento defendido por Helder Godinho no artigo «L'Espace du Personnage dans la "Chanson de Roland"» (*in* **Em Torno da Idade Média**, Lisboa, FCSH - Universidade Nova, 1989, pp. 53-75). A sua visão da luta pela soberania e da construção das personagens como um jogo de duplos que é necessário eliminar inspirou muitas das páginas deste capítulo.

[122] Na cena paralela do **Merlin** de Robert de Boron (a cena da instituição da Távola Redonda, § 49, pp. 187-190), só um lugar se distingue de todos os outros: a cadeira vazia que lembra o lugar ocupado por

Bom Cavaleiro ainda não foi sequer concebido, e apesar da insistência de Merlim sobre a fraternidade que deve unir os companheiros, a Távola Redonda constitui, tal como as estátuas erigidas depois da batalha contra os reis aliados de Rion, um monumento à realeza arturiana.[123] Mas é um monumento que parece contradizer a supremacia absoluta de Artur já que, ao contrário do conjunto estatuário acima referido, não salvaguarda a superioridade de Artur relativamente a todos os outros elementos, representando antes uma soberania bicéfala através do paralelismo muito evidente entre os dois lugares reservados aos dois reis.

***

Depois desta breve incursão na corte arturiana, Pelinor retoma a errância cavalheiresca: como qualquer companheiro da Távola Redonda, deverá partir e pôr à prova o seu valor. Note-se que, ainda que não haja contradição entre o seu estatuto régio e a sua condição de cavaleiro,[124] o facto de Pelinor partir com uma missão definida por Merlim (vai em busca de Nivienne, que fora raptada em plena corte arturiana), enquanto Artur fica na corte, assumindo a função régia, distingue as duas personagens nesta parte do romance. As peripécias da aventura de Pelinor serão narradas detalhadamente, o que contribuirá para o tornar mais familiar, mas a revelação de antigas profecias sobre a sua morte e a da sua filha e a descoberta do segredo da concepção do seu filho bastardo Tor voltam a trazer à luz a condição régia da personagem. Na verdade, parece que, em oposição a Artur, finalmente unificado, Pelinor se cinde em duas figuras que se encontram por vezes, vivendo uma as aventuras cavalheirescas com Galvão ou Gaeriet, e surgindo a outra em imagens mais ou menos misteriosas porque independentes de um contexto espacial ou temporal definidos, e com forte conotação simbólica.

Judas na mesa da Última Ceia e que, embora ainda não seja qualificada como «Perigosa», depressa revelará os seus perigos (cf. § 50, pp. 191-195). Contudo, no **Joseph** de Boron, os dois mais altos guardiães do Graal, Joseph e Bron, ladeiam o lugar vazio e central da mesa do Graal, que também remete para o lugar de Judas (cf. A. Micha, «L'origine de la Table du Graal et de la Table Ronde chez Robert de Boron», **Romance Philology**, IX, 1955, pp. 174-175): forma-se assim uma trindade que é depois retomada em **LP** (cf. T. VI, CVI, p. 191) e na *Queste*, com os três cavaleiros eleitos, Galaaz, Perceval e Boorz.

[123] E. Baumgartner nota como uma importante inovação de **TP** e da **Suite** a introdução de Artur na Távola Redonda, até então reservada aos cavaleiros. Cf. «La Couronne et le Cercle: Arthur et la Table Ronde dans les manuscrits du *Lancelot-Graal*», *in* **Texte et Image. Actes du Colloque International de Chantilly,** Paris, Les Belles Lettres, 1984, pp. 194-195.

[124] Como afirma D. Boutet, *La condition de roi, bien que supérieure à celle de simple chevalier* (...), *ne présente avec cette dernière aucune rupture, aucune discontinuité: elle est simplement plus large, et peut ainsi l'englober.* (**Arthur et Charlemagne**, p. 40)

Tendo partido em busca de Nivienne, Pelinor avista, perto de uma fonte, uma donzela que chora o amigo ferido de morte e lhe pede socorro, mas ele passa sem lhe dar atenção. A donzela desesperada suicida-se e, quando Pelinor, já de regresso, volta a passar pelo mesmo local, descobre a cabeça da menina, pois o seu corpo foi devorado pelas feras. Pelinor sente-se responsável por esta tragédia e leva a cabeça até à corte, onde narra as suas aventuras e se lamenta pela *mescheance* que se abateu sobre ele. Merlim lembra-lhe então a magnífica corte que ele reunira, dois anos antes, na cidade de Montor:

> et avoit a cele court venu moult de chevalerie et de pres et de loing (...) Bien m'en souvient, che dist li rois, que je ne fui onques nulle fois si joians comme je fui a celui jour. - Bien puet estre, che dist Merlins. (...) Quant vos estiés a vostre dos viestu de vos dras roiaus, vostre couroune en vostre chief, et vous aviés euut tous vos mes, lors devant vous vient un fol qui vous dist: «Rois, oste cele couroune de ton chief, car elle ne te siet pas bien. Et se tu ne l'ostes, li fiex del roi ochis le t'ostera, et ensi la perdras. Et se tu la pers, che ne sera grant mierveille, car par ta mauvaistié et par ta negligense en lairas tu ta char devourer a lions chelui an mesmes que tu seras mis en autrui subjection.» Ensi te dist li fols la senefiance de ta mort et chou que tu seras mis en autrui subjection.[125]

A insistência nos símbolos da realeza e o facto de esta corte parecer marcar um momento particularmente brilhante do reinado de Pelinor pela alegria incomparável que ele sentiu nesse dia sugerem que não se trata aqui de um acontecimento sem importância, mas de uma cena com forte significado simbólico, a relacionar com essas outras cortes memoráveis em que o poderio arturiano se afirma pela alegria e a pompa, como no dia da apresentação da Távola Redonda (na **Suite**) ou no *Pentecostes do Graal* (na *Queste*). E isso é tanto mais significativo quanto, como afirma Daniel Boutet esquecendo o caso excepcional que agora analisamos,

> Dans les chansons de geste et les romans, la royauté se distingue par un trait d'autant plus significatif qu'il ne correspond nullement à la réalité historique: le roi est le seul qui tienne de véritables cours. Les grands barons de Charlemagne, comme les "roitelets" qui gravitent autour d'Arthur, peuvent réunir autour d'eux leurs vassaux en prévision d'une situation difficile (...) ou organiser des fêtes autour d'un événement majeur (les fêtes autour du couronnement d'Erec à Nantes, par exemple): on ne les voit jamais rivaliser avec Arthur ou Charlemagne.[126]

---

[125] **Suite**, § 307, p. 266; sublinhados nossos.
[126] **Charlemagne et Arthur**, pp. 33-34.

Como vemos, Pelinor está longe de ser um simples vassalo de Artur; não podemos, de modo algum, assimilá-lo aos múltiplos *roitelets* que frequentam a sua corte.

Tal como nas descrições das magníficas cortes arturianas, a afirmação da realeza em toda a sua plenitude atrai pensamentos funestos e negras profecias pois, segundo o espírito da alternância cíclica que o *topos* da Roda da Fortuna tão bem representa, a ascensão é inevitavelmente seguida de decadência. A profecia que Pelinor não compreende será em breve transparente para o leitor: Galvão há-de tirar-lhe a coroa, isto é, há-de matá-lo; a imagem da sua carne devorada pelos leões evoca a morte da sua própria filha, a donzela da fonte que ele deixou morrer na floresta porque não a reconheceu e cujo corpo foi devorado pelos animais selvagens. Lembremos ainda que esta profecia está ligada a uma outra que anuncia a morte do rei, cujo grito de socorro não será levado a sério pelo seu próprio filho, e que a evocação destes «homicídios» simétricos e involuntários aproxima Pelinor de Artur, que será, também ele, o responsável pela morte do seu filho parricida.[127] Mas o que torna esta evocação ainda mais interessante é que o bobo localiza temporalmente as desgraças de Pelinor na altura da sua submissão a Artur (*chelui an mesmes que tu seras mis en autrui subjection*). Com efeito, a partir desse momento, o reinado de Pelinor entrou num período de decadência, enquanto Artur, num movimento inversamente simétrico, vai progredir até ao cume do *Pentecostes do Graal*.

Mas regressemos ao rei Artur e ao seu percurso na conquista do poder. Quando, depois do casamento com Genebra e da instituição da Távola Redonda, cinco reis de países vizinhos se aliam para invadir o reino de Logres[128] pondo uma vez mais em perigo a soberania de Artur, este ultrapassa a prova com os seus companheiros de sempre e sem necessitar sequer da ajuda de Pelinor e das suas poderosas tropas: Artur, Keu, Galvão e Girflet matam os cinco reis inimigos em combate singular e recuperam a segurança do reino. Porém, tendo regressado a Camalot, é a Pelinor que Artur pede para escolher os novos cavaleiros que deverão ocupar os lugares deixados vagos na Mesa Redonda por ocasião dos últimos confrontos. Repetindo o gesto de Merlim aquando do

[127] Cf. *supra*, III, 1.3.
[128] Cf. **Suite**, § 341, p. 297.

casamento com Genebra,[129] Pelinor designa os cavaleiros merecedores de tal distinção e, tal como nesse momento fundador, *Aventura e Fortuna* ratificam a sua escolha fazendo aparecer os nomes dos ditos cavaleiros nas cadeiras que agora ocupam.[130] Assim se adivinha a substituição de Merlim na sua função de adjuvante de Artur nos negócios do reino, já que, retirado na floresta com Nivienne por quem se perdeu de amores, o encantador morrerá em breve. Quanto à ajuda sobrenatural nos momentos de maior aflição, passará a ser prestada pela própria Nivienne, como o sugere a cena em que a donzela suspende o gesto de Accalon que se preparava para matar Artur,[131] numa intervenção rigorosamente paralela à de Merlim, quando adormecera Pelinor que combatia com o jovem rei: a partilha das funções do sábio profeta entre estas duas personagens é mais uma prova da evolução de Artur, que deixa de ter sobre si a sombra demasiado imponente de Merlim, mas é também um sinal da eterna dependência do rei de Logres.

Depois deste episódio, Pelinor surgirá apenas duas vezes, mas fora da corte arturiana e sem que as suas relações com Artur sejam referidas. Ora, numa dessas ocasiões, aparece dotado de todos os atributos reais, numa atitude que confirma as nossas interpretações acerca da sua função como duplo de Artur, mas que parece contrariar o processo que temos vindo a descrever de paulatina submissão desta personagem pelo rei de Logres através da eliminação do seu potencial agressivo e da agregação das suas qualidades cavalheirescas e governativas. O Morholt avista um dia um castelo junto do qual foram erguidas quarenta tendas onde cavaleiros e barões comemoram o aniversário da coroação de Pelinor. Junto de uma delas, o cavaleiro vê

> le roy qui se seoit en une chaire d'ivoyre et avoit sa coronne d'or en son chief, et devant lui estoit si ceptres sur une table d'argent. Et ung chevalier estoit en estant devant lui qui tenoit l'espee mesmes toute nue, pointe droicee contremont. Et le roy estoit vestus de sa robe royal en quoy il avoit esté sacrés, si ressembloit moult bien preudom, et si estoit sans faille.[132]

O narrador acrescenta que o rei Pelinor deixara a corte do rei Artur e que os seus súbditos festejavam também o regresso do rei bem amado.

---

[129] Cf. **Suite**, § 250, pp. 204-205.
[130] Cf. **Suite**, § 353-354, pp. 306-308.
[131] Cf. **Suite**, § 398, pp. 344-345.
[132] **Suite**, § 474, pp. 430-431.

Esta representação de «Pelinor em majestade» não pode deixar de lembrar, pelo seu carácter solene, as estátuas erguidas neste romance em honra de Artur. E mostra o rei na companhia do seu campeão, que ergue perante ele a espada como para demonstrar que é o seu braço armado. Ora, a celebração da realeza de Pelinor nesta fase já tardia da **Suite du Merlin** comporta uma grande dose de ambiguidade. Por um lado, é evidente que salientar o poder de um rei que se submeteu a Artur é ainda uma forma de fazer ressaltar a soberania que este conquistou - tanto mais que Pelinor abandonou completamente a pose agressiva do início do romance. Porém, esta exibição tão clara dos atributos régios de uma personagem que começou por se pôr em pé de igualdade com Artur não deixa de causar um certo incómodo, sobretudo se tivermos em conta que a fragilidade inicial do rei de Logres nunca é completamente anulada, já que as ameaças à sua vida continuam (Morgana não morreu, apenas se afastou) e prossegue também a necessidade constante de ajuda e conselhos.

Não podemos saber exactamente quais eram os planos do autor da **Suite du Merlin**, já que o carácter fragmentário e não totalmente coerente do ciclo do Pseudo-Robert de Boron nos impede de ver na **Folie Lancelot** ou na **Demanda** a completa realização dos seus projectos. Pretenderia ele reforçar o poder de Artur com a sua afirmação como personagem autónoma e plena? E como poderia fazê-lo? A segunda parte do romance relega-o para segundo plano, centrando-se nas aventuras de alguns cavaleiros. Sabemos, porém, que Galvão jurara matar Pelinor para vingar seu pai; sabemos, também, que Galvão é um dos protagonistas de dois importantes blocos de aventuras na **Suite** e veremos que, nesta obra, apesar de ir cometendo algumas infracções às normas cavalheirescas, ele não deixa de ser uma personagem positiva.[133] Assim, a morte de Pelinor poderia não ter o carácter destrutivo que assumirá nas obras posteriores, mas funcionar como um gesto de purificação da personagem arturiana por parte do seu mais legítimo representante e herdeiro - Galvão. Por isso, o louco que prevê a morte de Pelinor às mãos do sobrinho de Artur fá-lo nestes termos:

> «Rois, oste cele couroune de ton chief, car ele ne te siet pas bien. Et se tu ne l'ostes, li fiex del roi ochis te l'ostera (...).»[134]

[133] Cf. *infra*, IV, 1.1.
[134] **Suite**, § 307, p. 265.

O acto de Galvão não é encarado como a consequência de um desejo pessoal de vingança contra o indivíduo que matou seu pai, mas como um regicídio. Na verdade, depois da importante contribuição do encantador para a construção da personagem régia, era necessário que o cavaleiro mais ilustre do reino confirmasse a sua completude através da eliminação definitiva do último duplo. Resta saber se o pessimismo do autor da **Suite** não iria transformar este feito, à partida benéfico, num acto de *mescheance*.[135]

2.2. O Rei do «Outro Mundo»

A complexa relação Artur / Pelinor na **Suite du Merlin**, que examinámos já sob diversos prismas, poderá tornar-se mais clara se recorrermos à comparação com um texto que cristaliza, numa forma mais arcaica do que os romances franceses, alguns aspectos importantes da mitologia céltica. Referimo-nos ao *mabinogi* «Pwill, príncipe de Dyvet»,[136] cujas afinidades em relação a uma passagem da **Suite** foram notadas por Francis Dubost. No *mabinogi* acima citado, Pwill perde-se na floresta durante uma caçada e depara com uma matilha de estranhos cães brancos com orelhas vermelhas pertencente a Arawn, rei de Annwvyn. Estes canídeos de aspecto bizarro podem lembrar a *Beste* da **Suite**, sobretudo se tivermos em conta o conflito que opõe os dois caçadores, singularmente afim do que opunha Artur e Pelinor:

> Dans les deux cas un geste discourtois a été accompli: Pwill écarte la meute qui avait terrassé le cerf et appelle ses propres chiens à la curée; Pelinor s'empare du cheval destiné à Arthur afin de poursuivre la quête de la "beste glatissant". Dans les deux cas, rendez-vous est pris pour un combat qui doit avoir lieu dans un an[137]: entre Arthur et

---

[135] Com efeito, se a sequência narrativa que dá conta da morte de Pelinor e das suas consequências imediatas, encontrada por Bogdanow num manuscrito tardio (cf. «The Madrid *Tercero libro de don Lançarote* (Ms. 9611) and its relationship to the *Post-Vulgate Roman du Graal* in the Light of a Hitherto Unknown French Source of One of the Incidents of the *Tercero libro*», **Bulletin of Hispanic Studies**, LXXVI, 1999, pp. 441-452) remonta à **Suite**, então a fúria vingativa que encontraremos no Galvão dos últimos redactores tristanianos e da **Demanda** foi inaugurada pela irmã de Pelinor, que tenta forçar o maior número possível de cavaleiros a jurarem vingança. Sobre a cena da morte de Pelinor e o seu lugar no ciclo do Pseudo-Boron, cf. «Conclusão».

[136] Utilizamos a tradução de Joseph Loth, «Pwill, prince de Dyvet», *in* **Les *Mabinogion* du Livre Rouge de Hergest avec les variantes du Livre Blanc de Rhydderch**, Genève, Slatkine Reprints, 1975, pp. 81-117. Segundo Loth, a redacção dos *Mabinogion* remonta aos sécs. XI-XII, mas estes textos funcionam como um repositório de uma tradição oral ainda mais antiga (cf. *ibidem*, p. 44-46).

[137] Na verdade, na **Suite** o combate não é adiado para daí a um ano; Pelinor faz alusão à possibilidade de se fixar uma data para o duelo, mas isso acaba por não acontecer: *Quant tu me vaurras trover, fait li*

> Pelinor d'une part, entre Pwill, qui pendant une année prendra les traits et la place d'Arawn, et Hafgan, l'ennemi de ce dernier, d'autre part.[138]

Dubost conclui que os motivos comuns às duas narrativas revelam a utilização de materiais idênticos redistribuídos de formas diferentes, ao serviço de significações diversas. Porém, as analogias não se reduzem a esta cena aparentemente anódina. Antes de mais nada, convém sublinhar que o reino de *Dyvet* corresponde a uma região do País de Gales - o reino de Pelinor, na **Suite**. Depois, há que acrescentar que Pridery, o filho de Pwill, foi já identificado com Peredur, o Perceval da tradição galesa:[139] mais um elemento decisivo para a assimilação entre o herói do *mabinogi* e a personagem do romance arturiano. Por outro lado, vimos já que a relação algo conflituosa entre os dois reis do texto francês diz respeito à construção da soberania. Ora, é exactamente disso que se trata no *mabinogi*: como compensação pela afronta sofrida, Arawn pede a Pwill que o substitua durante um ano, tomando o seu aspecto, enquanto ele tomará o lugar de Pwill, assumindo a sua aparência. No termo desse período, Pwill deverá combater contra Hafgan, rei de Annwvyn, com quem Arawn se encontra em guerra, já que a sua substituição no combate com o rival que cobiça o seu reino é a única forma de o derrotar. No dia seguinte ao combate, Pwill e Arawn poderão encontrar-se no mesmo local onde se conheceram e reassumir os seus papéis e aparências primitivas.[140]

Arawn e Hafgan, cujos domínios se encontram exactamente em frente um do outro, são ambos designados «rei de Annwvyn», termo que significa «abismo» e designa frequentemente o Outro Mundo[141] - Outro Mundo que, para os povos célticos, assume em geral um aspecto idêntico ao mundo dos homens, funcionando como um mundo paralelo àquele, embora livre das contingências do tempo e da morte.[142] Neste caso, a circunstância de os dois reinos do Outro Mundo se encontrarem exactamente em frente

---

cevaliers, si vien a ceste fontainne. Et saces que se tu m'i veuls metre jour, que tu m'i trouveras (...) (**Suite**, § 9, p. 6). Mais tarde, Artur e Pelinor lutarão perto da fonte (cf. **Suite**, §§ 53ss, pp. 41ss).

[138] **Aspects fantastiques...**, pp. 929-930, n. 21.

[139] Cf. R. S. Loomis, **Celtic Myth and Arthurian Romance**, New York, Haskell House Publishers, 1967, pp. 153-154.

[140] Cf. «Pwill, prince de Dyvet», *in* **Les *Mabinogion...***, pp. 85-86.

[141] Cf. J. Loth, **Les *Mabinogion...***, p. 85.

[142] Sobre o Outro Mundo céltico e a sua estreita ligação ao mundo dos homens, cf. R.S. Loomis, «The Spoils of Annwn, an early Arthurian poem», **PMLA**, 56, 1941, pp. 887-936 e Jean Marx, **La légende arthurienne et le Graal**, Genève, Slatkine Reprints, 1981, pp. 82-89. Duas características do Outro Mundo céltico que encontramos neste *mabinogi* são a extrema riqueza e a extraordinária beleza das mulheres que o habitam.

um do outro parece sugerir que os dois reis governam dois territórios paralelos entre si, como que reproduzindo a relação este mundo / Outro Mundo:[143] note-se que Pwill defronta Hafgan num vau, espaço tradicional do combate pela soberania, já que é o único local onde a fronteira aquática que separa os dois mundos permite o confronto dos adversários em campo neutro.[144] A fonte, outro espaço aquático, lugar por excelência da aparição das fadas, funciona também como uma fronteira entre os dois mundos: daí que seja esse o local onde Pelinor surge aquando das suas duas primeiras aparições. Acrescente-se que, no segundo encontro com Artur, o rei de Gales assume a função de «guardião da fonte», ou seja, guardião da passagem entre os dois mundos.[145] Por outro lado, o facto de os reis em causa no *mabinogi* serem ambos designados «rei de Annwvyn» sugere que ambos se consideram soberanos do mesmo território (e por isso lutam) e que os reinos paralelos ocupam na verdade o mesmo espaço.

Fundamental por representar um momento particularmente crítico na afirmação da realeza arturiana e também por revelar, mais uma vez, a estreita interdependência deste e do Outro Mundo no que diz respeito à confirmação da soberania, é a breve narrativa da **Suite** do *Gué la Roine*, que tem como cenário um vau, tal como o combate entre Pwill e Hafgan. Trata-se do combate entre Artur, Keu, Girflet e Galvão, de um lado, e cinco reis que provêm de territórios reais ou imaginários, mas que pela sua situação geográfica (é o caso da Dinamarca, a Norte, e da Irlanda, uma ilha, tal como a *Isle Lontaigne*) ou pela simbologia do espaço que designam (o reino de *Val*), ou ainda devido à tradição romanesca (Sorelois, o reino de Galehot) remetem, de uma forma ou de outra, para o Outro Mundo. O relato do confronto é uma curiosa mistura de dados «realistas» e simbólicos. Assim, o narrador começa por informar que o rei Artur e as suas tropas se dirigem para o reino de Norgales, onde poderão enfrentar os inimigos.

---

[143] A velha tradição dos reinos paralelos subsiste sob uma forma curiosa na **Suite**: o narrador refere a existência de dois reinos de *Norhomberlande*: um deles situa-se na Grã-Bretanha e fica entre os reinos de Logres e de Gorre; o outro fica na Bretanha Armoricana e é a terra de Nivienne (cf. **Suite**, § 321, p. 280).

[144] Pwill e Hafgan combatem não junto do vau, mas dentro dele: *Aussitôt les deux rois s'approchèrent l'un de l'autre vers le milieu du gué, et en vinrent aux mains* (p. 88, sublinhado nosso). Loomis compara várias narrativas de combates em ou junto de vaus (entre as quais, o *mabinogi* em apreço) e chega à conclusão de que *the ford was a border barrier* (...) (**Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes**, New York, Columbia University Press, 1949, p. 450).

[145] Sobre o guardião de passagens no romance arturiano, cf. P. Le Rider, **Le chevalier dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes,** Paris, C.D.U. / SEDES, 1978, pp. 266-267.

Chegados perto do rio Hombre,[146] instalam-se esperando reforços, já que o rei Pelinor prometeu auxiliá-los com mais tropas, mas são atacados de surpresa e sofrem muitas baixas. Artur é aconselhado a passar o rio com Genebra, que o acompanha, pois Pelinor e os reforços aproximar-se-ão certamente pela outra margem e poderão protegê-los, mas ao chegar perto da água, o rei apercebe-se da violência da corrente e compreende, assim como os seus companheiros, que se encontra entre dois perigos igualmente graves. Genebra, Girflet e Galvão preferem passar primeiro o rio e enfrentar depois os inimigos, mas Keu e Artur defendem a estratégia contrária. Assim, enquanto Genebra se afasta, os quatro companheiros enfrentam os cinco reis e matam-nos. Depois, é tempo de recuar, pois as tropas dos reis inimigos aproximam-se a toda a velocidade para os vingar. Dá-se então algo surpreendente: é que Genebra já se encontra do outro lado do rio e indica-lhes o vau por onde eles poderão passar em segurança.

> quant il regardent viers Hombre, il voient que la roine l'avoit ja passé et estoit de l'autre part de l'iaue. Et il se voelent ferir dedens et la roine lour crie: «N'entrés mie par illuec, mais par dela! Si lour moustre le gué. Et il se metent ens et passent outre. Et li autre de l'ost qui aprés venoient se metent en l'iaue ne ne quisent mie le gué, si la truevent si parfonde que tout cil qui se mirent dedens i furent noiiet, et estoient bien .CC. ou plus.
> Quant li rois les vit ensi noiier et perir, il demande a la roines: «Dame, qui vous ensegna le gué quant vos le trouvastes si bien? - Ensi, fait elle, m'en cheï que je le trouvai maintenant. - Dame, fait il, ore a cis gués recouvré non que il n'avoit mie devant[147]

Este episódio resulta da adaptação de uma pequena narrativa encaixada de **LP**, em que o rei Artur, Galvão, o rei Urien, o rei Lot, Ivain e Keu defrontam sete reis inimigos. Tal como aqui, tudo se passa junto a um vau no rio Hombre e Keu derrota dois reis enquanto cada um dos seus companheiros mata apenas um. Mas ao contrário do que acontece na **Suite**, é a rainha o objecto da disputa:[148] os reis inimigos haviam raptado Genebra, que é salva graças aos feitos dos seis companheiros. Ora, tendo em conta o

---

[146] Note-se que, já em **LP**, é o rio Hombre (Humber) que corre junto da *Douloureuse Garde*, o castelo encantado, avatar dos castelos do Outro Mundo e cuja conquista será para Lancelot uma prova fundamental (cf. T. VII, XXIVa, 1ss, pp. 311ss); acrescente-se que Galvão e seus companheiros ficarão prisioneiros do senhor da *Douloureuse Garde* numa ilha, no mesmo rio (T. VII, XXVIIa, 3ss, pp. 345ss). Neste mesmo romance, o rio *Hombre* corre na fronteira do Sorelois, reino de Galehaut (cf. T. I, II, 3, p. 3).

[147] **Suite**, § 347-348, p. 302; sublinhados nossos.

[148] (...) *et chis gués ensi a non* [*Gué la Roine*] *pour che que la roine le trova avant que nus dedens les .II. ans qu'ele avoit prins le roi Artu et quant li .VII. rois l'asalirent as tres, a la jornee la ou il s'estoit logiés sor Hombre, quant tout furent desconfit et fui cascuns la ou fuir pot, et la recovra li rois* (...). (**LP**, T. VII, XXIIIa, 32, p. 308).

valor simbólico do rapto da rainha - que equivale à usurpação da coroa - a variação introduzida pelo Pseudo-Boron é apenas superficial: a luta contra os reis inimigos, que tem lugar, em ambos os textos, no espaço tradicional da luta pela soberania, tem exactamente essa função em cada um deles.

Porém, a **Suite** desenvolve a referência de **LP** segundo a qual o *Gué la Roine* fora assim baptizado por ter sido encontrado por Genebra, tornando mais visível um aspecto muito importante do episódio e revelando, mais uma vez, o seu domínio dos dados míticos. Ao mostrar como Genebra, só, atravessou o rio encontrando a passagem que nenhum dos seus companheiros vira e que os inimigos também não veriam, o Pseudo-Boron revela que a rainha tem deste espaço de transição para o Outro Mundo um conhecimento superior, o que não é de espantar se tivermos em conta os antecedentes desta personagem, que a ligam a Rianon ou Etain, rainhas do Outro Mundo.[149] Ao fazê-la indicar o caminho aos guerreiros que a haviam defendido (salvando-os, assim, dos perseguidores que se afogam), este autor transforma-a em parte activa na restauração do poder, o que está de acordo com a sua função arcaica de representante da terra e da soberania.[150]

Por outro lado, o facto de se sublinhar, no episódio da **Suite**, a importância da passagem do rio (e o perigo que essa travessia envolve) é mais um aspecto que nos permite aproximar esta pequena narrativa das sequências em que os confrontos com Pelinor, herdeiro dos reis do Outro Mundo, se afirmam como momentos decisivos da conquista do poder por Artur. Na verdade, de acordo com o substracto mítico da **Suite**, a eliminação ou integração do duplo (vestígio do rei rival do Outro Mundo), o casamento com a rainha (ou a recuperação da rainha raptada) e a viagem ao Outro

---

[149] *The earliest Welsh poets do not mention Gwenhwyfar at all. Indeed, the first mention of her being Arthur's wife appears only in the* ***Vita Gildae*** *by Caradoc of Llancarfan, and in Geoffrey's* ***History****. This is not to say that Gwenhwyfar did not exist in a prior tradition in her own right; we have only the evidence that has come down to us. What becomes clear is that she was originally an Otherworldly queen, like Rhiannon or Etain of Welsh and Irish tradition, whom Artur steals for his bride.* (C. Matthews, **Arthur and the Sovereignty of Britain**, p. 291.)

[150] Citemos a síntese elucidativa de Marie Thérèse Brouland: *Le motif de l'enlèvement d'une reine par un Dieu de l'Autre Monde est un motif irlandais favori, qui s'intègre dans le cadre plus vaste du thème de la Souveraineté, incarnée par la Reine, à l'origine une déesse, métaphore du Pays.* (...) *Personnage sacré, toute atteinte sur sa personne, sa perte, ou son enlèvement, son autant de mauvais présages pour le peuple et le souverain* (M.-T. Brouland, «La souveraineté de Gwenhwyfar-Guenievre», *in* **Lancelot-**

Mundo[151] são três faces do mesmo problema e contribuem da mesma forma para o acesso à soberania.

Tal como a **Suite**, o *mabinogi* põe em cena o confronto de reis duplos: Arawn e Hafgan, que reinam sobre o mesmo território e lutam pela hegemonia, são-no, como é evidente, mas também o são Arawn e Pwill, já que trocam de funções e aparência. A relação entre Pwill e Arawn começa por ser de hostilidade - Pwill usurpa o cervo caçado por Arawn, o que representa um atentado ao seu poder[152] - mas a aliança proposta pelo rei de Annwvyn permite que cada um dos duplos ganhe com a substituição, absorvendo as virtudes do outro e tornando-se um rei mais poderoso e mais amado: graças a Pwill, Arawn elimina um perigoso rival; por outro lado, a excelência da administração, a cortesia e generosidade que Arawn demonstra também beneficiam Pwill quando este regressa à sua corte.[153] Assim, a estadia de Pwill no Outro Mundo acaba por ser um importante meio para este rei reforçar a sua autoridade.

Na **Suite du Merlin**, que assume sempre o ponto de vista de Artur, a relação de duplos parece funcionar apenas em benefício do rei de Logres. Numa sequência que reproduz a substituição de Arawn por Pwill no combate contra o seu rival, Pelinor toma o lugar de Artur e derrota o duplo deste, o seu inimigo mais poderoso - Lot, rei de Orcanie. Ora, segundo Caitlín Matthews,

> Brown points out that Loth seems to inherit certain mythological titles: he is called the king of Lothian and Norway in Geoffrey, while in the **Perceval** of Chrétien he is called King of Orkney - an appellation which continues into later tradition. Lothian is the area above Hadrian's Wall between Galloway and Gorre, in Arthurian legend. Mythically Norway is known as Lochlann, in Celtic tradition - literally the "land overseas", and it is associated with the Land of the Dead. Orkney itself has accumulated much of the same

---

Lanzelet - hier et aujourd'hui (Pour fêter les 90 ans d'Alexandre Micha), ed. D. Buschinger e M. Zink, Greifswald, Reineke-Verlag, 1995, p. 53).

[151] Um exemplo muito evidente da viagem ao Outro Mundo como forma de aceder à soberania é a expedição de Artur a Annwn em busca de objectos maravilhosos que conferem o poder a quem os detém, tal como vem relatada no poema galês arcaico «The Spoils of Annwn» (cf. R.S. Loomis, «The Spoils of Annwn...», **PMLA**, 56, 1941, pp. 887-936).

[152] Veja-se, por exemplo, no romance de Chrétien de Troyes **Erec et Enide**, o arcaico costume da caça ao cervo branco, que tem todos os traços de uma prova de soberania, ou a história de Lugaid e seus cinco irmãos, que caçam o enho mágico que confere o poder real àquele que conseguir apanhá-lo (cf. M.-T. Brouland, «La souveraineté de Gwenhwyfar-Guenievre», *in* **Lancelot-Lanzelet...**, Reineke-Verlag, 1995, p. 56.

[153] Cf. «Pwill, prince de Dyvet», *in* **Les *Mabinogion***..., pp. 88-92.

> reputation, both from its association with the classical name for Hades, Orcus, as well as an aboriginal tradition concerning the burial of the dead upon Orkney.[154]

Assim, tal como na relação Pwill / Arawn, também na relação Artur / Lot a duplicidade parece implicar o confronto entre os reis deste e do Outro Mundo. Por outro lado, como vimos, Pelinor auxilia igualmente Artur na governação, integrando a Távola Redonda e escolhendo novos cavaleiros para essa companhia. Deste modo, o rei de Gales assume as duas funções (governativa e guerreira) em benefício de Artur, reunindo as acções benéficas de Arawn (que se distinguira pelos seus dotes administrativos) e de Pwill (cujo acto decisivo fora o combate com Hafgan).

A absoluta simetria na relação dos duplos do *mabinogi* está ligada à representação em espelho dos reinos e à concepção cíclica do tempo - sugerida pelo facto de Pwill e Arawn trocarem de papéis durante um ano, e também pela circunstância de Pwill lutar contra Hafgan ao fim desse período, o que está de acordo com a tradição céltica da confirmação periódica da soberania,[155] igualmente associada à ideia da alternância do poder real, e portanto, mais uma vez, à concepção cíclica do tempo. O desfecho da aventura de Pwill, aliás, é sintomático de que, apesar da luta pelo poder e pela eliminação dos duplos, as mesmas situações voltam sempre a repetir-se:

> A la suite de son séjour en Annwvyn, comme il avait gouverné avec tant de succès et réuni en un les deux royaumes le même jour, la qualification de prince de Dyvet pour Pwill fut laissée de côté, et on ne l'appela plus désormais que Pwill, chef d'Annwvyn.[156]

A substituição de Arawn por Pwill no combate contra Hafgan não veio alterar substancialmente a situação inicial, já que agora o rei de Annwvyn tem um novo duplo, rei de Annwvyn também ele, como se a existência de uma dupla soberania fosse um aspecto intrínseco do Outro Mundo, representando, em *mise en abyme*, o seu carácter de reflexo deste mundo.[157]

---

[154] **Arthur and the Sovereignty of Britain**, p. 278.

[155] A tradição da exibição da rainha nua perante os súbditos reunidos aquando das grandes festas, que o *Lai de Graelent* ainda conserva, tem o mesmo significado, já que na tradição céltica é a rainha que representa a soberania. Cf. «C'est le lay de Graalent», vv. 420-426, *in* **Les Lais Anonymes des XIIe et XIIIe siècles,** pp. 110-111.

[156] «Pwill, prince de Dyvet», p. 92.

[157] A representação do senhorio da Dama do Lago, mãe adoptiva de Lancelot, como um espaço em tudo igual ao dos humanos, mas encontrando-se sob a superfície de um lago não consiste, ao contrário do que se tem dito, na racionalização de um mundo maravilhoso, mas numa representação que se filia na

A concepção cristã do tempo marca naturalmente a história de Artur na **Historia Regum Britanniae** e nos textos que desta crónica dependem: desde o nascimento extraordinário até ao fim do reino de Logres, Artur vai seguindo um percurso irreversível de luta pelo poder e o seu reinado marca o auge do poderio dos Bretões para depois acabar, devido à trágica convergência de circunstâncias adversas, em tom apocalíptico. A **Suite** não foge a essa influência - apesar de constantemente ameaçada, a soberania de Artur vai-se construindo e o Apocalipse arturiano continua a desenhar-se no horizonte -, mas o duplo processo de eliminação e integração do duplo, com a morte de Lot e a submissão de Pelinor, parece estranhamente próximo da narrativa galesa, até pelo seu desfecho inesperado. É que, como vimos no sub-capítulo anterior, depois de relatar o que parecia uma lenta mas segura conquista do poder, depois de exibir, em várias cenas simbolicamente significativas, a submissão de Pelinor a Artur, o autor da **Suite** apresenta o rei de Gales no dia do aniversário da sua coroação, sentado no trono, investido de todos os símbolos régios e junto de um cavaleiro armado que parece prestar-lhe homenagem, no que podemos considerar a representação mais completa e significativa da soberania na **Suite du Merlin**. Na verdade, aquilo que parecia mais uma «incoerência» do autor deste romance explica-se pela sobreposição de duas concepções do mundo muito diversas, que implicam duas visões do tempo divergentes: a celebração do poder de Pelinor depois da sua submissão a Artur, tal como a assunção por Pwill do epíteto «chefe de Annwvyn» depois de ter deixado o trono a Arawn, só são incoerentes para quem, como nós, leitores do século XXI, não pode conceber o tempo senão enquanto sucessão linear de acontecimentos.

***

Outro dado que se compreende mal se encararmos a **Suite du Merlin** como um encadeamento linear de acontecimentos é o paralelismo muito evidente entre duas mensagens de desgraça em dia de corte festiva. Uma diz respeito à morte de Pelinor, que um bobo de dotes proféticos anuncia, relacionando-a com a trágica morte dos seus filhos. Recordêmo-la:

---

mitologia céltica: imagine-se o reflexo de um castelo senhorial na superfície imóvel da água - dar vida a essa imagem é uma forma de representar o Outro Mundo como um reflexo do mundo dos homens.

> «Rois, oste cele couroune de ton chief, car ele ne te siet pas bien. Et se tu ne l'ostes, li fiex del roi ochis te l'ostera, et ensi la perdras. Et se tu la pers, che ne sera grant mierveille, car par ta mauvestié et par ta negligense en lairas tu ta char devourer a lions chelui an mesmes que tu seras mis en autrui subjection.» Ensi te dist li fols la senefiance de ta mort et chou que tu seras mis en autrui subjection.[158]

A outra mensagem de desgraça está relacionada com o futuro de Artur. Comentando o sucesso de Galvão recentemente regressado de uma perigosa aventura, Merlim identifica-a como *unes des aventures del Saint Graal* e acrescenta: (...) *si en verrés avenir souvent de plus crueus et de plus felonnes que ceste n'est.*[159] Imediatamente a seguir, o mago anuncia:

> «Rois Artus aventureus, ki (...) fus engenrés par aventure et par aventure rechus tu ta couronne, car ensi plaisoit a Nostre Signeur (...). Et pour chou di jou que tu dois estre apielés rois aventureus et tes roiaumes li roiaumes aventureus. Et saches que tout aussi que aventure te douna la couroune, aussi le te taurra elle.»[160]

O louco na corte de Pelinor anunciara o seu fim referindo que o filho do *roi ochis* (isto é, Galvão) lhe tiraria a coroa; Merlim, por seu lado, alude à decadência do reinado de Artur através da mesma imagem - a perda da coroa. Fá-lo associando-a às aventuras do Graal (nefastas para Artur) e logo após o regresso de Galvão, que acabara com sucesso uma das aventuras do Graal, provando que podia ainda contribuir para a manutenção do poder de seu tio: mais um indício de que Galvão, na **Suite**, mantém ainda inalterado o seu estatuto de campeão de Artur. Terá sido talvez esse estatuto que o transformou no homicida de Pelinor, já que matar Pelinor era contribuir para a ascensão de Artur.

Por outro lado, não podemos esquecer que Perceval, filho de Pelinor segundo a **Suite**,[161] é o herói do Graal em Chrétien de Troyes e em três das suas quatro continuações, no **Perceval** de Robert de Boron e no anónimo **Perlesvaus**. Em todas estas obras, a aventura do Graal é um assunto de família e os guardiães do Graal têm com o herói relações de parentesco. As relações avunculares do romance de Chrétien são mantidas em algumas obras, mas tendem a tornar-se patrilineares[162] - será esta a regra

[158] Cf. **Suite**, § 307, p. 265.
[159] **Suite**, § 277, p. 234.
[160] **Suite**, § 278, p. 234.
[161] Cf. **Suite**, § 17, p. 14.
[162] No **Conte du Graal**, o Rei Espiritual é tio materno de Perceval e o rei Pescador, seu primo; na **Troisième Continuation** e no **Perlesvaus**, Perceval é sobrinho do rei Pescador, mas no **Perceval** de

nos romances que terão como herói Galaaz. É natural, portanto, que a distinção entre o rei do Graal e o pai de Perceval nem sempre seja muito clara, mesmo depois de Perceval deixar de ser o herdeiro dos guardiães do Santo Vaso. Na **Queste** da Vulgata, o pai de Perceval é denominado «Pellehen»[163] - nome que, na **Estoire del Saint Graal**,[164] na **Suite**[165] e na **Demanda**[166] designa o rei ferido do castelo do Graal - e na **Continuation du Merlin** da Vulgata,[167] *Pellinor* é o nome de um dos reis feridos que guardam o Santo Vaso.

Acrescente-se ainda que, segundo Nitze, que subscreve as conclusões de Sir John Rhys, *The name* [Pelles] *is connected with the Welsh* Pwill.[168] Assim, tendo em conta, por um lado, a flutuação quanto ao nome dos reis do castelo do Graal, por outro lado, a relação entre o nome de Pelles e o de Pwill, e finalmente o facto de Pelinor assumir, num episódio da **Suite**, o papel desempenhado por Pwill no *mabinogi* epónimo, a conclusão inevitável é que Peles e Pelinor são realizações diferentes de uma mesma personagem. Não é pois de admirar que o anúncio da decadência de Artur esteja relacionado com as aventuras do Graal, que a tradição liga ao seu poderoso rival.

Nitze acrescenta ainda a respeito do nome «Pelles»:

> Another variant of the same name (and character) is perhaps *Bilis, li rois d'Antipodés*, the king of dwarfs in the **Erec**, another form of which is *Belins* (cf. Loomis, **Celtic Myth**, pp. 197 ff). Suport to the last hypothesis is given by the occurrence of the name Brien, as the giant brother of Bilis (Belin) in the **Erec**. Thus Pellitus and Brianus, Belinus and Brennius [dois reis rivais na **Historia** de Monmouth], might be reduplications appearing again in Chrétien's Bilis (Belin) and Brien and in the Balin and Balan story of Malory.[169]

Robert de Boron é seu neto, e o seu pai chama-se Alain. O **Perlesvaus**, que sofre já a influência deste romance, mantém a relação avuncular do herói com os guardiães do Graal herdada de Chrétien, mas dá ao pai de Perceval, anónimo no **Conte du Graal**, o nome de «Alain le Gros».

[163] Cf. **La Queste del Saint Graal**, p. 201.

[164] Trata-se do rei *méhaigné* de *Terre Foraine*, pai de Pellés, o detentor do Graal. Cf. **Estoire**, § 892, p. 566.

[165] Trata-se do rei do Listinois, que Balaain fere com a lança perigosa. Cf. **Suite**, §§ 196ss, pp. 155ss.

[166] Trata-se do rei Tolheito, pai do rei Peles. Cf. **Demanda**, § 595, pp. 434-435.

[167] Cf. J. D. Bruce, «Pelles, Pellinor, and Pellean in the Old French Arthurian Romances», **Modern Philology**, XVI, July 1918, p. 338.

[168] **Perlesvaus**, vol. 2, p. 192; Nitze baseia-se no trabalho de Rhÿs **Arthurian Legend**, chap. XII, «Pwill and Pelles». Jean Marx afirma que *Pelles* deriva de *Pwil* (**La légende arthurienne et le Graal**, p. 111).

[169] **Perlesvaus**, vol. 2, p. 192.

Ora, no **Perlesvaus**, Pelles, o rei ermita, tio materno de Perceval e irmão do rei Pescador, é apelidado *Roi de la Basse Gent*, o que o aproxima de uma forma evidente do rei anão Bilis, mas também do próprio Pwill, rei de Annwn, já que a expressão *Basse Gent* pode remeter ou para a estatura diminuta dos seres sobre os quais governa (tanto o nanismo como o gigantismo são característicos de seres do Outro Mundo), ou para o carácter subterrâneo do seu reino (que marca algumas das representações do Outro Mundo céltico).[170] Não é por acaso que Bilis é o rei dos Antípodas no romance de Chrétien: a forma como a literatura enciclopédica concebia a outra face do planeta, como um mundo invertido, paralelo à metade conhecida, aproxima-se estranhamente da concepção céltica do Outro Mundo.[171] Por outro lado, os irmãos Balain e Balan de Malory, referidos por Nitze, são evidentemente cópias tardias de Balaain e Balaan, personagens da **Suite**, o que vem confirmar que neste romance o Outro Mundo céltico mantém uma presença muito forte através de vestígios e indícios variados, dispersos ao longo do texto. Loomis resume assim as suas conclusões sobre a personagem que teria estado na origem de Pelinor e Peles:

> It seems that Beli was a famous figure, in origin a god of the Underworld and of the sea; that (...) he was a bountiful provider; that he came to be regarded as a kinsman of Brân; that in the euhemeristic stage he, like Bran, acquired the title *Mawr* (...).[172]

Ainda segundo Loomis, *Pellinor* derivaria de *Beli Mawr* (isto é, *Beli, o Grande*). Assim, é a origem comum de Peles e Pelinor que explica a semelhança dos seus nomes, e não a proximidade onomástica que poderá justificar a flutuação e as confusões que, de obra para obra, caracterizam estas denominações.

No **Lancelot en Prose**, o Rei Peles, guardião do Graal, é rei da *Terre Foraine* (expressão que designa de um modo particularmente feliz um reino que herda muitas

---

[170] Cf. J. Marx, **La légende arthurienne et le Graal**, p. 83. Cf. também R. S. Loomis (**The Grail - from celtic myth to christian symbol,** Princeton University Press, 1991, pp. 110-112).

[171] *Les Antipodes sont des êtres dont les pieds sont littéralement collés à nos semelles: à chacun de nous correspond un Antipode. Cette idée (...) fait penser à certaines visions du monde propres au peuples chamaniques décrits par Mircea Eliade: l'autre monde, celui des esprits, est le reflet exact du nôtre* (...). Au pays des Antipodes tout se passe "à l'envers", comme sur un négatif photographique (...). (C. Kappler, **Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age**, Paris, Payot, 1980, pp. 39-40.) A curiosa tradição veiculada por Etienne de Rouen (em **Draco Normannicus**, obra anterior a 1170) segundo a qual o rei Artur, depois de curado por Morgana, se tornara imortal e governava sobre os Antípodas confirma-o. Cf. R. S. Loomis, **Celtic Myth...**, p. 197.

[172] **The Grail**, p. 111.

características do Outro Mundo céltico[173]) ou de *Listenois*. É esse também o reino do Graal na **Continuation du Merlin** da Vulgata; Pelles de Listenois guarda não apenas o Santo Vaso, mas também os seus dois irmãos feridos: Alain (personagem herdada da **Estoire del Saint Graal** ou do **Perceval en Prose**) e Pelinor (ferido nas coxas pela lança vingadora).[174] Na **Suite du Merlin** do Pseudo-Boron, por outro lado, procede-se a uma nítida distinção entre o reino de Pelinor (o pai de Perceval, tal como no **Conte du Graal** de Chrétien, é proveniente do País de Gales) e o do Graal - o reino do Listenois, dos irmãos Pellehan (que será ferido pela Lança Vingadora) e Garlan (o cavaleiro invisível cujas investidas hostis motivam a demanda de Balaain, que levará ao desferimento do *Golpe Doloroso*, o qual vitimará Pellehan).[175] Essa distinção, porém, nem sempre será respeitada no **Tristan en Prose**, que adoptará por vezes o nome «Pellinor de Lystenois» para designar o pai de Perceval,[176] embora volte a ser operativa na **Demanda**: o reino do Graal é a *Terra Foraia* ou *Terra Gasta* (designações que, na **Suite,** se aplicam ao reino de Pelehan depois do *Golpe Doloroso*[177]); Persival, é originário de Gales,[178] tal como Pelinor na **Suite**.[179]

Ora, a estratégia do autor da **Suite** de distinguir (embora superficialmente) o reino de Pelinor do reino do Graal e de retirar definitivamente a Perceval (e a seu pai) o estatuto de herói do Graal leva-o mesmo a inventar uma nova demanda para Pelinor e o seu herdeiro: a caça da *Beste Diverse*. Essa estratégia é desenvolvida, nos outros textos do ciclo do Pseudo-Boron, graças à amplificação do tema do ódio entre as linhagens de

---

[173] Cf. J. Frappier, «Féerie du château du roi Pêcheur dans le **Conte du Graal**», in **Autour du Graal**, Genève, Droz, 1977, pp. 307-322. Cf. também W. A. Nitze, **Perceval and the Holy Grail - an essay on the romance of Chrétien de Troyes**, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1949, pp. 317-318 e J. Marx, **La légende arthurienne et le Graal**, pp. 140-143 e 148-149.

[174] Cf. J. D. Bruce, «Pelles, Pellinor, and Pellean...», p. 338.

[175] Cf. **Suite**, §§ 194ss, pp. 153ss.

[176] Cf. Curtis, T. II, § 586, p. 177; § 601, p. 188; § 624, p. 207; Curtis, T. III, § 802, p. 111; Ménard, T. I, § 126, p. 196; T. II, § 18, p. 91; T. III, § 184, p. 220; T. IV, § 31, p. 97. No ms. 757, o rei Pellinor é apenas rei de Gales, nunca do Listenois.

[177] Cf. **Suite**, § 209, p. 167.

[178] Cf. **Demanda**, § 194, p. 153.

[179] Note-se que o nome *Pelinor* aparece apenas na **Continuation du Merlin** da Vulgata e na **Suite du Merlin** - continuações divergentes do **Merlin** de Robert de Boron, mas que a partilha de alguns traços comuns (entre os quais o nome desta personagem) nos impede de considerar totalmente independentes - e ainda nos textos que dependem da **Suite**: o terceiro nível de redacção de **TP**, a **Folie** e a **Queste** do Pseudo-Boron. Para uma reconstituição diferente das relações entre *Pelles* e *Pellinor*, cf. J. Douglas Bruce, «Pelles, Pellinor, and Pellean in the Old French Arthurian Romances», **Modern Philology**, XVI, July 1918, pp. 113-128 e Nov. 1918, pp. 337-350.

Lot e Pelinor[180] e anula de certo modo a aliança (temporária) esboçada na **Suite** entre os dois reis, intensificando a ideia de rivalidade presente no início do romance.

2.3. Reis duplos, reinos paralelos: entre a pré-história tristaniana e a *Demanda*

Analisada a complexa relação entre os reis da **Suite du Merlin**, vejamos agora como a problemática dos reis duplos e dos reinos paralelos é tratada na pré-história de **TP**, cujas estreitas relações com a **Suite** e a **Demanda** temos vindo a detectar. Recorde-se que Chelinde, tendo casado com Sador, o décimo primeiro filho de Bron, cunhado de José de Arimateia, fora violada por Naburzadan, irmão do marido, e que este vingara a afronta matando o violador. Durante a viagem marítima que empreendem para escapar às represálias, Chelinde perde Sador (deitado ao mar para aplacar uma tempestade) e aporta à Cornualha, onde o pagão Canor a toma por mulher e faz dela rainha. Ora, com a Cornualha faz fronteira o reino do Leonois, cujo rei, Pelias, pagão como Canor, foi seu companheiro de armas e ama apaixonadamente Chelinde. Um dia, os dois reis encontram-se em circunstâncias muito curiosas. Canor parte para a caça perde todos os companheiros e chega a uma fonte onde encontra Pelias adormecido. O rei do Leonois conta que também ele tinha ido à caça e se tinha perdido, ao perseguir o cervo mais veloz que alguma vez vira:

> «En tel maniere chaçai ce cerf fors de ma terre, et m'en ving en la vostre au ferir des esperons. Si me plaisoit tant la voie et tant pring la chace en grox que je ne me apercevoie mie que je fusse fors de ma terre.»[181]

Note-se que as duas personagens se encontram numa fonte (lugar de comunicação entre dois mundos, como já vimos), depois de ambas terem vivido exactamente a mesma aventura: um elemento entre tantos outros que transformam em duplos estes dois reis que amam a mesma mulher. A passagem entre os dois reinos vizinhos dá-se (imperceptivelmente) através da perseguição de um cervo, o que remete para as

[180] Na verdade, ainda que a rivalidade entre as duas linhagens tenha surgido devido ao facto de Pelinor ter eliminado Lot para salvar Artur, nos textos mais tardios apenas se referirá que o rei Pelinor matara Lot, sem explicitar as circunstâncias em que o fizera. Naturalmente, a linhagem de Lot, representada por Galvão e seus irmãos, está mais próxima de Artur do que a de Pelinor. É aliás por amor aos sobrinhos que Artur, na **Mort Artu**, recusará sempre reconciliar-se com Lancelot. Cf. *infra*, IV, 2-3.

[181] Curtis, T. I, § 34, p. 52.

narrativas de origem céltica em que o herói é levado para o Outro Mundo ao perseguir um animal maravilhoso, geralmente de cor branca: a velocidade excepcional do veado pode ser entendida como um discreto apontamento maravilhoso, que viria substituir o branco tradicional. Quanto ao castelo de onde partira Pelias - *Bel Regart* - parece simbolizar a relação especular que se estabelece entre os dois reinos, os dois reis e as suas aventuras.

Ainda que nenhum dos reinos de **TP** apresente qualquer traço sobrenatural que permita a sua identificação com o «Outro Mundo», a verdade é que este encontro apresenta alguns elementos comuns à cena do *mabinogi* em que Pwill avista Arawn num cenário idêntico, e também à passagem em que Pelinor e Artur dialogam junto da fonte por onde passara a *Beste Diverse*. Como na **Suite**, a partilha do cavalo tem um sentido simbólico evidente: se roubar o cavalo a Artur fora uma verdadeira afronta por parte do seu duplo Pelinor, ao transportar Pelias no seu próprio cavalo (a montada de Pelias morrera com o esforço da perseguição, tal como a de Pelinor), Canor está a dar mais do que deveria. Com efeito, a partilha voluntária do cavalo anuncia a involuntária partilha da mulher: nessa mesma noite, Pelias, que beneficiara da hospitalidade de Canor, une-se a Chelinde, que está convencida de que é o marido que com ela divide o leito conjugal.[182] Ora, é também o motivo da união com a mulher do duplo que aproxima esta passagem da **Suite** do *mabinogi* de Pwill. Recorde-se que, no texto galês, apesar de partilhar o leito da mulher de Arawn, Pwill não lhe toca, o que poderá funcionar como uma forma de manter a diferença em relação ao duplo que está a substituir: apesar de tomar o seu aspecto físico e o seu lugar no trono, não possui a sua mulher, preservando assim a identidade de ambos. Na pré-história tristaniana, pelo contrário, Pelias não assume as funções de Canor como rei da Cornualha, mas une-se a Chelinde fazendo-se passar pelo seu marido: os elementos são os mesmos, só que nem todos são activados em ambas as narrativas. Face a todos estes paralelismos, só podemos deduzir que as semelhanças entre os nomes «Pwill», «Pelinor» e «Pelias» não serão com certeza fruto do acaso.

[182] Esta aproximação entre a mulher e o cavalo só será considerada absurda por quem não tiver em conta as características hipomórficas da grande deusa céltica, de que Epona é um dos avatares. Sobre este assunto, veja-se, por exemplo, A. Ross, **Pagan Celtic Britain. Studies in iconography and tradition**, London, Constable, 1992, pp. 286-288.

Porém, na pré-história de **TP,** mais ainda do que na **Suite**, que mantém alguns indícios do carácter sobrenatural do mundo de Pelinor, o maravilhoso é apagado e o paralelismo resume-se praticamente à relação geográfica entre os dois reinos e à duplicidade psicológica dos dois reis. Para isso, a cena da primeira noite de amor de Pelias e Chelinde é fundamental. Tudo começa com uma localização temporal: *Cele nuit fist grant chaut et merveilleus, si comme entor la Pentecoste.*[183] Como era habitual numa época em que o conceito de privacidade ainda não fora inventado, Pelias foi instalado no quarto de Canor e Chelinde. A proximidade da mulher amada e o calor intenso despertam os seus sentidos e as emoções - *ardor, destrece d'amor, engoisse, fine rage, droete desverie*[184] - sucedem-se num crescendo que anuncia a aproximação da loucura. O paradoxo que encerram as duas últimas expressões citadas parece evocar os jogos de retórica da *fin'amors* - evocação evidentemente irónica, já que a atitude de Pelias será profundamente anti-cortês: tomado de um desejo incontrolável, *iriez et maltalentis*, acabará por violar Chelinde depois de atentar contra a vida de Canor.

Ainda assim, a virilidade de Pelias, que se senta na cama, *toz nuz* (...) *fors que de ses braies, s'espee tote nue en sa main*[185] (notar o simbolismo fálico da espada nua) poderá valorizá-lo apesar de tudo (e não obstante a ironia da cena) face a Canor, que o calor afastou do leito conjugal e que, recuando perante a espada erguida de Pelias, acaba por cair pela janela no rio que corre junto do castelo. Canor, cuja vileza era já conhecida;[186] Canor, que além disso é rei da Cornualha e cuja bela mulher (vinda de além-mar) é amada por um rei temerário (Pelias, antepassado de Tristão, cujo pai será também rei do Leonois) faz evidentemente pensar no seu longínquo descendente, o rei Marc.

Ora, o paralelismo entre Canor e o marido de Iseu, por um lado, e Pelias e Tristão, por outro, torna-se aqui ainda mais evidente porque esta sequência narrativa, para além de encenar o adultério, reescreve muito subtilmente, através da utilização de vários motivos fundamentais do **Tristan** de Béroul, dois célebres episódios deste

[183] Curtis, T. I, § 37, p. 53.
[184] Curtis, T. I, § 38, p. 53.
[185] *Ibidem.*

romance, num comentário intertextual que implica uma distanciação irónica. É claro que a inocência de Chelinde, que pensa entregar-se a Canor quando na verdade está a ser violada por Pelias, a afasta de Iseu. Porém, o ardor de Pelias aproxima-o do Tristão do episódio da *fleur de farine* do romance de Béroul:[187] incapaz de controlar a paixão e apesar de não estarem sós, também ele se une à rainha, durante a noite, no leito desta.

Por outro lado, todo o episódio da noite de Pentecostes (da pré-história tristaniana) está marcado por uma atmosfera algo singular, sugerida pelas referências repetidas à lua e ao luar, que também parecem ter origem no romance em verso. Logo no início, o narrador informa que *la lune estoit levee en la chambre qui donoit auques grant clarté par leanz*;[188] quando Pelias se aproxima de Canor, este avista-o *au rai de la lune*;[189] tendo caído à água, Canor será descoberto por dois pescadores que *esgardent devant eus au rai de la lune le roi*.[190] Justamente, no romance de Béroul, fôra ao observar a lua que o anão Frocin descobrira que Tristão e Iseu faziam amor na câmara do rei. Ora, esta cena é, em certa medida, simétrica da passagem em que Iseu vê na água a imagem reflectida do rei Marc, espiando o encontro dos amantes no cimo de um pinheiro.[191] O reflexo do rei na água tem como contraponto a imagem reflectida dos amantes enlaçados, que o anão parece avistar na lua.[192] No romance em verso, Iseu e Frocin distinguem-se do comum dos mortais pelo seu conhecimento superior e também pelo seu talento para manipular a verdade. O facto de, no romance em prosa, Canor avistar Pelias graças à luz da lua é, neste contexto, irónico pois aqui a função do planeta reduz-se simplesmente à iluminação física, e não à inspiração de algum saber oculto (e a situação de Canor é de franca inferioridade, como também, quase sempre, a de Marc), mas a presença da lua é importante para aproximar este episódio das cenas de Béroul e a

---

[186] Veja-se, por exemplo, a cena em que Malduse (a dama que recolhe Apolo recém-nascido, abandonado por Canor), vendo o rei da Cornualha só na floresta, suspeita imediatamente de que ele deverá estar a preparar-se para cometer alguma maldade (Curtis, T. I, § 24, p. 48).

[187] Trata-se do episódio em que Tristão, ao saltar para a cama de Iseu, suja de sangue a farinha que o anão Frocin espalhara no chão entre as camas dos amantes, para que os pés de Tristão aí ficassem marcados. Cf. «Le roman de Tristan», vv. 721-738, *in* **Tristan et Iseut**, pp. 54-56.

[188] Curtis, T. I, § 37, p. 53.

[189] Curtis, T. I, § 38, p. 53.

[190] Curtis, T. I, § 42, p. 55.

[191] Cf. «Le roman de Tristan», vv. 1-232, *in* **Tristan et Iseut**, pp. 22-32. Na versão de Eilhart, que ao contrário da de Béroul não é lacunar, a relação entre as duas cenas é mais evidente, visto que na passagem do encontro «espiado», Tristão e depois Iseu avistam o rei (e também o anão) no cimo da árvore graças à lua (cf. Eilhart von Oberg, **Tristan et Iseut**, pp. 97- 98).

repetição do motivo e da expressão tópica na cena seguinte (a do salvamento) servirá para sublinhar a sua importância. Veremos que dois outros motivos do episódio da noite de Pentecostes serão reutilizados na sequência narrativa do salvamento de Canor; em ambos os casos, trata-se de motivos importantes do romance de Béroul. Este tipo de repetições, raro na primeira parte de **TP**, contribuem para o tom muito particular destes dois episódios. Os duplos sentidos construídos graças às alusões intertextuais lembram a duplicidade da lua que, como em Béroul, inspira o engano: Pelias violando a rainha sem que ela disso se aperceba - eis um *decevement*[193] digno da astúcia de Iseu ou de Frocin.

Recordemos agora um outro episódio do **Tristan** de Béroul - aquele em que Marc descobre Tristão e Iseu dormindo enlaçados na floresta do Morois, onde se haviam refugiado. No romance em verso, o episódio do Morois passa-se *un jor d'esté, / En icel tens que l'en aoste, / Un poi apres la Pentecoste*;[194] faz muito calor e o sol queima a face de Iseu, que dorme.[195] Ora, é exactamente por altura de Pentecostes, e numa noite de calor intenso, que Pelias se agita perto de Chelinde adormecida. Tal como no episódio do Morois (em que Marc, vendo os dois amantes dormindo separados pela espada de Tristão, deduz que eles são castos[196]) o narrador do romance em prosa insiste sobre o motivo da espada nua - a espada nua que Pelias ergue perante Canor e que o faz recuar até cair na água, e sobretudo a espada que ele leva até ao leito onde possui Chelinde: *et met s'espee devant lui et* (...) *se coche avec la roïne.*[197] Porém, longe de significar a castidade, a espada é o símbolo da virilidade agressiva de Pelias: o autor do romance em prosa parece construir assim uma referência irónica à cena do Morois e denunciar o equívovo de Marc.[198] No episódio do romance de Béroul, Marc também ergue a espada nua perante os amantes, mas acaba por desistir de os atacar, ao ver o que ele toma por sinais da sua inocência:

---

[192] (...) *A la lune / Bien vit josté erent ensenble / Li dui amant.* («Le roman de Tristan», vv. 736-8, *in* **Tristan et Iseut**, p. 56.)
[193] Cf. Curtis, T. I, § 38, p. 53.
[194] Béroul, «Le roman de Tristan», vv. 1774-1776, *in* **Tristan et Iseut**, p. 104.
[195] Cf. *ibidem*, vv. 1826-1828, *in ibidem*, p. 106.
[196] Cf. *ibidem*, vv. 1991-2010 *in ibidem*, p. 114.
[197] Cf. Curtis, T. I, § 38, p. 53.
[198] No momento da descoberta de Tristão e Iseu no Morois, o romance em prosa substituirá o episódio altamente simbólico da «espada de castidade» por uma cena totalmente despqrovida de ambiguidade: Marc surpreende Iseu só e, sem nunca pôr em causa a sua culpabilidade, rapta-a e leva-a de volta a Tintagel. Cf. Curtis, T. II, § 555, p. 152.

Du fuerre trait l'espee fors,
Iriez s'en torne, sovent dit
Qu'or veut morir s'il nes ocit.
L'espee nue en la loge entre. (...)
Li rois en haut le cop leva,
Ire le fait, si se tresva.
Ja descendit li cop sor eus,
Ses oceïst, ce fust grant deus[199]

Longe de contribuir para a identificação Pelias / Marc (embora ambos vistam a pele do agressor), parece-nos, pelo contrário, que a cena de **TP** revela a oposição entre o carácter decidido e fogoso de Pelias e a indecisão crónica do rei da Cornualha, que suspende o seu gesto e acaba por não matar os amantes.

A utilização de dois motivos secundários provenientes da cena do Morois confirma que o redactor de **TP** utilizou este episódio de Béroul na construção da cena da noite de Pentecostes. Quando Pelias, torturado pelo desejo, se prepara para matar Canor e para violar Chelinde, está *toz nuz en son lit fors que de ses braies*.[200] Ora, o que impedira Marc de matar os amantes adormecidos na cena do romance em verso fora exactamente, para além da espada que os separava, o facto de ambos estarem vestidos: o rei apercebera-se de que Iseu conservava uma camisa e também que Tristão envergava as suas calças (o termo é o mesmo - *braies*).[201] Tal como fizera com o motivo da espada, o autor do romance em prosa diverte-se a inverter a significação atribuída a factos que se conservam idênticos aos originais: Pelias apresenta-se, exactamente como Tristão, vestido com as suas *braies*, mas o que interessa aqui é sublinhar a sua nudez - ele veste apenas as calças, e nada mais. Como a evocação da espada, a referência às calças é culpabilizadora e não desculpabilizante. Naturalmente, este jogo sobre a ambiguidade dos signos terá sido inspirado pelo próprio romance de Béroul - lembremos que o «forestier» que os descobre os descreve estreitamente abraçados,[202] enquanto Marc só presta atenção ao que os separa. Nesta cena do romance em prosa, porém, não há lugar para a ambiguidade: tudo se joga nas relações intertextuais entre a obra e o seu modelo.

Uma outra cena do romance em prosa, que contém expressões muito próximas das que encontramos no episódio da noite de Pentecostes, põe Tristão no papel de

[199] Béroul, «Le roman de Tristan», vv. 1984-1994, *in* **Tristan et Iseut**, p. 114; sublinhados nossos.
[200] Curtis, T. I, § 38, p. 53.
[201] Cf. Béroul, «Le roman de Tristan», v. 2000, *in* **Tristan et Iseut**, p. 114.

agressor e Marc no de vítima medrosa. Tendo surpeendido Tristão e Iseu em flagrante delito de adultério, o rei tenta atacar Tristão, mas recua perante a destreza do sobrinho:

> Et Tristanz por li espoenter lesse corre l'espee nue. Et quant li rois voit venir l'espee, il n'a pas tant de hardement qu'il l'attende, car il set bien que toz li mondes nel garantiroit de mort se Tristanz le pooit ataindre, et por ce s'en torne il fuiant de la chambre. Mes Tristanz qui mout estoit iniax le fiert dou plat de l'espee a descovert parmi la teste si durement que li rois vole a terre toz estanduz, et cuide bien estre feruz a mort.[203]

A identificação entre Pelias e Tristão, por um lado, e Canor e Marc, por outro, já presente na cena anterior, é agora reforçada graças ao paralelismo muito evidente entre as duas cenas, paralelismo que se torna particularmente significativo pelo facto de ambas as cenas se desenrolarem na câmara do rei traído e porem em cena o confronto com o amante da rainha.

Mais tarde, em **TP**, Tristão e Iseu serão descobertos quando dormem juntos na torre onde Marc havia aprisionado a rainha:

> Et quant il sont venu dusques au lit, il troevent Tristan dormant dejoste la roïne en braies et en chemise; et dormoient si fermement que il onques por la lumiere ne s'esveillerent, ensi com fortune, qui lor estoit adonc contraire, lor faisoit.[204]

Esta cena reproduz a situação da versão de Béroul, enquadrando-a embora num cenário humanizado - trata-se de uma torre e já não da floresta - e esvaziando-a do seu simbolismo e da sua ambiguidade. O que resta - os motivos do sono dos amantes e o que eles vestem - serve de novo para contestar a interpretação desculpabilizante de Marc no romance em verso. Mais uma vez, ninguém se interroga sobre a castidade dos amantes, apesar de Tristão envergar não apenas calças, mas também camisa.

Regressemos agora à pré-história tristaniana, ao episódio da noite de Pentecostes e ao paralelismo Pelias / Canor. Antes de deixar (de noite, para não ser visto) o castelo do rei da Cornualha, Pelias tira a Chelinde o anel que Sador, o primeiro marido, lhe dera. Este gesto, que funciona evidentemente como símbolo da união sexual, anuncia também a futura tomada de posse oficial da rainha, já que Pelias será em breve o seu terceiro

---

[202] Cf. *ibidem*, v. 1901, *in ibidem*, p. 110.
[203] Curtis, T. II, § 514, p. 118.

marido. Para lá destes sentidos intratextuais, o gesto de Pelias enriquece-se de novas significações se o pusermos em paralelo com o passo do episódio do Morois em que Marc, tendo descoberto os amantes adormecidos, decide trocar a espada de Tristão pela sua e o anel da rainha (que ele mesmo lhe dera) pelo que ele levava e que lhe pertencera a ela.[205] Mesmo se o rei da Cornualha, no romance de Béroul, quer significar com estas trocas simbólicas a intenção de respeitar a vontade de Tristão e Iseu,[206] é como uma tomada de posse que estes interpretam os seus gestos, pondo-se em fuga e acabando por optar pelo regresso de Iseu à corte. A simetria da atitude de Marc e a delicadeza dos seus sentimentos contribuem, porém, para a construção de uma personagem ambígua, cujo carácter complexo encontra uma correspondência na ambiguidade da cena, enquanto a univocidade e a violência da atitude de Pelias (que não dá nada em troca do anel que rouba) revelam neste momento o seu lado mais sombrio. Ora, mais uma vez, a ambiguidade joga-se nas relações entre o romance em prosa e o seu modelo: Pelias, que até agora parecia funcionar como uma pré-figuração de Tristão, assume nesta pequena cena o papel de Marc, o que não chega para pôr em causa a identificação Pelias-Tristão, mas ajuda a denegrir a personagem do romance em prosa e, consequentemente, a imagem do amor veiculada por este texto.[207]

No entanto, quando Canor, que caíra ao rio para escapar a Pelias, é salvo por dois pescadores, o narrador comenta que o rei da Cornualha, que *toz nus estoit fors que de ses braies,* levava un anel de ouro, o que o identificava como um senhor poderoso. Retomam-se assim, apenas com uma página de intervalo, dois motivos e uma expressão que no episódio da noite de Pentecostes diziam respeito a Pelias. É evidente que há em **TP** uma tendência característica do romance medieval para repetir certos motivos ou expressões, tendência que parece tornar-se mais forte quando se trata de um mesmo segmento narrativo ou de segmentos narrativos contíguos. Mas a repetição de elementos com implicações intertextuais tão importantes cria entre as duas personagens uma

---

[204] Curtis, T. II, § 543, p. 142.

[205] Cf. Béroul, «Le roman de Tristan», vv. 2020-2031, *in* **Tristan et Iseut**, p. 116.

[206] A crítica tem dedicado à interpretação da cena do Morois, e nomeadamente da simbologia dos gestos de Marc, inúmeros trabalhos. Cf. E. Baumgartner, **Tristan et Iseut. De la légende aux récits en vers**, Paris, PUF, 1987, pp. 56-60.

[207] Acrescente-se que o engano de que Chelinde é vítima remete evidentemente para a noite da concepção de Artur e a violência exercida contra Igerna por Uterpendragon, que assumira o aspecto físico do seu marido, mas também para o ardil de que o próprio Marc é vítima na noite de núpcias,

identificação perturbante, a que não é alheia uma boa dose de ironia: é que Chelinde troca com tanta frequência de marido que eles acabam todos por se assemelhar um pouco.

Porém, independentemente das implicações irónicas, não será com certeza um acaso se são exactamente Canor e Pelias as personagens que, na pré-história tristaniana, mais vezes se apresentam como «intercambiáveis». Estas aproximações aparentemente superficiais e gratuitas parecem ser uma manifestação de algo mais profundo, de que a relação de duplicidade Canor / Pelias, que já detectáramos, é o sinal mais visível. Elemento fundamental dessa relação é a apresentação dos seus reinos como territórios vizinhos que, ao longo de boa parte da pré-história tristaniana (com excepção da referência a alguns territórios simbolicamente marcados como a Babilónia, Roma ou a Gália), parecem constituir a totalidade do mundo conhecido. Recorde-se que, ao perseguir um cervo invulgarmente veloz, o rei do Leonois chegara à Cornualha;[208] agora, levado pela corrente do rio que banhava o seu castelo, o rei da Cornualha chegará, como se esperava, ao Leonois.[209] Perseguição desenfreada de uma presa na floresta ou passagem de uma fronteira aquática - trata-se, como se sabe, de duas formas tópicas de apresentar a passagem para o «Outro Mundo», que tantas vezes parece, nos textos de raiz céltica, um reflexo fiel do mundo do herói. E se não podemos afirmar, como é óbvio, que os reinos de Pelias e Canor pertencem, respectivamente, a Este e ao Outro Mundo, poderemos com certeza defender que a relação de duplicidade que os une, aos reis e aos territórios que governam, assenta sobre a mesma concepção do mundo que divide o universo em reinos paralelos. Assim, a partilha de Chelinde faz sentido não apenas como prenúncio da partilha de Iseu nos episódios subsequentes do romance em prosa, mas também como mais uma figuração da alternância da Mulher - representante da Terra e da Soberania - entre reis rivais que disputam o poder, e que em numerosas narrativas de raiz céltica são os reis deste e do Outro Mundo.[210]

---

quando desflora Brangain pensando tratar-se de Iseu (cf. Eilhart, **Tristan et Iseut**, pp. 80-81) - episódio que é aliás retomado no romance em prosa (cf. Curtis, T. II, § 485, p. 93).

[208] Cf. Curtis, T. I, § 44, p. 55.

[209] Cf. Curtis, T. I, § 34, p. 52.

[210] Cf. H. Godinho, «O amor na Idade Média», *in* **Em torno da Idade Média**, pp. 149-157 e «A poesia, o amor e a concepção do mundo», *in* **A Imagem do Mundo na Idade Média. Actas do Colóquio Internacional**, org. H. Godinho, Lisboa, ICALP, 1992, pp. 35-39.

O facto de a rainha passar de um rei para o outro numa noite de Pentecostes é naturalmente significativo, já que se trata de um momento privilegiado de contacto entre os dois mundos. Na mitologia céltica, era aquando das quatro grandes festividades anuais (Samain, Imbolc, Beltaine e Lugnasad), que os dois mundos entravam em contacto; na literatura de Bretanha, as cortes festivas, reunidas nos momentos fundamentais do calendário litúrgico, guardam vestígios dessa tradição, como o prova o costume de Artur de esperar pela irrupção de alguma *maravilha* antes de iniciar a refeição, sempre que tem a corte reunida.[211] O Pentecostes não é apenas a data mais frequentemente citada, nos romances bretões, para assinalar as grandes festas da corte arturiana;[212] é também, pelo seu sentido religioso - a descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos sob a forma de línguas de fogo - um momento por excelência de comunicação entre o mundo divino e o mundo dos homens.[213]

Depois do episódio da noite de Pentecostes, sucedem-se várias peripécias que reforçam o paralelismo entre os dois reinos. Canor é recolhido por dois pescadores e depois levado por dois cavaleiros (que o reconhecem) até Pelias, que entretanto declarara guerra à Cornualha com o intuito de conquistar Chelinde e que mantém Canor prisioneiro. O irmão de Canor, Pelades, que tomara em mãos o destino da Cornualha, consulta um «filósofo» que o aconselha a pedir ajuda a Sador, o primeiro marido de Chelinde, cuja identidade não é revelada. Sador, que vivia há mais de quatro anos só numa ilha depois de ter sido deitado ao mar, é resgatado e levado perante o rei da Gália, Marovex, senhor de Canor e Pelias, para representar o rei da Cornualha num duelo judicial contra o rei do Leonois. Curiosamente, a pirâmide feudal (o rei da Gália é senhor dos reis da Cornualha e do Leonois, e por sua vez deve vassalagem ao rei de Roma, que domina *totes les regions dou monde*[214]) coexiste com a visão dos reinos paralelos: a Cornualha e o Leonois têm exactamente o mesmo estatuto perante o seu senhor, já que lhe pagam o mesmo tributo - *cent demoiseles et cent demoisiax et cent chevax de pris*.[215] Sador, que representa Canor, luta contra Pelias perante o rei Marovex e uma numerosa

---

[211] Cf. **Demanda**, § 8, p. 24.
[212] Cf. Ph. Walter, **La Mémoire du Temps**, pp. 81ss e 217ss.
[213] A prova de que o autor de **TP** não utiliza esta baliza temporal como um simples reflexo mecânico de reprodução da tradição, sem ter em conta a sua simbologia ígnea, é a insistente referência ao calor intenso.
[214] Curtis, T. I, § 50, p. 58.
[215] *Ibidem.*

assistência:[216] são ambos excelentes cavaleiros, mas Pelias reconhece a superioridade de Sador e dá-se por vencido, comprometendo-se a libertar Canor e a desistir da guerra. Sador é acolhido na corte de Canor, que o expulsa, apesar de lhe dever a vida e o poder, quando descobre que Sador é na verdade o primeiro marido de Chelinde.

Apesar da intervenção de Sador (que, como marido de Chelinde e substituto de Canor no combate contra o seu rival, funciona também como seu duplo), a relação de duplicidade Canor / Pelias mantém-se e é mais uma vez reforçada pela contiguidade dos dois reinos. Como era de prever, depois de deixar o castelo de Canor, Sador anda tanto que acaba por chegar... ao Leonois.[217] É ainda perto de uma fonte que dois escudeiros[218] o encontram adormecido, como Canor havia encontrado Pelias: ao que parece, a passagem para o «outro reino» é sempre marcada pela presença de um espaço simbólico de fronteira (a fonte ou o rio) e também por um estado de inconsciência próximo da morte (como fora o caso com Canor, que quase se afogara[219]) ou pelo sono - representações da morte simbólica que a passagem entre este e o Outro Mundo pressupõe.

Sador vai ainda viver perigosas aventuras antes de ser salvo por Pelias, que o admira profundamente pela sua excelência cavalheiresca e demonstra assim a sua superioridade moral em relação a Canor. Reconhecido, Sador propõe-se raptar a mulher do rei da Cornualha, cuja ausência faz sofrer Pelias, já que não sabe que se trata da sua própria mulher, que ele perdera há muito. Chega então ao *Chastel de la Roche qui departoit les deus reaumes, celi de Cornoaille, et celi de Leonois,*[220] e é informado de que o rei Pelias se encontra no *Chastel des Deus Portes*. É perto deste castelo, junto de

---

[216] As expressões *cil de Cornoaille* e *cil de Leonois* repetir-se-ão agora e ao longo de grande parte da pré-história tristaniana, que relatará ainda por longas páginas o conflito entre os dois reinos.

[217] Cf. Curtis, T. I, § 64, p. 63. Mais tarde, acontecerá o mesmo a Apolo, o filho de Sador e Chelinde: *En tel maniere chevaucha Apollo tot seul tant qu'il ot passé le reaume de Cornoaille et vint en la terre de Leonois.* (Curtis, T. I, § 130, p. 89)

[218] Note-se a obsessiva repetição do número dois, que parece sublinhar a estrutura bipartida do mundo desta parte de **TP**. Já antes, Canor fora descoberto perto do reino do Leonois por dois pescadores (cf. Curtis, T. I, § 42, p. 55); mais tarde, Sador irá em busca de Chelinde com dois parentes do rei Pelias, a quem pede que se façam acompanhar por dois escudeiros (cf. Curtis, T. I, § 85, p. 71).

[219] Note-se que Canor quase morrera e também que parecia morto ou moribundo quando fora recolhido pelos dois pescadores, cuja primeira intenção era enterrá-lo para que o seu cadáver não fosse devorado pelos animais (cf. Curtis, T. I, § 42, p. 55).

[220] Curtis, T. I, § 86, p. 72.

uma fonte, que Sador avista Chelinde acompanhada por quatro donzelas[221] e a rapta, levando-a para junto de Pelias. Veja-se como a tomada de posse da mulher exige uma vez mais, como no episódio da noite de Pentecostes, a passagem de uma fronteira - aqui representada não apenas pelo motivo tópico da fonte, mas também pelo Castelo da Rocha, que divide os dois reinos, e pelo Castelo das Duas Portas, que parece sugerir a abertura para dois mundos. Sador, que se assume agora como duplo de Pelias, o qual ele substitui como antes substituira Canor, atinge, graças à simétrica complementaridade das duas situações, o inequívoco estatuto de mediador, explicitado pelo título, com que se baptiza a si próprio, de *Chevalier de la Roche*. Ainda que, no nível literal, haja uma explicação para a escolha deste epíteto por parte de Sador, já que ele vivera durante anos numa ilha rochosa em alto mar, isso não impede a associação ao *Chastel de la Roche*, o castelo-fronteira que fora mencionado no parágrafo anterior.

Mais tarde, Sador há-de acabar por recuperar Chelinde, com quem viverá até ao fim dos seus dias, recuperando também o seu estatuto de personagem autónoma. Mas não é a história deste simples cavaleiro que nos interessa neste capítulo em que nos debruçamos sobre a construção da imagem do rei. O que nos interessa sublinhar nesta primeira parte da pré-história tristaniana é a forma como a realeza assenta numa visão bipartida do mundo, em que dois reis duplos exercem o seu poder sobre dois reinos idênticos, contíguos e paralelos. A história ulterior destes territórios implicará ainda uma longa guerra de doze anos entre *cil de Leonois* e *cil de Cornoaille,*[222] que só acaba quando os Cornualheses pedem ajuda ao rei da Irlanda,[223] conseguindo assim restabelecer o seu território inicial, mas que recomeçará mais tarde quando, convertido à fé cristã, o rei Apolo (soberano do Leonois depois da morte de Pelias e do filho deste) declara guerra aos pagãos da Cornualha. Depois, a conversão da Cornualha traz a paz entre os dois reinos, que serão aliás governados pelos dois filhos de Chelinde (Apolo,

[221] Note-se que acompanhavam Sador quatro homens (dois parentes de Pelias e dois escudeiros): a simetria dos conjuntos humanos reforça a ideia de que nos encontramos num espaço/momento de passagem.

[222] Estas expressões surgem frequentemente lado a lado, sublinhando o paralelismo entre os dois reinos. Cf, por exemplo, Curtis, T. I, § 92, p. 74 ou § 180, p. 109.

[223] Note-se que a intervenção de um outro reino num mundo que até agora se reduzia praticamente à dicotomia Cornualha / Leonois não vem alterar a bipartição já notada, mas antes reforçá-la. É que, se antes os dois reinos estavam dependentes da Gália, a cujo rei pagavam tributo idêntico, agora a Cornualha deixa o velho senhor para estabelecer com o novo a mesma relação, chegando a pagar-lhe exactamente o mesmo tributo: cem donzelas, cem donzéis e cem cavalos (cf. Curtis, T. I, § 50, p. 58 e § 142, p. 94).

filho de Sador, reina sobre o Leonois, enquanto Cicoriade, filho de Canor, reina sobre a Cornualha), que se casam com as duas filhas do rei da Irlanda.[224] Mais tarde, dois outros irmãos (netos de Apolo) reinarão sobre cada um dos reinos, e muitos anos depois, a irmã de Marc, rei da Cornualha, casará com Meliaduc, rei do Leonois e futuro pai de Tristão.[225]

Na verdade, os contactos e trocas constantes entre os soberanos dos dois reinos implicam rivalidades mas também complementaridade, como se a identidade de cada um dos monarcas e de cada um dos territórios sob o seu domínio não pudesse definir-se independentemente da sua relação com o outro soberano e com o outro reino. Trata-se de uma imagem da realeza afim da que já detectáramos na **Suite du Merlin**, embora apresentada sob uma forma mais esquemática e «espacializada». Na **Suite**, Artur partilhava com um duplo ameaçador (Lot, Pelinor) os símbolos do poder e esforçava-se por eliminá-lo. Na pré-história do **Tristan**, a duplicidade inerente à imagem do rei é mais evidente porque se assume sempre um ponto de vista exterior a qualquer um dos duplos, o que torna mais visíveis as simetrias e os paralelismos, que dizem respeito não apenas às personagens, mas também ao espaço por elas dominado. Além disso, as ambições imperialistas de Artur na **Suite** levam-no a lutar, em geral com sucesso, contra o estado inicial do mundo dividido, enquanto, nesta primeira parte de **TP** e apesar dos conflitos, a bipartição do mundo nunca é abandonada.

Claro que com a arturianização da matéria tristaniana, ao longo de **TP**, estes paralelismos serão abandonados: aí, ao contrário do que acontece na **Suite** e de acordo com a tradição do romance arturiano em verso, o lugar de Artur no topo da pirâmide feudal nunca é posto em causa; ele é o monarca mais poderoso da cristandade e todos os reis lhe devem vassalagem. As referências ao Leonois tornar-se-ão muito raras, servindo quase sempre para apresentar Tristão como cavaleiro originário deste reino, e raramente como seu senhor.[226] A Cornualha, que Tristão identifica por vezes como a sua terra

[224] As histórias dos dois matrimónios são simétricas; cf. Curtis, T. I, §§ 182ss, pp.110ss.
[225] Cf. Curtis, T. I, § 223, p.124.
[226] Isso acontece apenas em quatro momentos ao longo de todo o romance: no T. III de Curtis, Audret, ao anunciar a morte de Tristão, diz que o reino do Leonois deverá caber em herança a Marc (cf. § 925, p. 219); no T. VI, § 28, p. 112 de Ménard (numa passagem também presente no ms. 757, T. I, p. 455), *cil de Leonois* pedem a Tristão que assuma o poder, regressando ao seu país, o que ele recusa, pois já havia doado o senhorio a Governal, prometendo no entanto que iria visitá-los; no T. IV do ms. 757 (p.

(pois, apesar de ser filho do rei do Leonois, foi educado e armado cavaleiro na corte de Marc), transforma-se num proverbial reino de cobardes. Na verdade, volta a estabelecer-se um paralelismo (que agora implica uma hierarquização e uma oposição muito nítidas), mas entre a Cornualha e o reino de Logres, entre a terra dos maus cavaleiros e a dos cavaleiros excelentes,[227] entre o país onde reina a deslealdade e aquele em que as regras da cortesia foram inventadas. Esta oposição, muito evidente no segundo nível de redacção de **TP** (onde o ideal cavalheiresco ainda funciona, apesar da ironia crítica de algumas personagens), assenta numa valorização da figura de Artur e da cavalaria cortês que começa a fazer menos sentido na terceira fase de redacção.

***

Na **Demanda**, como vimos, a imagem do rei Artur está em franca decadência. O paralelismo que detectámos entre as concepções de Meraugis e de Artur, o Pequeno, aproximam o rei de Logres e o rei da Cornualha, não para sublinhar as diferenças de carácter ou poder, mas para os revelar quase idênticos no pecado. É evidente que o episódio da concepção de Artur, o Pequeno, deve muito à primeira fase de redacção de **TP**: para além das semelhanças evidentes em relação ao episódio da concepção de Meraugis, o esquema narrativo do abandono dos recém nascidos junto da água retoma a cena em que Canor abandona Apolo,[228] e a sequência da caçada em que o herói perde todos os seus companheiros e acaba por chegar a uma fonte é recorrente na pré-história tristaniana.[229] Um outro aspecto comum aos dois textos vem ainda confirmar que a relação entre eles é mais profunda do que a que se traduz por empréstimos literais: trata-se da paulatina imposição, na parte tristaniana da **Demanda**, de um mundo bipartido à imagem do que se dividia entre a Cornualha e o Leonois.

Na verdade, o paralelismo entre as concepções de Artur, o Pequeno, e Meraugis não é um caso isolado na **Demanda**. Num interessante episódio que já analisámos,[230] que

---

65) Tristão anuncia a sua intenção de ir visitar em breve o Leonois - intenção certamente dependente do episódio de Ménard VI / 757, I). Note-se ainda que, depois da fuga de Tristão ainda criança do Léonois (Curtis, T. II, § 261, p. 137), nenhuma cena de **TP** terá lugar naquele reino.

[227] Governal opõe os excelentes cavaleiros errantes originários de Logres aos maus cavaleiros da Cornualha (cf. Curtis, T. I, § 383, p. 191- uma passagem da primeira fase de redacção); Dinadan faz um comentário de sentido idêntico no T. II de Ménard, já na segunda fase de redacção (cf. § 112, p. 240).

[228] Cf. *supra*, III, 1.2.

[229] Cf. *supra*, I, 2.2.1.

[230] Cf. *supra*, I, 3.1.

retoma diversos motivos e técnicas narrativas da pré-história tristaniana, Artur vê-se numa situação de vulnerabilidade que não apenas o enfraquece como personagem, mas que o aproxima, como vimos, do rei da Cornualha. Trata-se do episódio em que Samaliel, o cavaleiro das duas espadas, que andava em busca do rei de Logres para vingar a morte de seu pai, encontra Artur adormecido mas desiste de o matar, influenciado pela intervenção do escudeiro do rei que, depois de tentar em vão despertar o seu senhor, respondera assim às ameaças de Samaliel:

> Ai, Senhor, mercee! Eu me calarei; outrossi fará todo o mundo, pois vós homem como este matardes, ca depois sa morte nom *h*averam em que falar.[231]

Samaliel, desistindo das suas intenções agressivas, substituíra a espada do rei por uma das espadas que levava - a de seu pai, Froila, que Artur matara nos primeiros tempos do seu reinado - e justificara deste modo a sua decisão:

> « (...) se eu rei Artur matar, que é o melhor rei do mundo e que sempre melhor e mais *h*onradamente manteve cavalaria ca outro rei, esto seerá a maior mala ventura e o maior pecado que nunca aveo em terra.»[232]

Os hiperbólicos elogios parecem contribuir para uma imagem muito positiva do rei Artur. Porém, o seu sono demasiado profundo não pode deixar de remeter para as «ausências» que constituem a sua principal fraqueza já em Chrétien, e a situação de absoluta vulnerabilidade em que ele se encontra aproxima esta cena não apenas da pré-história tristaniana, onde tanto Canor como Pelias se vêem por várias vezes em situações muito semelhantes a esta, mas também da **Suite,** onde Artur, ainda jovem, corre frequentemente perigo de vida. Neste romance, Merlim critica a Artur a imprudência de ter deixado a corte para enfrentar, na floresta, o guardião da fonte que derrotara Girflet.[233] Mas Artur recusa seguir os seus conselhos e desafia Pelinor, enfrentando-o num terrível duelo. No momento em que este se prepara para lhe cortar a cabeça, Merlim intervém com um discurso que, embora mais sintético e menos hiperbólico, tem o mesmo

---

[231] **Demanda**, § 543, p. 399.
[232] *Ibidem.*
[233] (...) *je vous pri que vos retornés, car trop seroit grans duels et damages se vous, qui devés venir a tres grant hounour et a tres grignour chose que vous ne sariés cuidier, perissiés en tele maniere.* (**Suite**, § 50, p. 40.)

sentido que o do escudeiro da **Demanda**, já que prevê as consequências desastrosas que teria o seu desaparecimento:

> «A! chevalier, ne le touchiés ne plus ne li faites de mal, car tu feroies le roiame de Logres orfenin de boin signour![234]

Contudo, o que torna este episódio singularmente próximo da cena da **Demanda** é a associação entre a vulnerabilidade do rei, só, na floresta, e a referência à espada, que funciona como um símbolo da sua força guerreira e um garante da soberania. Antes do combate, Merlim avisara o jovem Artur de que a superioridade da espada do seu adversário (*la meillour que chevaliers qui soit en che païs ait en sa baillie*[235]) o tornava muito perigoso; durante o duelo, provara-se a importância desse facto, já que Pelinor quebrara a espada de Artur com a sua;[236] depois da intervenção providencial de Merlim (que imobilizara Pelinor, impedindo-o de matar o jovem rei), o mago voltara a referir a fraqueza da arma de Artur e dera-lhe uma nova espada - *Escalibor*.[237] Já sublinhámos a importância fulcral deste episódio para a construção da personagem de Artur e para a afirmação da sua soberania.[238] Tendo em conta, portanto, os antecedentes do episódio da **Demanda** - e, como sabemos, o autor deste romance conhece muito bem a **Suite**[239] - é forçoso concluir que a substituição da espada de Artur pela arma de um cavaleiro vencido pode ser um gesto muito cortês de Samaliel, mas é, igualmente, um acto que enfraquece e «esvazia» simbolicamente a personagem do rei de Logres.

Com efeito, a cena é tanto mais significativa que o que parece estar em causa não é a personalidade do rei Artur como indivíduo, mas a sua função como rei: Samaliel não refreia a ânsia de vingança por compaixão para com o homem indefeso, mas devido ao mal que a eliminação do rei de Logres - o *melhor rei do mundo* - acarretaria para a cavalaria e o mundo: *tam grande dano nom poderia vĩir ao mundo por morte de ũũ homem.*[240] Neste sentido, não poderemos deixar de evocar o episódio já longínquo em

---

[234] **Suite**, § 61, p. 48.
[235] **Suite**, § 50, p. 40.
[236] Cf. **Suite**, § 58, p. 46.
[237] Cf. **Suite**, §§ 61-65, pp. 48-52.
[238] Cf. *supra*, III, 2.1. e 2.2.
[239] Refira-se ainda que a ideia de fazer de Samaliel um «cavaleiro de duas espadas» pode explicar-se, também, pela influência da **Suite**, já que um dos heróis deste romance é justamente Balaain, o cavaleiro das duas espadas.
[240] **Demanda**, § 543, p. 398.

que Melias (jovem estrangeiro como Samaliel, e como ele armado cavaleiro por Galaaz) rouba a coroa de um rei adormecido.[241] Que os episódios são paralelos, prova-o a estrutura das narrativas, já que, depois de armados cavaleiros por Galaaz, tanto Melias como Samaliel separam-se dele, vivem algumas aventuras e são de novo encontrados, bastante feridos, pelo filho de Lancelot. Quanto às cenas acima evocadas, apesar do evidente contraste entre a desmesura de Melias e a cortesia de Samaliel, remetem ambas (e a primeira de forma ainda mais directa, visto que o rei nem sequer é nomeado) para o aspecto institucional das figuras atacadas. A diferença está na perspectiva: enquanto no primeiro episódio é o carácter de Melias, representante dos jovens cavaleiros arrogantes, que está em primeiro plano - trata-se de mais um elemento da sequência de episódios iniciais em que se apresentam os vícios da cavalaria, em contraste com as qualidades de Galaaz[242] -, no segundo parece ser a figura régia que constitui o aspecto central, sendo Samaliel um instrumento necessário para a apresentação da vulnerabilidade de Artur, num momento em que a destruição do reino de Logres está muito próxima. Esta diferença de perspectivas entre o episódio do nível primitivo (protagonizado por Melias) e o do nível tristaniano (protagonizado por Samaliel) sublinha algo que já Fanni Bogdanow assinalara como um dos traços fundamentais do ciclo do Pseudo-Boron: a sua construção em torno da figura do rei Artur. Acrescentemos que isso implica paralelismos sistemáticos com outros reis (Lot e Pelinor na **Suite**, Marc na **Demanda** e, indirectamente, Canor e Pelias em **TP**), tornando-se a reflexão em torno da realeza um importante aspecto deste ciclo.

Outra cena que não podemos deixar de pôr em paralelo com a que vimos acima é a do envenenamento de Faran o Negro. Logo após a expulsão dos Cornualheses e dos Saxões, aquando da primeira invasão do reino de Logres, Galaaz e outro cavaleiro da Távola Redonda, Faran o Negro, encontram acolhimento numa abadia onde também pernoitam, incógnitos, o rei Marc e dez cavaleiros da Cornualha. O rei reconhece Galaaz e oferece-lhe, a ele e ao seu companheiro, o que ele diz ser uma mezinha para que as suas feridas sarem mais depressa. Na verdade, trata-se de veneno que ele trazia para matar Tristão, mas que decide utilizar para outro fim, já que não lograra encontrar o

[241] Tal como o de Artur, também o sono deste rei anónimo é profundo: *Sabede que dormia tam feramente como se nunca dormisse* (**Demanda**, § 64, p. 63).
[242] Cf. J. C. Miranda, **Galaaz**, pp. 35-36.

sobrinho. Graças a um milagre, Galaaz escapa com vida desta tentativa de assassínio (embora Faran morra) e é-lhe revelada em sonho a identidade do homicida. O Bom Cavaleiro obriga Marc a confessar o crime, mas decide não o matar:

> Eu nunca matei homem a meu grado, mas pero nunca vi nem cuido que homem visse outro que tam bem merecesse morte. E nom te matarei nem te ar leixarei por doo nem por amor que de ti *h*aja. (...) Ca eu nom catarei aa tua traiçom mas a que nom devo meter mão em rei fora por minha vida defender ou por meu senhor terreal, ca pero tu desleal és, nom fica por em que nom sejas rei e esto é gram vergonça de to*d*olos reis de mundo.[243]

Como no episódio que analisámos anteriormente, é o aspecto institucional da figura régia que está em causa. Apesar dos crimes cometidos por Marc - apesar dos vícios do homem - Galaaz não pode matá-lo, pois matar um rei, mesmo que criminoso, seria atentar contra a ordem do mundo.[244] Estas duas cenas que põem Artur e Marc em paralelo de uma forma muito clara são reveladoras do estatuto que lhes é atribuído pelo Pseudo-Boron: apesar de não se tratar dos únicos reis mencionados na **Demanda**, são os únicos que, ultrapassando o estatuto de personagens secundárias, reinam (no presente) sobre um território com identidade própria e podem representar a realeza. O rei Peles e o seu pai, herdados da *Queste* primitiva, transformaram-se, com a espiritualização do motivo do Graal, em meros guardiães do vaso sagrado, mas Artur e Marc são ainda os reis na posse de todas as suas prerrogativas: frágil e insuficiente realeza, a que eles representam!

Há, porém, uma diferença de monta entre o episódio onde Samaliel poupa Artur e aquele em que Galaaz deixa partir Marc, que reside na oposição de caracteres entre os dois homens que ostentam o título de reis. Se bem que o hiperbólico elogio de Samaliel pareça um pouco irrealista depois da exibição dos limites da cavalaria arturiana (herança da *Queste* primitiva) e da apresentação do carácter luxurioso de Artur (marca da parte tristaniana, no seguimento da **Suite**), a verdade é que, no fim da **Demanda**, a partir da primeira invasão do reino de Logres (parte a que pertencem as duas passagens em causa), assiste-se a uma certa reabilitação de Artur.

---

[243] **Demanda**, § 488, p. 360; sublinhado nosso.

[244] Note-se que em **TP** essa ideia é reforçada, já que, em vez da oração sublinhada, encontramos o seguinte: (...) *et c'est vilonnie a tous ciaus qui mettent la main a nul homme qui courone porte* (Ménard, T. IX, p. 111).

Não que ele cometa qualquer feito digno de nota que volte a apresentá-lo como um cavaleiro excepcional ou um senhor fora do comum. Pelo contrário, a sua vulnerabilidade é enorme e a sua incapacidade de agir mantém-se, resumindo-se quase sempre as suas breves aparições a chorosos lamentos, à medida que vai tomando conhecimento da morte dos seus cavaleiros.[245] Aquando da primeira invasão de Logres, Artur terá mesmo de deixar o campo de batalha ao ser gravemente ferido pelo rei Marc,[246] que apesar de bom guerreiro está longe de atingir a excelência de um Galaaz ou de um Lancelot. O narrador começa por elogiar o valor cavalheiresco de Artur que luta com poucos homens (e sem os cavaleiros da Távola Redonda) contra as tropas numerosas de Marc, mas no momento decisivo do confronto individual com o rei da Cornualha, é este que leva a melhor:

> Muito fezera de armas rei Artur aquele dia, pero que lhe ia mal, ca seus homens eram tam poucos que nom pareciam entre os outros. Mas rei Mars, que bem o conhecia e que o desamava mortalmente, deu-lhe ũa tam grande lançada per as costas seestras que escudo nem loriga nom o pôde guardar que o ferro nom parecesse da outra parte pela espádua. E rei Mars era de tam grande força que meteu em terra el e o cavalo e no caer quebrou a lança em ele, assim que el-rei Artur ficou ali com o traçom em si.[247]

No entanto, a decisão de Marc de atacar o reino de Logres alterou radicalmente as prioridades do redactor tristaniano. Do mesmo modo que Galaaz terá que suspender transitoriamente o percurso do Graal para salvar o reino ameaçado, também o autor da **Demanda** suspende, por um tempo, a exibição da decadência moral arturiana, privilegiando o contraste entre o universo do Mal absoluto que Marc representa e um mundo que, apesar de todas as suas insuficiências, é ainda, em geral, respeitoso da ordem social e ética, como o prova a convicção com que Galaaz o defende das investidas do rei da Cornualha.[248] O problema é que, nesta obra desencantada, a superioridade moral de Artur não implica a sua superioridade guerreira e já ninguém acredita no cavaleiro da Irlanda que, exortando o rei e os seus companheiros à guerra contra Cornualheses e Saxões apesar da ausência dos cavaleiros da Távola Redonda e da nítida

---

[245] Cf. **Demanda**, §§ 353-356, pp. 264-266; § 366, p. 276; § 452, p. 334; § 606, p. 445.
[246] Cf. **Demanda**, § 471, p. 346.
[247] **Demanda**, § 454, p. 336.
[248] Cf. **Demanda**, § 472, p. 347. Veja-se ainda a cena em que Galaaz diz que Palamedes não poderá combater pelo rei Artur, visto que é pagão: a partir do momento em que Marc se aliou aos Saxões, a guerra contra a Cornualha transformou-se numa guerra santa (cf. § 473, p. 348).

inferioridade numérica das tropas arturianas, defende que *se vós esforçadamente vos manteverdes, ventura, que os ardidos mantém, vos ajudará e deve-vos muito a confortar que o dereito é vosso e o torto seu.*[249] Na verdade, só os eleitos do Graal beneficiam da graça divina - Galaaz ajudado por três companheiros conseguirá pôr em fuga as tropas inimigas, o que não haviam logrado Artur e os seus homens[250] - o que deixa prever que, concluída a aventura do Graal, o mundo de Artur está condenado ao desaparecimento.

A invasão do reino de Logres é portanto uma guerra do Mal contra o Bem em que este, apesar de uma vitória temporária resultante da intervenção de Galaaz, parece estar votado ao fracasso. Trata-se, na realidade, da **Mort Artu** da parte tristaniana da **Demanda** (note-se que Marc, tal como o vil Mordret, se alia aos infiéis Saxões para combater Artur), que prepara o apocalipse arturiano relacionando-o, já não com o adultério de Lancelot e Genebra ou o incesto de Artur (apesar da **Suite** e dos episódios da concepção de Meraugis e Artur, o Pequeno), mas com o adultério tristaniano. O ódio de Marc por Artur resulta fundamentalmente do apoio que este sempre prestou aos amantes e a motivação essencial da primeira invasão de Logres é a recuperação de Iseu, refugiada com Tristão na *Joiosa Guarda*, em território arturiano.[251] Mas o que é interessante nesta interpolação do Pseudo-Boron é a forma como se transformou um ódio que, apesar das suas implicações morais e sociais, é eminentemente pessoal (a disputa de Iseu entre Tristão e Marc), numa guerra entre dois reinos. Na verdade, não é apenas o modelo da **Mort Artu** que subjaz ao apocalipse da **Demanda**, já que tudo acaba como começara na pré-história tristaniana: com uma guerra entre dois reinos vizinhos disputando a mais bela mulher do mundo. Assim se confirma o que já dissémaramos a propósito da relação entre a pré-história tristaniana e **TP** - que as paixões nefastas de que a bela Chelinde era alvo anunciavam os amores infelizes inspirados por Iseu -, mas também o que defendemos sobre a relação entre a **Demanda** e a pré-história

[249] **Demanda**, § 452, p. 335. Refira-se, aliás, que já em **TP** há um célebre episódio em que Marc, apesar de justamente acusado de homicídio, vence um duelo judicial na corte de Artur. O narrador defende que isso só fora possível porque o rei da Cornualha não fizera o habitual juramento antes de iniciar o combate, mas a crítica assinalou há muito que essa passagem implica uma descrença na intervenção directa da justiça divina, que até então nunca se fizera sentir de forma tão clara. Cf. **TP**, Ménard, T. IV, §§ 88-90, pp. 162-165 e ms. 757, I, pp. 315-323.

[250] Na verdade, os feitos cavalheirescos de Galaaz parecem atingir aqui o seu ponto mais alto, já que Artur é informado de que *per sua mão soomente houve que de mortos que de chagados mais de VII centos* (**Demanda**, § 478, p. 352).

[251] Cf. **Demanda**, § 449, p. 332.

de **TP**: que entre estes textos existe uma singular proximidade, bem maior do que entre algumas partes do longo **Tristan en Prose**.

***

Depois da sangrenta batalha de Salesbieres, que fecha uma passagem relativamente longa em que o refundidor da **Demanda** modifica muito pouco o texto da **Mort Artu**,[252] o interpolador tristaniano acrescenta um último episódio.[253] A segunda invasão do reino de Logres, que tem lugar já depois da morte de Artur e Lancelot, é uma espécie de epílogo dos epílogos - a apropriação, pelo redactor tristaniano, da última palavra. Tristão, Iseu e Artur já desapareceram; resta agora a Marc o ódio contra Artur e o reino de Logres, que em tempos haviam representado a cortesia e a excelência cavalheiresca, valores que ele e os seus nunca souberam honrar. A destruição obsessiva levada a cabo por Marc de todas as memórias e lugares simbólicos do reino arturiano e da aventura (das igrejas de Logres à *Joiosa Guarda* - com os túmulos de Lancelot e Galehot - e à Távola Redonda)[254] é reveladora do processo de simplificação e redução por que passou a matéria tristaniana da **Demanda**. Depois de explorar as insuficiências de Artur, chegando a sugerir o paralelismo entre os caracteres luxuriosos dos dois reis, o Pseudo-Boron lança-os numa guerra cujas motivações contribuem para sublinhar o paralelismo e a complementaridade das duas matérias (os dois adultérios estão na origem das guerras que fecham cada um dos níveis de redacção da **Demanda**), e acaba por reduzir o confronto à sua expressão mais simples: eliminadas as personagens principais que estavam na origem dos conflitos, resta apenas Marc, agente do Mal, ocupado em arrasar todas as marcas da civilização. A execução do rei da Cornualha (levada a cabo por Paulas, uma personagem expressamente criada para o efeito, que surge repentinamente como um *Deus ex macchina*), não significa obviamente a vitória do Bem, mas apenas a existência de uma réstea de esperança num eventual recomeço.

Ora, esse recomeço é sugerido, de forma mais visível, através da referência a uma personagem mítica da história e da literatura francesa - Charlemagne. Antes do início da **Mort Artu**, depois da aventura do castelo Felon, o castelo-armadilha que Galaaz, Estor

[252] Cf. **Demanda**, §§ 632-708, pp. 459-505.
[253] Cf. **Demanda**, §§ 710-715, pp. 505-510.
[254] Cf. **Demanda**, §§ 710-712, pp. 507-508.

e Meraugis haviam arrasado,[255] o rei de Logres decide ir visitar o cenário desta vitória sobre o Mal.[256] Vendo tudo destruído, decide mandar reerguer a torre do castelo, mas esta volta a cair. À terceira tentativa, uma voz anuncia que apenas o rei Carlos, descendente da linhagem de Ban e vindo da Gália, poderá reconstruir o castelo e o narrador acrescenta que Carlos Magno não apenas mandará reedificar a torre, mas fará também erguer sobre ela uma estátua representando Galaaz, sentado numa cadeira de ouro, com uma maçã de ouro na mão.[257]

O modelo utilizado pelo refundidor tristaniano para a composição da cena da torre que o rei manda erguer e que se desmorona é evidente para qualquer leitor medianamente familiarizado com o universo arturiano: trata-se, claro, do episódio do **Merlin en Prose** em que Vertigier, o rei que usurpara o trono aos seus legítimos herdeiros, Uter e Pendragon, manda construir uma fortificação para se proteger do inevitável contra-ataque destes. Tal como a torre de Artur, também a torre de Vertigier cai e volta a cair sem razão aparente.[258] Merlim explicará mais tarde que nas fundações da fortaleza existe um lago subterrâneo habitado por dois dragões que, ao moverem-se, provocam a derrocada do edifício. Seguindo o conselho do mago, Vertigier manda escavar a terra e secar o lago. Segue-se um combate em que o dragão vermelho derrota o dragão branco, representação alegórica da guerra entre o usurpador e os irmãos deserdados, que hão-de vencê-lo e recuperar o poder.[259] O paralelismo entre Artur e Vertigier, o rei usurpador que se aliara aos Saxões, casando com uma infiel que o fizera afastar-se da fé cristã atinge profundamente a imagem do rei de Logres e confirma a estratégia do refundidor da **Demanda** de denegrir o rei de Logres através do paralelismo com outros reis pecadores.

Quanto à edificação ordenada por Charlemagne, filia-se na tradição dos monumentos que celebram a realeza arturiana na **Suite du Merlin**, remetendo para a

---

[255] Cf. **Demanda**, §§ 501-514, pp. 371-378.
[256] Este castelo, fundado por um parente de Príamo, rei de Troia, havia resistido às tentativas de conversão de José de Arimateia, Josefes e Santo Agostinho. Cf. **Demanda**, § 502, p. 372.
[257] Esta passagem não comparece na **Demanda** portuguesa - trata-se de uma lacuna que corresponde aos §§ 286-288 da **Demanda** castelhana e aos §§ 44-45 de Ménard, T. IX.
[258] Cf. **Merlin**, § 19, pp. 85-86.
[259] Cf. **Merlin**, § 28-30, pp. 110-121.

torre no cimo da qual se erguem as estátuas de Artur e dos reis por ele vencidos.[260] A diferença, claro está, é que Charlemagne não ergue um monumento a si próprio, mas homenageia Galaaz - o modelo que o inspira. Segundo Richard Trachsler,

> A travers Galaad, Charlemagne réalise une sorte d'autoportrait, physique mais aussi idéologique. Il aurait pu choisir Tristan, l'*amourous*, et il a choisi Galaad, le chaste. Le temps post-courtois, tel qu'il se profile à l'horizon sera donc, semble-t-il, une époque de prouesse militaire et d'excellence morale. Ce sera l'âge de la *reconquista* organisée plus que de la chevalerie itinérante solitaire, un âge plein de miracles mais sans *merveilles* (...).[261]

É óbvio que o redactor da **Demanda** - o mesmo que havia desenvolvido a personagem de Palamedes centrando-se na preparação da sua conversão e relegando Tristão e os seus amores para segundo plano - não poderia agora erigir o amante de Iseu em modelo.[262] Menos surpreendente seria que Carlos Magno tomasse como ideal a imitar a figura do rei Artur, o soberano mais poderoso do seu tempo, senhor de um vasto território comparável ao que o Imperador dos Francos haveria de governar. Mas é Galaaz que este escolhe para construir o seu *auto-retrato.* Como já dissemos, Galaaz está sentado num trono e segura uma maçã:[263] são os atributos da realeza que este cavaleiro exibe, numa imagem que congrega a soberania e a função guerreira - modelo certamente mais próximo de Charlemagne, o rei-guerreiro, do que de Artur tal como surge no ciclo arturiano em prosa, quase sempre reduzido ao espaço limitado da corte e à função de distribuidor de riquezas e aventuras.[264]

---

[260] Cf. **Suite**, § 153, p. 117. Para uma análise da função simbólica deste monumento, cf. *supra,* III, 2.1.

[261] R. Trachsler, **Clôtures du cycle arthurien. Etudes et textes**, Genève, Droz, 1996, pp. 194-195.

[262] Trachsler, que introduz a análise deste episódio no capítulo intitulado *Tristan l'Amerus*, onde aborda as conclusões propostas pelos textos tristanianos, desde os romances em verso até às versões particulares de **TP**, comete um equívoco: esta referência a Charlemagne surge em **TP2**, mas integrada na **Queste** do Pseudo-Boron (Ménard, T. IX, §§ 1-49, pp. 69-146 contém o mesmo texto que **Demanda**, §§ 449-521, pp. 332-382).

[263] Na **Chanson de Roland**, Ganelon faz referência a uma imagem semelhante a esta, mas em que os símbolos do poder régio estão divididos entre Charlemagne e Roland: *Er main sedeit li emperere suz l'umbre: / Vint i ses niés, out vestue sa brunie, / Et out predét dejuste Carcasonie; / En sa main tint une vermeille pume. / "Tenéz, bel sire, dist Rollant a sun uncle, / De trestuz reis vos present les curunes."* (**La Chanson de Roland**, ed. C. Segre, XXIX, pp. 111-112) Esta afirmação de Roland revela um excesso de orgulho que, na óptica de Ganelon, constitui uma ameaça à autoridade do Imperador.

[264] Segundo D. Boutet, *Charlemagne et Arthur* (...) *illustrent chacun une représentation fort ancienne de la royauté: d'un côté le roi guerrier, terrible, qui étend et fait régner le bon ordre par le fer et par la contrainte - une contrainte bénéfique à la société -, de l'autre un roi pacifique, ancré dans la profusion des richesses et dans l'abondance des nourritures* (...); *deux représentations qui avaient été illustrées par exemple en Inde par le contraste entre la royauté toute "mitrienne" de Yudhistira et celle, plus "varunienne", glorieuse, violente et vengeresse, de Pandu.* (**Charlemagne et Arthur**, pp. 576-577)

Por outro lado, a glorificação do Imperador dos Francos em detrimento do rei da Grã Bretanha poderá ajudar-nos a compreender o que terá estado por detrás da estratégia sistemática de desvalorização de Artur levada a cabo pelo Pseudo-Boron desde a **Suite** até à **Demanda**, ou pelo menos o que terá motivado a sua prosecução na última fase de elaboração deste ciclo. Recorde-se que as duas figuras que representam o tempo pós-arturiano (Paulas, o cavaleiro que mata Marc) e Charlemagne são originários do continente: Paulas pertence à linhagem de Ban (o rei de Benoic, território situado em território gaulês) e Charlemagne, apresentado como herdeiro desta mesma linhagem,[265] é o antepassado mítico da dinastia capetíngia mas também de algumas importantes casas da nobreza francesa.[266] É possível, portanto, que a amplificação da culpa de Artur e os seus novos crimes na **Demanda** se expliquem pela intenção de atingir a dinastia Plantageneta, que fizera da figura do rei Artur o seu mais ilustre antepassado mítico.[267] A comprovar a pertinência desta interpretação está o anúncio de que a torre edificada por Charlemagne seria destruída duzentos anos mais tarde *par les mauvais rois d'Engleterre, qui vindrent a povreté et avoient, par defaute d'aus, entrelaissié lour cevalerie*.[268]

[265] Cf. Ménard, T. IX, § 44, p. 137.
[266] Cf. D. Boutet, **Charlemagne et Arthur**, pp. 469-474.
[267] Cf. E. Köhler, **L' aventure chevaleresque. Ideal et réalité dans le roman courtois**, Paris, Gallimard, 1970, pp. 67-71 e J. Marx, **La légende arthurienne et le Graal**, pp. 303ss.
[268] Ménard, T. IX, § 45, p. 138.

3. CONCLUSÃO

> La fragilité arthurienne est (...) inhérente au projet romanesque dans son ensemble - avec son esthétique, son éthique, ses emprunts à une matière païenne, son idéologie politique: elle n'est ni un dévoiement, ni un accident de parcours. (...) Arthur ne peut être, au regard de l'augustinisme, qu'un roi "méhaignié" par le coup félon de la doctrine courtoise.[269]

Segundo D. Boutet, é o carácter demasiado humano de Artur, que nunca assume plenamente a função de representante de Deus sobre a terra - ao contrário de Charlemagne - que está na origem das suas insuficiências. Com efeito, desde os primeiros romances, vai-se sugerindo que o homem não está à altura da função que desempenha: em Chrétien, são sobretudo os silêncios de Artur e a sua passividade em momentos de crise que representam essa incapacidade; no **Lancelot en Prose** não cíclico, é o incumprimento de alguns deveres inerentes ao *amor* feudo-vassálico (recusando o auxílio a Ban ou revelando-se inferior a Galehot quando se trata de recompensar os seus cavaleiros)[270] que o fragiliza; no **Perlesvaus** é a perda do gosto pela distribuição dos dons que o impede de viver em harmonia com a sua corte.

Na verdade, com excepção do episódio da Falsa Genebra em **LP** e das alusões muito elípticas deste romance e da **Mort Artu** ao seu crime de incesto, o pecado de luxúria é muito raramente convocado, antes das continuações do **Merlin**, para simbolizar as insuficiências arturianas. Tal como o tratamento específico do motivo da fonte ou a pregnância simbólica da Besta, também a luxúria de Artur - que se estende a muitas das personagens régias de primeiro plano que com ele contracenam - parece constituir um traço distintivo do ciclo do Pseudo-Boron. Agora, a ênfase já não é posta na insuficiência, mas na culpa e esta deixa de dizer respeito apenas à incapacidade do homem de cumprir as suas funções políticas. Esta transformação da personagem de Artur decorre, a nosso ver, essencialmente de dois factores que marcam os textos

---

[269] D. Boutet, **Charlemagne et Arthur**, p. 584.

[270] D. Boutet chama a atenção para outro traço característico de **LP**: a contraposição entre realeza e cavalaria faz-se sempre em detrimento da primeira. A impossibilidade de Artur de aceder à aventura é evidente no episódio da *Douloureuse Garde*, onde o rei vê vedada a entrada no castelo, ao contrário do cavaleiro e da rainha. Cf. **Charlemagne et Arthur**, pp. 229-230.

analisados neste capítulo: uma concepção do amor francamente pessimista, por um lado; uma imagem do rei fortemente negativizada, por outro.[271]

Porém, no que diz respeito ao tratamento da personagem régia, os textos do ciclo do Pseudo-Boron nem sempre inovam. O desenvolvimento do tema da oposição entre o rei Artur e o rei do «Outro Mundo» encontra-se nos *mabinogion*, mas também em Chrétien de Troyes (veja-se o rapto de Genebra por Meleagant, o príncipe do reino de onde não se regressa...) e mesmo em **LP**, onde Galehot, rei das Ilhas Longínquas e filho de uma gigante, conserva ainda muitos traços desta figura arcaica. Ora, o que une Meleagant, Galehot, Pelinor e Lot não são apenas as suas características intrínsecas, os vestígios de uma ligação ao Outro Mundo, mas também a sua função de desafiadores da realeza arturiana. Tanto Pelinor como Galehot são reis vindos de fora e que só tardiamente se integram na pirâmide feudal encabeçada pelo rei de Logres - não podem portanto assimilar-se aos reis e barões rebeldes que pululam nas narrativas arturianas. A **Suite du Merlin**, porém, mantém-se mais próxima de uma concepção pré-feudal do poder do que **LP**, não apenas porque o confronto se faz sempre entre reis, sem a mediação do cavaleiro, mas também porque, mesmo depois de integrado, o duplo continua a afirmar a sua condição régia e a surgir ao lado de Artur, muito acima dos monarcas anónimos que frequentam a corte arturiana. Esta concepção do mundo dividido entre dois reinos é também visível na primeira fase de redacção de **TP** e na **Demanda** embora, nestes textos, o paralelismo entre os reinos do Leonois e da Cornualha ou entre Marc e Artur tenha menos consequências políticas do que morais.

[271] Um estudo aprofundado da **Estoire del Saint Graal** levar-nos-ia provavelmente à mesma conclusão sobre este texto cujos pontos de contacto com a **Suite** são bem mais frequentes e profundos do que poderia parecer à primeira vista.

CAPÍTULO IV

CAVALARIA, VIOLÊNCIA E *MESCHEANCE*: DA MORTE DO REI LOT AO ÓDIO ENTRE LINHAGENS

Segundo Fanni Bogdanow,

> the Prose *Tristan* (...) mentions that one of the reasons for the feud between Gauvain and Pellinor's lineage was that Gauvain had slain King Lot, the father of Gauvain and his brothers. It does not explain, however, in what circumstances Pellinor slew Lot, and it was left to the author of the *Suite du Merlin*, who took over from the prose *Tristan* the feud theme, not only to relate in detail the fatal battle in which Lot was killed, but to invent the sequence of events leading up to the battle.[1]

Ora, esta afirmação assenta num pressuposto do qual Bogdanow nunca abdicou, apesar de a investigação posterior (nomeadamente o importante trabalho de E. Baumgartner) o ter infirmado há muito. Segundo a erudita de Manchester - que segue neste ponto a opinião de Löseth e do seu mestre Vinaver - **TP**1, a versão curta do **Tristan**, é mais antiga do que **TP**2, a versão longa, e também do que a **Suite**, que teria funcionado como «prolongamento retrospectivo» não apenas do **Lancelot en Prose**, da **Queste** e da **Mort Artu**, mas também do **Tristan en Prose**, desenvolvendo os antecedentes de algumas acções relatadas em **TP**1 e narrando acções passadas, já referidas nesse mesmo texto. Emmanuèle Baumgartner, porém, provou no seu **Essai** que **TP**1 e **TP**2 são versões compósitas e tardias do **Tristan**, já que ambas introduzem episódios *interpolés d'après le cycle du pseudo-Robert de Boron, épisodes de la* ***Queste*** *de Robert de Boron en V. II, aventures et mort de Lamorat et de Drian en V. I, par exemple*.[2]

---

[1] «The character of Gauvain in the thirteenth-century prose romances», **Medium Aevum**, XXVII, 1958, p. 158.

Como vimos no capítulo anterior, a evolução do motivo da *Beste Diverse / Glatissant* confirma as conclusões de Baumgartner sobre o carácter tardio de todas as versões existentes do **Tristan**: a aparição do monstro na **Suite** é plenamente motivada, tanto do ponto de vista psicológico como simbólico; **TP**1 e **TP**2 apresentam já uma versão transformada e racionalizada desta figura. No que diz respeito à *Beste*, não há diferenças significativas entre a versão curta e a versão longa; verificámos, pelo contrário, que as disparidades residem na diferente utilização do motivo por parte dos três redactores que conseguimos detectar. É também na **Suite du Merlin** que tem início, tanto do ponto de vista da cronologia diegética, como, pensamos nós, no que diz respeito à cronologia da escrita, um dos temas fulcrais do ciclo do Pseudo-Boron - a rivalidade entre as linhagens de Lot e Pelinor.

[2] **Essai**, p. 62. Ainda que não partilhemos a convicção de ambas as estudiosas de que o ciclo do Pseudo-Boron seria posterior à **Queste Vulgata**, tivemos já ocasião de comprovar que os episódios que desenvolvem, no seio de **TP**, a matéria do Pseudo-Boron são, de facto, tardios.

1. OS FILHOS DE LOT NA *SUITE* - ENTRE TRADIÇÃO E INOVAÇÃO

1.1. Galvão: uma personagem globalmente positiva

A saga do ódio entre linhagens tem início quando Lot declara guerra a Artur e é vencido logo na primeira batalha graças à intervenção de Merlim e também de Pelinor que, tendo-se aliado ao rei de Logres, mata Lot, provocando a debandada das suas tropas. Em jeito de conclusão da cena da batalha, o narrador afirma:

> Et il furent desconfi et li rois Pellinor ochist le roi Loth d'Orkanie. Et tout si fil, quant il vinrent a chevalerie haute, vaurent vengier la honte de lour pere et de tout lour parenté, dont Gavains, li aisnés fis, ochist puis Pellinor et Lamorat et Driant. Et Agloval ochist il en la queste del Saint Graal, si comme messires Robiers de Borron le devisera apertement en son livre.[3]

À primeira vista, esta passagem é uma prova de que o autor da **Suite** já conhece os restantes textos do ciclo do Pseudo-Boron, que relatam os homicídios perpetrados por um Galvão vil e sanguinário, ou pelo menos que esse homicídios haviam sido por ele previstos, sendo depois desenvolvidos por **TP**. Porém, algumas incongruências levam-nos a pensar que esta passagem integra uma interpolação acrescentada por um copista que pretendia estreitar as relações entre a **Suite** e os outros textos do mesmo ciclo. Na verdade, a passagem que transcrevemos divide-se em duas partes contraditórias: na primeira (até «parenté»), o narrador anuncia que **todos** os filhos de Lot quererão vingá-lo. Trata-se de uma afirmação geral, vaga, que une toda a prole do rei de Orcanie num propósito comum. Na segunda parte, sem que qualquer explicação seja fornecida para a mudança de perspectiva, anuncia-se, objectivamente, a morte não apenas de Pelinor, mas também de três dos seus filhos às mãos de um único filho de Pelinor - Galvão. Sabem os leitores que conhecem a **Demanda**, **TP** e a **Queste** tristaniana que esta prolepse corresponde efectivamente ao que virá a acontecer nestes textos, mas provavelmente não era isso o que previa o autor da **Suite**. A multiplicação dos homicídios perpetrados por Galvão são uma consequência da profunda negativização da personagem, processo que não chega sequer a iniciar-se neste romance. A segunda parte da passagem transcrita é

[3] **Suite**, § 150, p. 115.

portanto, certamente, um acrescento, já que entra em contradição, não apenas com a afirmação que a antecede, mas também, o que é muito mais importante, com o romance como um todo.

É verdade que as intenções vingativas do jovem Galvão são já uma realidade na **Suite**: no funeral de Lot, ele jura matar o assassino de seu pai (mas não toda a sua descendência).[4] Porém, quando assiste, impotente e furioso, à cerimónia em que Pelinor toma lugar na Távola Redonda, impede seu irmão Gaeriet de matar o rei em plena corte porque isso implicaria uma grave infracção às leis da hospitalidade. Galvão tenciona vingar o pai segundo as regras do combate cavalheiresco:

> Je bee, fait il, tant a attendre qu'il soit partis de ceste court. Et quant il s'en partira, jou ira apriés et le siurrai une jornee ou deus. Et si tost comme je le trouverai seul, qu'il n'i avra fors moi et lui, et s'il est armés, je l'asaurrai; et s'il est desarmés, se li ferai jou prendre armes.[5]

A superioridade de Galvão nesta cena não faria sentido num texto que já conhecesse o desenrolar futuro dos acontecimentos, e nomeadamente a oposição, muito marcada nos textos subsequentes, entre o cortês Gaeriet e o vil Galvão.

Numa cena anterior, Balaain tomara conhecimento de uma profecia talhada numa pedra por Merlim, segundo a qual

> «En cest chimentiere vengera Gavains le roi Loth son pere, car il trenchera le chief au roi Pellinor es premiers .X. ans qu'il avra recheu l'ordre de chevalerie.»[6]

Nada nos leva a pensar que se trata de uma informação interpolada: as intenções vingativas de Galvão estão destinadas a ser cumpridas, mas o redactor da **Suite** não prevê certamente que o ódio por Pelinor se estenda a toda a sua linhagem, pois anuncia apenas a morte do pai, e não a dos filhos. Como que para provar que o vil Galvão dos textos mais tardios ainda não nasceu, um escudeiro enviado por Merlim apressa-se a corrigir o comentário de Balaain à morte anunciada de Pelinor: ao contrário do que

[4] Cf. *ibidem*.
[5] **Suite**, § 258, p. 213.
[6] **Suite**, § 183, p. 144.

afirma o Cavaleiro das duas Espadas, *il avra millour chevalier en Gavain, quant il verra en son droit aage, qu'il n'a el roi Pellinor.*[7]

De resto, ao longo de todo o romance, Galvão nunca é culpado de actos cruéis ou vis e demonstra em geral respeito pelas regras da cavalaria. Promove a reconciliação de dois irmãos que combatem,[8] adopta pela primeira vez o costume de descer do cavalo para lutar contra o adversário derrubado,[9] mostra a sua generosidade quando decide acompanhar Ivain, injustamente expulso da corte por Artur devido aos actos de Morgana.[10] Deixa-se dominar pelo ódio uma única vez, no duelo contra o cavaleiro que guardava o cervo que ele tinha jurado levar de volta à corte: furioso ao vê-lo matar os seus galgos, ignora o pedido de clemência do adversário e prepara-se para desferir o golpe fatal quando uma donzela se interpõe entre ele e o cavaleiro vencido, acabando Galvão por cortar, involuntariamente, a cabeça à donzela.[11] Eis, com efeito, um momento de fraqueza do sobrinho de Artur, que atrai sobre ele a *mescheance* e do qual ele se arrepende, visto que acaba por não matar o adversário. Mas essa violência excessiva parece, na **Suite**, uma consequência natural (ainda que criticável) da vida cavalheiresca, já que Pelinor e Balaain, também eles cavaleiros excelentes e *mescheans*, cometem o mesmo tipo de atropelo às regras da cortesia.[12] A verdade é que esta falta de Galvão não é mais do que um erro de juventude e marca mesmo uma inflexão positiva na sua carreira. Forçado a levar a cabeça da sua vítima à corte de Artur e a confessar o seu crime, Galvão promete que nunca recusará o auxílio a nenhuma donzela:

> Si le tient bien tout son vivant, car onques puis damoisiele ne le requist a cui il fausist d'aisdier, si estraigne ne fu ne de si lointaigne terre. Et pour chou qu'il aida puis tout dis si volentiers et de si boin cuer as damoisieles fu il apielés par tout en la court et aillours li Chevaliers as Damoisieles, ne chil nons ne li chaï tant coume il pot armes porter.[13]

---

[7] **Suite**, § 184, p. 145.
[8] Cf. **Suite**, § 265, p. 220.
[9] Cf. **Suite**, § 266, p. 222.
[10] Cf. **Suite**, § 420, p. 368.
[11] Cf. **Suite**, § 271, p. 228.
[12] Balaain corta a cabeça de uma donzela em plena corte de Artur, que critica duramente o seu gesto (cf. **Suite**, §§ 99-101, pp. 71-73); Pelinor não desiste da sua intenção de matar Artur apesar da intercessão de Merlim, que pede mercê (cf. **Suite**, § 61, p. 48).
[13] **Suite**, § 280, pp. 236-237; sublinhado nosso.

Este epíteto não teria certamente sido aplicado pelo autor da **Suite** a Galvão se ele conhecesse a evolução da personagem nos restantes textos do ciclo do Pseudo-Boron ou quisesse prepará-la. Mas, admitindo que este redactor tivesse querido apresentar um jovem Galvão virtuoso apesar dos erros futuros, é evidente que, mesmo assim, a previsão de que ele honraria sempre o seu epíteto estaria objectivamente errada.

Na verdade, o que temos neste romance é um Galvão com pouca sorte, como a personagem da *Queste* primitiva e da **Mort Artu** (que mata involuntariamente os seus companheiros da Távola Redonda), um cavaleiro *mescheans* mas não vil, nem sequer descortês. A cena em que Merlim, através de uma misteriosa profecia, anuncia a morte de Bandemaguz às mãos de Galvão[14] está de acordo com esta imagem pouco inovadora do sobrinho de Artur e refere-se, aliás, a um importante acontecimento que remonta à *Queste* primitiva. Ao contrário da breve prolepse que referimos há pouco, aqui trata-se de uma cena relativamente longa e bem integrada na diegese: o narrador acaba de apresentar uma personagem importante do romance - o jovem Bandemaguz - e, como em outros passos da **Suite**, anuncia desde logo a sua morte;[15] utiliza para isso os dons proféticos de Merlim, que, como é habitual, não é compreendido por todos pois fala por palavras encobertas; finalmente, tal como já acontecera neste romance, o profeta dá ao rei Artur um esclarecimento adicional, que ele lhe pedira.[16] Tudo isto nos leva a defender que, ao contrário da indicação redaccional que anunciava a morte dos irmãos de Perceval, esta cena não foi acrescentada, mas pertencia já à redacção inicial da **Suite**. De qualquer modo, o homicídio de Bandemaguz, que, como defendeu José Carlos Miranda,[17] a **Demanda** conserva e a **Queste** da Vulgata eliminou, mostrará ainda um Galvão respeitador das regras cavalheirescas. Afinal, as suas insuficiências nos textos anteriores à **Suite** eram simplesmente aquelas que Chrétien de Troyes já tinha apontado:

---

[14] Cf. **Suite**, §§ 165-166, pp. 126-127.

[15] Numa das primeiras cenas da **Suite**, Merlim revela a Artur a sua ilustre ascendência (§ 13, p. 9), para logo anunciar a sua morte e o fim do reino de Logres (§§ 15-16, pp. 12-13); na cena em que Balaain aparece pela primeira vez, uma donzela profetiza a sua morte para daí a menos de um ano (§ 96, p. 70). No mesmo romance, são também anunciadas as mortes de Merlim (§ 154, p. 118), Nabur e Sagremor (§ 167, p. 128), Galvão (§ 240, p. 195), Ivain (§ 512, p. 483), Gaeriet, Agravain e Guerrehet (§ 571, p. 553).

[16] Quando Merlim recorda a Pelinor uma antiga profecia - *« (...) par ta mauvaisté et par ta negligense en lairas tu ta char devourer a lions (...)»* (**Suite**, § 307, p. 266) -, Artur pede ao mago que lhe explique o significado dessas misteriosas palavras; Merlim explica-lhe - apenas a ele - que se trata da morte da própria filha de Pelinor.

[17] Cf. **A Demanda e o Ciclo**, pp. 77-78.

essencialmente espirituais e não cavalheirescas.[18] Só assim se compreende que Merlim chegue a prever que Galvão será melhor cavaleiro do que Pelinor[19] e um dos melhores cavaleiros do mundo,[20] e que será vencido apenas por seis cavaleiros:[21] Lancelot, Estor, Boorz (personagens que o derrotam efectivamente em **LP**), Gaeriet,[22] o Morholt (que vence o duelo com Galvão neste mesmo romance[23]) e Tristão.[24]

Há contudo um momento em que Galvão comete um acto de traição, embora as suas intenções comecem por ser louváveis: tendo tomado conhecimento da longa série de humilhações que Pelias já sofreu por amor de Arcade, que não retribui o seu sentimento, Galvão propõe ao cavaleiro um estratagema para provocar a piedade da cruel dama. Veste as armas de Pelias e vai dizer à sua amada que o matou. Ora, ao contrário do que previam os dois companheiros, Arcade não se mostra desesperada mas feliz e acaba por apaixonar-se pelo próprio Galvão, que não resiste aos seus encantos. O narrador comenta:

> Ainsi est amour estrange et merveilleuse et puissant qui si tost tourne et flechist les cueurs des hommes et des femmes a sa volenté. Or estoit messire Gauvain venus a la damoiselle (...) et bahoit a luy decevoir, or n'i a mes point de decevance ne de gas, car il l'aime bien autant comme celle fait luy (...).[25]

Galvão trai o amigo, mas é levado a isso pelo poder do amor: esta força indomável que levará o sábio Merlim à morte domina, como é natural, o jovem inexperiente e a traição não é uma prova do mau carácter de Galvão, mas apenas, mais uma vez, o resultado de um momento de fraqueza. Na cena em que Pelias descobre os amantes dormindo enlaçados e deixa junto deles a sua espada para que eles se apercebam de que ele já sabe que foi traído,[26] a utilização do esquema tristaniano leva-nos a aproximar Galvão de

---

[18] Cf. J. Frappier, **Chrétien de Troyes et le mythe du Graal. Etude sur *Perceval ou le Conte du Graal***, Paris, C.D.U. / SEDES, 1979, p. 192.
[19] Cf. **Suite**, § 184, p. 145.
[20] Cf. **Suite**, § 280, p. 237.
[21] Cf. **Suite**, § 429, p. 377.
[22] Na **Demanda**, Gaeriet derruba Galvão que o atacara, sem o reconhecer, para auxiliar Mordret, que lhe pedira ajuda (cf. § 256, p. 207). Como veremos (cf. IV, 4.1.), trata-se de uma cena que remonta à *Queste* primitiva.
[23] Cf. **Suite**, §§ 430-431, pp. 378-379.
[24] Efectivamente, em **TP** Galvão será derrotado por Tristão (cf. ms. 757, T. I, pp. 79-82).
[25] **Suite**, § 458, p. 412; sublinhados nossos.
[26] Cf. **Suite**, §§ 461-465, pp. 415-422. Note-se a subtileza com que o material tristaniano é trabalhado: a hesitação de Pelias, que num primeiro impulso se prepara para matar Galvão, mas que depois acaba por deixar a espada junto dos amantes; a cena em que a donzela acorda e, assustada, vê brilhar a espada ao

Tristão (que também traiu) e a desresponsabilizar o primeiro, lançando a culpa sobre o amor que tudo pode. Depois, quando Galvão é confrontado com a cortesia de Pelias, *il se repent trop de la villenie qu'il a faicte envers luy pour la grant loyauté qu'il cognoist que cil ly a fait* (...);[27] assume plenamente a sua culpa e leva Arcade a entregar-se a Pelias, acabando assim por atingir o objectivo inicial - conseguir para o amigo a donzela que este amava.[28] Afinal, este pecado de Galvão vem apenas confirmar o que era já uma característica sua nos textos mais antigos: a vulnerabilidade aos encantos femininos,[29] que é confirmada no episódio da *Roche as Puceles* (onde Galvão e o Morholt passam dois anos sob um encantamento, entregues ao amor de feéricas donzelas) e que confirma, embora numa perspectiva um pouco diferente, o epíteto de *Chevalier as Damoisieles*.

Tentemos então, com base nas aventuras de Galvão, que ocupam uma parte considerável do romance, confirmar a posição da **Suite du Merlin** na cronologia do processo de escrita do ciclo arturiano. Antes de mais, o carácter da personagem, muito próximo da tradição romanesca em verso e da primeira fase do ciclo em prosa, não apresenta ainda nenhuma das marcas que o distinguem nos outros romances do ciclo do Pseudo-Robert de Boron: Galvão, aqui, não é cruel, nem vil, nem cobarde, mas simplesmente humano nos erros que comete e, por vezes, *mescheans*, como quase todas as personagens deste romance pessimista. Não podemos sequer afirmar que a ausência de vícios se deve à sua juventude e que o autor da **Suite** preparava, através de alguns erros relativamente graves, a vileza futura,[30] já que diversas prolepses anunciam a sua excelência cavalheiresca e apenas uma (provavelmente interpolada) os assassínios dos filhos de Pelinor. A profecia da mais velha das irmãs da *Roche as Puceles*, relativa à morte de Galvão, confirma a unidade da **Suite**, a sua dependência em relação à **Mort Artu** e o seu desconhecimento do Galvão vil:

---

sol; a decisão subsequente dos dois amantes de se separarem - tudo isto retoma aspectos do esquema tristaniano, o qual, como vimos, remonta aos romances em verso e é também utilizado pelo primeiro redactor tristaniano. Cf. *supra*, III, 2.3.

[27] **Suite**, § 465, p. 419.

[28] Pelias é muito claro sobre o facto de Galvão ter reparado plenamente o seu erro: «(...) *or m'avés vous bien amendé ce que vous m'avés meffait. J'estoie pour vous mis a la mort, mais or ay par vous vie recouvree.*» (**Suite**, § 467, p. 423)

[29] Segundo Frappier, a maior fraqueza do Galvão do **Conte du Graal** é o seu *penchant irrésistible aux amours volages.* (Cf. **Chrétien de Troyes et le mythe du Graal**, p. 216)

[30] É essa a opinião de F. Bogdanow: *Gauvain episodes in the* Suite (...) *serve to foreshadow the vindictive and merciless knight of the later portions of the romance.* («The character of Gauvain...», pp. 158-159)

> ly homs estranges qu'il avra plus amé li donra la plaie mortel, et ce lui aviendra par son orgueil. Et lors (...) le pere de la Table Ronde recevra mort a cellui temps par la main de son filz. Et (...) adont commenceront a voler les .II. filz du dragon et pourpendront le plus de ceste terre et mectront dessous leurs esles. Mes aprés viendra ça le liepars qui les devorera et transglotira.[31]

Todas estas misteriosas profecias anunciam o desfecho da **Mort Artu** (já evocado, também por meio de lutas mortais entre animais alegóricos, no início da **Suite**[32]): será Lancelot, o melhor amigo de Galvão, o autor do ferimento que causará a sua morte[33] e Galvão, moribundo, reconhecerá que o seu orgulho esteve na origem de todas as desgraças;[34] Artur morrerá às mãos de Mordret;[35] os dois filhos de Mordret - os dragões da profecia - serão vencidos por Lancelot - o leopardo.[36] Seria pelo menos surpreendente que, conhecendo os horríveis crimes de Galvão (não os homicídios involuntários da *Queste* primitiva e da **Mort Artu**, mas os do ciclo do Pseudo-Robert de Boron), o autor da **Suite** não os incluísse entre os vaticínios da donzela da Rocha. Por outro lado, a referência à amizade por Lancelot deixaria de fazer sentido se o autor da **Suite** conhecesse a **Demanda** ou os episódios de **TP** que põem em cena o vil Galvão, que apenas ama os da sua linhagem e odeia não só a linhagem de Pelinor, mas também a de Ban,[37] demasiado poderosa e prestigiada.

Não queremos com isto dizer que a **Suite du Merlin** não pertence ao ciclo do Pseudo-Robert de Boron, mas apenas que esse ciclo não pode ser visto como um todo monolítico e estático. Alguns dos temas e motivos fundamentais desse conjunto de textos (como o ódio entre as linhagem de Lot e Pelinor ou a *Besta Ladrador*) surgiram pela primeira vez na **Suite**, mas sofreram depois uma evolução. Assim, do mesmo modo que à Besta, na **Suite**, não é ainda atribuído o epíteto *glatissant*, que surgirá apenas em **TP**, também a personagem de Galvão não se transformou ainda no monstro característico da terceira fase de redacção de **TP**.

---

[31] **Suite**, § 496, p. 460.
[32] Recorde-se que, no sonho profético de Artur, ele matava e era ferido de morte por um dragão, que representava Mordret (cf. **Suite**, § 3, p. 2). Aqui, são os dois filhos deste que tomam a forma de dragões.
[33] Cf. **MA**, p. 210. Esta profecia também se encontra na parte final de **LP**; cf. T. VI, § CI, 7, p. 55.
[34] Cf. **MA**, p. 212.
[35] Cf. **MA**, p. 245.
[36] Cf. **MA**, pp. 256-257.
[37] Cf. **TP**, Ménard, T. IV, § 15, p. 81.

1.2. Agravain, Gaeriet e as fecundas inovações da *Suite*

No entanto, apesar das enormes diferenças entre o Galvão da **Suite** e o da **Demanda**, o tratamento das personagens de Agravain e Gaeriet no primeiro romance prepara já o terreno para a metamorfose do irmão mais velho - metamorfose que, provavelmente, não estaria na mente do autor da **Suite** (que, nesse caso, a teria preparado de forma mais directa e evidente), mas que terá amadurecido na imaginação do terceiro redactor de **TP** por meio da habitual construção de paralelismos e oposições entre cenas e personagens. O episódio decisivo para o início do processo é aquele em que Gaeriet é armado cavaleiro, mas, antes disso, duas indicações redaccionais anunciam que Galvão será vencido por ele em duelo.[38] Esta nítida superioridade de Gaeriet (referido como o melhor cavaleiro da sua linhagem)[39] implica já uma evolução em relação a **LP**: na célebre passagem dos retratos dos cinco irmãos,[40] Galvão é o melhor e o mais prestigiado de todos os filhos da rainha de Orcanie e, ao longo de todo o romance, nunca será derrotado por nenhum dos seus irmãos. Na *Queste* primitiva, onde Galvão, responsável involuntário pela morte de muitos dos seus companheiros, é já uma personagem em decadência, Gaeriet derruba-o num duelo que ambos travam *por desconhocença*,[41] mas a exaltação de que Gaeriet será objecto na **Suite**, assim como o contraste entre a sua humildade e virtude e a orgulhosa vileza de Agravain não têm paralelo em **LP**,[42] nem na **Mort Artu**,[43] nem na *Queste*.

Quando é conhecida na corte de Artur a profecia de Merlim de que será Gaeriet o libertador de Galvão e do Morholt, há dois anos prisioneiros na *Roche as Puceles*, Agravain reage imediatamente: furioso por ter sido previsto para o irmão mais novo tão

---

[38] Cf. **Suite**, § 429, p. 377 e § 488, p. 450.
[39] Cf. **Suite**, § 531, p. 502), e libertará Galvão da *Roche aux Pucelles* (cf. **Suite**, §§ 574ss, pp. 557ss).
[40] Cf. **LP**, T. II, LXIX, 1-7, pp. 408-411.
[41] Este episódio, que não comparece em **QV**, pertence sem dúvida ao nível primitivo da **Demanda**. Cf. **Demanda**, § 256, p. 207 e *infra*, IV, 4.1.
[42] Ainda assim, o orgulho de Agravain (*trop orgueillous fu*) e a humildade de Gaeriet (*cil fist assés de hautes proesces ne onques n'en dist nule, se force ne li fist dire*) já estavam patentes na passagem dos cinco retratos. Cf. **LP**, T. II, LXIX, 4-5, p. 410.
[43] Na **MA**, Gaeriet não chega a ultrapassar Galvão nem em valor (cf. **MA**, pp. 85, 159, 205), nem no amor que Artur lhes dedica (cf. **MA**, pp. 129 e 142): apesar dos seus crimes, Galvão mantém-se o melhor dos filhos de Lot. Quanto a Agravain, já aí revela a sua vileza, pois o que o move na delação do

brilhante futuro, pede a Artur que o arme cavaleiro em primeiro lugar, tentando assim restabelecer a ordem das coisas. Ora, um bobo que havia mais de quinze anos permanecia na corte de Camalot sem ter pronunciado uma única palavra mostra a sua indignação por Artur se preparar para subverter uma ordem fundada sobre o mérito:

> «Ha! sire, qu'est-ce que vous faites, qui voulés faire Agravains chevalier devant Gaheriet, le plus beneuré chevalier de tout vostre lignage et le plus vaillant? Faites le venir avant et li faites celle honnour qu'il soit premier chevalier, et puis face de sa main ses freres chevaliers et tous ces autres aprés, car certes il est si digne chose qu'il doit bien ceans tant avoir d'onneur.»[44]

E acrescenta que Merlim lhe havia anunciado que, nesse dia, Agravain, o Orgulhoso tentaria passar à frente de Gaeriet, o Simples, mas que ele deveria evitá-lo. Artur, convencido do carácter miraculoso da intervenção do bobo, arma Gaeriet cavaleiro em primeiro lugar e só depois o seu irmão mais velho. Em seguida, uma donzela da *Isle Faee* coroa Gaeriet com uma grinalda de rosas vermelhas: rosas feéricas que florescem em pleno Inverno. O bobo explica que com este gesto a senhora da Ilha Maravilhosa pretende distinguir aquele que será um dos melhores cavaleiros do mundo e acrescenta, antes de morrer:

> «Tu passasses de bonté et de valeur tous lez compaignons de la Table Ronde fors seulement .II., se ne fust la mort de ta mere que tu hasteras par ton pechié, et ce sera la chose qui plus abaissera ton pris.»[45]

O vaticínio do bobo parece anunciar a morte da rainha de Orcanie, assassinada pelo próprio filho quando este a encontra nos braços do amante, Lamorat, irmão de Perceval.[46] É conhecida a importância desta cena, narrada em **TP**, para o desenvolvimento do tema do ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor. Resta saber se esta profecia tão vaga pressupunha já o conhecimento desse crime de Gaeriet.

Para respondermos a essa questão, importa que nos detenhamos um pouco sobre a passagem de **LP** que serviu de modelo a este episódio. Trata-se evidentemente da cena,

---

adultério de Lancelot é mais o ódio ao cavaleiro excelente do que a fidelidade a Artur (cf. **MA**, p. 4), mas nada sugere qualquer antipatia em relação a Gaeriet.

[44] **Suite**, § 531, p. 503.

[45] **Suite**, § 533, pp. 506-507.

[46] Cf. Ms. 757, T. II, pp. 67-68; Ménard, T. IV, §§ 143-145, pp. 230-235 e **Folie**, pp. 2-4.

igualmente passada na corte de Artur, em que Perceval é armado cavaleiro.[47] Tal como Gaeriet, também Perceval é muito novo (mais novo do que seu irmão Agloval, que o acompanha) e ingénuo:[48] são exactamente a juventude e a falta de experiência de ambos que tornam mais surpreendentes os milagres que os distinguem em plena corte régia. Tal como o filho da rainha de Orcanie, também o filho da *veuve dame* é objecto de uma profecia no dia em que é armado cavaleiro: uma donzela muda começa inesperadamente a falar (como o bobo da **Suite**) e prevê um futuro brilhante para o jovem Perceval (a missão da busca do Graal será substituída, na **Suite**, por um destino profano), morrendo pouco depois (tal como o *fol* do nosso romance). O processo seguido pelo autor da **Suite** é o habitual neste texto: eliminação da dimensão religiosa; introdução de Merlim como destinador último da acção (a profecia veiculada pelo bobo fora-lhe comunicada pelo encantador); introdução de umas pinceladas feéricas (a grinalda de rosas vermelhas enviada pela senhora da *Isle Faée*). Do mesmo modo que Perceval fora o responsável pela morte da mãe, Gaeriet será, também ele, culpado desse terrível pecado - é este o termo utilizado pelo autor da **Suite**, possivelmente por influência dessa passagem tão importante do **Conte du Graal** em que o eremita explica ao sobrinho que o seu fracasso no castelo do rei Pescador se deve ao pecado de ter abandonado a mãe.[49]

Finalmente, o episódio que, na **Suite**, se segue à cena em que Gaeriet é armado cavaleiro comprova que, como habitualmente, o subtil autor deste romance não se limita a utilizar uma única obra como modelo, mas recorre a processos mais complexos: a utilização do termo *pechié* era já uma alusão velada a Chrétien; a cena em que Artur avista, sobre os prados cobertos de neve, um cavaleiro cujas armas são *aussi vermeilles comme sang*[50] confirma a referência à obra do clérigo de Champagne. Recorde-se que no **Conte du Graal**, pouco antes da sua segunda aproximação à corte arturiana, Perceval ficara, imóvel, em êxtase perante três gotas de sangue sobre a neve, e que Artur enviara

---

[47] Cf. **LP**, CVI, 26, pp. 190-192.

[48] Cf. **LP**, T. VI, CVI, 11, p. 183 e CVI, 26, p. 193. O termo *simple* é definido no glossário da edição de Micha como «qui exprime la franchise, avec une pointe de naïveté» - uma evolução no sentido positivo em relação ao *nice* de Chrétien de Troyes, que acompanha efectivamente a eliminação do carácter ridículo da personagem por parte do prosador.

[49] Note-se que, no romance de Chrétien, «*pechié*» é utilizado por três vezes numa breve passagem, sempre para designar o abandono da mãe (cf. **Le roman de Perceval ou le Conte du Graal**, ed. W. Roach, Genève / Paris, Droz / Minard, 1959 (2ª ed.), vv. 6392-6412, p. 188). Em **LP**, ainda que a mãe de Perceval morra ao saber que ele partiu (cf. **LP**, T. VI, CVI, 19, p. 188) o termo nunca é utilizado - a tendência é para sublinhar a santidade de Perceval, e não as suas faltas.

ao seu encontro vários cavaleiros para tentar saber quem era o jovem herói e levá-lo para a corte. Perceval reagira violentamente a essas tentativas de interrupção do seu *penser*. Ora, é de uma cena muito semelhante que se trata na **Suite**: Artur vê aproximar-se um cavaleiro pensativo (são suas as armas vermelhas que parecem sangue sobre a neve) e interpela-o pois quer saber quem ele é e de onde vem, mas ele não lhe responde. O episódio terá um desenvolvimento diferente do de Chrétien, mas a situação inicial é a mesma: curiosidade do rei a propósito de um cavaleiro de passagem; indiferença do cavaleiro pensativo. Acrescente-se ainda que ambas as cenas têm lugar fora do castelo, junto de tendas onde o rei e a sua mesnada passam o tempo folgando.

Mas voltemos aos pecados de Perceval e Gaeriet. Lembremos que, tanto no romance de Chrétien como em **LP**, Perceval não assassinou a mãe, apenas provocou a sua morte ao optar pela vida cavalheiresca. Ora, parece ser algo semelhante que o bobo vaticina no caso de Gaeriet: *la mort de ta mere que tu hasteras par ton pechié*. Em parte alguma da **Suite** se afirma que Gaeriet matará a mãe; em parte alguma se diz que a rainha de Orcanie é amante de Lamorat, personagem que aliás é apenas referida uma vez na **Suite**, tal como seu irmão Drian, na passagem interpolada que já analisámos, onde se anuncia a sua morte às mãos de Galvão. É muito provável que o autor da **Suite** não conhecesse estes dois irmãos de Perceval, que não são referidos em nenhum dos textos da Vulgata e parecem ser invenções tristanianas.[51] Mais uma vez se prova a antiguidade da **Suite** (anterior à terceira fase de redacção de **TP** e à **Folie**, onde Lamorat e Drian são irmãos de Perceval e Lamorat é amante da rainha de Orcanie) e o carácter dinâmico do ciclo do Pseudo-Robert de Boron.

Ora, para além do paralelismo entre Gaeriet e o Perceval de **LP**, outro dado novo introduzido pelo autor da **Suite** diz respeito à relação entre Gaeriet e o seu irmão Agravain. Quanto ao comportamento de Agravain, podemos considerá-lo uma rigorosa

---

[50] **Suite**, § 534, pp. 507-508.

[51] Como afirma Gilles Roussineau, [le] *personnage de Lamorat occupe une place privilégiée parmi les chevaliers du* ***Tristan***. (...) *Dans la* ***Suite du Merlin***, (...), *Lamorat n'est cité qu'une fois, quand est annoncée la vengeance de Gauvain, consécutive à la mort de Lot. Il serait étonnant que l'auteur de la* ***Suite*** *ait inventé le personnage, qui ne se trouve pas dans le* corpus *du* ***Lancelot-Graal***. *Tout nous porte à croire, en revanche, qu'il est une création du* ***Tristan en Prose***. («Remarques sur les relations entre la **Suite du Roman de Merlin** et sa continuation et le **Tristan en Prose**», *in* ***Miscellanea Mediaevalia: mélanges offerts à Philippe Ménard***, Paris, Champion, 1998, p. 1155)

ampliação do que sobre ele dissera o narrador de **LP** na passagem dos retratos dos filhos de Lot:

> Cil fu (...) buens chevaliers assés; mais trop orgueillous fu et plains de vilaines paroles, et fu envious sor tos homes (...). Il fu sans pitié et sans amor ne il n'ot nule bone grace, fors de bialté et de chevalerie et de langue delivre.[52]

O orgulho de Agravain será repetidamente referido em **LP**[53] e a inveja (que o move na **Suite**) fora já evocada a propósito da futura denúncia de Lancelot e Genebra: o narrador de **LP** não tem dúvidas de que a atitude de Agravain pouco tem a ver com a defesa da honra da linhagem, mas é ditada por sentimentos muito pouco nobres, nomeadamente o despeito pelo valor e prestígio da linhagem de Ban.[54]

Porém, nunca, em **LP** ou **MA**, Agravain atinge a torpeza que o caracteriza na **Suite**. Aqui, a previsão de que será o seu irmão mais novo e não ele próprio a libertar Galvão começa por enfurecê-lo, mas quando o bobo afirma, perante a corte reunida, que o orgulhoso Agravain não deve passar à frente do humilde Gaeriet, que será muito melhor cavaleiro do que ele, a irritação transforma-se em ódio e Agravain decide matar o irmão para provar a sua superioridade em combate.[55] Finge partir em busca de Galvão mas, depois de trocar as suas armas para não ser reconhecido, ataca Gaeriet.[56] Derrubado, jura que não voltará à corte sem combater novamente com ele e, mais tarde, ataca-o sabendo que ele está muito ferido, mas é mais uma vez derrotado.[57] A **Suite** leva portanto às últimas consequências a caracterização negativa do Agravain dos textos mais antigos: o orgulho suscita a inveja e esta revela o ódio, a cobardia e a traição. Agravain na **Suite** chega a ser mais vil do que o Galvão da **Demanda**, já que os seus torpes actos se dirigem contra o irmão mais novo, e não contra membros de uma linhagem rival, mas é muito possível que a profunda negativização de um dos filhos de Lot (que não

---

[52] **LP**, T. II, LXIX, 4, p. 410.

[53] Cf. **LP**, T. VIII, LXa, 29, p. 237. *Orguillex* torna-se o epíteto habitual de Agravain em **LP** (cf. T. II, XVII, 31, p. 182; T. IV, LXX, 15, p. 11; T. V, XCI, 4, p. 96; T. VI, CI, 25, p. 15) e é também adoptado na **Suite** (§ 538, p. 514), mas já remonta a Chrétien de Troyes (cf. **Le Roman de Perceval**, v. 4768, p. 140).

[54] Cf. **LP**, T. VI, C, 25, p. 15. A motivação da atitude de Agravain é exactamente essa na **Mort Artu** (cf. p. 4).

[55] Cf. **Suite**, § 538, p. 514 e § 543, p. 519 (Agravain diz ao seu escudeiro que, se derrubasse Gaeriet, «(...) *tous li siecles* (...) *ne le garantiroit que je ne ly couppasse le chief, car je ne poy onques nul homme du monde autant haïr comme je fais luy.*»)

[56] Cf. **Suite**, § 542, p. 518.

Mordret, o fruto do incesto) levada a cabo pela **Suite** tenha inspirado aos autores da **Folie** e de **TP** a metamorfose de Galvão. Veremos como nestes textos se mantém o contraste em relação a Gaeriet, assim como o esquema do cavaleiro vil que segue a vítima para a atacar quando a vê mais fraca, ferida e cansada depois de muitos combates.[58]

[57] Cf. **Suite**, § 558, p. 535.

[58] *Et Agravains, qui totesvoiez estoit venus aprés Gaheriet pour esgarder son point et pour veoir quant il pourroit plus legierement venir au dessus de lui* (...) *quant ce fut chose qu'il le vit venir, lassé et travaillié et sanglant, il en est moult liez, car or se bee il a venger de la honte qu'il fist n'a mie long temps* (**Suite**, § 558, p. 535).

2. GALVÃO E LAMORAT NO *TRISTAN EN PROSE*: DUAS PERSONAGENS EM TRANSFORMAÇÃO[59]

2.1. A vileza de Galvão: uma característica da terceira fase de redacção

No longo **Tristan en Prose**, Galvão não é uma personagem uniforme: as incoerências do seu comportamento e da imagem que dele têm os outros cavaleiros reflecte a heterogeneidade do romance. Assim, no primeiro volume editado por Curtis, onde as suas aparições são raras e breves pois a arturianização da matéria dá ainda os seus primeiros passos, ele é essencialmente, como em **LP** ou Chrétien de Troyes, um dos principais representantes da cavalaria arturiana: no *Tornoi de la Lande*, na Irlanda, está entre os dez cavaleiros que integram a comitiva dos cavaleiros de Artur, com Ivain, Gaeriet, Bandemaguz, Keu, Dondinax, Sagremor, Guivret, Giflet e Brandeliz.[60] Sobrinho de Artur, é ele o primeiro da lista e o único com direito ao título de *messire*.[61] Como já em **LP**, o valor dos cavaleiros mais próximos de Artur (e nomeadamente de Galvão) serve não apenas para sublinhar o brilho do seu reino, mas também para fazer ressaltar a excelência dos novos protagonistas: os dez cavaleiros estavam do lado dos vencedores até à chegada de Palamedes, que os derrota facilmente e vence o torneio.[62] O carácter excepcional de Tristão é também reconhecido por um escudeiro que, tendo já pedido a Galvão que o armasse cavaleiro, decide trocá-lo por Tristão assim que avista este último.[63]

Como nos textos mais antigos, a característica mais saliente de Galvão é ainda a cortesia. Assim o refere o rei da Irlanda,[64] e assim o prova o seu respeito pela vontade de Tristão de manter o anonimato.[65] É naturalmente Galvão, velho conhecedor das normas

[59] Para um levantamento exaustivo das cenas de **TP** que desenvolvem o tema do ódio entre linhagens ou implicam as personagens relacionadas com esse tema (i.e., os filhos de Lot e Pelinor), veja-se o quadro do Anexo II. Para uma melhor localização dos episódios analisados, aconselha-se a consulta simultânea do quadro e do capítulo que agora se inicia.
[60] Cf. Curtis, T. I, § 325, p. 162.
[61] Cf. Curtis, T. I, §§ 325, p. 162 e 326, p. 163.
[62] Cf. Curtis, T. I, § 325, p. 163.
[63] Cf. Curtis, T. I, § 320, p. 161.
[64] Cf. Curtis, T. I, § 321, p. 161.
[65] Cf. *ibidem.*

cavalheirescas, quem explica o costume do reino de Logres segundo o qual um cavaleiro armado de duas espadas não poderá recusar o confronto com dois adversários.[66]

Nos volumes II e III de Curtis, Galvão faz também breves aparições, mas apenas em passagens que pertencem inequivocamente à terceira fase de redacção de **TP**: aí, o sobrinho de Artur é já o cavaleiro vil que encontraremos na **Folie** e na **Demanda**. Não é por acaso que as suas malfeitorias surgem num episódio em que contracena com Lamorat,[67] o melhor de entre os filhos de Pelinor e aquele que será objecto, por isso mesmo, do seu ódio mais extremado. Galvão arrebata uma donzela contra a vontade desta e apesar de Lamorat a ter ganho em combate contra um outro cavaleiro; o filho de Pelinor, respeitador das hierarquias sociais, não quer contrariar o sobrinho de Artur, mas Belinant critica Galvão, derruba-o em duelo e salva assim a donzela. Esta passagem tem como objectivo fundamental preparar os confrontos futuros entre Lamorat e Galvão: aqui como noutras cenas deste romance e da **Folie Lancelot**,[68] não apenas se demonstra a superioridade moral de Lamorat, mas também se apresenta uma situação em que este, por deferência a Galvão, não o ataca, quando essa seria a atitude mais natural da sua parte face às afrontas sofridas. Assim se vão acumulando as dívidas de gratidão de Galvão para com Lamorat, que serão, claro está, completamente esquecidas no momento em que o sobrinho de Artur decidir matá-lo.

A seguinte aparição de Galvão dá-se no T. III da edição de Curtis, na passagem interpolada da Floresta de Darnantes, que já identificámos como pertencendo à terceira fase de redacção de **TP**.[69] Mais uma vez, é com Lamorat que o sobrinho de Artur contracena, e a situação é muito semelhante: Galvão leva à força uma donzela chorosa e Lamorat critica-o por isso. Galvão, ao tomar conhecimento da identidade do seu interlocutor, declara-se imediatamente seu inimigo, numa intervenção que torna explícito, pela primeira vez em **TP**, o tema do ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor:

> vostre pere ocist le mien, por quoi lé filz le roi Loth n'ameront ja les filz le roi Pellinor. (...) Et por ce vos di je que vos vos gardez de moi,

[66] Cf. Curtis, T. I, § 322, p. 161.
[67] Cf. Curtis, T. II, §§ 625-628, pp. 207-210. Note-se, porém, que o tema do ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor não comparece explicitamente nesta passagem.
[68] Cf. Curtis, T. II, § 626, pp. 208-209 e **Folie**, pp. 16-19.
[69] Cf. *supra*, II, 2.1.

> car bien sachiez que ceste haine que vos aviez a moi vos metra a mort, se je puis.[70]

Lamorat, desta vez, responde ao desafio e derruba facilmente o adversário, não sem antes o ter criticado por desrespeitar as regras da cortesia ao violentar uma donzela e ameaçar de morte um companheiro da Távola Redonda. A oposição entre a fama de cortesia do sobrinho de Artur e a sua real *felonie*, um *topos* do ciclo do Pseudo-Boron aqui inserido na fala de Lamorat, é uma forma de contornar, *tant bien que mal*, as incoerências da personagem.[71] Quanto ao desfecho da cena, volta a mostrar Lamorat na posição de clemente vencedor: derruba Galvão mas deixa-o ir, pois não pode matar um cavaleiro da Távola Redonda.

Alguns fólios antes deste episódio, ainda na passagem de Darnantes, Tristão interrogara Lamorat sobre os sobrinhos de Artur e este respondera que a nomeada de Galvão era superior à de Gaeriet, não porque ele fosse melhor cavaleiro, mas porque, ao contrário de Gaeriet que jurara calar os seus feitos, Galvão contava todas as suas aventuras. E acrescentara que Gaeriet *est assez meillor chevalier que n'est mesire Gauven.*[72] Deste modo, o terceiro redactor de **TP** retomava uma importante passagem de **LP**, onde já se opunha a preocupação de Galvão em divulgar as suas proezas ao hábito de Gaeriet de encobrir as suas,[73] mas ia um pouco mais longe, afirmando inequivocamente a superioridade de Gaeriet. Preparava-se assim o terreno para um Galvão menos bom e adiantava-se uma explicação para a disparidade entre a imagem de Galvão e a realidade, sem revelar ainda toda a dimensão da sua vilania, que o próprio Lamorat ainda não conhecia. Mas além disso, fazia-se também a ponte com a **Suite**, texto que o terceiro redactor de **TP** nunca perde de vista e onde é referido o juramento que Gaeriet fizera antes de partir para a sua primeira aventura como cavaleiro:

> il jura maintenant sur sains (...) que jamais proesce qu'il feist ne racompteroit en lieu ou il fust, se force ne luy faisoit faire (...).[74]

---

[70] Curtis, T. III, § 794, p. 103.

[71] Note-se porém, que a discrepância entre o extraordinário renome de Galvão e os seus feitos relativamente modestos era já sugerida em Chrétien (cf. A. S. Laranjinha, **Do Mito à Literatura e do Carnaval à Ironia - os Heróis e a Realeza no *Conte del Graal* de Chrétien de Troyes** (tese policopiada), Lisboa, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 1995, pp. 8-27) e **LP** (cf. K. Busby, **Gauvain in Old French Literature**, Amsterdam, Rodopi, 1980, p. 346).

[72] Curtis, T. III, § 789, p. 99.

[73] Cf. **LP**, T. II, LXIX, 2, p. 408.

[74] **Suite**, § 539, p. 514.

Os primeiros dois tomos da edição de Ménard (que retomam parte das aventuras do *Valet a la Cote Mautailliee*, já editadas por Curtis, e continuam com as aventuras de Tristão) não contêm, ao que nos parece, nenhuma interpolação da terceira fase de redacção. Praticamente ausente do T. I, Galvão volta a ser, no T. II, um cavaleiro excelente e cortês: mostra a sua humildade ao reconhecer-se inferior a Tristão,[75] demonstra a sua cortesia ao respeitar a vontade de Tristão de guardar o anonimato[76] e a sua generosidade ao propor-lhe acompanhá-lo quando se convence de que uma donzela de Morgana se prepara para o trair. É ele que consegue que a donzela confesse as suas vis intenções e remata a sua intervenção com uma condenação da irmã de Artur,[77] que na terceira fase de redacção será uma das suas principais aliadas. Pouco depois, demonstrará a sua coragem e lealdade ao desafiar, ao lado de Tristão, trinta e quatro cavaleiros para um combate desigual.[78] Este Galvão leal e cortês é o de **LP** e dos primeiros redactores de **TP**, não o do ciclo do Pseudo-Robert de Boron, que nunca dá um passo para ajudar seja quem for que não pertença à sua linhagem e que apenas na corte ou, por vezes, junto de alguns companheiros da Távola Redonda, faz um esforço para manter a sua imagem positiva. Aqui, sem espectadores, Galvão arrisca-se a uma morte inglória às mãos de obscuros cavaleiros que servem a pérfida Morgana, apenas porque é esse o seu dever: alia-se a Tristão mesmo desconhecendo o seu nome, porque o seu objectivo é lutar pela defesa do Bem, por muito perigoso que isso possa revelar-se.

Prosseguindo o seu caminho com Tristão, Keu e Sagremor, Galvão avista uma donzela que foge, em pranto, de *Brehus sans Pitié*, que a persegue para a matar. Galvão desafia o vil cavaleiro e este, que é melhor no manejo da lança (mas não no da espada), derruba Galvão, mas foge ao reconhecer o escudo de Tristão, que se prepara para intervir.[79] As motivações de Galvão são compreensíveis, e mesmo nobres: ainda que lutar contra Brehus possa significar para ele a desforra de uma derrota humilhante ocorrida num passado não muito longínquo perante o próprio rei Artur,[80] não é menos verdade

[75] Cf. Ménard, T. II, § 74, p. 182. Recorde-se a importância que, desde Chrétien de Troyes, os juízos de valor de Galvão têm para o renome dos novos cavaleiros.
[76] Cf. Ménard, T. II, § 74, pp. 182-183. Mais tarde, protegê-lo-á face à curiosidade de Keu e Sagremor (cf. Ménard, T. II, § 88, pp. 206-207).
[77] Cf. Ménard, T. II, §§ 73-75, pp. 180-184.
[78] Cf. Ménard, T. II, § 76, p. 187.
[79] Cf. Ménard, T. II, §§ 89-92, pp. 208-212.
[80] Cf. Ménard, T. II, § 90, p. 210.

que Brehus é um cavaleiro vil e cobarde, perseguindo com afinco os mais fracos e que isso é, provavelmente, a característica que o transforma no maior inimigo do *Cavaleiro das Donzelas*. Não é por acaso que, antes de iniciar a justa, Galvão se assegura de que os seus companheiros se ocuparão da pobre perseguida se ele não sair vitorioso; não será igualmente por acaso que, ao desafiá-lo, o sobrinho de Artur afirma: *«Quant vous de mes mains escaperés, jamais n'ochirrés damoisele!»*[81]

Esta cena poderá ajudar-nos a compreender uma passagem que ainda não referimos (apesar de se situar no T. I da edição de Curtis) devido ao seu carácter problemático. Tristão, tendo vencido *Brehus sans Pitié*, ordena-lhe que vá entregar-se a Galvão, o homem que mais o odeia:

> «(...) je ai oï dire tant de mal de vos a plusors chevaliers, se je ne vos eüsse asseüré, je venjasse les demoiseles qui mout se vont pleignant de vos et de vos felonies. Mes or vos dirai que vos feroiz. Vos vos en iroiz de ci, et tant cercheroiz monseignor Gauven, l'ome ou monde qui plus vos het, que vos le troverroiz; et neporquant, je sai bien que messire Gauvens est plains de felonie coverte. Il est auques cortois vers dames, et vos traïtes et felons vers totes dames. Or i parra coment felonie se mentendra encontre trahison, car por savoir la verité de ceste chose vos envoi ge a li. Or vos en alez, et vos metez en sa merci de par Tristan, le neveu le roi Marc de Cornoaille.»[82]

À primeira vista, esta fala de Tristão, que apresenta um Galvão *felon*, pertence à terceira fase de redacção de **TP**, o que surpreende visto que, desde o início do romance até ao § 520, não detectámos nenhuma cena pertencente a esta fase. Porém, a uma observação mais atenta, nota-se uma incongruência no discurso do cavaleiro, que começa por dizer que Galvão é *plains de felonie coverte*, para logo afirmar que ele é cortês para com as donzelas, ao contrário de Brehus. Na verdade, se retirarmos as passagens sublinhadas do excerto acima reproduzido, o discurso de Tristão ganhará um sentido muito diferente: como já vimos, Galvão, o cavaleiro cortês particularmente devotado às donzelas, nutre uma inimizade especial pelo cavaleiro que se dedica a persegui-las. É natural que Tristão estivesse interessado em ver *coment felonie se mentendra encontre cortoisie* (e não *trahison*), pois esta oposição entre um vício e uma virtude faz mais sentido do que o contraste entre dois vícios que encontramos no texto. Por outro lado, a primeira passagem sublinhada parece, tanto do ponto de vista sintáctico como do ponto de vista

[81] Ménard, T. II, § 90, pp. 209-210.
[82] Curtis, T. I, § 417, p. 207; sublinhados nossos.

semântico, acrescentada: a pontuação da edição moderna tenta disfarçar, com pouco êxito, a ruptura. Tudo leva a crer, portanto, que um copista, conhecedor do Galvão da terceira fase de redacção, terá decidido modificar esta cena alterando a imagem do sobrinho de Artur, tendo a pequena alteração deixado marcas visíveis - as habituais incongruências que denunciam a refundição. Já a cena do T. II de Ménard, que opõe um Galvão cortês a um vil Brehus, passa completamente inalterada e coaduna-se perfeitamente com a fase de redacção em que se insere pois, como já vimos, nos primeiros dois volumes da edição dirigida por Ménard não encontrámos nenhuma marca da terceira fase de redacção.[83]

Resta-nos acrescentar que faz todo o sentido que a primeira ocorrência de Brehus em **TP** tenha lugar na primeira fase de redacção do romance e que ele seja, aí, contraposto a Galvão. É que já em **LP**, o sobrinho de Artur entra em conflito com a mesma personagem e pelas mesmas razões: Galvão, que acompanha duas donzelas, defende-as das investidas de *Brun Sans Pitié*, que ataca Galvão para poder raptar as suas protegidas e depois, por duas vezes, o trai, acusando-o dos piores crimes, para convencer outros cavaleiros a perseguirem-no.[84] Galvão, sempre cortês, defende um princípio que nem sempre será observado pelos heróis de **TP** - o princípio de que as donzelas que acompanha não lhe pertencem, e que portanto, mesmo que Brehus as ganhe em combate, não terá direito a elas.[85]

Na versão breve de **TP**, cujo primeiro volume cobre o mesmo arco temporal que o terceiro e parte do quarto volume da edição dirigida por Ménard, Galvão volta a mostrar a sua vileza, o que não surpreende, já que pelo menos entre as pp. 65 (a primeira página de texto) e 181 do T. I da edição do ms. 757, a utilização de esquemas narrativos e motivos que também se encontram na **Folie** e na **Demanda** revelam que estamos novamente numa fase de redacção mais tardia.[86] Esta primeira parte do T. I da versão

[83] Ainda no T. II de Ménard, Galvão volta a surgir junto de Artur durante um torneio, comentando os feitos dos outros cavaleiros (cf. § 122, p. 252 e § 131, p. 264), e mostra mais uma vez a sua cortesia ao sair discretamente assim que ouve seu irmão Gaeriet dizer a Genebra que tem um segredo para lhe confiar (cf. § 209, p. 371).

[84] Cf. **LP**, T. VII, XXXVIIa, 1-2, pp. 398-399 e XXXIXa, 4-8, pp. 407-410.

[85] Cf. **LP**, T. VII, XXXVIIa, 10, p. 403.

[86] Como veremos adiante (cf. *infra*, IV, 2.2.), é provável que se trate mesmo de uma parte redigida numa fase posterior à terceira, mas por agora limitar-nos-emos a analisar o tratamento da personagem de Galvão, que não parece sofrer nenhuma evolução significativa relativamente à terceira fase de redacção.

curta de **TP** situa-se, do ponto de vista da cronologia da diegese, entre o § 165 e o § 166 do T. III da edição de Ménard: trata-se, provavelmente, de uma passagem acrescentada. Numa das cenas iniciais,[87] Galvão não apenas ataca um cavaleiro ferido (que o derrubara) apesar de ele ter declarado que já não queria combater mais, como ainda se prepara para o matar, sendo impedido de desferir o golpe fatal apenas pela intervenção de Tristão. Depois, vencido por Tristão em duelo, recusa-se a pedir mercê e só a intervenção de Guerrehet, que revela a sua identidade, o salva. Dinadan remata a cena dizendo que Galvão é *un des plus felons chevaliers du monde.*[88] Violência extrema e ódio - eis duas características que encontraremos no Galvão da **Demanda**, que por várias vezes se recusará a dar-se por vencido, acabando sempre por ser salvo por um companheiro que revela a sua identidade ao adversário.[89] Em **TP** como na **Demanda**, é o facto de ser sobrinho do rei Artur que o livra da morte.

Depois da p. 181 - momento em que **TP**1 e **TP**2 se unem, seguindo o mesmo texto com algumas variações, voltamos à segunda fase de redacção. Tristão volta a enfrentar a traidora Morgana num episódio que retoma algumas aventuras de **LP**; segue-se o torneio de *Roche Dure*, em que Galvão volta a ser o mais cortês representante da corte de Artur: acabados os combates do primeiro dia, vai em busca de Tristão, que lutara incógnito, para lhe perguntar o nome e o convidar a vir apresentar-se ao rei.[90] Aceita a recusa de Tristão sem insistir, o que o impulsivo Galvão da terceira fase de redacção nunca faria. Mais tarde, assume a sua função tradicional na corte: comenta com Keu o valor de Tristão, que considera tão bom cavaleiro como Lancelot.[91]

---

[87] Cf. ms. 757, T. I, pp. 75-83.

[88] Ms. 757, T. I, p. 82. Mais tarde, um sub-vassalo dirá a Tristão: *«Gaheriés vauroit tes deus com est mesire Gavains.»* (Ménard, T. III, § 184, p. 220).

[89] Cf. *infra*, IV, 4.2.

[90] Cf. ms. 757, T. I, pp. 213-218 (cena ausente de Ménard, T. III).

[91] Cf. ms. 757, T. I, p. 230 (cena ausente de Ménard, T. III). Numa outra ocasião, pouco antes de Tristão ser honrado com um lugar na Mesa Redonda (passagem certamente anterior ao terceiro nível de redacção, já que se trata de um dos momentos mais importantes da carreira cavalheiresca de Tristão), Galvão surge de novo junto de Artur, comentando o valor do excelente cavaleiro (cf. Ménard, T. III, § 270, pp. 291-292 e ms. 757, T. I, p. 291). Pouco depois, Galvão e o próprio Lancelot, interrogados por Artur, são unânimes em considerar Tristão o melhor cavaleiro do mundo (cf. Ménard, T. III, § 275, pp. 295-296): trata-se sem dúvida do grande momento de glória do sobrinho de Marc, do desfecho brilhante de um processo caro ao segundo redactor (mas que já fora, provavelmente, iniciado pelo primeiro) - a arturianização de **TP**.

Ao longo dos volumes seguintes, em que **TP**1 e **TP**2 se entrelaçam, ora narrando as mesmas aventuras, ora seguindo caminhos diferentes, o Galvão cortês e o Galvão *felon* vão alternando na medida em que alternam, também, as fases de redacção. A aproximação da *Queste* leva a que o terceiro (ou quarto) níveis vão ganhando mais peso, mas nem por isso as fases anteriores desaparecem. Assim, por exemplo, num episódio de **TP**2 que pertence sem dúvida à segunda fase de redacção (já que se insere numa passagem[92] onde se desenvolve o tema da rivalidade Tristão-Palamedes, onde se multiplicam as aventuras cavalheirescas e se insiste nas longas descrições de duelos), Galvão, ao lado de Blioberis, enfrenta um arrogante cavaleiro desconhecido. Menos impulsivo e violento do que Blioberis, o sobrinho de Artur não desrespeita nenhuma regra cavalheiresca; ainda que não exiba grande talento no manejo das armas, o seu comportamento não é em nada condenável.[93]

Pouco antes no desenvolvimento da diegese, mas numa passagem saída da pena do quarto redactor,[94] Galvão surgira já carregado de todos os vícios: acusado por uma parente de Tristão de ter matado à traição o seu marido, que tentava salvar uma donzela que ele raptara, é vencido pelo amante de Iseu num violento duelo mas recusa-se a reconhecer a derrota. É a súbita aparição de Estor que o salva: criticando Tristão por se preparar para matar tão gentil cavaleiro, o irmão de Lancelot consegue que Galvão se entregue à viúva que clamara por vingança. Temendo as represálias da mais poderosa linhagem do reino, a senhora deixa Galvão partir, não sem antes reiterar as acusações de traição. Violência contra as mulheres, traição, extremo orgulho que o impede sistematicamente de se declarar vencido - eis alguns dos defeitos principais de Galvão, que se manterão em quase todas as suas intervenções a partir do terceiro nível de redacção, revelando uma constância surpreendente tendo em conta que ainda restam várias centenas de fólios até à conclusão de **TP**. Por outro lado, este segundo confronto de Tristão com o Galvão *felon* revela já uma evolução na relação das duas personagens: enquanto no primeiro duelo Tristão atacara Galvão sem o reconhecer e se abstivera de o matar (apesar deste não se dar por vencido) pois [il] *amoit mult monseignor Gauvain*

[92] Cf. Ménard, T. III, §§ 198-275, pp. 231-296.
[93] Cf. Ménard, T. III, §§ 221-226, pp. 253-259.
[94] Cf. ms. 757, T. I, pp. 241-256.

por l'amour le roi Artus, son oncle,[95] no segundo, ele aceita sem hesitar o pedido da senhora viúva de vingar a morte do marido, mesmo sabendo que se trata de Galvão, e só depois de muito instado por Estor desiste das suas intenções belicosas. Acontece aqui com Tristão o que acontecerá com outros cavaleiros da Távola Redonda (inclusivamente com Estor): a primitiva imagem idealizada que ele tinha de Galvão dá lugar à dura realidade e face à gravidade dos seus actos, nem o parentesco com Artur justifica já, a seus olhos, o perdão.

Mais tarde, num episódio que remonta provavelmente à primeira fase de redacção, Galvão chefia a guarda das duas donzelas que acompanhavam Armant, condenadas à morte na sequência do duelo judicial em que o rei da Cornualha (embora culpado) derrota e mata o seu antigo companheiro, que o acusara de traição perante a corte de Artur.[96] Galvão, ao contrário de Tristão, Estor e Gaeriet, escolhe o partido que premeia os culpados e ataca os inocentes, mas não o faz por qualquer motivação egoísta: o que o move é a fidelidade a Artur, pois fora seu tio quem o incumbira da missão de conduzir as donzelas à fogueira. Os três cavaleiros que libertam as donzelas manifestam uma maior preocupação com o valor abstracto da justiça em oposição à crença num costume arcaico (o duelo como prova judicial) e à fidelidade ao senhor, mas sabemos que, já desde Chrétien de Troyes, a incapacidade de ultrapassar a estrita observância das regras corteses era uma das insuficiências de Galvão, o cavaleiro do passado arturiano a que se opunha Perceval, o herói dos novos valores.[97]

Esta é uma das últimas aparições do Galvão anterior à metamorfose: como dissemos, os dois primeiros níveis de redacção vão surgindo cada vez mais raramente - tanto na versão curta como na versão longa de **TP**[98] - e os anúncios dos grandes acontecimentos relacionados com a temática do ódio entre linhagens multiplicam-se.[99]

---

[95] Ms. 757, T. I, p. 82.

[96] Cf. ms. 757, T. I, pp. 324-330 (a versão longa não integra este episódio, que remata, na versão curta, a secção do duelo judicial).

[97] Cf. J. Frappier, **Chrétien de Troyes et le mythe du Graal**, pp. 73-74 e 216. Note-se também que já na **Mort Artu**, Gaeriet demonstrara maior independência do que Galvão em relação a Artur: depois de Mordret e Agravain terem revelado ao rei o adultério, Gaeriet oferece-se para receber Lancelot em sua casa (cf. **MA**, p. 113).

[98] Só a partir de ms. 757, T. I e de Ménard, T. III, as interpolações do terceiro nível de redacção atingem várias dezenas de páginas.

[99] Cf. Ménard, T. IV, § 132, pp. 217-218; § 159, pp. 248-249 e ms. 757, T. II, pp. 65-68.

Com a aproximação dos assassínios de Lamorat e Drian, torna-se mais premente a necessidade de denegrir Galvão e a incoerência que acarretaria a manutenção de cenas (de uma fase de redacção anterior) que apresentassem o sobrinho de Artur na sua forma primitiva poderá ter levado o terceiro redactor a eliminar algumas passagens. A verdade é que o Galvão cortês desapareceu quase definitivamente do horizonte.

Só no T. V da edição de Ménard, em cenas igualmente narradas no T. III de **TP**1, os filhos de Lot comparecem de novo livres (temporariamente) da obsessão pela vingança e das marcas de vileza, embora nenhuma das suas acções (que nunca chegam a estar em primeiro plano) entre em franca contradição com as características que lhes atribui o terceiro narrador de **TP**. Trata-se de algumas cenas integradas na longa passagem do torneio de Louveserp, a última passagem de grande fôlego que podemos atribuir ao segundo redactor,[100] onde Galvão volta a aparecer junto de Artur comentando os feitos dos outros cavaleiros[101] e junto dos seus velhos companheiros de sempre sem se comportar de forma vil,[102] onde Gaeriet surge repetidamente na companhia de Palamedes e Dinadan e sem que qualquer referência seja feita à morte de sua mãe ou à temática do ódio entre as linhagens.[103]

Porém, nesta passagem que retoma as técnicas narrativas e os temas caros ao segundo redactor (as longas descrições de combates, as discussões sobre o valor cavalheiresco de Tristão e de alguns dos seus companheiros, os comentários sobre a beleza de Iseu, etc.), e que recupera (embora sem cometer incongruências) as personagens tal como ele as compreendia, uma cena parece destoar do conjunto homogéneo em que se integra. Trata-se do breve episódio em que Agravain e Guerrehet, tendo matado um cavaleiro que dizia que Tristão era melhor do que Lancelot, são depois derrotados pelo sobrinho de Marc e relatam, furiosos, a sua aventura a Artur e Lancelot.[104] Estaremos porventura perante uma interpolação da terceira fase de redacção? Não nos parece. A verdade é que o mau carácter de Agravain (ao contrário do

[100] Ao que nos parece, os §§ 31 a 291 de Ménard, T. V, assim como as pp. 90-377 do ms. 757, T. III pertencem, integralmente, à segunda fase de redacção de **TP**.
[101] Cf. Ménard, T. V, § 204, pp. 287-288 e ms. 757, T. III, p. 311.
[102] Cf. Ménard, T. V, §§ 158-166, pp. 239-249 e ms. 757, T. III, pp. 255-266.
[103] Cf. Ménard, T. V, §§ 63-105, pp. 139-182; §§ 134-252, pp. 213-340 e ms. 757, T. III, pp. 135-186; pp. 222-367.
[104] Cf. Ménard, T. V, §§ 42-48, pp. 113-121e ms. 757, T. III, pp. 104-114.

de Galvão) não é novidade para o segundo redactor, visto que já no **Lancelot** ele era uma personagem francamente negativa, e é sabido que o manipulável Guerrehet facilmente segue o exemplo dos irmãos.[105] Quanto ao facto de lutarem em defesa do renome de Lancelot, isso não seria possível na terceira fase de redacção, já que nessa fase Galvão e seus irmãos só se mostram solidários com elementos da sua própria linhagem.

***

Provada a heterogeneidade do Galvão de **TP**,[106] chegou o momento de reflectirmos sobre o que teria levado o terceiro redactor a alterar de forma tão drástica a personalidade desta figura. F. Bogdanow assinalou de forma certeira a importância do Galvão da **Mort Artu** para a construção do cruel assassino do ciclo do Pseudo-Boron:

> In the *Mort Artu* Gauvain recognizes that he has slain in the Quest of the Grail many knights, not through his valour, but because of his sin. He is partially rehabilitated, but a new trait is added to his character, which will appear in the later prose romances, that is his *démesure* - an inordinate desire of vengeance. After Lancelot has inadvertently killed Gauvain's beloved brother Gaheriet, Gauvain's love for his best friend turns to hatred.[107]

É exactamente a solidariedade para com a sua linhagem (o desgosto pela morte dos irmãos, especialmente de Gaeriet, o preferido) que provoca em Galvão um ódio feroz a Lancelot, seu antigo companheiro, alimentando um desejo de vingança em que envolve Artur e que levará à destruição do reino de Logres.[108] Mas o Galvão da **Mort Artu** não é um pecador impenitente: morre confessando a sua desmesura e pedindo perdão a Lancelot,[109] e Artur vê-lo-á em sonhos a entrar no Paraíso.[110] Na *Queste*, Galvão vai matando inconscientemente muitos companheiros da Távola Redonda embora sem nunca cometer atropelos voluntários às regras da Cavalaria. A sua má sorte, porém, é

---

[105] Na **Mort Artu**, Guerrehet mantém o silêncio quando Agravain e Mordret denunciam Lancelot, mas revela-se solidário com os irmãos ao elaborar com eles um plano para surpreender os amantes. Cf. **MA,** p. 110.

[106] Fizemos um levantamento exaustivo das aparições de Galvão anteriores ao *Pentecostes do Graal* (cf. Anexo II), o que, na nossa opinião, é largamente suficiente para a sua caracterização nas diferentes fases de redacção de **TP**. O tema do ódio entre linhagens (e a personagem de Galvão) na *Queste* tristaniana será tratado no sub-capítulo dedicado à **Demanda** (IV, 4.).

[107] «The character of Gauvain...», p. 155.

[108] Cf. J. Frappier, **Etude sur *La Mort le Roi Artu***, seconde éd. revue et augmentée, Genève, Droz, 1968, p. 330.

[109] Cf. **MA**, p. 220.

[110] Cf. **MA**, p. 225.

consequência de uma grave insensibilidade ao espiritual, que lhe retira a graça divina. O Galvão da **Suite** está bastante próximo da personagem da **Mort Artu**: deixa-se por vezes dominar pela ira e acaba cometendo alguns erros graves, que resultam não apenas da sua fraqueza, mas sobretudo da *mescheance* que persegue quase todos os protagonistas deste romance, mas é, globalmente, uma personagem positiva.

Nas duas primeiras fases de redacção de **TP**, o sobrinho de Artur, ainda que inferior em proeza aos novos heróis, volta a ser um digno e cortês representante da corte arturiana: não comete erros graves nem é vítima da má sorte, funcionando quase sempre como autoridade que sanciona a excelência dos protagonistas. Os extremos a que se deixa levar o terceiro redactor na caracterização de Galvão são um dos aspectos em que ele se distingue dos seus antecessores mas, ainda assim, assentam em grande parte na tradição: para o desenvolvimento da temática da vingança, o redactor recorre à **Mort Artu**; para a narração ou evocação dos homicídios, baseia-se na *Queste*. Quanto ao que verdadeiramente distingue o novo Galvão - o seu carácter infame -, provém, como é habitual neste redactor, da **Suite du Merlin**: o Agravain deste romance é sem dúvida o modelo do Galvão do Pseudo-Boron.

O levantamento que fizemos das aparições de Galvão ao longo do **Tristan en Prose** trouxe à luz importantes contradições entre a personagem da primeira e segunda fases de redacção, por um lado, e a da terceira fase, por outro. Mas mostrou igualmente uma extrema constância e coerência no tratamento que cada redactor faz do sobrinho de Artur. É notório que o conceito de unidade da obra literária - já posto em causa por Vinaver relativamente ao romance em prosa[111] - não funciona no caso de **TP**, aparecendo antes cada fase de redacção como um novo romance que se sobrepõe ao anterior, com os seus temas próprios e as suas diferentes formas de encarar as mesmas personagens, sem grandes preocupações em anular as diferenças que possam ameaçar o equilíbrio do conjunto. Essa atitude é visível na forma como a terceira fase se vai insinuando: apesar de ir interpolando o seu texto desde bastante cedo, como se quisesse marcar presença quase desde o início do romance, o terceiro redactor não apaga o

[111] Cf. **A la recherche d'une poétique médiévale**, Paris, Nizet, 1970, pp. 44-45.

Galvão inicial.[112] Também não apresenta motivações psicológicas para a sua metamorfose, e não nos parece que a eventual eliminação de algumas passagens da terceira fase de redacção devido às vicissitudes da tradição manuscrita seja justificação suficiente para o carácter abrupto da transformação. É que cada novo redactor - pelo menos cada novo redactor com talento suficiente para trazer algo de novo ao romance que reescrevia - debatia-se entre o respeito pela tradição (pelo que já estava escrito) e o desejo de afirmar a sua especificidade: daí que fosse importante manter o antigo Galvão, desde que ele não surgisse em cenas demasiado próximas das passagens onde cometia graves crimes, desde que a contradição não fosse demasiado gritante. Por outro lado, a preocupação quanto à unidade do romance não está totalmente ausente: revela-se na encenação repetida da tomada de consciência dos companheiros de Galvão de que a imagem de cavaleiro cortês que dele tinham não corresponde à realidade. A este respeito, note-se que a relativa indiferença dos romancistas medievais pela coerência psicológica das suas personagens, pelo menos no que diz respeito à génese das motivações dos seus actos, explica que apenas o renome de Galvão esteja em causa: as personagens que descobrem a vilania do sobrinho de Artur mostram surpresa e dor pela revelação da sua verdadeira natureza, sem nunca esboçarem qualquer tentativa de explicação para a sua mutação - é que a sua metamorfose nunca é entendida como transformação interior, mas simplesmente como a tardia revelação de uma verdade que por muito tempo estivera encoberta.[113]

Importa ainda tecer uma última consideração sobre a metodologia pouco habitual que temos vindo a seguir. Apesar do importante contributo de E. Baumgartner, cujas conclusões foram em geral muito bem acolhidas pela crítica e que defendia, no seu **Essai**, a impossibilidade de reduzirmos **TP** a duas versões principais (as já referidas **TP**1 e **TP**2), já que todos os manuscritos existentes eram tardios e heteróclitos, a verdade é

[112] Esse apagamento poderia conseguir-se, quer através da eliminação de passagens em que Galvão exibisse as suas virtudes, quer através da transformação dessas passagens, como acontece com a cena que analisámos acima, em que se acrescenta uma referência à sua *felonie coverte*, dando um novo sentido à contraposição Galvão / Brehus. Ora, ao que nos parece, esse tipo de processo, que deixa quase sempre marcas (como as que detectámos naquela cena) é bastante raro em **TP**, embora venha a ser largamente utilizado na **Demanda**.

[113] O autor do **Palamedes** dá um primeiro passo em direcção à análise psicológica quando explica a transformação da personagem como resultado do processo de crescimento de Galvão: para ele, como afirma Bogdanow, *Gauvain became treacherous only as he grew older* («The character of Gauvain...», p. 160).

que, desde o momento em que se passa da crítica textual para a análise literária, ocorre um fenómeno de amnésia colectiva e esses problemas parecem desaparecer como que por milagre.[114] Assim, fala-se, por exemplo, de «Galvão em **TP**», como se existisse apenas um Galvão, descrito por um único autor, num romance homogéneo e coerente: é o caso do artigo de Keith Busby, sintomaticamente intitulado «Gauvain in the **Prose Tristan**»,[115] que apenas tem em conta o que nós identificámos como o Galvão da terceira fase de redacção. Trata-se, efectivamente, da figura que mais se distingue da tradição anterior e portanto da que mais interessa pôr em destaque, mas ignorar o outro Galvão é amputar uma parte importante da obra. A própria Fanni Bogdanow, que tão rigorosamente identificou os temas fundamentais do ciclo da «Post-Vulgata», consciente que estava das alterações introduzidas pelas diferentes redacções de **TP**, atribui ao «redactor do **Tristan**» uma maniqueísta divisão das personagens em «bons» e «maus» cujo simplismo não é mais do que o resultado da sua própria visão simplificadora.[116] A sua insistência em fazer de **TP**1 e **TP**2 os testemunhos das duas fases de redacção a ter em conta tornava impossível a compreensão das incoerências da personagem de Galvão.

2.2. Lamorat: da primeira à quarta fase de redacção

Depois de Galvão, chegou o momento de nos debruçarmos sobre Lamorat, o filho de Pelinor sobre o qual recairá sistematicamente, nas primeiras interpolações do terceiro redactor de **TP**, o ódio dos sobrinhos de Artur. Veremos que a evolução desta personagem confirma as conclusões a que chegámos, a partir do estudo de Galvão, sobre a construção faseada do **Tristan en Prose**.

---

[114] F. Bogdanow incorre no mesmo erro, embora por distintas razões: a sua insistência em entender **TP**1 como a primeira versão de **TP** leva-a a menosprezar a heterogeneidade do romance. Cf. «The character of Gauvain...», pp. 154-161.

[115] **Tristania**, vol. II, nº2, May 1977, pp. 12-28. Note-se, porém, que este trabalho é quase tão antigo como a tese de E. Baumgartner e que tinha a importante virtude de dar a conhecer bastantes passagens de um texto ainda não editado. L. Harf Lancner, quase vinte anos mais tarde, voltará a encarar o Galvão de **TP** como uma personagem monolítica (cf. «Gauvain l'assassin: la récurrence d'un schéma narratif dans le **Tristan en Prose** », *in* **Tristan - Tristrant. Mélanges en l'honneur de Danièle Buschinger**, ed. A. Crépin & W. Spiewok, Greifswald, Reineke-Verlag, 1996, pp. 219-230).

[116] *The redactor of the Prose* **Tristan** *introduces a strict division of the characters into heroes and villains. Just as Tristan is exalted and Mark degraded, so Galaad, Lancelot, Palamedes, Lamorac and Drian are represented as the best knights in the world, while Brehus sans pitié and Gauvain and all his brothers with the exception of Gaheriet are treated as the enemies of true knighthood.* («The character of Gauvain...», p. 156)

Note-se antes de mais que Lamorat, evocado uma única vez pela **Suite** na passagem interpolada que citámos acima,[117] ausente de **LP** e **QV** (e certamente também da *Queste* primitiva), da **Estoire del Saint Graal** e de todas as continuações do **Conte du Graal**, assim como da **Suite** da Vulgata, é sem dúvida uma criação tristaniana.[118] As passagens em que esta personagem surge associada à temática do ódio entre as linhagens - onde a sua condição de amante da rainha de Orcanie, a sua relação de parentesco com Perceval ou a sua morte às mãos dos filhos de Lot são referidas - foram já em grande parte identificadas por F. Bogdanow como estando estreitamente relacionadas com o ciclo da Post Vulgata. Tal como as cenas em que Galvão manifesta a sua vileza, terão saído, segundo pensamos, da pena do terceiro redactor tristaniano ou de um redactor posterior.

2.2.1. Lamorat, filho de Pelinor

Referimos já[119] a estreita relação existente entre uma cena do episódio de Darnantes (uma longa interpolação da responsabilidade do terceiro redactor), em que Lamorat contracena com Méléagant,[120] e uma passagem anterior (onde se situa a primeira aparição de Lamorat no desenvolvimento da diegese de **TP**) em que Lamorat e Drian comparam a beleza da senhora de Orcanie à da rainha Iseu.[121] Lamorat, naturalmente, defende a sua amiga, contra as opiniões mais convencionais de seu irmão, que advoga a superioridade da rainha da Cornualha, e de Méléagant, defensor da beleza de Genebra. A fórmula que Lamorat utiliza para se apresentar no episódio do T. II de Curtis (*«uns chevaliers de Gales sui. Li rois Pellinor fu mes Peres»*[122]) será repetida quase sem variações no episódio de Darnantes[123] e está de acordo com a **Suite** já que, ao contrário do que acontece noutras passagens de **TP**, naquele romance não há coincidência entre o reino de Listenois e o de Pelinor. Na **Suite**, Listenois é o reino de

[117] Cf. *supra,* IV, 1.2.
[118] Cf. G. Roussineau, «Remarques sur les relations entre la **Suite du Roman de Merlin** et sa continuation et le **Tristan en Prose**», p. 1155.
[119] Cf. *supra,* II, 2.1.
[120] Cf. Curtis, T. III, §§ 796-798, pp. 104-106.
[121] Cf. Curtis, T. II, §§ 521, pp. 123-124.
[122] Curtis, T. II, § 521, p. 124.

Pellehan, o guardião do Graal;[124] Pelinor é (ao que parece) rei de Gales[125] e pai de Perceval[126] e nenhum dos episódios da sua biografia o ligam objectivamente à aventura do Graal. Como já afirmámos,[127] ainda que na origem dos nomes de Pelles, Pellehan e Pelinor possa estar a mesma personagem, o autor da **Suite** optou por uma clara distinção entre o reino do Graal e o do pai de Perceval.

A cena do diálogo entre Lamorat e Drian parece portanto pertencer à terceira fase de redacção de **TP**[128] por duas razões fundamentais: porque alude à relação amorosa entre Lamorat e a rainha de Orcanie (assunto estreitamente relacionado com o ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor) e porque coincide com a **Suite** na identificação de Pelinor como rei de Gales (já que, como vimos, o terceiro redactor conhece muito bem e utiliza este romance). A inserção tardia da cena, que se integra numa longa secção pertencente à primeira fase de redacção,[129] revela-se, aliás, na ligação à restante matéria narrativa. Um dia, estando o rei Marc e a sua corte instalados perto de Tintagel junto de algumas tendas que haviam sido armadas para os proteger do calor, dois cavaleiros aproximam-se com o objectivo de admirar a tão falada beleza de Iseu. Trata-se de Lamorat e Drian que, na presença da rainha e de Tristão, iniciam o diálogo já referido. Curiosamente, as palavras insultuosas de Lamorat não serão objecto de qualquer comentário por parte de Tristão - será Iseu a chamar a atenção para a descortesia dos seus comentários, o que motiva um pedido de desculpas de Lamorat. Em seguida, os dois irmãos afastam-se de novo (sem se terem sequer dirigido ao rei Marc) e só depois de terem voltado ao lugar de onde inicialmente haviam partido - suficientemente perto para avistarem as tendas, mas não para poderem conversar com os que aí repousavam - enviam por uma donzela um recado a Marc, desafiando os seus cavaleiros para um

---

[123] «(...) *je suis apelez Lamorat de Gales; li rois Pellinor fu mes peres.*» (Curtis, T. III, § 786, p. 96)

[124] Cf. **Suite**, §§ 209, p. 167 e 239, p. 193.

[125] Pelinor surge pela primeira vez na floresta de Carduel (no País de Gales), desafiando Artur (cf. §§ 1ss, pp. 1ss); *Percheval li Galois* é o seu filho ainda não concebido (cf. § 17, p. 14).

[126] Ao contrário de Lamorat, Perceval é evocado por diversas vezes na **Suite** (cf. § 17, p. 14; § 148, p. 112; § 192, p. 152; § 418, p. 366).

[127] Cf. *supra*, II, 2.2.

[128] As discussões sobre a beleza de duas damas ou o valor de dois cavaleiros são frequentes no segundo nível de redacção (cf., por exemplo, Ménard, T. I, §§ 91-92, onde Estor e Kahedin discutem sobre a beleza de Iseu e Genebra): o redactor do terceiro nível utiliza aqui um *topos* que remonta ao seu antecessor, mas com a clara intenção de introduzir um novo dado, por enquanto apenas sugerido - a relação amorosa entre Lamorat e a senhora de Orcanie.

[129] Segundo cremos, o § 521 (Curtis, T. II) é a única passagem posterior ao primeiro nível de redacção entre os §§ 418 (Curtis, T. I) e 616 (Curtis, T. II).

combate. Lamorat e Drian derrubam vários cavaleiros, mas depois são vencidos por Tristão.[130] Nenhuma referência adicional será feita ao curioso diálogo com Iseu, o que confirma que, na versão primitiva, a primeira aparição de Lamorat e Drian era uma simples cena cavalheiresca, que tinha início com o desafio aos cavaleiros da Cornualha e terminava com o derrube dos dois irmãos por Tristão. O facto de o amante de Iseu não reagir aos comentários insultuosos de Lamorat, na primeira cena, é sintomático: o objectivo do interpolador era simplesmente ligar Lamorat à rainha de Orcanie; a personagem de Tristão não lhe interessava. Por outro lado, já dispunha de uma introdução ao duelo entre Tristão e Lamorat, da responsabilidade do segundo redactor (a cena em que a donzela transmite à corte de Marc o desafio dos dois forasteiros): era mais económico limitar-se a copiar o que já estava feito do que usar as palavras pouco corteses de Lamorat para motivar o duelo.

Dissemos que, nas duas cenas referidas que devemos ao terceiro redactor de **TP**, Lamorat se apresenta simplesmente como Lamorat de Gales, filho do rei Pelinor. O que explica, então, que Pelinor surja, noutros pontos de **TP**, como rei do Listenois, à semelhança do que acontece na **Continuation du Merlin** da Vulgata? Teria este último romance influenciado o **Tristan**? Não nos parece; o processo terá sido com certeza mais complicado.

Com excepção da primeira das cenas acima analisadas, as primeiras aparições de Lamorat no desenvolvimento da narrativa[131] pertencem, segundo cremos, à primeira fase de redacção de **TP**. Estão em parte integradas na série de aventuras do *Pays de Servage*,[132] anterior à *arturianização* de Tristão, que apresenta esquemas narrativos já utilizados na pré-história tristaniana (nas cenas de naufrágios,[133] isso é evidente), e a mesma obsessão pela luta contra o caos pré-cortês representado por um gigante cruel.[134] Aqui, Lamorat é filho de Pelinor de Listenois e a sua relação com Perceval ou com a

[130] Cf. Curtis, T. II, §§ 520-525, pp. 123-128.
[131] Cf. Curtis, T. II, §§ 522-528, pp. 125-131; §§ 583-623, pp. 174-206.
[132] Cf. Curtis, §§ 583-616, pp. 174-206.
[133] O navio em que viaja Lamorat naufraga; é ele o único sobrevivente (cf. Curtis, T. II, §§ 583-584, pp. 174-175); o mesmo acontecera a Chelinde na pré-história tristaniana (cf. Curtis, T. I, § 4, p. 41); também Tristão chegara à mesma ilha porque a embarcação onde se encontrava com Kahedin e Iseu das Brancas Mãos aí encalhara (cf. Curtis, T. II, §§ 590-592, pp. 179-181).
[134] Recorde-se que, na pré-história tristaniana, um gigante assolava a cidade de Albine (cf. Curtis, T. I, §§ 79-81, pp. 69-70; §§ 97-117, pp. 75-84; §§ 130-138, pp. 89-93).

temática da rivalidade entre as linhagens nunca é referida. Tendo o nosso herói aportado por acidente no sinistro *Pays de Servage*, uma mulher informa Lamorat (e o leitor) de que Mennon ou Mannon *li Petiz*, o único cavaleiro da casa de Artur a ter penetrado nessa região e que fora humilhado e morto pelo gigante, era da linhagem de Pelinor de Listenois: Lamorat lamenta a morte do primo co-irmão, que, segundo a interlocutora do nosso herói, era *li plus biax chevaliers de son grant que je onques veïsse.*[135] Ao que nos parece, este pormenor não se limita a sobremotivar a missão de Lamorat, cavaleiro arturiano, de libertar uma terra dominada pelo Mal. Trata-se também, possivelmente, de um discreto indício que remete para uma característica arcaica do rei Pelinor ou da personagem que a ele teria dado origem: recorde-se o parentesco onomástico apontado por Nitze entre Pwill, Pelles, Pelinor e Bilis, o rei dos anões referido por Chrétien em **Erec et Enide**.[136] Note-se ainda que a dupla evocação da baixa estatura de Mennon é repetida,[137] e mais uma vez no mesmo contexto - a referência à sua morte às mãos de um gigante. Poderemos então, perante todos estes dados, considerar como uma simples coincidência o facto de Chrétien sublinhar o contraste entre Bilis e seu irmão Bliant, respectivamente o mais pequeno e o maior dos habitantes do reino dos Antípodas,[138] ou a circunstância dos irmãos Balaain e Balaan (considerados, como já vimos, figurações dessas mesmas personagens) se defrontarem, na **Suite**, em duelo mortal? Neste contexto, o facto de, mais tarde mas ainda no mesmo episódio (quando a mesma mulher relata os mesmos acontecimentos a Tristão), o nome de Pelinor ser substituído pelo de Pellés de Listenois[139] poderia não se dever a um simples erro de copista, mas constituir mais um indício do carácter remoto destas referências, que conservam a indistinção entre Pelinor e Pellés. Na verdade, todos estes textos parecem apresentar algumas peças dispersas de um grande *puzzle* que nunca conseguiremos reconstituir completamente; o que, porém, não nos impede de chegar a algumas conclusões, necessariamente parciais.

Em **LP**, Pellés, o guardião do Graal, é rei do Listenois ou *Terre Foraine*: Pelinor nunca é referido nesse romance, mas a hesitação, na cena de **TP** acima analisada, entre

---

[135] Curtis, T. II, § 586, p. 177; sublinhado nosso.
[136] Cf. *supra*, III, 2.2.
[137] *Mennon li Petiz* (...), *uns des bons chevaliers dou monde de son grant* (Curtis, T. II, § 601, p. 188).
[138] *Bilis, li rois d'Antipodés, / cil dont ge vos di si fu nains ,/ et fu Blïant freres germains / de toz nains fu Bylis li mendres, / et Blïanz ses freres li grendres, / ou demi pié ou plainne paume, / que nus chevaliers del rëaume.* (**Erec et Enide**, vv. 1941-1948, p. 60)
[139] Cf. Curtis, T. II, § 601, p. 188.

Pellés e Pelinor confirma que se possa tratar de duas figurações de uma mesma personagem ou de dois aspectos de uma figura régia múltipla.[140] Ora, esta hesitação, de que encontramos vestígios em pelo menos dois manuscritos de **QV**,[141] será resolvida (ou melhor, racionalizada) de duas formas diferentes pelas duas continuações do **Merlin**: a **Continuation** da Vulgata mantém a ligação das duas personagens ao reino de Listenois, transformando-as em dois irmãos (Pellés, guardião do Graal e rei do Listenois, cuida de seu irmão Pelinor, o *mehaigné*); a **Suite** do Pseudo-Robert de Boron decide criar dois reinos independentes, mantendo-se o Listenois como o reino do Graal sob a liderança de Pelehan e passando Pelinor a rei de Gales e pai de Perceval. Na verdade, a separação dos dois reinos é efectiva apenas no plano literal: a ideia de fazer de Pelinor pai de Perceval, terá ocorrido ao autor da **Suite** exactamente porque nos primeiros romances do Graal é à linhagem de Perceval que as missões da guarda e da busca do vaso sagrado estão reservadas. No entanto, como já vimos,[142] é nítido que, criando para Pelinor e o seu filho ainda não concebido uma nova demanda - a perseguição da *Beste Diverse* - a **Suite** tenta afastar esta linhagem da temática do Graal, deixando o caminho livre para a linhagem de Lancelot e Galaaz.

É natural que na terceira fase de redacção de **TP**, que conhece muito bem a **Suite** e a utiliza frequentemente, Pelinor seja o pai de Perceval. Quanto às fases anteriores, nunca referem a relação de parentesco entre Lamorat e Perceval. Embora este último não tivesse sido ainda armado cavaleiro quando Lamorat vive as suas aventuras no *Pays de Servage*, não deixa de ser surpreendente que, num episódio relativamente extenso em que o cavaleiro se apresenta várias vezes, Perceval, uma personagem tão importante na tradição romanesca, nunca seja referido. Mais tarde, num episódio inequivocamente anterior à terceira fase de redacção, o narrador apresenta de novo o cavaleiro sem referir

---

[140] Como afirma J. Marx, na mitologia céltica, *la personne du roi de l'Autre Monde était vraisemblablement unique à l'origine, mais elle s'exprimait et se traduisait par plusieurs figures différentes, avatars de la même puissance et de la même fonction.* (**La légende arthurienne et le Graal**, p. 185)

[141] Cf. J. D. Bruce, «Pelles, Pellinor, and Pellean in the Old French Arthurian Romances», **Modern Philology**, XVI, Nov. 1918, p. 337. Para Bruce, *Pellinor is the invention of the author of the Vulgate **Merlin** continuation.* (*Ibidem*) A nós, parece-nos que as origens desta personagem deverão ser bem mais longínquas.

[142] Cf. *supra*, II, 2.2.

os seus irmãos,[143] e depois, numa passagem que glosa a cobardia dos cavaleiros da Cornualha (tema caro ao segundo redactor) e que antecede uma cena em que Galvão surge como cavaleiro excelente e cortês (que portanto não pode pertencer à terceira fase de redacção), Lamorat volta a surgir, simplesmente, como filho do rei Pelinor e irmão de Drian.[144] Para além destas duas informações, ficamos também a saber que Lamorat é já um cavaleiro excepcional, embora muito jovem[145] e que pertence à casa do rei Artur.

Provavelmente nunca saberemos qual era a intenção do primeiro redactor tristaniano ao dar dois filhos[146] a Pelinor, pois o apagamento desta fase de redacção, cada vez mais efectivo à medida que se vai avançando na diegese, impede-nos de lhe seguir o rasto por mais tempo. A nosso ver, Pelinor de Listenois é para este autor apenas um nome recuperado na arca da tradição romanesca, cujas ligações a certo reino do Outro Mundo ele se apressa a apagar, deixando apenas os vestígios que detectámos. Já vimos que as semelhanças entre a primeira fase de redacção de **TP** e a **Suite**, presentes não apenas no nível literal mas mesmo no nível da construção narrativa e simbólica, implicam uma grande proximidade entre os dois textos. É portanto muito pouco provável que o autor de **TP** não tenha tido conhecimento de um Pelinor, rei de Gales, personagem de primeiro plano naquele romance. Mas conhecia também um Pelinor de Listenois e foi dessa personagem que ele se apropriou para conferir ao seu novo herói um esboço de linhagem. Para ele, provavelmente, os dois Pelinor não seriam duas figurações da mesma personagem, mas duas personagens diferentes, embora homónimas.[147] Não foi essa a interpretação do terceiro redactor que, deparando-se com Pelinor, pai de Lamorat e Drian em **TP** e com Pelinor, pai de Perceval e Tor na **Suite**, decidiu fundir as duas personagens e fazer de seus filhos irmãos. Agloval, que já aparece como irmão de Perceval em **LP**, é ainda acrescentado à prole do rei de Gales / Listenois

[143] Cf. Ménard, T. I, § 126, p. 196. Trata-se de uma passagem que prepara a morte por amor de Kahedin e a loucura de Tristão - dois episódios certamente antigos na história da composição de **TP**. Cf. *supra*, I, 2.3.

[144] Cf. Ménard, T. II, § 18, pp. 90-91 e § 20, p. 93.

[145] De tal forma que Boort adopta um costume por ele instituído - o de deitar fora um escudo que tivesse sido danificado por um cavaleiro da Cornualha (cf. Ménard, T. II, § 18, pp. 90-91).

[146] Recorde-se que Drian aparece como irmão de Lamorat desde a primeira fase de redacção (cf. Curtis, T. II, §§ 522-531, pp. 124-133.

[147] A existência de personagens homónimas numa mesma obra não é rara no romance arturiano em prosa. Na **Demanda**, por exemplo, para além dos múltiplos Ivain, há pelo menos duas personagens de nome «Nascião»: um eremita que envia uma mensagem aos cavaleiros de Artur através de um religioso

pelo terceiro redactor. É sem dúvida significativo que este cavaleiro, embora relativamente importante na parte final de **LP**, seja referido pela primeira vez em **TP** no T. IV da edição de Ménard e a meio do T. I da edição do ms. 757 (numa passagem interpolada),[148] desde logo como irmão de Lamorat.

A denominação *Lamorat de Gales, fiex le roi Pellynor de Listenois* é o resultado da sobreposição das duas tradições, ainda que pareça invalidar as afirmações que fizemos até agora, já que não surge apenas nas passagens pertencentes à terceira fase de redacção de **TP**. Nas aventuras do *Pays de Servage*, por exemplo, Lamorat é por três vezes referido como *Lamorat de Gales*,[149] antropónimo que se repete em outras passagens anteriores à terceira fase de redacção.[150] Parece-nos, porém, que a este dado não pode ser atribuída a mesma relevância do que a todos os argumentos que apresentámos atrás. Num texto em que os sucessivos níveis de redacção não se limitam a sobrepôr-se, mas refundem passagens já redigidas, o mais fácil de alterar é a camada mais superficial: por isso nos temos esfoçado sempre por ir além do nível literal, comparando esquemas narrativos ou simbólicos, e não apenas linhas temáticas. As fórmulas e os epítetos, (que ficam no ouvido) são o que de mais superficial podemos encontrar no nível literal de significação, e portanto aquilo que um refundidor (ou até um copista) mais facilmente poderia alterar: com economia de meios e resultados bem visíveis.[151]

(cf. **Demanda**, § 34, p. 41) e o primeiro cavaleiro cristão, cunhado de Mordaim (cf. **Demanda** § 55, p. 57).

[148] Cf. ms. 757, T. I, pp. 204-206 (na véspera do torneio de *Roche Dure*, Tristão encontra Agloval, que procura Lamorat) e T. IV, § 132, p. 218 (ao resumir os dados do tema do ódio entre as linhagens, o narrador nomeia todos os irmãos de Lamorat).

[149] Cf. Curtis, T. II, § 582, p. 174; § 604, p. 189; § 613, p. 197.

[150] Cf., por exemplo, Ménard, T. I, § 126, p. 196 e Ménard, T. II, § 18, pp. 90-91.

[151] Note-se, porém, que a fórmula de apresentação utilizada por Lamorat nas passagens pertencentes à terceira e quarta fases de redacção (que integram o tema do ódio entre linhagens) é sempre composta por dois elementos justapostos: no primeiro, o cavaleiro nomeia-se (excepto num caso, em que se diz *chevalier de Gales*) e no segundo, diz-se filho de *li rois Pellinor* (o sintagma *de Listenois* é acrescentado apenas numa passagem). Cf. Curtis, T. II, § 521, p. 124 e § 624, p. 207; Curtis, T. III, § 786, p. 96 e § 794, p. 103. Por duas vezes, ao comentar o valor de Lamorat (em passagens pertencentes à terceira ou quarta fase de redacção), Tristão identifica-o imediatamente como *li fiex le roi Pellinor de Lystenois* (Ménard, T. III, § 184, p. 220 e 757, T. I, p. 206). Há apenas uma passagem da quarta fase de redacção em que Lamorat não utiliza esta fórmula para se apresentar (ms. 757, T. I, p. 146) e uma passagem pertencente à segunda fase de redacção em que ele a utiliza (Ménard, T. IV, § 113, p. 195). Parece-nos significativo que esta fórmula tópica surja sistematicamente nos níveis redaccionais que conhecem o tema do ódio entre linhagens e quase nunca nas fases anteriores: no primeiro caso, a filiação de Lamorat é fulcral para definir a sua função na narrativa e portanto é, a cada passo, referida pelo redactor; no

2.2.2. Lamorat e as fases de redacção do *Tristan en Prose*

Regressemos agora ao Lamorat da primeira fase de redacção e tentemos caracterizá-lo. Desde a primeira cena, onde desafia os cavaleiros da corte de Marc, ele demonstra uma coragem e uma excelência invulgares ao fazer frente, ao lado do irmão, a cerca de quarenta cavaleiros. Depois, apesar de derrubado por Tristão, quer continuar o combate e enfurece-se com a sua recusa. Drian parece mais mesurado, já que o aconselha a respeitar a vontade do adversário, mas é Lamorat que Tristão elogia (apesar de ter sido por ele acusado de cobardia), numa passagem que será retomada noutros pontos de **TP**:

> «Si m'eïst Diex, a merveilles fait a proisier, car il est encores si joenes enfes et de tel proesce que nos poons bien veoir qu'il ne puet faillir a estre bons chevaliers.»[152]

O terceiro redactor não deixaria certamente de associar a previsão do brilhante futuro deste cavaleiro à sua morte prematura,[153] mas nesta fase da construção de **TP** Lamorat era ainda, simplesmente, o paradigma do cavaleiro jovem e impulsivo, por vezes violento e descortês, ansioso por demonstrar o seu valor.

Um pouco mais tarde, quando encontra no caminho uma donzela e um cavaleiro que levavam para a corte de Artur um corno mágico que revelaria a infidelidade de Genebra, Lamorat demonstra não apenas a sua lealdade à rainha de Logres mas também o seu carácter vingativo ao ordenar-lhes que se dirijam antes para a corte de Marc e que não deixem de informar o rei sobre quem os enviou: o cavaleiro estranho *qui point ne l'aime* e a quem Tristão, *li biaus mauvés*, recusou um duelo.[154] Antes disso, interroga o cavaleiro sobre a destinadora da sua missão e, face à renitência deste em colaborar, ataca-o - comportamento normal perante este tipo de situação. O que revela já uma

---

segundo caso, a sua linhagem é um pormenor sem importância, daí que não precise de ser constantemente lembrada.

[152] Curtis, T. II, § 525, p. 128. Note-se que numa cena que pertence sem dúvida à primeira fase de redacção, Gaeriet utiliza a mesma fórmula a propósito de Tristão: «(...) *s'il vit longuement, il ne puet faillir a estre preudons.*» (Curtis, T. I, § 297, p. 151; sublinhado nosso)

[153] É o que acontece, por exemplo, em Ménard, T. IV, § 124, p. 209 e 757, T. II, p. 66.

[154] Cf. Curtis, T. II, § 527, p. 130.

obsessão pouco usual pela exibição do valor cavalheiresco é que, face à rápida desistência do adversário, Lamorat queira prolongar o combate:

> «(...) ensi ne m'eschaperas tu mie. Il covient que tu conoisses que je sui meillor chevalier de toi ençois que je te quite. Et aprés me conteras qui est la dame qui en l'ostel le roi Artus t'envoie.»[155]

Alguns fólios à frente, numa cena que retoma um *topos* da pré-história tristaniana - o naufrágio ao qual sobrevive(m) apenas o(s) protagonista(s) - Lamorat (seguido de Tristão, Iseu das Brancas Mãos e Kahedin, também eles sobreviventes de idêntico acidente) chega ao *Pays de Servage*, onde um gigante aprisiona todos os estrangeiros.[156] A presença de Segurades, antigo rival de Tristão, e do gigante, que submete sob o seu poder totalitário toda uma região que urge libertar, também aproxima esta passagem dos primeiros episódios de **TP**.[157] Lamorat distingue-se num duelo organizado pelo gigante, *Nabor le Noir*, onde representa os cavaleiros de Logres e depois num combate contra o próprio Nabor, onde se defende corajosamente, sem conseguir vencê-lo. Tristão, finalmente, demonstrará a sua superioridade matando Nabor e o filho deste e libertando a região.[158]

A afinidade entre o episódio do *Pays de Servage* e a sequência da primeira aparição de Lamorat é notória. Nos dois casos, Lamorat começa por demonstrar a sua excelência em oposição aos melhores cavaleiros de determinado reino: da Cornualha, no primeiro episódio, de Norgales, no segundo. Depois, acaba por ser vencido por Tristão, servindo a sua proeza para sublinhar o carácter excepcional do herói do romance. Nos dois episódios, o valor de Lamorat surpreende devido à sua extrema juventude; no *Pays de Servage*, um cavaleiro anónimo faz o seguinte comentário, que será confirmado pouco depois por Tristão:

> «(...) qui verité voudroit dire de sa biauté et de sa bonté, il diroit qu'il est li mieudres chevaliers dou monde de son aaige (...).»[159]

---

[155] *Ibidem.*

[156] Cf. Curtis, T. II, §§ 583-587, pp. 174-177.

[157] Recorde-se as acções libertadoras de Apolo, que mata o gigante que assolava Albine (Curtis, T. I, § 130-136, pp. 89-93, e de Tristão, que liberta a Cornualha do jugo do Morholt (Curtis, T. I, §§ 287- 305, pp. 147-155).

[158] Cf. Curtis, T. II, §§ 604-613, pp. 189-197.

[159] Curtis, T. II, § 605, p. 190. A referência à sua extrema juventude repete-se: *Lamorat, qui encor estoit enfes par aaige* (Curtis, T. II, § 608, p. 192).

e mais tarde, já noutro episódio da mesma fase de redacção, por Lancelot:

> «Je sai bien tot vraiement qu'il n'a orandroit ou reaume de Logres un chevalier qui autretant ait fait d'armes com vos avez de vostre aaige.»[160]

No § 636 do T. II da edição de Curtis, tem início a primeira grande interpolação da segunda fase de redacção, que põe em causa, pela primeira vez, o inequívoco protagonismo de Tristão (o que o autor da primeira fase de redacção nunca faz) ao narrar, durante uma longuíssima sequência narrativa, as aventuras de Brun le Noir, o *Valet a la Cote Mautailliee*. Com a introdução deste novo herói, cuja excelência, beleza e extrema juventude o aproximam de Lamorat,[161] o segundo redactor relega o filho de Pelinor para segundo plano, mas não faz nenhuma alteração de monta à personagem criada pelo seu antecessor, limitando-se a aproveitar o material herdado (a sua excelência comprovada), que põe ao serviço da nova personagem: Lamorat e Gaeriet (outra personagem da primeira fase de redacção[162]) intercedem junto de Artur para que ele arme Brun cavaleiro, e o rei assim o faz.

Nos episódios da segunda fase de redacção Lamorat perde importância, diluindo-se no conjunto dos cavaleiros arturianos.[163] Continua, porém, a mostrar a mesma impetuosidade, a mesma vontade de provar o seu valor cavalheiresco. Quando Keu decide tomar-lhe a donzela que ele conduzia, Lamorat não perde tempo a argumentar que o costume de Logres invocado pelo senescal de Artur é injusto e descortês - o que faria certamente o Lamorat da terceira fase de redacção. Pelo contrário, ataca-o de imediato e, tendo-o derrubado, investe contra Kahedin que acompanhava Keu mas não o apoiara na sua decisão.[164] Mais tarde, Boort informa Tristão de que Lamorat instituíra recentemente um costume segundo o qual todo o cavaleiro errante cujo escudo apresentasse vestígios do ataque de um cavaleiro da Cornualha - terra de fracos

---

[160] Curtis, T. II, § 623, p. 205.
[161] *un grant vallet, bel et bien taillié, mes d'aaige ne pooit mie avoir plus de dis et neuf anz* (Curtis, T. II, § 637, p. 216).
[162] Gaeriet acompanhava o Morholt quando este viera reclamar o tributo ao rei da Cornualha (cf. Curtis, T. I, § 287, p. 147) e já aparecia no primeiro torneio de **TP**, na Irlanda (cf. Curtis T. I, § 325, p. 163).
[163] Nos T. I, II e III da edição de Ménard, onde a 2ª fase de redacção suplanta largamente a primeira, Lamorat faz apenas aparições muito breves (cf. Anexo II).
[164] Cf. Ménard, T. I, §§ 126-129, pp. 196-199.

guerreiros - deveria desfazer-se dele imediatamente.[165] O segundo redactor demonstra aqui que conhece bem o Lamorat da primeira fase de redacção (aquando da sua primeira aparição, Lamorat desafiara os cavaleiros da Cornualha, na corte de Marc) e respeita a sua imagem de excelência e entusiasmo pelos feitos cavalheirescos, mas, em todo o T. II da edição de Ménard, reduz a sua intervenção a esta breve referência.

O manuscrito 757 começa com uma longa sequência exclusiva de **TP1**[166] que parece integrar-se, por diversas razões, na quarta fase de redacção, a qual, como veremos, se caracteriza pela presença, não apenas do tema do ódio entre linhagens (com a consequente decadência de Galvão), mas também de esquemas narrativos que se encontram igualmente na **Folie** e na **Demanda**.[167] Há porém um ponto, quase no fim da passagem citada, em que a segunda fase de redacção aflora de novo.[168] Tristão e Lamorat, que se dirigem para o torneio de *Roche Dure* (episódio da lavra do segundo redactor, com a característica obsessão pelos feitos cavalheirescos), avistam Brun, o *Valet a la Cote Mautailliee* (uma criação do mesmo autor, como vimos). Tristão relata ao companheiro alguns feitos recentes do novo cavaleiro e aconselha-o a não o provocar; Lamorat, demonstrando mais uma vez a habitual necessidade de exibir o seu valor, desafia-o e é por ele derrubado. Brun, que apesar da sua juventude se mostrou sempre pacífico e modesto, não quer continuar o combate e invoca, para se justificar, o facto de apenas os cavaleiros de Logres serem obrigados a responder afirmativamente a qualquer desafio, mas é logo derrubado por Tristão, que se vira na obrigação de vingar o companheiro. A insistência no problema das regras cavalheirescas é típica da segunda fase de redacção, tal como o esquema narrativo do combate entre Lamorat e Brun: os dois contendores, ambos de excepcional valor, travam fortíssima peleja, até que o melhor (aquele que, apesar de tudo, está menos ferido, ou menos próximo de cair) propõe que se ponha fim ao duelo, sublinhando os dotes guerreiros do adversário e sem mencionar a situação de superioridade em que ele próprio se encontra. Em geral, o adversário aceita a proposta, até porque a sua situação costuma ser desesperada.[169] Neste caso, Brun, sem

[165] Cf. Ménard, T. II, § 18, p. 91.
[166] Cf. ms. 757, T. I, pp. 65-181. Como dissemos, trata-se de uma passagem que se situa, no que diz respeito ao desenvolvimento diegético, entre os §§ 165 e 166 do T. III da edição de Ménard.
[167] Por razões de organização, teremos que deixar para mais tarde a exposição das características que distinguem a quarta fase de redacção das anteriores. Cf. *infra,* IV, 3.
[168] Cf. ms. 757, T. I, pp. 165-176.
[169] Cf., por exemplo, o duelo no *Perron Merlin* entre Lancelot e Tristão (ms. 757, T. I, pp. 276-279).

ser declarado vencedor, provou a sua superioridade em relação a Lamorat, confirmando-se aquela que parecia ser a escolha inicial do segundo redactor - a hierarquização Tristão - Brun - Lamorat.[170]

Depois da longa sequência inicial de **TP**1,[171] segue-se uma passagem comum às duas versões principais de **TP**, malgrado bastantes diferenças de pormenor.[172] Num episódio da segunda fase de redacção, Tristão brilha no torneio de *Roche Dure,* onde combate incógnito e se distingue como o melhor dos cavaleiros em campo.[173] A versão breve é a única a referir a intervenção de Brun e Lamorat, que formam um heróico par: chegam juntos ao torneio, empunham ambos escudos negros, os seus feitos são narrados e comentados em conjunto. Como se esperava, Brun é superior a Lamorat, apesar de inferior a Tristão.[174] Neste contexto, os festejos que fecham o torneio, onde toda a corte de Artur celebra o regresso de Lamorat sem que qualquer referência seja feita a Brun, é deveras surpreendente: ainda que o primeiro pertença à Távola Redonda, ao contrário do segundo, as regras da cortesia ditariam que Lamorat se fizesse acompanhar pelo seu corajoso amigo até junto de Artur. Depois, quando todos comentam o valor do Cavaleiro do Estranho Escudo, Lamorat revela a Artur a sua identidade: tratava-se de Tristão, com quem ele vivera a perigosa aventura *de l'ille et du pont de fer.*[175] Aqui, também, Brun seria uma testemunha importante, pois também ele estivera há pouco tempo com Tristão, já que o duelo Brun-Lamorat,[176] testemunhado por Tristão, é posterior à aventura na dita ilha.

Na verdade, todas estas incoerências têm uma explicação: é que, ao contrário do torneio de *Roche Dure* e da cena do confronto entre Lamorat e Brun, a aventura da ilha

---

[170] Ainda que Brun nunca tivesse defrontado Lamorat, o apagamento deste último (uma das personagens principais da primeira fase de redacção) face ao primeiro (uma criação do segundo redactor) deixava prever este desfecho.

[171] A já referida sequência das pp. 65-181 (ms. 757, T. I).

[172] Cf. ms. 757, T. I, pp. 181-236 e Ménard, T. III, §§ 166-197, pp. 204-231. Tristão mata numa justa o amante de Morgana e vê-se obrigado a enviar-lhe a sua lança, que servirá, mais tarde, para ela se vingar. Este momento tão importante da história de Tristão, que anuncia já a sua morte às mãos da dupla Marc-Morgana, é necessariamente anterior à terceira fase de redacção, que nada acrescenta às aventuras dos protagonistas.

[173] Cf. Ménard, T. III, §§ 187-197, pp. 223-231 e ms. 757, T. I, pp. 202-236. As longas descrições de torneios e duelos são típicas do segundo redactor. Cf., por exemplo, o longuíssimo episódio do torneio do *Chastel as Puceles* (Ménard, T. II, §§ 118-191, pp. 246-345).

[174] Cf. ms. 757, T. I, pp. 223-225.

[175] Ms. 757, T. I, p. 240. Lamorat refere-se a um episódio narrado no T. I do ms. 757, pp. 136-155.

e os festejos finais pertencem à quarta fase de redacção de **TP**. Ora, o quarto redactor não estava interessado na personagem de Brun, que demonstrara a sua superioridade em relação a Lamorat; interessava-lhe, pelo contrário, sublinhar o excepcional valor de Lamorat, que deveria erguer-se bem acima dos outros filhos de Pelinor e de todos os cavaleiros da linhagem de Artur. A presença de Agloval e dos outros irmãos de Lamorat na corte arturiana é uma prova inequívoca de que estamos perante uma passagem posterior à segunda fase de redacção, o que é aliás confirmado pelo facto de o episódio seguinte[177] mostrar um Galvão vil, e se organizar segundo um esquema narrativo que encontraremos na **Folie** e na **Demanda**.[178] Mais uma vez, podemos verificar que as diferenças entre os manuscritos pouco nos dizem sobre o processo de construção de **TP**: a versão longa do romance, que neste ponto da narrativa é paradoxalmente mais curta, elimina passagens que remontam à segunda fase de redacção (como a participação de Brun e Lamorat no torneio ou os combates que opõem os cavaleiros de Logres aos cavaleiros da Escócia e da Irlanda), mas também interpolações da quarta fase, como todas as referências a Agloval e os festejos em torno de Lamorat que rematam o episódio.

Curiosamente, Lamorat surgirá, num momento posterior do desenvolvimento da diegese e desta vez apenas em **TP2**, no centro de novas celebrações na corte de Artur. Trata-se de uma cena que parece pertencer à segunda fase de redacção, já que conclui uma passagem[179] onde se narram as aventuras de Dinadan (um dos protagonistas da segunda fase), Palamedes e Lamorat, passagem que é na verdade uma continuação da longa sequência, também exclusiva de **TP2** e pertencente à segunda fase, em que se relatavam as aventuras de Marc no reino de Logres.[180] É que os três cavaleiros referidos já se haviam cruzado com o rei da Cornualha e estas últimas cenas, embora posteriores ao conjunto de aventuras de Marc nas florestas de Logres (neste momento, ele encontra-

[176] Cf. ms. 757, T. I, pp. 166-176.
[177] Cf. ms. 757, T. I, pp. 241-256.
[178] Cf. *infra*, IV, 3. Note-se que o quarto redactor tivera o cuidado de preparar o surgimento dos irmãos de Lamorat na corte de Artur: no ms. 757, Agloval acolhe Tristão durante o torneio e diz-lhe que anda em busca de Lamorat; Tristão informa-o de que o vira pouco tempo antes, sem especificar em que circunstâncias (cf. ms. 757, T. I, pp. 204-207).
[179] Cf. Ménard, T. IV, §§ 92-122, pp. 168-207.
[180] Cf. Ménard, T. IV, §§ 11-88, pp. 76-162.

se na corte de Artur e daí partirá para a Cornualha), funcionam como uma conclusão desse bloco narrativo.[181]

Lamorat surge portanto na primeira e na segunda parte da dita sequência. Numa cena da primeira parte, desafia e derruba Marc numa breve justa. Dinadan, que assiste ao combate e reconhece Lamorat, sabe que nunca poderia derrotá-lo, confirmando a ideia - que o segundo redactor nunca desmente - da excelência do filho de Pelinor.[182] No episódio que fecha a segunda parte, Lamorat exibe o seu valor cavalheiresco perante Palamedes, Dinadan e os habitantes do castelo de Morgana:[183] começa por derrubar de seguida três cavaleiros (cumprindo assim com sucesso o costume instituído pela fada) e depois continua a combater, reagindo com fúria quando Palamedes tenta substituí-lo.[184] As características do Lamorat dos primeiros níveis de redacção estão aqui bem patentes: o destemido cavaleiro anseia antes de mais nada por demonstrar o seu valor, chegando a tornar-se violento e descortês. Assim, acaba por derrubar doze cavaleiros (dos quais mata quatro), pondo os restantes inimigos em fuga e ainda tem coragem para enfrentar Palamedes em combate singular. O longo duelo Palamedes-Lamorat não apenas inclui as etapas habituais na segunda fase de redacção que referimos acima, mas retoma também algumas passagens do combate no *Perron Merlin* entre Tristão e Lancelot.[185] A proximidade literal entre algumas passagens das duas sequências narrativas é flagrante. Veja-se como, para sublinhar a violência dos golpes que ambos os cavaleiros desferem e aumentar o *pathos*, o narrador descreve as espadas manchadas de sangue:

---

[181] As características que nos permitem identificar todos esses episódios como uma criação do segundo redactor são muito evidentes: sucedem-se as aventuras cavalheirescas frequentemente cómicas (Marc é vítima dos logros de Dinadan e de Daguenet, o bobo de Artur); o tema da má fama dos cavaleiros da Cornualha é amplamente glosado; os duelos sem consequências graves multiplicam-se, tal como os combates junto de pontes; os discursos e discussões sobre o amor ocupam bastante tempo às personagens.

[182] Cf. Ménard, T. IV, § 23, pp. 90-91.

[183] Note-se que a presença de Morgana é mais um argumento a favor da inclusão deste episódio no segundo nível de redacção: Lamorat luta em frente do castelo da irmã de Artur porque ela instituíra um costume segundo o qual todos os cavaleiros errantes que por ali passassem deveriam derrubar de seguida três cavaleiro, sob pena de terem de partir sós, sem cavalo e sem armas. Esse costume duraria até à chegada de Lancelot, já que o objectivo último de Morgana era apanhá-lo para o matar: o sentimento de amor/ódio de Morgana por Lancelot, que ela transporta para a sua relação com Tristão, é um dos temas da segunda fase de redacção (e também é glosado na passagem que referimos acima - cf. ms. 757, T. I, pp. 181-202 e Ménard, T. IV, §§ 166-186, pp. 255-280).

[184] Cf. Ménard, T. IV, §§ 99, p. 176 e §§ 102-103, pp. 180-181.

[185] Ainda que o combate no *Perron Merlin* já seja referido na **Suite**, remontando portanto, provavelmente, à primeira fase de redacção, as técnicas narrativas utilizadas são típicas do segundo

> Et bien apert la felonnie et la dolour et la rancune, car ele est tant entr'aus montee que les espees le demoustrent em petit d'eure. Car eles estoient orendroit beles et cleres et fourbies si que on s'i peüst mirer, or est cangie lour coulour, car eles sont orendroit taintes et vermeilles de lour sanc, si k'il n'i apert orendroit se sanc non. Et che est une cose ki donne a cascun d'aus cuer et hardement de soi vengier de son anemi. Quant mesire Tristans regarde l'espee de Lanselot, ki est tainte de son propre sanc et non de l'autrui, tous li cuers li esprent et art (...). De Lanselot vos redi je tout autretel (...).[186]

> et bien apert la grant felonnie d'aus, le grant pooir et la grant forche, car ele est tost atant montee par assaillir et par desfendre, que les espees le demoustrent tout clerement, a ce qu'eles sont orendroit taintes et vermeilles de lour sans, si k'il n'i apert se sanc non em plusieurs lieus. Et che est une cose ki donne a cascun volenté de grever son compaingnon et de metre le a la mort (...). Quant Palamidés vait regardant l'espee que li chevaliers a l'escu vert tenoit, ki est tainte et vermeille de som propre sanc et non d'autre, il n'en est mie trop joians. (...) Et tout autresi vous redi je du chevalier a l'escu vert.[187]

A transcrição de todas as passagens do duelo Lamorat-Palamedes que, como esta, retomam frases inteiras do episódio-modelo tornar-se-ia fastidiosa, de tão longa. Digamos apenas que, para além da insistência na surpresa e aflição de cada um dos contendores face ao valor excepcional do adversário e da apresentação dos momentos tópicos que precedem o reconhecimento que levará ao fim do combate, há ainda, em ambas as cenas, uma descrição, menos habitual, da carne nua e ensanguentada dos cavaleiros aparecendo sob as armaduras despedaçadas, e que remete, tal como a passagem das espadas tingidas de sangue, para o intenso sofrimento dos combatentes.[188] A hipérbole é utilizada sem restrições e o objectivo é, nos dois casos, mostrar que os cavaleiros vivem um momento sem precedentes, um desafio que nunca haviam enfrentado: a tradição do combate entre iguais, já presente em Chrétien de Troyes,[189] é aqui posta ao serviço da hierarquização dos cavaleiros, já que, apesar de ambos os duelos terminarem sem vencedor declarado, o narrador não deixa de fazer notar que os

---

redactor, o que não é surpreendente: o apreço deste autor pelas cenas de combate tê-lo-ia levado a reescrever este importante duelo.

[186] Ménard, T. III, § 250, p. 276. O texto da passagem correspondente em **TP**1 é muito próximo. Cf. ms. 757, T. I, p. 272.

[187] Ménard, T. IV, § 109, pp. 190-191.

[188] Cf. Ménard, T. III, § 251, p. 277 e Ménard, T. IV, § 110, pp. 191-192.

[189] Veja-se, por exemplo, o combate entre Ivain e Galvão no **Chevalier au Lion** (ed. D. F. Hult, Paris, Librairie Générale Française, 1994), vv. 6102-6303, pp. 538-554.

menos feridos (e portanto os melhores) são, no primeiro duelo, Tristão,[190] e no segundo, Lamorat.[191]

Assim, não surpreende que, pouco tempo depois do desfecho do segundo duelo, quando Dinadan chega à corte de Artur, Lamorat aí seja elogiado, juntamente com Lancelot, Tristão e Palamedes, como um dos quatro melhores cavaleiros do mundo. A caracterização que é feita do filho de Pelinor está de acordo com a imagem que dele vem construindo o segundo redactor. Artur é o porta-voz da opinião mais difundida que, embora reconhecendo o valor excepcional de Lamorat, acredita na superioridade de Palamedes:

> «Lamorat est uns des ardans chevaliers et des aspres de tout le monde, et s'il fust de la force que mesire Tristrans est (...) il passast bien tous les preudommes du monde de bonté et de chevalerie. Il est hardis (...) mais selonc mon escient, je ne croi mie k'il peüst durer au loing aler a l'esfort de Palamidés. Ce n'est pas gieus de l'esfort de Palamidés. Trop a pooir et trop a forche puis que che venroit a l'endurer.»[192]

Lamorat é *ardans, aspres*: tem, em quantidade superlativa, a temeridade e o entusiasmo habituais num cavaleiro jovem; Palamedes beneficia da força e da resistência, vantagens que normalmente são atribuídas a cavaleiros mais maduros e experientes. Contudo, Lamorat fora também referido, desde a primeira fase de redacção, como o cavaleiro arturiano de mais elevado potencial; as características que Artur atribui aos dois heróis resultam de uma observação judiciosa, mas a verdade é que a sua opinião foi já ultrapassada pelos factos. Dinadan, que acaba de assistir ao duelo, informa-o de que Lamorat é sem dúvida superior a Palamedes e Tristão confirma-o quando diz que só por uma vez enfrentou um desafio maior do que quando combateu com o filho de Pelinor - no duelo com Lancelot.

Detenhamo-nos um pouco no comentário de Tristão, que parece levantar alguns problemas. Notemos, antes de mais, que o amante de Iseu faz referência a um duelo com Lancelot - certamente o do *Perron Merlin*, que servira já de inspiração ao duelo

---

[190] *mesire Tristrans en avoit auques le plus bel, com chil ki mains avoit perdu du sanc et ki mains avoit de plaiies.* (Ménard, T. III, § 255, p. 279)

[191] *Et sachiés que Palamidés estoit assés plus grevés de cele bataille que n'estoit li chevaliers a l'escu vert* (...). (Ménard, T. IV, § 110, p. 192)

[192] Ménard, T. IV, § 120, p. 204.

Lamorat-Palamedes. Até aqui, nada de surpreendente: a referência de Tristão chama a atenção para o paralelismo das duas cenas (que já assinalámos) e ajuda a confirmar a hierarquização dos cavaleiros de **TP** - por ordem decrescente, «Tristão - Lancelot - Lamorat - Palamedes». O que é surpreendente é que Tristão refira, simultaneamente, o seu duelo com Lamorat (um duelo recente), já que a única cena que poderá corresponder a essa referência se encontra numa passagem de **TP**1 recheada de traços típicos do quarto redactor: trata-se do combate que ambos travaram no *Chastel Cruel*,[193] episódio que, como veremos, apresenta motivos e esquemas narrativos muito próximos da **Suite** e da **Folie**. A narração do combate (isolado das circunstâncias que o envolvem) é, porém, típica da segunda fase de redacção de **TP** e também surpreendentemente próxima da cena do duelo no *Perron Merlin*. Vejamos a transcrição de uma passagem em que as três cenas são quase idênticas:

Ménard, III (duelo Tristão-Lancelot no *Perron Merlin*)	757, I (duelo Tristão-Lamorat)	Ménard, IV (duelo Lamorat-Palamedes)
Tant fierent amont et aval et tant se vont entrehastant au ferir des espees, **par le grant cuer que cascuns** a en son ventre **et par la grant force que cascuns sent en** soi, **que** li **escu** sont **tel atourné que** a la **tere en gist** plus **de la moitié par pieches** et par coupiaus, **si k'il ne s'em pueent mais couvrir se** trop poi **non**. **Et lour hauberc sont rout et desmaillié sour bras, sour espaulles** et **sour** hanques, **si que les cars des chevaliers aperent** bien **toutes nues en pluisours lieus, taintes de sanc et de suour. Et il sont** anbedoi **de si grans** cuers **et de si grant asprece k'il ne se volent reposer: de repos n'ont il orendroit cure** ne poi ne grant. (§ 251, p. 277)[194]	Il fierent amont, aval et tant se vont entrecombastent des espees, por **le grant cuer que chascun** a **et por le grant force qu'il sent en** soi **que** li **escu** sont **tel atorné que** a **terre en gist** plus **de la moitié par piecez** et par coipeax, **si que il ne s'em poent mes convrir se** trop *petit* **non**, (...) et **sor** les **espaules** et **sor** les hanchez, **si que les chars ax chevaliers** paroient **totes nues, taintes de sanc et de suor. Il sont** endui **de ci grant** cuer **et de si grant aspresse que il ne veulent reposer** ne a riens ne penssent fors a maillier et a ferir l'un sor l'autre. (pp. 142-143)	Et sachiés k'il avoient tant maintenue chele bataille, par la grant aspreche et **par la grant forche que cascuns** sentoit **en son cuer**, **que** lour **escu** estoient **tel atourné que** par **tere en gisoit** pres **de la moitié par pieches, si k'il ne s'em pueent mais couvrir se** *petit* **non. Et lour haubert sont rout et desmaillié sour bras, sour espaulles, sour** quisses, **si que les cars des cevaliers aperent toutes nues en pluiseurs lieus, taintes de sanc et de suour. Et il sont** andoi **de si grant** pooir **et de si grant aspreche k'il ne se veulent reposer. De repos n'ont il orendroit cure, il n'i beent mie trop durement.** (§ 110, pp. 191-192)

[193] Cf. 757, T. I, pp. 142-147.

[194] O ms. 757 integra a mesma passagem, com variações mínimas (cf. T. I, p. 273). Os destacados assinalam as passagens comuns às três cenas e os sublinhados, as passagens comuns às duas cenas de **TP**2.

Uma comparação detalhada destes três excertos confirma o que já se previa: o duelo no *Perron Merlin* - o primeiro, o mais longo, o mais hiperbólico e também o mais importante para o desenvolvimento da intriga de **TP**, já que envolve o protagonista e o seu modelo - serviu de fonte de inspiração para a composição dos outros dois combates, cujo objectivo era fixar a posição de Lamorat na hierarquia dos cavaleiros, entre Tristão e Palamedes.[195] O método seguido para a composição dos dois episódios dele dependentes leva-nos a deduzir que os dois últimos, pelo menos, e provavelmente os três seriam da responsabilidade do mesmo redactor - o segundo -, tendo depois o responsável pela quarta fase de redacção optado por retirar o duelo Tristão-Lamorat do local onde este se encontrava primitivamente e por lhe dar um novo enquadramento narrativo, aproveitando o ensejo para o reduzir substancialmente.

Há contudo um novo problema que se coloca a quem pretende integrar todos estes episódios no percurso de Lamorat: é que, se na versão longa de **TP**, o desfecho do seu duelo com Palamedes leva o leitor a concluir que ele é o terceiro melhor cavaleiro do mundo logo após Tristão e Lancelot, na versão breve do mesmo romance, pouco depois do seu duelo com Tristão (duelo que é citado pelo próprio Tristão em **TP2**[196]), Lamorat luta com Brun le Noir e é derrotado, o que põe em causa a hierarquização que o segundo redactor parecia estar a construir com tanto cuidado.

Vimos já que as aventuras de Brun, o *Valet a la Cote Mautailliee,*[197] pertencem à segunda fase de redacção.[198] Brun é não apenas uma criação[199] do segundo redactor, mas também uma personagem que (ao contrário de Gaeriet ou Lamorat, por exemplo) não interessa aos terceiro e quarto redactores; assim, apesar de estar integrado numa passagem repleta de marcas da quarta fase de redacção (onde aliás se encontra também integrado o duelo Lamorat-Tristão), o duelo Lamorat-Brun pertence à segunda fase de

[195] No duelo Lamorat-Palamedes, o narrador comenta simplesmente que os ferimentos de Palamedes são mais graves (cf. Ménard, T. IV, § 110, p. 192), o que sugere a sua inferioridade; no duelo com Tristão, o segundo redactor introduz uma pequena variação: informa que Tristão, apesar de superior, é o mais ferido, o que se explica pela inferioridade da espada que usava (cf. ms. 757, T. I, p. 144).
[196] Cf. Ménard, T. IV, § 122, p. 206.
[197] Curtis, T. II, § 637, p. 216 a Curtis, T. III, § 776, p. 89.
[198] Cf. *supra*, I, 2.2.3. e II, 2.2.
[199] Ou uma «importação», no caso de as suas aventuras terem sido adaptadas de um romance biográfico, como defende R. Curtis (cf. «A romance within a romance...», *in* **Studies in Medieval French Language and Literature...**, pp. 17-35).

redacção de **TP** (tal como o combate com Tristão), tanto mais que é no caminho para o torneio de *Roche Dure* (episódio da lavra do segundo redactor) que Tristão e Lamorat encontram Brun. Ora, se todos estes torneios pertencem à segunda fase de redacção, como explicar a incoerência entre o episódio de **TP**1 (onde Brun vence Lamorat) e os de **TP**2 (onde Lamorat vence Palamedes e se conclui que aquele é o terceiro melhor cavaleiro do mundo)? A verdade é que a organização do **Roman de Tristan** se torna cada vez mais complexa à medida que a narrativa se vai desenvolvendo. É possível que tivessem existido, desde muito cedo e em porções de texto relativamente limitadas, versões alternativas que, ainda que não correspondessem a verdadeiras inovações no tratamento das personagens ou dos temas (ao contrário do que acontece com as diferentes fases de redacção que detectámos), constituíssem, cada uma delas, um todo coerente do ponto de vista diegético.[200] No caso do percurso de Lamorat anterior à terceira fase de redacção, **TP**1 e **TP**2 apresentam, numa passagem restrita, versões alternativas e incompatíveis:[201]

TP1	**TP**2
Lancelot vs Tristão: duelo no *Perron Merlin.* 757, I, pp. 270-294 (**2ª fase**)	Lancelot vs Tristão: duelo no *Perron Merlin.* Ménard, III, §§ 247-272 (**2ª fase**)
Lamorat vs. Tristão: Tristão superior a Lamorat. 757, I, pp. 142-146 (**2ª fase**)	Tristão superior a Lamorat - duelo mencionado por Tristão. Ménard, IV, § 122 (**2ª fase**)
Lamorat vs. Brun: Lamorat inferior a Brun 757, I, pp. 166-176 (**2ª fase**)	
Lamorat e Brun no torneio de *Roche Dure* I, pp. 223-225 (**2ª fase**)	Torneio de *Roche Dure*: Brun ausente Ménard, IV, §§ 187-197 (**2ª fase**)
	Lamorat vs Palamedes: Lamorat superior a Palamedes. Ménard, IV, §§ 107-115 (**2ª fase**)
Lamorat festejado na corte de Artur (Brun ausente); inveja de Galvão e de seus irmãos. I, p. 237-240 (**4ª fase**)	Lamorat festejado na corte de Artur: é o 3º melhor cavaleiro do mundo. Ménard, IV, §§ 130-132 (**2ª fase**)
	Inveja de Gv e seus irmãos Ménard, T. IV, §§ 132-133 (**4ª fase**)

Fora esta excepção, que não atinge verdadeiramente a caracterização da personagem nem a sua história, as duas versões são idênticas ou complementares. Aliás, tanto **TP**1 como **TP**2 aproveitam, embora em pontos diferentes da intriga, o momento em que

[200] Thierry Delcourt, na introdução ao T. V de **TP**, defende que a divisão em versões proposta por E. Baumgartner está longe de reflectir toda a complexidade da tradição manuscrita e põe a hipótese de que poderia ter havido, desde o início, várias versões concorrentes (e não derivadas). Cf. Ménard, T. V, p. 23.

Lamorat é festejado na corte de Artur para interpolar matéria da quarta fase, o que não surpreende, já que Lamorat é um dos protagonistas desta nova fase de redacção: aproveita-se a glorificação iniciada pelo segundo redactor para acrescentar a referência aos irmãos recém importados para **TP** e os dados fundamentais da temática do ódio entre as linhagens, começando pela inveja que os filhos de Lot sentem do sucesso de Lamorat junto de Artur.

Noutra cena de **TP2**[202] - também ela integrada, tal como o duelo Lamorat-Palamedes, na longa sequência onde se relatam as aventuras (da segunda fase de redacção) de Marc, Dinadan e Palamedes no reino de Logres, o quarto redactor procede ao mesmo tipo de suave transição entre níveis, utilizando mais uma vez a personagem de Lamorat. Marc, instalado junto de uma fonte para dormir, ouve um cavaleiro não identificado que se lamenta pelo sofrimento que o amor nele provoca e canta, em seguida, um *lai* que decide enviar a Tristão. A cena tópica do cavaleiro enamorado e infeliz que se lamenta e canta junto da fonte, o desenvolvimento excessivo do discurso sobre o amor, que inclui a inserção de um texto em verso - tudo isto é característico da segunda fase de redacção.[203] Os comentários que o narrador acrescenta[204] a partir do momento em que identifica o dito cavaleiro - quando informa que se trata de Lamorat, explica que este ama a rainha de Orcanie e que Gaeriet os impede de se encontrarem - são já interpolações da quarta fase de redacção e, tal como na cena em que se acrescentam, depois da glorificação de Lamorat, os elementos fundamentais do tema do ódio entre linhagens, limitam-se a uma passagem restrita, adicionada no fim da cena em causa.

Na verdade, podemos pôr duas hipóteses quanto ao grau de intervenção do quarto redactor nesta cena. Podemos partir do princípio de que, na cena criada pelo segundo redactor:

---

[201] As passagens incompatíveis são as sublinhadas; como se vê, a incompatibilidade verifica-se entre **TP**1 e **TP**2, e não dentro de cada uma das versões.
[202] Cf. Ménard, T. IV, §§ 12-15, pp. 76-82.
[203] Cf. I, 2.3. Palamedes, o eterno amante infeliz, surgirá um pouco mais tarde (mas ainda na mesma sequência das aventuras de Marc no reino de Logres), na mesma situação tópica: também se lamenta e canta um lai, de noite, junto de uma fonte onde Marc e Dinadan se haviam instalado para dormir (cf. Ménard, T. IV, §§ 79-84, pp. 148-164).
[204] Cf. Ménard, T. IV, §§ 14-15, pp. 80-82.

- o cavaleiro que se lamentava na fonte era Lamorat (apaixonado por Iseu, como tantos outros, ou por outra dama), tendo o quarto redactor apenas acrescentado a referência à rainha de Orcanie e a Gaeriet

ou

- o cavaleiro não era Lamorat, mas outra personagem.

Em benefício da primeira hipótese, temos o facto de Lamorat aparecer pouco depois defrontando Marc (este partira muito cedo, de manhã, para que Lamorat não o visse, mas voltam a cruzar-se na floresta no dia seguinte)[205] e também a excelência comprovada de Lamorat: é sabido que, para o segundo redactor, é o amor que inspira os grandes feitos aos melhores cavaleiros, e se Lancelot, Tristão e Palamedes são, todos eles, cavaleiros enamorados, é natural que Lamorat também o seja. Em benefício da segunda hipótese, temos o facto de o monólogo de Lamorat junto da fonte nunca mais ser referido, nem pelo narrador nem pelas personagens, a não ser no momento em que Lamorat aparece de novo a Marc: uma simples fórmula de transição, que poderia ter sido acrescentada pelo quarto redactor.[206]

Na nossa opinião, ambos os cenários acima enunciados são possíveis. O que não é possível é que a infelicidade de Lamorat já se explicasse, na segunda fase de redacção, pelo facto de Gaeriet o afastar da rainha de Orcanie, pois temos vindo a verificar que este triângulo sentimental só surge a partir da terceira fase de redacção. Por outro lado, mesmo nas terceira e quarta fases de redacção, em todas as outras passagens onde se refere a morte da rainha de Orcanie, a sua relação amorosa com Lamorat nunca aparece como tendo sido dificultada por quaisquer obstáculos. Muito pelo contrário, quando Gaeriet toma conhecimento do caso, já se trata de um amor consumado, e o narrador chega mesmo a dizer que Lamorat nada sabia do ódio que os filhos de Lot lhe tinham.[207]

Todas estas incoerências resultam provavelmente, como é habitual, do difícil processo de harmonização de matérias diferentes: o quarto redactor quis aproveitar a

---

[205] Cf. Ménard, T. IV, § 23, p. 90.

[206] *La u il parloient ensi, atant es vous aprés aus venir Lamorat, le boin cevalier, celui ki la nuit avoit tenu si grant parlement d'amours.* (Ménard, T. IV, § 23, p. 90)

[207] *Gaheriés* (...) *pour ce k'il savoit bien que Lamorat lour faisoit honte de lour mere le haoit il, mais non mie k'il l'en vausist metre a mort s'il le peüst bien faire. Gaheriés nel haoit mie morteument, mais mesire Gavains ne baoit a riens du monde fors a sa mort.* (...) *De tout ce ne savoit riens Lamorat, ains quidoit sans faille k'il l'amaissent de grant amour* (...). (Ménard, T. IV, § 123, pp. 207-208)

cena já existente - um lamento suficientemente vago para poder ser emitido por qualquer personagem -, e aplicá-lo a uma figura que lhe interessava desenvolver - Lamorat. Porém, a informação que ele queria acrescentar em relação a essa personagem não era simplesmente a sua condição de amante - isso era pouco relevante para este redactor pouco dado a sentimentalismos - mas a preparação da sua morte às mãos de Gaeriet. Assim, depois de cantar um *lai*que parece desenvolver, como habitualmente, o *topos* do amor não correspondido, já que termina com a decisão do trovador de enviar a sua composição a Tristão, por não ousar enviá-la à sua senhora (como se ela fosse uma amada hostil ou indiferente), Lamorat acrescenta ainda uns lamentos em prosa e só depois introduz a explicação do seu caso:

> «Et nonporquant, se je voeil dire la vérité de ma dolour et de ma painne, de mon traveil et de ma mesaaise, je n'em puis pas blasmer Amours ne ma dame meïsmement, ki mon cuer garde. (...) Ore donc, ki porroie je blasmer du grant mal que je vois soufrant? Je n'em puis blasmer fors celui ki m'eslonge de mes amours et ki me vait destourbant que je ma dame ne puis veoir. (...) Ha! Gaheriet, Gaheriet! tant mar fustes onques nés pour moi.»[208]

É de notar a utilização da adversativa sublinhada: na verdade, o que Lamorat acrescenta agora vem completamente ao arrepio do que ele dissera até este momento, já que todo o seu discurso anterior fora uma longa queixa pelo sofrimento que Amor lhe infligia!

Feita a caracterização do Lamorat da segunda fase de redacção e identificados os pontos problemáticos onde os diferentes níveis se encontram, vejamos agora dois episódios em que as características do Lamorat da terceira fase surgem de forma mais evidente. Nos tomos II e III da edição de Curtis, Lamorat e Galvão entram em conflito em duas cenas muito semelhantes, entre as quais se estabelecem interessantes relações.[209]

O primeiro dos dois episódios,[210] certamente uma interpolação da terceira fase de redacção, segue-se às aventuras de Lamorat no *Pays de Servage* (da primeira fase) e precede a longa narrativa do *Valet a la Cote Mautailliee* (da segunda). Lamorat encontra, adormecidos junto de uma fonte, um cavaleiro e uma donzela. Espera que eles despertem para desafiar o cavaleiro, e ganha a donzela numa justa, de acordo com o

[208] Ménard, T. IV, § 14, p. 80; sublinhado nosso.
[209] Estes dois episódios foram já rapidamente comentados neste sub-capítulo.
[210] Cf. Curtis, T. II, §§ 624-635, pp. 206-215.

costume dos cavaleiros errantes. No momento em que se prepara para partir, Galvão, que assistira ao combate, decide levar a donzela, apesar dos veementes protestos desta, e explica: *Demoisele, je vos preig, que bien le puis fere.*[211] Lamorat, por sua vez, toma a defesa da vítima: *Sire chevaliers, lessiez la demoisele, que vos n'i avez droit.*[212] Neste momento, o intrépido Lamorat da primeira e segunda fases de redacção reagiria certamente com fúria e rapidez - derrubando o usurpador e recuperando num ápice o domínio da situação. Mas o Lamorat da terceira fase de redacção é mais reflectido: antes de desafiar Galvão, interroga-o sobre a sua identidade, e vê-se obrigado a deixá-lo partir, pois nunca poderia atacar um companheiro da casa de Artur. Galvão, por seu lado, beneficia da sua condição de companheiro de Lamorat mas não honra esse laço, aproveitando-se vilmente da situação de superioridade em que se encontra.[213] Desenvolve-se aqui pela primeira vez um importante motivo das terceira e quarta fases de redacção de **TP** - a oposição entre a vilania de Galvão e a rectidão de outro cavaleiro, geralmente sua futura vítima -, motivo invariavelmente composto por dois elementos: o conflito decorrente de uma atitude condenável por parte de Galvão; a desistência do outro cavaleiro de o atacar por lealdade a Artur ou à Távola Redonda. Face ao dilema entre a justiça e a misericórdia, entre a violência e o perdão, o novo Lamorat toma invariavelmente a opção que o Lamorat dos primeiros níveis de redacção recusaria.[214]

Já em plena sequência da floresta de Darnantes, Galvão e Lamorat voltam a entrar em litígio por idêntico motivo:[215] o filho de Pelinor toma de novo a defesa de uma donzela que Galvão levava à força e revela mais uma vez a sua mesura ao tentar convencer Galvão de que deve libertá-la. Tal como no episódio anterior, Lamorat acusa Galvão de vilania e, embora desta vez acabe por lutar com ele, deixa-o partir depois de o derrubar na primeira investida. Já fizemos notar o contraste, bem patente nesta cena,

---

[211] Curtis, T. II, § 626, p. 208.
[212] Curtis, T. II, § 626, p. 209.
[213] Lamorat acusa-o: «(...) *bien sachiez que vos me faites vilenie.*» (Curtis, T. II, § 627, p. 209).
[214] Neste episódio, a justiça será reposta por um cavaleiro que se cruza um pouco mais tarde com Galvão e que, impressionado pelos gritos da donzela, decide tomar o seu partido: Belinant *l'Orgueillous* derruba Galvão e salva a sua presa. Porém, quando descobre que Lamorat matara um parente seu num duelo, o mesmo Belinant ataca-o. Ao tomar conhecimento da identidade do adversário, que já lhe salvara a vida, Lamorat defende uma vez mais a concórdia e chega a pôr a espada e a vida nas mãos de Belinant mas, face à insistência deste em defrontá-lo, acaba por responder às suas investidas. Segue-se um difícil combate que Lamorat acaba por vencer e onde volta a demonstrar o seu carácter misericordioso, visto que não só poupa o adversário, como também se assegura de que os seus ferimentos serão tratados (cf. Curtis, T. II, §§ 627-635, pp. 209-215).

entre o violento orgulho de Galvão e a pacífica humildade de Lamorat, que apesar de ter derrubado o adversário admite a sua inferioridade, e que se arrepende de ter atacado o sobrinho de Artur, seu companheiro da Távola Redonda.

Quanto ao que distingue este episódio do anteriormente analisado, o mais evidente é a explicitação do tema do ódio entre linhagens: só aqui Lamorat se apresenta como filho de Pelinor, e Galvão, consequentemente, manifesta a intenção de vingar a morte de seu pai, matando-o a ele e a seus irmãos. Ao que parece, o terceiro redactor optou por introduzir faseadamente a nova temática: num primeiro momento, através da discussão entre Lamorat e Drian sobre a beleza de Iseu, começamos por suspeitar que uma estreita relação une Lamorat e a senhora de Orcanie;[216] depois, notamos a oposição entre o mau carácter de Galvão e as virtudes de Lamorat;[217] em seguida, Lamorat diz a Tristão que Gaeriet é superior a Galvão;[218] finalmente, Galvão declara o seu ódio aos filhos de Pelinor.[219] Só numa passagem posterior, em que Meleagant e Lamorat discutem sobre a beleza das amadas (e em que a relação amorosa entre o filho de Pelinor e a viúva de Lot se torna explícita),[220] a morte de Lamorat às mãos de Galvão será anunciada.[221]

Contudo, apesar do cuidado demonstrado pelo terceiro redactor com a paulatina explicitação da temática do ódio entre as linhagens, a verdade é que esse problema já está implícito na sequência onde se integra a primeira das cenas paralelas que opõem Galvão e Lamorat, e não apenas pelo facto de se sublinhar o contraste de caracteres entre as duas personagens. Nessa cena, Lamorat vê-se envolvido em diversas mortes violentas que não apenas instauram um certo clima de *mescheance*, mas parecem reflectir, de uma forma indirecta, os acontecimentos da temática em causa. Antes de encontrar a donzela que Galvão tentará raptar, Lamorat cruza-se com Frolant, um cavaleiro que o acusa de ter matado seu pai em frente de Camalot. O desenvolvimento

---

[215] Cf. Curtis, T. III, §§ 793-795, pp. 102-104.
[216] Cf. Curtis, T. II, § 521, pp. 123-124.
[217] Cf. Curtis, T. II, §§ 626-627, pp. 208-210.
[218] Cf. Curtis, T. II, § 789, pp. 98-99.
[219] Não referimos a primeira ocorrência do Galvão *felon* (Curtis, T. I, § 417, pp. 207-208) já que a cena, visivelmente refundida, pode ser posterior ao terceiro nível.
[220] Cf. Curtis, T. III, §§ 802ss, pp. 110-111.
[221] *Lamorat* (...) *amoit la roïne d'Orcanie, dont il mourut puis par la men monseignor Gauven* (...). (Curtis, T. III, § 802, p. 111) Note-se, porém, que este anúncio contém uma incorrecção: Galvão matará Lamorat, mas não por causa da rainha de Orcanie.

da pequena cena é muito curioso, já que inclui diversos elementos que encontraremos de novo mais tarde. Lamorat apresenta-se como cavaleiro da Távola Redonda e acrescenta:

> «Li rois Pellinor de Listenois fu mes peres. Joenes hons estoit encores quant il fu morz. Je ne cuit mie qu'en tot le reaume de Logres eüst mieudre chevalier de li.»[222]

Embora, nesta fase de redacção, a fórmula de apresentação de Lamorat inclua quase sempre a filiação, a verdade é que esta é a única vez em que o cavaleiro lhe acrescenta uma referência à morte do pai. Logo em seguida, num curioso jogo de espelhos, ele próprio acaba por ser acusado da morte do pai do seu interlocutor:

> «Vos oceïstes mon pere devant Kamalot, de ce sui je toz certens. C'est la premiere haine qui est entre moi et vos. Vos le meïstes a mort, et cele mort si met entre moi et vos si mortel haine que je ne le vos porroie bien voloir devant ce que je vos eüsse mort a mes deus mens. Si les ici vostre compaignie tot mentenant, car je ne la veil plus tenir des ores en avant.»[223]

É no dia seguinte que tem lugar o combate em que Lamorat ganha uma donzela que será depois levada por Galvão. Na verdade, se associarmos estas duas cenas contíguas e a que se segue, teremos todos os elementos que constituem a cena paralela onde Galvão declara pela primeira vez o seu ódio a Lamorat. Vejamos:

Curtis, T. II	Curtis, T. III
- Lamorat encontra Frolant (§ 624).	- Lamorat encontra Galvão que leva donzela em pranto (quer voltar para junto do irmão, que deixou ferido de morte) (§ 793). - Galvão apresenta-se: é sobrinho do rei Artur.
- Lamorat apresenta-se: é filho de Pelinor. - Frolant acusa-o de ter matado seu pai e diz que o odeia. - Lamorat encontra cavaleiro e donzela adormecidos junto de fonte; luta com cavaleiro e ganha donzela (§ 625). - Galvão toma donzela e apresenta-se: é sobrinho do rei Artur. Lamorat apresenta-se (Lamorat de Gales) e deixa-o partir com a donzela (§ 626).	- Lamorat apresenta-se: é filho de Pelinor. - Galvão odeia-o pois o pai de Lamorat matou o seu (§ 794).
- Belinant vê Galvão que leva donzela em pranto e luta com ele, salvando a donzela (§§ 627-628). - Belinant e donzela encontram amigo desta morto - Lamorat é o culpado (§ 629). - Belinant luta com Lamorat para vingar amigo da donzela (que era seu primo); Lamorat vence e leva Belinant para uma abadia. (§§ 630-635)	- Lamorat luta com Galvão, derruba-o (salva donzela) e deixa-o partir (§ 795).

[222] Curtis, T. II, § 624, p. 207.
[223] *Ibidem.*

A relação Lamorat-Galvão da segunda cena funciona como uma condensação das relações Frolant-Lamorat, Lamorat-Galvão e Lamorat-Belinant das cenas da primeira sequência: o ódio e o desejo de vingança pela morte do pai aproximam Frolant de Galvão; a disputa pelas donzelas mantém-se entre os dois protagonistas; o combate para salvar as donzelas aproxima Belinant de Lamorat, ainda que o desejo de vingança pela morte de um parente (*le meillor chevalier que je avoie en mon linaige*[224]) equipare Belinant a Galvão. Finalmente, até a referência aos companheiros mortos das donzelas (feridos de morte por Lamorat no primeiro episódio; dados como mortalmente feridos no início do segundo) aproxima as duas sequências. Ora, esta interpenetração de papéis entre as quatro personagens masculinas em cena na primeira sequência[225] - personagens entre as quais se distribuem as funções que, mais tarde, serão atribuídas a Lamorat e Galvão - não é mais do que o desenvolvimento de uma ideia que já estava implícita na primeira aparição dos dois cavaleiros. Quando Galvão, arvorando um escudo vermelho tal como Lamorat, leva consigo a donzela que este acabara de ganhar em duelo, o que se sugere não é apenas uma confusão de papéis, mas uma confusão de identidades, o que lança, inevitavelmente, uma sombra sobre o luminoso Lamorat.

Efectivamente, na primeira sequência Lamorat carrega algumas culpas de que estará totalmente isento na segunda: mata em duelo um cavaleiro para ganhar a donzela que ele acompanhava; matara, em tempos, o pai de Frolant (certamente num combate respeitador das regras cavalheirescas, visto que tivera lugar em frente de Camalot); está ainda na origem do homicídio, pelo próprio Belinant, dos três filhos deste.[226] Claro que esta omnipresença da morte, uma característica da **Suite** e do terceiro redactor tristaniano, que nela se inspira, não transforma Lamorat num criminoso, mas aproxima-o de cavaleiros *mescheans* como Balaain ou Erec, contribuindo para a construção de uma personagem complexa e marcada pela adversidade. O quarto redactor tratará de acentuar a inocência de Lamorat para sublinhar o *pathos* da sua morte; o terceiro redactor, com o talento que o caracteriza, não recua perante a complexidade decorrente de um texto simbolicamente rico, mesmo quando os meandros da construção narrativa o levam a

[224] Curtis, T. II, § 632, p. 213.
[225] O primeiro cavaleiro que acompanha a donzela, que não é nomeado, é apenas um figurante.
[226] Cf. T. II, § 627, p. 209.

matizar caracteres e a adoçar oposições demasiado evidentes. Assim, o excelente Lamorat das primeiras fases de redacção, cuja violência e temeridade nunca têm consequências graves, dá lugar a uma personagem mais reflectida, mais prudente, e paradoxalmente menos feliz nos resultados das suas acções - uma personagem de luz e sombra, que não poderia existir no mundo brilhante e feliz dos torneios e dos duelos sem fim onde se move o segundo redactor.

3. OS FILHOS DE LOT, OS FILHOS DE PELINOR E A RELAÇÃO ENTRE A *FOLIE*, O *TRISTAN EN PROSE* E O *LANCELOT EN PROSE*

No sub-capítulo anterior, abordámos as transformações de duas importantes personagens do **Tristan en Prose**. Concluímos que, na terceira (e quarta) fase, Galvão é traidor e vil, enquanto nas fases anteriores, embora se mantenha quase sempre em segundo plano, nunca desrespeita as regras da cavalaria. No Lamorat da terceira fase, pelo contrário, apagam-se as características do cavaleiro jovem, por vezes violento, ansiando por demonstrar a todo o custo o seu valor cavalheiresco, e sublinha-se a cortesia, que chega a ser pacificadora. Ora, depois da terceira fase de redacção, parece ter-se dado uma nova transformação, que não diz já respeito à construção destas personagens, cujas características, em geral, se mantêm, mas a outros aspectos menos evidentes.

Com efeito, a partir de dado momento da diegese, as cenas que envolvem um ou mais dos filhos vis de Lot (todos com excepção de Gaeriet) ou o Lamorat da terceira fase de redacção passam a apresentar determinados esquemas narrativos que também se encontram na **Demanda** e na sequência narrativa dos mss. 112/12599 editada por F. Bogdanow com o título de **Folie Lancelot**. Essas semelhanças fazem-se sentir, em **TP**1, desde o início do ms. 757 e, em **TP**2, bastante mais tarde,[227] num momento em que se aproximam dois acontecimentos centrais da temática que temos vindo a tratar: o assassínio da rainha de Orcanie e seguidamente os homicídios de Lamorat e Drian.

[227] Estes esquemas narrativos apenas ocorrem, em **TP**2, a partir do T. IV da edição de Ménard (§§ 140-146, pp. 227-235), ainda que duas prolepses muito explícitas anunciando a morte de Lamorat e da rainha de Orcanie, que também parecem ser típicas desta fase de redacção, surjam mais cedo (cf. Ménard, T. IV, §§ 14-15, pp. 80-82 e §§ 123-133, pp. 207-219). A disparidade entre as duas principais versões de **TP** no que diz respeito ao momento da diegese em que o quarto nível de redacção se faz sentir pela primeira vez pode explicar-se pela alteração da ordem inicial dos episódios, de que temos um indício em **TP**1: numa das primeiras cenas da passagem inicial do ms. 757 (T. I, p. 98), Ossenam *Cuer Hardi* relata que, depois de ganhar um lugar na Távola Redonda, partiu em busca das aventuras do Graal, embora a demanda do Graal só venha a ser jurada muito mais tarde.

Tanto na versão breve como na versão longa de **TP**, esta inflexão na estratégia de escrita coincide com um aumento substancial do peso do tema do ódio entre linhagens:[228] o ms. 757 começa com uma longa passagem da quarta fase de redacção (que cobre, na edição moderna, as pp. 80 a 181); o T. IV da edição de Ménard apresenta seis interpolações das terceira ou quarta fases de redacção, enquanto os T. I e II não apresentavam nenhuma e o T. III apenas uma. Face à proximidade dos homicídios perpetrados pelos filhos de Lot, o redactor multiplica as aparições do Galvão *felon* e passa a integrá-lo no conjunto dos seus irmãos: com excepção de Gaeriet, todos desrespeitam com frequência as regras da cavalaria e o ódio pela linhagem de Pelinor é agora uma questão que diz respeito a todos eles. As cenas em que os irmãos de Galvão (sempre em grupos de dois ou três) demonstram a solidariedade que os une, mas também os seus fracos dotes cavalheirescos e a sua vileza, nomeadamente em confrontos com os cavaleiros que hão-de ser as suas vítimas, à imagem do que acontecera, em passagens anteriores, com Galvão isolado, sucedem-se num espaço narrativo relativamente curto. Embora se prolonguem para lá da morte de Lamorat e Drian,[229] não voltam a surgir, nem depois do T. II de **TP**1, nem depois do T. IV de **TP**2. Veja-se, contudo, como são numerosas nos dois primeiros tomos da edição do ms. 757 e no T. IV da edição de Ménard:

1) Dinadan, e depois Galvão e Guerrehet (que queria vingá-lo) são derrubados por um cavaleiro ferido. Tristão (que assistiu a tudo) desafia-o, mas aceita a sua recusa; Galvão ataca-o e prepara-se para o matar quando Tristão intervém. Este vence duelo contra Galvão, que não reconhece derrota; Guerrehet intercede, identificando o irmão, e Tristão não o mata por respeiro a Artur.[230]

2) Mordret e Agravain são derrubados por Brehus (inimigo tradicional de Galvão), que atropela Mordret com o seu cavalo, causando a indignação de Dinadan, o qual ataca Brehus, pondo-o em fuga, mas que acaba por ser atacado pelo próprio Agravain, por se

[228] Como se sabe, antes do início do ms. 757, **TP** apresenta-se em versão única; o elemento de comparação será portanto o mesmo para as duas versões: todo o **TP** anterior ao § 183 de Löseth.

[229] Veremos que este tipo de cenas surge não apenas em **TP** e na **Folie**, mas também na **Demanda**, que cobre um arco temporal posterior ao homicídio dos dois filhos de Pelinor. Cf. IV, 4.2.

[230] Cf. ms. 757, T. I, pp. 70-83. Ainda que o esquema narrativo a que nos referimos ocorra apenas uma vez no T. I do ms. 757, a longa passagem correspondente às pp. 65-181 pertence certamente à quarta fase de redacção, já que retoma outros esquemas narrativos que encontramos na **Folie** e na **Demanda**.

ter manifestado contra o seu ódio a Lamorat. Dinadan derruba-o, mas deixa-o partir e o narrador anuncia que Agravain e Mordret hão-de matar Dinadan à traição.[231]

3) Palamedes conta que Galvão matou um cavaleiro que defendera a superioridade dos filhos de Pelinor em relação aos de Lot e acrescenta que Galvão e seus irmãos *sont tout bien anieus et auques felon chevalier*[232] e que matarão Lamorat *par malisce et par engien.*[233]

4) Mordret e Agravain, de regresso à corte, contam a Galvão que foram vencidos por Dinadan, o que os enche de vergonha pois sabem que a sua derrota será difundida por todo o reino de Logres. Galvão culpa Lamorat pelas suas desventuras, reiterando o seu desejo de matar o filho de Pelinor.[234]

5) Agravain e Galvão, vencidos por Blioberis (que só não os matou porque os reconheceu), juram vingança.[235] Agravain, Galvão e Mordret encontram Blioberis armado (Galvão teme o confronto mas Mordret decide o ataque) e atacam-no sucessivamente, sendo todos derrubados. Mais tarde, Blioberis toma conhecimento da identidade dos três irmãos e afirma: *que je* (...) *lor peüsse nuire, je lor nuiroie, se je seulement nel lessoie por l'amor de la conpaignie de la Table Reonde dont nous sonmes tuit juré.*[236]

6) Galvão, Mordret e Agravain matam à traição Drian e Lamorat.[237]

7) Numa passagem que retoma uma sequência narrativa do **Conte du Graal** (a cena das gotas de sangue sobre a neve), Mordret, Agravain e Galvão assumem os papéis negativos representados por outras personagens em Chrétien de Troyes. O redactor de **TP** põe em confronto com Perceval: Keu (como em Chrétien), Mordret (que substitui aqui Sagremor) e Galvão (que já não se distingue pela sua diplomacia, mas se mostra violento como os outros). Tal como no romance de Chrétien, Perceval derruba os

---

[231] *Si li tourna puis a damage, car aprés la queste du Saint Graal, grant pieche aprés la mort de monsigneur Tristran, l'ochist Agrevains entre lui et Mordret assés pres de Camaaloth mout vilainnement ensi com nous deviserom tout apertement en chestui livre, car ce apartient a nostre matere.* (Ménard T. IV, § 154, p. 243) O homicídio de Dinadan por Agravain e Mordret será relatado apenas no ms. 24400. Cf. Löseth, §§ 612-613.

[232] Ménard, T. IV, § 158, p. 247.

[233] Ménard T. IV, § 158, p. 248.

[234] Cf. Ménard T. IV, § 159, pp. 248-249.

[235] Cf. ms. 757, T. I, p. 464.

[236] Cf. ms. 757, T. I, p. 475.

[237] Cf. ms. 757, T. II, pp. 128-138.

cavaleiros que interrompem os seus pensamentos. Furiosos com mais esta afronta da parte da linhagem de Pelinor, Galvão, Mordret e Agravain juram matar Perceval.[238]

8) Uma donzela queixa-se a Tristão de que Mordret (acompanhado por Agravain e Guerrehet) matou o seu amigo embora ele estivesse desarmado, apenas porque ele defendera a superioridade da linhagem de Ban em relação à de Artur. Tristão responde-lhe que não poderá vingá-lo pois o vil cavaleiro pertence à Távola Redonda.[239]

9) Mordret, Agravain e Guerrehet admiram a beleza de Iseu adormecida junto de uma fonte. Mordret decide levá-la consigo contra a vontade dela, mas Tristão, que surge entretanto, impede-o de realizar o seu desejo. Derruba sucessivamente os três irmãos frente a Blioberis, que vai relatar os seus feitos na corte de Artur.[240]

10) Blioberis reconhece em Tristão o cavaleiro que derrubou Mordret, Agravain e Guerrehet. Gaeriet quer vingar os irmãos (Mordret e Agravain foram novamente derrotados) e é abatido por Tristão.[241]

É também no T. IV da edição de Ménard que o narrador apresenta toda a informação importante relativa ao tema da rivalidade entre as linhagens. Refere o ódio que Galvão e seus irmãos (com excepção de Gaeriet) dedicam a Lamorat e o medo que sentem de que, ao saber quem matou seu pai, ele queira vingá-lo;[242] anuncia a morte de Lamorat às mãos de Galvão;[243] aponta a fúria que provoca nos filhos de Lot o facto de Artur cobrir Lamorat de elogios, quando deveria mostrar-se solidário com os sobrinhos;[244] relata a chegada dos irmãos de Lamorat (com excepção de Perceval, ainda criança) [245] à corte, o que contribui para que a glória de Lamorat seja ainda maior e, sobretudo, se integre na glorificação da sua linhagem; dá conta do plano de matar Lamorat à traição (eliminando assim o elemento mais poderoso da linhagem de

---

[238] Cf. ms. 757, T. II, pp. 161-172.
[239] Cf. ms. 757, T. II, pp. 338-339.
[240] Cf. ms. 757, T. II, pp. 341-353.
[241] Cf. ms. 757, T. II, pp. 378-381. Note-se que esta é a única das dez cenas em que Gaeriet comparece, já que em geral, o quarto redactor evita associar o irmão virtuoso aos outros. Aqui, embora tente vingar os irmãos, Gaeriet não desrespeita nenhuma regra da cavalaria nem expressa nenhum sentimento menos nobre.
[242] Cf. Ménard, T. IV, § 123, p. 207.
[243] Cf. Ménard, T. IV, § 124, p. 209.
[244] Cf. Ménard, T. IV, § 132, pp. 217-218.
[245] Trata-se de Tor (o filho bastardo, cuja filiação fora revelada na **Suite**), Agloval e Drian (cf. Ménard, T. IV, § 132, p. 218).

Pelinor).[246] A opção pelo elenco dos dados relevantes do tema do ódio entre as linhagens em detrimento da apresentação desses dados através da acção e do discurso das personagens constitui mais uma alteração no modo de escrita, partilhada pelas duas versões de **TP**: no ms. 757, ocorre o mesmo tipo de resumo (contendo mais ou menos os mesmos elementos, mas numa ordem e redacção diferentes), embora num momento mais avançado da diegese, já depois da morte da rainha de Orcanie, quando o narrador anuncia a sua intenção de narrar a história de Perceval.[247] Ao que parece, o redactor desta fase de **TP** viu-se na necessidade de aumentar a sua intervenção e de retomar alguns dados já avançados em episódios anteriores porque os acontecimentos verdadeiramente decisivos da temática do ódio entre as linhagens já estavam muito próximos.

A inflexão nos processos narrativos que temos vindo a referir coincide ainda, tanto em **TP**1 como em **TP**2, com a recuperação de duas personagens estreitamente ligadas ao desenvolvimento da temática do ódio entre as linhagens: Perceval e Agloval,[248] irmãos de Lamorat. A integração de Galvão no conjunto dos filhos de Lot tem assim uma óbvia correspondência na decisão de reutilizar duas personagens bem conhecidas da tradição do romance em prosa, mas até agora praticamente ausentes de **TP**, para completar o conjunto dos filhos de Pelinor. A simultaneidade e a importância das inovações detectadas sugerem que estamos perante uma nova fase de redacção de **TP**, ainda que as diferenças em relação à fase anterior sejam bem menos significativas do que aquelas que opunham as fases 1 e 2 e as fases 2 e 3, que implicavam não apenas diferentes técnicas narrativas, mas também mundividências diversas. Note-se ainda que a integração da segunda e da terceira fases na matéria existente se processa de modo idêntico: refundições e interpolações num texto de base que subsiste para lá destas

[246] Cf. Ménard, T. IV, § 132. p. 218.

[247] O narrador da versão representada pelo ms. 757 refere a inveja que inspira aos cavaleiros de Artur a excelência cavalheiresca de Lamorat e seus irmãos; anuncia o assassínio de Lamorat por Galvão; apresenta os quatro filhos mais velhos de Pelinor; recorda as mortes de Lot, de Pelinor e da rainha de Orcanie; dá conta da indignação dos filhos de Lot contra Gaeriet por este não ter eliminado também Lamorat. Cf. ms. 757, T. II, pp. 65-67. Note-se também que, no ms. IV da edição de Ménard (§§ 14-15, pp. 80-82), a prolepse em que se anuncia explicitamente a morte da rainha de Orcanie às mãos de Gaeriet também parece pertencer à quarta fase de redacção: na terceira fase, não há anúncios explícitos dos acontecimentos relacionados com esta temática - apenas se procede à transformação das personagens envolvidas.

intervenções, embora cada vez mais raramente (a primeira fase de redacção ainda ressurge no final do T. I do ms. 757). A quarta fase de redacção, pelo contrário, sucede à terceira no desenvolvimento da intriga e partilha com ela as mesmas obsessões: tudo se passa como se o terceiro redactor tivesse decidido alterar algumas das suas técnicas narrativas, mantendo embora os mesmos objectivos gerais. [249] É que o tema do ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor continua a estar no centro das preocupações do redactor, embora pareça haver uma vontade acrescida de relacionar a nova matéria com os restantes textos do ciclo: a montante, a **Suite du Merlin** e **LP**; a jusante, a *Queste* e a **Mort Artu**.

Invertamos por um momento a ordem diegética e vejamos primeiro o que se passa quanto ao estreitar dos laços com a **Mort Artu**, já que parece tratar-se de um problema de mais rápida resolução. A decadência de Galvão, que atinge o seu paroxismo na terceira fase de redacção de **TP**, inicia-se muito antes, nos romances de Chrétien de Troyes, mas agudiza-se na *Queste*, com o rol de assassínios involuntários por ele perpetrados. Ora, a *Queste*[250] - que estabelece uma nítida oposição entre Galaaz, o cavaleiro predestinado apesar da sua bastardia, e Galvão, o sobrinho dilecto de Artur, perseguido pela má sorte e insensível aos mistérios dos desígnios divinos - tem tendência para isolar esta personagem. Ao contrário do que acontecerá na **Mort Artu**, o Galvão da *Queste* não se envolve em nenhum conflito que o leve a clamar por vingança, surgindo apenas duas vezes acompanhado por Gaeriet e uma também por Mordret.[251] Já o terceiro redactor de **TP**, criando o tema do ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor (ou desenvolvendo-o a partir do embrião que encontrara na **Suite**), anuncia de certa forma a **Mort Artu**, pois tal como neste romance, é o apego ao clã que faz explodir o ódio e a obsessão pela violência. Mas o quarto redactor irá mais longe na tentativa de harmonização com o último romance do ciclo, associando sistematicamente Galvão aos

---

[248] Em **TP2**, Perceval surge pela primeira vez na corte de Artur acompanhado de Agloval e é armado cavaleiro pelo rei (cf. T. IV, § 140, pp. 227-228); em **TP1**, surge num momento mais tardio da diegese, mas num episódio mais desenvolvido (cf. ms. 757, T. II, pp. 139-160).

[249] Cf. Anexo II. Para um levantamento das cenas paralelas e/ou complementares de **TP1**, **TP2** e da **Folie** que desenvolvem o tema do «ódio entre as linhagens», veja-se o quadro do Anexo IV. Para uma melhor compreensão do nosso estudo a partir deste momento, aconselha-se a consulta simultânea dos quadros apresentados nos Anexos II e III.

[250] Referimo-nos, naturalmente, à *Queste* primitiva, cujas características deduzimos a partir da comparação entre a *Queste* da Vulgata e a **Demanda**.

[251] Cf. **Demanda**, §§ 255-264, pp. 206-213 e 552, pp. 404-405.

seus irmãos mais violentos - essencialmente Agravain e Mordret - aqueles que, na verdade, serão os responsáveis, na **Mort Artu**, pela derrocada da ordem arturiana.[252] Claro que o quarto redactor já não podia recuperar Galvão de forma a torná-lo de novo tão virtuoso como a personagem da **Mort Artu** - a herança de **TP** era demasiado pesada - mas podia, pelo menos, integrá-lo no conjunto dos filhos de Lot, diluindo em parte a sua responsabilidade através da partilha dos crimes.

No que diz respeito ao processo de recuperação de algumas passagens da parte final de **LP** - outra das inovações que distinguem o quarto redactor - os textos com os quais o quarto redactor pretende harmonizar o seu romance são o **Lancelot**, a *Queste* e a **Suite du Merlin**. Na verdade, enquanto a versão longa de **TP** se limita a relatar rapidamente a chegada de Perceval à corte de Artur e a cerimónia em que o próprio rei o arma cavaleiro, sublinhando apenas a riqueza e solenidade do acontecimento,[253] a versão breve[254] e a **Folie**[255] integram, antes dessa cena, o episódio, retirado de **LP**,[256] do encontro entre Perceval e Agloval no domínio da viúva de Pelinor e a morte desta. Enquanto **TP2** constrói uma nova versão da cena da investidura (os únicos elementos comuns a **LP** são a presença de Agloval junto de Perceval e o facto de ser Artur a armar Perceval cavaleiro), a versão conservada por **TP1**[257] e pela **Folie**[258] retoma o episódio da intronização de Perceval como fôra relatada em **LP** (e ao qual acrescenta alguns pormenores que remontam a Chrétien de Toyes):[259] retoma a intervenção da donzela muda, que anuncia o jovem cavaleiro como um dos eleitos do Graal e lhe atribui o segundo mais prestigioso lugar da Mesa Redonda - à direita do *Siege Perilleus*.

---

[252] Agravain denunciará o adultério de Genebra e Lancelot (cf. **MA**, pp. 4-5); Mordret trairá Artur, usurpando-lhe o trono e a mulher e aliando-se aos Saxões para o combater (cf. **MA**, pp. 171ss).
[253] Cf. Ménard, T. IV, §§ 140-142, pp. 227-229.
[254] Cf. ms. 757, T. II, pp. 139-152.
[255] Cf. **Folie**, pp. 83-89.
[256] Cf. **LP**, T. VI, CVI, 10-18, pp. 183-187.
[257] Cf. ms. 757, T. II, pp. 153-160.
[258] **Folie**, pp. 89-93.
[259] Cf. **LP**, T. VI, CVI, 23-27, pp. 190-194. As diferenças entre **TP1** e a versão dos mss. 112/12599 são, nestes dois episódios, mínimas e não nos permitem identificar a sua cronologia relativa. Em ambas, o encontro entre Agloval e Perceval dá-se na floresta, tal como em Chrétien (Perceval, o *nice* que nunca tinha visto um cavaleiro, interroga Agloval sobre as suas armas), e só depois se dá a cena do reencontro com a mãe, inspirada em **LP**. **TP1**, por sua vez, encadeia, depois da partida de Perceval da corte de Artur, uma reescrita da cena das gotas de sangue sobre a neve (também inspirada em Chrétien e ausente do **Lancelot**), que parece pertencer à mesma fase de redacção. Cf. ms. 757, T. II, pp. 161-172.

Ora, este processo de reescrita não serve apenas para ligar **TP** a **LP** e à *Queste* e amplificar a matéria relativa aos filhos de Pelinor, pois retoma um episódio já utilizado pelo autor da **Suite du Merlin**, que narrara a investidura de Gaeriet na corte de Artur[260] tomando como modelo o mesmo momento da vida de Perceval, o mesmo episódio do **Lancelot**. O autor da **Suite** ligara assim Gaeriet ao Perceval de **LP**, certamente com o intuito de o apresentar como um novo herói de excepção, salientando não apenas a sua extrema juventude mas também o seu carácter predestinado.

Quanto ao quarto redactor de **TP**, narrando de novo o início da história de Perceval, reforçava a simetria entre o filho mais novo de Pelinor e o filho mais virtuoso de Lot (e portanto entre os dois clãs inimigos), estreitava os laços com a **Suite** e recuperava a figura por um tempo esquecida de Perceval. É que com a aproximação da morte de Lamorat - o herói que os seus antecessores haviam criado e elevado a um alto patamar de excelência - o novo redactor necessitava, para alimentar a intriga, de chamar à boca de cena o seu herdeiro natural - o irmão mais novo, que ainda para mais seria um importante herói da *Queste* e cujas ligações à linhagem convinha relembrar, aproximando-o de novo de um dos seus irmãos sobreviventes (o único que já vinha do **Lancelot**), Agloval. O projecto, esboçado por Galvão, Mordret e Agravain pouco depois da morte de Lamorat, de o assassinar,[261] permite entrever uma continuação para a saga das linhagens: bastaria simplesmente uma ligeira alteração do texto da *Queste* - Perceval, depois de terminada a aventura do Graal, regressaria com Boort à corte de Artur, em vez de morrer em Sarraz - para que o filho mais novo de Lamorat pudesse ser, por sua vez (eventualmente com Agloval), assassinado pelos filhos de Lot, assim se anunciando, com este apocalipse familiar, o fim do reino de Logres. Veremos que a **Demanda**, embora respeitosa da intriga da *Queste* primitiva, não deixará escapar totalmente este manancial de nova matéria.

A recuperação de Perceval (e a consequente recuperação de Agloval, que já acompanhava o irmão em **LP**) é portanto essencial para assegurar a sobrevivência do tema do ódio entre as linhagens. Mas é também fundamental para articular os diversos textos do ciclo: o paralelismo com Gaeriet liga **TP** à **Suite**; o retomar da sua

[260] Cf. **Suite**, §§ 527-533, pp. 499-506 e *supra*, IV, 1.2.

intronização na corte de Artur liga aquele texto a **LP** mas também à *Queste*, pois as profecias que marcam o episódio anunciam Perceval como herói do Graal. Já a introdução dos episódios relativos à loucura de Lancelot neste momento de **TP** parece menos necessária. Lembremos que em **TP**1 e na **Folie** o encontro de Agloval e Perceval é antecedido da narração resumida[262] do episódio que, em **LP**,[263] o precedia: aquele em que Lancelot é surpreendido por Genebra nos braços da filha do rei Peles e, expulso pela rainha da corte, enlouquece.[264] Poderíamos explicar a sua presença por se tratar de uma passagem contígua à da chegada de Perceval à corte de Artur: ao importar a cena em que o jovem filho de Pelinor é armado cavaleiro, o redactor tristaniano teria também retido (resumindo-o) o episódio anterior.[265] Além disso, a referência à loucura de Lancelot está relacionada com a carreira de Perceval, já que a versão breve do romance previa a sua libertação pelo jovem cavaleiro.[266] Por outro lado, o anúncio da *Queste* repete-se através da referência a Galaaz, filho de Lancelot e da filha de Peles.[267]

Porém, na **Folie**, a loucura de Lancelot assume uma importância muito superior à que apresenta em **TP**1, deixando por muito tempo em segundo plano não apenas as aventuras de Tristão, mas também as dos filhos de Lot e Pelinor. A um resumo da cena inicial - a que provoca a loucura de Lancelot e que também se encontra, em versão muito semelhante, em **TP**1 -, segue-se um relato desenvolvido (ora muito próximo de **LP**, ora apresentando refundições e interpolações) do período de loucura do amante de Genebra, da sua cura em Corberic por intermédio do Graal e da sua permanência na *Ile de Joie*, na companhia da filha do rei Peles.[268] Em **TP**1, esta longa passagem do **Lancelot** é ignorada: faz-se apenas referência (num momento mais recuado da diegese) à busca de Lancelot por diversos cavaleiros da Távola Redonda e anuncia-se a sua libertação da *Ile*

---

[261] Cf. ms. 757, T. II, pp. 171-172.

[262] Curiosamente, trata-se de duas versões literalmente bastante diferentes, embora contendo os mesmos elementos essenciais. Cf. **Folie**, p. 21 e m. 757, T. I, pp. 499-501 e II, pp. 63-65.

[263] Cf. **LP**, T. VI, CV, 33-38, pp. 173-177.

[264] Em **TP**2 não há qualquer referência a esta cena.

[265] Note-se, porém, que tanto em **TP**1 como na **Folie**, entre o resumo da cena em que Lancelot enlouquece e a cena da intronização de Perceval, medeiam vários episódios tristanianos.

[266] Cf. ms. 757, T. II, p. 65. Acrescente-se ainda que, tanto em **LP**, como em **TP**, como na **Folie**, é durante a demanda de Lancelot (no longo período em que ele está desaparecido, depois de enlouquecer) que Agloval chega ao domínio materno, onde encontra Perceval.

[267] Cf. ms. 757, T. I, pp. 500-501, onde não apenas se faz referência a Galaaz, mas também às circunstâncias da sua concepção.

[268] Cf. **Folie**, pp. 36-44 e 61-71.

de Joie por Perceval.[269] O facto de tanto a **Folie** como **TP**1 apresentarem uma versão resumida da primeira parte da história da loucura de Lancelot poderia indiciar que a versão desenvolvida da segunda parte teria sido acrescentada pelos mss. 112/12599, e não eliminada por **TP**1. Porém, o abandono do tema da loucura de Lancelot parece ter como consequência, em **TP**1, a eliminação de um episódio muito importante e anunciado pelo narrador da versão breve - a libertação de Lancelot por Perceval na *Ile de Joie*. Assim, não podemos concluir, com base nestas observações, se a passagem, exclusiva da **Folie**, que relata o período de loucura de Lancelot e a sua libertação por Perceval teria sido acrescentada por esta versão, ou eliminada por **TP**1.

Quanto à relação entre as versões apresentadas, por um lado, por **TP**2 - que não reescreve os episódios de **LP**, narrando brevemente a investidura de Perceval sem retomar os anúncios da sua alta missão na demanda do Graal e que não se refere à loucura de Lancelot ou à busca de que ele será objecto pelos seus companheiros - e, por outro lado, por **TP**1 - cujas características acabámos de analisar - também se afigura problemática. Segundo E. Baumgartner, todos os episódios contemporâneos da *quête de Lancelot fou* (os relatados pela **Folie** e por **TP**1) são interpolações, apresentando **TP**2 a versão mais antiga, porque

> L'intervention de Lancelot (...) pose en V.I un problème insoluble. Dans cette version, Lancelot devient fou au moment où Marc emprisonne de nouveau Tristan. Or l'auteur de V.I précise que la deuxième captivité de Tristan dure quatre ans et la folie de Lancelot dix ans. Mais alors, comment Lancelot peut-il se trouver à Kamaalot pour accueillir Tristan, libéré au bout de quatre ans de la prison de Marc? Comment ce même Lancelot peut-il, moins de deux ans après selon la chronologie du **Tristan**, participer à la Quête du Graal?[270]

Não nos parece que este argumento seja conclusivo, já que é evidente que, quer sejam anteriores, quer sejam posteriores à versão de **TP**2, as cenas importadas de **LP** são tardias - pertencem, pelo menos, à quarta fase de redacção de **TP** -, e portanto é natural que a sua articulação com o texto já existente (o aprisionamento de Tristão por Marc remonta provavelmente à primeira fase de redacção) implique incoerências: como temos afirmado repetidamente, todos os manuscritos de **TP** são tardios e heterogéneos, todos eles apresentam incongruências na articulação entre as diversas fases de redacção.

---

[269] Cf. ms. 757, T. I, p. 499 e T. II, pp. 64-65.
[270] **Essai**, p. 61.

Por outro lado, a reescrita da investidura de Perceval remete para a **Suite** e a *Queste* e amplifica a matéria relacionada com o irmão de Lamorat: está portanto perfeitamente de acordo com o espírito do quarto redactor de **TP**. Mas a interpolação de longas passagens de **LP** - ou de qualquer outra obra - parece ser um desenvolvimento particular dessa matéria, já que apenas o encontramos na **Folie** e na versão breve de **TP**, mas não na versão longa: no que diz respeito a outras passagens de **LP** importantes para o desenvolvimento da diegese de **TP**, pelo contrário, todas as versões resumem.[271] Ao que parece, portanto, a fase 4A - apenas representada em **TP**1 e na **Folie** - é posterior à 4ª fase de redacção, representada também em **TP**2, e ocupando nas três versões uma porção de texto bastante maior. Não se trata propriamente de uma nova fase de redacção, já que os objectivos se mantêm os mesmos (a glorificação de Perceval integra-se na exaltação dos filhos de Pelinor e prepara a *Queste*), mas de uma amplificação da quarta fase.

Porém, **TP**2 integra, num momento já muito próximo do Pentecostes do Graal, várias interpolações da parte final de **LP**[272] que correspondem nitidamente a uma fase mais tardia da constituição do **Tristan**, parecendo dever-se à intervenção de um copista, mais do que à elaboração de um redactor. Trata-se da interpolação de três passagens importantes para a preparação da busca do Graal: as visitas de Lancelot e Boort a Corberic[273] e a passagem que inclui a cena em que Lancelot enlouquece e o início do percurso de Perceval (incluindo a partida de casa da mãe e a intronização na corte de Artur), além do período de loucura de Lancelot, da sua cura pelo Graal e da sua libertação da *Ile de Joie* por Perceval.[274] Ao contrário do que acontece com as interpolações acima analisadas, a matéria importada é simplesmente transcrita e não adaptada, a transição entre os episódios interpolados e a restante matéria não é

[271] É o que acontece com a cena da concepção de Galaaz (cf. ms. 757, T. I, p. 498) e com a cena em que Lancelot, expulso por Genebra da corte por ter sido encontrado nos braços da filha do rei Peles, enlouquece (cf. ms. 757, II, pp. 63-65 e **Folie**, p. 21).

[272] Para E. Baumgartner, esta interpolação manifestamente tardia distingue o ms. 2542 da Biblioteca Nacional de Viena dos manuscritos da versão V. II, versão cujo melhor representante é o ms. 335-336 da Biblioteca Nacional de Paris (cf. **Essai**, pp. 69-73). Os editores da versão longa do **Tristan en Prose**, porém, não parecem considerar esse dado relevante, já que integram o ms. de Viena (assim como outros dois manuscritos da mesma biblioteca - ms. 2537 e ms. 2539) na versão V. II. Cf. Ménard, T. IV, pp. 11-12.

[273] Cf. Ménard, T. VI, §§ 30-36, pp. 115-128 e 37-48, pp. 128-150.

salvaguardada, os episódios interpolados surgem fora de tempo. Acresce a tudo isto que **TP2** já narrara (embora resumidamente) a investidura de Perceval num momento muito mais recuado da diegese.[275] Ainda assim, a escolha dos episódios interpolados parece indiciar que o introdutor desta matéria conhecia a versão representada por **TP1** e pela **Folie**, versão que integrava alguns desses episódios[276] no romance num momento anterior da diegese. Mais uma vez se comprova que a comparação de manuscritos não basta para se reconstituir o processo de escrita do **Tristan**: tanto **TP1** como **TP2** são testemunhos tardios e heteróclitos, e nenhum deles apresenta, do início ao fim, a versão mais antiga.

Retomemos agora, de forma esquematizada, as conclusões a que pudemos chegar sobre o processo de escrita de **TP** graças ao estudo do tema do ódio entre linhagens:
- 3ª fase de redacção de **TP**: Galvão é um cavaleiro vil que matou Pelinor e pretende matar Lamorat; Lamorat é amante da rainha de Orcanie; interpolações avulsas e raras (comum a **TP1** e **TP2**).
- 4ª fase de redacção de **TP**: integração de Galvão no conjunto dos filhos de Lot e de Lamorat no conjunto dos filhos de Pelinor - recuperação de Perceval; resumo de episódios de **LP** relevantes para o desenrolar da diegese de **TP**; esquemas narrativos que também se encontram na **Demanda** (comum a **TP1**, **TP2** e **Folie**).
- Fase 4-A de **TP**: desenvolvimento particular da 4ª fase de **TP**, com a interpolação e reescrita de alguns episódios de **LP** (comum a **TP1** e **Folie**).
- Longas interpolações de episódios retirados de **LP** e integrados fora de tempo em **TP**: não se trata de uma fase de redacção, mas de uma intervenção sem estratégia definida, que introduz graves incoerências, mais própria de um copista do que de um interpolador (alguns manuscritos de **TP2**).

Dadas as conclusões a que chegámos, é evidente que não podemos subscrever a afirmação de E. Baumgartner, segundo a qual as interpolações do ciclo do Pseudo-Robert de Boron em **TP** proviriam do texto representado pelos mss. 112/12599 e

[274] Cf. Ménard, T. VI, §§ 49-79, pp. 150-214.
[275] Cf. Ménard, T. IV, §§ 140-142, pp. 227-229.
[276] Referimo-nos, como se sabe, ao início do percurso de Perceval e à loucura de Lancelot.

editado por F. Bogdanow com o título de **Folie Lancelot**. Vejamos os argumentos aduzidos pela crítica francesa:

> Dans la mesure où ces aventures, telles qu'elles sont rapportées en 12599, 112, sont une nouvelle version de la folie de Lancelot telle que la donne le **LP**, et dans la mesure où elles font vraisemblablement partie du cycle du Pseudo Robert de Boron, le plus simple est sans doute de supposer que l'auteur de ce cycle (de ce fragment du cycle) les a inventées à partir du **LP** et que l'auteur de la version V-I du **Tristan** les a à son tour insérées dans son récit. (...) Quelles raisons en effet auraient pu inciter l'auteur du **Tristan** à inventer et à introduire dans son récit le thème de la haine entre le lignage de Lot et celui de Pellinor? (...)
> Or il en va différemment dans les fragments du cycle du pseudo-Robert de Boron qui nous sont parvenus. F. Bogdanow la première démontre avec pertinence que, dans ce cycle, le motif de la haine (...) est très étroitement lié au motif de la naissance incestueuse de Mordret (...). Mais ce qui est, dans ce cycle, ou du moins dans les fragments qui nous ont été conservés, un thème important, essentiel même, fait en revanche figure dans le ms 757 de pièce rapportée, bref, ressemble fort à une interpolation.[277]

Efectivamente, é muito mais fácil detectar a alteridade das marcas do ciclo do Pseudo-Boron em **TP**, um longo romance onde essas marcas têm um peso relativo pouco importante, do que nos fragmentos dos mss. 112/12599. Tendo os fragmentos que constituem a **Folie** chegado até nós em manuscritos tardios e compósitos, a tentação de imaginar que se trataria de partes de um texto autónomo e com características próprias é grande, mas não resolve nenhum dos inúmeros problemas postos por quem analisa o **Tristan**, já que a heterogenenidade deste romance não se deve, como vimos, apenas à interpolação dos temas do Pseudo-Boron, mas é uma das suas características estruturantes.

Embora menosprezando, quanto a nós erradamente, a heterogeneidade de **TP**, Gilles Roussineau é sensível ao facto de o tema do ódio entre as linhagens ser já antigo neste longo romance, o que contradiz a tese de Baumgartner:

> Dès la première partie du **TP**, les thèmes de l'hostilité entre les deux lignages et de l'amour de Lamorat pour la reine d'Orcanie, la mère de Gauvain et de ses frères, sont développés. Il paraît donc difficile d'admettre, avec E. Baumgartner, que leur présence dans le roman s'explique par des interpolations. Il me semble au contraire que le

[277] **Essai**, pp. 42-43.

> rédacteur de la continuation conservée dans les mss. 112-12599 s'est inspiré du **Tristan en Prose**. [278]

Porém, se discorda de Baumgartner, Roussineau não deixa de notar (como nós), que esse tema não surge pela primeira vez na versão breve de **TP**, como defende Bogdanow, mas nos episódios anteriores à divisão do **Tristan** em duas versões principais (breve e longa, ou V.I e V.II):

> Dans V. I comme dans V. II, le thème de l'hostilité entre les deux lignages, introduit dans la première partie de l'oeuvre, se développe progressivement jusqu'à l'accomplissement de la vengeance de Gauvain. [279]

Pena é que o mais recente editor da **Suite du Merlin** não tire todas as conclusões que esta observação exigiria, já que continua a defender, como Bogdanow e Baumgartner, que a **Folie** é uma continuação da **Suite**. Isto leva-o a afirmar que (visto que o tema do ódio entre linhagens é longamente preparado por **TP**), tanto a **Folie** como a **Suite** são posteriores a **TP**1 e **TP**2.[280] Ora, como vimos no capítulo sobre a Besta e no capítulo que agora tratamos, sobre o ódio entre linhagens, a **Suite** é nitidamente o mais remoto de todos estes textos, contendo os temas e motivos em causa sob uma forma ainda embrionária.

Também Baumgartner (tal como Bogdanow e Roussineau) parte, a nosso ver, de um pressuposto errado: a distinção entre, por um lado, os textos que pertenceriam ao ciclo do Pseudo-Robert de Boron - a **Suite**, a **Folie** e a **Demanda** - e, por outro, o **Tristan**, que apenas conteria interpolações desse ciclo. Na verdade, se excluirmos a **Suite**, que apresenta características muito próprias, todos os outros textos são profundamente heterogéneos. Ao contrário do ciclo inicial - aquele que se formou em torno de **LP**, da **Estoire** e da *Queste* primitiva -, o ciclo do Pseudo-Robert de Boron não se formou através da associação de textos novos (a **Suite** e a primeira fase de **TP** parecem ser a única excepção[281]), mas sobretudo da recuperação e reescrita de romances existentes (a **Estoire**, **LP**, a *Queste* primitiva), romances aos quais se acrescentaram,

---

[278] «Remarques sur les relations entre la **Suite du Roman de Merlin** et sa continuation et le **Tristan en Prose**», p. 1155.
[279] *Ibidem*, p. 1155.
[280] Cf. *ibidem*, p. 1157. A diferença em relação à tese de Bogdanow é que, para Roussineau, não é apenas **TP**1 que é anterior à **Folie** e à **Suite**, mas ambas as versões do **Tristan**.
[281] Cf. *infra*, «Conclusão».

desenvolvendo-os, alguns dos temas originários da **Suite**. Como vimos, no **Tristan** o tema do ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor é introduzido, pelo menos, em duas fases: na terceira fase de redacção, o refundidor interpola episódios relativamente curtos, reescrevendo por vezes alguns dos existentes, mas as suas intervenções são limitadas e raras; na quarta fase de redacção, o refundidor introduz passagens mais longas e mais numerosas, multiplicando assim as referências ao conflito latente, num momento da diegese que se aproxima dos acontecimentos centrais da temática em causa - os homicídios da rainha de Orcanie, e de Lamorat e Drian. A obsessão da **Folie** pelo tema em estudo é, portanto, partilhada pela quarta fase de redacção de **TP**.[282]

Acrescente-se ainda que nada indica que o fragmento editado por Fanni Bogdanow tivesse alguma vez pertencido a um texto independente do **Tristan**: o ms. 12599 é um exemplar híbrido, que parece conter apenas fragmentos de versões de **TP** ou de textos com ele relacionados;[283] quanto ao ms. 112, é, segundo Pickford uma compilação tardia que, entre outros textos, *donne une série de fragments abrégés du **Tristan en Prose**, l'une après l'autre*,[284] inserindo-se a passagem comum aos mss. 112 e 12599 nesta versão particular de **TP**. Na verdade, a **Folie** não está isenta de interferências tristanianas: a reescrita do período de loucura de Lancelot, em geral muito próximo do original, contém um acrescento[285] que se inspira, nitidamente, na história de Tristão. Trata-se da referência aos pastores que alimentam e maltratam Lancelot. Tal como Tristão quando enlouquece,[286] também Lancelot se refugia durante algum tempo junto de uma fonte onde alguns pastores costumam reunir-se e lhe oferecem pão; tal como em **TP**, os pastores rapam o cabelo do cavaleiro louco, desfigurando-o, e riem-se

---

[282] A fase 4A, desenvolvimento particular da 4ª fase, partilha com esta última as características aqui referidas.

[283] Segundo a própria F. Bogdanow: *The manuscript contains fragments from several prose romances: ff. 1-16b - fragment of the **Palamedes** in french; ff. 16b-38d - fragment of the **Palamedes** in Italian; ff. 39b-221d and 321a-511d - portions of the Prose **Tristan** (Löseth, **Analyse**, §§ 59-71, 202-282a, 338b-417, 538-568); ff. 269a-320c - a Grail Quest peculiar to this manuscript (see Löseth, **Analyse**, §§ 291a middle to 299a). Folios 221d-268c contain the hiterto unknown continuation of the **Suite du Merlin**.* (**Folie**, p. LI)

[284] Cf. C. E. Pickford, **L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen-Age d'après le ms. 112 du fond français de la Bibliothèque Nationale**, Paris, Nizet, 1960, p. 59.

[285] Cf. **Folie**, pp. 45-46.

[286] Cf. Ménard, T. I, §§ 168-171, pp. 247-252. Curiosamente, a história da loucura de Tristão já fôra construida a partir da loucura de Lancelot em **LP**, e a cena dos pastores fora o acrescento mais visível do redactor tristaniano. Cf. Ph. Ménard, «Tristan et les bergers». *in* **Nouvelles recherches sur le *Tristan enProse***, Paris, Champion, 1985, p. 152.

dele; em ambas as passagens, o herói é ajudado por um eremita, que, porém, não o deixa entrar no seu abrigo, temendo ser atacado: tanto Lancelot como Tristão acabam por dormir junto da porta do ermitério. Ora, o facto de o refundidor responsável pela reescrita da loucura de Lancelot ter enriquecido o seu texto com recurso a **TP** pode sugerir, não apenas que ele conhecia muito bem o **Tristan** (e até que poderia ser um refundidor tristaniano), mas também que a sua ideia de retomar a passagem da loucura de Lancelot tinha como objectivo algo que sempre fora uma prioridade para qualquer dos redactores tristanianos: aproximar Lancelot de Tristão, torná-los semelhantes pelos seus feitos e características. É sem dúvida o mesmo objectivo que preside à construção da cena em que uma donzela anuncia que um mesmo cavaleiro (Perceval) libertará Lancelot e Tristão.[287]

Um dos argumentos apresentados por E. Baumgartner para justificar a ideia de que os episódios contidos na **Folie** constituiam à partida um texto independente de **TP** é o facto de nada terem a ver com a história de Tristão.[288] Porém, é decerto evidente para qualquer leitor medianamente atento que os episódios do longo **Tristan en Prose** onde Tristão e Iseu não estão presentes constituem um conjunto muito significativo, desde as aventuras do *Valet a la Cote Mautailliee* e de Lancelot (justamente, Lancelot!) no Sorelois, na parte do romance editada por Curtis, até às numerosas aventuras cavalheirescas vividas por inúmeras personagens depois da chegada de Tristão ao reino de Logres. Também F. Bogdanow utilizou um argumento semelhante quando isolou os episódios dos mss. 112/12599 que publicou sob o título de **Folie Lancelot**, não se limitando a retirá-los das passagens onde estavam integrados, mas chegando até a eliminar um episódio do percurso de Perceval que se encontrava entre duas passagens do ms. 112 por ela editadas. Segundo a erudita inglesa, as aventuras de Perceval na *Joiosa Guarda* e a sua viagem até à Cornualha para libertar Tristão nada tinham a ver com a matéria do seu *Romance do Graal*, mas haviam sido importados de **TP**: presumimos, embora ela não o afirme, que o que teria justificado esta opção teria sido o facto de se tratar, aqui, da história de Tristão. O episódio seguinte, pelo contrário, onde Sagremor

[287] Cf. ms. 757, T. II, pp. 185-186.
[288] Cf. **Essai**, p. 42.

defrontava o *Lai Hardi*, pertenceria à matéria em causa porque o narrador da **Suite** anunciara que havia de relatar as aventuras deste último cavaleiro.[289]

Contudo, temos razões para defender que, quer se trate de matéria do Pseudo-Boron (ou do *Romance do Graal*, para retomarmos a expressão de Bogdanow), quer se trate de matéria do **Tristan**, o episódio eliminado por Bogdanow (que **TP**1 conserva[290]) pertence à mesma fase de redacção do que o episódio precedente e todas as cenas anteriores da vida de Perceval integradas em **TP** e na **Folie** desde o momento em que ele é descoberto nas terras de sua mãe por Agloval. Vejamos, no quadro abaixo, a sucessão dos episódios em causa em ambos os textos:

[289] Cf. **Folie**, p. 273.
[290] Cf. ms. 757, T. II, pp. 173-207.

Folie	TP1
Agloval andou seis anos em busca de Lancelot. Encontra Perceval nas terras da mãe e leva-o para a corte de Artur, onde este o arma cavaleiro. Keu e Mordret criticam Perceval e ele parte. **Folie**, pp. 82-93	Agloval andou seis anos em busca de Lancelot. Encontra Perceval nas terras da mãe e leva-o para a corte de Artur, onde este o arma cavaleiro. Keu e Mordret criticam Perceval e ele parte. 757, T. II, pp. 139-160
Perceval encontra donzela que lhe pede dom em branco e o guia até à ilha onde se encontra a sua irmã, que quer vingar as mortes de Lamorat e Pelinor. Perceval e Gaeriet lutam mas interrompem duelo e fogem da ilha. **Folie**, pp. 93-100	
Donzela reclama dom em branco: pede a Perceval a cabeça de Gaeriet. Para evitar matá-lo, Perceval entrega-o à donzela, que conduz Gaeriet até à *Isle de Joye* (quer cabeça de Lancelot). Lancelot vence duelo mas deixa Gaeriet partir. **Folie**, pp. 136-140	
Perceval, recebido por donzela num castelo semi destruído, vence Clamadam e Aguigeron e recupera todas as riquezas da donzela, que manda erguer-lhe uma estátua. **Folie**, pp. 141-147	
	Perceval e as gotas de sangue na neve (derruba Keu, Mordret e Galvão). Galvão, Mordret e Agravain projectam matar Perceval. 757, II, pp. 161-172
Episódio não editado por F. Bogdanow, mas que consta no ms. 112 (Livre III, ff. 275c-281a)	Perceval em busca de Lancelot chega à *Joiosa Guarda*, onde vê tumulo de Galehot e estátuas de Lancelot, Tristão e cavaleiro que acabará o *Siege Perilleus*. Boort derruba Perceval (que ousara levar escudo de Lancelot, exposto na *Joiosa Guarda*). Donzela diz a Perceval que, se ele conseguir libertar Tristão, encontrará certamente Lancelot. Perceval parte para a Cornualha numa barca maravilhosa, vence Marc e Audret e obriga-os a libertar Tristão, que fica na Corn. 757, II, pp. 173-207
Perceval salva donzela por quem combatiam Sagremor e o *Lai Hardi* e vai em busca de Lancelot. Encontra o rei Pelean pescando numa barca. **Folie**, pp. 148-153 (ms. 112, Livre III, ff. 281a-282c)	

Desde o primeiro episódio - aquele em que Agloval encontra Perceval e que aparece, sob uma forma quase idêntica, em **TP**1 e na **Folie** - o refundidor não se limita a reescrever o texto de **LP**, mas amplifica-o recorrendo a Chrétien de Troyes. Primeiro, acrescenta uma adaptação do diálogo que, na floresta gasta, o *nice* Perceval trocava com

um cavaleiro, interrogando-o sobre as suas armas:[291] desta vez, é Agloval que Perceval interroga, mas o sentido fundamental da conversa é mantido. Seguem-se dois episódios relacionados com a irmã de Perceval, e depois um episódio adaptado do **Conte du Graal** que apenas a **Folie** conserva:[292] trata-se da reconquista do castelo de uma donzela que quase caíra nas mãos de dois traidores, evidente reescrita do episódio em que Perceval salva Blanchefleur.[293] A cena seguinte, que, desta vez, apenas **TP**1 conserva,[294] resulta também da adaptação de uma passagem do **Conte du Graal** (a das gotas de sangue sobre a neve[295]), com as transformações necessárias para adaptar a passagem retomada ao texto que a acolhe. Como se esperava, a referência a Blanchefleur foi eliminada;[296] quanto aos três cavaleiros que pretendem convencer o jovem herói a ir visitar Artur, um deles foi substituído e outro transformado: Keu mantém-se igual a si mesmo, Mordret toma o lugar de Sagremor, e Galvão, longe de se distinguir pela sua cortesia, mostra a mesma arrogância que os seus predecessores. Assim, o refundidor retoma uma cena que demonstra a superioridade de Perceval (já que ele derruba os três cavaleiros) e contribui não só para aumentar o ódio que os filhos de Lot lhe dedicam, mas também para sublinhar a caracterização negativa de Galvão e Mordret. É evidente que este episódio, embora surja apenas em **TP**1, pertence à mesma fase de redacção que os anteriores, que Bogdanow publicou sob o título de **Folie Lancelot**.

Quanto à sequência narrativa eliminada por Bogdanow apesar de se encontrar, no ms. 112, entre a reconquista do castelo da donzela espoliada e o duelo entre Sagremor e o *Lai Hardi*, não implica nenhuma ruptura no percurso de Perceval. O jovem herói anda em busca de Lancelot, prosseguindo a missão que abraçara quando decidira partir da corte de Artur,[297] e é a esperança de o encontrar que o leva até à *Joiosa Guarda*, onde

---

[291] Cf. **Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal**, vv. 137-293, pp. 5-9.
[292] Cf. **Folie**, pp. 141-147.
[293] Cf. **Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal**, vv. 1706-2747, pp. 50-80.
[294] Cf. ms. 757, T. II, pp. 161-172.
[295] Cf. **Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal**, vv. 4162-4513, pp. 122-132.
[296] O contraste das gotas vermelhas sobre o branco da neve trazem à memória de Perceval Helayne sanz Per, *une dame que il avoit veüe n'avoit pas lonc tens au roiaume de Norgales, et* (...) *se estoit sanz doubte toute la plus belle dame du monde, fors la roÿne Guenievre* (ms. 757, T. II, p. 162). Assim, o refundidor substitui a evocação da história amorosa de Perceval por uma referência anódina a uma figura que **LP** consagrara como uma das mulheres mais belas do mundo, mas que nunca estabelecera qualquer relação com Perceval. Segundo **LP**, (cf. T. VII, VIIIa, 8, p. 59): as três mulheres mais belas do mundo são Genebra, *Heliene sans peir* (*une dame du chastel qui siet en la marche de Norgales et des Frans*) e Amida, a mãe de Galaaz.
[297] Cf. **Folie**, pp. 92-93.

vê a sepultura de Galehot que, segundo lhe anunciam, há-de acolher também o corpo de Lancelot. Mais uma vez, o refundidor retoma uma passagem de **LP** (aquela em que Lancelot visita o cemitério da *Douloureuse Garde*, onde descobre o seu próprio túmulo),[298] mas transforma-a de acordo com os seus objectivos: anunciando um episódio da **Mort Artu**,[299] contribui para integrar o percurso de Perceval no conjunto do ciclo.

Outro detalhe que confirma o facto de este episódio pertencer à mesma fase de redacção que os anteriores é a cena onde Perceval é confrontado com as estátuas dos melhores cavaleiros do mundo, numa igreja da *Joiosa Guarda*:

> i trouverent desus un autel .III. figures de chevaliers, mult beles et mult riches, et estoient faites en molle, ouvrees trop richement a pierres preciëuses et a merveilles, et estoient les figures de bon or fin, et estoit chascune endroit soi ausi grant com un chevalier. Et tenoit chascun une espee en la main, et estoient en estant sor une table d'argent, li uns deléz l'autre, ouvréz si bel et si apertement que, ce vos les veïssiéz ainssi com il estoient, vos cuidissiéz asséz tost que il fussent tuit vraiement de char et d'os et tuit vif. [300]

A estátua do centro é a maior e a mais ricamente trabalhada; a que se encontra à sua direita apresenta, no peito, o nome «Lancelot» e a que se encontra à sua esquerda, «Tristan». O guia de Perceval explica-lhe ainda que a imagem central, a que não tem nome, representa o cavaleiro que há-de acabar a aventura do *Siege Perilleus* e que cada uma das estátuas cairá no momento preciso em que cada um dos cavaleiros representados morrer.

É óbvio que, ainda que tenha sido criada, como pensamos, por um refundidor tristaniano, esta cena não se coaduna de forma alguma com as características que a crítica atribui a **TP**, na sua habitual insistência em menosprezar a heterogeneidade deste longo romance. Embora a definição dos cavaleiros melhores do mundo seja uma obsessão tristaniana evidente (já visível nas duas primeiras fases de redacção), a verdade é que a hierarquia é aqui subvertida, não porque Galaaz seja apresentado como o melhor (na *Queste* tristaniana, isso nunca será posto em dúvida), mas porque Lancelot ocupa o segundo lugar (à direita de Galaaz), antes de Tristão (à sua esquerda). Ora, ao que nos

---

[298] Cf. **LP**, T. VII, XXIVa, 31-32, pp. 331-332.
[299] Trata-se, naturalmente, do episódio em que Lancelot é sepultado no túmulo de Galehot. Cf. **MA**, pp. 262-263.
[300] Ms. 757, T. II, pp. 176-177.

parece, a recuperação de Lancelot como figura de proa da cavalaria é exactamente uma característica da fase 4A de **TP** (aquela a que pertencem os episódios da **Folie**) e o facto de, nesta fase de redacção, a libertação de Tristão por Perceval não parecer mais do que uma espécie de réplica (muito menos desenvolvida)[301] da libertação de Lancelot pelo mesmo cavaleiro, confirma-o. Acrescente-se ainda que a recuperação de Lancelot na fase 4A não vem, de forma alguma, contrariar a tendência geral do quarto redactor, para quem os protagonistas são os filhos de Pelinor e os filhos de Lot, e não o amante de Iseu. É natural que o desenvolvimento do tema da rivalidade entre duas poderosas linhagens estivesse associado à recuperação do motivo da busca de Lancelot, o chefe da linhagem de Ban, busca que leva a que os melhores cavaleiros de Artur deixem a corte, abandonando o rei, para demandarem o cavaleiro adúltero.

Por outro lado, não podemos deixar de notar que o episódio da visita de Perceval à *Joiosa Guarda*, uma das poucas do percurso de Perceval que se podem atribuir de raiz ao refundidor apesar das influências várias, partilha com outra cena, que o mesmo refundidor criou para rematar o episódio da recuperação do castelo ameaçado pelos dois traidores,[302] um motivo muito raro: em ambas comparecem estátuas de cavaleiros.[303] Na cena que remata a reconquista do castelo (uma cena do percurso de Perceval que Bogdanow não elimina da sua **Folie**), a donzela agradecida manda erguer uma estátua de Perceval derrotando Clamadam; tal como as estátuas da *Joiosa Guarda*, também estas exibem no peito o nome dos cavaleiros que representam[304] mas, ao invés daquelas, erguem-se no centro do burgo, para que todos possam vê-las.

Ora, é evidente que o conjunto estatuário erguido em homenagem a Perceval foi criado pelo refundidor a partir de um dos textos modelos mais frequentemente utilizados

---

[301] Na verdade, a libertação de Tristão por Perceval é anunciada pela primeira vez pouco depois da cena das estátuas (por uma donzela que afirma que, se Perceval conseguir libertar o sobrinho de Marc, conseguirá também encontrar Lancelot - cf. ms. 757, T. II, pp. 185-186) e realizada muito pouco tempo depois (cf. ms. 757, T. II, pp. 196-207), enquanto a libertação de Lancelot é preparada muito antes (logo depois de tomar o seu lugar na Távola Redonda, Perceval gostaria de ter partido em busca de Lancelot; só não o faz porque Artur não permite que ele deixe a corte - cf. ms. 757, T. II, p. 158) e realiza-se bastante mais tarde (cf. Ménard, T. VI, § 79, pp. 212-214).

[302] Cf. **Folie**, pp. 141-147.

[303] Em **LP**, apenas encontrámos a referência a uma estátua representando um rei, que cai da torre onde se erguia quando Lancelot quebra o encantamento da *carole magique* (cf. **LP**, T. IV, LXXXIII, 2, p. 286).

[304] Cf. **Folie**, p. 147.

nesta fase de redacção - a **Suite du Merlin** - pois neste romance duas outras estátuas são erguidas *ou milieu de la ville* para celebrar a vitória de um cavaleiro arturiano sobre o mal: representam Gaeriet no acto de degolar o gigante que assolava a cidade de Taraquin.[305] A conclusão de ambas as cenas comprova, inequivocamente, o seu parentesco, pois se o narrador da **Suite** anuncia que as estátuas de Gaeriet e do gigante serão destruídas pelos filhos de Mordret, que *regnerent aprés le roy Artus*, o narrador do episódio de **TP** revela que as estátuas de Perceval e Clamadam durarão quinhentos anos, e que *encores y fussent ilz, mes le roy Henry d'Angleterre les en fist oster et mectre ou tresor Saint Lorent.*[306] Como aquando da recuperação do episódio da investidura de Perceval, o redactor responsável pela fase 4A de **TP** toma Gaeriet como modelo do jovem cavaleiro, confirmando-se de novo a unidade dos episódios que compõem esta versão do percurso de Perceval.

Tentámos até agora demonstrar que, ao contrário do que afirma Fanni Bogdanow, os episódios por ela editados com o título de **Folie Lancelot** não são uma continuação da **Suite du Merlin** (nunca é demais lembrar que esse texto inclui uma reescrita de alguns episódios da parte final de **LP** e não substitui, de forma alguma, esse longo romance) mas se integram numa fase de redacção de **TP**, que identificámos como «fase 4A». Trata-se de uma fase de redacção que, como a terceira e a quarta, conhece muito bem a **Suite** e o tema do ódio entre linhagens, mas que o desenvolve de uma forma particular: a recuperação de Perceval (o irmão de Lamorat, personagem fundamental do tema em apreço) leva à reescrita de alguns episódios de **LP** e, consequentemente, a que o novo redactor ponha em causa a superioridade de Tristão em relação a Lancelot, tão cuidadosamente preparada pelos primeiros redactores de **TP**. As técnicas de reescrita deste novo redactor, cuja primeira intervenção remonta, possivelmente, ao episódio em que Lancelot enlouquece, incluem a transcrição com poucos cortes, a amplificação e o resumo, mas caracterizam-se sobretudo pela evidência da reescrita: o refundidor não se limita a reutilizar esquemas narrativos simples, cenários ou personagens, mas recupera episódios inteiros - como o da investidura de Perceval - ou motivos fundamentais e facilmente reconhecíveis - como o da barca maravilhosa em que Perceval parte para a Cornualha, que retira da *Queste*.

---

[305] Cf. **Suite**, § 570, pp. 551-553.

A integração dos episódios da **Folie Lancelot** no processo de construção de **TP**, que defendemos, leva-nos a recusar a distinção, defendida por Fanni Bogdanow e Emmanuèle Baumgartner, entre o **Tristan**, por um lado, e os textos do Pseudo-Boron, por outro. Na verdade, quem confrontar os episódios que comparecem na **Folie** e, no mesmo momento diegético, em **TP**1 e **TP**2,[307] facilmente concluirá que as diferenças não obedecem a nenhuma opção de fundo: todas as versões contêm um resumo dos dados fundamentais do tema do ódio entre as linhagens; todas elas incluem a cena da investidura de Perceval; todas elas conhecem as cenas da morte da rainha de Orcanie e dos homicídios de Drian e Lamorat. **TP**1, ao contrário da **Folie** e de **TP**2, que a desenvolvem, resume a morte da rainha de Orcanie, mas **TP**1 e a **Folie**, ao contrário de **TP**2, apresentam a investidura de Perceval no mesmo momento da narrativa, precedida do seu encontro com Agloval na casa de sua mãe e narram por extenso a morte de Drian e Lamorat.

***

Regressemos agora aos episódios protagonizados por Galvão e/ou seus irmãos, em que estes demonstram a sua vilania e sede de vingança. Como na quarta fase de redacção, já não é apenas Galvão que é denegrido, mas todos os filhos de Lot com excepção de Gaeriet. Neste momento da diegese em que a cena fundamental da morte de Lamorat e Drian já está muito próxima, um esquema narrativo bem definido é utilizado por várias vezes, apresentando os sobrinhos de Artur em conflito com outros cavaleiros que, embora vencendo-os, os deixam partir, mas que serão mais tarde suas vítimas. Vejamos um resumo das cenas em questão:

---

[306] **Folie**, p. 147.
[307] Cf. Anexo III.

TP1	TP2	Folie
	Agravain (c/ Mordret) ataca Dinadan porque este criticara seu ódio a Lamorat. Din. derruba Agr. mas deixa-o partir. Mais tarde, A e Mordret hão-de matá-lo. (T. IV, §§ 147-154)	
	Mordret e Agravain foram vencidos por Lamorat. Galvão quer matá-lo. (T. IV, §§ 158-159)	
		Gaeriet encontra Estor; são atacados por Galvão, Agravain e Mordret e quase vencidos, mas salvos por Lamorat que convence Galvão a desistir do combate. (pp. 7-19) Lamorat apresenta-se e Galvão diz-se seu inimigo (*vostre pere occist le mien*); Lamorat pacífico, mas separam-se. (pp. 19-20)
Galvão mata cavaleiro e leva donzela à força; Drian ataca-o, mas Ivain interrompe o duelo. Drian conta tudo a Ivain mas jura não revelar vilania de Galvão na corte. Donzela mata-se (T. II, pp. 80-94)		
Galvão derrotado por Brun, que o entrega à donzela que queria vingar-se dele (e por isso aprisionara Gaeriet antes de encontrar Galvão) e que manda matá-lo. Galvão libertado por Lamorat. Gv ataca cav desarmado - Lamorat derruba-o; Galvão quer matar os filhos de Pelinor (T. II, pp. 98-125)		

Note-se a importância dos pontos de intersecção entre as três versões: todas elas apresentam Galvão e seus irmãos em confronto com Lamorat - a sua vítima mais ilustre em **TP** e no contexto do tema do ódio entre linhagens.[308] Duas delas (**TP**1 e a **Folie**)

[308] Já no T. II (§ 635, pp. 214-225) e no T. III (§ 793, pp. 102-103) da edição de Curtis, Lamorat deixava partir Galvão apesar de se encontrar em situação de superioridade; há porém uma diferença fundamental

mostram Gaeriet e Lamorat como aliados, sendo o primeiro vítima de Galvão (pois fora aprisionado por uma donzela que queria vingar-se de seu irmão, no primeiro texto, e fora atacado por três dos seus irmãos, no outro) e o segundo como salvador de um dos dois irmãos (liberta Galvão; salva Gaeriet da morte convencendo Galvão da vileza da sua atitude). Quanto a divergências, nenhuma nos parece significativa: das restantes personagens apresentadas, Drian está perfeitamente integrado no tema em causa, já que será assassinado pouco antes de Lamorat pelos mesmos esbirros. Quanto a Ivain, Estor e Dinadan, são personagens importantes do romance em prosa, personagens francamente positivas, utilizadas para pôr em evidência a crueldade dos filhos de Lot.

Efectivamente, o que é curioso é que, embora as cenas sejam muito semelhantes e tenham a mesma função na economia da narrativa, elas nunca se repetem de uma versão para a outra, como se os respectivos copistas tivessem assegurado a distribuição, por cada um dos manuscritos, dos episódios necessários (e apenas dos necessários) para a preparação dos crimes de Galvão e seus irmãos, evitando (pelo menos nesta parte do texto) as repetições inúteis. Assim, se o episódio fundamental do assassínio de Drian e Lamorat é relatado ou resumido nos três testemunhos, o mesmo não acontece com as cenas que o preparam. Quem quisesse ter acesso ao texto completo teria que recorrer à leitura de todas as versões, mas quem dispusesse apenas de uma versão também poderia seguir a diegese sem sobressaltos ou lacunas de maior. Esta complementaridade entre duas versões alternativas repetir-se-á, de certo modo, no *Pentecostes do Graal*, já que na *Queste* de **TP**1, o narrador, num processo semelhante, optará por não narrar algumas cenas desenvolvidas noutra versão (a *Queste* do Pseudo-Boron), para a qual remete. O que se passa aqui deverá ser algo semelhante: num momento da escrita em que a quantidade de pergaminho gasto corresponderia já certamente ao sacrifício de umas boas centenas de animais, urgia evitar repetições desnecessárias.

Tudo parece indicar, portanto, que **TP**1, **TP**2 e os fragmentos dos mss. 112/12599 editados por F. Bogdanow sob o título de **Folie Lancelot** remontam, quanto aos episódios narrados e referidos neste momento da diegese, a uma versão mais antiga e

---

em relação às passagens da 4ª fase de redacção: Galvão encontrava-se só e não acompanhado pelos irmãos.

possivelmente mais completa do que cada uma delas,[309] que incluiria, certamente, uma parte considerável do texto que elas conservam.[310] E não há dúvida de que esse texto seria uma versão mais antiga de **TP** (mas de modo nenhum a primeira redacção deste romance, já que integra, pelo menos, quatro fases de redacção) e não **TP**1, que para Bogdanow inclui as primeiras ocorrências dos temas do ciclo do Pseudo-Boron, que depois teriam sido desenvolvidos pela **Suite** (numa continuação retrospectiva) e pelo fragmento dos mss. 112/12599 (numa continuação dessa continuação).[311] É provável que a criação do esquema que acabamos de analisar se deva ainda ao quarto redactor de **TP** e que o seu sucessor tenha decidido aproveitá-lo, assegurando assim a continuidade que as suas inovações (relativas a Perceval e à recuperação de **LP**) punham em perigo; é mesmo possível, segundo pensamos, que a maior parte destas cenas, assim como o episódio que preparam (a morte de Drian e Lamorat) pertençam à quarta fase de redacção: o responsável pelo nível 4A teria, assim, introduzido as suas inovações num texto que se apresentava já, pelo menos no que diz respeito ao tema do ódio entre linhagens, como um todo acabado.

***

Entre os múltiplos argumentos que aduz para apoiar a sua tese de que a **Folie** é uma continuação da **Suite du Merlin**, Bogdanow põe ainda em destaque alguns aspectos relativos aos filhos de Lot e às relações que se estabelecem entre eles e que, na sua opinião, seriam específicos dos dois textos. Assim, começa por referir o ódio que Agravain nutre por Gaeriet, que efectivamente nasce na **Suite**[312] e está presente no ms. 12599: nesta versão, quando os restantes filhos de Lot tomam conhecimento da morte da rainha de Orcanie, juram vingar-se. Galvão promete matar Gaeriet, e Agravain, apesar de

[309] Os resumos dos dados fundamentais da linha temática do ódio entre linhagens, presentes, sob formas ligeiramente diferentes, nas três versões, indicia alguns cortes, como já afirmámos.

[310] A versão de **TP** que estava na origem das três versões em apreço não continha certamente todos os episódios que se encontram em cada uma delas, até porque isso implicaria demasiadas repetições de cenas quase idênticas. É possível até que a cena da **Folie** em que Galvão e seus irmãos atacam Gaeriet fosse um desenvolvimento tardio da passagem em que eles tomam conhecimento da morte da senhora de Orcanie e juram vingança, já que não encontramos vestígios, nem **TP**1 nem em **TP**2, de qualquer sentimento de ódio de Galvão por Gaeriet. Porém, não detectámos, em nenhuma das versões, qualquer inflexão específica nas estratégias de escrita. Ainda que a **Folie**, em geral, pareça dedicar mais espaço ao tema do ódio entre linhagens, nenhuma opção sistemática indicia, neste campo, nenhuma inovação verdadeiramente importante.

[311] Cf. F. Bogdanow, **Folie**, pp. XIII-XXVII.

[312] Cf. *supra*, IV, 1.2.

contristado com a morte da mãe, exulta por poder perseguir o irmão odiado.[313] Ora, ainda que seja mais evidente neste texto, a verdade é que o ódio de Agravain por Gaeriet também está presente na versão breve de **TP**, ao contrário do que afirma Bogdanow:[314] quando Galvão, Agravain e Mordret decidem matar Drian e Lamorat, o primeiro avisa os irmãos para não revelarem o projecto a Gaeriet, que dedica ao filho de Pelinor uma profunda amizade. É justamente Agravain quem acrescenta que, no caso de Gaeriet se interpor entre eles e os irmãos da linhagem rival, teria mais prazer em matar o próprio irmão do que os filhos de Pelinor.[315]

Há porém um momento em que a **Folie** parece afastar-se das duas versões tristanianas, ainda que não se aproxime da **Suite**. Depois da morte da rainha de Orcanie, quando toma conhecimento das intenções vingativas dos irmãos, Guerrehet vai ao encontro de Gaeriet e tenta consolá-lo.[316] O irmão menos conhecido de Galvão assume aqui um papel que rompe com a tradição na medida em que a personagem se individualiza, erguendo a voz contra a maioria, mas que no entanto não chega a entrar em contradição com o das suas aparições anteriores. É que ao longo de **TP**, Guerrehet fica quase sempre na sombra, aliando-se, por vezes, ao partido dos mais vis, mas com pouca convicção, como se o fizesse simplesmente porque era necessário tomar partido.[317] Por outro lado, se nas duas versões principais de **TP** Guerrehet subscreve os

---

[313] Cf. **Folie**, p. 6.

[314] Cf. F. Bogdanow, **Folie**, p. XXIV.

[315] «(...) *se nous venions demain a tel point, et je veoie qe Gaheriéz se tornast encontre nous por l'amour de Lamorat et de ces freres, par Sainte Croiz, je ocirroie plus volentiers Gaheriet qe nus des autres.*» (Ms. 757, T. II, p. 126)

[316] Cf. **Folie**, pp. 7ss.

[317] Em **TP2**, Galvão expressa a sua intenção de matar Lamorat numa conversa privada com os seus irmãos (apenas Gaeriet está ausente) e os interpelados respondem a uma só voz que estão do seu lado (cf. T. IV, § 132, pp. 217-218). Depois, quando tomam conhecimento da morte da rainha de Orcanie, ficamos a saber que Galvão *et si autre frere* juram vingar-se de Gaeriet, mas a única voz individual que ouvimos é, uma vez mais, a de Galvão (cf. T. IV, § 146, p. 235). Em **TP1**, o narrador afirma que *misere Gauvain et tuit si autre frere fors seulement Gaheriet haoient de mortel haïne les .III. filz du roi Pellinor* (cf. ms. 757, T. II, p. 67). Nas diversas cenas em que se exibe o mau carácter dos filhos de Lot, Guerrehet nunca está presente, com excepção de uma cena da terceira fase de redacção onde, com Agravain e Mordret, admira a beleza de Iseu adormecida (cf. ms. 757, T. II, pp. 340-353). Tendo os três irmãos sido interpelados por Blioberis, que todos odiavam, é Guerrehet, o mais cortês, que responde, mas quando Mordret decide levar a rainha, os seus dois irmãos aliam-se a ele contra Tristão, embora a única voz individual a erguer-se nesta cena seja a de Mordret. Numa cena que parece pertencer à segunda fase redacção de **TP** (Ménard, T. V, §§ 42-48, pp. 113-121), Agravain e Guerrehet são derrubados por Tristão (que pretende vingar um cavaleiro da *Joiosa Guarda*, morto pelos dois sobrinhos de Artur por ter defendido a superioridade de Tristão em relação a Lancelot) e, enfurecidos, relatam a sua desventura a Artur e Lancelot. Apesar de se tratar de uma cena relativamente longa, é sempre

projectos de vingança de Galvão e seus irmãos, na **Folie** ele não chega a opôr-se à intenção de matar Lamorat, manifestando-se apenas quando ouve defender o assassínio de Gaeriet (para vingar a morte da rainha de Orcanie), posição que não chega a ser assumida nas passagens correspondentes de **TP**1 e **TP**2. Na sequência da cena da **Folie** em que Guerrehet tenta consolar Gaeriet, relata-se o encontro entre Gaeriet, Galvão, Agravain e Mordret: estes atacam o irmão com a intenção de o matar, e apenas a ajuda de Estor e depois a intervenção de Lamorat o salvam.[318] É possível, portanto, que a individualização de Guerrehet na primeira cena seja um acrescento específico da **Folie** que visa matizar o grupo demasiado homogéneo dos irmãos de Gaeriet, para além de sublinhar o ódio de Agravain por Gaeriet (que já vinha da **Suite**) e de evocar a reacção do próprio Gaeriet (o seu sofrimento e sentimento de culpa por ter matado a mãe), mas de um acrescento que implica apenas alterações de pormenor e nunca uma inflexão importante na definição das personagens ou da diegese. Verificámos já que a cena do combate entre os irmãos, em que Estor (aliado habitual das vítimas dos filhos de Lot) auxilia Gaeriet e depois ambos são salvos por Lamorat, que convence Galvão a abandonar a batalha, obedece a um esquema narrativo que se encontra também em **TP**1 e **TP**2 em momentos muito próximos da diegese. Como vimos, esta é uma cena que estabelece com as cenas contemporâneas das duas versões de **TP** a mesma relação de complementaridade que as liga entre elas.

Para concluir este sub-capítulo em nos debruçámos sobre **TP**1, **TP**2 e a **Folie**, cremos que não será demais reiterar a ideia de que a proximidade e a complementaridade destes três textos indiciam a sua dependência em relação a um original comum[319] e que os episódios comuns aos três remontam à quarta fase de redacção. Existem ainda um desenvolvimento específico desta fase de redacção, que detectámos apenas na **Folie** e na versão breve de **TP** - e que designámos «fase 4A -, que implica a reescrita de longas passagens da parte final de **LP** (nomeadamente com recurso ao **Conte du Graal** e à **Suite**) e também alguns desenvolvimentos de pormenor em cada um dos textos (como o que resulta na recuperação de Guerrehet). Estes desenvolvimentos muito limitados -

---

Agravain que toma a palavra e age primeiro, assumindo o orgulho e a violência que já o distinguem desde **LP**; como habitualmente, Guerrehet funciona como uma simples sombra do irmão.

[318] Cf. **Folie**, pp. 7-19.

[319] Como se sabe, esta ideia já fora defendida por E. Baumgartner relativamente a **TP**1 e **TP**2, mas não relativamente à **Folie**. Cf. **Essai**, pp. 61-62.

limitados não apenas no que diz respeito à matéria narrativa em jogo, mas também no que se refere às suas consequências - revelam uma característica deste momento final da diegese, em que o início da *Queste* já está bastante próximo: as iniciativas de refundição multiplicam-se, tornando a tarefa de reconstituir o processo de escrita cada vez mais difícil.

4. O ÓDIO ENTRE LINHAGENS NA *DEMANDA*

Os episódios que constituem a **Demanda** surgem, no desenvolvimento da diegese, pouco tempo após as últimas cenas da **Folie** e de **TP** que analisámos no capítulo anterior. No momento em que os cavaleiros de Artur partem em busca do Graal, a senhora de Orcanie já não vive, e Lamorat e Drian já morreram às mãos de Galvão, mas Perceval ainda não o sabe. Por outro lado, é provável que em geral, também quanto à cronologia da escrita, a parte tristaniana da **Demanda** seja posterior aos episódios de **TP** que, diegeticamente, lhe são anteriores. O estudo do tema do ódio entre linhagens no **Tristan** revelou uma evolução sensível que acompanha a intriga: as interpolações da terceira fase de redacção surgem pela primeira vez num período bastante recuado da vida de Tristão, anterior à sua arturianização, e dão lugar à quarta fase num momento já muito mais próximo da partida em busca do Graal. Veremos que o tratamento do tema em questão na **Demanda** revela mais afinidades com a quarta fase de redacção de **TP** do que com a terceira. É necessário, porém, ter em conta que a *Queste* primitiva apresentava já algumas características que condicionaram necessariamente a abordagem, por parte do Pseudo-Boron, do tema do ódio entre linhagens na **Demanda** e o tratamento das personagens a ele associadas.

4.1. Os filhos de Lot no nível primitivo da *Demanda*

Quando, na **Queste** da Vulgata, Galvão encontra Estor, ambos se queixam de andarem errando há muitos dias sem encontrar aventuras e Galvão acrescenta:

> por aler solement, sanz autre besoigne fere, ai je puis ocis plus de dis chevaliers dont li pires valoit assez, ne aventure ne trovai nule.[320]

A **Demanda** contém a mesma cena em que estes dois cavaleiros abandonados pela graça se queixam da falta de aventuras, mas não o comentário transcrito, que tanto poderia ter sido acrescentado pelo autor de **QV** (que aliás denota alguma tendência para sublinhar os pecados de Galvão, um cavaleiro particularmente insensível aos desígnos divinos) como

[320] **QV**, p. 147.

eliminado pelo Pseudo-Boron. Esta última hipótese parece, no entanto, mais provável. É que, no início da **Mort Artu**, Galvão confessará ter matado dezoito companheiros da Távola Redonda - informação que, apesar de não se encontrar na parte *Mort Artu* que fecha **DP**, poderá remontar à *Queste* primitiva, pois é evocada na **Demanda**, no episódio do castelo Negam, pela *donzela laida* que tenta assim impedir Galvão de ir em busca do Graal.[321] Ainda que esta cena pertença inequivocamente à matéria tristaniana, tudo leva a crer que, tanto em **QV** como no nível primitivo da **Demanda**, os assassínios de Ivain, o Bastardo,[322] Patrides[323] e Bandemaguz[324] não teriam sido os únicos cometidos pelo sobrinho de Artur, mas representavam os diversos crimes em que o infeliz se vira involuntariamente enredado.

Que a morte de Bandemaguz remonta certamente à *Queste* primitiva apesar de não se encontrar em **QV**, defendeu-o já José Carlos Miranda convincentemente:

> Como é sabido, a **Queste del Saint Graal** fala nela; a **MA** também; as várias versões do **TP** não deixam de a ter bem presente; mas só a **Demanda** portuguesa a relata. Desde cedo, este episódio foi considerado pelo conjunto da crítica como sintomático do carácter tardio da **Queste del Saint Graal**, porque não era concebível que um texto original fizesse referência, sem a narrar, à morte de tão importante personagem, provocada por outra que ainda o era mais. A "Queste" original, mesmo se concebida como texto autónomo e desligado do **Lancelot**, deveria logicamente conter esse episódio. (...) um conjunto cíclico de romances dificilmente poderia passar ao largo de pontos fundamentais da biografia das suas personagens de proa, sobretudo quando esses pontos se situavam no coração da diegese e não num qualquer passado obscuro (...).[325]

O leitor perdoar-nos-á certamente a longa citação pois reconhecerá a importância destas linhas, que recuperam um argumento fundamental a favor da autonomia da **Demanda** em relação a **QV**, argumento que, como muitos outros, a crítica tem contornado com o objectivo de conceder a primazia ao texto da Vulgata.

Também a cena em que se relata o duelo mortal de Galvão com Ivain, o Bastardo remonta à *Queste* primitiva visto que comparece, idêntica, em **QV**. Quanto à morte de

---

[321] **Demanda**, § 43, p. 48.
[322] Cf. **Demanda**, § 156, pp. 122-124 e **QV**, pp. 152-154.
[323] Cf. **Demanda**, § 140, pp. 109-110.
[324] A morte de Bandemaguz é apenas referida em **QV** (p. 261), mas narrada em **DP** (§§ 268-273, pp. 215-219).
[325] **A Demanda e o Ciclo**, p. 77. Cf. igualmente pp. 78ss.

Patrides, ainda que a sua configuração original tenha sido profundamente alterada pelo refundidor tristaniano, pertencia já ao texto primitivo,[326] embora sem assumir a mesma importância: tratava-se de uma personagem secundária e a sua morte era apenas um elo necessário no encadeamento de vinganças entre a morte de Ivain de Cenel e o primeiro confronto entre Galvão e Bandemaguz. Talvez por isso (ou talvez porque a cena original da morte de Patrides está definitivamente perdida) apenas detectámos paralelismos interessantes entre a sequência em que é relatado o homicídio de Ivain, o Bastardo e aquela em que é narrada a morte de Bandemaguz. Em comum, estas duas cenas apresentam não apenas a virtuosa morte dos assassinados (Ivain pede a Galvão que o leve a uma abadia, onde se confessa e comunga;[327] Bandemaguz segue a velha tradição guerreira e faz o seu *mea culpa* no local do duelo, morrendo com as mãos em cruz sobre o peito[328]), mas também o sincero arrependimento de Galvão, a quem ambos perdoam e que se assegura de que os seus corpos serão sepultados com dignidade. Como referiu José Carlos Miranda:

> Tal como se pode ler no nível primitivo da matéria narrativa de **DP**, no percurso de Galvão (...) não há (...) o mínimo traço de vilania, deslealdade ou espírito rancoroso e gratuitamente vingativo. O seu grande erro é não andar reconciliado com Deus. É porventura nessa ausência de percepção dos fins últimos que radica a sucessão de tragédias que sobre si se vão abatendo. Incapaz de solicitar a graça divina para a acção cavalheiresca da qual é mais do que legítimo representante, fica à mercê do acaso e da "maa ventura", à qual não cessa de atribuir responsabilidades.[329]

O facto de Ivain e Bandemaguz assumirem a função de representantes das vítimas do Galvão do primeiro nível de redacção em dois episódios paralelos - evitando assim o monótono relato de dezoito duelos mortais - está de acordo com as afinidades que, desde **LP**, são conhecidas entre ambos. Recorde-se que, neste romance, face à hesitação de Artur e de alguns dos seus homens, Lancelot e depois Ivain, o Bastardo haviam intercedido pelo rei de Gorre quando este se candidatara a um lugar vago na Mesa Redonda.[330] Foi possivelmente o apreço que Ivain aí demonstrara por Bandemaguz, o

---

[326] É para vingar Patrides que Bandemaguz se opõe pela primeira vez a Galvão. Cf. **Demanda**, § 146, pp. 113-114.
[327] Cf. **Demanda**, § 156, pp. 123-124.
[328] Cf. **Demanda**, § 271, pp. 217-218.
[329] **Galaaz**, pp. 143-144.
[330] Cf. **LP**, T. V, LXXXV, 5-8, pp. 4-7.

que levou o autor da *Queste* primitiva a reunir as duas personagens na abadia onde Galaaz toma posse do escudo de Mordaim.

Porém, apesar de remontarem ambas, sem dúvida alguma, ao nível primitivo da **Demanda**, e apesar de desempenharem funções muito semelhantes na economia da obra, a morte de Ivain, o Bastardo e a de Bandemaguz contêm diferenças significativas que se explicam, em parte, pela inexistência de intervenção do refundidor na primeira cena, em oposição a um trabalho de reescrita relativamente importante na segunda, mas também a uma maior integração da cena da morte de Bandemaguz na trama da *Queste,* onde assume uma função muito importante na preparação da **Mort Artu**. Recordemos as circunstâncias em que o sobrinho de Artur e o velho rei se defrontam. Num primeiro momento, Bandemaguz desafia Galvão para vingar Patrides, mas o combate é interrompido por Estor.[331] Ao reconhecer o rei de Gorre, Galvão dá-se por vencido, numa exibição muito evidente da sua cortesia, típica do nível primitivo. Algum tempo depois, o destino voltará a opôr as duas personagens:[332] a repetição do confronto, que agora terá consequências trágicas, parece servir para confirmar que a *mescheance* persegue, de facto, o sobrinho de Artur, num efeito de sentido semelhante ao sugerido pelo paralelismo entre as duas cenas em que Galaaz o ferira, primeiro com uma simples lança[333] - o que parecia infirmar a profecia da espada do padrão -, depois com a própria espada maravilhosa[334] - o que a confirma. Se, aquando do primeiro confronto com Galvão, o que movia Bandemaguz era o desejo de vingar seu sobrinho Patrides, agora é o próprio Galvão quem se deixa levar pela *vendetta* familiar: seu irmão Mordret fora atacado pelo rei de Gorre e pedira-lhe vingança, sem revelar a identidade daquele que o deixara ferido; Galvão desafia Bandemaguz e, no termo do difícil combate que os opõe (e que mantêm por *desconhocença*) fere-o de morte.

Na perspectiva do redactor primitivo da **Demanda**, se é Galvão quem desfere os golpes que vitimarão Bandemaguz, é sem dúvida Mordret quem apresenta mais culpas: não apenas porque encobriu a identidade do adversário a Galvão quando lhe pediu que o vingasse, mas sobretudo porque o que levara Bandemaguz a atacá-lo intempestivamente,

[331] Cf. **Demanda**, §§ 146-147, pp. 113-115.
[332] Cf. **Demanda**, §§ 268-270, pp. 215-216.
[333] Cf. **Demanda**, § 88, p. 78.

apesar de desarmado, fora a imensa crueldade que ele demonstrara ao matar, gratuitamente, uma donzela que o rei de Gorre tentava impedi-lo de violar.[335] Ora, o mau carácter de Mordret estivera já no centro de um episódio anterior, em que Galvão tomara também, erradamente, a sua defesa.[336] Quando um cavaleiro lhe pedira ajuda contra o inimigo que o perseguia, Galvão interviera para o ajudar, mas fora derrubado. No momento em que o perseguidor, cortesmente, descia do cavalo para continuar o combate com Galvão, o cavaleiro fugitivo cometera um gravíssimo atropelo às mais elementares regras cavalheirescas, passando com o seu cavalo por cima dos outros dois. Galvão acabara por descobrir que o traidor perseguido era Mordret e o seu cortês adversário, Gaeriet, que vira o irmão arrastar uma donzela presa à cauda do seu cavalo e o atacara para a defender. Estas duas cenas, que têm como objectivo demonstrar a vilania de Mordret e as consequências nefastas da fidelidade de Galvão para com ele,[337] desenvolvem-se paralelamente, segundo um esquema que já detectámos em episódios muito próximos e também pertencentes ao nível primitivo de redacção: mais uma vez, a repetição serve para mostrar que nada se deve ao acaso e a reincidência de Mordret prova que o crime está na sua natureza mais profunda. Como sempre nesta fase de redacção, Galvão não comete nenhuma deslealdade e é com as melhores intenções que acaba por agir a favor da destruição e do Mal.

Ora, as duas sequências que acabámos de evocar ladeiam um episódio fulcral para a preparação do conflito que há-de deflagrar na **Mort Artu**, em que Morgana revela aos três irmãos as pinturas da sala das imagens - pinturas em que Lancelot representara a sua relação adúltera com Genebra.[338] Como afirmou José Carlos Miranda, esta cena surge na continuidade de **LP** e apresenta (como as cenas acima referidas) um Galvão que nada tem a ver com a personagem do nível tristaniano que, perante esta situação, optaria claramente pela vingança.[339] Efectivamente, ao contrário de Mordret, Galvão e Gaeriet não estão dispostos a revelar a traição de Lancelot pois temem provocar um conflito de consequências trágicas. É sem dúvida significativo que uma das

---

[334] Cf. **Demanda**, §§ 253-254, pp. 204-205.
[335] Cf. **Demanda**, § 266, pp. 214-215.
[336] Cf. **Demanda**, §§ 256-260, pp. 206-210.
[337] Fidelidade que primeiro o leva a matar Bandemaguz, e depois a tornar-se cúmplice num ataque que deixa o seu irmão favorito gravemente ferido.
[338] Cf. **Demanda**, §§ 262-263, pp. 211-212.
[339] **Galaaz**, p. 162. Cf. *ibidem*, pp. 157-162.

poucas sequências narrativas do nível primitivo da **Demanda** em que Galvão contracena com seus irmãos sirva para preparar a **Mort Artu**: verificámos já que, no quarto nível de redacção de **TP**, a integração de Galvão no conjunto dos filhos de Lot tinha o mesmo objectivo, ainda que numa óptica totalmente diversa. Enquanto o refundidor tristaniano procurava diluir responsabilidades, descrevendo-os como um bando de criminosos em que Gaeriet era a única virtuosa excepção, o autor da *Queste* primitiva seguia a tradição de **LP** e **MA**, que opunha os generosos Galvão e Gaeriet aos perversos Mordret e Agravain.

Regressemos agora aos crimes involuntários do primitivo Galvão. Ivain, o Bastardo, Patrides e Bandemaguz não são as suas únicas vítimas cujas mortes são relatadas: o homicídio do rei de Gorre foi preparado por uma série de cenas encadeadas (e profundamente refundidas) que incluem a morte de Patrides e têm início com o episódio da *morte cuitada* de Ivain de Cenel. Quando os caminhos de Galvão e deste seu parente se cruzam, ambos decidem seguir juntos por um tempo. Então, aproximando-se de um castelo, avistam algo que os surpreende:

> acharom sobre ũũ pedram leteras escritas dentro na pedra que diziam: «Aqui jaz Lamorat, o que per treiçom matou Galvam, o sobrinho de rei Artur.» Dês i er acharom outras leteras que diziam: «Esto defendem os do castelo que niũũ do linhagem de rei Artur seja ousado de entrar dentro; ca, se i soo entrar e soo for, todo o mundo nom no guorecerá de per morte.»[340]

Face a esta explícita ameaça, Galvão decide recuar e aconselha Ivain a acompanhá-lo, mas este responde-lhe que não modificará o seu percurso *por pavor de morte*, pois não quer que o acusem de *maldade* e *covardice*. Ivain, abandonado à sua sorte por Galvão, entra no castelo e é supliciado pelos seus habitantes, que vingam assim a morte de Lamorat. Entretanto, a irmã de Ivain de Cenel toma conhecimento do sucedido e decide vingá-lo: leva Patrides a atacar Galvão, mas este mata-o apesar de saber que se trata de um cavaleiro da Távola Redonda. Em seguida, é Bandemaguz que desafia Galvão para vingar a morte de Patrides, seu sobrinho. O duelo é interrompido por Estor, e Galvão mostra o seu arrependimento por ter atacado o rei Bandemaguz, um amigo que não reconhecera.

[340] **Demanda**, § 130, p. 103.

Se o homicídio de Patrides mostra o Galvão cruel da matéria tristaniana, o duelo com Bandemaguz revela sem sombra de dúvida as características da personagem do nível primitivo. Ora, o arrependimento sincero de Galvão diz respeito não apenas ao combate com o rei de Gorre mas também à morte do seu sobrinho,[341] que já faria parte, certamente, da *Queste* primitiva, embora tenha sido posteriormente refundida. Quanto ao episódio que leva à morte de Ivain de Cenel e está na origem das cenas encadeadas que referimos acima, remonta também, certamente, à *Queste* primitiva, apesar de ter sido igualmente muito alterado.

José Carlos Miranda defende que, das duas inscrições ameaçadoras colocadas à entrada do castelo, apenas a segunda pertence ao nível primitivo, pois a primeira insere-se na tradição, que já vem de **LP**, dos castelos hostis ao rei Artur e prepara um outro episódio que retoma a mesma temática - o do castelo do Conde Arnalt.[342] Também aqui, a nosso ver, a distinção entre o Galvão do nível primitivo e o do nível tristaniano é visível, já que a decisão do sobrinho de Artur de recuar perante as inscrições que o ameaçam é mais grave no nível tristaniano do que no nível primitivo, pois só no nível tristaniano ele é directamente responsável pelo ódio que os habitantes do castelo nutrem pela sua linhagem. É que, embora nos romances de cavalaria em geral, desviar-se do percurso iniciado para não ter que enfrentar o perigo seja considerado um acto de cobardia condenável, à luz da nova moral da cavalaria reformada, de que Galaaz é o modelo, não seria o acto de Ivain revelador de uma temeridade excessiva e tanto mais exagerada quanto se tratava de um obscuro cavaleiro que estava longe da excelência de um Lancelot ou de um Tristão? Recorde-se que Galaaz e Melians, alguns fólios atrás na **Demanda**, haviam deparado com um dilema semelhante: tendo chegado a uma bifurcação, encontram uma cruz de madeira onde uma inscrição os avisa de que o caminho da direita é seguro, enquanto o da esquerda está cheio de perigos.[343] Melians, desejoso de provar o seu valor, opta pelo caminho mais difícil apesar da sua inexperiência, o que quase o leva à morte: assim se demonstra que o jovem cavaleiro deveria ter sido mais prudente. Naturalmente que já na *Queste* primitiva a cena do dilema de Galvão e Ivain também apontava responsabilidades a Galvão, que deixava um

[341] Cf. **Demanda**, § 147, p. 115.
[342] Cf. **Galaaz**, pp. 136-137.
[343] Cf. **Demanda**, § 63, p. 63.

companheiro enfrentar só perigosos inimigos, mas as responsabilidades eram certamente partilhadas e a desproporção entre a culpa de ambos e as trágicas consequências dos seus actos era um sinal de que a *mescheance* os perseguia.

Outro aspecto que nos leva a defender a inclusão do episódio em apreço no nível primitivo da **Demanda** tem a ver com alguns paralelismos que se estabelecem com outras sequências desse nível. É que tal como Ivain, o Bastardo (que o Galvão da matéria primitiva mata involuntariamente), este outro Ivain é um parente próximo do sobrinho de Artur. Quando se apresenta ao escudeiro que o recebe no castelo, Ivain diz: *eu hei nome Ivain de Cenel e som da casa de rei Artur e de seu linhagem.*[344] Mais tarde, os cavaleiros que o aprisionam referem a relação de parentesco que o une a Galvão: são *coirmãos.*[345] Claro que se poderia argumentar que as referências às relações de parentesco poderiam ter sido acrescentadas pelo refundidor tristaniano, aliás muito interessado nessas questões, para reforçar a responsabilidade de Galvão na morte de Ivain. Porém, é sabido que, se a fidelidade aos companheiros da Távola Redonda é letra morta para o Galvão da matéria tristaniana, a solidariedade para com a sua linhagem é talvez o único valor que ele não trai e está, aliás, na origem de grande parte dos seus crimes. Não é por acaso que nenhuma das suas vítimas do nível tristaniano pertencerá à sua linhagem ou à de Artur e que Ivain das Brancas Mãos, o cavaleiro que Erec matará por *desconhocença* e que ele se encarregará de vingar, acabando por matar Erec, é seu *parente chegado,*[346] enquanto entre as quatro vítimas do Galvão da matéria primitiva se encontram dois dos seus primos, os quais, significativamente, partilham o nome do único primo coirmão que a tradição lhe atribui desde Geoffrey of Monmouth: Ivain, filho de Urien.[347] Assim, tal como as mortes paralelas de Ivain, o Bastardo e Bandemaguz, também as mortes dos dois Ivain, destas duas personagens que funcionam como duplos de Ivain, o Grande, assumem na *Queste* primitiva uma dimensão simbólica, já que sugerem que a violência desventurada de Galvão não recairá apenas sobre os seus companheiros da Távola Redonda em geral (que Bandemaguz e Patrides representam)

[344] **Demanda**, § 131, p. 104.
[345] **Demanda**, § 132, p. 105. Também a irmã de Ivam de Cenel diz a Galvão *som vossa parenta mui de preto* (§ 135, p. 106).
[346] **Demanda**, § 341, p. 258.
[347] Ivain e Galvão são filhos de duas irmãs do rei Artur.

mas também sobre os que, dentro desse colectivo, lhe estão mais próximos: os seus parentes.

4.2. Os crimes de Galvão no nível tristaniano

Nos episódios do nível primitivo que acabámos de analisar, Galvão, ao contrário do que acontece na quarta fase de redacção de **TP**, age só e não em companhia dos irmãos. Este é, sem dúvida, um factor de descontinuidade entre a *Queste* e a **Mort Artu**, obra em que, como já vimos, a função destrutiva de Galvão não se pode desligar da solidariedade para com seus irmãos, mas é também um aspecto que aproxima a personagem da tradição. Do mesmo modo que, em Chrétien de Troyes, um Galvão cortês mas insensível às subtilezas do amor ou incapaz de aceder à experiência espiritual servia de contraponto a Lancelot ou a Perceval, também na *Queste* primitiva as insuficiências do sobrinho de Artur contrastam com a perfeição de Galaaz. O cavaleiro reprovado por excelência é, já aí, Galvão, não porque ele seja particularmente vicioso, mas porque o seu alto estatuto na corte de Logres e os seus antecedentes literários fazem dele o mais legítimo representante do conjunto dos cavaleiros de Artur. Possivelmente por essa razão, é o sobrinho de Artur quem beneficia da visão dos cento e cinquenta touros que representam os cavaleiros da Távola Redonda:[348] desses, apenas três são brancos - os três eleitos do Graal - e sabemos que Galvão não é um deles. Todos os outros são orgulhosos pecadores, insensíveis ao valor da espiritualidade e avessos ao cumprimento da confissão e da penitência - tal como Galvão que, após a explicação do sonho, se recusará a confessar-se ao eremita que para isso o convocara.[349]

Que Galvão funciona, já no nível primitivo da **Demanda** e desde o início do romance, como contraponto de Galaaz, prova-o a aventura da espada do padrão. Nesta reescrita da aventura do **Merlin** que visa agora designar o melhor cavaleiro do mundo (Galaaz, naturalmente), Galvão é o único que tenta, sem sucesso, retirar a lâmina da rocha: fá-lo por respeito a Artur, que lho pedira, mas também porque a sua incapacidade

[348] Cf. **Demanda**, § 153, p. 120. A visão de Estor, pelo contrário, diz respeito às suas próprias insuficiências e às de seu irmão Lancelot (cf. **Demanda**, § 154, pp. 120-121 e § 159, pp. 126-127).

de ver para além do imediato o impede de intuir as consequências nefastas do seu gesto - incapacidade espiritual que se reflecte na desventura que o persegue e que se opõe à perfeição de Galaaz.[350] A profecia emitida por Lancelot segundo a qual Galvão será ferido por Galaaz com a própria espada do padrão - profecia que se cumprirá relativamente cedo no desenvolvimento diegético da **Demanda**[351] - confirma a importância simbólica da oposição entre os dois cavaleiros.

Ora, o refundidor tristaniano da *Queste* toma a prova da espada do padrão como modelo para a construção de uma nova cena que, embora reforçando a responsabilidade de Galvão pelos seus crimes e anunciando o péssimo carácter que ele virá a assumir no segundo nível de redacção da **Demanda**, mantém a simétrica oposição entre o sobrinho de Artur e Galaaz. Uma donzela mensageira apresenta na corte uma espada maravilhosa que se enche de sangue no momento em que Galvão a desembainha, representando os seus crimes futuros: anuncia assim o trágico percurso de Galvão, o mais nefasto da demanda, em oposição à prova anterior, que anunciava o futuro do cavaleiro eleito. Um pouco mais tarde, a *donzela laida* torna explícito o contraste entre os dois cavaleiros:

> Sabe que dom Galaaz que aqui see - este é ora o milhor cavaleiro do mundo - nom fará tanto bem a esta demanda como tu farás de mal, ca tu per tua mão, que em mau ponto filhaste a espada, matarás em XVIII destes teus companheiros, ataes que valem mais ca tu de cavalaria.[352]

É natural, portanto, que tanto o nível primitivo como o nível tristaniano da **Demanda** apresentem Galvão cometendo os seus crimes - involuntários ou conscientes - sem o auxílio dos outros filhos de Lot: conciliando a influência de **TP** e da *Queste* primitiva, o refundidor herda, do primeiro, o carácter da personagem, e do segundo, a sua função de contraponto (solitário) de Galaaz. Os três homicídios de Galvão que identificámos como pertencendo ao nível primitivo, assim como um dos dois que remontam ao nível tristaniano são actos solitários, como a *donzela laida* faz questão de

---

[349] O facto de o homicídio de Ivain, o Bastardo surgir logo após esta visão e antes da sua explicação confirma que a sua função não é apenas literal, mas simbólica.

[350] Para uma análise mais detalhada do significado simbólico das provas das espadas, cf. A. S. Laranjinha, ««Um microcosmo textual? O episódio do Pentecostes do Graal na **Demanda** Portuguesa», *in* C. A. Ribeiro e M. Madureira (org.), **O Género do Texto Medieval** (actas do colóquio da Secção Portuguesa da *Associação Hispânica de Literatura Medieval*), Lisboa, Cosmos, 1997, pp. 85-96.

[351] **Demanda**, §§ 253-254, pp. 204-206.

[352] **Demanda**, § 43, p. 48.

frisar: dirigindo-se ao rei Bandemaguz, diz-lhe que «(...) *ũũ soo cavaleiro te matará ti e teu sobrinho Patrides e Erec e Ivam e tantos destes outros* (...)».[353] Com efeito, todos estes cavaleiros serão mortos por Galvão, sem o auxílio de qualquer dos seus irmãos. A profecia será confirmada pelos homicídios narrados ao longo do romance, que serão posteriormente evocados na corte de Artur: quando o corpo de Erec chega a Camalot, já o rei e os seus cortesãos choravam Ivain, o Bastardo, Ivain de Cenel, Patrides e o rei Bandemaguz e *maldiziam Galvam poque se começara aquela demanda*.[354]

A opção do refundidor é confirmada pelo facto de as referências a crimes anteriores à partida dos cavaleiros em demanda do Graal implicarem pequenos ajustes com o objectivo de eliminar as referências aos cúmplices de Galvão. Assim, a mesma *donzela laida* recorda a responsabilidade do sobrinho mais velho de Artur na morte de Lamorat e Drian, mas não a de seus irmãos Agravain e Mordret,[355] que haviam participado com ele nos ataques a estas suas vítimas, ainda que tivesse sido Galvão o responsável pelos golpes finais.[356] Mais tarde, quando Galvão e Ivain de Cenel chegam ao castelo onde se encontra sepultado Lamorat, avistam uma incrição que recorda o ódio que os seus habitantes nutrem por Galvão, mas não pelos seus irmãos ou pela linhagem de Lot em geral.[357] Quanto à eliminação da referência à morte de Drian, é menos sistemática e resulta certamente de uma tendência para a simplificação característica da **Demanda**, mais do que de uma opção estratégica. Como já vimos, a *donzela laida* faz referência à morte dos dois irmãos, mas os parentes de Lamorat, em cujo castelo, aliás, só o corpo deste último está sepultado, apenas evocam, repetidamente, o amante da senhora de Orcanie.[358] Mais tarde, a tia de Perceval menciona o desgosto pela morte do sobrinho Lamorat, que a levou a refugiar-se na Floresta Gasta,[359] mas Perceval interroga Galvão sobre a sua responsabilidade na morte de seus irmãos e de seu pai, mortes que Galvão recordará pouco depois.[360]

---

[353] **Demanda**, § 44, p. 48; sublinhado nosso.
[354] **Demanda**, § 354, p. 265.
[355] Cf. **Demanda**, § 43, p. 48.
[356] Cf. **Folie**, pp. 76-80.
[357] **Demanda**, § 130, p. 103. A responsabilidade de Galvão (apenas) é novamente referida no mesmo episódio: cf. § 132, p. 105; § 133, p. 105; § 137, p. 107.
[358] Cf. **Demanda**, § 130, p. 103; § 132, p. 105.
[359] Cf. **Demanda**, §§ 212, p. 170.
[360] Cf. **Demanda**, § 238, p. 190 e § 246, p. 200.

Curiosamente, apesar da flagrante degradação do carácter de Galvão na parte tristaniana da **Demanda**, os homicídios por ele perpetrados que podemos atribuir de raiz ao segundo nível de redacção deste romance são apenas dois, ainda que as mortes de Ivain de Cenel, Patrides e Bandemaguz tenham sido submetidas a refundições mais ou menos profundas. Trata-se dos assassínios de Erec e Palamedes, duas personagens tristanianas de primeiro plano. Tal como os de Ivain, o Bastardo, e Bandemaguz, também os homicídios destes dois heróis são paralelos e complementares, já que concluem dois percursos em certa medida simétricos.[361] Por outro lado, mesmo no segundo nível de redacção, estamos longe de atingir as dezoito mortes que serão recordadas na **Mort Artu**. Também aqui, a função das cenas dos homicídios de Galvão não é simplesmente narrativa, mas simbólica, pois os dois cavaleiros representam o conjunto mais vasto e indefinido das suas vítimas.

Esta função representativa dos seus homicídios parece tornar particularmente significativo cada um dos elementos que constituem os episódios em causa, inclusivamente o facto de Erec ser assassinado por um Galvão solitário,[362] enquanto Palamedes sucumbe aos golpes de Galvão e Agravain.[363] A primeira cena está de acordo com a tendência geral do romance do Pseudo-Boron para se centrar sobre o filho mais velho de Lot, enquanto a segunda recupera a tradição que já vinha de **TP** de o integrar no conjunto dos irmãos traidores. A dívida da **Demanda** em relação à cena da morte de Drian é aliás evidente, já que, tal como aí, um dos cavaleiros pretende cortar a cabeça ao adversário mortalmente atingido mas, acedendo ao conselho do irmão, desiste de o fazer. Porém, a **Demanda** inverte a hierarquia estabelecida por **TP**: já não é Mordret quem insiste em cortar a cabeça do seu inimigo e Galvão que a isso se opõe, temendo as críticas,[364] mas Galvão que se prepara para o fazer e Agravain que lhe pede para não decapitar *atam bõõ cavaleiro*. Depois, quando revela o nome dos seus assassinos a Lancelot e Estor, Palamedes acusará Galvão, desculpando Agravain, que *foi em sa*

[361] Erec e Palamedes são as únicas personagens do nível tristaniano da **Demanda** cujos percursos são longamente narrados. Erec é o cavaleiro excepcional que acaba por cometer um crime gravíssimo (o homicídio da própria irmã); Palamedes, o cavaleiro pagão que se converte e que chega a assistir, com os cavaleiros eleitos, à aparição do Graal em Corberic.
[362] Cf. **Demanda**, §§ 342-345, pp. 258-260.
[363] Cf. **Demanda**, § 604, pp. 440-442.
[364] Cf. **Folie**, p. 78 e ms. 757, T. II, p. 131.

ajuda, mas mais lhe pesou que lhi prougue.[365] Deste modo, embora utilizando um esquema narrativo que provém da quarta fase de redacção de **TP** (e mais especificamente da **Folie**), o Pseudo-Boron utiliza-o já com objectivos diferentes dos que norteavam o seu antecessor: mostrando que Galvão é pior do que Agravain, o nosso redactor mantém-se fiel ao seu objectivo de isolar o filho mais velho de Lot como representante do Mal.

***

Como vimos nos capítulos anteriores, os homicídios do Galvão tristaniano não são uma criação da **Demanda**, antes amplificam um tema que surge embrionariamente na **Suite** (com a promessa de Galvão de vingar a morte de seu pai) e se prolonga em **TP** e na **Folie Lancelot** (com as mortes de Drian e Lamorat). Ora, os crimes de Galvão são preparados, tanto nestes últimos textos como na **Demanda**, por alguns duelos que só não têm um desfecho fatal porque são interrompidos no momento em que o mais fraco dos contendores estava a ponto de sucumbir. Vejamos, no quadro abaixo, os resumos dessas cenas:

[365] **Demanda**, § 605, p. 443.

TP1	TP2	Folie
Galvão prepara-se para matar cavaleiro (com quem combatera apesar de este, gravemente ferido, ter recusado o confronto), quando Tristão intervém. Tristão vence duelo contra Galvão, que não quer reconhecer a derrota; Guerrehet intercede, identificando o irmão, e Tristão não o mata por respeito a Artur. (I, pp. 75-83)		
Galvão é acusado de violentar donzela e de matar cavaleiro sem razão. Tristão, para os vingar, luta c/ Galvão e está perto da vitória quando Estor interrompe duelo e consegue que Galvão se entregue à viúva que pedira vingança, salvando-o da morte. (I, pp. 243-256)		
	Agravain (c/ Mordret) ataca Dinadan porque este criticara seu ódio a Lamorat. Din. derruba Agr. mas deixa-o partir - mais tarde, Agravain e Mordret hão-de matá-lo. (IV, §§ 147-154, pp. 235-243)	
		Gaeriet encontra Estor; são atacados por Galvão, Agravain e Mordret e quase vencidos, mas salvos por Lamorat que convence Galvão a deixar o combate. Lamorat apresenta-se e Gv diz-se seu inimigo (*vostre pere occist le mien*); Lamorat pacífico, mas separam-se. (pp. 8-18)
Galvão fere cavaleiro de morte e leva donzela à força. Drian encontra cavaleiro moribundo e promete vingá-lo: ataca Galvão e teria certamente ganho sem a intervenção de Ivain, que reconhece as armas de ambos e interrompe o duelo. Drian conta tudo a Ivain mas jura não revelar vilania de Galvão na corte. (II, pp. 80-94)		

Alguns dos episódios acima resumidos constavam já de um outro quadro que apresentámos no sub-capítulo anterior[366] e onde se verificava que, nas duas principais versões manuscritas de **TP** e na **Folie**, os filhos de Lot eram por diversas vezes poupados por cavaleiros que, apesar de os terem derrotado, os deixavam partir, mas seriam mais tarde suas vítimas. Isso acontecia não apenas com Lamorat[367] e Drian (na terceira cena de **TP**1 do quadro acima), mas também com Dinadan (na única cena de **TP**2 acima referida).

Examinemos agora de uma outra perspectiva os episódios que preenchem o quadro acima apresentado. Comecemos pelas sequências da versão longa de **TP** e da **Folie**, que partilham diversos elementos: ambas põem em cena vários filhos de Pelinor, de acordo com a estratégia da 4ª fase de redacção de **TP** de integrar Galvão no conjunto dos seus irmãos pecadores; ambas evocam o ódio a Lamorat, dado fulcral neste ponto da diegese em que se prepara a morte do filho de Pelinor; em ambas, a generosidade da personagem que põe fim ao combate (Dinadan, em **TP**2 e Lamorat, na **Folie**) serve para pôr em evidência a ingratidão dos filhos de Lot, que mais tarde hão-de matar aqueles que um dia os salvaram. Em suma, ambas as cenas se integram harmoniosamente no contexto mais geral desta parte de **TP**, que visa caracterizar negativamente os filhos de Lot (com excepção de Gaeriet, que na segunda cena tem o papel de vítima) e mostrar a superioridade moral de Lamorat.[368] Ao contrário do que se poderia pensar, a relativa cordura de Galvão na cena da **Folie** - onde ele desiste de matar Gaeriet contra a vontade de Mordret e Agravain, que persistem na intenção de vingar a morte da mãe - não implica nenhuma incoerência em relação à parte de **TP** onde se insere: tanto o desejo de vingar a mãe como a decisão de poupar Gaeriet implicam a mesma fidelidade à linhagem, único valor positivo que norteará o filho de Lot até ao fim.

Os episódios de **TP**1, embora próximos dos que referimos anteriormente e cumprindo a mesma função de preparar os crimes de Galvão e seus irmãos, apresentam diversas características comuns que os individualizam: em todos eles, Galvão é o único filho de Lot negativamente caracterizado; em todos eles, Galvão comete uma traição e é

[366] Cf. *supra*, IV, 3.
[367] Cf. Ménard, T. IV, §§ 158-159, pp. 247-248 e ms. 757, T. II, p. 125.

desafiado por um cavaleiro que pretende assim vingar uma injustiça; em todos eles, Galvão está prestes a ser vencido quando a intervenção de um companheiro o salva. Ao contrário do que se passa nos episódios anteriormente referidos, encontramo-nos perante típicas realizações de um esquema narrativo muito específico que encontraremos também na **Demanda** - o esquema do duelo interrompido.

Antes de mais, conviviria interrogarmo-nos sobre a razão do aparecimento solitário de Galvão: numa fase de redacção em que ele surge geralmente rodeado pelos irmãos, esta insistência no isolamento da personagem surpreende. Diga-se, porém, que não se trata de uma opção sistemática do ms. 757;[369] ressalve-se ainda que o segundo episódio é nitidamente uma duplicação do primeiro, dada a importância das semelhanças que os unem: as personagens em confronto são, nos dois casos, Galvão e Tristão e em ambas as cenas Galvão está numa situação desesperada, sendo a intervenção de um terceiro cavaleiro, que se socorre do argumento do alto estatuto de Galvão, absolutamente necessária para impedir a sua morte. Já afirmámos, no capítulo anterior, que o paralelismo entre as duas cenas serve não apenas para sublinhar o mau carácter de Galvão, mas também para mostrar a modificação da atitude de Tristão para com ele, pois se na primeira cena a simples menção do nome de Galvão o fizera desistir de o atacar, já na segunda o amante de Iseu, mais bem informado sobre os vícios do adversário, estava decidido a dar-lhe uma lição.[370] Apesar de tudo, a repetição do esquema do duelo interrompido associado à apresentação de Galvão isolado, que se estende a um terceiro episódio e é exclusiva do ms. 757, parece-nos confirmar a ideia que apresentámos também no capítulo precedente, de que, apesar de uma mesma narrativa de base com objectivos comuns (neste caso, a degradação do carácter dos filhos de Lot e a preparação da morte de Lamorat e Drian), a quarta fase de redacção de **TP** apresenta, em blocos narrativos relativamente limitados, versões alternativas e complementares distribuídas pelos diferentes manuscritos.[371]

---

[368] O seu discurso em defesa das regras de cavalaria e mais especificamente da fidelidade aos companheiros da Távola Redonda lembra outros episódios. Cf., por exemplo, Curtis, T. III, §§ 793-794.
[369] Cf. ms. 757, T. II, pp. 124-126 (Galvão e seus irmãos projectam matar Lamorat) e pp. 128-138 (acabam por fazê-lo).
[370] Cf. *supra*, p. 20.
[371] Cf. *supra*, p. 72ss.

Mas regressemos à **Demanda**, já que o episódio do primeiro combate de Galvão com Bandemaguz estabelece visivelmente uma relação directa com a segunda cena de **TP**1. Quando o rei de Gorre desafia Galvão para vingar a morte de Patrides, os dois cavaleiros lutam até à chegada de Estor que, apercebendo-se do grande valor dos contendores, interrompe o duelo:

> Quando ele viu ambos os cavaleiros, que tam bravamente começarom sua batalha, logo conhoceu Galvam, mas rei Bandemaguz nom. E pero, porque o viu tam bõõ em armas, logo esmou em seu coraçom que era da Távola Redonda e que se combatia com Galvam por desconhecença. Entam se chegou a eles e disse a Galvam:
> - Senhor, leixade esta batalha ataa que fale com vosco e com esse cavaleiro que se combate com vosco.
> E ele o leixou logo.[372]

Na cena de **TP**1, é Tristão quem luta com Galvão, mas é ainda Estor que intervém e as semelhanças são visíveis mesmo ao nível da sintaxe:

> Quant il vit les .II. chevaliers qui einssi se combatoient enmi le chemin et tot a pié, il ce met cele part por savoir s'il en reconnoistroit aucun. Et quant il est sor elz venuz et il les a un pou regardéz, il reconoist monseignor Gauvain et set tout vraiement que c'est il, mes l'autre chevalier ne pot il oucquez reconnoistre. (...) Lors se met avant, (...) et dit: «Seignor chevalier, je vos pri que vos lessiéz ceste bactaille jusqu'a tant que j'aie parlé à vos.» Et il s'areste erraument li uns ensus de l'autre.[373]

A filiação directa da cena da **Demanda** na passagem do T. I da edição do ms. 757 é inquestionável.

Ora, a repetição do esquema do duelo interrompido numa cena (do nível tristaniano) que surge imediatamente após o segundo duelo entre Galvão e Bandemaguz vem confirmar que nada é gratuito no trabalho do refundidor tristaniano da **Demanda**, pois o dito esquema fora já acrescentado para fechar o primeiro combate entre estas duas personagens.[374] Como habitualmente, o refundidor não se limitou a acrescentar duas cenas com marcas ou personagens tristanianas a dois episódios do nível primitivo, mas optou por reforçar, através de um forte paralelismo entre as cenas por ele interpoladas, os laços que já uniam dois episódios muito afastados no desenvolvimento da diegese, embora muito próximos quanto ao seu significado - os dois combates entre Galvão e

[372] **Demanda**, § 146, p. 114; sublinhados nossos.
[373] Ms. 757, T. I, p. 250; sublinhados nossos.

Bandemaguz. Assim, o que resulta da comparação entre as duas sequências narrativas é o seguinte:

1° duelo Galvão / Bandemaguz (§§ 146-147)	2° duelo Galvão / Bandemaguz (§§ 274-276)
1/ Bandemaguz desafia Galvão para vingar a morte de Patrides. 2/ Combatem duramente até à chegada de Estor, que os interrompe pois apercebe-se da grande proeza de ambos: dirige-se a Galvão e pede-lhe que suspenda o duelo. 3/ Estor pede ao rei Bandemaguz que se identifique.	1/ Meraugis desafia Galvão para vingar a morte de Bandemaguz. 2/ Combatem duramente até à chegada de Erec, que os interrompe pois apercebe-se da grande proeza de ambos: dirige-se a Meraugis e pede-lhe que suspenda o duelo. 3/ Erec pede aos dois cavaleiros que se identifiquem.

Na primeira cena, que recobre apenas em parte um episódio da *Queste* primitiva, Estor não precisa de insistir com Galvão para que ele abandone o combate com Bandemaguz: como já vimos, o Galvão primitivo ressurge e manifesta o seu arrependimento sincero pela morte de Patrides, ajoelhando-se perante o velho companheiro. Na cena do combate com Meraugis, Galvão também não necessita de ser convencido, já que a sua situação é, segundo parece, muito má:

> assi que todo homem que a batalha visse logo entendiria que o peor havia em Galvam e o outro o melhor. (...) Galvam se combatia tam descomunalmente (...) que estava a tal pavor de morte, em hora de receber toda honra (...).[375]

Neste caso, é o jovem cavaleiro das armas negras que é preciso demover. Tal como Estor quando dialogara com Tristão no segundo episódio de **TP**1, Erec toma imediatamente o partido de Galvão e diz-se pronto a combater para o defender: em ambos os casos, é certamente o facto de Galvão ser um dos cavaleiros mais prestigiados da Távola Redonda, sobrinho do próprio rei Artur, o que leva os dois cavaleiros a interceder por ele,[376] mas nem Tristão nem Meraugis são realmente influenciados pela argumentação dos seus companheiros. O primeiro, que já deparara mais do que uma vez com os crimes de Galvão e tomara a decisão consciente de o atacar, acaba por aceder apenas a entregá-lo à senhora que lhe pedira vingança; o segundo deixa-o partir, não por respeito ao sobrinho de Artur, mas por amor a Erec.

---

[374] Note-se que, embora ambos os combates remontem ao nível primitivo, os desfechos paralelos são da responsabilidade do interpolador tristaniano.

[375] **Demanda**, §§ 275-276, pp. 220-221.

Os paralelismos que acabamos de levantar vêm provar, mais uma vez, que o trabalho de reescrita do refundidor tristaniano é de uma extrema subtileza. Acrescente-se que a escolha de Erec como intercessor pelo sobrinho de Artur não é aleatória, já que ele será uma das suas vítimas na **Demanda**: o refundidor tristaniano associa assim a influência dos episódios de **TP**1 que apresentam o esquema do duelo interrompido e das cenas de **TP**2 e da **Folie**, em que os cavaleiros que poupam Galvão ou seus irmãos são as suas futuras vítimas, o que confirma a conclusão a que já chegáramos de que **TP**1, **TP**2 e a **Folie** remontam a uma fonte comum.

Se nos concentrarmos de novo nas duas cenas da **Demanda**, a impressão de que nada, no processo de reescrita, se deve ao acaso sairá reforçada, já que nelas intervêm quatro personagens que virão a estar envolvidas num dos dois únicos crimes de Galvão que podemos atribuir, de raiz, ao refundidor tristaniano deste romance - o homicídio de Erec.[377] Tendo o filho do rei Lac sido ferido de morte por Galvão, Estor e Meraugis encontram-no no local do combate, moribundo, e ouvem o relato da traição cometida pelo sobrinho de Artur (que o atacara estando ele muito ferido), tomando em mãos a dupla missão de revelar o crime na corte e de o vingar.[378] Estor, na presença de Meraugis e Galaaz, desafiará Galvão com o intuito de vingar a morte de Erec, mas o duelo será fixado para daí a quarenta dias, perante Artur, por sugestão de Galvão que pretende assim fugir a um combate temível.[379] Nos capítulos em que se narra o regresso de Boorz de Sarraz, preparando simultaneamente a **Mort Artu**, que fecha a **Demanda**, o refundidor tristaniano associa a promessa de vingança de Estor à causa fundamental do conflito entre as linhagens de Ban e Artur: conta que, assim como os rumores sobre o adultério de Lancelot e Genebra iam alimentando o *mortal desamor entre el-rei e a linhagem de rei Bem*, também Estor, apesar das tentativas de pacificação de Boorz, *nom se podia outorgar de cousa que prol fosse de Galvam, ca o tĩia por desleal e amava tam muito Erec que lhi nom podia escaecer sa morte e dizia que ainda seeria vingado.*[380] A morte de Erec assume portanto, no final da **Demanda**, a importante função de

---

[376] Cf. ms. 757, T. I, p. 251 e **Demanda**, § 276, pp. 221-222.
[377] Palamedes é a outra vítima tristaniana do Galvão da **Demanda** (cf. §§ 604-605, pp. 440-443).
[378] Cf. **Demanda**, §§ 341ss, pp. 257ss.
[379] Cf. **Demanda**, §§ 498-499, pp. 368-369.
[380] **Demanda**, § 631, p. 458.

representar os crimes do Galvão tristaniano ultrapassando, simultaneamente, o âmbito restrito do conflito entre as linhagens de Lot e Pelinor e fazendo a ligação com a temática, herdada da **MA**, do conflito entre as linhagens de Ban e Artur. Curiosamente, na **Demanda**, a morte de Agloval é apenas prevista[381] e os dois homicídios do Galvão tristaniano longamente descritos são os de Palamedes e Erec, que nada têm a ver com a linhagem de Perceval. Isso poderá explicar-se pela tendência da **Demanda** para generalizar as causas e os efeitos da acção do Mal, mas revela também que o redactor da parte tristaniana da **Demanda** nem sempre partilha as prioridades do quarto redactor de **TP**.

***

Laurence Harf-Lancner, num artigo intitulado «Gauvain l'assassin: la récurrence d'un schéma narratif dans le **Tristan en Prose**»,[382] compara as cenas onde são narradas as mortes de Drian (**TP**1[383] e **Folie**[384]), Lamorat (**TP**1[385] e **Folie**[386]), Erec (ms. B.N. fr. 112), Palamedes (**TP**2[387]) e Dinadan (ms. B.N. fr. 24400[388]), sublinhando que todas as vítimas são excelentes cavaleiros, assassinados pelos filhos de Lot *dans un simulacre de combat qui viole toutes les règles chevaleresques.*[389] Lancner, que não recorre ao texto da **Demanda** para as cenas que comparecem no texto português (as mortes de Erec[390] e Palamedes[391]), preferindo-lhe as versões francesas, que não apresentam aliás em relação à nossa versão diferenças de maior, nota que as cinco cenas em questão partilham a mesma estrutura narrativa e apresentam semelhanças de escrita que não podem dever-se a uma simples coincidência. Assim, segundo a crítica francesa, todas as cenas se desenvolvem de acordo com o seguinte esquema:

1/ O encontro: o herói encontra os seus adversários em posição de inferioridade (está ferido ou só contra vários).

---

[381] Cf. **Demanda**, § 191, pp. 150-151.
[382] *in* **Tristan-Tristrant. Mélanges en l'honneur de Danièle Buschinger**, ed. A. Crépin & W. Spiewok, Greifswald, Reineke-Verlag, 1996, pp. 219-230.
[383] Cf. ms. 757, T. II, pp. 129-131.
[384] Cf. **Folie**, pp. 76-78.
[385] Cf. ms. 757, T. II, pp. 132-138.
[386] Cf. **Folie**, pp. 79-80.
[387] T. IX, §§ 130-132, pp. 263-268.
[388] Cf. Löseth, §§ 612-613.
[389] «Gauvain l'assassin...», p. 221.
[390] Cf. **Demanda**, §§ 341-350, pp. 257-264.
[391] Cf. **Demanda**, §§ 604-605, pp. 440-443.

2/ O homicídio: durante o combate, Galvão e seus irmãos desrespeitam as regras cavalheirescas (atacam conscientemente um companheiro da Távola Redonda; dois cavaleiros atacam em simultâneo um só).
3/ A morte cristã do herói: o cavaleiro moribundo é recolhido por amigos a quem confia a missão de o vingarem e morre nos seus braços depois de fazer o seu *Mea Culpa*.
4/ O luto da corte: a notícia da morte chega à corte, que chora os mortos e reprova os assassinos.

Levantadas as semelhanças gerais entre as cinco cenas, tentemos agora reconstituir o processo de escrita. Tendo em conta que:
- a morte de Palamedes (personagem herdada de **TP**) surge no termo de um percurso de regeneração que se desenvolve, todo ele, na **Queste** do Pseudo-Boron;
- Erec vê o seu percurso de decadência desenvolver-se neste mesmo texto de acordo com o que fora já anunciado na **Folie** e em **TP**1 (melhor dizendo, na quarta fase de redacção deste romance, à qual pertence também o texto editado sob o título de **Folie Lancelot**);
- as mortes de Lamorat e Drian são longamente preparadas pelas versões longa e breve de **TP** (a partir da terceira fase de redacção) e pela **Folie**, são narradas ou referidas por estes três textos e apresentadas como facto consumado pela **Demanda**
- as mortes de Drian e Lamorat são fulcrais para o desenvolvimento do tema do ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor, tema que motiva a profunda negativização de Galvão e seus irmãos mas que já não está directamente ligado às mortes de Erec e Palamedes (que não pertencem a nenhuma dessas linhagens);
tendo em conta tudo isto, parece-nos evidente que foram os homicídios de Drian e Lamorat que inspiraram as sequências onde são narradas as mortes de Erec e Palamedes, na **Demanda**, e que estes episódios representam já uma fase - obviamente posterior à quarta fase de redacção de **TP** - em que os motivos ou esquemas narrativos primitivamente associados ao tema do ódio entre linhagens se estendem a outros fios narrativos e a outras personagens.

Na verdade, as mortes de Erec e Palamedes têm um importante elemento em comum que as distingue daquelas que lhes serviram de modelo. É que contrariamente aos filhos de Pelinor, cuja preocupação fundamental no momento da morte é a vingança,

os dois cavaleiros da **Demanda**, embora revelem a traição dos filhos de Lot aos companheiros que os encontram moribundos, perdoam aos seus homicidas em duas passagens literalmente muito semelhantes. Imediatamente após a identificação dos culpados, Erec acrescenta *E nosso Senhor lho perdoe, ca eu assi faço;*[392] quanto a Palamedes, afirma: *Deus lhi perdoo e eu faço.*[393] O autor destes dois episódios utiliza o esquema narrativo proveniente de **TP** e persiste na mesma intenção de caracterizar negativamente os filhos de Lot, só que o seu objectivo já não é opôr a perversidade de uma linhagem à excelência da outra, mas sublinhar o contraste entre os maus e os bons e mostrar como o Bem acaba por ser derrotado, pois a deslealdade dos traidores coloca-os sistematicamente em posição de superioridade.

Vejamos agora com mais pormenor como se desenrola o episódio do homicídio de Erec. Depois de, mais uma vez, a *mescheance* se ter abatido sobre ele, levando-o a matar um companheiro da Távola Redonda por *desconhocença*, Erec segue o seu caminho angustiado e depara com Galvão que o interroga sobre o causador dos seus ferimentos. Erec, fiel ao juramento de ser sempre verdadeiro, não se esquiva à pergunta e confessa que matou Ivain das Brancas Mãos. Galvão ataca-o para vingar o seu parente e acaba por feri-lo de morte. Ora, quando Galvão diz a Erec que está pronto a matá-lo para vingar Ivain, o filho do rei Lac mostra a sua surpresa:

> Quando Erec ouviu o que dizia Galvam foi *e*spantado, que bem cuidava que o amava Galvam de todo seu coraçom e da outra parte tiinha-o por tam leal que se lhe ainda mais errasse que nom meteria em el mão, ao mẽos porque eram ambos da mesa redonda.[394]

É verdade que Erec, num episódio anterior da própria **Demanda**, já tomara conhecimento de um dos crimes de Galvão pois soubera, através de Meraugis, que fora ele o assassino de Bandemaguz. A intervenção de Erec em defesa de Galvão nessa cena em que Meraugis lutava com o sobrinho de Artur para vingar a morte do rei de Gorre seguia aliás o esquema, oriundo de **TP**, em que uma futura vítima dos filhos de Lot intervinha a seu favor ou os poupava à morte. Porém, mesmo nesse momento, Erec não chegara a testemunhar nenhuma deslealdade de Galvão e, apesar de perturbado, ficara convencido de que Galvão agira inconscientemente:

---

[392] **Demanda**, § 347, p. 261.
[393] **Demanda**, § 605, p. 443.
[394] **Demanda**, § 342, p. 258

> Se dom Galvam fez esto por desconocença nom deve a seer tam culpado como se o de seu grado fezesse. Certo som eu e creo que lhe pesa em mais ca a vós.[395]

A surpresa de Erec quando percebe que Galvão, mesmo vendo-o ferido e sabendo-o seu companheiro da Távola Redonda, se prepara para o matar, não implica, portanto, nenhuma incoerência se tivermos apenas em conta a **Demanda**, mas entra em contradição com um episódio de **TP**2[396] em que Erec, num momento anterior da diegese embora já posterior ao Pentecostes do Graal, deparara com um Galvão profundamente descortês.

Quando Erec se aproxima da tenda que Iseu mandara erguer junto da *Joiosa Guarda* para se distrair e tentar minorar o sofrimento que lhe causava a ausência de Tristão, faz o que lhe exigem os cavaleiros que guardam a senhora: desarma-se, e só depois penetra nos seus aposentos. Maravilhado pela beleza de Iseu, conversa animadamente com a rainha até que, numa cena paralela à da sua própria chegada, Galvão surge intempestivamente, luta com os seis cavaleiros que guardavam a amante de Tristão e penetra armado na tenda, onde depara com Iseu, a quem ofende deliberadamente: diz-lhe que há senhoras mais belas no reino de Logres e que Tristão também não é o melhor cavaleiro. Erec, decidido a vingar a honra da senhora ofendida, derruba Galvão (que lutara incógnito) e oferece a Iseu a possibilidade de decidir sobre a sua vida. Iseu poupa o cavaleiro vencido, mas logo em seguida surge uma donzela que pede a sua cabeça - o que, mais uma vez, Iseu recusa. Só então Erec retira o elmo a Galvão e o reconhece, surpreendido, apesar de já ter ouvido falar *d'alcunes grans vilenies qu'il avoit fait as chevaliers et as dames, et puis qu'il se fu mis en la queste du Saint Graal.*[397]

É evidente que, depois de viver esta experiência, Erec já não poderia espantar-se com as deslealdades de Galvão. Mas sabemos que o autor da **Queste** do Pseudo-Boron apenas retém, da tradição, aquilo que lhe interessa: o apagamento da longa história de

---

[395] **Demanda**, § 276, p. 221
[396] Cf. Ménard, T. VII, §§ 41-54, pp. 130-147.
[397] Ménard, T. VII, § 54, p. 147.

ódio e emulação entre Tristão e Palamedes é disso um exemplo flagrante.[398] De qualquer forma, a coerência de cada uma das obras é salvaguardada: nem a **Demanda**, nem **TP2** cometem qualquer incoerência em relação aos episódios que, na mesma obra, antecedem as cenas em causa.[399] Ainda assim, é bem possível que a cena de **TP2** não seja anterior à da **Demanda**, pois parece pertencer a uma fase de redacção bastante tardia. O T. VII da edição de Ménard já não apresenta as características muito definidas que, até ao T. V, nos permitiam, com uma reduzida margem de erro, integrar cada sequência narrativa numa determinada fase de redacção; apesar da presença de personagens até então desconhecidas e que assumem um papel importante na **Demanda** (como Claudim, Artur, o Pequeno, e Meraugis), o que poderia levar-nos a pensar que se estava a preparar os episódios da **Demanda** em que eles intervêm, parece haver aqui uma tendência (contrária à da quarta fase de redacção de **TP** e da **Demanda**) para devolver a Tristão o protagonismo que ele detinha na segunda fase de redacção. Assim, retomam-se os longos monólogos de amantes infelizes e as cartas entre Tristão e Iseu, e tenta-se relacionar a temática da deslealdade de Galvão com a história de Tristão e Iseu através desta visita pouco cortês e do combate com Erec perante a rainha.

Ora, um dos episódios referidos por Laurence Harf Lancner no seu artigo «Gauvain l'assassin» - o único sobre o qual ainda não nos debruçámos - parece justamente enquadrar-se no mesmo tipo de tendência, ainda que surja apenas no ms. BN fr. 24 400, um testemunho muito particular de **TP**. Note-se, antes de mais, que a morte de Dinadan não apenas se parece muito com as mortes de Lamorat e Drian, como resulta do desenvolvimento de um anúncio feito em **TP2**, numa passagem que partilha com **TP1** e a **Folie** o esquema narrativo em que uma futura vítima dos filhos de Lot, embora em

---

[398] Cf. *supra*; II, 3.2.

[399] A mesma incompatibilidade entre o T. VII de **TP2** e a **Demanda** é visível numa cena em que Meraugis interrompe um combate entre Galvão e Breüs, salvando o sobrinho de Artur de uma derrota iminente e o narrador anuncia a morte de Meraugis às mãos de Galvão (T. VII, § 190). Esta cena entra em contradição com a **Demanda**, não porque Meraugis apareça aqui enaltecendo Galvão (nesta fase da diegese, certamente anterior à morte de Bandemaguz, Meraugis poderia ainda desconhecer o seu verdadeiro carácter), mas porque o narrador anuncia o seu homicídio pelo sobrinho de Artur, quando na **Demanda** ele-lhe sobreviverá. Convém notar, porém, que **TP2** não inclui o resumo da **Mort Artu** em que Meraugis volta a desempenhar um papel importante, já depois da morte de Galvão. Assim, como habitualmente, apesar das contradições entre versões, a coerência de cada uma delas é assegurada.

situação de superioridade, os deixa partir.[400] Saliente-se ainda que a morte de Dinadan remata uma sequência exclusiva do ms. 24 400 (que prolonga a diegese depois do fim dos restantes manuscritos) onde se relatam as últimas aventuras deste cavaleiro que, tendo sabido da morte de Tristão, resolve regressar à Cornualha para se vingar de Marc e encontra a corte de Tintagel chorando a morte do seu filho mais ilustre. Aí, ouve os lais de Marc e Dinas e interpreta a sua própria composição.[401] Não certamente por acaso, esta sequência inspira-se num episódio do mesmo T.IV de **TP**2 em que Dinadan, tendo lido a carta insultuosa que o rei Marc enviara a Genebra acusando-a de adultério, resolve vingar a rainha: compõe o *laiVoir Disant* onde ridiculariza Marc e que será cantado por um harpista profissional na corte de Tintagel.[402]

A filiação desta sequência em episódios relativamente recuados de **TP** (das segunda e quarta fases de redacção) poderia levar-nos a pensar que se trataria de uma passagem bastante antiga, anterior à **Queste** do Pseudo-Boron. Mas essa hipótese terá que ser afastada pois a morte de Dinadan é uma evidente reescrita da morte de Palamedes. Antes de mais, as cenas dos homicídios destas duas personagens partilham dois pormenores que não encontramos em nenhuma das outras cenas: quando avistam o cavaleiro inimigo, dois filhos de Lot (Agravain e Mordret, na **Demanda**; Galvão e Agravain, no ms. 24 400) trocam um breve diálogo: um deles (Agravain na **Demanda** e Mordret no ms. 24 400) mostra-se receoso de atacar tão bom cavaleiro, mas logo o outro o convence a desafiá-lo. Depois, nas duas cenas, serão Estor e Lancelot a encontrar o cavaleiro moribundo.[403] Mas a prova de que a influência se dá no sentido **Demanda** > ms. 24400 e não no sentido inverso está no pedido que Dinadan, moribundo, dirige aos companheiros da Távola Redonda, para onde Lancelot e Estor o

[400] T. IV, §§ 135-158, pp. 221-248. Trata-se, como vimos (cf. *supra*, IV, 3.) de uma passagem que não apresenta nenhuma característica específica e que se integra numa sequência relativamente longa que parece pertencer ao quarto nível de redacção de **TP.**

[401] Cf. Löseth, §§ 577-584.

[402] Trata-se de uma sequência relativamente longa e possivelmete pertencente à segunda fase de redacção (cf. Ménard, T. IV, §§ 160-247, pp. 249-349).

[403] Baseámo-nos, para fazer esta comparação, no resumo de R. Trachsler (**Clôtures du cycle arthurien. Etudes et textes**, Genève, Droz, 1996, pp. 195ss), visto que não tivemos acesso à sua edição do ms. 24 400.

haviam transportado a seu pedido (tal como haviam feito Estor e Meraugis com o corpo de Erec, na **Demanda**[404]):

> Por Diex, faite le mien corp mettre delez le corp de Palamidés a priez que Die ait mercit de Dynadan![405]

A intenção do redactor do ms. 24400 é obviamente unir na morte as duas principais criações de **TP**, o grande amigo de Tristão e o seu eterno rival, constituindo assim uma tríade paralela à dos cavaleiros do Graal. Como diz Lancelot,

> Or sont mort li .iij. compagnons, desormaix le puisont bien dire: Tristan est mort a Palamidés antresi a Dynadant gist an la biere.[406]

Na verdade, o autor da interpolação do ms. 24400 não se limitara a encenar a morte de Dinadan, relacionando superficialmente esta personagem com Palamedes e Tristão. Antes de relatar esta última traição dos filhos de Lot, o redactor utilizara a figura de Palamedes numa passagem que tinha como principal objectivo assegurar a transição entre o final de **TP** e o início de **MA**. Ainda antes da morte de Dinadan, já todos na corte de Artur choravam Tristão e Palamedes, e era justamente o homicídio deste que mais ódio inspirava em Logres contra Galvão, já que o facto de o filho de Artur nunca mais ter penetrado na catedral de Camalot depois do corpo de Palamedes aí ter sido sepultado, era uma prova evidente da sua culpabilidade.[407] O narrador sublinha que Galvão era odiado por todos, mas sobretudo pela linhagem de Ban, e Trachsler comenta:

> Toutes ces péripéties autour du corps de Palamidés illustrent bien la déchirure du royaume: le clan de Gauvain accuse le lignage de Ban d'adultère et Lancelot et ses amis traitent les fils de Loth d'assassins.[408]

---

[404] A deposição de Dinadan moribundo no centro da Mesa Redonda é uma variação a partir da cena da **Demanda** em que o corpo de Erec é colocado (por Estor e Meraugis) no seu lugar da Távola Redonda. Cf. **Demanda**, § 355, p. 265.

[405] Citado por R. Trachsler, **Clôtures**..., p. 226.

[406] Cf. R. Trachsler, **Clôtures**..., p. 227.

[407] O sobrinho de Artur temia certamente que uma intervenção sobrenatural provasse a sua culpabilidade. A tradição do cadáver que sangra na presença do assassino, presente em Chrétien de Troyes (cf. **Le Chevalier au Lion**, ed. D. F. Hult, vv. 1177-1185, pp. 36-37), não é referida explicitamente porque está bem viva no imaginário do público do romance.

[408] R. Trachsler, **Clôtures**, p. 221.

Ora, este conflito latente entre a linhagem de Ban e o clã de Galvão está já presente na **Demanda** em termos muito semelhantes, numa passagem que, justamente, anuncia a **Mort Artu**. A única diferença é que, no texto português,[409] é a morte de Erec que polariza o desejo de vingança contra Galvão. Recorde-se que Estor, um importante elemento da linhagem de Ban, desafiara Galvão para vingar a morte de Erec e que o combate havia sido adiado, ficando determinado que deveria ocorrer na corte de Artur. O narrador, ao recordar o facto, havia acrescentado que o objectivo de Estor era também vingar Palamedes, mas isso fora obviamente um acrescento de última hora. Na **Demanda**, é a passagem da morte de Erec que reúne todos os elementos necessários à ligação entre o tema oriundo de **TP** e do ciclo do Pseudo-Boron (o ódio entre linhagens) e o tema da **Mort Artu** (o conflito entre as linhagens de Ban e Artur, motivado pela descoberta do adultério de Lancelot e Genebra:

- porque são, justamente, dois elementos da linhagem de Ban (Estor e Lancelot) que descobrem Erec moribundo e o ouvem acusar Galvão;
- porque, ao contrário do corpo de Palamedes, que é enterrado com seu pai para concluir outros fios narrativos, o corpo de Erec é levado até Camalot (tal como a cabeça de Lamorat na **Folie**), servindo como elemento de acusação perante a corte;
- porque é para vingar a morte de Erec que Estor desafia pela primeira vez Galvão.

É evidente, portanto, que o redactor do ms. 24400 trabalha a partir da *Queste* do Pseudo-Boron, transformando-a com o objectivo muito preciso de restabelecer o protagonismo de Tristão e das personagens tristanianas. Apagando as referências a Erec, ele afasta uma personagem chegada demasiado tarde a **TP** e cujas relações com Tristão eram praticamente nulas. Ao colocar Palamedes e Dinadan no centro dos conflitos da **Mort Artu**, este redactor tristaniano prolonga, para lá da morte de Tristão, um dos propósitos fundamentais dos primitivos autores de **TP**: integrar as suas personagens no mundo arturiano.

[409] Note-se que **TP2** não contém a cena da morte de Erec porque, tal como grande parte das suas aventuras, a dita cena foi eliminada, como prova o facto de o T. IX de **TP2** conservar a referência à acusação de Galvão por Estor e ao duelo adiado (cf. §§ 37-38, pp. 122-125), assim como a referência à anulação do duelo, e à persistência do ódio entre as linhagens de Ban e de Artur, que faz a transição com a **Mort Artu** (§ 142, pp. 282-283).

4.3. Perceval e a vingança

Já na quarta fase de redacção de **TP**, a anunciada morte de Lamorat motivara a recuperação de Perceval e Agloval, naturalmente necessária para que o tema em causa pudesse prolongar-se para lá do homicídio narrado na **Folie**.[410] Com efeito, o projecto esboçado por Galvão, Mordret e Agravain de assassinar Perceval[411] anunciava a continuação da saga das linhagens, que poderia prosseguir com a vitimação da restante descendência de Pelinor: concluída a *Queste*, um redactor tristaniano poderia facilmente eliminar a morte de Perceval em Sarraz e fazê-lo acompanhar Boorz no regresso a Camalot, para depois o deixar morrer às mãos dos filhos de Lot. Porém, recusando uma estratégia de absoluta continuidade em relação a **TP**, o Pseudo-Boron preferiu manter-se fiel à *Queste* primitiva e não alterar os dados deste romance relativamente à morte de Perceval. Quanto à morte de Agloval, que embora não sendo anunciada em **TP** seria a forma mais evidente de ligar os episódios do **Tristan** ao hipotético homicídio de Perceval por Galvão, nunca é narrada, mas chega a ser referida na **Demanda**. Um eremita informa Perceval de que ele nunca mais verá o irmão em vida, pois o responsável pela morte de muitos dos seus companheiros matá-lo-á também a ele.[412]

Mas havia ainda um outro fio narrativo que se poderia trabalhar, e que a **Demanda** não deixará escapar: durante a busca do Graal, põe-se o problema da vingança pela morte de Lamorat, Pelinor e Agloval (um tema que, de certo modo, já estava embrionariamente contido na quarta fase de redacção de **TP**, visto que uma das motivações de Galvão para o assassínio do filho de Pelinor fora, exactamente, o medo de que ele pudesse vingar a morte do pai[413]), e que estava bem explícito nas últimas palavras de Drian e Lamorat.[414] Ora, mais uma vez, a **Demanda** afirma a sua especificidade pois começa por enunciar a possibilidade de vingança apenas para a recusar. Quando um eremita informa Perceval de que ele nunca mais poderá ver Agloval com vida, diz-lhe também que não lhe revelará o nome do assassino *ca muito mal poderia ende viir a vós*

---

[410] Cf. *supra*, IV, 3.
[411] Ms. 757, T. II, pp. 171-172.
[412] Cf. **Demanda**, § 191, p. 151.
[413] Cf. Ménard, T. IV, § 123, pp. 207-208.
[414] Cf. ms. 757, T. II, pp. 137-138 e **Folie**, pp. 78-79.

e aaquel que o há-de matar.[415] Quando a sua tia emparedada recorda a grande tisteza que lhe causara a morte de Lamorat, Perceval diz-lhe que, se soubesse quem o matara, *faria a todo meu poder por vingar sua morte,*[416] mas a sua ascética interlocutora responde-lhe que se o fizesse seria *perjurado e desleal* e que deveria conformar-se, entregando a vingança nas mãos de Deus, ao que ele responde: *pois leixar-me quero em Deus e teer mentes aa vingança do gram vingador.*[417]

Contudo, nem todos os que se cruzam com Perceval partilham a discrição dos dois ascetas. Lancelot, ao avistar o rei mumificado que guarda o segredo da Oliveira Vermelha, deixa escapar:

> Amigo, bem assi está rei Pelinor vosso padre em ũa ínsua onde eu foi ũa vez, já gram tempo há. E, se este houvesse coroa como vosso padre, eu cuidaria ca este era e que mudaram de lá pera *a*qui. (...) Ja mais se nom mudará de como está atá que seja Galvam morto.[418]

Ainda assim, quando Perceval interroga o companheiro sobre a razão da sua referência a Galvão, ele decide calar-se, pelas mesmas razões que haviam inspirado o silêncio dos precedentes interlocutores do jovem cavaleiro: *ca dultava que Persival matasse Galvam se o por verdade soubesse.*[419]

Segundo José Carlos Miranda, esta passagem é uma breve interpolação tristaniana numa passagem do nível primitivo: não apenas a estadia de Lancelot e Perceval na ermida da Oliveira Vermelha (fundamental para o percurso de regeneração de Lancelot, já que é aí ele vê em sonho as penas infernais que o esperam se não se arrepender da sua relação adúltera com Genebra), mas também a consequente visita ao homem da *crasta* que, segundo o eremita, guardaria numa carta o significado da Oliveira Vermelha, tudo, com excepção da referência ao rei Pelinor e a Galvão, seria matéria

---

[415] **Demanda**, § 191, p. 151.
[416] **Demanda**, § 222, p. 179.
[417] *Ibidem.*
[418] **Demanda**, § 211, p. 169. Note-se que a aventura a que se refere Lancelot comparece apenas no **Lancelot** castelhano - a tradução de **LP** de que é testemunho único o ms. 9611 da Biblioteca Nacional de Madrid. Cf. F. Bogdanow, «The Madrid *Tercero libro de don Lançarote* (Ms. 9611) and its relationship to the *Post-Vulgate Roman du Graal* in the Light of a Hitherto Unknown French Source of One of the Incidents of the *Tercero libro*», **Bulletin of Hispanic Studies**, LXXVI, 1999, pp. 442-443.
[419] **Demanda**, § 211, p. 169.

primitiva.[420] Isabel Correia confirma-o ao alegar que aquele homem velho, sentado numa espécie de trono mas armado como um cavaleiro, de espada e brafoneiras e com um escudo branco *acostado aa cadeira aas suas espáduas* poderá ser Nascião.[421]

Com efeito, no **Livro de José de Arimateia**, esta personagem (o ilustre antepassado de Lancelot e Galaaz), depois de sonhar (como Lancelot na **Demanda**) com a sua linhagem, recebera uma carta que continha *os ramos e a alteza da árvore da* [sua] *linhagem*[422] mas que ele só havia de recuperar depois da sua morte: *jamais esta carta verás ementes fores neste mundo*, dissera-lhe o homem bom que lha entregara.[423] Isabel Correia defende:

> Concordamos com J. C. Miranda quando este afirma que a árvore encerra um simbolismo genealógico - o homem bom no **Livro de José de Arimateia** diz a Nascião que na carta está a árvore da sua linhagem - e que as folhas vermelhas, símbolo consagrado da impureza, remetem para o pecado de Lancelot.[424] Além disso, note-se que o tronco era verde, cor da *boa semente* como o **Livro de José de Arimateia** nos diz, ou seja, o tronco da linhagem, os antecessores, eram virtuosos, mas os seus ramos estavam manchados pelo pecado do pai de Galaaz.[425]

Como no **Livro de José de Arimateia**, esboça-se na **Demanda** uma diferença hierarquizadora entre aquele que apenas tem acesso ao sonho que representa a linhagem (Mordaim, no primeiro romance; Lancelot, no segundo) e o que beneficia de uma prova suplementar - um testemunho físico e não simplesmente uma imagem onírica: Nascião, no **Livro de José de Arimateia** e, como anuncia o eremita da Oliveira Vermelha, Galaaz na **Demanda**.[426]

---

[420] Cf. **Galaaz**, pp. 171-176.

[421] I. S. C. Correia, **A Construção da "Linhagem Escolhida" no *Livro de José de Arimateia*, versão portuguesa da *Estoire del Saint Graal*** (Tese policopiada), Lisboa, Universidade de Lisboa, 2003, pp. 27ss.

[422] **LJA**, § 89, p. 281; sublinhado de Isabel Correia. Cf. **Estoire**, § 634, p. 403.

[423] **LJA**, § 93, p. 291; cf. **Estoire**, § 661, p. 420.

[424] J. C. Miranda, **Galaaz,** p. 174.

[425] **A Construção da Linhagem...**, p. 28. Acrescentemos que essa oposição entre os virtuosos antepassados de Lancelot e ele próprio está em evidência no sonho que precede a sua estadia na ermida da Oliveira Vermelha (todos os antepassados ascendiam, coroados, ao Paraíso, enquanto ele, pobremente vestido, ficava na Terra, lamentando-se), sonho em que ele é acusado de desonrar *todolos do teu linhagem que vivos seram* (**Demanda**, § 202, p. 161).

[426] A carta destina-se ao melhor cavaleiro *de todos que nunca trouxeram armas no reino de Logres* (**Demanda**, § 211, p. 170). Note-se que a cena que se segue, em que Perceval e depois Lancelot experimentam tirar a carta da mão da figura mumificada remete de forma evidente para a cena inicial da espada cravada na rocha, também ela destinada a Galaaz e experimentada sem sucesso por Galvão. É curioso, porém, que Lancelot, que se recusara a retirar a espada do Padrão, tente agora a aventura e

Ora, esta personagem que, como outras da *Queste* primitiva, faz a ligação entre o tempo da demanda e o tempo das origens, mantendo-se num estado intermédio entre a vida e a morte que também não é único nessa obra,[427] apresenta certas particularidades que não podiam deixar de dar frutos no terreno fértil do nível tristaniano. Esta figura que, segundo o eremita, *nom sei se foi rei se príncipe*[428] e que aparece sentado numa cadeira *tam fermosa e tam rica como se fosse feita pera o corpo del-rei Artur,*[429] remete, no desenvolvimento tristaniano da cena, para dois reis entre os quais se estabeleciam, na **Suite du Merlin**, múltiplas correspondências: Pelinor e Artur. Assim, se o cavaleiro imóvel como uma estátua lembra a Lancelot o rei Pelinor,[430] este fora por ele avistado não no cimo de uma montanha, numa edificação do género daquela onde surge a misteriosa figura da **Demanda**, mas numa ilha - no mesmo espaço simbólico que havia de acolher Artur ferido de morte depois da batalha de Salesbieres, no mesmo estado intermédio entre a vida e a morte, na mesma situação de expectativa.[431]

A confirmar esta interpretação surge, mais tarde, uma cena protagonizada por Samaliel, filho de Froila, que Artur havia derrotado nos seus tempos de juventude e cuja morte seu filho havia jurado vingar.[432] Vendo Artur adormecido, Samaliel sentira o impulso de o assassinar imediatamente mas, pesando as consequências nefastas que teria a morte de tão bom rei, desistira das suas violentas intenções e, substituindo o gládio do

---

sobretudo que demonstre a sua surpresa e forte contrariedade por não ter vencido a prova que o designaria como o melhor cavaleiro de Logres (cf. **Demanda**, § 211, p. 170). Ao que nos parece, a reacção excessiva de Lancelot só poderá dever-se ao interpolador tristaniano, menos atento do que o seu predecessor à coerência de uma personagem que, para ele, era secundária.

[427] É o caso de Caifás (cf. **Demanda**, §§ 422ss) ou do rei Peleam (cf. **Demanda**, §§ 548ss).

[428] **Demanda**, § 210, p. 168.

[429] **Demanda**, § 211, p. 169.

[430] Na **Suite**, Pelinor é o único rei que aparece, no dia do aniversário da sua coroação, sentado no trono e exibindo todos os atributos da realeza: a coroa, o manto que vestira no dia da sagração, o ceptro e a espada (cf. **Suite**, § 474, pp. 430-431 e *supra*, III, 2.1. e III, 2.2.).

[431] Ainda que, no caso de Artur, a expectativa seja sobretudo a dos súbditos que desejam o seu regresso, e não propriamente do rei. Mas o sentimento de que uma situação de injustiça e perda (o assassínio cometido à traição por Galvão ou a traição de Mordret e a destruição do reino de Logres) deverá ser reparada subsiste em ambos os casos. A confirmação de que um forte paralelismo entre Artur e Pelinor está subjacente a esta cena é a passagem que, no **Palamedes**, se segue ao assassínio do pai de Perceval. Segundo F. Bogdanow, *Just as Gauvain had slain Pellinor* (...) *so Pellinor's sister, the lady of the* Isle aux Phees (...) *had her brother's body taken to the Isle* (...). *Then* (...) *constructed for him "the most precious grave that any one had ever seen", on which was placed the statue of a king* (...). (F. Bogdanow, «The Madrid *Tercero libro de don Lançarote* (Ms. 9611) ... », **Bulletin of Hispanic Studies**, LXXVI, 1999, pp. 446-447; sublinhados nossos.

rei Artur por uma das espadas que levava (a que herdara do pai), partira sem o atacar. Este cavaleiro que usa duas espadas como Palamedes nas suas primeiras aparições em **TP** ou o Balaain da **Suite** é sem dúvida uma criação tristaniana (o motivo da substituição das espadas, que remonta aos poemas de **Tristan**, funciona como uma espécie de assinatura do interpolador) e a cena em que ele avista o rei adormecido inspira-se certamente numa cena fulcral da **Suite**. Tal como na cena em que avistara a *Beste Diverse*, também aqui Artur parte para a caça, se perde dos seus companheiros e se instala junto de uma fonte para descansar. Depois, em vez de cair naquele estado ambíguo entre a vigília e o sono que propiciara a visão da Besta, adormece profundamente. Em seguida, aparece Samaliel, uma personagem que partilha com o cavaleiro da Besta - Pelinor, justamente, que na **Suite** surge logo após o monstro - a atitude agressiva em relação a Artur, mas que, ao contrário daquele, desiste dos seus impulsos homicidas e poupa-o, demonstrando a sua superioridade moral.

Recordemos que, no primeiro romance do Pseudo-Boron, a aparição da Besta e o confronto de Artur com Pelinor se integravam numa estratégia que, para além de aproximar os dois monarcas transformando-os em duplos, tinha como objectivo a culpabilização de Artur. Essa culpabilização, porém, não se alimentava de críticas directas[433] mas de sugestões subtis, o que é aliás habitual na literatura arturiana: no mesmo tipo de indícios culpabilizadores increvem-se, desde Chrétien de Troyes, os silêncios passivos e mesmo o adormecimento de Artur, adormecimento que voltamos a encontrar na cena da **Demanda** e que aliás, nesta obra, remete duplamente para a culpabilidade do rei, já que não pode deixar de evocar o sono profundo dos pecadores Tristão e Iseu na floresta do Morrois, na cena em que Marc, encontrando-os estendidos lado a lado, decide substituir a espada que os separa pela sua deixando assim uma marca da sua presença.

Por outro lado, ainda que as cenas protagonizadas por Samaliel ocorram já numa parte da **Demanda** em que a tendência para a compilação compromete seriamente a estrutura da obra, não há dúvida de que o percurso desta personagem estabelece com o

[432] Referimo-nos já a esta cena, que analisámos sob duas perspectivas diferentes. Cf *supra*, I, 3.1. e III, 2.3.
[433] Com excepção das críticas que Merlim lhe dirige.

percurso de um outro jovem cavaleiro que surge logo no início do romance, numa passagem do nível primitivo, alguns ecos verdadeiramente surpreendentes. Melians e Samaliel são os únicos cavaleiros armados por Galaaz.[434] Pouco após a investidura, Galaaz separa-se deles e cada um segue o seu caminho,[435] mas o Bom Cavaleiro volta a encontrá-los mais tarde, gravemente feridos.[436] Entretanto, ambos haviam deparado com situações similares reagindo de modo diverso: Melians, tendo encontrado um rei adormecido, roubara-lhe a coroa; Samaliel, que ainda para mais tinha a atenuante de querer vingar a morte do pai, poupara o rei opondo a sua cortesia à cupidez de Melians.[437] O paralelismo entre os dois jovens cavaleiros é evidente, mas não se esgota certamente na oposição moral entre eles, fornecendo, nas entrelinhas, uma proposta de identificação entre o rei adormecido do episódio do nível primitivo e o rei adormecido do episódio do nível tristaniano: tal como deduziu José Carlos Miranda numa interpretação em que não recorreu ao segundo nível de redacção da **Demanda**,[438] o rei expoliado por Melians poderá representar a realeza em abstracto, mas não pode deixar de remeter para o rei Artur. A prova de que nenhum dos paralelismos que unem as duas cenas se deve ao acaso está na proximidade literal entre as referências ao sono dos reis (aquilo que, justamente, funciona como uma espécie de imagem de marca do rei Artur!): quando Melians, na primeira cena, ou o escudeiro de Artur, na segunda, tentam despertar o rei, o narrador comenta: *ele / el-rei dormia tam feramente que se nam espertou*.[439]

Vejamos as correspondências que se estabelecem entre os três episódios em análise:

---

[434] A prova de que o interpolador tristaniano, se inspirou na passagem que remonta ao nível primitivo está na proximidade literal entre as duas passagens: *Ante de hora de prima fez Galaaz o escudeiro* [Melians] *cavaleiro, assi como era costume em naquel tempo...* (**Demanda**, § 63, p. 62). *Quando Galaaz o fez cavaleiro*[a Samaliel], assi *como era custume daquele tempo...* (**Demanda**, § 535, p. 392).

[435] Cf. **Demanda**, § 63, p. 63 e § 536, p. 392.

[436] Cf. **Demanda**, § 68, p. 66 e § 536, p. 392.

[437] Recordemos que Melians não se limitara a roubar a coroa do rei, mas levara consigo uma donzela que chorava o seu companheiro ferido: a cupidez e a luxúria são, neste episódio, os pecados de um cavaleiro que não sabe resistir aos seus impulsos, ao contrário do que preconiza a *cortoisie*. Pelo contrário, é a cortesia de Samaliel - cujo delicado gesto da substituição das espadas o impressiona favoravelmente - que Artur põe em evidência.

[438] Cf. **Galaaz,** pp. 57-60.

[439] **Demanda**, § 64, p. 64 e § 543, p. 398.

Nível Primitivo	Nível Tristaniano
Rei adormecido num trono, cuja coroa é roubada por Melians (§ 64, pp. 63-64).	
Rei / cavaleiro adormecido com carta na mão (Lancelot e Perceval não lha conseguem tirar). (§ 211, pp. 169-170)	Parece o rei Pelinor, que espera numa ilha que a sua morte seja vingada. (§ 211, p. 169)
	Rei Artur adormecido não chega a ser atacado por Samaliel, que quer vingar morte do pai. (§ 543, p. 211)

Ao que parece, ainda que o redactor da *Queste* primitiva não estivesse, provavelmente, a pensar em Artur quando criou a figura do rei / cavaleiro da Oliveira Vermelha, que estava relacionado com os pecados de Lancelot e não com as insuficiências do rei de Logres, a verdade é que o interpolador tristaniano fez imediatamente a associação «rei adormecido = rei Artur», e por isso se lembrou de o aproximar de Pelinor. Por outro lado, note-se como, apesar de todas as interferências entre os dois níveis de redacção, cada um deles mantém a sua especificidade: no nível primitivo, os reis não são nomeados, são figuras misteriosas cuja identidade apenas se pode deduzir pelo contexto em que comparecem, enquanto no nível tristaniano, Pelinor e Artur são explicitamente referidos. Quanto à temática da vingança, é central no nível tristaniano mas não no nível primitivo[440] e traduz-se, no segundo nível de redacção, no motivo específico da vingança pela morte do pai.

Regressamos assim, depois de um excurso que o entrelaçamento das linhas temáticas e dos níveis de redacção da **Demanda** exigia, ao tema deste sub-capítulo: o ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor e a sua sobrevivência na personagem de Perceval. Na verdade, se o tema da vingança pela morte de Pelinor ecoa ainda, debilmente, em episódios mais tardios como o de Samaliel, a cena da conversa entre Perceval e Galvão,[441] que segue de perto as referências dos eremitas e de Lancelot aos crimes do sobrinho de Artur, encerra de uma vez por todas o desenvolvimento explícito deste tema. Quando, perturbado pelas acusações que ouvira, Perceval interroga Galvão sobre a sua responsabilidade na morte do pai e dos irmãos, este jura sobre os Santos

[440] Ainda que na cena em que Melians rouba a coroa e leva consigo a amiga do cavaleiro ferido ele acabe por ser perseguido por vários cavaleiros que querem vingar as afrontas por ele cometidas, a verdade é que, nesse caso, a vingança é um recurso narrativo secundário e não, como nos acrescentos tristanianos, a preocupação fundamental dos protagonistas.

[441] Cf. **Demanda**, §§ 237-238, pp. 189-191.

Evangelhos que está inocente e Perceval não duvida da veracidade das suas afirmações. Pondo assim em confronto as duas personagens, o redactor da **Demanda** liberta Perceval da ligação à temática da vingança: depois da cena na fonte e de dois breves combates em que, ao lado de Galvão, o filho de Pelinor enfrenta Artur o Pequeno e depois Claudim,[442] os caminhos dos dois cavaleiros não voltarão a cruzar-se. A vileza de Galvão manifestar-se-á no confronto com personagens que nada têm a ver com a linhagem de Pelinor (nomeadamente nas cenas dos homicídios de Erec e Palamedes) e Perceval entrará numa fase marcadamente espiritual do seu percurso (com a viagem na Barca de Salomão), que exclui qualquer preocupação pela *vendetta* familiar. O episódio do sacrifício da sua irmã, aliás - que remonta, como se sabe, ao nível primitivo, mas que não pode deixar de influenciar o tratamento da personagem pelo Pseudo-Boron - mostra um Perceval praticamente indiferente às solidariedades linhagísticas: a sua indignação pela morte da donzela não é maior nem menor do que a de Boorz e Galaaz.[443]

Aliás, a manutenção, na **Demanda**, do episódio da morte da irmã de Perceval implica já, possivelmente, uma escolha consciente do Pseudo-Boron de apagar a temática do ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor. Recorde-se que na **Folie** a irmã de Perceval não é uma virgem sacrificial mas uma Fúria vingativa que persegue o assassino de Lamorat. Perante duas heranças inconciliáveis, o redactor da **Demanda** não hesitou em eliminar a irmã vingativa[444] para manter a irmã sacrificada da *Queste* primitiva, demonstrando mais uma vez que os caminhos que trilha nem sempre são os abertos pelo quarto redactor de **TP**.

Depois da cena da fonte, o conflito entre Galvão e os filhos de Pelinor não mais voltará a ser referido. Pelo contrário, a violência do sobrinho de Artur vitimará dois cavaleiros exteriores à linhagem de Pelinor (Erec e Palamedes), que serão confortados nos seus últimos momentos por Estor, Meraugis e Lancelot. Depois, Estor tomará em

---

[442] Cf. **Demanda**, §§ 239-244, pp. 191-198.

[443] Quando os cavaleiros do castelo da dona leprosa pedem à irmã de Persival uma escudela cheia de sangue, os três companheiros protestam com igual veemência e no momento em que ela se diz pronta a sacrificar-se, a reação de Perceval não se distingue das demais: *E eles lho outorgarom a mui gram pesar e gram força* (**Demanda**, § 443, p. 328).

[444] A prova de que a **Demanda** conhece a donzela vingativa da **Folie** está na referência à *ínsoa da irmãã de Persival* (**Demanda**, § 281, p. 225): trata-se, naturalmente, da ilha onde a filha de Pelinor atraía os cavaleiros de passagem com o objectivo de se vingar de Galvão.

mãos a missão de vingar Erec desafiando Galvão para um combate judicial na corte de Artur:[445] a insistência na deslealdade de Galvão mantém-se, mas nenhuma referência é feita aos filhos de Pelinor. Finalmente, já na **Mort Artu**, um cavaleiro informará Boorz de que Lancelot e Genebra haviam conseguido anular o combate que Estor fixara para vingar a morte de Erec *e outrossi pola morte de Palamades,*[446] evitando de novo qualquer referência à linhagem de Pelinor. Fazendo de todos os cavaleiros excelentes potenciais vítimas de Galvão e reutilizando esquemas narrativos característicos do tema do ódio entre linhagens em episódios que nada têm a ver com Pelinor ou seus filhos, o Pseudo-Boron contribui para estancar, pouco a pouco, a linha temática que temos vindo a analisar; dando a Estor a missão de vingar a morte de Erec e Palamedes, transfere, imperceptivelmente, o tema do ódio entre linhagens para um conflito que, ainda embrionário em **LP** e na *Queste*, deflagra finalmente com a revelação do adultério de Genebra, tornando-se um dos temas centrais da **Mort Artu** - a guerra entre as linhagens de Ban e Artur.

[445] Cf. **Demanda**, §§ 498-500, pp. 369-370.
[446] Cf. **Demanda**, § 630, p. 458.

5. CONCLUSÃO

Contrariamente à opinião defendida por Fanni Bogdanow no seu **Romance of the Grail**, não nos parece que o ciclo atribuído ao Pseudo-Boron se caracterize pela concisão e a homogenenidade. Apesar dos nexos que fomos descobrindo entre os vários textos que o constituem - que nos permitem falar de «ciclo» a seu respeito -, a verdade é que cada redactor (por vezes cada grupo de redactores) vai desenvolvendo os fios narrativos e as linhas temáticas que herda segundo objectivos que vão variando, pelo menos em parte.

Assim, se detectáramos na **Suite** e na primeira fase de redacção de **TP** uma verdadeira obsessão pela realeza na exposição da decadência moral das figuras régias e da fragilidade do seu poder, a verdade é que, nas terceira e quarta fases de redacção do **Tristan**, o rei está nitidamente em segundo plano. Na **Suite**, como vimos, o conflito é motivado pela eliminação de um rei (Lot) por outro rei (Pelinor), em benefício de um terceiro monarca (Artur), mas Pelinor, o novo aliado, não deixa de lançar a sua sombra sobre as intenções hegemónicas de Artur. Nessa medida, a vingança que Galvão, filho de Lot mas também sobrinho materno de Artur, promete levar a cabo, beneficiará essencialmente o rei de Logres pois purificará a personagem régia graças à eliminação do seu último duplo. Ora, é essa solidariedade profunda entre o rei e os seus homens - homens que Galvão personifica - que está definitivamente quebrada nas últimas fases de redacção de **TP**.

É provável que a **Suite du Merlin** não terminasse com a partida do Morholt para a Irlanda e que outras aventuras de Galvão se sucedessem às que os manuscritos conservaram, nomeadamente aquela em que o filho de Lot mataria Pelinor.[447] Mas é certo que os fragmentos conservados na **Folie** não poderiam, de forma alguma, pertencer

[447] Como referimos acima, F. Bogdanow encontrou um relato da morte de Pelinor integrado num manuscrito do **Palamedes**. Os pontos de contacto que se estabelecem entre a passagem em causa e a **Suite**, não apenas do ponto de vista dos elementos da intriga, mas também da construção simbólica do sentido, levam-nos a pensar que esse episódio tem efectivamente origem na **Suite du Merlin**. Cf. F. Bogdanow, «The Madrid *Tercero libro de don Lançarote* (Ms. 9611)...», **Bulletin of Hispanic Studies**, LXXVI, 1999, pp. 446-447.

ao mesmo texto. Entre a **Suite** e a **Folie**, ou melhor, entre a **Suite** e a quarta fase de redacção de **TP**, a que a **Folie** também pertence, um tema comum (a vingança pela morte de Pelinor) foi submetido a uma radical mudança de perspectiva: dos conflitos pré-feudais que opunham Artur e os seus duplos[448] e da consequente oposição entre um possível usurpador do trono (Pelinor) e o seu legítimo herdeiro (Galvão, o sobrinho materno), passou-se ao conflito entre duas linhagens, estruturas de transmissão do poder que se caracterizam pela estrita agnaticidade[449] e que surgem entre a nobreza por emulação das linhagens régias.[450] Na verdade, é a um verdadeiro *aggiornamento* que procedem os redactores tristanianos: a simbólica arcaizante da **Suite** dá lugar a uma descrição certamente mais consentânea com o que se passaria na Europa das primeiras décadas do séc. XIII.

Ainda assim, a **Mort Artu** - que, como se sabe, tanto a **Suite**, como os redactores tristanianos que desenvolvem a temática que agora nos ocupa nunca perdem de vista - apresenta, quanto a nós, uma visão mais equilibrada das coisas: o conflito que opõe Lancelot e Artur põe em evidência, como já acontecia em **LP**, a crise da relação feudo-vassálica, mas é alimentado pelas solidariedades linhagísticas. Trata-se, aqui, da oposição entre a linhagem mais poderosa do reino (a linhagem de Ban) e o rei, que é também chefe de linhagem e que Galvão (o herdeiro) apoia. O desenlace trágico da **Mort Artu** é a prova de que as solidariedades linhagísticas não se devem sobrepôr às alianças feudo-vassálicas, sob pena de fazer desabar o frágil equilíbrio dos poderes;[451] a reabilitação final de Lancelot, assim como o arrependimento de Galvão por ter levado longe demais o ódio ao seu antigo companheiro demonstram que o rei e os seus não deveriam ter posto os interesses particulares à frente da estabilidade do reino.

---

[448] Como vimos, a **Suite** conserva concepções muito arcaicas do mundo e da soberania: a duplicidade Artur / Pelinor e Artur / Lot parece remontar a uma visão pré-feudal da sociedade, já que as solidariedades entre vassalo e suzerano se limitam a encobrir com uma camada muito superficial a ambivalente relação de rivalidade e dependência mútua entre o mundo dos homens e o «Outro Mundo».

[449] Não é por acaso que os protagonistas do conflito são Galvão e Lamorat, os primogénitos de Lot e Pelinor, aos quais se associam os irmãos, em posição de inferioridade.

[450] Cf. G. Duby, «Remarques sur la littérature généalogique en France aux XIème et XIIème siècles», *in* **La Société Chevaleresque**, Paris, Flammarion, 1988, p. 174.

[451] Cf. D. Boutet, «Arthur et son mythe dans **La Mort le Roi Artu**: visions psychologique, politique et théologique», *in* **La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie**, ed. Jean Dufournet, Paris, Champion, 1994, p. 52.

Ora, se a **Suite** ignorou a problemática linhagística que a **Mort Artu** também contemplava, os terceiro e quarto redactores de **TP** deixaram de parte a reflexão sobre o papel do rei nos conflitos entre as forças centrífugas que as lutas entre linhagens representavam e, criando a linhagem do rei Lot, afastaram Galvão e os seus irmãos do rei de Logres, desligando da figura régia um conflito que tivera origem na sua luta pela soberania. Face a todas estas contradições, a parte tristaniana da **Demanda** tentará assegurar a unidade possível. Por influência da **Suite**, volta a pôr as insuficiências do rei em primeiro plano, mas mantém-se, ainda assim, fiel à evolução de **TP**: os novos fios tecidos em torno do rei Artur insistem sobretudo nas suas fraquezas morais,[452] e mesmo quando é a condição régia que está em causa,[453] o seu papel nos conflitos finais com Lancelot não é sequer sugerido. Também aqui, a **Suite du Merlin** exerceu uma importante influência, já que ao trazer para primeiro plano o crime de Artur, relegara para um plano secundário o conflito do rei com o vassalo traidor. Por outro lado, o estratagema de última hora que consistiu em transferir para Estor a missão de vingar a morte de Erec e Palamedes, vítimas de Galvão, foi uma inteligente forma de evitar a dispersão das matérias: fazendo do irmão de Lancelot o vingador do crime praticado por Galvão, extinguia o tema do ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor e anunciava o conflito linhagístico da **Mort Artu**, evitando porém associá-lo à figura de Artur.

[452] Como no caso da concepção de Artur, o Pequeno ou das acusações da tia de Perceval.
[453] Como na cena protagonizada por Samaliel.

CONCLUSÃO

A opção que tomámos - e que mantivemos até agora - de não discutir a organização do ciclo do Pseudo-Boron como um todo, centrando-nos antes nos textos que dele fazem parte ou a ele estão associados e tentando perceber as suas características específicas e as relações que entre eles se estabelecem foi uma decisão consciente. Ao deixar para o fim um problema que habitualmente ocupa um lugar central nas discussões sobre esta matéria, pretendíamos pôr em evidência algo que, apesar de aparentemente óbvio, nem sempre tem sido observado por aqueles que se dedicam aos estudos arturianos: as conclusões devem surgir no termo da investigação, e não no início. Agora que já compreendemos melhor a génese do **Tristan en Prose** - génese que, como cremos ter demonstrado, não se pode desligar do processo de constituição do ciclo - estamos mais preparados para encarar com lucidez a argumentação de Fanni Bogdanow sobre o «Livro em três partes».

Segundo Bogdanow,

> «The *Post Vulgate Roman du Graal* (...) consists of three parts, the first one including the **Estoire del Saint Graal** and the prose rendering of Robert de Boron's **Merlin**, followed by the first portion of the *Post-Vulgate* **Suite du Merlin**. The second part includes the remainder of the **Suite du Merlin** and a continuation of the latter preserved in part by the **Folie Lancelot**, while the third part consists of revised versions of the **Queste del Saint Graal** and **Mort Artu**.[1]

Para a reconstituição de tão bizarro ciclo, cujas primeiras duas partes carecem de unidade ao ponto de cada uma delas não poder ser designada através de um simples título, Bogdanow baseou-se fundamentalmente numa indicação redaccional da **Suite du Merlin**:

> Et sacent tuit cil qui l'estoire de monsigneur de Borron vauront oïr comme il devise son livre en .III. parties, l'une partie aussi grant comme l'autre, la premiere aussi grant comme la seconde et la seconde aussi grant coume la tierche. Et la premiere partie fenist il au

[1] F. Bogdanow, «The Madrid *Tercero libro de don Lançarote...*», p. 441.

> commenchement de ceste queste, et la seconde el commenchement dou Graal, et la tierche fenist il apriés la mort de Lanscelot, a chelui point meisme qu'il devise de la mort le roi March.[2]

Ora, se a terceira parte corresponde efectivamente a um texto cuja unidade é inquestionável e cujo melhor testemunho é a **Demanda** portuguesa, já a segunda parte tem início no decorrer do percurso de um dos protagonistas da **Suite**: Balaain acaba de jurar a demanda de um misterioso cavaleiro invisível, demanda que o levará ao castelo de Pellehan, onde desferirá o *Golpe Doloroso* que dará inicio às aventuras do Graal. Por outro lado, as especificidades que detectámos na **Suite du Merlin**, que vão do tom que é próprio deste texto, às técnicas de redacção e de construção simbólica que o caracterizam, assim como aos paralelismos que fomos encontrando entre as suas diversas personagens, ou mesmo ao forte pendor arcaizante da visão da realeza que nele perpassa - todas estas características conferem uma forte unidade à **Suite** e desmentem portanto a organização do ciclo que Bogdanow defende a partir desta referência objectiva. Na medida em que há contradição entre a indicação redaccional e a lógica interna do romance, a primeira terá naturalmente que ser abandonada, pelo menos no que diz respeito aos limites de cada uma das partes do ciclo.

Já a referência à tripartição do ciclo, ainda que possa implicar um *clin d'oeil* intertextual à trilogia do verdadeiro Robert de Boron, terá de ser levada mais a sério, pois é provável que corresponda efectivamente à organização da matéria narrativa. Como explicar então a indicação redaccional que citámos? É possível que se trate de uma variação a partir do modelo (presente em vários textos) da organização do ciclo em três partes - três partes de dimensão sensivelmente idêntica, já que isso corresponderia a um ideal de perfeição e de *brevitas* que, por não ser respeitado nos romances cíclicos em prosa, não deixaria de funcionar como um modelo a seguir pelos seus redactores, pelo menos numa declaração de intenções como esta. É exactamente essa necessidade de limitar o excessivo aumento de volume da matéria narrativa que subjaz à seguinte indicação redaccional da **Folie**, também sublinhada pela erudita de Manchester:

> Et sachés que messire Robers de Borron fait savoir pour verité a tous ceulx qui cest compte liront que de ceste forcenerie qui a Lancelot avint par tel maniere comme vous avez oÿ, conte la droicte histoire de latin assés gregneurs merveilles que le françois ne devise, car il ne

[2] **Suite,** § 173, pp. 133-134.

puet mie tant demorer sur ceste chose comme il voulsist, pour ce que trop a a compter de la Queste du Saint Graal.[3]

Com efeito, como defende Bogdanow, a **Suite**, a **Folie** e a **Demanda** partilham:

- a atribuição a Robert de Boron[4] (autor de uma tradução incompleta de um livro ou história em latim);[5]

- a referência ao *conte* ou *branche du Brait*[6] / *conto do Braado*[7] - livro onde estariam reunidas as aventuras que não são narradas no texto em questão;

- a referência ao facto de pertencerem à história do Graal.[8]

A inexistência deste tipo de indicações redaccionais na **Estoire**[9] e no **Merlin** explicar-se-ia, naturalmente, pelo facto de se tratar de textos que remontam a uma fase anterior de construção do ciclo, tendo sido depois integrados no novo conjunto textual.

Outra das justificações que Bogdanow apresenta para o carácter conciso do novo ciclo é o facto de tanto o redactor da **Suite**[10] como o da **Demanda**[11] referirem o **Lancelot** e o **Tristan** como dois textos exteriores à história relatada por Robert de Boron. Os dois romances biográficos são designados *grant ystoire* / *grande estória de Lancelot* / *Tristan* (em oposição à história do Graal), enquanto algumas aventuras da

---

[3] **Folie**, p. 60.

[4] Cf. **Suite**, §§ 20, p. 16; 57, pp. 45-46 e 274, p. 313; **Folie**, pp. 60 e 134; **Demanda**, §§ 62, p. 62 e 274, p. 313.

[5] Cf. **Suite**, § 239, p. 194; **Folie**, p. 60; **Demanda**, § 62, p. 62.

[6] Cf. **Suite**, §§ 239, p. 194; 357, p. 311; 386, p. 335; 387, p. 336; 488, p. 449; 548, p. 524 e também **Folie**, p. 60.

[7] Cf. **Demanda**, §§ 39, p. 45; 585, p. 429; 586, p. 429; 590, pp. 432-433; 592, p. 484; 671, p. 487. Note-se que, ao contrário dos outros aspectos, as referências ao *conto do Braado* estão concentradas, neste romance, em duas sequências narrativas muito restritas: a lista dos cavaleiros da Demanda, no início do romance, e os §§ 585 a 671. À excepção da última passagem, uma interpolação na parte *Mort Artu*, todas as outras pertencem a uma zona do texto muito adulterada por inúmeros cortes e revelando graves incoerências. As referências ao *conto do Braado*, aliás, estão relacionadas com a eliminação de matéria, já que este texto conteria a matéria eliminada.

[8] Na **Suite**, são utilizadas as expressões *cest conte* (§ 57, p. 46); *li contes* (§ 85, p. 62); *l'estore* (§ 241, p. 196); *le conte monsigneur Robert de Borron* (§ 274, p. 313); *ceste ystoire del Saint Graal* (§ 274, p. 313). Na **Folie**, o redactor refere o texto que apresenta como *li contes del Saint Graal* (p. 21) e *cist livres del Saint Graal* (p. 53). Na **Demanda**, ocorre a expressão *estória do santo Graal* (§§ 362, p. 272 e 523, p. 384).

[9] Note-se, porém, que o **Livro de José de Arimateia**, tradução portuguesa da **Estoire**, inclui uma interpolação que visa integrá-lo no novo ciclo: a referência ao Cavaleiro das duas Espadas como autor do *Golpe Doloroso*, de acordo com a versão da **Suite** e da **Demanda**. Cf. **The Portuguese Book of Joseph of Arimathea**, p. 373.

[10] O redactor da **Suite** diz que não relatará algumas aventuras de Lancelot, na medida em que *la grant ystoire de Lanscelot le devise* (§ 239, p. 194). Também faz referência a um episódio da vida de Tristão, acrescentando *si coume la droite ystoire de Tristan le devise* (§ 387, p. 336).

[11] Cf. **Demanda**, §§ 13, p. 27, 280, p. 224 e 373, p. 280 (*grande estória de Tristam*) e § 582, p. 428 (*grande estória de Lançalot*).

Estoire,[12] do **Merlin**[13] e da **Mort Artu**[14] são referidas como pertencendo à história do Graal. Este contraste revela com efeito uma diferença sensível entre os textos do Graal (**Estoire / Merlin** e **Suite / Queste** e **Mort Artu**),[15] por um lado, e **LP** e **TP**, por outro.

Ainda assim, não podemos deixar de notar, como José Carlos Miranda, que a referência do redactor da **Suite** à necessidade de separar a história de Lancelot do seu livro é bem menos radical do que poderia parecer à primeira vista. Afirma o redactor que

> la grant hystore de Lanscelot (...) doit estre departie de mon livre, ne mie pour chou qu'il n'i apartiegne et que elle n'en soit traite, mais pour chou qu'il convient que les .III. parties de mon livre soient ingaus, l'une aussi grant coume l'autre.[16]

Estamos de acordo com o crítico português quando defende, baseando-se na passagem acima sublinhada, que

> o **Lancelot** deveria fazer parte da história, mas não do livro (...). O livro tripartido deveria agrupar apenas os textos relativos ao Graal, conquanto muitos deles, sobretudo nessa fase, contivessem abundante matéria que de algum modo se afastava já dessa temática. (...) O que Fanni Bogdanow identifica como "romance" não seria, então, mais do que o tronco principal de um ciclo do qual o Lancelot seria um ramo ou "branche".[17]

Não se tratava de um novo ciclo, mas de uma reorganização da abundante matéria narrativa existente segundo critérios (nomeadamente a hierarquização dos textos) que já remontavam a **LP**.[18]

Antes de avançarmos para a análise da organização do ciclo na sua dimensão mais vasta, vejamos que problemas põe o núcleo que agrupa os textos do Graal. É provável que, como afirma Bogdanow, a **Suite du Merlin** tal como chegou até nós (em

---

[12] Na **Suite** (§ 240, p. 194), o redactor afirma a sua intenção de *deviser les neuf lignies de Nasciens*. Na **Demanda**, a expressão *assi como o conto há já devisado* diz respeito, não apenas a episódios que integram este romance (cf. § 519, p. 381), mas também a episódios da **Estoire** (cf. § 523, p. 384).

[13] Cf. **Suite**, § 20, p. 16 (a concepção de Artur já foi relatada por Robert de Boron, ele não quer repeti-la).

[14] Cf. **Suite**, § 240, p. 195 (a morte de Galvão pertence a *nostre livre*). Como se sabe, a **Demanda** integra a *Mort Artu*.

[15] A expressão «textos do Graal» é pouco rigorosa na medida em que, de todos estes romances, apenas a **Estoire** e a *Queste* tomam o Graal como objecto central da sua narrativa, mas trata-se da designação consignada pelos textos.

[16] **Suite**, § 239, p. 194.

[17] **A Demanda e o Ciclo**, p. 18.

[18] Cf. *ibidem*, pp. 19-20.

três manuscritos truncados) esteja incompleta, já que pelo menos a morte de Pelinor seria relatada na parte final deste texto.[19] Quanto aos fragmentos dos mss. 12599 / 112 editados sob o título de **Folie Lancelot**, apesar de denotarem uma evidente afinidade com os textos do ciclo do Pseudo-Boron, não podemos, de forma alguma, considerá-los uma continuação da **Suite**, não só porque, como afirmou J. C. Miranda, a **Folie** não pode servir para substituir o **Lancelot** na organização cíclica já que retoma apenas os episódios do extremo final deste longo romance,[20] mas também porque se trata de um texto cujas características nos levaram a integrá-lo na fase 4A de redacção de **TP**. Para se tratar de uma «continuação» da **Suite**, teria que apresentar mais afinidades com este romance, e não diferenças tão profundas no que diz respeito, por exemplo, à personagem de Galvão, que deixa de ser um cavaleiro cortês embora *mescheans* para se transformar num ser desprezível. Se excluirmos, portanto, a **Folie** do *Romance of the Grail* de Fanni Bogdanow, teremos o que consideramos o «ramo central» do ciclo do Pseudo-Boron.

Como dissemos, os dois romances biográficos estariam ligados a este núcleo, o que põe alguns problemas de organização, já que **LP** e **TP** têm diegeses cronologicamente paralelas e intermédias relativamente às duas últimas partes do núcleo do ciclo. A integração do **Lancelot** na primeira fase do ciclo arturiano em prosa era fácil: este texto seguia-se ao **Merlin** (ou à **Estoire**, no caso de o romance protagonizado pelo mago não ter sido integrado no ciclo desde o início) e antecedia a *Queste*: não se punham problemas de sobreposição cronológica. Com o aparecimento do **Tristan**, porém, tudo se altera.

É nossa convicção que a iniciativa de proceder à reconfiguração do ciclo arturiano em prosa terá partido de dois redactores que, embora apresentando, cada um deles, características muito próprias, trabalharam em consonância, influenciando-se mutuamente: o autor da **Suite** e o primeiro redactor de **TP**. Por um lado, o autor da **Suite**, tomando o pseudónimo de Robert de Boron, assumia-se como continuador do **Merlin** mas também da **Estoire**, e por outro lado, o redactor tristaniano, embora assumindo um pseudónimo diferente, ligava o seu texto ao ramo central do ciclo ao fazer

[19] O episódio da morte de Pelinor conservado no **Palamedes** tem fortes probabilidades de ser o original, já que apresenta em relação a outros episódios da **Suite** semelhanças flagrantes no que diz respeito a processos de escrita e de construção simbólica.

de Sador (o antepassado de Tristão) o filho rebelde de Bron, cuja paixão nefasta por uma princesa pagã o distinguia do irmão virgem destinado ao serviço do Graal e dos irmãos sensatos, casados por José de Arimateia.[21] Assim, o percurso de Tristão assumia-se desde o início como uma espécie de desvio de consequências trágicas. Acrescente-se que a **Suite** anuncia o duelo entre o Morholt e Tristão na Cornualha, especificando *ainsi que ly comptes devisera*:[22] ao que parece, este importante episódio de **TP** faz parte do conjunto textual a que pertence também aquele romance.

Globalmente, o objectivo destes dois autores era introduzir no ciclo inicial a semente má da paixão amorosa, de acordo com uma concepção pessimista da vida em geral e da cavalaria em particular: pondo em primeiro plano o incesto cometido por Artur, o Pseudo-Boron anunciava o Apocalipse arturiano; antecedendo a história dos amantes da Cornualha de uma pré-história que sublinhava o poder nefasto do amor, o redactor tristaniano remetia também para o fim trágico do par adúltero. Claro que este projecto não excluía algumas contradições internas, nomeadamente no que diz respeito a **TP**, cujo redactor parece lutar entre a visão do amor como uma força negativa e a imagem positiva de Tristão. Esta contradição desaparece, aliás, com o segundo redactor, que abandona o projecto de integração no ciclo e amplifica as aventuras cavalheirescas, transformando Tristão num Lancelot mais feliz e menos apaixonado.[23]

Que **TP** faz parte, desde a primeira fase de redacção, de um ciclo cujo elemento mais eminente é a história do Graal, confirma-o o Prólogo assinado por Luce del Gat:[24]

> Aprés ce que je ai leü et releü par maintes foiz le grant livre del latin, celui meïsmes qui devise apertement l'estoire del Saint Graal, mout me merveil que aucun preudome ne vient avant qui enpreigne a translater del latin en françois (...).
> (...) je, Luces, chevaliers et sires del Chastel del Gat, voisin prochien de Salesbieres, cum chevaliers amoreus et envoisiez, enpreing a translater une partie de ceste hestoire (...) et ferai asavoir ce que li latins devise de l'estoire de Tristan (...). Et li latins meïsmes de

[20] **A Demanda e o Ciclo**, p. 21.
[21] Cf. Curtis, T. I, §§ 1-3, p 40.
[22] Cf. **Suite**, § 581, p. 567.
[23] Salvo variantes de pormenor, este Prólogo comparece, segundo E. Baumgartner, em todos os manuscritos completos de **TP**. Cf. **Essai**, p. 88.
[24] Em geral, são as características da segunda fase de redacção de **TP** que são consideradas típicas do romance como um todo - imagem redutora, que atribui a este texto uma unidade que ele não possui.

> l'estroire del Saint Graal devise apertement que au tens le roi Artus ne furent que troi bon chevalier qui tres bien feïssent a prisier de chevalerie: Galaaz, Lanceloz, Tristan.[25]

Longe de abraçar os objectivos totalizantes dos redactores mais tardios, o primeiro redactor tristaniano apresenta o seu texto como uma parte da história do Santo Graal - a parte relativa à vida de Tristão, cujo carácter profano é sublinhado pela exibição da condição cavalheiresca de Luce, o seu tradutor. Para que não restem dúvidas sobre a sua estreita relação com os outros textos cíclicos, coloca Tristão no mesmo plano de excelência que Lancelot e Galaaz, os heróis de **LP** e da *Queste*, ao contrário do que farão o segundo redactor e o responsável pela *Queste* tristaniana, para quem Tristão superará Lancelot. Um pormenor objectivo que confirma a precoce integração deste romance no ciclo do Pseudo-Boron é a referência ao *grant livre del latin*, igualmente mencionado na **Demanda**.[26]

Ao segundo redactor tristaniano, que ignora a dependência de **TP** relativamente aos textos do Graal e amplifica a matéria narrativa graças à multiplicação das aventuras e dos amantes infelizes de Iseu, perseguindo o objectivo fundamental de glorificar Tristão (o melhor cavaleiro do mundo) e Iseu (a mais bela rainha), segue-se o terceiro, que, como vimos, conhece muito bem a **Suite** e está bastante próximo do primeiro redactor, embora seja também, naturalmente, infuenciado pelo seu antecessor imediato. A sua intervenção faz-se sobretudo através de breves interpolações cirúrgicas que visam introduzir o tema do ódio entre as linhagens de Lot e Pelinor e a degradação moral de Galvão. Este redactor retoma assim um fio narrativo que remonta à **Suite**, mas impõe-lhe a sua marca - a culpabilização do sobrinho mais velho de Artur, que a reabilitação da linhagem de Pelinor vem ainda sublinhar.

A avaliar pela análise que fizemos do processo de construção de **TP**, a refundição da *Queste* primitiva que veio a resultar na **Queste** do Pseudo-Robert de Boron seria contemporânea ou ligeiramente posterior à intervenção do quarto redactor tristaniano. Antes disso, a *Queste* refundida existiria apenas enquanto projecto. Efectivamente, é apenas com o quarto redactor que o problema da ligação entre **TP**, **LP** e a *Queste* se põe

[25] Curtis, T. I, «Prologue», p. 39.
[26] Cf. **Demanda**, § 62, p. 62. Na **Suite**, o redactor menciona a *ystoire de latin*, que não poderá traduzir na totalidade (cf. § 239, p. 194).

pela primeira vez. Face à necessidade de integrar uma personagem que viria a ser um dos protagonistas da *Queste* e que estava também estreitamente ligada à temática do ódio entre linhagens, o redactor tristaniano optou por resumir alguns episódios finais de **LP**, nomeadamente a entrada de Perceval na vida cavalheiresca e a loucura de Lancelot, visto que o amante de Genebra iria ser libertado pelo jovem cavaleiro. Simultaneamente, integrava Galvão no conjunto dos seus irmãos e opunha-os ao conjunto dos filhos de Lot, o que acentuava a dimensão linhagística do conflito e anunciava também a **Mort Artu**, onde Gaeriet, Agravain e Mordret desempenhavam um importante papel.

É difícil saber em que momento os redactores tristanianos teriam tomado a decisão de levar Tristão a participar na demanda do Graal. Por um lado, excluí-lo da mais alta aventura jamais empreendida pelos cavaleiros da Távola Redonda depois de ter feito da sua integração nesse mesmo colectivo o clímax da sua carreira cavalheiresca seria contraditório e decepcionante. Por outro lado, a sua participação na demanda pressupunha dois problemas fundamentais, que nunca se haviam posto com Lancelot no âmbito do ciclo em prosa: um deles, de fácil resolução, prendia-se com a necessidade de interpolar nova matéria narrativa - as aventuras de Tristão durante a demanda - na *Queste* já existente; o outro, mais complicado, relacionava-se com a morte dos amantes que, ao contrário da morte dos protagonistas de **LP**, deveria surgir ainda antes da **Mort Artu**, já que a tradição implicava a morte trágica e temporã do par adúltero. Não é impossível que, até à terceira fase de redacção, os autores tristanianos tivessem a intenção de concluir **TP** com a morte dos amantes, antes do início da busca do Graal.[27] Mas a forma como se desenvolvem a terceira e quarta fases de redacção, sem a mínima preocupação de preparar o desenlace trágico da paixão tristaniana,[28] mostra que, por essa altura, a participação de Tristão na demanda já era certamente a única possibilidade.

---

[27] Antes das sequências narrativas que, já muito perto do *Pentecostes do Graal*, preparam a *Queste*, há apenas duas referências à participação de Tristão na busca do Graal. Trata-se de duas interpolações muito semelhantes (Curtis, T. I, §§ 284, p. 146 e 323, p. 162) que, numa fase inicial do percurso deste cavaleiro, anunciam detalhadamente uma aventura pouco importante (o homicídio involuntário de Ebes o Nomeado por Tristão, quando este ia em perseguição de Palamedes). Tudo indica que se trate de interpolações tardias. Há porém, também no T. I da edição de Curtis, uma misteriosa referência a um encontro entre Tristão, Lancelot e Galaaz junto de uma fonte, onde os três cavaleiros *tendront lor parlement de la fiere beste* (§ 236, p. 128), que, a ser do primeiro redactor, como cremos, revela que havia desde o início o projecto de levar Tristão a participar na busca do Graal.

[28] A sequência narrativa em que se relatam os aprisionamentos de Tristão por Marc (onde se sublinha o sofrimento do cavaleiro e a vileza do rei) são certamente anteriores à terceira fase de redacção e visavam

A refundição a que a *Queste* primitiva é submetida por parte do Pseudo-Boron visa não apenas ligar o último romance do ramo central do ciclo à **Suite**, mas também reforçar as ligações da *branche* **TP** a esse núcleo (o «livro em três partes» que continha os textos do Graal). É provável, portanto, que Tristão fosse uma das personagens da originária *Queste* do Pseudo-Boron.[29] Porém, a avaliar pela forma como **TP**1 se refere a esse texto no *Pentecostes do Graal*, remetendo para os episódios que o constituem sem os narrar e relatando outras aventuras, é provável que a parte final de **TP** e a *Queste* do Pseudo-Boron tenham funcionado como textos paralelos e complementares. **TP**, embora mencionando os principais acontecimentos ocorridos durante a demanda do Graal, seguiria essencialmente o percurso de Tristão, preparando a sua morte com a invasão do reino de Logres pelo rei Marc e a partida de Iseu para a Cornualha, sem deixar de ir relatando algumas aventuras de outras personagens. A *Queste* do Pseudo-Boron continha provavelmente as aventuras de Palamedes (personagem oriunda de **TP** mas transformada de acordo com as necessidades da sua integração no novo texto graças ao reforço da importância do seu paganismo e ao seu confronto com Galaaz) e as de Erec, desenvolvendo também a figura da *Besta Ladrador* e as histórias paralelas de Artur, o Pequeno, e Meraugis. Estes quatro fios narrativos têm de facto em comum a forte ligação à **Suite**, revelando a mesma obsessão pelas questões do Mal e da culpabilidade.[30] Por outro lado, o Pseudo-Boron não menosprezava a matéria tristaniana: a sequência narrativa em que Palamedes e Tristão se confrontam e que abre e fecha com dois diálogos entre Galaaz e Tristão a propósito do valor do cavaleiro infiel funciona como um resumo de um dos fios narrativos mais importantes de **TP** - a rivalidade entre os dois mais ilustres apaixonados de Iseu. O facto de se apresentar este tema fundamental de **TP** como se de um elemento novo se tratasse, mostra que esta passagem não poderia ter sido criada por um redactor tristaniano.

---

preparar o desenlace trágico, mas acabaram por ser remetidos para segundo plano, nomeadamente por **TP**2, que a reduz a um parágrafo. Cf. § 248, pp. 349-350.

[29] Optamos agora pelo itálico, já que o que passamos a denominar *Queste* do Pseudo Boron não é o original francês da **Demanda**, mas um estádio anterior deste romance.

[30] Note-se ainda que o contraste entre a excelência de Erec e o seu crime faz dele um novo Balaain e que as concepções de Artur, o Pequeno, e Meraugis, tal como da *Besta Ladrador*, estão relacionados com o pecado de luxúria e a culpabilização de Artur.

É possível que só mais tarde - já depois da refundição da *Queste* primitiva que viria a resultar na **Queste** do Pseudo-Boron - o **Lancelot** tivesse sido submetido a algumas interpolações com vista a integrá-lo na nova configuração do ciclo. Ao contrário de **TP**, **LP** era um texto acabado, cuja génese não estava ligada ao novo ciclo: nada mais natural, portanto, que a sua refundição tivesse ocorrido um pouco mais tarde. Mas esse é um problema que uma análise aprofundada do ms. 9611 - o **Lancelot** castelhano que, ao que tudo indica, é mais um vestígio do ciclo que teria transitado para Portugal no tempo de Afonso III - e das interpolações e reescritas que contém poderá certamente ajudar a esclarecer.

Tanto as versões de **TP** que chegaram até nós como a **Demanda** implicam já outras refundições para além das que acabamos de referir. **TP**1, ainda que globalmente mais próximo do que **TP**2 da configuração que **TP** teria na fase descrita, revela já a intenção de compensar a perda de protagonismo de Tristão na *Queste* do Pseudo-Boron:[31] nesta fase, terão sido redigidos muitos dos episódios contemporâneos da demanda do Graal, mas onde se desenvolvem as aventuras cavalheirescas de Tristão e dos seus companheiros à maneira do segundo redactor, privilegiando as descrições de combates, celebrando a riqueza e o brilho da corte arturiana, retomando personagens como Dinadan e Brun le Noir, e manifestando mesmo um forte pendor anti-gradaliano.[32] Também as passagens acrescentadas ao *Pentecostes do Graal* pelas *Questes* tristanianas (como a cena do harpista suicida ou a descrição da riqueza da corte de Artur) terão surgido nessa fase.

Mas, como dissemos, a versão breve de **TP** mantém-se, na sua essência, mais próxima do que seria o romance original. Com efeito, no que diz respeito à porção final do romance (que se inicia com o *Pentecostes do Graal*), só **TP**1 pode ser considerado um texto cíclico, na medida em que mantém a sua relação de complementaridade com a *Queste* do Pseudo-Boron, limitando-se a resumir ou referir algumas cenas daquele texto, e desenvolvendo a matéria que lhe é própria. **TP**2, pelo contrário, opta pela técnica da

[31] Cf. ms. 757, T. IV, p. 94.
[32] Cf. **A Demanda e o Ciclo**, p. 48.

compilação, integrando não apenas partes significativas da *Queste* do Pseudo-Boron, mas também longos episódios da **Queste** da Vulgata.[33]

Terminada a reconstituição do processo de escrita do ciclo do Pseudo-Boron, podemos finalmente tentar perceber a que se devem algumas das incongruências do «nível B» da **Demanda** portuguesa. É notório que, embora o peso relativo da matéria primitiva e da matéria tristaniana vá variando, antes do § 449 (sensivelmente), tanto a estrutura como a lógica interna da *Queste* primitiva são respeitados. Além disso, os fios narrativos mais importantes deste nível de redacção (Palamedes e a *Besta*, Palamedes e Galaaz, o ódio entre linhagens, a *maa ventura* de Erec, etc.) revelam, como vimos, fortes afinidades com a **Suite** e a mesma preocupação com o problema do Mal e da culpabilidade.

Depois do § 449, porém, a estrutura da *Queste* é subvertida com a deslocação da cena da visita ao túmulo de Simeu[34] e a coerência que o refundidor preservara com tanto cuidado é seriamente ameaçada. Não é o tema da invasão de Logres que constitui um problema; afinal, a invasão do reino de Artur (ainda que seja uma inovação do ciclo do Pseudo-Boron) funciona como mais um anúncio da sua destruição final, que no termo da **Demanda**, finda a aventura espiritual, parece ser a única conclusão possível. O que provoca a incoerência é a introdução de episódios jocosos onde Galaaz é acusado de cobardia por Artur o Pequeno, Samaliel, Galvão e seus companheiros, e ainda a participação dos três eleitos no episódio puramente cavalheiresco do Conde Bedoim,[35] numa fase do seu percurso (já depois da viagem na Barca de Salomão) em que deveriam ocupar-se apenas de assuntos espirituais. Essas cenas em que o renome se torna a primeira das preocupações, anulando o clima pessimista que caracteriza o ciclo do Pseudo-Boron, não respeitam nem a matéria primitiva nem a matéria interpolada que, até aqui, demonstrara idêntico distanciamento em relação ao orgulho cavalheiresco.

---

[33] Cf. Anexo IV. O mesmo processo é notório nos mss. BN fr. 343 e 112. Cf. **A Demanda e o ciclo**, p. 57.

[34] Cf. J. C. Miranda, **A Demanda e o ciclo**, p. 227-228.

[35] Note-se que este episódio tem um elemento comum ao anterior: a presença de Samaliel, um cavaleiro jovem como Artur, o Pequeno, que começara por pôr o valor de Galaaz em causa, mas que depois reconhece a sua superioridade.

Como explicar estas incongruências tão flagrantes e limitadas a uma porção restrita do romance?[36] Como dissemos, o **Tristan en Prose** teria desenvolvido, na sua parte final, uma narrativa complementar e paralela à da **Queste** do Pseudo-Boron, em que tratava sobretudo o percurso de Tristão. Ora, a invasão do reino de Logres prende-se com esse fio narrativo, na medida em que está na origem da partida de Iseu para a Cornualha e da consequente morte dos amantes. É provável, portanto, que a invasão do reino de Logres fosse apenas referida pelo Pseudo-Boron, e narrada pelo redactor tristaniano. Quebrando a relativa autonomia que o texto ia mantendo em relação a **TP**, o refundidor da *Queste* do Pseudo-Boron teria resolvido importar do texto tristaniano esta sequência ou pelo menos alguns esquemas narrativos muito definidos que implicavam uma certa degradação da imagem de Galaaz. A comprovar esta hipótese, estão alguns dos episódios cavalheirescos protagonizados por Galaaz em **TP**, que apresentam semelhanças realmente flagrantes com os da **Demanda**[37] e poderiam tê-los inspirado.

No termo deste longo percurso, que fomos trilhando pacientemente por entre romances e ciclos, versões e redactores, temos ainda muitas questões sem resposta. Mas cremos ter cumprido, no essencial, o objectivo que nos propusemos inicialmente - compreender o processo de redacção da parte tristaniana da **Demanda** e a forma como, globalmente, este romance se integra no ciclo do Pseudo-Boron. Claro que as conclusões a que chegámos abrem novos caminhos, sugerem novas pistas. Seria necessário compreender melhor as conexões entre os episódios que constituem a última parte da **Folie** (onde se narra a história de Erec e as aventuras relacionadas com a vingativa irmã de Perceval) e a **Demanda** e analisar de uma forma mais aprofundada a relação entre este texto e as *Questes* tristanianas, por exemplo. Mas isso será uma outra aventura...

[36] Todos esses episódios se inscrevem entre o § 457 e o § 535 da **Demanda**.
[37] Cf. ms. 757, T. IV, pp. 273-414.

SIGLAS E ABREVIATURAS MAIS USADAS

A.L.M.A. R. S. Loomis, **Arthurian Literature in the Middle Ages. A collaborative history**, Oxford, The Clarendon Press, 1959

Curtis **Le Roman de Tristan en Prose**, (édition critique du début du **Tristan en prose** d'après le manuscrit Carpentras 404), éd. Renée L. Curtis, Max Hueber, Munich, 1963 (T.I); Leiden, Brill, 1976 (T.II); Cambridge, D. S. Brewer, 1985 (T. III)

Demanda **A Demanda do Santo Graal**, ed. Irene Freire Nunes, Lisboa, I.N.C.M., 1995

A Demanda e o Ciclo J. C. Miranda, **A Demanda do Santo Graal e o ciclo arturiano da Vulgata**, Porto, Granito, 1998

Essai E. Baumgartner, **Le «Tristan en Prose». Essai d'interprétation d'un roman médiéval**, Genève, Droz, 1975

Estoire **L'Estoire del Saint Graal**, ed. Jean-Paul Ponceau, Paris, Champion, 1997, CFMA, 2 vols.

Etym Isidoro de Sevilla, **Etimologías. Edición bilingüe**, ed. J. O. Reta & M. A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, 2ª ed, 2 vols.

Folie **La Folie Lancelot. A Hitherto unidentified portion of the *Suite du Merlin* contained in mss. B.N. fr. 112 and 12599**, ed. Fanni Bogdanow, Tübingen, Max Niemeyer, 1965

Galaaz **Galaaz e a ideologia da linhagem**, Porto, Granito, 1998

Löseth E. Löseth, **Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise - analyse critique d'après les manuscrits de Paris**, Paris, E. Bouillon, 1891

LP **Lancelot. Roman en prose du XIIIème** siècle, ed. A. Micha, Genève, Droz, 1978-83, 9 vols.

Ménard **Le Roman de Tristan en Prose**, dir. Philippe Ménard, Genève, Droz, 1987-1997, 9 vols.

Merlin Robert de Boron, **Merlin. Roman du XIIIème siècle**, ed. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1979

MA **La Mort le Roi Artu. Roman du XIIIème siècle**, ed. J. Frappier, Genève / Paris, Droz / Minard, 1964 (3ª ed.)

Ms. 757 **Le Roman de Tristan en Prose** (version du ms. fr. 757 de la Bibliothèque Nationale de France) dir. Ph. Ménard, Paris, Champion, 1997-2004, 4 vols.

Post-Vulgate **La version Post-Vulgate de la *Queste del Saint Graal* et de la *Mort Artu*, troisième partie du Roman du Graal**, ed. F. Bogdanow, T. I, II e IV/1, Paris, S.A.T.F., 1991

QV **La Queste del Saint Graal**, ed. Albert Pauphilet, Paris, Champion, 1984 (reimpr) 1ª ed: 1923. Trata-se da **Queste** da Vulgata, atribuída a Gautier Map (também designada «**Queste** Map»).

Suite **La Suite du Roman de Merlin**, ed. Gilles Roussineau, Genève, Droz, 1996, 2 vols.

Tristan et Iseut **Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise**, ed. Philippe Walter, Paris, Librairie Générale Française, 1989

TP **Tristan en Prose**

TP1 Versão breve de **TP** (V. I)

TP2 Versão longa de **TP** (V. II)

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

El Baladro del Sabio Merlin según el texto de la edición de Burgos de 1498, ed. Pedro Bohigas, Barcelona, Selecciones Bibliófilas - segunda serie, 1957-62, 3 vols.

Béroul, «Le Roman de Tristan», *in* **Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise**, ed. Philippe Walter, Paris, Librairie Générale Française, 1989, pp. 21-231

Bestiaires du Moyen Age (trad. Gabriel Bianciotto), Paris, Stock, 1980

Bestiari Medievali, ed. Luigina Morini, Torino, Giulio Einaudi, 1996

La Chanson de Roland, édition critique par Cesare Segre (nouv. éd. revue), traduite de l'italien par Madeleine Tyssens, Genève, Droz, 1989, 2 vols.

Chrétien de Troyes, **Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794). I. Erec et Enide**, publié par Mario Roques, Paris, Champion, 1990

Idem, **Le Chevalier au Lion ou le roman d'Yvain**, édition critique d'après le ms. B.N. fr. 1433, trad., prés. et notes de David F. Hult, Paris, Librairie Générale Française, 1994, coll. *Lettres Gothiques*

Idem, **Le Chevalier de la Charrette ou le roman de Lancelot**, édition critique d'après tous les manuscrits existants, traduction, présentation et notes de Charles Méla, Paris, Librairie Générale Française, 1992, coll. *Lettres Gothiques*

Idem, **Le roman de Perceval ou le Conte du Graal**, publié d'après le manuscrit fr. 12576 de la B.N. par William Roach, Genève / Paris, Droz / Minard, 1959 (segunda edição revista e aumentada), coll. *Textes Littéraires Français*

Continuation de Perceval de Gerbert de Montreuil, 3 vols., Paris, Champion, 1922-1925 (CFMA, nº 28 et 50, éd. Mary Williams); Paris, Champion 1975(CFMA, éd. Marguerite Oswald)

The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes, ed. William Roach, Philadelphia, The American Philosophical Society, T. I (1949); T. IV (1971) The Second Continuation; T. V (1983) The Third Continuation by Manessier

«La Demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su hijo. Segunda parte de la Demanda del Sancto Grial», *in* **Libros de Caballerías**, ed. Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1907, pp. 162-338

A Demanda do Santo Graal, ed. Augusto Magne, Rio de Janeiro, INCM, 1944, 3 vols. (vol. 3: Glossário)

A Demanda do Santo Graal, ed. Augusto Magne, Rio de Janeiro, INCM, 1955-1970, 2 vols. (contém um fac-símile do ms.)

A Demanda do Santo Graal, ed. Joseph-Maria Piel completada por Irene Freire Nunes, Lisboa, INCM, 1988

A Demanda do Santo Graal, ed. Irene Freire Nunes, Lisboa, INCM, 1995

Eilhart von Oberg, **Tristan et Iseut**, ed./trad. Danièle Buschinger e W. Spiewok, s.l., Labor, 1997

Erec. Roman arthurien en prose publié d'après le ms. fr. 112 de la Bibliothèque Nationale, ed. C. E. Pickford, Genève, Droz, 1962, 2ª ed.

L'Estoire del Saint Graal, ed. Jean-Paul Ponceau, Paris, Champion, 1997, CFMA

La Folie Lancelot. A Hitherto unidentified portion of the *Suite du Merlin* contained in mss. B.N. fr. 112 and 12599, ed. Fanni Bogdanow, Tübingen, Max Niemeyer, 1965

Geoffrey of Monmouth, «Vita Merlini», *in* **Le Devin Maudit - Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et étude**, dir. Ph. Walter, Grenoble, ELLUG, 1999, pp. 56-171

Gerbert de Montreuil, **Continuation de Perceval**, ed. Mary Williams, T. II, Paris, Champion, 1925, coll. «Classiques Français du Moyen-Age»

La Geste du roi Arthur selon le *Roman de Brut* de Wace et l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth, présentation, édition et traductions par Emmanuèle Baumgartner et Ian Short, Paris, Union Générale d'Editions, 1993, coll. 10/18 («Bibliothèque Médiévale»)

Gottfried von Strassburg, **Tristan with the «Tristan» of Thomas** (trad. A.T. Hatto), London, Penguin Books, 1967

Le Haut Livre du Graal, Perlesvaus, ed. William A. Nitze e T. Atkinson Jenkins, New York, Phaeton Press, 1972, 2 vols.

A História dos cavalleiros da mesa redonda e da demanda do santo Graal, ed. Karl von Reinharstöttner, Berlin, 1887

Isidoro de Sevilla, **Etimologías. Edición bilingüe**, ed. José Oroz Reta & Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, 2ª ed, 2 vols.

Jacobus de Voragine, **Legenda Aurea: vulgo historia lombardica dicta: ad optimorum librorum fidem**, ed. Th. Graesse, Osnabrück, Otto Keller Verlag, 1969 (reimp. da edição de 1890)

«Joseph d'Arimathie», ed. Gérard Gros, *in* **Le Livre du Graal**, dir. Philippe Walter, Paris, Gallimard, 2001, T. I, pp. 1- 567

Les lais du roman de Tristan en prose d'après le manuscrit de Vienne 2542, ed. T. Fotitch e R. Steiner, 1974

Les Lais Anonymes des XIIe et XIIIe siècles, édition critique de quelques lais bretons par Prudence Mary O'Hara Tobin, Genève, Droz, 1976, coll. *Publications Romanes et Françaises*

Lancelot. Roman en prose du XIIIème siècle, édition critique avec introduction et notes par A. Micha, Genève, Droz, 1978-1983, 9 vols.

Livro de José de Arimateia (estudo e edição do cód. ANTT 643), Lisboa, Faculdade de Letras,1984 (tese policopiada)

***Livro de Tristan* e *Livro de Merlin*. Estudio, edición, notas e glosario**, org. Pilar Lorenzo Gradín e José António Souto Cabo, Centro Ramón Piñeiro / Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2001

LÖSETH, Eilhert, **Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise - analyse critique d'après les manuscrits de Paris**, Paris, E. Bouillon, 1891

Idem, **Le Tristan et le Palamède des manuscrits français du British Museum**, Christiania, J. Dybwad, 1905

Idem, **Le Tristan et le Palamède des manuscrits de Rome et de Florence**, Christiania, J. Dybwad, 1924

Marie de France, **Lais de Marie de France**, ed./trad. Karl Warnke & Laurence Harf-Lancner, Paris, Lib. Générale Française, 1990, coll. *Lettres Gothiques*

Merlin, roman en prose du XIIIème siècle, publié avec la mise en prose du poème de Merlin de Robert de Boron d'après le ms. appartenant à M. Alfred H. Huth, ed. Gaston Paris & J. Ulrich, Paris, Soc. des Anciens Textes Français, 1886, 2 vols.

«The Modena text of the Prose **Joseph d'Arimathie**», ed. William Roach, **Romance Philology**, IX, 3, 1956, pp. 313-342

La Mort le Roi Artu. Roman du XIIIème siècle, ed. Jean Frappier, Genève / Paris, Droz / Minard, 1964 (3ª ed.)

Pierre de Beauvais, **Le Bestiaire de Pierre de Beauvais - version courte** (édition critique avec notes et glossaire de Guy Mermier), Paris, Nizet, 1977

«Les premiers faits du roi Arthur», ed. Irene Freire Nunes, *in* **Le Livre du Graal**, dir. Philippe Walter, Paris, Gallimard, 2001, pp. 807-1662

La Queste del Saint Graal, ed. Albert Pauphilet, Paris, Champion, 1984 (reimpr)
1ª ed: 1923

«Pwill, prince de Dyvet», *in* **Les Mabinogion du Livre Rouge de Hergest avec les variantes du Livre Blanc de Rhydderch**, ed. J. Loth, Genève, Slatkine Reprints, 1975, 2 vols.

The Portuguese Book of Joseph of Arimathea. Paleographical edition, ed. Henry Hare Carter, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1967

Renaut de Beaujeu, **Le Bel Inconnu**, ed. G. Perrie Williams, Paris, Champion, 1991

Robert de Boron, **Merlin. Roman du XIIIème siècle**, ed. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1979

Robert de Boron, «Merlin», ed. Irene Freire-Nunes, *in* **Le Livre du Graal**, dir. Philippe Walter, Paris, Gallimard, 2001, T. I, pp. 569-805

Le Roman de Thèbes, ed. Guy Raynaud de Lage, Paris, Champion, 1968, 2 vols.

Le Roman de Tristan en Prose: les deux captivités de Tristan, ed. Joël Blanchard, Paris, Klincksieck, 1976

Le Roman de Tristan en Prose, (édition critique du début du **Tristan en prose** d'après le manuscrit Carpentras 404), éd. Renée L. Curtis, Max Hueber, Munich, 1963 (T. I); Leiden, Brill, 1976 (T. II); Cambridge, D.S. Brewer, 1985 (T. III)

Le Roman de Tristan en Prose, dir. Philippe Ménard, Genève, Droz, T. I (1987) ed. Ph. Ménard; T. II (1990) ed. Marie-Luce Chênerie & Thierry Delcourt; T. III (1996) ed. Gilles Roussineau; T. IV (1991) ed. Jean-Claude Faucon; T. V (1992) ed. Denis Lalande & Thierry Delcourt; T. VI (1993) ed. Emmanuèle Baumgartner & Michèle Szkilnik; T. VII (1994) ed. Danielle Queruel & Monique Santucci; T. VIII (1995) ed. Bernard Guidot & Jean Subrenat; T. IX (1997) ed. Laurence Harf-Lancner.

Le Roman de Tristan en Prose (version du ms. fr. 757 de la Bibliothèque Nationale de France) dir. Philippe Ménard, Paris, Champion, T. I (1997) ed. Joël Blanchard & Michel Quéreuil; T. II (1998) ed. Noëlle Laborderie & Thierry Delcourt; T. III (2000) ed. Jean-Paul Ponceau; T. IV (2004) ed. Monique Léonard & Francine Mora.

SOBERANAS, Amadeu J., «La version galaico-portugaise de la *Suite du Merlin*. Transcription du fragment du XIVème siècle de la Bibliothèque de Catalogne ms. 2434», **Vox Romanica**, XXXVIII, 1979, pp. 174-193

La Suite du Roman de Merlin, ed. Gilles Roussineau, Genève, Droz, 1996, 2 vols.

TOMÉ, José Luís Pensado, «Fragmento de un *Livro de Tristan* galaico-portugués», **Cuadernos de Estudios Gallegos**, Santiago de Compostela, Anejo XIV, 1962

La version Post-Vulgate de la *Queste del Saint Graal* et de la *Mort Artu*, troisième partie du Roman du Graal, ed. Fanni Bogdanow, T. I, II e IV/1, Paris, Soc. des Anciens Textes Français, 1991

Visão de Túndalo, *in* **Prosa Medieval Portuguesa**, ed. H. Godinho, Lisboa, Comunicação, 1986, pp. 222-240

The Vulgate Version of the Arthurian Romances, ed. H. Oskar Sommer, Washington, The Carnegie Institution of Washington, 1909/1917, 7 vols.

William of Malmesbury, **William of Malmesbury's chronicle of the kings of England from the earliest period to the reign of king Stephen. With notes and illustrations**, by J. A. Giles, D.C.L., London, Henry G. Bohn, 1847

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

ARCHIBALD, Elizabeth, «Arthur and Mordred: variations on an incest theme», **Arthurian Literature**, VIII, 1989, pp. 1-27

Idem, «Incest in medieval literature and society», **Forum for Modern Language Studies**, XXV, nº 1, Jan. 1989, pp. 1-15

ALVAR, Carlos, **El Rey Arturo y su Mundo. Diccionario de Mitologia Arturica**, Madrid, Alianza Editorial, 1991

Idem, «Poesía galego-portuguesa y Matéria de Bretaña: algunas hipótesis», in **O Cantar dos Trobadores**, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, p. 31-52

BACHELARD, Gaston, **L'Eau et les Rêves - essai sur l'imagination de la matière**, Paris, José Corti, 1942

Idem, **La Terre et les Rêveries du Repos**, Paris, José Corti, 1948

BAUMGARTNER, Emmanuèle, «Le personnage Kahedin dans le **Tristan en Prose**», *in* **Mélanges de Langue et de Littérature du Moyen-Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier**, Genève, Droz, 1970, pp. 77-82

Idem, **Le «Tristan en Prose». Essai d'interprétation d'un roman médiéval**, Genève, Droz, 1975

Idem, **L'Arbre et le Pain. Essai sur la *Queste del Saint Graal***, Paris, C.D.U. / S.E.D.E.S., 1981

Idem, «Arthur et les chevaliers *envoisiez*», **Romania**, CV, 1984, pp. 312-325

Idem, «La Couronne et le Cercle: Arthur et la Table Ronde dans les manuscrits du *Lancelot-Graal*», *in* **Texte et Image. Actes du Colloque International de Chantilly, (13 au 15 octobre 1982) - Centre de Recherche de l'Université de Paris X,** Paris, Les Belles Lettres, 1984

Idem, **Tristan et Iseut. De la légende aux récits en vers**, Paris, PUF, 1987

Idem, **La Harpe et l'Epée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose**, Paris, SEDES, 1990

Idem, «Histoire d'Helain le Blanc: du **Lancelot** au **Tristan en Prose**», *in* ***Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble.* Hommage à Jean Dufournet**, Paris, Champion, 1993, T. I, pp. 139-148

Idem (ed.), **La Mort le roi Artu**, s.l., Klincksieck, 1994

Idem, «Luce del Gat et Hélie de Boron. Le chevalier et l'Ecriture», *in* **De l'Histoire de Troie au Livre du Graal**, Orléans, Paradigme, 1994, pp. 117-131

Idem, «La préparation à la **Queste del Saint Graal** dans le **Tristan** en prose», *in* Keith Busby & Norris J. Lacy (ed.), **"Conjunctures": medieval studies in honor of Douglas Kelly**, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 1-14

Idem & ANDRIEUX-REIX, Nelly, **Le Merlin en prose. Fondations du récit arthurien**, Paris, P.U.F., 2001

BELTRAN, Vicenç, «Itinerario de los Tristanes», **Voz y Letra** 7, 1996, pp. 17-44

BERTHELOT, Anne, «Du lac à la fontaine: Lancelot et la fée amante», **Médiévales**, 6, 1984, pp. 5-17

Idem, «L'inflation rhétorique dans le "Tristan" en Prose», *in* **Tristan et Iseut, mythe européen et mondial: actes du Colloque des 10, 11 et 12 janvier 1986**, ed. D. Buschinger, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1987, pp. 32-41

BEZZOLA, Reto, **Le sens de l'aventure et de l'amour: Chrétien de Troyes**, Paris, Honoré Champion, 1990

BLAESS, Madeleine, «Perceval et les *Illes de Mer*», *in* **Mélanges Jeanne Lods - du moyen-âge au XXème siècle**», Paris, Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1978, pp. 69-77

BLOCH, R. Howard, **Etymologie et Généalogie. Une Anthropologie Littéraire du Moyen Age Français**, Paris, Seuil, 1989 (1ª ed. Chicago, 1983)

BOGDANOW, Fanni, «The character of Gauvain in the thirteenth-century prose romances», **Medium Aevum**, XXVII, 1958, pp. 154-161

Idem, «The **Suite du Merlin** and the Post-Vulgate *Roman du Graal*», *in* **A.L.M.A.**, Oxford, The Clarendon Press, 1959, pp. 325-335

Idem, «The Spanish *Baladro* and the *Conte del Brait*», **Romania**, LXXXIII, 1962, pp. 383-399

Idem, **The Romance of the Grail. A study of the structure and genesis of a thirteenth-century arthurian prose romance**, Manchester/New York, Manchester University Press / Barnes & Noble Inc., 1966

Idem, «A note on the second version of the Post-Vulgate **Queste** and **Guiron le Courtois**», **Medium Aevum**, 39, 1970, pp. 288-290

Idem, «The transformation of the role of Perceval in some thirteenth-century prose romances», *in* **Studies in Medieval Literature and Languages in memory of F. Whitehead**, ed. W. Rothwell *et alii*, Manchester, Manchester University Press, 1973, pp. 47-66

Idem, «Old Portuguese *seer em car teudo* and the Priority of the Portuguese **Demanda do Santo Graal**», **Romance Philology**, XXVIII, 1974, pp. 48-51

Idem, «The Relationship of the Portuguese and Spanish *Demandas* to the extant French mss. of the post-vulgate **Queste del Saint Graal**», **Bulletin of Hispanic Studies**, LII, 1975, pp. 13-32

Idem, «The changing vision of Arthur's death», *in* ***Dies illa*: Death in the Middle Ages. Proccedings of the 1983 Manchester Colloquium**, ed. Jane H. M. Taylor, Liverpool, Francis Cairns, 1984, pp. 107-123

Idem, «The Post-Vulgate **Mort Artu** and the textual tradition of the Vulgate **Mort Artu**», *in* **Estudios Románicos dedicados al Profesor Andrés Soria Ortega** (ed. Jesus Montoya Martinez & Juan Paredes Nuñez), Granada, Universidad de Granada, 1985, pp. 273-290

Idem, «La chute du royaume d'Arthur - évolution du thème», **Romania**, CVII, 1986, pp. 504-519

Idem, «L'invention du texte, intertextualité et le problème de la transmission et de la classification des manuscrits: le cas des versions de la **Queste del Saint Graal Post-Vulgate** et du **Tristan en Prose**», **Romania**, CXI, 1990, pp. 121-140

Idem, «L'amour illicite dans le *Roman du Graal Post Vulgate* et la transformation du thème de la *Beste glatissant*», *in* **Les Perversions sexuelles au Moyen Age** (Danielle Buschinger et Wolfgang Spiewok, ed.) - 29ème Congrès du cercle de travail de la littérature allemande au Moyen Age, Greifswald/Brugge, 22-25 Septembre 1994, Greifswald, Reineke-Verlag, 1994, pp. 17-28

Idem, «The Madrid *Tercero libro de don Lançarote* (Ms. 9611) and its relationship to the *Post-Vulgate Roman du Graal* in the Light of a Hitherto Unknown French Source of One of the Incidents of the *Tercero libro*», **Bulletin of Hispanic Studies**, LXXVI, 1999, pp. 441-452

Idem, «Un nouvel examen des rapports entre la **Queste Post-Vulgate** et la **Queste** incorporée dans la deuxième version du **Tristan en Prose**», **Romania**, CXVIII, 2000, pp. 1-32

BOUTET, Dominique, **Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire**, Paris / Genève, Champion / Slatkine, 1992

Idem, «Arthur et son mythe dans **La Mort le Roi Artu**: visions psychologique, politique et théologique», *in* **La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie**, ed. Jean Dufournet, Paris, Champion, 1994, pp. 51-63

BOX, J. B. H., «The "Conte del Brait" and the Hispanic "Demanda del Sancto Grial"», **Medioevo Romanzo**, III, 1976, pp. 449-455

BOZÓKI, Edina, «La *Bête Glatissant* et le Graal - les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens», **Revue de l'Histoire des Religions**, 186, 1974, pp. 128-148

BROULAND, Marie-Thérèse, «La souveraineté de Gwenhwyfar-Guenievre», *in* Danielle Buschinger e Michel Zink, ed., **Lancelot-Lanzelet - hier et aujourd'hui (Pour fêter les 90 ans d'Alexandre Micha)**, Greifswald, Reineke-Verlag, 1995, pp. 53-64

BRUCE, J. Douglas, «Pelles, Pellinor, and Pellean in the Old French Arthurian Romances», **Modern Philology**, XVI, July 1918, pp. 113-128 e Nov. 1918, pp. 337-350

BUESCU, Maria Gabriela, **Perceval e Galaaz, cavaleiros do Graal**, Lisboa, ICALP, 1992

Idem, «Em demanda da Besta Ladrador: um emblema demoníaco e anti-cristão na *Demanda do Santo Graal*», *in* **Animalia. Presença e Representações**, org. Miguel Alarcão, Luís Krus & Maria Adelaide Miranda, Lisboa, Colibri, 2002, pp. 113-121

BUSBY, Keith, «Gauvain in the **Prose Tristan**», **Tristania**, II, n°2, May 1977, pp. 12-28

Idem, **Gauvain in Old French Literature,** Amsterdam, Rodopi, 1980

Idem, «The likes of Dinadan: the rôle of the misfit in arthurian literature», **Neophilologus**, 67, 1983, pp. 161-174

CARRETO, Carlos Clamote, **Figuras do Silêncio. Do Inter/Dito à Emergência da Palavra no Texto Medieval**, Lisboa, Estampa, 1996

Idem, «Artur, o rei taciturno, e o segredo das origens», **Sigila**, 1, jan. 1998, pp. 47-69

CASTRO, Ivo, «Sobre a data da introdução na Península Ibérica do ciclo arturiano da Post-Vulgata», **Boletim de Filologia**, XXVIII, 1983, pp. 81-98

CAULKINS, Janet Hillier, «La *Joie* de Tristan dans le **Tristan en Prose**: disjonction, invention et jeux de mots», **Romania**, CVI, 1985, pp. 84-101

CHADWICK, Nora & DILLON, Myles, **Les Royaumes celtiques** (édition augmentée d'un chapitre sur la Gaule dans le monde celtique, par C.-J. Guyonvarch & Françoise Le Roux), Paris, Fayard, 1974

CHAMBEL, Paulo Alexandre de Sacadura, **A simbologia dos animais n'*A Demanda do Santo Graal***, Lisboa, F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa (tese policopiada), 1997

CHENERIE, Marie-Luce, «Le motif de la *fontaine* dans les romans arthuriens en vers des XIIème et XIIIème siècles», **Mélanges de Langue et de Littérature Française du Moyen-Age et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon**, Rennes, Univ de Haute Bretagne,1981, T. I, pp. 99-104

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, **Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres**, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982 (éd. revue et corrigée)

CIGADA, Sergio, «La leggenda medievale del Cervo Bianco e le origini della *Matière de Bretagne*», **Atti della Academia Nazionale dei Lincei**, 1965, Série VIII, vol. XII, fasc. I

COOLPUT, Colette-Anne Van, **Aventures querant et le sens du monde. Aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cycliques dans le Tristan en Prose**, Louvain, UP, 1986 (Mediaevalia Lovaniensia Series / Studia XIV)

Idem, La «*Préhistoire Arthurienne*: quelques réflexions à propos de la première partie du *Tristan en Prose*», **Les Lettres Romanes**, 1984, XXXVIII, pp. 275-282

Idem, «Por deviser comment: l'évolution de la formule dans le *Tristan en Prose*» **Tristania**, 11, 1985-86, pp. 10-20

CORONEDI, P. H., «La leggenda del san Graal nel romanzo in prosa di Tristano», **Archivum Romanicum**, XV, 1931, pp. 83-98

CORREIA, Isabel Sofia Calvário, **A Construção da "Linhagem Escolhida" no *Livro de José de Arimateia*, versão portuguesa da *Estoire del Saint Graal*** (Tese policopiada), Lisboa, Universidade de Lisboa, 2003

CURTIS, Renée, «The Problems of the authorship of the Prose Tristan», **Romania**, LXXIX, 1958, pp. 314-338

Idem, «Les deux versions du *Tristan* en Prose: examen de la théorie de Löseth», **Romania**, LXXXIV, 1963, pp. 390-398

Idem, «L'humour et l'ironie dans le **Tristan en Prose** (Tomes I et II)», *in* Ernspeter Ruhe & Richard Schwaderer, **Der altfranzösische Prosaroman. Funktion, Funktionswandel und Ideologie am Beispiel des «Roman de Tristan en prose». Colloque sur le Tristan en prose**, Munich, Fink, 1979, pp. 77-103

Idem, «Who wrote the **Prose Tristan**? A new look at an old problem», **Neophilologus**, 67, 1983, pp. 35-41

Idem, «A romance within a romance: the place of the **Roman du Vallet a la Cote Mautailliee** in the Prose Tristan», *in* **Studies in Medieval French Language and Literature presented to Brian Woledge in honour of his 80th birthday**, ed. Sally Burch North, Genève, Droz, 1987, pp. 17-35.

CURTIUS, Ernst Robert, **La Littérature Européenne et le Moyen-Age Latin**, Paris, P.U.F., 1956

DAVID, Pierre, *Sentiers dans la forêt du Saint Graal*, Separata do **Boletim do Instituto de Estudos Franceses**, vols. II-III, 1941-1943, Coimbra, 1943

DÍAZ, Esther Corral, «El motivo de la *Besta Ladrador* en la *Demanda do Santo Graal*», *in* **Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)**, vol. II, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999, pp. 85-99

DU GRES, Micheline de Combarieu, «La mort en ce jardin (vergers et jardins dans le cycle du Lancelot-Graal)», **Senefiance**, 28, 1990, pp. 65-85

DUBOST, Francis, **Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe-XIIIe s.). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois**, Genève, Slatkine, 1991

DUBY, Georges, **La Société Chevaleresque. Hommes et structures du Moyen Age (I)**, Paris, Flammarion, 1988

DULAC, Liliane, «L'épreuve du siège vide: esquisse d'une lecture croisée d'un épisode du **Joseph** et du **Merlin** de Robert de Boron», *in* **Rewards and punishments in the Arthurian Romances and Lyric Poetry of Medieval France (Arthurian Studies,** XVII), pp. 31-43

DURAND, Gilbert, **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**, Lisboa, Presença, 1989 (1ª ed: 1980)

ELIADE, Mircea, **Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux**, Paris, Gallimard, 1952

FERREIRA, Maria do Rosário, **Águas doces, águas salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na *Cantiga de Amigo***, Porto, Granito, 1999

Idem, «A sombra de Tristão - do potencial estruturante da *Matéria de Bretanha* na mundivisão aristocrática do Portugal medieval», *in* **Matéria de Bretanha em Portugal. Actas do colóquio realizado em Lisboa nos dias 8 e 9 de Novembro de 2001**, org. Leonor Curado Neves, Margarida Madureira e Teresa Amado, Lisboa, Colibri, 2002, pp. 159-175

FRAPPIER, Jean, «The Vulgate Cycle», *in* **A.L.M.A.**, ed. R. S. Loomis, pp. 295-318

Idem, «Le personnage de Galehaut dans le **Lancelot en prose**», **Romance Philology**, XVII / 3, 1964, pp. 535-554

Idem, **Etude sur *La Mort le roi Artu***, seconde édition revue et augmentée, Genève, Droz, 1968

Idem, «La reine Iseut dans le **Tristan** de Béroul», **Romance Philology**, XXVI/1, Aug. 1972, pp. 215-228

Idem, «Féerie du château du roi Pêcheur dans le **Conte du Graal**», *in* **Autour du Graal**, Genève, Droz, 1977, pp. 307-322

Idem, **Chrétien de Troyes et le mythe du Graal. Etude sur *Perceval ou le Conte du Graal*,** Paris, C.D.U. / SEDES, 1979

FRITZ, Jean-Marie, **Le discours du fou au Moyen-Age (XIIème-XIIIème siècles). Etude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique sur la folie**, Paris, P.U.F, 1992

FUENTES, Rosalba Lendo, **La Suite du Merlin - pratique et esthétique de la continuation dans le roman en prose vers 1240**, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1998

GAIGNEBET, Claude, «Préface», *in* **Le Coeur Mangé. Récits érotiques et courtois des XIIème et XIIIème siècles**, trad. Danielle Régnier-Bohler, Paris, Stock, 1979, pp. 11-25

Idem & LAJOUX, Jean-Dominique, **Art profane et religion populaire au moyen-âge**, Paris, P.U.F, 1985

GALLAIS, Pierre, **La Fée à la Fontaine et à l'arbre - un archetype du conte merveilleux et du récit courtois**, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1992

GERARD, André-Marie, **Dictionnaire de la Bible,** Paris, Robert Laffont, 1989

GILSON, Etienne, «La mystique de la grâce dans *La Queste del Saint Graal*», **Romania**, LI, 1925, pp. 321-337

GIRARD, René, **La violence et le sacré**, Paris, Grasset, 1972

GODEFROY, Frédéric, **Dictionnaire de l'Ancienne Langue Française et de tous ses Dialectes du IXème au XVème siècle composé d'après le dépouillement de tous les plus importants documents manuscrits et imprimés**, Genève, Slatkine, 1982 (reimpressão da edição de 1891-1902)

GODINHO, Helder, «Moyen-Age et Médiation», **Ariane**, 6, 1988, pp. 7-13

Idem, «L'Espace du Personnage dans la "Chanson de Roland"» e «O amor na idade média», *in* **Em torno da Idade Média**, org. Helder Godinho, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1989, pp. 53-75 e 149-157

Idem, «Yvain ou le refus de l'Autre Monde», **Arquivos do Centro Cultural Português**, 29, 1991, pp. 87-105

Idem, «A poesia, o amor e a concepção do mundo», *in* **A Imagem do Mundo na Idade Média**. **Actas do Colóquio Internacional**, org. H. Godinho, Ana Paiva Morais e João Amaral Frazão, Lisboa, ICALP, 1992, pp. 35-39

GRACIA, Paloma, **Las señales del destino heroico**, Barcelona, Montesinos, s.d.

Idem, «La prehistoria del "Tristan en Prose" y el incesto», **Romania**, CXI, 1990, pp. 385-398

Idem, Variaciones sobre un tema mítico: Édipo en la **Demanda do Santo Graal**», **Cultura Neolatina**, 53, 1993, pp. 197-214

GRIECO, Allen J., «Le thème du coeur mangé: l'ordre, le sauvage et la sauvagerie», *in* **La sociabilité à table: commensalité et convivialité à travers les âges. Actes du Colloque de Rouen (14-17 nov. 1990)**, org. Jacques Le Goff, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1992, pp. 21-28

GRIMAL, Pierre, **Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine**, Paris, PUF, 1999 (14ème éd.)

GRISWARD, Joël, «Le motif de l'épée jetée au lac: la mort d'Arthur et la mort de Batradz», **Romania**, XC, 1969, pp. 289-340 e pp. 473-514

Idem, «Trois perspectives médiévales», **Nouvelle Ecole**, 21-22, Hiver 1972-3, pp. 80-89

Idem, «Un schème narratif du **Tristan en Prose**. Le mythe d'Oedipe», *in* **Mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à Pierre le Gentil**, Paris, SEDES/CDU, 1973, pp. 329-339

Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters, T. IV/1: «Le Roman jusqu'à la fin du XIIIème siècle», dir. Jean Frappier & Reinhold R. Grimm, Heidelberg, Carl Winter-Universtätsverlag, 1978

GUERREAU-JALABERT, Anita, «Grégoire ou le double inceste. Le rôle de la parenté comme enjeu (XIIème-XIXème s.)», *in* Michel Zink & Xavier Ravier (ed.), **Réception et identification du conte depuis le moyen-âge. Actes du Colloque de Toulouse de janvier 1986**, Toulouse, Université Toulouse - Le Mirail, 1987, pp. 21-49

Idem, «Des fées et des diables. Observations sur le sens des récits «mélusiniens» au Moyen Age», *in* **Mélusines continentales et insulaires** (org. Jeanne Marie Boivin e Proinsias MacCana), Paris, Champion, 1999

GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago, **Merlín e a súa Historia**, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1997

Idem, «A corte poética de Afonso III o Bolonhês e a materia de Bretaña», *in* **Actas do Simpósio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa**, Birmingham, Seminário de Estúdios Galegos, University of Birmingham, 1998, pp. 108-123

Idem & GRADÍN, Pilar Lorenzo, **A Literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media**, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2001

HAIDU, Peter, «Repetition: modern reflections on medieval aesthetics», **Modern Language Notes**, 92, 1977, pp. 875-887

HARF-LANCNER, Laurence, **Les Fées au Moyen Age - Morgane et Mélusine. La naissance des fées**, Paris, Champion, 1984

Idem, «Le Val sans Retour ou la prise du pouvoir par les femmes», *in* **Amour, mariage et transgression au Moyen Age** (Actes du Colloque des 24-27 mars 1983), Göppingen, Kümmerle Verlag, 1984, pp. 185-93

Idem, «L'eau magique et la femme-fée: le mythe fondateur du **Tristan** en prose», **Senefiance**, 15, 1985, pp. 201-212

Idem, «Gauvain l'assassin: la récurrence d'un schéma narratif dans le **Tristan en Prose**», *in* **Tristan - Tristrant. Mélanges en l'honneur de Danièle Buschinger**, ed. André Crépin & Wolfgang Spiewok, Greifswald, Reineke-Verlag, 1996, pp. 219-230

HARTLEY, A. F., «La chasse inversée dans les marges à drôleries des mss. gothiques», *in* **La Chasse au Moyen-Age,- société, traités, symboles**, (org. A. Paravicini Bagliani e B. Van Der Abeele), s.l., Sismel - edizioni del Galluzzo, 2000, pp. 111-128

HEFFERNAN, Carol Falvo, «That dog again: *melancholica canina* and Chaucer's **Book of the Duchess**», **Modern Philology**, 84 / 2, 1986, pp. 185-190

HELL, Bertrand, **Le Sang Noir. Chasse et Mythe du Sauvage en Europe**, Paris, Flammarion, 1994

HERITIER, Françoise, «Autour de l'inceste de deuxième type», *in* **Incestes**, ed. Dana Castro, s.l., L'Esprit du Temps, 1995, pp. 107-119

HUCHET, Jean-Charles, **Tristan et le Sang de l'écriture**, Paris, P.U.F., 1990

Idem, «Les *esbahissements* de Lancelot (dans le **Lancelot en Prose**)», *in* Danielle Buschinger (ed.), **Lancelot: actes du Colloque des 14 et 15 janv. 1984 - Centre d'Et. Méd. de l'Univ. de Picardie**, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1984, pp. 75-83

JACQUART, Danielle & THOMASSET, Claude, «L'amour «héroïque» à travers le traité d'Arnaud de Villeneuve», *in* **La Folie et le Corps**, ed. J. Céard, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1985, pp. 143-158

JOHNSON, P., «*Dolor, dolent* et *soi doloir*: le vocabulaire de la douleur et la conception de l'amour selon Béroul et Thomas», **Romance Philology**, XXVI/3, Feb. 1973, pp. 546-554

KAPPLER, Claude, **Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age**, Paris, Payot, 1980

KENNEDY, Elspeth, **Lancelot and the Grail - a study of the Prose *Lancelot***, Oxford, Clarendon Press, 1990 (1ª ed. 1986)

Idem, «Royal broodings and lovers' trances in the First Part of the Prose **Lancelot**», *in* **Mélanges Jeanne Wathelet-Willem**, (ed. Jacques de Caluwe), Liège, Cahiers de l'A.R.U., 1978, pp. 301-314

KLIBANSKY, Raymond & PANOFSKI, Erwin & SAXL, Fritz, **Saturne et la Mélancolie - études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art**, Paris, Gallimard, 1989 (1ª ed: 1964)

KÖHLER, Erich, **L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Etude sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal**, Paris, Gallimard, 1974 (1ª ed. 1956)

LABIA, Anne, **De Galehaut à Palamède, étude sur le Tristan en Prose comparé au Lancelot en Prose** (thèse de doctorat de 3ème cycle), Université de Paris IV, 1982

Idem, «La naissance de la bête glatissante d'après le ms. BN fr 24400», **Médiévales**, 6, Printemps 1984, pp. 37-47

LAPA, Manuel Rodrigues, «A Demanda do Santo Graal. Prioridade do Texto Português», *in* **Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval**, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1982 (1ª ed. Coimbra, 1930)

LARANJINHA, Ana Sofia, «La Musique des Sphères - Images du Monde dans le Roman de Chrétien de Troyes **Erec et Enide**» **Intercâmbio**, 6, 1995, pp. 225-240

Idem, **Do Mito à Literatura e do Carnaval à Ironia - Os Heróis e a Realeza no *Conte del Graal* de Chrétien de Troyes**, Tese policopiada, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1995

Idem, «Um microcosmo textual? O episódio do Pentecostes do Graal na **Demanda** Portuguesa», *in* Cristina A. Ribeiro e Margarida Madureira (org.), **O Género do Texto Medieval** (actas do colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval), Lisboa, Cosmos, 1997, pp. 85-96

Idem, «Ecriture et Réécriture dans le *Lancelot en Prose*: la "prison d'amour"», *in* **El Retrato Literario. Tempestades y Naufragios. Escritura y Reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada**, ed. Miguel A. Márquez, A. R. de Verger, Pablo Zambrano, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, pp. 561-568

Idem, «Um Édipo medieval: o tempo das origens no Prólogo do **Tristan en Prose** (séc. XIII)», **Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»**, XVIII, 2001, pp. 303-314

Idem, «O rei, o mago e o guerreiro - processos analógicos na **Suite du Merlin**», *in* **Matéria de Bretanha em Portugal - actas do colóquio realizado em Lisboa nos dias 8 e 9 de Novembro de 2001**, org. Leonor Curado Neves, Margarida Madureira e Teresa Amado, Lisboa, Colibri, 2002, pp. 145-158

Idem, «Da decifração e do amor no **Roman de Tristan en Prose**», *in* **Da *Decifração* em textos medievais. IV Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval**, org. Ana Paiva Morais, Teresa Araújo, Rosário Santana Paixão, Lisboa, Colibri, 2003, pp. 111-122

Idem, «La Fontaine aux Fées dans le **Lancelot en Prose**, roman anonyme du XIIIème siècle», **Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»**, 2004 (No prelo)

LATHUILLÈRE, R., **Guiron le Courtois. Etude de la tradition manuscrite et analyse critique**, Genève, Droz, 1966

Idem, «Le Livre de Palamède», *in* **Mélanges de Langue et de Littérature Médiévale offerts à Pierre le Gentil**, Paris, SEDES/CDU, 1973, pp. 441-449

LE GOFF, Jacques, **La Naissance du Purgatoire**, Paris, Gallimard, 1981

Idem, **L'Imaginaire Médiéval. Essais**, Paris, Gallimard, 1985

LE NAN, Frédérique, **Le secret dans la littérature narrative arthurienne (1150-1250). «Du lexique au motif»**, Paris, Champion, 2002

LE RIDER, Paule, **Le chevalier dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes,** Paris, C.D.U. / SEDES, 1978

LEUPIN, Alexandre, **Le Graal et la Littérature. Etude sur la Vulgate Arthurienne en Prose,** Lausanne, L'Age de l'Homme, 1982

LOOMIS, Roger Sherman, «The Spoils of Annwn, an early Arthurian poem», **PMLA**, 56, 1941, pp. 887-936

Idem, **Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes**, New York, Columbia University Press, 1949

Idem, **Celtic Myth and Arthurian Romance**, New York, Haskell House Publishers, 1967

Idem, **The grail - from celtic myth to christian symbol,** Princeton / New Jersey, Princeton University Press, 1991 (1ª ed. 1963, University of Wales Press)

Idem, ed., **Arthurian Literature in the Middle Ages. A collaborative history**, Oxford, The Clarendon Press, 1959

LOPS, R. H. L., «Le pélican dans le Bestiaire de Philippe de Thaün», **Neophilologus,** 79, 1995, pp. 377-387

LOT, Ferdinand, **Etude sur le Lancelot en Prose,** Paris, Champion, 1918

MARX, Jean, **La légende arthurienne et le Graal**, Genève, Slatkine Reprints, 1981 (1ª ed: Paris, P.U.F., 1952)

MATARASSO, Pauline, **The Redemption of Chivalry. A study of the Queste del Saint Graal**, Genève, Droz, 1979

MATTHEWS, Caitlín, **Arthur and the Sovereignty of Britain. King and Goddess in the *Mabinogion***, London, Arkana, 1989

MEGALE, Heitor, **O jogo dos anteparos. A Demanda do Santo Graal: a estrutura ideológica e a construção narrativa**, S. Paulo, T.A. Queiroz, 1992

MELA, Charles, **La reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au *Livre de Lancelot***, Paris, Seuil, 1984

MENARD, Philippe, «Tristan et les bergers». *in* **Nouvelles recherches sur le *Tristan en Prose***, org. Jean Dufournet, Paris, Champion, 1985, pp. 149-171

MICHA, Alexandre, «L'épreuve de l'épée», **Romania**, LXX, 1948, pp. 37- 50

Idem, «L'origine de la Table du Graal et de la Table Ronde chez Robert de Boron», **Romance Philology**, IX, 1955, pp. 173-177

Idem, «La Table Ronde chez Robert de Boron et dans la «Queste del Saint Graal», *in* **Les Romans du Graal aux XIIème et XIIIème siècles**, Paris, Ed. du C.N.R.S., 1956, pp. 119-136

Idem, «The Vulgate Merlin», *in* **A.L.M.A.**, pp. 319-324

Idem, **Etude sur le Merlin de Robert de Boron**, Genève, Droz, 1980

Idem, **Essais sur le cycle du Lancelot-Graal**, Genève, Droz, 1987

MICHON, Patricia, «Le **Tristan** en prose galaïco-portugaise», **Romania**, 112, 1991, pp. 259-268

Idem, «Marc de Cornouailles au royaume de Logres dans les romans arthuriens de la peninsule ibérique», **Les Lettres Romanes**, 1994, XLVIII, pp. 163-173

Idem, **A la lumière du Merlin espagnol**, Paris, Droz, 1996

Idem, «Palamède dans les romans arthuriens de la péninsule ibérique», **Travaux de Littérature**, IX, 1996, pp. 7-19

MICKEL, Emanuel J., «Tristan's ancestry in the **Tristan en Prose**», **Romania**, CIX, 1988, pp. 68-89

MIRANDA, José Carlos Ribeiro, «Realeza e cavalaria no **Livro de José de Arimateia**, versão portuguesa da **Estoire del Saint Graal**», *in* **Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval**, vol. III, Lisboa, 1993, pp. 157-161

Idem, «Como o rei Artur e os cavaleiros da sua corte demandaram o reino de Portugal», **Colóquio-Letras**, 142, Out. Dez. 1996, pp. 83-102

Idem, **Conto de Perom, o melhor cavaleiro do mundo. Texto e comentário de uma narrativa do *Livro de José de Arimateia*, versão portuguesa da *Estoire del Saint Graal***, Porto, Granito, 1998 (2ª ed.)

Idem, **A Demanda do Santo Graal e o Ciclo Arturiano da Vulgata**, Porto, Granito, 1998

Idem, **Galaaz e a ideologia da linhagem**, Porto, Granito, 1998

Idem, «A dimensão literária da cultura da nobreza em Portugal no século XIII», **Revista da Faculdade de Letras – História**, II Série, vol. XV, Porto, 1998, pp. 1551-1565

Idem, «Elain, o Branco, e o devir da linhagem santa», *in* **Matéria de Bretanha em Portugal -Actas do colóquio realizado em Lisboa nos dias 8 e 9 de Novembro de**

2001, org. Leonor Curado Neves, Margarida Madureira e Teresa Amado, Lisboa, Colibri, 2002, pp. 215-226

Idem, «A edição castelhana de 1535 da **Demanda del Sancto Grial**: o retorno de Excalibur às águas...», **Península. Revista de Estudos Ibéricos**, 1, 2004, pp. 53-63

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros, **Por quem peregrinam os cavaleiros de Arthur**, Cotia (São Paulo), Íbis, 1995

MOURÃO, José Augusto, **A Visão de Túndalo; da Fornalha de Ferro à Cidade de Deus, (Em torno da semiótica das Visões)** Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988

MUIR, Lynette, «The Questing Beast - its origins and development», **Orpheus**, 4, 1957, pp. 24-32

Idem, «Le personnage de Charlemagne dans les romans en prose arthurines (*sic*)», **Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona,** 31,1965-1966, pp. 233-241

NEWSTEAD, Helaine, «The origin and growth of the Tristan legend», *in* **Arthurian Literature in the Middle Ages**, ed. R. S. Loomis, Oxford, 1959

NITZE, William A., «The Beste Glatissant in Arthurian Romance», **Zeitschrift für Romanische Philologie** 56, 1936, pp. 410-418

Idem, **Perceval and the Holy Grail - an essay on the romance of Chrétien de Troyes**, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1949

Idem & Tom Peet Cross, **Lancelot and Guenevere: a study in the origins of courtly love**, Chicago, Modern Philology Monographs of the Un. of Chicago, 1930

NOTZ, Marie-Françoise, «Leitura do Jardim e Colheita das Palavras na Literatura Francesa da Idade Média», *in* **A Simbólica do Espaço - cidades, ilhas, jardins**, org. Yvette Kace Centeno e Lima de Freitas, Lisboa, Estampa, 1991, pp. 59-85.

NUNES, Irene Freire, **Le Graal Ibérique et ses rapports avec la littérature française (Thèse présentée à l'Université de Paris IV en vue de l'obtention du degré de Docteur d'Etat)**, Texto policopiado, Paris, s.d.

PASTOUREAU, Michel, **Figures et Couleurs. Etude sur la symbolique et la sensibilité médiévales**, Paris, Le Léopard d'Or, 1986

PAUPHILET, Albert, «La Queste du Saint Graal du ms. Bibl. Nat. fr. 343», **Romania**, XXXVI, 1907, pp. 591-609

Idem, «Compte-rendu de F. Lot, **Etude sur le *Lancelot en Prose*», Romania**, XLV, 1918-19, pp. 514-534

Idem, **Etudes sur la *Queste del Saint Graal* attribuée à Gautier Map**, Paris, Champion, 1980 (reprint) 1ª ed: 1921

PAYEN, Jean-Charles, «Lancelot contre Tristan: la conjuraton d'un mythe subversif (réflexions sur l'idéologie romanesque au moyen-âge)», *in* **Mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à Pierre le Gentil**, Paris, SEDES/CDU, 1973, pp. 617-632

PICKFORD, Cedric Edward, **L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Age d'après le ms. 112 du fond français de la Bibliothèque Nationale**, Paris, Nizet, 1960

Idem, «La priorité de la version portugaise de la **Demanda do Santo Graal**», **Bulletin Hispanique**, LXVIII, 1961, pp. 211-216

PLANER, Janina K. Traxler, **A literary analysis of the *Tristan en Prose*: Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Français 756-757,** Tese policopiada, Indiana University, 1986

Idem, «Observations on the importance of the prehistory in the **Prose Tristan**» **Romania**, CVIII, 1987, pp. 539-548

POIRION, Daniel, «L'ombre mythique de Perceval dans le *Conte du Graal*, **Cahiers de Civilisation Médiévale**, 16, juillet-sept 1973, pp. 191-198

RECKERT, Stephen, «Ínsulas Estranhas, Horto Desejado», *in* **A Simbólica do Espaço - cidades, ilhas, jardins**, org. Yvette Kace Centeno & Lima de Freitas, Lisboa, Estampa, 1991, pp. 121-152.

RIBARD, Jacques, «Quelques réflexions sur l'amour tristanien», *in* **Du mythique au mysitique. La littérature médiévale et ses symboles**, Paris, Champion, 1995, pp. 149-156

Idem, «Masculin / Féminin dans le **Tristan en Prose**», *in* **Actes Choisis du XVIIème Congrès International Arthurien**, Amsterdam, Rodopi, 1995, pp. 265-273

ROSS, Anne, **Pagan Celtic Britain. Studies in iconography and tradition**, London, Constable, 1992 (1ª ed: 1967)

ROUBAUD, Jacques, «Généalogie morale des Rois-Pêcheurs. Deuxième fiction théorique à partir des romans du Graal», **Change**, 16-17, 1973, pp. 228-247

ROUSSEL, Claude, «Le jeu des formes et des couleurs: observations sur la *beste glatissant*», **Romania**, CIV, 1983, pp. 50-81

Idem, «Aspects du père incestueux dans la Littérature Médiévale», *in* **Amour, mariage et transgression au Moyen Age** (Actes du Colloque des 24-27 mars 1983), org. Danielle Buschinger & André Crépin, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1984, pp. 47-62

ROUSSINEAU, Gilles, « «Remarques sur les relations entre la **Suite du Roman de Merlin** et sa continuation et le **Tristan en Prose**», *in* ***Miscellanea Mediaevalia:* mélanges offerts à Philippe Ménard**, Paris, Champion, 1998, pp. 1149-1162

SALY, Antoinette, «Tristan chasseur», *in* **La Chasse au Moyen-Age. Actes du Colloque de Nice des 22-24 juin 1979**, Nice (imp.), Les Belles Lettres, 1980, pp. 435-441

SHARRER, Harvey, **A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material**, London, Grant & Cutler, 1977

Idem, «La matéria de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa», *in* **Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985)**, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias S.A., 1988, pp. 561-570

SZKILNICK, Michelle, **L'Archipel du Graal. Etude sur l'«Estoire del Saint Graal»**, Genève, Droz, 1991

THOMPSON, Stith, **Motif-Index of Folk Literature** (versão revista), Copenhaga, Rosenkilde & Bagger, 1955-1958, 6 vols.

TOURY, Marie-Noëlle, «De Kaherdin à Kahédin: l'invention d'une personnalité», *in* ***Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble.* Hommage à Jean Dufournet**, Paris, Champion, 1993, T. III, pp.1401-1409

TRACHSLER, Richard, «Brehus sans Pitié: portrait robot du criminel arthurien» **Senefiance**, 36, 1994, pp. 527-542

Idem, **Clôtures du cycle arthurien. Etudes et textes**, Genève, Droz, 1996

VARIN, Amy, «Mordred, king Arthur's son», **Folklore**, 90, 1979, pp. 167-177

VILLER, M. *et alii*, **Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et Histoire**, Paris, Beauchesne, 1937-1995

VINAVER, Eugène, **Etudes sur le *Tristan en Prose*. Les sources, les manuscrits, bibliographie critique (Thèse complémentaire présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris)**, Paris, Champion, 1925

Idem, «Introduction», *in* **Le roman de Balain**, ed. M. D. Legge, Manchester, 1942

Idem, «The Dolorous Stroke», **Medium Aevum,** 25, 1956, pp. 175-80

Idem, «King Arthur's sword or the making of a medieval romance», **Bulletin of the John Rylands Library,** 40, 1957, pp. 513-526

Idem, «The prose **Tristan**», *in* **Arthurian Literature in the Middle Ages. A collaborative history**, ed. R. S. Loomis, Oxford, The Clarendon Press, 1959, pp. 339-347

Idem, **A la recherche d'une poétique médiévale**, Paris, Nizet, 1970, pp. 75-104

Idem, «La fée Morgain et les aventures de Bretagne», **Mélanges de langue et de littérature du moyen âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier**, Genève, Droz, 1970, vol. II, pp. 1077-1083

VINCENSINI, Jean-Jacques, **Motifs et thèmes du récit médiéval**, Paris, Nathan, 2000

VOISENET, Jacques, **Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (Ve-XIe s.)**, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994

Idem, **Bêtes et Hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du Vème au XIIème siècle**, Turnhout, Brepols, 2000

WACK, Mary Frances, **Lovesickness in the Middle Ages - the *Viaticum* and its commentaries**, Philadelphia, Un. of Pennsylvania Press, 1990

WALTER, Philippe, «Tristan et la mélancolie - contribution à une lecture médicale des textes français en vers sur Tristan», **Actes du 14e Congrès International Arthurien**, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2, 1985, pp. 647-654

Idem, **Canicule - essai de mythologie sur *Yvain* de Chrétien de Troyes**, Paris, SEDES, 1988

Idem, **La Mémoire du Temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à *La Mort Artu***, Paris / Genève, Champion / Slatkine, 1989

Idem, **Le Gant de Verre - le mythe de Tristan et Yseut**, La Gacilly, Ed. Artus, 1990

Idem, «La fin du monde arthurien», *in* Emmanuèle Baumgartner, **La Mort le Roi Artu**, org. Emmanuèle Baumgartner, s.l., Klincksieck, 1994, pp. 76-85

Idem (dir.), **Le Devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et étude**, Grenoble, ELLUG / Université Stendhal, 1999

Idem, **Merlin ou le savoir du monde**, Paris, Imago, 2000

Idem, «L'ours déchu: Arthur dans la **Demanda do Santo Grial**», **Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispanique Médiévales**, 25, 2002, pp. 319-328

WILSON, R. H., «The Rebellion of the kings in Malory and in the Cambridge *Suite du Merlin*», **University of Texas Studies in English**, 31, 1952, pp. 13-26

ZUMTHOR, Paul, **Essai de Poétique Médiévale**, Paris, Seuil, 1972

Idem, **La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale**, Paris, Seuil, 1987

Idem, **La Mesure du Monde. Représentation de l'Espace au Moyen-Âge**, Paris, Seuil, 1993

ÍNDICE

NOTA PRÉVIA 5

INTRODUÇÃO 7

1. Textos, matérias e ciclos 8
1.1. A **Demanda** e a construção cíclica 8
1.1.1. Da Vulgata à Post-Vulgata de Fanni Bogdanow 10
1.1.2. A **Demanda do Santo Graal** segundo José Carlos Miranda 16
1.2. A **Suite du Merlin** e o ciclo do Pseudo-Robert de Boron 23
1.2.1. Manuscritos e edições 23
1.2.2. A matéria narrativa 25
1.3. O **Tristan en Prose** 31
1.3.1 A matéria narrativa: dos poemas ao **Tristan en Prose** 32
1.3.2. De Löseth a Baumgartner: versões do **Tristan en Prose** 41

2. Questões de organização e método 47
2.1. O *corpus* 47
2.2. Metodologia e organização 48
2.3. Apontamentos sobre terminologia 51

Capítulo I
A Fonte: da construção de um cenário à definição da escrita 55

1. A fonte e o sobrenatural na **Suite du Merlin** 57
1.1. As fadas 59
1.2. A *Beste Diverse* 71

2. As fontes e o processo de composição do **Roman de Tristan en Prose** 77
2.1. Dos poemas ao romance em prosa: o desaparecimento do *topos* do encontro amoroso na fonte 77
2.2. A fonte e o Mal no **Tristan en Prose** 81
2.2.1. O esquema do caçador perdido na pré-história tristaniana 81
2.2.2. O esquema do caçador perdido ao longo do **Tristan en Prose** 93
2.2.3. A fonte e a Besta 101
2.3. A fonte e a efusão lírica: da primeira à segunda fase de redacção do **Tristan en Prose** 103
2.4. Conclusão 127

3. As fontes demoníacas da **Demanda** 131
3.1. **Suite**, **Tristan en Prose**, **Demanda**: o esquema do caçador perdido e os pecados de Artur 133
3.2. Paisagem infernal: a Besta e o lago de fogo 137
3.3. As fontes e a luxúria 143

4. Conclusão 150

Capítulo II
A Evolução de uma Figura: da *Beste Diverse* à *Besta Ladrador* 153

1. A *Beste Diverse* na **Suite du Roman de Merlin** 155
1.1. Artur, a Besta e o incesto 156
1.2. Pelinor e a demanda da Besta 165
1.3. O cervo e o sacrifício 167
1.4. Monstros caniculares 179
1.5. Os cães, os cervos e as fadas 186

2. A *Beste Glatissant* e a heterogeneidade do **Roman de Tristan en Prose** 197
2.1. A herança da **Suite du Merlin** 197
2.2. A *Beste Glatissant* e as inovações do **Tristan en Prose** 212
2.3. Palamedes e a face sombria do amor 228
2.4. Conclusão 238

3. A Besta na **Demanda**: a conclusão de um longo percurso 241
3.1. A **Suite**, o **Tristan** e a **Demanda**: na encruzilhada das matérias 241
3.2. Palamedes, Galaaz e a *Besta Ladrador* 256
3.3. A Besta e o Mal: o Outro, o Passado, a Desordem 266

4. Conclusão 281

Capítulo III
A Decadência do Rei 283

1. Os pecados de Artur, Marc e Pelinor: entre a obsessão e a eufemização 285
1.1. A culpabilização de Artur na **Suite du Merlin** 285
1.2. **Suite du Merlin**, **Tristan en Prose**, **Demanda**: os reis luxuriosos 288
1.3. Artur e Pelinor - luxúria e *mescheance* no ciclo do Pseudo-Boron 298

2. Duplicidade e rivalidade na construção da soberania 301
2.1. Artur, Lot e Pelinor na **Suite du Merlin** 301
2.2. O rei do «Outro Mundo» 323
2.3. Reis duplos, reinos paralelos: entre a pré-história tristaniana e a **Demanda** 335

3. Conclusão 359

Capítulo IV
Cavalaria, Violência e *Mescheance*: da morte do Rei Lot ao ódio entre linhagens 361

1. Os filhos de Lot na **Suite** - entre tradição e inovação 363
1.1. Galvão: uma personagem globalmente positiva 363
1.2. Agravain, Gaeriet e as fecundas inovações da **Suite** 370

2. Galvão e Lamorat no **Tristan en Prose**: duas personagens em transformação 376
2.1. A vileza de Galvão: uma característica da terceira fase de redacção 376

2.2. Lamorat: da primeira à quarta fase de redacção 389
2.2.1. Lamorat, filho de Pelinor 390
2.2.2. Lamorat e as fases de redacção do **Tristan en Prose** 397

3. Os filhos de Lot, os filhos de Pelinor e a relação entre a **Folie**, o **Tristan en Prose** e o **Lancelot en Prose** 417

4. O ódio entre as linhagens na **Demanda** 446
4.1. Os filhos de Lot no nível primitivo da **Demanda** 446
4.2. Os crimes de Galvão no nível tristaniano 454
4.3. Perceval e a vingança 473

5. Conclusão 482

CONCLUSÃO GERAL 485

Siglas e abreviaturas mais usadas 497

BIBLIOGRAFIA 499
Bibliografia Activa 499
Bibliografia Passiva 503

ÍNDICE 521