

O Rosto do Herói Medieval: Beowulf e Gawain

Profa. Dra. Angélica Varandas

Departamento de Estudos Anglísticos
Faculdade de Letras
Universidade de Lisboa
angelicavarandas@sapo.pt

Resumo

O herói é uma figura universal e intemporal, que desempenha sensivelmente a mesma aventura através dos séculos, tal como muitos autores têm evidenciado, em particular Joseph Campbell, no seu famoso livro *The Hero with a Thousand Faces*. Embora partindo desse pressuposto, neste trabalho, pretendemos demonstrar que o herói medieval possui características únicas que dependem do meio social, político, ideológico e religioso da Idade Média. Neste sentido, centraremos a nossa atenção nessas mesmas características e em dois dos mais importantes heróis da literatura medieval inglesa: Beowulf e Gawain.

Palavras-Chave: Herói, Beowulf, Gawain.

Abstract

The hero is a universal and timeless figure portraying relatively the same adventure throughout the ages as many authors have pointed out, namely Joseph Campbell in his famous book *The Hero with a Thousand Faces*. Although having this assumption into consideration, we would like to prove that the medieval hero displays unique characteristics that are intimately related to the social, political, ideological and religious background of the Medieval era. In this sense, we will focus on those same characteristics and on two of the major heroes of medieval English literature, namely Beowulf and Gawain.

Keywords: Hero, Beowulf, Gawain

O que distingue o herói da Idade Média de outras figuras heróicas da cultura ocidental? Possuirão os heróis medievais traços que os separam dos heróis da era clássica precedente? Terão Artur ou Gawain características diferentes de Ulisses, Aquiles, Eneias ou Hércules?

O herói é de todos os tempos e de todos os lugares e as narrativas que protagoniza, em particular as de foro mítico, contam repetidamente a mesma história que se perpetua ao longo dos séculos com ligeiras variações. Esta teoria monomítica, como sabemos, foi divulgada por Joseph Campbell através do famoso livro *The Hero with a Thousand Faces*, publicado em 1949, e é responsável pela concepção do herói enquanto figura única e intemporal, embora assuma rostos e nomes variados, e pelo entendimento da própria mitologia como um conjunto de histórias cujo significado é universal, mas transmitido de modos diversos.

No entanto, não foi Campbell o primeiro arauto desta concepção universalista do herói. Em 1871, Edward Tylor, um antropólogo inglês, publicou um estudo intitulado *Primitive Culture* no qual defendeu que as narrativas míticas sobre heróis possuem, todas elas, uma estrutura idêntica: o herói é abandonado à nascença, é salvo por animais ou por seres humanos e cresce para se tornar um herói nacional (Tylor 1958). Embora Tylor não se tenha detido sobre as origens e as funções do herói, preocupou-se em provar a existência de um padrão estrutural comum às narrativas míticas sobre heróis, chamando a atenção para as semelhanças que entre elas existem. Deste modo, contribuiu significativamente para os estudos de mitologia comparada que marcaram o final do século XIX. Entre estes estudos, e na linha de Tylor, destacam-se igualmente a obra de Johann Georg von Hahn (1876), que veio acentuar a existência de um padrão comum aos contos de fadas da Grécia e da Albânia que havia traduzido, e, sobretudo, o famoso livro de Vladimir Propp, *A Morfologia do Conto*, onde o folclorista russo demonstra que também os heróis dos contos de fadas da sua terra natal revelam o mesmo percurso desde o nascimento até à morte (Propp 1983).

Seria, no entanto, Otto Rank o primeiro autor a analisar os padrões estruturais das narrativas heróicas que alguns dos seus predecessores haviam delineado. Em *The Myth and Birth of the Hero*, publicado em 1909, Rank recorre à teoria dos Sonhos de Sigmund Freud e compara o mito ao sonho no sentido em que ambos se assumem como a representação simbólica dos instintos edipianos recalcados ao longo da vida (Rank 1990).

Todavia, Joseph Campbell foi quem indubitavelmente mais se notabilizou na aceção universalista do herói e da narrativa que este protagoniza. A teoria de Campbell, divulgada em *The Hero with a Thousand Faces* (1949/1993), enquadra-se nos estudos de mitologia comparada e, tal como o estudo de Rank, baseia-se na Psicanálise enquanto ciência que fornece a chave para a gramática dos símbolos, como o próprio autor refere no prefácio. Este prefácio tem início, precisamente, com uma citação de *O Futuro de uma Ilusão* de Sigmund Freud, assim filiando a perspectiva de Campbell nos trabalhos do neurologista austríaco, fundador da Psicanálise, em particular nas teorias sobre a sexualidade e na teoria dos sonhos. Mas Campbell assume sobretudo a sua dívida para com o pensamento jungiano ao visitar a teoria dos arquétipos e do inconsciente colectivo.¹

Todas as manifestações culturais do Homem, da religião à filosofia ou à arte, encontram a sua origem num passado primitivo dominado pelo mito enquanto meio privilegiado para compreender os fenómenos naturais e as energias cósmicas. As narrativas míticas, essas, surgem da necessidade de explicar a realidade sagrada, de organizar o mundo e a sociedade que nela se baseia. Nessas narrativas, um papel

fundamental é assumido pelo herói, seja ele humano, deus ou semi-deus, cuja função, segundo Campbell, consiste principalmente em inaugurar uma nova era de prosperidade que venha redimir a anterior, marcada pela decadência ou pela desilusão. Vindo de um espaço exterior, o herói imiscui-se num espaço interior, num movimento habitual de fora para dentro, para erradicar as dificuldades e eliminar os obstáculos, simbolicamente representados pelos ogres, demónios e dragões, assim ultrapassando as suas próprias limitações e atingir um objectivo simultaneamente colectivo, eterno e universal. Ao vencer as barreiras quer pessoais, quer sociais, mais obscuras e enigmáticas, o herói recupera os poderes necessários à transfiguração do mundo, fornecendo aos seus semelhantes os mesmos ensinamentos que colheu ao longo da sua aventura.

Deste modo, a aventura do herói processa-se nas mesmas etapas que subjazem aos ritos de passagem que se podem encontrar em todas as comunidades humanas, em particular aos ritos de nascimento e morte. De facto, ao possibilitar a regeneração do mundo, por vezes através da própria morte, o herói desempenha um papel que se assemelha à função dos ritos de passagem enquanto momentos paradigmáticos de transformação que possibilitam a entrada num novo estágio da realidade. Da mesma maneira, a aventura que protagoniza repete a fórmula que preside a esses mesmos ritos de iniciação e passagem: separação, iniciação e retorno.² Assim, o herói separa-se do mundo onde vive para entrar num espaço de outra ordem onde tem de se defender de forças hostis e onde vence todos os obstáculos para depois retornar ao ponto de partida, mais conhecedor, num percurso que, de acordo com Campbell, pouco varia, quer seja nas narrativas mitológicas, quer seja nos contos populares ou nos contos de fadas. Este percurso, que segue pois um padrão arquetípico, assume, nas histórias míticas, proporções macrocósmicas, vindo a aventura do herói reactualizar um ciclo cosmogónico de criação e de destruição. Pelo contrário, o herói do conto de fadas apenas alcança um triunfo microcósmico.

Por conseguinte, a aventura do herói representa, na óptica de Campbell, um arquétipo da viagem humana pela vida enquanto demanda primordial pelo conhecimento e pela identidade. Na sua perspectiva psicanalítica, o herói somos todos nós que caminhamos do exterior para o interior, ao encontro do centro da nossa existência, tendo, pelo caminho, de derrotar os nossos próprios demónios e vencer os obstáculos que nos separam da nossa liberdade.

Também a vida do herói se processa por etapas bem definidas: o nascimento, de origem miraculosa ou divina; o abandono aos elementos naturais; o salvamento ou criação por parte de animais ou de pessoas ligadas à natureza; o reconhecimento e primeiro feito heróico; as aventuras extraordinárias; o aparecimento de figuras adjuvantes que o apoiam e protegem; a morte, e em alguns casos, renascimento, apoteose e retorno.

Todavia, não obstante as fontes comuns e as histórias míticas que se repetem, cremos existirem singularidades na aceção do herói medieval que se justificam por razões de ordem histórico-cultural que englobam ainda aspectos de vertente social, filosófica, artística e ideológica, pelo que, na Idade Média, o herói assume características que o distinguem necessariamente de outras figuras heróicas, em particular das do período clássico.

À partida, poderá parecer que esta afirmação vem contrariar a teoria monomítica de Campbell. Contudo, pretendemos exactamente tomá-la como central ao partirmos do pressuposto de que o herói é uma figura universal, de todas as eras e lugares, mas que revela rostos diferentes em função do período histórico-cultural em que se insere. De facto, se existem alterações na concepção da figura heróica essas prendem-se também com a mudança do público receptor das narrativas. Neste estudo, pretendemos reflectir

sobre as características idiossincráticas do herói medieval, esperando determinar os traços fisionómicos que o singularizam e distinguem dos heróis de outras eras e contribuir para um melhor entendimento dos papéis e funções que desempenha ao longo da Idade Média.

Antes de avançarmos, porém, gostaríamos de deixar claras duas questões prévias. Em primeiro lugar, devemos ter em conta que, embora reconheçamos o enorme contributo e importância de áreas tão diversas quanto a antropologia, a mitologia comparada, a psicologia, a filosofia, a história e o próprio folclore na concepção da figura do herói, nos limitamos aqui ao seu estudo enquanto figura literária, celebrada nas páginas dos manuscritos medievais. E isto por duas razões, a primeira prende-se com o facto de a nossa formação assim o determinar e a segunda porque é, na verdade, através dos registos literários que melhor podemos compreender de que modo a figura do herói era percebida e concebida na cultura medieval.³ Como veremos, foi a literatura, e o romance em particular, que divulgou e celebrizou as façanhas dos mais reconhecidos heróis da Idade Média.

Em segundo lugar, é importante esclarecer o que entendemos por “herói”. De acordo com o *Oxford English Dictionary (OED)*, a designação de “herói” é atribuída a homens de força ou coragem sobre-humanas que agem com o auxílio dos deuses. Funcionando, muitas vezes, como intermediárias entre os mundos humano e divino, estas figuras podem ainda ser imortais, se filhas de deuses ou geradas por deuses ou deusas em humanos. É esta aceção de herói que encontramos, por exemplo, na *Odisseia*. Mais tarde, o termo “herói” passou a referir também seres humanos que se distinguiram dos demais devido a actos de grande nobreza e bravura, em particular feitos extraordinários de natureza bélica, associados a um carácter nobre e justo. Desta forma, o termo começou a ser aplicado a guerreiros ilustres. Por fim, diz-nos o *OED*, um herói pode ainda ser a personagem central de uma épica ou o protagonista de um poema, história ou peça dramática.

Guerreiro, nobre ou cavaleiro, o herói medieval assume-se como personagem central de narrativas épicas ou romances e destaca-se pela coragem, temeridade e intrepidez, pela obediência a um código de valores que exalta um carácter justo e leal, bem como um comportamento altruísta na defesa de um senhor, comunidade ou território e na manutenção e demanda de ideais de paz e de justiça.

1. As heranças

Podemos afirmar que a Idade Média se apropria da antiguidade romana através de uma transformação que pode assumir uma variedade de formas: selecção crítica (as enciclopédias de Isidoro e Rábano Mauro), cópia, imitação dos padrões formais, assimilação dos valores culturais, empatia entusiasta, mas também desvitalização, empobrecimento ou degeneração. No que diz respeito ao herói, um dos textos clássicos que mais marcou a Idade Média foi a *Eneida* de Virgílio, cujo herói, Eneias, constitui um dos mais significativos protótipos do herói medieval.⁴ Eneias é governado pelo destino que, num período integralmente cristão, se tornará na Divina Providência que impele o homem em direcção à Jerusalém celeste.

Todavia, a Idade Média não recebe apenas influências da cultura clássica, embora essas se nos afigurem como as mais evidentes. Não podemos esquecer as antigas crenças pagãs dos vários povos que habitaram a Europa antes da romanização que contribuíram também, e em larga medida, para a fundação da cultura medieval e do seu imaginário. E embora a nova Igreja cristã tenha adoptado muitos dos rituais e datas

festivas pagãs, readaptando-os ao novo contexto religioso, a verdade é que muitos elementos das velhas tradições populares que não transitaram para o cristianismo se mantiveram enraizados na sociedade medieval ao nível de práticas e crenças desde cedo associadas à superstição.

Uma vez que falamos de heróis, torna-se imprescindível referir aqui a enorme influência dessas antigas religiões pré-cristãs na fundação do herói medieval, nomeadamente das culturas celta e escandinava. Sendo ambas de origem indo-europeia, legaram ao herói medieval um conjunto de traços comuns que colaboraram na sua génese e evolução, traços esses ainda visíveis nas narrativas medievais embora, como tudo o resto, readaptados à nova mundividência cristã.

No entanto, não obstante a enorme influência das culturas pré-cristãs no imaginário medieval, não devemos ficar com a ideia de que esse se limita a repetir o passado. Apesar do contributo central dessas culturas, a Idade Média também foi original, como afirma, por exemplo, Pedro Barbosa:

Assinale-se ainda que o Homem medieval não se limitou a receber todas essas influências e a incorporá-las de forma automática. A medievalidade assistiu a uma reelaboração da herança que lhe chegou, através de um duplo movimento de adopção e adaptação. Mas também criou estruturas originais para o seu Imaginário, que legou às épocas que se lhe seguiram. Quanto mais não fosse através da evolução a que assistiu no que toca à doutrina e ritual cristãos. (Barbosa 2008: 70)

Vejamos, pois, quais são essas estruturas originais e qual a sua contribuição para a identidade do herói medieval.

2. As estruturas originais

2.1. A religião cristã como princípio fundador e unificador

A Idade Média, que, segundo as propostas mais comumente aceites pela crítica, situamos entre a Queda do Império Romano do Ocidente e o início das invasões bárbaras no século V (476) e a Queda do Império Romano do Oriente no século XV (1453), constitui-se como um período profundamente marcado pelo cristianismo e, em particular, pela domínio da Igreja católica romana.

A Idade Média é, em primeiro lugar, cristã, na vertente católica romana, pelo que a autoridade da Igreja afecta todas as áreas do quotidiano, da vida, não só religiosa, mas também secular, bem como todas as representações do imaginário. Negar este princípio fundador da Idade Média, que se assume como a sua pedra angular e elemento unificador, é desconhecer a Idade Média. Na verdade, quem não o reconhecer terá muita dificuldade em compreender todas as manifestações do pensamento medieval sejam essas de que ordem forem. De facto, não devemos reflectir sobre este período tão fértil da história da cultura ocidental a partir dos nossos próprios preconceitos contemporâneos, muitos deles herdeiros ainda da concepção renascentista de que a Idade Média era, na verdade, um *medium aevum* – uma época de estagnação cultural, enquadrada pela fértil época clássica e pelos tempos áureos e novos do Renascimento, como afirma Bloch: “The distinguishing trait of the medieval example has to do with the fact that we are so massively cut off from the signs of an age which we even now continue to define as a lacuna between two more familiar cultural moments.” (Bloch 1983: 11)

Como nos diz Pedro Barbosa, “o Homem medieval não pode ser entendido se o olharmos apenas com os nossos olhos, e o explicarmos com as nossas razões.” (Barbosa 2008: 71). Se a vida contemporânea tem gradualmente afastado a religiosidade do seu quotidiano e do seu imaginário, o mesmo não se aplica à Idade Média.

Por certo que, ao longo de dez séculos de história, o pensamento medieval não foi sempre o mesmo, revelando o impacto de inúmeros fenómenos de ordem histórico-social, política, económica, artística e outros que contribuíram para a progressiva secularização da cultura medieval e colaborado para o advento da era moderna. Não nos cabe reflectir aqui sobre esses fenómenos que envolvem acontecimentos tão diversos quanto o surgimento das universidades e a fundação das ordens mendicantes que marcaram a passagem da fase monástica à fase escolástica, o crescimento urbano e a abertura das rotas comerciais ou a introdução dos textos de Aristóteles no ocidente a partir do séc. XIII, só para citar alguns exemplos.

Mas ainda que a Idade Média não tenha sido uniforme, e em Inglaterra podemos até afirmar que não existe uma mas duas Idades Médias – a do período do Antigo Inglês que se prolongou entre o séc. V e o séc. XI e a do Médio Inglês que se situou entre os séculos XII e XV –, a centralidade do cristianismo manteve-se ao longo desses mesmos dez séculos.

Também não pode ser este o motivo para considerarmos o período medieval desinteressante porque muito religioso. Foi exactamente por ser muito religioso que ele nos legou as mais admiráveis obras artísticas, desde os livros iluminados à arte românica e às catedrais góticas, bem como os fundamentos de múltiplos aspectos do conhecimento ocidental não só ao nível filosófico ou artístico mas também no que diz respeito a manifestações da tradição popular e das estruturas do imaginário.

Além disso, não podemos esquecer que o domínio da leitura e da escrita – duas actividades que não constituíam o par determinante daquilo que entendemos hoje por literacia, dado que eram tomadas isoladamente como dois actos distintos – era monopólio de uma elite religiosa que habitava em mosteiros. Eram os monges que sabiam ler e escrever e que copiavam os manuscritos onde circulavam as histórias sagradas e profanas. Mesmo após o nascimento das universidades em finais do século XII, o saber era ainda dominado pelas ordens religiosas. Basta esta evidência para compreender que tudo o que chegou até nós ao nível artístico é fruto de uma intensa vivência religiosa.

Queremos também afirmar com este pressuposto que o herói medieval é um herói cristão e que esta assumpção determina a sua própria identidade. Tudo o que aqui dissermos sobre o herói medieval parte deste princípio unificador e estruturante.

Poderíamos agora perguntar: se o herói medieval é profundamente cristão, porque não se identifica ele com a figura do santo, o mais óbvio candidato a possuir o estatuto heróico na Idade Média?

A hipótese é levantada por Bernard Huppé (1976) que, todavia, a afasta de imediato, pois o santo, afirma, constitui uma figura demasiadamente exemplar, que corporiza a providência divina e apenas existe para dar testemunho visível daquilo que não é tangível. O santo vem certificar a existência de Deus através dos milagres que realiza, pelo que os seus actos não se podem apelidar de heróicos. O herói, em contrapartida, apesar de desempenhar feitos extraordinários, por vezes com auxílio divino, ou de revelar qualidades sobre-humanas, ainda assim não é uma figura que, como o santo, está para além de tudo o que é humano. Na Idade Média, o herói revela-se na sua humanidade, ainda que tentando pautar a sua conduta por princípios que o elevam acima da sua condição humana.

Consideremos de seguida outro aspecto da sensibilidade estética medieval.

2.2. A Alegoria

O pensamento alegórico é um dos elementos mais originais da cultura da Idade Média, bem como a sua concretização na dinâmica textual, como diz Umberto Eco:

(...) convém ter presente um outro aspecto da sensibilidade estética medieval, o mais típico, talvez, o que melhor caracteriza a época, dando a imagem daqueles processos mentais que consideramos ‘medievais’ por excelência: trata-se da visão simbólico-alegórica do universo. (Eco 1989: 67)

Ainda de acordo com Eco, as palavras “símbolo” e “alegoria” mantiveram-se como sinónimas até ao séc. XVIII, época em que se começam a distinguir com o Romantismo e com os aforismos de Goethe.

Deste modo, embora possua certamente raízes clássicas, a alegoria, enquanto técnica literária, é marcadamente medieval, dando origem a inúmeras obras como os *exempla*, os *specula* e os bestiários. O pensamento alegórico pressupõe que toda a realidade possui um significado essencial escondido no literal – o *integumentum* – pelo que todos os elementos naturais, como adverte Santo Agostinho, constituem palavras a interpretar numa rede simbólica de correspondências que se estabelece entre as coisas e aquilo que elas significam. Convidando o homem a ultrapassar o nível literal da realidade para aceder à verdade transcendente, de natureza cristã, que nela se esconde, a alegoria é devedora do pensamento neoplatónico. Não obstante as suas raízes pré-medievais, este teve uma importância fulcral na cultura da Idade Média, tendo sido especialmente visível nas teorias sobre cosmologia até à segunda metade do séc. XII, sendo Santo Agostinho o principal autor a veicular as velhas tradições do mundo grego filtradas pelas novas teorias cristãs.⁵ Com base nas teorias de Platão e dos neoplatónicos, como Orígenes, Santo Agostinho defende a concepção de um mundo feito de formas e ideias eternas e imutáveis. Tendo como fontes os grandes autores clássicos, como Plínio, o Velho, Euclides ou Nicómaco, os pensadores que marcaram a era seguinte, como Boécio, Cassiodoro, Santo Isidoro, Beda, o Venerável, o seu discípulo Alcuíno de York e Rábano Mauro, acreditavam que o conhecimento da Natureza era importante quando acompanhado pelo conhecimento de Deus, pelo que o Homem deveria saber ler, de modo alegórico, quer o grande Livro da Natureza, quer a Sagrada Escritura, *specula* um do outro. O pensamento alegórico e constituía assim uma das mais nobres formas de louvar o Criador e a Criação e eventualmente atingir até o nível místico ou anagógico, o último degrau na escada de ascese até Deus.

Tendo a doutrina neoplatónica e a alegoria dominado as formas estéticas medievais pelo menos até ao séc. XIII, é natural que as próprias obras seculares reflectissem a sua influência, até porque muitas delas continuavam a ser copiadas nos mosteiros e, por esse motivo, surgiam, por vezes, entre as páginas de volumes de natureza religiosa. Da mesma forma, e também porque a leitura sem esforço era encarada como infrutífera e desprovida de sentido, as obras seculares pressupunham uma dimensão simbólico-alegórica, destinada a enobrecer o Homem através da meditação. Os romances de cavalaria, por exemplo, deveriam ser tomados como ideais de conduta, ensinando as virtudes associadas à cavalaria, funcionando também como *specula* do mundo natural e da Escritura Sagrada. Assim sendo, também os heróis que os protagonizavam possuíam uma espessura simbólico-alegórica, tendo essa sido profundamente explorada no romance francês a partir do séc. XII com a criação de Galaaz, figuração simbólica de Jesus Cristo, como veremos.

2.3. A Épica e o Romance: herói-guerreiro e herói-cavaleiro

Na nossa reflexão sobre o herói medieval, partimos, como já indicámos, dos textos literários que este protagoniza, uma vez que o herói medieval, tal como o concebemos, é, acima de tudo, uma construção literária, sendo a literatura o espaço privilegiado das acções e proezas que lhe granjearam a fama e lhe garantiram a imortalidade. Isto não significa que não tenham existido figuras históricas cujo comportamento e intervenção, ao nível político, social ou religioso, as tenham elevado ao estatuto de heróis reais, como D. Afonso Henriques ou o Rei Alfredo. No entanto, as figuras que catalogamos de heróicas, venham elas do passado medieval ou de outra época mais próxima ou remota, revelam, na maioria dos casos, características extraordinárias e ostentam poderes sobrenaturais que lhes conferem uma dimensão sobre-humana. Ao evidenciarem traços do passado mítico e lendário do qual emergiram, os heróis não são homens como os outros (e dizemos homens porque o universo heróico medieval é eminentemente masculino), destacando-se do comum dos mortais. Assumem-se, por isso, como personagens modelares cujas façanhas incomparáveis passam a povoar o imaginário colectivo através de histórias e canções que, a seu tempo, a literatura celebra e perpetua.

De facto, o herói incorpora os valores da comunidade a que pertence, pelo que os seus feitos se tornam dignos de ser cantados ou recitados. A divulgação desses feitos fomenta o sentimento de união e de pertença e aviva a coragem e o espírito guerreiro, pelo que os poemas heróicos são parte integrante e fundamental da vida quotidiana. São apelidados de épicos pois, ao organizarem-se em redor de um herói, de uma civilização ou de ambos, constituem-se como registos visíveis da história, tradições e costumes de um povo ou de uma comunidade. Da mesma forma, aqueles que os cantam ou recitam possuem um estatuto singular pois, mais do que desempenharem uma mera função lúdica, estes primeiros versificadores exercem igualmente uma função política e social, sublimando, ao mesmo tempo, a glória dos heróis e a identidade do povo de que estes fazem parte.⁶ Vinda do passado clássico, a épica foi, pois, um dos géneros que mais contribuiu para a identidade do herói medieval.

A partir do séc. XII, um novo género ganha forma na Europa medieval, fazendo confluir exactamente os cantares épicos com a tradição historiográfica. Estamos a referir-nos ao romance que surge no Norte de França e é sensivelmente contemporâneo do declínio de algumas formas literárias que, de uma maneira ou de outra, mais se articulavam com os tempos guerreiros das invasões bárbaras, entre as quais a própria poesia épica. De facto, enquanto a épica faz convergir num herói a aventura colectiva de uma comunidade para dessa forma manter e exaltar a sua memória e tradição, o romance centra-se sobretudo na aventura de um herói individual, assumindo-se, em primeiro lugar, como uma ficção que obedece a valores de ordem estética. Além disso, o romance destinava-se sobretudo a ser recitado ou lido, individualmente ou em grupo, ao passo que a poesia épica era cantada.

Em *Do Romance grego ao romance de cavalaria: as Etiópicas de Heliodoro e a Demanda do Santo Graal*, Marília Futre Pinheiro (1993) vem acentuar a dívida do romance de cavalaria para com o romance grego, estabelecendo paralelos significativos entre a obra grega e o texto medieval. Chega mesmo a afirmar, na nota 19 do seu texto, que nas *Etiópicas* de Heliodoro existiriam já prenúncios de amor cortês.

Ainda assim, reconhecendo, sem dúvida, a génese do romance grego na formação do romance de cavalaria, podemos, com certeza, afirmar que é no último que se exploram, de forma consistente, sistemática e consciente, os vários temas e motivos

que o caracterizam e o tornam num género único e marcadamente medieval. Entre esses, a que dedicaremos ainda alguma atenção, destacamos por agora:

- 1) a presença de um herói que luta a cavalo. E embora outros heróis do passado grego lutassem já a cavalo, a exploração do motivo literário do herói cavaleiro é emblemática do romance de cavalaria medieval, ou não fora ele assim denominado;
- 2) as aventuras do herói, bem como os objectos de que se serve ou procura assumem um significado simbólico-alegórico de índole cristã;
- 3) os motivos da cortesia e do amor cortês primeiramente entendidos enquanto duas realidades distintas, mas mais tarde confundidos de forma, também ela deliberada por alguns romances, constituem, na maioria dos casos, os núcleos diegéticos centrais do romance de cavalaria e, como tal, fundamentais na sua concepção genológica.
- 4) o legado importantíssimo da cultura celta, e da mitologia celta em particular, quer irlandesa, quer galesa, na diegese do romance, bem como nos seus temas e motivos principais. Desde Sir John Rhys e Alfred Nutt, passando por James Frazer, Robert Graves e, muito em particular, por Jessie L. Weston com a obra paradigmática *From Ritual to Romance* que todos os medievalistas, celticistas ou não, defendem como o romance é herdeiro dos rituais de vegetação pré-cristãos que se encontram na génese de motivos que lhe são tão caros como a Terra Gasta ou a Dama Horripilante. Da mesma forma, muitos dos heróis romanescos advêm de um passado celta, evoluindo a partir de deuses ou heróis mitológicos, como afirmaremos a propósito de Gawain.

O surgimento do romance acompanha a formação das grandes cortes na Europa, coincidentes com o novo regime feudal que conduziu a uma reordenação do poder político e social. De facto, a partir do século XII, assistimos, no mundo europeu, a um enfraquecimento da instituição régia motivado sobretudo pelo crescimento e expansão da nobreza feudal que exigia agora o mesmo poder detido pelos reis de outrora. Numa altura em que era a terra que garantia fama, dinheiro e poder, os nobres procuravam adquiri-la através da guerra, tornando-se cavaleiros. O romance espelha, de forma clara, este novo cenário ao fazer do rei uma figura passiva, mero representante da corte (o designado *roi fainéant*) e atribuindo o papel activo ao cavaleiro que se torna agora no novo herói emergente, protagonista das aventuras romanescas.

Isto significa que, a partir do século XII, foi, acima de tudo, o romance o veículo privilegiado da narrativa heróica medieval num momento em que o género passa, de igual modo, a incorporar alguns elementos relacionados com a poesia lírica, nomeadamente os valores associados à cortesia e sua identificação com o amor cortês. A poesia lírica, originária da Occitânia, no Sul de França, encontra-se associada a um novo sentimento de vertente erótica que celebra o culto do amor, da Primavera e da mulher. Divulgada por trovadores e jograis por toda a Europa medieval, esta nova linguagem literária, que integra os valores da cortesia na temática amorosa, logo passou a ser avidamente desejada por um público nobre que desenvolvia a sua capacidade de leitura e de interesse literário. É este interesse que contribuirá para o sucesso do romance que, embora, de início, se tenha manifestado como narrativa oral e dirigida ao povo, logo passa a assumir forma escrita, assim correspondendo ao apelo cada vez maior de relatos de aventura e cavalaria em que o amor desempenha ainda um papel fundamental.

Por estas razões, o herói do romance, que se destaca dos demais devido à sua proeza guerreira e a características de ordem mítica ou mágica, transforma-se também no cavaleiro, sendo ainda o amante perfeito e veiculando, de igual modo, os ideais associados ao amor cortês. O romance, de resto, será um dos principais responsáveis pela indiferenciação entre a cortesia e o amor cortês, que se torna evidente na literatura

romanesca a partir do séc. XII. É ainda o palco privilegiado de acção deste novo herói original – o cavaleiro cortês – uma criação da Idade Média.

É com Chrétien de Troyes que se constitui o padrão do que viria a ser o romance de cavalaria, que se integra num tempo e espaço cortês e que veicula uma temática guerreira à qual se associa o elemento amoroso. O romance de cavalaria evoca um passado ideal, reutilizando e recriando histórias que pertencem a um património cultural comum – histórias de fundo mítico ou lendário – e projecta esse passado num devir. Possui assim uma dimensão nostálgica e idealista, aproximando-se, neste sentido, da épica que alude a idades heróicas perdidas no tempo ao lamentar a queda dos mais bravos guerreiros e o desaparecimento de Idades de Ouro que se recordam com nostalgia, como de resto demonstra de forma bem visível o poema anglo-saxónico *Beowulf*.

Esta capacidade do romance estar perto do sonho e dos ideais de uma comunidade é bem acentuada por Northrop Frye:

The romance is nearest to all literary forms to the wish-fulfilment dream, and for that reason it has socially a curiously paradoxical role. In every age the ruling social class tends to project its ideals in some form of romance, where the virtuous heroes and beautiful heroines represent the ideals and the villains the threats to their ascendancy. This is the general character of chivalric romance in the Middle Ages (...). The perennially childlike quality of romance is marked by its extraordinarily persistent nostalgia, its search for some kind of imaginative golden age in time or space. (Frye 1957: 186)

É ainda Frye quem salienta a centralidade da aventura na intriga romanesca considerando-a o seu elemento essencial. Em *Anatomy of Criticism*, Frye (1957) considera a demanda a maior das aventuras do romance, sendo ainda determinante para o seu estatuto genológico. A demanda bem sucedida, que contribui para que o romance possua uma estrutura diegética completa, desenvolve-se em três etapas fundamentais:

- 1) a jornada perigosa ou *agon* (conflito), em geral antecedida por uma série de aventuras de carácter menor;
- 2) a batalha fundamental ou *pathos* (luta de morte), que tem frequentemente como consequência a morte do adversário do herói ou até mesmo a morte de ambos;
- 3) a exaltação do herói ou *anagnorisis* que resulta no seu reconhecimento e glória.

A demanda determina assim o estatuto do herói e torna-se decisiva para o seu percurso. Exige ainda que se desenhe no texto a presença do antagonista do herói relativamente à qual este reconhece o seu oposto em termos de bravura e moral.

Frye faz ainda referência ao facto de o herói poder possuir atributos de carácter divino e o seu adversário de carácter mítico se o romance se aproximar demasiado da história mítica e do próprio mito. Desta forma, sugere que é na configuração do herói que radica a diferença fundamental entre mito e romance: estamos em presença de uma história mítica se o herói for divino mas num enquadramento romanesco se o herói for humano.

Por fim, Frye encontra no romance seis fases que formam uma sequência cíclica na vida do herói. A primeira coincide com o seu nascimento, ao qual se associam, por vezes, acontecimentos de carácter maravilhoso. A segunda fase diz respeito à adolescência do herói que, por ter geralmente lugar num espaço e tempo ideais, reactualiza a vivência de Adão e Eva no Jardim do Éden antes da Queda. A terceira fase corresponde à demanda. A quarta revela a integridade e inocência da sociedade que o herói representa e se esforça por defender. Daí que, muitas vezes, esta fase tome a forma de uma alegoria moral em que a sociedade cortês é protegida pelo herói que luta contra

aqueles que a desejam submeter. A quinta fase integra uma descrição do ciclo natural das estações que remete para uma visão contemplativa do universo criado pelo romance e, por fim, a sexta fase marca o final da aventura activa que se prolonga ao nível narrativo como fonte de ensinamento, contemplação e entretenimento.

Em resumo, podemos afirmar que as narrativas literárias que, ao longo da Idade Média, se centralizaram na figura do herói foram, sobretudo, a épica e o romance. O último, por intermédio do novo sentimento literário que se desenhava na poesia lírica a partir do século XII, foi responsável por o herói medieval, a par da necessidade de se assumir como um cavaleiro, ou seja, como um nobre guerreiro, de força e coragem incomparáveis, agir também como paladino das donzelas a quem corteja de acordo com as regras estipuladas pelo código cortês. Assim embora aparentemente irreconciliáveis e antitéticas, o herói medieval agrega as características de guerreiro extraordinário, amante ideal e cristão piedoso. Dizemos irreconciliáveis e antitéticas pois tanto a devoção amorosa como, principalmente a ferocidade e até a crueldade no campo de batalha não parecem coadunar-se com os princípios de amor e caridade defendidos pelo Cristianismo. E, de facto, são muitos os críticos que se têm debatido com a suposta contradição entre estas três facetas do herói do romance, continuando a vir a lume muitos estudos nesse sentido. Como é possível um cavaleiro massacrar inúmeros infiéis em combate após ouvir missa em atitude piedosa? Embora antagónicas para nós hoje em dia, essas atitudes seriam muito provavelmente encaradas por um cavaleiro da Idade Média como fazendo parte de uma mesma missão – a devoção a Deus e a luta contra os infiéis ela manutenção da Fé e do cristianismo. Desta forma, ao contrário da maioria da crítica, não encaramos essas mesmas facetas como opostas ou antitéticas. Acreditamos, pelo contrário que elas se conjugam de forma harmoniosa para nos dar um retrato nítido da figura que a Idade Média entendia como heróica.

2.4. O herói-cristão.

Se o herói se destaca dos outros homens pela sua força, coragem e bravura incomparáveis que o tornam num combatente temido, estas virtudes só ganham significado pelo facto de o herói ter Deus do seu lado. O herói medieval é um guerreiro treinado que trava combates contra opositores ferozes, tal como as personagens das narrativas heróicas do passado pré-cristão. Contudo, ele age agora de acordo com um código de valores cristãos e tem Cristo como figura ideal. O cavaleiro corporiza as virtudes morais e espirituais do cristianismo na tentativa de melhor se aproximar de Cristo, o cavaleiro perfeito. Assim, tendo em mente o ideal de *imitatio Christi*, o herói medieval bate-se pela Fé, como o Cruzado, e pela sua própria salvação. Como diz Huppé, “There can be but one Christian hero, and that is Christ. Whatever is heroic is an imitation of him – the true hero is an imitation of Christ (...). (Huppé 1976: 23)

Na verdade, alguns textos medievais, como *Piers Plowman*, de William Langland, associam Cristo a um cavaleiro (XVIII, 22-25). Outros, tendo por base o capítulo 6 da Epístola de Paulo aos Efésios, sobre as armas do cristão, comparam a armadura do cavaleiro à Fé pois apenas com ela o Homem se pode manter firme a agir com justiça para atingir o reino dos céus.⁷

O cavaleiro age assim em prol de Cristo contra os inimigos de Deus e, como tal, simboliza o Bem que, a toda a hora, se confronta com o Mal de modo a fortalecer a Fé e permanecer no trilho de salvação. Daí que seja a figura central da psicomaquia que, alegoricamente, representa, mais do que a luta entre as virtudes e os vícios, a batalha da alma contra o Mal. É neste sentido que devemos interpretar as representações de

determinados santos, como S. Jorge ou S. Miguel, que, símbolos do Bem, da Fé e da próprio cristianismo, defrontam dragões ferozes, símbolos do Mal, do pecado e da danação eterna, vestindo as armaduras dos cavaleiros medievais ou os confrontos entre os cavaleiros do romance contra monstros, dragões e cavaleiros negros que a eles se opõem. Também por esta razão, alguns dos mais paradigmáticos heróis do período medieval adquirem uma função messiânica pois, enquanto figurações do próprio Cristo, actuam no sentido de salvar a corte, o reino e a própria humanidade. A vertente messiânica do herói atinge o seu auge na figura de Artur – *REX QUONDAM REXQUE FUTURUS*, como afirma Thomas Malory, em *Le Morte d'Arthur* – o rei que foi e um dia será, o rei que não morreu, mas que aguarda adormecido, numa ilha encantada fora do tempo e do espaço, o momento ideal para, mais uma vez, lutar pelo Bem contra os inimigos da Fé e salvar a terra natal.

Desta forma, embora obedecendo a valores de ordem cristã, e devendo comportar-se de forma irrepreensível de acordo com as prerrogativas da Igreja, o cavaleiro é ainda um guerreiro incomparável cuja ferocidade no campo de batalha se justificam, como afirmámos já, pelo facto de estar a agir em defesa de Cristo, da Fé e do Bem contra o Mal.

Deste modo, o cavaleiro persegue um ideal, pelo que se deve manter puro e fiel a um código heróico baseado em valores de ordem cristã, bem como em determinadas obrigações e deveres. Esses encontram-se discriminados em vários manuais que vão sendo copiados ao longo do período medieval, entre os quais, o famoso *Livro da Ordem da Cavalaria* de Ramon Lull. Produzido nos finais do séc. XIII, este livro apresenta uma lista de virtudes e deveres do cavaleiro, apresentado como figura eleita e escolhida entre grupos de mil pessoas, como se afirma através da tradução portuguesa de Artur Guerra: “E por isso todo o povo foi dividido em grupos de mil, e de cada grupo de mil foi eleito e escolhido um homem mais amável, mais sábio, mais leal e mais forte, e com mais nobre ânimo, com mais ensinamentos e boa criação que todos os outros.” (Lull 1992: 17).

Todavia, não é a eleição o principal factor que determina o carácter do cavaleiro, mas o seu ofício:

O ofício de cavaleiro é o fim e a intenção pela qual começou a ordem de cavalaria. (...).

O ofício de cavaleiro é manter e defender a santa fé católica, pela qual Deus Pai enviou o seu Filho a encarnar na gloriosa Virgem Nossa Senhora Santa Maria (...). Ora, assim como Nosso Senhor escolheu clérigos para manter a santa fé (...) assim o Deus da glória escolheu cavaleiros que pela força das armas vencem e submetem os infiéis que todos os dias pugnam pela destruição da santa Igreja. Por isso Deus honra neste mundo e no outro estes cavaleiros que matem e defendem o ofício de Deus, e a fé pela qual nos havemos de salvar. (Lull 1992: 23)

Tomando como aspecto central da vida do cavaleiro a sua dedicação à Igreja e a luta pela defesa da fé, o livro de Lull refere ainda quais as virtudes do cavaleiro, fala da sua ordenação e refere as armas que este deve utilizar, bem como o seu significado simbólico.

Neste sentido, tudo o que rodeia o cavaleiro adquire uma dimensão simbólico-alegórica, característica esta que, como vimos, se integra na acepção do mundo, do homem e da natureza tal como é proposta pela doutrina neoplatónica. Os romances funcionam assim como espelhos das virtudes associadas à cavalaria, aliando à sua função estética e lúdica uma dimensão didáctica e moral.

O herói medieval, enquanto nobre guerreiro, conjuga assim dois ideais à partida antagónicos: o ideal religioso, em que o cavaleiro se pauta pela *imitatio Christi* e um ideal secular que lhe permite ser corajoso no campo de batalha, feroz contra os inimigos, amante cortês e fiel. Isto significa que o herói deve ser sempre virtuoso em todas as esferas da sua vida pública e privada.

E ainda que encontremos heróis como estes nas páginas dos manuscritos medievais, como veremos, a verdade é que, a partir do séc. XIII, a vertente amorosa e a vertente bélica e devota da vida heróica acabam por se separar, sendo o romance uma vez mais o palco do dilema que entre elas se instaura.

Nos *Contos de Cantuária*, por exemplo, Geoffrey Chaucer apresenta-nos o cavaleiro e o escudeiro, enquanto símbolos da dimensão espiritual e secular da cavalaria, respectivamente, como se ambas não pudessem fazer parte integrante de uma personagem apenas.

É, todavia, no romance arturiano francês que essa distinção entre a cavalaria terrena e a cavalaria celestial se torna mais evidente, vindo a ser retomada em solo inglês por Thomas Malory em *Le Morte d'Arthur*.

Neste contexto, os romances cíclicos franceses, na necessidade de destacar da nobreza guerreira o cavaleiro perfeito, fazem aparecer a figura de Galaaz, o cavaleiro santo. Ele simboliza o expoente máximo da cavalaria virtuosa e assume-se como personagem messiânica, pois é figuração de Cristo cuja linhagem partilha ao ser descendente de Nascimento e herdeiro da espada do Rei David, o que significa, na verdade, que Galaaz é descendente de Cristo. Por isso, apenas ele pode conhecer os segredos do Graal após cumprida a demanda e apenas ele expira em santidade após os mistérios do Santo Cálice lhe serem revelados. No entanto, sabemos que Galaaz é também guerreiro exímio em combate. Todavia, luta apenas e exclusivamente por um ideal cristão, recusando combates gratuitos, e, desse modo, até a sua proeza guerreira é sublimada enquanto mais uma instância de Fé. Se não são as suas capacidades bélicas extraordinárias que o afastam do caminho da santidade, o que o separa então dos restantes cavaleiros da Távola Redonda? Embora filho de Lancelot, Galaaz não se envolve em relações de tipo cortês, rejeitando a luxúria, porventura o mais temido dos sete pecados mortais, mantendo a castidade, um motivo também ele novo na concepção do herói medieval. Por esse motivo, vem cumprir o destino do pai na demanda quando este dela é afastado por manter com a rainha uma relação adúltera. Neste sentido, Galaaz consegue o que Lancelot perdeu, redimindo, em certa medida, o pecado do pai. Este novo herói, simultaneamente santo, e portanto casto, e cavaleiro, surge no romance francês no âmbito da supremacia clerical ao nível espiritual e político que não só dominava as formas literárias – recordemos que muitos destes romances foram produzidos em contexto cisterciense – mas tomava também a cavalaria como modelo de conduta moral por oposição ao rei, que, como já referimos, era reduzido a um símbolo passivo de uma corte cujos pecados poderiam apenas ser redimidos pela cavalaria santa. Como afirma José Carlos Miranda, os romances cíclicos franceses são marcados pelo augustianismo político, pretendendo veicular uma “ideologia da linhagem”, representada não pela realeza mas pela cavalaria. (Miranda 1998b: 193).

Também Malory na linha dos romances franceses perpetua a ideia de que é exactamente a luxúria, mais precisamente o amor proibido entre Lancelot e a rainha Guinevere, que encontra eco na relação entre Tristão e Isolda, o responsável pelo declínio de Camelot e pela desintegração do reino de Artur.

De facto, pelo final da Idade Média, e devido sobretudo ao declínio do sistema feudal, assistia-se à decadência da cavalaria, severamente caricaturada por Cervantes em *D. Quixote* no início do séc. XVII. Na transição do séc. XIV para o séc. XV, o cavaleiro

medieval, não tendo já guerras onde ocupar o seu espírito combatente e a sua proeza bélica, dedica todo o seu tempo aos jogos, desportos, danças, torneios e outras actividades associadas ao código de conduta cortês. Como afirma Johann Huizinga em *O Declínio da Idade Média*:

A vida das aristocracias quando são ainda fortes, mesmo que de pouca utilidade, tende a tornar-se um jogo de salão. A fim de esquecerem a dolorosa imperfeição da realidade, os nobres dão volta à contínua ilusão de uma vida heróica e elevada. Põem a máscara de Lancelot e de Tristão. É um tremendo desengano. A gritante falsidade de tal ideia só pode ser suportada tratando-a com certa porção de ironia. Toda a cultura cavaleiresca dos últimos séculos da Idade Média é marcada por um equilíbrio instável entre a sentimentalidade e a mofa. (Huizinga 1996: 82)

Assim sendo, ao longo da Idade Média, a própria figura do herói vai sofrendo alterações e, ainda que mantenha muitos dos traços distintivos aqui apontados, vai adquirindo também outras facetas. Assim, perto do final da Idade Média, o herói perde algumas das características ideais que o caracterizavam e passa a ter um comportamento menos heróico, um carácter mais ambíguo, por vezes até comprometedor, como Lancelot, Tristão e até Gauvain que, nos romances da *Vulgata* e *Pós-Vulgata* francesas, se revela como traidor cruel, ao contrário do que acontece em Inglaterra, em particular no romance inglês *Sir Gawain and the Green Knight*, onde mantém o seu comportamento exemplar, como veremos.

A santidade e a castidade parecem pois ser condições *sine qua non* para definir o herói perfeito que encontra em Galaaz o seu maior representante. A outra é a linhagem, como afirma Miranda: “A linhagem é, assim, a mais saliente estrutura significativa que traduz esse direito da cavalaria à sua função”. (Miranda 1998b: 191-92)

Vamos então abordar a importância da linhagem na definição do herói, sendo esta outros dos aspectos inovadores da cultura medieval que mais se articula com a identidade do herói.

2.5. A Linhagem

A linhagem assume alguma importância no passado clássico, como acontece, em particular, na *Iliada* que demonstra, como afirma Campbell, que o herói pertence habitualmente a uma linhagem aristocrática que, em última instância, tem origem divina.

No entanto, mais uma vez, a linhagem, enquanto fenómeno identitário, assume especial relevância na Idade Média, sendo, porventura, uma das suas criações mais originais, colaborando em áreas tão vastas da cultura medieval quanto a representação e função dos signos verbais e pictóricos, as estruturas familiares e genealógicas e sua articulação com a mais importante e fundamental de todas as linhagens – a de Jesus Cristo. Deste modo, podemos também afirmar que a linhagem contribui, de forma decisiva, para a génese do herói.

Dissemos que a espada do Rei David legitima a linhagem santa de Galaaz ao colocá-lo na descendência directa de Jesus Cristo. Este facto, narrado nos romances cíclicos franceses, evidencia toda a importância que a linhagem assume na cultura medieval. Em primeiro lugar, estabelece a ideia de que existe uma linhagem ideal, perfeita, modelar – a de Jesus – tal como é apresentada no início do Evangelho de Mateus.⁸ Em segundo lugar, revela como todas as linhagens, espelhos ainda que

imperfeitos da linhagem de Cristo, se inscrevem na história cristã universal e no plano divino da salvação, possibilitado pelo martírio de Jesus que nasceu precisamente para redimir a Humanidade. Neste sentido, Bloch afirma: “from the fourth century on, the defining mode of universal history was that of genealogy.” (Bloch 1983: 37).

Em terceiro lugar, mostra-nos como a questão da linhagem e da genealogia não se pode dissociar do interesse dos pensadores medievais pela natureza, representação e função dos signos verbais, uma das preocupações mais importantes, se não a mais importante da Idade Média ocidental. Qual a natureza da espada de David? Qual a sua representação verbal e que significa ela enquanto signo? Recordemos, a este propósito, que para Santo Agostinho, porventura um dos pioneiros da teoria do signo que viria a tornar-se central na Idade Média, o elemento mediador entre a palavra (*signum*) e o objecto (*res*) é precisamente o sentido espiritual (*significatio*), que representa o poder da palavra ao suscitar um pensamento na mente do ouvinte e encontrar eco na sua alma. Deste modo, também a espada de David (*res*), enquanto signo (*signum*) possui um sentido espiritual (*significatio*), constituindo um exemplo da representação dos signos na Idade Média com a sua elaborada e complexa teoria do signo. Para além disso, este episódio mostra ainda como através dos signos e dos objectos que esses representam se torna possível reconstituir ou relacionar linhagens variadas que podem, como no caso de Galaaz, recuar, em última instância, até à genealogia de Cristo.

Deste modo, a linhagem vem articular-se com a história, a linguagem e os modos de significação, até na obsessão medieval com a palavra primeira e com o acto primordial de nomeação, e, como é evidente, com as próprias estruturas familiares e genealógicas, procurando desenhar uma visão ideal do passado.⁹

A partir do séc. XI, ocorre na Europa, uma reorganização das famílias aristocráticas, tendo como base uma visão idealizada da linhagem terrena, que conduziu a uma alteração e à redefinição da noção de família em termos políticos e ideológicos. A necessidade de afirmação de uma linhagem surge com o intuito de fundamentar a hegemonia política em redor de uma família e é motivada pela mudança na relação do indivíduo com a terra em virtude do novo sistema feudal. Com a transferência do feudo por direito hereditário, a família começa a enriquecer por herança, em particular quando é também introduzido o princípio da primogenitura. O cavaleiro torna-se herdeiro de um domínio senhorial e de um título que é passado de geração em geração, tornando a cavalaria um grupo mais fechado e elitista cujo direito hereditário se revela símbolo de superioridade. De facto, a própria nobreza passa a ser definida como uma dádiva de berço, transmitida por laços familiares de consanguinidade. Um homem torna-se nobre e poderoso porque os seus antepassados também o foram, pelo que, se terra é transferida no seio de uma mesma família nobre por direito de primogenitura, passa a ser necessário comprovar não só os laços de sangue mas também a descendência nobiliárquica. E por essa razão, ao longo de todo o período medieval começam a prosperar as genealogias. Uma vez que a antiguidade da família aumenta exponencialmente a sua influência e poder social, as narrativas das origens tornam-se cruciais não apenas para identificar cada grupo de parentesco mas também para lhe conferir um prestígio específico.

Deste modo, muitas das mais aclamadas famílias da velha nobreza medieval procuraram inscrever a sua estirpe num passado mítico ou lendário para legitimar a sua ancestralidade e a sua ligação indissociável à terra que possuem. É possível encontrar estes testemunhos nos *Livros de Linhagens*, um género produzido em todo o Ocidente da Península Ibérica durante a Idade Média, tendo inclusivamente sobrevivido até aos nossos dias. Em Portugal, são quatro os *Livros de Linhagens* nos quais se descrevem as genealogias das mais importantes famílias do reino:¹⁰

1º – *Livro Velho* - segunda metade do séc. XIII, cerca de 1270.

2º – *Segundo Livro de Linhagens* ou *Segundo Livro Velho*, de que existem apenas fragmentos.

3º – *Terceiro Livro de Linhagens* ou *Nobiliário da Ajuda*, também fragmentário;

4º – *Nobiliário do Conde D. Pedro de Barcelos* ou *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, tendo sido D. Pedro filho natural de D. Dinis e bisneto de Afonso X. – séc. XIV

O *Livro Velho*, utilizado como fonte do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, tem como propósito “identificar as cinco linhagens que, segundo o prólogo, lutaram pelo reino de Portugal e, por essa mesma razão, tem direito a exercer soberania sobre o território.”¹¹

Tendo este texto como objectivo enumerar aquelas que são, a nosso ver, as singularidades do herói medieval que o distinguem de todos os outros heróis de outros tempos e culturas, cabe-nos apenas salientar, a respeito das genealogias, e dos *Livros de Linhagens* portugueses em particular, que estes contêm dois tipos de narrativas: aquelas que referem figuras de comprovada existência histórica e outras, em menor número, que aludem a personagens sem comprovação documental que parecem ter origem em fontes mitológicas ou literárias. Estas últimas constituem-se pois como narrativas de foro mítico que vêm legitimar a linhagem de uma certa família cuja antiguidade se perde nos confins do tempo e que é, por isso, difícil de determinar. Uma vez que, quanto mais antiga a linhagem de uma família, maior é o seu prestígio, muitas famílias da nobreza medieval ostentavam com orgulho as suas raízes míticas. Muitas dessas raízes familiares encontram a sua origem em figuras femininas, em geral associadas à água, como acontece com Melusina, por exemplo.

É o caso ainda da Lenda de Gaia, narrativa do *Livro Velho*, onde se conta como o rei mouro de Gaia rapta a mulher do Rei Ramiro, dando assim origem à linhagem dos senhores da Maia, ou da narrativa *Dama do Pé de Cabra*, imortalizada por Alexandre Herculano, que, no séc. XIX, publicou os *Livros de Linhagens nos Portugaliae Monumenta Historica*, volume dedicado aos *Scriptores*.

Existem narrativas idênticas um pouco por toda a Europa medieval, como testemunha o conto popular galês conhecido como *A Donzela de Llyn-y-Fan*, que vem legitimar a linhagem mítica de Rhiwallon Feddyg e dos seus filhos, conhecidos como os “Meddygon Myddfai”, curandeiros que se tornaram famosos no séc. XIII, tendo deixado um compêndio sobre as suas práticas medicinais que sobreviveu no *Livro Vermelho de Hergest*. A sua descendência está atestada até ao séc. XVIII.

Mais uma vez, também o romance é palco desta preocupação com a linhagem, em particular as lendas arturianas em que os cavaleiros se identificam não só pelo nome próprio, mas, de igual modo, pela família a que pertencem, o que levou autores como Bloch a considerarem a literatura arturiana como um verdadeiro “mapa linhagístico” (Bloch 1983: 211).

Por fim, queremos ainda adiantar que as famílias nobres, ao pretenderem preservar a sua hegemonia dinástica e linhagística, desenvolveram sistemas de significação muito próprios que se prendem com as próprias formas literárias em vernáculo, muitas delas apadrinhadas por famílias específicas, com as artes plásticas, a patronímica e, muito especificamente, com a heráldica. Esta, desenvolvida na Europa medieval, prova como um sistema de signos se encontra associado a uma família específica através de uma correspondência de símbolos a figuras, formas ou cores. De facto, também a heráldica é um fenómeno emblemático da cultura medieval que, embora tenha começado por cumprir uma primeira função estritamente militar não relacionada com indivíduos particulares, logo passou, a partir do início do séc. XII, a identificar-se com determinadas figuras e famílias. Os símbolos heráldicos, expressando

o prestígio e a continuidade de uma dada linhagem, evidenciam a origem da família, a sua ancestralidade e a sua ligação a um determinado domínio territorial, sendo, por estas razões, um sistema de natureza aristocrática, também ele herdado por consanguinidade.

3. Heróis medievais

Chegou, pois, o momento de concentrarmos a nossa atenção em alguns heróis medievais que se assumem como o rosto visível desta época.

Dos heróis do passado medieval seleccionámos dois, ambos de origem inglesa e que julgamos serem os seus mais paradigmáticos representantes, tendo em conta que eles próprios revelam alguns traços distintos de acordo com o período específico em que se integram. São eles: Beowulf, o herói da épica com o mesmo nome, e Gawain, o herói do romance *Sir Gawain and the Green Knight*.

3.1. O Herói de Transição: Beowulf

Habitualmente classificado como épico, o quarto texto do *MS. Cotton Vitellius A. XV* revela um herói com características e qualidades muito semelhantes às das figuras heróicas do passado pré-cristão.¹² Beowulf é um guerreiro que se move num meio aristocrático, que celebra virtudes como a coragem, a bravura, a lealdade, a honra e a generosidade. Como tal, é corajoso e intrépido, contribuindo, através dos seus feitos únicos e inigualáveis, para a manutenção do povo e da comunidade que está determinado em proteger. Neste sentido, o poema parece destinar-se a exaltar o heroísmo de Beowulf que combate contra monstros e um dragão de modo a alcançar a glória apenas reservada aos eleitos. Através das lutas entre Beowulf e as criaturas monstruosas evidencia-se a enorme coragem do herói que, embora não possa fugir da morte irrevogável – esse *Wyrd* que acabará, a seu tempo, por pôr término até à vida dos deuses, - pode, todavia, assegurar a obtenção da fama e a perpetuação do nome. Neste sentido, o poema encontra-se perto das épicas do período clássico como a *Iliada* ou a *Odisseia*. No entanto, como sabemos, embora as origens do poema se percam no passado pagão anglo-saxónico, o seu registo escrito foi efectuado por mãos cristãs em meio monástico, pelo que nele se encontram várias referências a episódios bíblicos do Antigo Testamento.¹³ Na verdade, parece quase impossível reflectir sobre *Beowulf* sem equacionar a relação que se estabelece entre paganismo e cristianismo no poema. Esta questão incontornável tem sido abordada por inúmeros críticos, mesmo por aqueles que tentaram, de algum modo, evitá-la, como afirma Edward B. Irving Jr.: “The history of this controversy over “Christian and Pagan” is long, complex, and central to the succeeding interpretations of the poem; every general essay on *Beowulf* has been obliged to deal with the problem.” (Bloom 2007: 125)

E enquanto uns defendem que o poema é, na sua maioria, pagão, outros vêm afirmar precisamente o contrário. Será então Beowulf um herói pagão que age, acima de tudo, pela glória ou, pelo contrário, um herói cristão que se bate pela Fé e por um lugar no Paraíso após o Dia do Juízo Final? A este respeito, poderíamos ainda perguntar: Será Beowulf um herói semelhante a Ulisses ou Eneias ou possuirá características que deles o distinguem e que o aproximam dos heróis do período medieval mais tardio? Entendemos Beowulf como um herói de transição, isto é, como uma figura que, embora possua traços do passado pagão germânico, revela aspectos que nos permitem encará-lo

como um herói medieval, que se caracteriza em primeiro lugar, como vimos, pelo facto de ser cristão. De que modo?

A complexidade do poema tem permitido as mais variadas leituras relativamente à figura de Beowulf. Por um lado, as suas acções parecem ser motivadas por valores de ordem pagã, tornando-o assim num herói eminentemente pagão, como afirma Bloom a respeito do seu primeiro contacto do poema:

I first read *Beowulf* as a graduate student, and have just reread it, cheerfully using Donaldson's splendid prose translation (...). Certainly Donaldson describes what I have read: a heroic poem celebrating the same values that Tacitus discerned in the Germans of his day. Courage is the prime virtue exalted in *Beowulf*. No one reading the poem would find Beowulf to be a particularly Christian hero. His glory has little to do with worship, unless it be justified self-worship and he fights primarily for glory, to increase his fame, to show that he occupies the foremost place among all Germanic heroes. (Bloom 2007: 2)

Nesta leitura, Beowulf luta, sobretudo, para glória pessoal, como parece acentuar a palavra que termina o poema - *Lof-geornost* – que tem sido traduzida como “o que mais fama desejava”.

Por outro lado, também é possível olhar para Beowulf como um herói que representa valores associados ao cristianismo. O herói é descrito sobretudo em dois momentos:

1º) entre os versos 1840 e 1858, Hrothgar refere a sua lealdade a Hygelac, a sua enorme coragem e a prontidão para ajudar aqueles que necessitam.¹⁴

2º.) perto do final do poema, nos comentários de Wiglaf e do mensageiro, volta-se a aludir à sua coragem ímpar, à sua generosidade, à sua gentileza e à sua devoção para com o seu povo que o levou a sacrificar-se na luta contra o dragão pelo bem estar da sua comunidade.

O próprio herói é modesto quando se refere a si próprio, mantendo, segundo Arthur Gilchrist Brodeur, um carácter consistente ao longo da narrativa: o herói ideal da primeira parte passada na Dinamarca no reino de Hrothgar torna-se no rei ideal da segunda quando Beowulf regressa à pátria.¹⁵

Beowulf é, pois, corajoso, eloquente, modesto, cerimonioso, sensato, leal, como o poema reafirma nos últimos versos – *manna mildust* – o mais meigo e gracioso dos homens – expressão que, para além de surgir em contexto secular, aparece também em textos de carácter bíblico para descrever Cristo ou o Arcanjo Gabriel. De resto, estes versos finais têm-se prestado às mais diversas leituras, tanto por parte daqueles que defendem o paganismo de Beowulf, como por parte dos que sustentam que o herói é marcadamente cristão.

Beowulf revela ainda nobreza de carácter nas relações que estabelece com as outras personagens do poema que lhe reconhecem justiça e sensatez. É este reconhecimento que leva Wealhtheow a pedir-lhe que proteja os filhos. A mesma nobreza de carácter verifica-se em vários momentos da narrativa, como quando, por exemplo, rejeita a coroa após a morte de Hygelac e decide proteger Heardred como sucessor deste. As suas acções denotam pois uma figura cujas qualidades heróicas ressaltam também das suas relações pessoais. Mas, acima de tudo, Beowulf é ainda um herói altruísta que viaja até Heorot mais para aumentar a fama do seu senhor, Hygelac, do que a sua própria fama, pelo que é possível afirmar que luta, acima de tudo, em prol e no interesse de outrem, como fazem os heróis medievais romanescos. É ainda, além disso, um herói sacrificial que, embora sabendo-se velho, sem a força característica da

juventude, decide lutar sozinho contra o dragão quando todos os companheiros (à exceção de um) o abandonaram.

Deste modo, nesta leitura, Beowulf não é aquele que luta em primeiro lugar pela glória pessoal, mas aquele cujo heroísmo é tanto mais nobre e elevado porque definido, não apenas pela força física, mas pela lealdade e pelo altruísmo. Em termos morais, estas características aparentemente dominantes do seu carácter aproximam-no do valor essencial que subjaz à doutrina cristã – a *caritas* tal como foi definida por S. Paulo.¹⁶ Assim, se Beowulf pede para ver o ouro do dragão antes de morrer, não o faz por mera ganância, como defendem alguns, mas porque se quer assegurar de que conseguiu o que pretendia para o seu povo: a prosperidade após o seu desaparecimento. Sabemos, contudo, que o seu sacrifício foi vão: com a sua morte, assistimos também à morte de uma dinastia (Beowulf morre sem deixar descendência), da própria sociedade heróica e da raça dos heróis. Estará também, o poema, adiantamos nós, a aludir à morte do passado pagão e à sua suplantação pelos tempos novos do cristianismo?

A corroborar a ideia de que Beowulf pode também possuir características dos heróis cristãos encontram-se as descrições dos monstros como inimigos de Deus e a afirmação de que Beowulf terá sido enviado pelo Senhor para libertar os Dinamarqueses da opressão de Grendel, como nos dizem os versos 381 a 384:

Hine halig God
For arstafum us onsende,
To West-Denum, æs ic wen hæbbe,
Wið Grendles gryre.

[Now Holy God
has, in His goodness, guided him here
to the West-Danes, to defend us from Grendel.]

Defendemos, noutra lugar, que, embora o combate entre o herói e o dragão seja um motivo que podemos encontrar na mitologia clássica e escandinava, em *Beowulf*, ele poderá também antecipar os combates medievais e, em última instância, o padrão espiritual das psicomaquias que opõem o herói, representante do Bem no sentido cristão, ao dragão, a criatura que, no simbolismo animal da Idade Média ocidental, mais se identifica com o diabo.¹⁷ Este motivo será recorrente na Idade Média mais tardia onde o combate de natureza espiritual entre o dragão e o herói se manifesta de modo alegórico como a vitória de Cristo sobre o Mal e sobre a morte. A este respeito afirma Chambers:

In the epoch of Beowulf a Heroic Age more wild and primitive than that of Greece is brought into touch with Christendom (...). We see the difference, if we compare the wilder things (...) in Beowulf with the wilder things of Homer. Take for example the tale of Odysseus and the Cyclops (...). Odysseus is struggling with a monstrous and wicked foe, but he is not exactly thought of as struggling with the powers of darkness. (...) But the gigantic foes whom Beowulf has to meet are identified with the foes of God. Grendel and the dragon are constantly referred to in language which is meant to recall the powers of darkness with which Christian men felt themselves to be encompassed. They are the “innates of Hell”, “adversaries of god”, “offspring of Cain”, “enemies of mankind”. Consequently, the matter of the main story of Beowulf, monstrous as it is, is not far removed from common medieval experience (...). And so Beowulf, for all that moves in the world of the primitive Heroic Age of the Germans nevertheless is almost a Christian knight. (Chambers, *Beowulf and the Heroic Age*, p. xxviii, citado por Tolkien, s.d.: 19-20).

Assim, embora Beowulf não constitua de todo uma alegoria, nele se configura um padrão estrutural e temático que viria a ser central na literatura medieval, em particular no romance de cavalaria. Como afirma Tolkien, “the large symbolism is near the surface, but it does not break through, nor become allegory.” (Tolkien, s.d.: 17).

Não nos queremos aqui colocar de um lado ou de outro da controvérsia que opõe muitos críticos sobre a figura deste herói. Pelo contrário, na impossibilidade de solucionar a querela pagão vs cristão em *Beowulf*, parece-nos sensato adoptar uma posição intermédia e olhar para o herói como uma figura de transição que, num momento de encruzilhada entre a era pagã e os novos tempos do cristianismo, embora denotando elementos do passado pagão do qual emergiu, como o código de valores da aristocracia guerreira anglo-saxónica, por exemplo, evidencia também alguns traços de carácter que nos permitem afirmar que prefigura algumas características dos heróis medievais, como Gawain, herói de que falaremos em seguida.

3.2. O Herói Cristão: Gawain

Gawain é talvez o mais perfeito dos heróis medievais ingleses. Nele se intersectam todos os elementos que aqui apresentámos como paradigmáticos do herói da Idade Média. Gawain é um herói cristão, um herói casto, um cavaleiro que possui uma linhagem bem definida e que pertence a um grupo limitado de eleitos – os Cavaleiros da Távola Redonda.

As suas origens são mitológicas, tendo sido Sir John Rhys o primeiro a identificar o herói celta Cuchulain como o seu antepassado directo. Nos textos galeses do *Mabinogion*, o seu nome é Gwalchmai, que significa literalmente “falcão de Maio”, designação que estará também relacionada com o facto de se encontrar associado a heróis solares como Lug Samildanach. Na verdade, Lug é pai de Cuchulain e Gawain filho de Lot, uma possível metamorfose do deus celta irlandês.

Estas raízes mitológicas de Gawain são acentuadas quando Geoffrey of Monmouth, no século XII, estabelece pela primeira vez a linhagem de Gawain na *Historia Regum Britanniae*, obra onde constrói também a linhagem de Artur de modo a promover a monarquia angevina contra o rei de França. Na *Historia*, Monmouth afirma que Gawain é filho de Lot e de Anna, irmã de Artur. Se Lot tem sido encarado como figuração de Lug, Anna, por sua vez, identifica-se com a grande deusa dos Tuatha Dé Dannan – Ana, Dana ou Danu. Assim, Gawain, possui origens que se perdem nos tempos do mito, encontrando na mitologia celta, em particular na irlandesa, as suas raízes mais remotas, tanto por via paterna, como principalmente por via materna. Dizemos principalmente por via materna porque o estatuto que Gawain adquire na corte de Artur provém da sua linhagem materna, que, de resto, era também a de maior prestígio entre os Celtas. Assim, embora neto de Uther Pendragon, pai de Artur, o seu renome advém do facto de ser filho de uma meia-irmã do rei e, portanto, seu sobrinho, como ele próprio afirma em *Sir Gawain and the Green Knight* quando se torna necessário reafirmar a linhagem de onde provém. E é precisamente por ser sobrinho do rei por via materna que pode protagonizar a aventura e aceitar o desafio proposto pelo Cavaleiro Verde.

Em solo francês, ao longo do séc. XIII, Gawain sofre um processo de degradação por parte dos autores dos ciclos *Vulgata* e *Pós-Vulgata*, determinados, como vimos, em lançar as bases de uma linhagem santa que encontra na recém-criada figura de Galaaz o seu representante mais perfeito. Com antecedentes marcadamente pagãos, e

por isso impossibilitado de se tornar, como Galaaz, cavaleiro de Cristo, Gauvain transforma-se numa personagem traiçoeira, covarde e antipática, muito longe do Gwalchmai justo e conciliador que encontramos no *Mabinogion* e nas *Triades*. No entanto, em Inglaterra sempre foi encarado como herói nacional, detentor de enorme honra e prestígio, como, de resto, faz notar Thomas Hahn quando diz: “Only in popular romances in English (...) does a genuine cult of Sir Gawain emerge, making him the unsurpassed flower of chivalry.” (Hahn 1995: 6)

É pois natural que o herói volte a evidenciar as suas mais positivas e nobres características no romance inglês *Sir Gawain and the Green Knight*, no qual se assume como protagonista, revelando-se como o cavaleiro da cortesia.¹⁸

A cortesia, enquanto modelo da vida humana, aponta necessariamente para a vivência dos valores cristãos, encontrando em Jesus o seu símbolo mais perfeito. De facto, em termos literais, a cortesia pode ser entendida como um sistema de valores e comportamentos ideais numa esfera social associada às cortes. Todavia, como modelo da vida humana, assume claramente um significado simbólico ao configurar em Cristo o paradigma perfeito da conduta do Homem. Cristo é, como se afirma na Bíblia, o caminho a seguir para que se possa alcançar a verdadeira vida, aquela que trará ao Homem a eterna bem-aventurança. Por isso, Cristo é o símbolo do Homem cortês como afirma o próprio *Gawain-poet* no poema *Cleanness*. Também em *Pearl*, o poeta utiliza várias vezes a expressão “Quene of cortaysye” para descrever Maria, pelo que a cortesia se define, acima de tudo, como uma virtude cristã, à qual se associam outras virtudes.

Assim sendo, enquanto cavaleiro da cortesia, Gawain traz gravado na face exterior do escudo um pentagrama a que o poeta dá o nome de nó interminável e que representa exactamente as cinco virtudes associadas à cortesia e o modo como se pressupõem umas às outras. A face interior do escudo esconde uma imagem da Virgem, pelo que o herói se assume também como cavaleiro de Maria.

Não poderemos certamente classificar este romance como uma alegoria, mas sabemos que Gawain é um herói que se pauta por valores de ordem cristã ao assumir-se como cavaleiro da cortesia que é ao mesmo tempo cavaleiro de Maria. Deste modo, se evidencia a sua perfeição. Ele é o cavaleiro perfeito, embora à escala humana e é precisamente por ser apenas humano que comete o seu único erro ao ocultar a cinta que lhe fora oferecida pela dama de Hautdesert ao seu anfitrião. É por ser apenas humano e temer a morte que Gawain falha. Não viola nenhuma regra de castidade, rejeita sempre a associação entre a cortesia e o código de amor cortês que a dama tenta associar a todo o custo, repelindo ainda as suas investidas nocturnas e a os seus gestos de sedução. Gawain mantém-se fiel a si próprio e aos valores basilares da cavalaria arturiana enquanto conjunto de valores éticos, religiosos e morais e, por isso, se distancia dos heróis franceses, tanto do santo Galaaz que nenhum humano poderia igualar, como dos adúlteros Lancelot e Tristão que epitomizam o declínio do reino de Artur e logo da própria instituição da cavalaria.

Por isso, seleccionámos o Gawain inglês como o herói medieval perfeito que associa a coragem e a bravura à nobreza de carácter e à obediência dos mais puros valores éticos, morais e religiosos. Gawain é o herói medieval por excelência ou o modelo que todos deveriam seguir.

4. Um Rosto Singular

Uma vez que, parafraseando Campbell, o herói possui mil rostos, procurámos, pois, aqui definir, de modo geral, aquelas que são as características essenciais do herói

medieval, que lhe configuram um rosto necessariamente diferente do de outros heróis quer de eras passadas quer de épocas subsequentes. E optámos por reflectir sobre a identidade do herói medieval neste congresso de estudos celtas e germânicos dedicado ao tema mitologia e religiosidade por várias razões.

1) em primeiro lugar, por entendermos que, embora o tema tenha vindo a ser abordado por alguns estudiosos a propósito de inúmeros aspectos da cultura medieval, não nos parece que lhe tenha sido dada ainda a devida atenção enquanto estudo individual. As questões associadas ao tema da identidade do herói medieval são certamente complexas, pelo que este trabalho constitui apenas uma primeira reflexão a ter em conta num projecto mais vasto que é o de traçar as directrizes que determinam a singularidade da figura heróica na Idade Média.

2) Acreditámos também que esta questão, ainda que implicitamente, vinha ao encontro de alguns dos temas propostos para este congresso, nomeadamente, a relação entre o mito e a literatura, mas também o impacte da cristianização no mundo pagão, a entrada das novas formas de fé e as transformações sociais por elas operadas.

Na verdade, verificámos que, se o herói medieval possui um rosto singular, esse resulta e é determinado pelas idiossincrasias da cultura da própria Idade Média a nível histórico-social, mas também político, ideológico ou estético. De forma inevitável, são elas que acabam por contribuir para a emergência de um novo tipo de herói – o cavaleiro cristão que será protagonista de inúmeras aventuras em particular nas páginas do romance de cavalaria, género extremamente popular entre os séculos XII e XIV.

3) por fim, acreditamos também que os heróis contemporâneos que povoam as páginas da actual literatura fantástica, de Aragorn a Harry Potter, possuem traços fisionómicos muito mais próximos do herói medieval do que qualquer outro herói de outra época, incluindo a clássica, mas essa será certamente matéria para outra investigação.

Bibliografia:

- A.A.V.V.. *Bíblia Sagrada para o Terceiro Milénio da Encarnação*. Versões dos Textos Originais. Lisboa e Fátima: Difusora Bíblica, 2000.
- Beowulf. An Edition*. ed. de Bruce Mitchell and Fred C. Robinson. Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishing, 1998.
- Beowulf. A Verse Translation*. Tradução de Michael Alexander. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.
- Beowulf. Bilingual Edition*. Tradução de Seamus Heaney. London: Faber and Faber, 1999.
- A Demanda do Santo Graal*. ed. de Joseph-Maria Piel concluída por Irene Freire Nunes. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.
- LULL, Ramon. *Livro da Ordem da Cavalaria*. Tradução de Artur Guerra. Lisboa: Assírio e Alvim, 1992.
- Sir Gawain and the Green Knight*. ed. por Norman Davies (reedição da edição de 1925 de J. R. R. Tolkien and E. V. Gordon). 2ª edição. Oxford: At the Clarendon Press, 1967.
- Sir Gawain and the Green Knight*. Tradução de Brian Stone (1959). Harmondsworth: Penguin Books, 1974.
- BARBOSA, Pedro. O Imaginário do Homem Medieval: entre os nossos Medos e os Nossos Desejos. Utilizações Contemporâneas da Ignorâncias Sedimentadas. In: *História do Sagrado e do Profano. Torres Veteras X*. Câmara Municipal de Torres Vedras, Universidade de Lisboa: Ed. Colibri, 2008.

- BLOCH, Howard. *Etymologies and Genealogies. A Literary Anthropology of the French Middle Ages*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983.
- BLOOM, Harold (org.). *Beowulf*. Bloom's Modern Critical Interpretations. New York: Chelsea House Publishers, 2007.
- BLOOMFIELD, Morton W. The Problem of the Hero in the Later Medieval Period. In: BUNS, Norman T.; REAGAN, Christopher (org.). *Concepts of the Hero in the Middle Ages and the Renaissance*. London: Hodder and Stoughton, 1976, p. 27-48.
- BRODEUR, Arthur Gilchrist. The Structure and Unity of Beowulf. In: BLOOM, Harold (org.). *Beowulf*. Bloom's Modern Critical Interpretations. New York: Chelsea House Publishers, 2007, p. 7-20.
- BREWER, Elizabeth. *From Cuchulain to Gawain*. Cambridge: D. S. Brewer, 1973.
- BUNS, Norman T.; REAGAN, Christopher (org.). *Concepts of the Hero in the Middle Ages and the Renaissance*. London: Hodder and Stoughton, 1976.
- CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. London: Fontana Press, 1993.
- DUNDES, Alan. The Hero Pattern and the Life of Jesus. In: *In Quest of the Hero*. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 179-223.
- ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Presença, 1989.
- IRVING JR., Edward B. Christian and Pagan Elements. In: BLOOM, Harold (org.). *Beowulf*. Bloom's Modern Critical Interpretations. New York: Chelsea House Publishers, 2007, p. 121-138.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Harmondsworth: Penguin Books, 1957.
- HAHN, Johann Georg von. *Sagwissenschaftliche Studien*. Jena: Mauke, 1876. (traduzido por Henry Wilson como *History of Prose Fiction*. London: Bell, 1888).
- HAHN, Thomas. *Sir Gawain. Eleven Romances and Tales*. Michigan: Western Michigan University, 1995.
- HINTON, Norman. The Language of the *Gawain*-Poems. In: *Arthurian Interpretations*. vol. 2, 1987, p. 83-94.
- HUIZINGA, J. *O Declínio da Idade Média*. Tradução de Augusto Abelaira. Lisboa: Ulisseia, 1996.
- HUPPÉ, Bernard F. The Concept of the Hero in the Early Middle Ages. In: BUNS, Norman T.; REAGAN, Christopher (org.). *Concepts of the Hero in the Middle Ages and the Renaissance*. London: Hodder and Stoughton, 1976, p. 1-26.
- KING, Catherine Callen. *Achilles. Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1987.
- LOOMIS, Roger Sherman. *Celtic Myth and Arthurian Romance*. New York: Columbia University Press, 1927.
- LORD RAGLAN. The Hero: a Study in Tradition, Myth, and Drama, Part II. In: *In Quest of the Hero*. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 89-175.
- PINHEIRO, Marília Futre. Do Romance grego ao romance de cavalaria: as *Etiópicas* de Heliodoro e a *Demanda do Santo Graal*. In: *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. vol. IV. Lisboa: Edições Cosmos, 1993.
- PROPP, Vladimir. *A Morfologia do Conto*. 2ª. edição. Lisboa: Vega, 1983.
- RANK, Otto. The Myth and Birth of the Hero. In: *Quest of the Hero*. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 3-86.
- MATTHEWS, John. *Gawain. Knight of the Goddess (Restoring an Archetype)*. Wellingborough, Northamptonshire: Aquarian Press, 1989.
- MIRANDA, José Carlos. *A Demanda do Santo Graal e o Ciclo Arturiano da Vulgata*. Porto: Granito Editores e Livreiros, 1998a.
- _____. *Galaaz e a Ideologia da Linhagem*. Porto: Granito Editores e Livreiros, 1998b.

- MONETTE, Connell. *The Medieval Hero, Christian and Muslim Traditions*. Saarbrücken: Vdm Verlag Dr. Müller, 2008.
- ORCHARD, Andrew. *Pride and Prodigies. Studies in the Monsters of the Beowulf-Manuscript*. Cambridge: D. S. Brewer, 1995.
- RANK, Otto. "The Myth of the Birth of the Hero" in *In Quest of the Hero*. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 3-86.
- STANDEN, Rodney. *The Changing Face of the Hero*. Wheaton: The Theosophical Publishing House, 1987.
- STANFORD, W. B. *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*. 2nd. Edition. Oxford: Basil Blackwell, 1968.
- TOLKIEN, J. R. R. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. Londres: George Allen and Unwin, s.d.
- TYLOR, Edward B.. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. 5^a edição. New York: Harper Torchbooks, 1958.
- VARANDAS, Angélica. O Dragão: (Pre)figurações de combate em Beowulf. In: *Anglo-Saxónica*. série II. nos 10 e 11. Lisboa: Edições Colibri, 1999, p. 309- 336.
- _____. *Sir Gawain and the Green Knight: Magias do Feminino* (dissertação de mestrado). Lisboa: Faculdade de Letras, 2002.
- _____. *Mitos e Lendas Celtas. Irlanda*. Lisboa: Centralivros sob a Chancela da Livros e Livros, 2006.
- _____. *Mitos e Lendas Celtas. País de Gales*. Lisboa: Centralivros sob a Chancela da Livros e Livros, 2007.
- _____. Um herói resgatado: a Importância de Gawain em *Sir Gawain and the Green Knight*. In: *So Long Lives This and This Gives Life to Thee. Homenagem a Maria Helena Paiva Correia*. Lisboa: Departamento de Estudos Anglisticos, 2009, p. 113-132.
- WIMSATT. *Allegory and Mirror. Tradition and Structure in Middle English Literature*. New York: Pegasus, 1970.

Notas

¹ Joseph Campbell também foi um crítico da Psicanálise, na medida em que não se limitou ao estudo da mitologia grega, alargando a sua reflexão a mais culturas. Foi ainda um dos fundadores do estruturalismo, corrente de pensamento que também abordou estas questões.

² Cf. Estudos sobre o Mito e a História das Religiões de Mircea Eliade.

³ Neste sentido, estamos em sintonia com R. Howard Bloch quando este afirma "(...) for the first time since the fall of the Roman Empire, the lay aristocracy of Western Europe possessed a cultural vehicle adequate to express its innermost tensions and ideals (...). The literary text represents a privileged forum for the realization of such tensions and, in fact, a key to the anthropology of the age." (Bloch 1983: 13-14)

⁴ A influência da *Eneida* de Virgílio na Idade Média enquanto *autorictate* fundamental é visível em vários textos medievais dos quais gostaríamos de destacar, a título de exemplo, *The House of Fame*, de Geoffrey Chaucer, onde se narra o episódio de Dido e Eneias e se citam os versos iniciais do poema épico numa placa de bronze dentro do palácio da Fama.

⁵ Pseudo-Dionísio, o Areopagita, fez confluír as teorias de Plotino, considerado o fundador do neoplatonismo (embora o fundador do neoplatonismo pareça ter sido Amónio Sacas, o primeiro documento sobre esta doutrina filosófica surge com as *Enéadas* do seu discípulo Plotino) com os ideais

cristãos, dando voz à doutrina neoplatónica da unidade e luminosidade do mundo que viria a marcar os primeiros séculos do pensamento medieval.

⁶ Lembremos, a este propósito, a importância do aedo na cultura clássica. Na *Odisseia*, por exemplo, Ulisses regressa a Ítaca e chacina os pretendentes da mulher, mas poupa o aedo, que dá voz às palavras dos deuses. Também na cultura anglo-saxónica, o bardo é umas figuras mais proeminentes, notáveis e temidas da sociedade. Designado por *scop*, retira o seu nome das palavras anglo-saxónicas *scieppan* – pretérito do verbo “to shape” (“formar”, “criar”) - e de *scieppend* (“criador”, “deus”).

⁷ *Epístola de S. Paulo aos Efésios*, 6: 10-19. Também no Apocalipse, Cristo é retratado como um cavaleiro.

⁸ Não podemos esquecer que, na Idade Média ocidental, a Bíblia é o principal livro de referência.

⁹ A preocupação com a palavra original – o *Verbum* – e suas manifestações na linguagem verbal, quer do foro do quotidiano, quer no domínio estético, contribuíram para que a cultura medieval se mantivesse como predominantemente oral durante largos séculos. A representação da oralidade enquanto manifestação viva da Voz divina e sua relação com a palavra escrita é outro dos eixos fundamentais da cultura da Idade Média. Por sua vez, ainda no quadro da teoria do signo, a importância do acto de nomear e da nomeação original em particular, é visível, por exemplo, em grande parte dos bestiários que contêm a imagem de Adão a dar nome aos animais, numa postura que denuncia claramente a dimensão oral desse acto. A procura da palavra primeira é ainda a demanda de Cristo e da salvação, uma vez que Esse é, como afirma S. João, o Verbo feito carne.

¹⁰ Estes livros passaram a ser conhecidos também como *Nobiliários* no séc. XVI.

¹¹ Não menciona, contudo, a linhagem régia portuguesa, pelo que historiadores e críticos portugueses defendem que terá sido produzido em meios aristocráticos distantes da família real portuguesa e da sua dinastia.

¹² Tolkien considera o poema heróico-elegíaco. Cf. TOLKIEN, J. R. R. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. Londres: George Allen and Unwin, s.d.

¹³ Não existem referências aos Evangelhos em *Beowulf*, o que leva Harold Bloom a perguntar: “can there be Christianity without the figure of Jesus Christ and without the presence of the New Testament?” (Bloom 2007: 1). Da mesma forma, nenhum deus pagão é nomeado, embora, nos versos 175-93, se refira que os dinamarqueses, já desesperados pelos ataques contínuos de Grendel a Heorot, tenham recorrido à adoração de deuses pagãos. A singularidade desta referência no poema levou vários críticos a considerá-la uma interpolação, pelo que esses versos são hoje conhecidos como “O Excurso Cristão”.

¹⁴ Vejam-se principalmente os versos: Hafast þu gefered þæt þam folcum sceal, / Geata leodum ond Gar-Denum, / sib gemæne ond sacu restan, / inwit-niþas, þe hie ær drugon, (versos 1855-1858) – ‘What you have done is to draw two peoples, / the Geat nation and us neighbouring Danes, / into shared peace and a pact of friendship / in spite of hatreds we have harboured in the past.’

¹⁵ Cf. BRODEUR. The Structure and Unity of Beowulf. In: Bloom 2007.

¹⁶ *Primeira Epístola de S. Paulo aos Coríntios*, 13:4-7. CF também Santo Agostinho e a Lei da Caridade.

¹⁷ A este respeito, ver Varandas 1999.

¹⁸ A este respeito, ver Varandas 2009.