



## AS RELAÇÕES DE LANCELOTE DO LAGO COM AS VÁRIAS FACES DO FEMININO EM A *DEMANDA DO SANTO GRAAL*

Francisco de Souza Gonçalves<sup>1</sup>

**Resumo:** A figura da mulher ocupa preponderante papel nas novelas de cavalaria do Ciclo Bretão. Emergindo como um elemento que traz “liga” às narrativas do lendário artúrico, constitui-se adjuvante essencial e multifacetada na construção dos episódios, numa interação constante com o masculino representado pelos cavaleiros. O Medievo traz à tona uma imagem matizada do feminino: a mulher socialmente vista sob clivagens diversas é refletida na literatura de cavalaria, conforme se pode verificar em *A Demanda do Santo Graal*. A presença feminina é importantíssima na narrativa, sobretudo na sua tensa relação com a cavalaria, agora ligada ao elemento religioso - monastizada, celibatária e ascética. Este estudo tem por fito discutir as relações que Lancelote do Lago estabelece com algumas das várias representações da mulher na *Demanda*. Selecionou-se como *corpus* de pesquisa o episódio *Da visam que viu Lancelot*. Buscar-se-á refletir sobre a presença marcante de Guinevere, a amante, castigada pela não correspondência ao ideal monogâmico do matrimônio cristão; Morgana, a imagem da mulher que disputa o poder temporal, vitora do mágico-pagão não controlável pelos mecanismos sociais coercitivos, por isso considerada diabólica; Elena de Benoic, estereótipo da mulher submissa aos domínios sócio-religiosos. Pretende-se, ainda, trazer à baila a figura “metonimizada” da Donzela do Lago, quase elidida no envernizamento cristão do lendário artúrico n'*A Demanda do Santo Graal*.

**Palavras-Chave:** Literatura Portuguesa – *A Demanda do Santo Graal* – Personagens Femininas – Lancelote.

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras, área de Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGL-UERJ).

**Résumé:** La figure de la femme prend le rôle de premier plan dans les romans de chevalerie Cycle Breton. Apparaît comme un élément qui a des "liens" à la contes du légendaire Arturo, est essentielle et constitue un complément multiformes dans la construction des épisodes, dans une interaction constante représentés par les coureurs masculins. Le Moyen Âge évoque une image nuancée de la femme: la femme socialement vu dans les différentes clivages, se reflète dans la littérature de chevalerie, comme peut être vu dans la Quête du Saint Graal. La présence féminine est importante dans le récit, en particulier dans ses relations tendues avec les cavaliers, désormais lié à l'élément religieux –célibataire et ascétique. Cette étude a pour but de discuter des relations Lancelot du Lac que vers le bas avec quelques-unes des différentes représentations des femmes dans la demande. A été choisi comme le corpus de recherche, l'épisode Da visam qui a vu Lancelot. Rechercher réfléchira sur la présence marquée de Guenièvre, l'amant, ne s'embarrasse pas de correspondance à l'idéal du mariage chrétien monogame, Morgana, la image de la femme qui se disputent le pouvoir temporel de la magie païenne vectorielle pas contrôlable par la coercition des mécanismes sociaux, de sorte considéré comme un démon; Elena Benoit, les stéréotypes des femmes comme soumises aux domaines socio-religieux. Il est destiné également à faire apparaître le chiffre inaugural du Lac, près renversée dans Christian vernissage le légendaire Arthur en quête du Saint Graal.

**Mots-clés:** littérature portugaise - A Demanda do Santo Graal - Les personnages féminins - Lancelot.

## 1. *A Demanda do Santo Graal* entre herdades e identidades

*A Demanda do Santo Graal*<sup>2</sup> é uma importante obra literária do cenário medieval e profundamente representativa para a Literatura de expressão portuguesa. Traduzida de originais franceses e formada por mais de um livro da *Vulgata*, possui sua data de composição no século XIII, entre 1230-1240. A tradução portuguesa do século XIII inscreve-se no ciclo denominado *Post-Vulgata*. A obra-fonte, hoje utilizada em pesquisas, é uma cópia deste manuscrito galaico-português do Centro Medievo, que possui versão documentada em pergaminho do século XV: é o *Manuscrito 2594* da Biblioteca Nacional de Viena.

Em *A Demanda do Santo Graal*, tem-se uma narrativa que se enquadra, segundo os especialistas da Matéria Arturiana, especialmente Antônio Furtado (2003: 29), na “Fase das Histórias Exemplares”. Deparamo-nos com um contexto em que as personagens mais conhecidas do universo ficcional artúrico estão mais “maduras” e novos cavaleiros aparecem para acompanhar os mais conhecidos. Neste contexto narrativo, as aventuras dos cavaleiros serão, quase sempre, alegorias, exemplos; e os fatos narrados terão, frequentemente, um fundo moral e didático bem definido. Estas aventuras estarão repletas de “coisas que mostrarão aos homens bons o significado das outras coisas” (ARTUR, 1996 apud FURTADO, 2003: 29). As narrativas terão por tema central o Graal e sua busca pelos cavaleiros. Salienta-se que o cálice sagrado, será inicialmente abordado, na literatura arturiana, por Chrétien de Troyes no romance *Perceval*.

Constitui-se motivo de constante controvérsia a influência que as raízes célticas do mito artúrico pode ter tido em seu desenvolvimento durante o medievo: será que este substrato no qual o mito se origina, provindo de narrativas orais, em sua prevalência, manter-se-ia por tantos séculos? O presente trabalho propõe, justamente, esta investigação. É importante inserir a citação da Dra. Marie Louise Von Franz, baseada em teorias claramente jungianas, numa diferenciação clara entre contos de fada, sagas locais e narrativas supralocais:

Quando uma história está enraizada em algum lugar, ela é uma saga local; e, quando ela vagueia como uma planta aquática sem raízes, adquire a característica abstrata de um conto de fada, e que se uma vez mais adquirir raízes, torna-se novamente uma saga local. Pode-se

---

<sup>2</sup> Doravante a obra também será denominada pela sigla *DSG*.

usar a analogia de um cadáver, sendo o conto de fada os ossos ou o esqueleto, a parte que não é destruída, pois ele é o núcleo básico e eterno de tudo. Ele reflete com mais simplicidade as estruturas arquetípicas básicas. (FRANZ, 2008: 32)

O mito arturiano não só como uma espécie de “conto de fadas”, mas como narrativa (“conto enriquecido e elevado ao nível literário de mito” ou os contos de fadas como mitos degenerados<sup>3</sup>[FRANZ, 2008: 32]), caracteriza-se por espalhar-se por toda a Europa Medieval, não reconhecendo barreiras fronteiriças entre os Estados ou territórios de toda natureza. Centúrias separam o berço do mito artúrico de sua expressão literária, muito mais os celtas dos “célticos”, isto é, o povo celta com sua cultura sócio literária de seus herdeiros ou “repetidores”. Todavia, apesar de se constatar, historicamente, que o povo celta em toda a sua estrutura social extinguiu-se, desponta como dado inegável a significativa influência de suas herdades e o legado deixado, que perdura pelos séculos. A literatura artúrica assevera de maneira patente a assertiva supramencionada. Apesar de passar por inúmeros vernizes e moldar-se em diversas e variadas fôrmas ideológicas, a partir de sua fase literária, mais precisamente após a *Historia Regum Britanniae* (Geoffrey de Monmouth, século XII), as representatividades célticas podem ser encontradas em diferentes matizes, os ecos da voz bárdica céltica podem ser ouvidos por vezes de forma flagrante, facilmente identificáveis, já em outras de maneira mascarada, dependendo do objetivo com que foram reelaboradas, ou seja, à que finalidades a pena de seus artistas as destinaram: moralísticas, religiosas, patrióticas, apologéticas de determinado ideal cultural, simplesmente políticas.

O que se mostra de extrema relevância reiterar é o alcance social que o ciclo bretão obteve no cenário sócio-cultural do ocidente europeu medieval, numa relação de permuta e dialogismo cultural singular: isto é, a ponto de refletir as tendências de determinado contexto social em suas entrelinhas ou influenciar todo um estamento social com as premissas ali expressas. De um lado a outro da Cristandade, Artur é tido como um modelo régio a ser seguido e as mulheres que orbitam em seu universo narrativo dão o tom das novelas, movimentando de uma maneira ou outra grande parte das aventuras do reino da Bretanha.

---

<sup>3</sup> “O mito é uma produção cultural (FRANZ, 2008: 33) [...] Originalmente os povos tinham somente mitos e se a ordem social e religiosa de um povo decaísse, então as reminiscências daquele mito sobreviviam em forma de contos de fadas” (2088: 32). A teoria levantada por Marie Louise Von Franz apresenta-se bem cabível à lenda arturiana e às narrativas que relembram o cenário mítico-céltico que cercam o feminino aqui abordado.

Dentro desta perspectiva, este estudo pretende verticalizar-se na *DSG*, principalmente, no que concerne ao elemento feminino, representado pelo “*mirabilia*” feérico, e a relação que as mulheres, “damas”<sup>4</sup>, assim elas são tratadas no manuscrito, travam com o poder constituído ou exercido por seus vetores, na Idade Média, os homens. No plano das personagens, temos, em *DSG*, um profícuo material de estudo. As personagens femininas existentes na *DSG* são como o próprio medievo: um paradoxo (LE GOFF, 2009). Ao penetrar a trama literária existente na obra, deparamo-nos com diferentes maneiras como o feminino e o “ser mulher” são retratados e como são equacionados com os demais elementos diegéticos: as outras personagens, a ambiência, o tempo narrativo.

As discrepâncias saltam aos olhos, sobretudo, quando cotejamos episódios de diferentes trechos da obra. Podemos, a cargo de exemplificação, fazer um breve comentário sobre algumas vezes em que a mulher aparece na *DSG*. Entre muitos exemplos poderíamos optar por comparar outros dois episódios: *A Mulher da Tenda e Galvão e a donzela laida*<sup>5</sup>.

No primeiro, temos uma personagem que obedece piamente ao modelo de mulher projetado pelos supracitados moralistas do Centro-Medievo. Completamente submissa a seu marido, como se este fosse um “senhor” e ela uma “serva”, ou ainda a *res romana*<sup>6</sup>, sem que fosse reconhecido sequer um indicativo de sua “humanidade”. Fica patente o fato de que estão insertos numa hierarquia planificada e concebida por alguns dos estamentos superiores de uma Idade Média quase teocrática, que interpretava de maneira radical as ordens bíblicas, por exemplo, este trecho da Primeira Epístola aos Coríntios (I Cor 11,7-10), atribuída a Paulo de Tarso, fazendo parte daquela misoginia teologizada já referida:

Quanto ao homem, não deve cobrir a sua cabeça, porque é imagem e esplendor de Deus; a mulher é o reflexo do homem. Com efeito, o homem não foi tirado da mulher, mas a mulher do homem; nem o homem foi criado para a mulher, mas sim a mulher para o homem. Por isso a mulher deve trazer o sinal da submissão sobre sua cabeça (...). (AVE MARIA: s.d.).

---

<sup>4</sup> O termo “dama” é uma corruptela neolatina do substantivo feminino latino de 1ª declinação *domina*, *ae* no acusativo, “*dominam*”, que quer dizer “senhora”. Daí o título ambíguo que se quis dar à presente comunicação, pois tal termo exprime uma posição de mando por parte da mulher, empregada, como se sabe, amplamente na literatura cortês do Medievo.

<sup>5</sup> Optou-se aqui pela transcrição feita por Magne (1955), em detrimento, de outra feita por Megale (op. cit.), que denomina o episódio de *Galvão e a Donzela Feia*.

<sup>6</sup> Isto é, “escrava”, classe que era, na sociedade romana, tratada como “coisa”, el. comp. latino, *res*.

Aqui, o caráter de exempla se faz bem patente, pois a leve desconfiança de um marido custa a vida de uma mulher inocente, sem que isso cause, no âmbito intradieético, nenhum espanto ou embaraço por parte das personagens.

Já no segundo episódio, quando a donzela laida (feia) sobressai e dá ordens e faz adivinhações corretas sobre o destino dos cavaleiros da Távola Redonda, enxergamos imediatamente a relação profunda da mulher com o divino, valorada, sobretudo pelo paganismo, cujos resquícios perduraram nos cultos rurais medievais e nas práticas religiosas privadas dos estamentos sociais mais baixos. Além disso, o que torna o dito episódio assaz contraditório ao da *Mulher da Tenda* é o poder que o feminino exerce frente ao elemento masculino, já que a Donzela se relacionará com a figura da Espada, representatividade máxima da outorga de soberania e eleição dentre os demais.

Na *DSG*, a heterodoxia discursiva aparece discretamente quando o ponto fulcral é a mulher ou quando o cerne de determinado episódio tange as simbologias concernentes ao feminino. Isto é, surge ao leitor atento um discurso (mesmo que subreptício, por vezes) que não condiz, em sua totalidade, com a ortodoxia que perpassa as demais literaturas “clericalizadas”, isto é, aquelas providas da marca da pena dos *oratores* (hagiografias, sermões, textos moralísticos), ou influenciada pelo fundamentalismo cristão de alguns estamentos sociais do medievo: este é um dado importante na *DSG* que balizará nossa abordagem literária (MEGALE, 1992).

A versões da *DSG* datam do entre séculos XIII/XV. Sabe-se que a Literatura de Cavalaria já chega às edições destes referidos séculos providos de uma forte mitificação, algo já cristalizado nas narrativas e incrustado no imaginário das populações medievais. Desde o século XII, após a *Historia Regum Britanniae*, os temas mitológicos artúricos vinham resplandecendo no Renascimento Medieval, suplantando as barreiras estamentais tão patentes no Centro Medieval Feudal. Era uma literatura provida de uma forte sensualidade (MONGELLI: 1992), amores, mistérios e uma pitada de fantasia perdida entre as brumas de uma época perdida.

Em toda a obra, prevalece uma perspectiva patentemente misógina. Todavia, em alguns episódios, pode-se entrever uma imagem que não condiz com o ideal clérigo-medieval do feminino. Estas personagens, ao contrário, aparentam-se das representações literaturizadas da narrativa artúrica anteriores ao século XIII (época da cristianização do lendário). Tais representatividades, por sua vez, refletem de forma muito clara os ideais mítico-pagãos relacionados ao feminino.

## 2. *Da Visam que viu Lancelote: um cavaleiro entre grandes mulheres*

O presente artigo tem por fito discutir as relações que Lancelote do Lago, insigne personagem do lendário artúrico, estabelece com algumas das várias representações da mulher na *Demanda*. Selecionou-se, como *corpus* de pesquisa, o episódio "Da visam que viu Lancelot", 201 (*DSG*, 2005: 160) (ou, XXVIII, 200, "Sonhos de Lancelote" [MEGALE, 2008: 204], em outra edição), onde, em sonhos, o "penitente" da busca do Graal depara-se com o singular grupo de mulheres que interfere diretamente em suas escolhas e em seu destino.

Lancelote é um cavaleiro que possui suas origens mergulhadas no mistério, não obstante, desde sua primeira aparição, sempre esteve, patentemente ligado, ao elemento feminino. Todavia, pesquisas têm indicado, cada vez mais, que sua raiz provém do substrato céltico jacente na *DSG*:

As origens de Lancelot remontam aos mitos orais celtas da Grã-Bretanha, mas os textos que desenvolveram a sua personagem são franceses, em verso e, mais tarde, em prosa, escritos a partir de finais do século XII (CHORA, 2004: 15).

Roger S. Loomis, notório pesquisador e celticista, encontra em Lancelote traços que o aparentam com figuras míticas e personagens evemerizadas na literatura do "Mundo Céltico": "sob novas figuras e nomes, surgem os deuses, os heróis e os gênios dos celtas" (FOUCHER, 1998: 8). Assim, o cavaleiro encontra vestígios de sua origem no guerreiro galês Lluch Llaunnauc e na divindade irlandesa Lugh, divindade solar ligada ao fogo e ao renascimento.

Como todas as personagens da literatura arturiana (excetuando Artur e Guinevere), a sua criação é medieval sem, contudo, sabermos, com exatidão, quem foi o seu criador. Aparece no século XII, em obra não anônima, anterior a Troyes, atribuída ao escritor suíço Ulrich von Zatzikhoven, o *Lanzelet*, mas com uma "concepção diferente" (HARVEY, 1994: 14), segundo este registro a origem do nome Lancelote do Lago teria sido retirado da tradução de um romance anglo-saxão extraviado. Outras teorias e etimologias são aceitas para o nome de Lancelote, e, neste mesmo século, muitas foram as citações do herói nas narrativas arturianas que circulavam na Europa (HARVEY, 1994: 14).

Apesar de sua criação cair no obscurantismo, o momento em que Lancelote do Lago entra na notoriedade pública é bem conhecido e documentado. É com Chrétien de Troyes e a publicação de *Lancelote e o Cavaleiro da Charrete* (*Le Chevalier de La Charrette*), ainda no século XII. Nesta obra, o cavaleiro terá seu nome ligado ao da rainha Guinevere. Os sucessivos seqüestros da mesma e “os resgates” desta pelo cavaleiro tornam-se uma situação recorrente na literatura chamada “cortês”. Lancelote, a partir daí, será constantemente relacionado, amorosamente, à figura da senhora de Camelot.

As edições anteriores a Troyes nos mostrarão um Lancelote que era o filho do rei Bam de Benoic<sup>7</sup> e da rainha Helena e que, com a morte do pai, é levado para ser criado pela Dama do Lago<sup>8</sup> para o seu palácio subaquático. Quando o cavaleiro completa quinze anos, sua mãe adotiva o investe cavaleiro e manda-o para o serviço na corte de Artur. Ele luta em favor de Guinevere (é o “campeão da rainha”), mas não há nenhum adultério entre eles. Outra versão para a mesma história seria o rapto de Lancelote, ainda bebê, numa floresta, pela Dama do Lago. De um jeito ou de outro, seu epíteto “do Lago” indica a origem de onde provém, uma origem mágica, com sua formação e instrução no mundo feérico, o “Outro Mundo”<sup>9</sup> celta (BARROS, 1994).

A partir daí, além da origem mágica e do adultério com a rainha, são coadunados outros caracteres à figura de Lancelote. Logo que o mito artúrico se adjunge ao mito do Graal (MONGELLI, 1992), uma nova relação com o feminino é traçada para o cavaleiro. A sua relação com Elaine, a filha do rei pescador, o “guardador” do Santo Graal, sendo, esta, também considerada de linhagem mágica.

Lancelote chegará à *DSG*, como um herói penitente, um homem maduro e sofredor com a “situação de pecado” em que vive. A sua eleição para o achamento do Graal é anulada, já que não se enquadra nos ideais cristãos de virtude, um novo cavaleiro é gestado, a partir do melhor cavaleiro da Távola Redonda: o seu filho Galaaz, o modelo de cavaleiro-santo, que se enquadra nos ideais da cavalaria mística, celibatária e monastizada que a Igreja desejava apregoar (MOISÉS, 1973: 35).

---

<sup>7</sup> Antigo distrito da Britânia.

<sup>8</sup> Trata-se de um ser feérico ligado à figura de Merlin (LE GOFF: 2007) e à espada de Excalibur (BARROS: 2001).

<sup>9</sup> Os celtas entendiam que “Este Mundo”, o terreal, estava intrinsecamente ligado com o “Outro Mundo”, o espiritual, dos mortos, dos deuses, dos seres mágicos, senhores dos elementos e das florestas, dado que o seu credo era essencialmente anímico e de culto à natureza.

Com isso, em vez de aventuras marcadas por um realismo profano, tem-se a presença da ascese, traduzida no desprezo do corpo e no culto da vida espiritual, e exercida como processo de experimentação das forças físicas e morais de cada cavaleiro no sentido da Eucaristia, fim último anelado por todos. A Demanda constitui-se, por isso, uma novela altamente mística e simbólica (MOISÉS, 1973: 36).

No episódio que é corpus da presente pesquisa, Lancelote adormece e o texto não define se é um sonho ou uma visão. O cavaleiro passa pelo céu e o inferno. Ali, são indicadas as mulheres que o levariam para desses dois lugares após sua morte. Helena representa o céu, com bons conselhos, relacionados à penitência. Morgaim, o próprio inferno, dado que representa uma versão feminina do demônio, uma líder de outros seres do mal. Genevra representa o sofrimento e o penar do inferno, pelas paixões dissolutas que tivera com Lancelote em vida. O episódio é composto por quatro partes (chamaremos de “visões”), que em conjunto, remontam o itinerário de Lancelote no mundo dos mortos.

O cavaleiro parte do inferno em direção ao céu; e, neste caminho, vai se deparando com personagens femininas que ilustram as projeções do feminino dentro da perspectiva medieval dos *oratores*. Cada visão, inserta em seu sonho, o conduz a um *exemplum* diferente, mostrando todas as consequências de seu pecado: as mulheres são os fatores destes *exempla*, são “gatilhos”, que puxam o fio da trama narrativa, sempre com a finalidade de indicar uma lição, salvo a primeira visão, em que esta assertiva poderia ser debatida<sup>10</sup>. Este conjunto de visões que compõem o “sonho” do cavaleiro tem por objetivo operar uma conversão de seus atos, isto é, fazer com que os seus atos e sua postura (vistos em outros ciclos com naturalidade, reitere-se) se enquadrem nos parâmetros propostos pelo Cristianismo reformista medieval. E, através de sua figura, tão amada pela “audiência” e pelos leitores das narrativas lanceloteanas, ensinar como o “militante” do Cristianismo deveria proceder: todas as visões levam a um único caminho – às questões da conversão e da penitência.

A primeira visão de Lancelote é relativa à sua linhagem: ponto nevrálgico na construção desta personagem e de difícil “envernização”/ cristianização para a cultura erudita clerical, que tanto influenciou a *Post-Vulgata*. Nela, o cavaleiro se encontra em um rio sujo, fétido, e vê sete almas ascendendo aos céus, com lindas vestimentas e suas cabeças coroadas. Ao aparecer o oitavo cavaleiro, ele vê que era diferente dos outros. Era um homem maltrapilho, sujo e triste: “magro e lasso, e que nom havia nem ponto de

---

<sup>10</sup> Aqui a presença feminina é subentendida.

coroa, e tam mal vestido e mal guarnido que se os outros que ante saírom do rio semelhavam ricos este semelhava pobre e mal aventurado e desejoso de todo bem” (DSG, 2005: 160). Este pobre homem tentava entrar na “companha” dos outros cavaleiros, mas era fortemente repelido. Depois deste cavaleiro, Lancelote viu sair mais um, o nono cavaleiro, mais belo e bem trajado que os outros sete coroados, era glorificado pelos anjos que o coroavam e prestavam-lhe homenagem, como se um santo fosse ou “uu dos mais altos mártres do céu” (DSG, 2005: 160). Assim, todos foram para o céu, mas o “mal guarnido” ficava onde estava, a clamar porque aqueles que eram de sua linhagem o deixavam ali, naquele tenebroso local, e pedia que se lembrassem dele. O pobre homem mal trajado escutou de um representante de sua linhagem: “Tu te fazes esquecer e tu hás feito per que esqueças; tu nom mereces gualardom, se nam segundo teu trabalho” (DSG, 2005: 160). O homem acaba por “sumir-se”, desaparecer. Fica clara, aqui, a menção da linhagem nobilíssima de Bam, uma linha nobiliárquica de especial destaque na lenda artúrica, já que é a “árvore” donde provêm os melhores “frutos” da Távola Redonda: Lancelote e Galaaz. A referência a Lancelote bem patente: é ele o oitavo cavaleiro. Aparece como um pária, excluído daquele momento de ascensão e glorificação da linhagem de Bam, não é um rei coroado nos céus. Ao contrário do nono cavaleiro, clara referência a Galaaz, louvado pelos anjos e homenageado como um “mártir”. Um dos coroados se refere a “auto-exclusão” de Lancelote daquela nobre *entourage* que ascende ao paraíso, entretanto não se clarifica completamente esta questão: por qual motivo estaria ele fora do grupo dos oito coroados? Inferimos que por causa de seu liame com o feminino é deixado de fora daquele momento de graça para os nobres de Bam. Não só por sua ligação amorosa com a rainha Genevra, mas também por assumir, a partir de seu epíteto, “do Lago”, o seu *locus* de criação e formação como cavaleiro. Em um tempo de franco combate ao paganismo, ainda não completamente erradicado nas classes intermediárias e subalternas do Centro Medievo, uma obra clericalizada não poderia suster como protagonista de suas aventuras este herói de ascendência simultaneamente nobre e maravilhosa: uma nova ordem precisava ser instituída com Galaaz. Assim, duas mulheres conduzem o cavaleiro à condenação nesta primeira visão: Genevra e A Dama do Lago, sem, no entanto, serem citadas. Duas idéias precisavam ser reforçadas neste *exemplum*: o ideal do matrimônio monogâmico, somente há pouco tempo sacramentalizado, e a condenação de quaisquer resquícios pagãos ainda jacentes na mentalidade coletiva.

Na segunda visão, Lancelote se depara com Morgaim (Morgaiam)<sup>11</sup> acompanhada de uma turba de demônios. A figura de Morgaim emerge, no episódio, repleta de simbolismo, carregada de significados – intentaremos relacionar alguns:

A irmã de rei Artur, mui fea e mui espantosa, assi que bem lhe semelhava que entam saira do Inferno; e nom trazia vestido rem do mundo, fora ua pele de uu lobo que a cobria mui mal. Ela gemia tam doridamente que parecia chagada. (*DSG*, 2005: 161)

Os demônios assediam a irmã do rei Artur, que objetiva entregar-lhes Lancelote: “Tende-o bem, cá este é u dos nossos cavaleiros” (*DSG*, 2005: 161). O que primeiro chama a atenção na segunda visão de Lancelote é a maneira como se apresenta a grande antagonista da *DSG*. Sua descrição não se aproxima em nada de uma mulher que se encontra em extremo sofrimento, como se esperaria da alma que se recebe as punições infernais na cosmovisão cristã. Ao contrário, Morgaim possui uma autoridade que, em nada, remete-nos aos sofrimentos previstos pela ortodoxia cristã para as almas “impenitentes”. Enxergamos uma mulher desnuda, vestida somente por uma pele de lobo, que não está subjugada à turba demoníaca que lhe segue, aparece, antes, “nivelada” a estes: “andavam em sua companha mais de mil diaboos.” (*DSG*, 2005: 161). E, por vezes, dando-lhes ordens: “Assi como Morgaim o mandava, assi o faziam eles e filhavam-no” (*DSG*, 2005: 161). Desde muito, a relação da figura morgainiana com Lancelote do Lago é conturbada. Dentro da própria *DSG*, um dos recorrentes raptos do cavaleiro, perpetrados por Morgaim, aparece. É tida como uma inimiga de Artur, e, por conseguinte, uma inimiga da ordem que este representaria. Ora, Lancelote é uma das grandes forças de combate que o rei possui em sua defesa, o seu grande ardil no plano terreal é fazer da “grande força do rei”, a sua “grande fraqueza”, para, com isso, obter o trono e a coroa do reino de Camalote. Quando, finalmente, obtém sucesso em sua empreitada, tanto pelos seus ardis, quanto pela espada de seu filho Mordredo, o que vemos é a completa instalação do caos e a total derrocada do, outrora próspero, reino de Logres. Assim, na *DSG* esta figura controvertida do lendário artúrico, nem sempre vilã, mas sempre uma “faeê”, isto é, constantemente ligada ao elemento mágico, não é elidida, mas diabolizada. Torna-se a grande “mãe da destruição” ao conceber um dos responsáveis pela derrota de Artur e, além disso, é a grande “mentora intelectual” deste feito. Na visão do inferno, não diferente do que, de fato, “fazia na terra”, sua

---

<sup>11</sup> Mais conhecida como Morgana Le Fay em outras versões.

postura não é apenas de oposição a Lancelote, mas de perversidade e autoridade. Por ter dado à luz o grande destruidor de Logres, e manter uma autoridade singular em relação aos “diaboos” no inferno, enxergamos uma personagem que sugere uma nítida projeção lilithiana (SICUTERI, 1985: 47): adjunge maldade e poder, e, por conseguinte, uma antecipação do “perfil” de uma bruxa, dado o seu envolvimento com artes pagãs SICUTERI, 1985: 47. Sua ambiguidade, contudo, não se pode deixar de mencionar, aparece no desfecho da novela, quando leva Artur para a “Ilha das Mulheres” para ser curado. Se, no desfecho, mostra-se uma personagem dual, neste episódio, enxergada “em relação” à personagem de Lancelote é uma figura demoníaca por excelência: mostra-se um ser infernal, tanto quanto outro demônio, o que mais uma vez indica o patente polidimensionamento (polifrontismo) do feminino que ocorre na *DSG*.

Na terceira visão, a turba demoníaca coordenada por Morgaim conduz o cavaleiro a um lugar mais profundo nas zonas infernais. Um lugar de sofrimento, um “vale [u] havia tantos choros e muitas lágrimas que nom podia i homem ouvir cousa que ali deitassem” (*DSG*, 2005: 161). A intenção da diabólica Morgaim era conduzir o cavaleiro à sua última e mais contundente visão infernal: um confronto com o seu pior pecado – o adultério com a rainha Genevra. Lancelote se depara com a visão de Genevra no mais profundo sofrimento, sendo torturada, massacrada e engolida pelas brasas impiedosas do inferno. Genevra não é mais que uma vítima, uma sombra da régula mulher que fora. A pungente dor a que é submetida choca seu amante. Não obstante, consegue imprecar sofregamente contra seu amor e seu amado: “Ai, Lançarot! Tam mao foi o dia em que vos conhoci! Taes sam os gualardões do vosso amor!” (*DSG*, 2005: 161). Aqui é patente a tentativa de moralização presente no episódio e um grande “apelo”, feito por meio do representativo discurso de Genevra, à monogamia e ao limite que o sacramento do matrimônio exigia. Genevra é a imagem do sofrimento que o amor carnal imputaria ao homem, um símbolo cabal da patente antonímia entre Galaaz e Lancelote, no que concernia à sexualidade. A voz dos *oratores* se faz altissonante e clara aqui. Quando a rainha profetiza em brados o seu terrível aviso: “me havedes metuda em nesta grande coita (...); e eu vos meterei em tam grande ou em maior” (*DSG*, 2005: 161), esta é uma admoestação a todos os leitores/ouvintes: ultrapassar os limites das regras impostas pela ortodoxia eclesiástica medieval era a garantia de um pós-morte tenebroso e de sofrimento interminável, não importa em que estamento social se estivesse.

Na quarta e última visão, Lancelote foge “do poder de Morgaim e da sua companhia são e ledó”, deixa o Inferno e chega a um lugar de paz, beleza, diametralmente oposto ao que estava. Ali, um nobilíssimo casal se aproximou do cavaleiro, suas áureas coroas enunciavam sua identidade: Bam e Elena de Benoic<sup>12</sup>. Nesta visão celestial, Elena condenará de todas as maneiras o caso amoroso da rainha com o cavaleiro; propugnará os ideais da “Santa Igreja” (DSG, 2005: 162), afirmando que o lugar dele era com a rainha Genevra no inferno. Fala de sua linhagem, que será manchada e maculada, em decorrência da tamanha torpeza que os amantes cometiam. Elena é um “lugar discursivo” do Cristianismo medieval: a rainha de Benoic tem a autoridade de uma mãe cristã, que joga para as sombras a herdade pagã da qual Lancelote é depositário – é uma figura oposta à da Dama do Lago (personagem elidida na DSG, reiteramos). Elena é uma representatividade da mulher “virtuosa”, “nobre”, enquadrada nos ideais coercitivos do feminino, tão propugnados na Cristandade medieval. Eis a maneira “doutrinária” com que termina seu discurso: “e por isto te digo amado filho, fremosa creatura, que leixes aquel pecado, ca certas muito i erraste contra Deus e contra o mundo, ca mui grande pavor hei de seeres por em perdudo” (DSG, 2005: 162).

Ao despertar do sonho (“visam”), Lancelote, lasso e banhado em lágrimas, buscará mudar a sua forma de proceder, mostrando que, de um jeito, ou de outro, as mulheres estão na busca do Graal tanto quanto os cavaleiros, mesmo que o seu lugar esteja relegado ao do sonho, da visão ou, mesmo, do delírio. As quatro mulheres das quatro visões de Lancelote não só influem, profundamente, no desfecho da trama episódica, mas demonstram o caráter exemplar que *A Demanda do Santo Graal* possui, fazendo com que a envernização cristã da *Post-Vulgata* produza e reproduza personagens femininas polifrontes, polidimensionais e complexas, providas de inúmeros vieses interpretativos e clivagens de leitura diversas. Um legado rico, admirável e maravilhoso para a literatura ocidental, principalmente a de expressão portuguesa.

### 3. Considerações Finais

No presente trabalho, buscou-se refletir sobre a presença marcante de Guinevere, a amante, castigada pela não correspondência ao ideal monogâmico do matrimônio

---

<sup>12</sup> Lancelote só os reconhece por conta dos nomes escritos em suas coroas, fato enunciativo de que a versão da adoção de Lancelote era conhecida pelo(s) leitor(es)/ouvinte(s) e escritor(es) da DSG.

cristão; a projeção do mal jacente em Morgaim, uma imagem da mulher que disputa o poder temporal, e que, por isso, é vetora do mágico-pagão não controlável pelos mecanismos sociais coercitivos, considerada diabólica e Elena de Benoic, estereótipo da mulher submissa aos domínios sócio-religiosos e completamente enquadrada nos parâmetros sócio culturais que a Igreja medieval pretendia propugnar. Pudemos, ainda, trazer à baila a figura “metonimizada” da Donzela do Lago, quase elidida no envernizamento cristão do lendário artúrico n'A *Demanda do Santo Graal*.

Lancelote está no meio deste cruzar de mundos em *A Demanda do Santo Graal*. Por seus liames com a liberdade amorosa e o mágico do qual é o feminino depositário – dois caracteres próprios das permanências de paganismo ainda no medievo, não pode ser compreendido e nem aceito numa obra com os objetivos da *DSG*. Tampouco, pode ser calado como Merlim, quase elidido como a Dama do Lago ou, ainda, vilanizado como Morgaim: é, a partir do século XII, uma representação aclamada do lendário artúrico. Assim, a solução encontrada nesta obra da *Post-Vulgata* é torná-lo o oitavo cavaleiro mal trajado, sem, contudo, tirar a grandeza que granjeara noutros ciclos. Nem o Cristianismo, pode resistir à paixão que o cavaleiro despertara em todos os leitores (ouvintes) e escritores do lendário artúrico.

É o cavaleiro do amor, é a representação masculina do mágico, do *mirabilia*, uma personagem também atingida pelo polifrontismo que a envernização/transformação cristã (e todas as outras anteriores) traz às personagens do mundo de Camalote. Sendo descendente do maravilhoso por excelência, não poderia estar menos ligado ao feminino, reiteramos. É filho, amante, oponente, aprendiz das mulheres. Em *A Demanda do Santo Graal*, toda essa significação, este liame íntimo com o feminino, que já possuía, não pôde ser senão reafirmado, corroborado. Mesmo que, sob uma ótica negativa e/ou moralística, com o patente fito de ensinar, catequizar e não entreter. Ao terminarmos de ler uma obra de vulto como *A Demanda do Santo Graal* só se pode ter uma única certeza, Lancelote do Lago é o cavaleiro que mais se aproxima do cosmo feminino no lendário artúrico. Como um espelho de dupla face, o bravo Lancelote reflete as mulheres da *Demanda* e as impetuosas mulheres da *Demanda* refletem Lancelote.

#### 4. Referências Bibliográficas

- BARROS, Maria Nazareth A. **As deusas, as bruxas e a Igreja: séculos de perseguição**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2001
- \_\_\_\_\_. **Uma Luz sobre Avalon: Celtas & Druidas**. São Paulo: Mercuryo, 1994.
- BÍBLIA AVE MARIA. São Paulo: Ave Maria, s.d.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2008.
- FOUCHER, Jean-Pierre. Introdução. In: TROYES, Chretien de. **Romances da Távola Redonda**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- FRANCO Jr., Hilário. **Idade Média no Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- FRANZ, Marie Louise von. **A Interpretação dos Contos de Fadas**. São Paulo: Paulus, 2008.
- HARVEY, Vera A. Prefácio. In: TROYES, Chrétien de. **Lancelote, o Cavaleiro da Carreta**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- LE GOFF, Jacques. **Heróis e Maravilhas da Idade Média**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 11. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1973.
- MOISES, Massaud (dir.). **A Literatura Portuguesa em Perspectiva**. São Paulo: Atlas, 1992.
- MONGELLI, Lênia Márcia. A Novela de Cavalaria: A Demanda do Santo Graal. In: MOISES, Massaud (dir.). **A Literatura Portuguesa em Perspectiva**. São Paulo: Atlas, 1992.
- MOORE, Robert. **La formación de una Sociedad Represora: Poder y disidencia en la Europa occidental**. Barcelona: Crítica, 1989.