



## O tempo em A demanda do Santo Graal: o exemplo de Lancelot<sup>1</sup>

Isabella Bermudes Tolentino<sup>2</sup>  
Paulo Roberto Sodré<sup>3</sup>

**Resumo:** Investiga o elemento narrativo tempo em A Demanda do Santo Graal, novela de cavalaria originalmente escrita em francês e traduzida para o português em meados do século XIII. Observa a importância do tempo mítico e sua relação com o tempo cronológico e histórico, além de buscar evidências de um possível tempo psicológico na estruturação da novela anônima, tendo em vista a narrativa de Lancelot, personagem libidinosa e que vai contra a casta cavalaria. Analisa, além disso, que a temporalidade presente no enredo, exemplificada pelas ações de Lancelot, contribui para o intuito de cristianização dos receptores da obra, já que a revisitação da Matéria da Bretanha na narrativa ocorreu com fins catequizadores: persuadir os cavaleiros a abandonarem as práticas cortesãs voltadas para a sensualidade e a se voltarem para a espiritualidade cristã.

**Palavras-chave:** A Demanda do Santo Graal; narrativa medieval portuguesa; tempo na narrativa; Lancelot.

**Abstract:** This paper investigates the narrative element of time in A Demanda do Santo Graal, a chivalric novel originally written in French and translated into Portuguese in the mid-13th century. It observes the importance of mythical time and its relationship with chronological and historical time, in addition to seeking evidence of a possible psychological time in the structuring of the anonymous novel, considering the narrative of Lancelot, a libidinous character that goes against the chaste chivalry. In addition, it also proposes that the temporality present in the plot, exemplified by Lancelot's actions, contributes to the goal of christianizing the receivers of the work, since the revisiting of the Matter of Britain in the narrative occurred with catechizing purposes: that is, to persuade the knights to abandon the courtly practices geared toward sensuality and to seek the Christian spirituality.

**Keywords:** A Demanda do Santo Graal; Portuguese medieval narrative; time in the narrative; Lancelot.

<sup>1</sup> Este artigo é derivado da pesquisa de iniciação científica denominada “O tempo em A Demanda do Santo Graal: as horas do ‘marginal’ Lancelot”, desenvolvida com o financiamento do CNPq e sob a orientação do prof. dr. Paulo Roberto Sodré. O estudo original foi agraciado com menção honrosa na XXIX Jornada de Iniciação Científica da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e a versão aqui apresentada contou com a gentil leitura da profa. dra. Leni Ribeiro Leite.

<sup>2</sup> Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e bolsista Capes.

<http://lattes.cnpq.br/2524628397597041>

E-mail: isblbrmds@gmail.com

<sup>3</sup> Doutor em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (USP).

<http://lattes.cnpq.br/2187592206957865>

E-mail: paulo.sodre@ufes.br





## Introdução

A *Demanda do Santo Graal* (daqui em diante, DSG) é uma novela de cavalaria anônima pertencente à Matéria da Bretanha, ciclo temático medieval que reúne obras bretãs e francesas com inspirações célticas e que tratam das lendas do Rei Artur e dos Cavaleiros da Távola Redonda (LAPA, 1981: 239). O volume narra as aventuras desses cento e cinquenta guerreiros corteses em busca do Graal, vaso que contém o sangue de Cristo e é o único artefato capaz de garantir boa fortuna ao reino. O texto é o mais importante da segunda fase do ciclo arturiano, a *Post-Vulgata*<sup>4</sup>, que, segundo Irene Freire Nunes (2005: 7), une elementos de origens diversas, como o amor pecaminoso entre Genevra e Lancelot, a história de Tristão e Isolda e também a narrativa de Palamedes, o cavaleiro mouro, além da andança pelo Graal, conectando-as com o objetivo de formar um conjunto unificado e verossímil.

Dentre os diversos temas que envolvem o estudo da DSG – a ideologia da ordem de cavalaria, a cristianização de narrativas de origem pagã, o embate entre a cortesia amorosa de natureza adúltera e os preceitos cristãos de castidade e a misoginia, por exemplo –, consideramos que o tempo e suas diversas camadas na narrativa requerem uma investigação mais detalhada, uma vez que, como buscaremos apresentar, esse elemento tem papel imprescindível na novela, mostrando-se um grande marcador da jornada pelo Graal.

Segundo Le Goff (2002: 539), o tempo da Idade Média era escandido pelas datas e períodos definidos pelo Cristianismo. De modo a corroborar a afirmação do historiador, o enredo da DSG inicia-se na corte do Rei Artur em véspera de Pentecostes, comemoração que celebra a vinda do Espírito Santo aos apóstolos no quinquagésimo dia após a Páscoa. Le Goff (2002: 533) destaca, ainda, que “este é um dia de grandes festas régias e senhoriais: assembléias solenes em torno do rei e do senhor (inclusive na literatura arturiana), armação de novos cavaleiros”. Nesse sentido, logo nas primeiras páginas da DSG, é possível saber que, em torno da mesa redonda e 453 anos após a morte de Jesus Cristo, o rei e seus paladinos aguardam a chegada do cavaleiro misterioso que ocupará a cadeira perigosa pela primeira vez. Durante a reunião, surge ao conhecimento de Artur a notícia de que uma pedra havia aparecido no rio e que nela estava enterrada uma espada.

---

<sup>4</sup> A primeira fase, chamada *Vulgata*, abarca, em um primeiro momento, os romances *Estoire del Saint Graal*, *Estoire de Merlin*, *Lancelot du Lac*, *Queste del Saint Graal* e *Morte d'Arthur*. Posteriormente, ocorre uma reformulação e a *Post-Vulgata*, novo ciclo criado, passa a compreender três dessas obras: *Estoire del Saint Graal*, *Merlin* e *Queste del Saint Graal* (NUNES, 2005: 8-9).





Quem conseguisse tirá-la dali e empunhá-la seria, então, coroado o melhor cavaleiro do mundo. Assim, Galaaz se apresenta ao recinto, provando ser o eleito ao realizar a proeza e finalmente ocupar o assento. Sua notável bravura relaciona-se ao cavaleiro Lancelot, importante figura da mitologia arturiana e pai de Galaaz. Considerado o melhor do grupo mesmo pelos companheiros da Távola Redonda, a personagem se mostra, na verdade, lasciva ao longo da novela.

Compartilhando uma pista que demonstra a importância da noite e dos acontecimentos que ali se iniciarão, narra-se que todos os cavaleiros estavam presentes na festa de Pentecostes e que “nunca todos assi foram assũados, mas aquele dia sem falha aveo que foram i todos mas depois nunca i er foram” (DSG, 2005: 35)<sup>5</sup>. “Contra a noite, depois de vésperas” (DSG, 2005: 35), a corte é surpreendida pela aparição do misterioso e milagroso Graal. A partir de então, os arturianos juram seguir em busca do artefato místico. Desse modo, como se percebe logo nas primeiras linhas e páginas da narrativa anônima, o tempo é marcado tanto por uma festa cristã de grande significado místico (véspera e dia de Pentecostes) como pela passagem natural expressa por meio de substantivos e advérbios. A presença essencial desse elemento narrativo não se restringe somente ao início da novela, uma vez que o tempo assume papel determinante ao longo de toda a DSG. Para que a investigação acerca dessa questão ocorra, analisaremos os fenômenos ligados ao tempo ao longo da obra, focando em demonstrações de um possível tempo psicológico a partir do aprofundamento de Lancelot e sua aventura em busca da salvação. Serão adotados como base teórica os estudos críticos sobre a narrativa cavaleiresca de Irene Freire Nunes (2005), Lênia Márcia Mongelli (1992), Heitor Megale (1992) e Adriana Zierer (2013; 2015); os estudos narratológicos sobre o tempo de Benedito Nunes (1988), Jean Pouillon (1974), Massaud Moisés (2006) e Vitor Manuel de Aguiar e Silva (2007), bem como os escritos historiográficos de Jacques Le Goff (1979; 1994; 2002). O *corpus* foi analisado em seu manuscrito editado, respeitando a grafia portuguesa. Como nosso trabalho apresenta natureza crítico-literária e não filológica, partimos da edição proposta por Irene Freire Nunes em sua segunda edição corrigida (2005).

---

<sup>5</sup> “Nunca todos assim foram reunidos, mas aquele dia, sem falha, aconteceu que estavam lá todos, mas depois, nunca de novo estiveram” (MEGALE, 2008: 37). Todas as traduções de maiores trechos da DSG são do texto modernizado de Heitor Megale (2008).





## O tempo como elemento da narrativa

O que, de fato, é o tempo? Agostinho reflete: “se ninguém me perguntar eu o sei; se eu quiser explicá-lo a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo” (*Conf.* XI. 13, 17)<sup>6</sup>. Decerto, cada pessoa carrega intuitivamente a significação do termo, mas não é fácil exprimir em palavras o conhecimento prévio em relação ao tema. Segundo Nunes,

A relação entre o começo e o fim, chamado intervalo, de determinado movimento, o cômputo de sua duração, bem como a passagem de um intervalo a outro numa ordem que liga o anterior ao posterior, chamada de sucessão – todas essas noções que o uso do relógio suscita de maneira espontânea corroboram a compreensão prévia do tempo, por força de nossa atividade prática, que nos obriga a lidar com ele antes de conceituá-lo. (NUNES, 1988: 17)

É, então, em virtude de lidar com o tempo que incessantemente contamos com a sua presença e nos preocupamos com ele, utilizando o relógio, desde que foi inventado, para contá-lo e medi-lo. De acordo com o autor, de forma direta ou indireta, “a experiência individual, externa e interna, bem como a experiência social ou cultural, interferem na concepção do tempo” (NUNES, 1988: 17). Vitor Manuel de Aguiar e Silva (2007: 291) observa o papel fundamental do tempo em obras literárias: “a diegese é inconcebível fora do fluxo do tempo. A narrativa, ou o discurso, que institui o universo diegético, existe também, como sucessão que é de palavras e de frases, no plano da temporalidade (aliás, como qualquer texto literário)”. Sendo assim, não é possível estruturar uma obra ou tratar de narrativas sem considerar a temporalidade, uma vez que, para compreender qualquer sequência, é preciso encontrar um sentido e uma ligação entre o que vai acontecendo, o que demonstra a função primordial da sucessão temporal (POUILLON, 1974: 45).

A respeito da tipologia do tempo no texto narrativo, Massaud Moisés (2006) disserta sobre a existência de três tipos fundamentais: cronológico (ou histórico), metafísico (ou mítico) e psicológico. O tempo cronológico refere-se ao contexto histórico da narrativa e é aquele medido pelo calendário, pelo relógio ou até mesmo pelas convenções sociais (MOISÉS, 2006: 182), ou seja, a sequência dos acontecimentos narrados na ordem em que se sucedem. Na DSG, observa-se a presença de termos que indicam o tempo cronológico, como, por exemplo, “aquele dia” (DSG, 2005: 31), “depós esto” (DSG, 2005: 41), “ũ dia” (DSG, 2005: 84), que se repetem em toda narrativa. É

<sup>6</sup> “*Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio*” (*Conf.* XI. 13, 17). Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante (1997).





possível, além disso, perceber marcadores como “e entre que el-rei esto dizia” (DSG, 2005: 24), indicando que diferentes acontecimentos ocorrem simultaneamente.

Em oposição à ideia de Moisés, Benedito Nunes (1988) apresenta outra divisão em seu estudo, fragmentando o tempo em cinco formas: o tempo cronológico, o físico, o histórico, o linguístico e o psicológico. Moisés (2006: 182) e Nunes (2006: 23) possuem diferentes observações acerca da relação entre tempo cronológico e histórico: para o primeiro, há uma junção entre os dois tempos; para o segundo, eles coexistem de forma independente, mas se relacionam. Nunes (1988: 21) afirma que o tempo histórico representa as eras e os intervalos ritmados por diferentes eventos (como guerras, revoluções e movimentos religiosos) e processos, variando de acordo com cada padrão cultural. Ligado a esse tempo, mas diferente dele, há o cronológico, aquele que é o responsável por, de modo similar ao que declara Moisés (2006: 182), firmar o sistema de calendários, sendo mensurável em horas, dias, meses e anos. Uma das subdivisões desse tempo é o tempo litúrgico, o das celebrações religiosas, sendo ele organizado de acordo com o calendário sacramental. Defendemos que, na DSG, o tempo litúrgico se conecta ao tempo metafísico ou mítico, “o tempo do ser. Acima ou fora do tempo histórico ou do tempo psicológico, embora possa neles inserir-se ou por meio deles revelar-se, é o tempo ontológico por excelência, anterior à História e à Consciência, identificado com o Cosmos ou a Natureza” (MOISÉS, 2006: 185). A véspera de Pentecostes, festa religiosa de intensa carga sobrenatural quando se inicia a novela, bem como o tempo subsequente, possuem papel norteador para as aventuras dos arturianos e suas jornadas repletas de significados sagrados. Isso explica a dimensão alegórica dos episódios, já que a busca dos cavaleiros do vaso sagrado significa, ao mesmo tempo, uma vivência no tempo cronológico e no tempo mítico, tornando a passagem pelo mundo, simbolizada pelo reino de Logres, uma peregrinação do homem-alma em busca do essencial: a salvação espiritual (MONGELLI, 1992).

Já o tempo linguístico, caracterizado pela temporalidade discursiva, é essencial quando se trata de narrativas. Nessa instância, o passado e o futuro são pontos de vista de quem está no presente, já que os acontecimentos são ordenados retrospectiva e prospectivamente a partir do momento em que se diz algo: toda vez que se fala, se fala agora (NUNES, 1988: 22). É a partir da enunciação, portanto, que se dá o próprio tempo discursivo, responsável pela organização do tempo na obra. Quando o texto é de caráter narrativo, é comum que a ordenação dos acontecimentos se efetue a partir das personagens, pois é por elas ou graças ao que é apresentado sobre elas que se marca o





momento da enunciação, especialmente a partir do uso de dêiticos de tempo (hoje, amanhã, agora, depois) (NUNES, 1988: 22), o que também se liga ao tempo cronológico. Por fim, “a experiência do movimento exterior das coisas” (NUNES, 1988: 18) é o que provoca o tempo físico, também conhecido como natural ou cósmico. Essa forma de temporalidade é objetiva, provocada pelo princípio de causalidade e está relacionada à sucessão dos fatos que ocorrem de forma independente ao sujeito e suas vontades. Em contraposição ao tempo físico, o psicológico existe de forma subjetiva e é particular, ocorrendo de modo linear ou não, pois não vai de acordo ou sequer respeita a marcação dos relógios (MOISÉS, 2006: 183). Ele altera a ordem natural dos ocorridos, obedecendo, mais do que a uma medida do tempo, ao ângulo do narrador ou das personagens (GANCHO, 2004: 16). O tempo psicológico é, além disso, capaz de transformar personagens planas, isto é, sem complexidade, em esféricas (MORGAN-FORSTER, 2005), já que uma das funções essenciais do tempo é permitir a transformação pessoal. Esse tempo interior é medido por vivências e pensamentos exclusivos e revela-se essencial para o amadurecimento dos envolvidos na trama. Em uma primeira leitura – como é esperado, aliás, em uma narrativa como a novela –, a DSG não demonstra grande preocupação com o que se passa no interior das figuras presentes na ficção, o que procuraremos averiguar por meio do tempo do cavaleiro Lancelot, paradigmática figura da cortesia amorosa que, na novela, é transformado em traidor e adúltero, marcas que o marginalizam na casta cavalaria. Por meio da análise dos tempos relacionados a esse agora cavaleiro infiel, procuraremos investigar a estratégia de composição psicológica de personagens da DSG.

Nunes (1988: 11) afirma que, em narrativas, é impossível tratar de tempo sem tratar de espaço. A esse respeito, Sandra Salviato Terra afirma que “o espaço na *Demanda*, aliás, em sua relação com o tempo, também se transforma em alegoria, na medida em que interagem, de forma harmônica, com outras alegorias do texto” (TERRA, [s.d.]), como ocorre com a Besta Ladrador e a Fonte da Donzela. Apesar da relação intrínseca entre esses dois elementos essenciais, Nunes (1988: 11) reitera que, na música e na literatura, o tempo é predominante. Sendo o comandante em narrativas, é de se esperar que a temporalidade, uma vez que possui diversas maneiras de se apresentar, não seja sempre a mesma nem apareça de uma só forma, já que as divisões do tempo textual são formas diferentes do tempo real (NUNES, 1988: 24). A ideia de tempo narrativo, portanto, é plural, uma vez que vários são os tempos.

A partir especialmente dessas coordenadas conceituais, passamos a analisar a categoria tempo na DSG.





## O tempo em *A Demanda do Santo Graal*

A DSG e os temas nela abordados nos fornecem muitas possibilidades interpretativas acerca dos cavaleiros, da Igreja e do papel das mulheres na sociedade medieval, assim como de outros elementos próprios da Idade Média (ZIERER, 2015: 44). Nesse sentido, pode-se entender que os costumes, os ideais e a noção de tempo do século XIII foram representados nas páginas da DSG. Para Jacques Le Goff (2002: 531), a forma como os homens do passado viveram seu tempo nos oferece um modo de compreender a sociedade em que estavam inseridos. Sendo assim, escolhemos examinar a narrativa anônima a partir, principalmente, da personagem Lancelot, cavaleiro que, antes o melhor e mais honrado do mundo, se torna pecador por contrariar, por meio de suas atitudes, a ideia de que o sistema cavaleiresco não era mais pautado na cortesia, mas sim por motivações espirituais (MEGALE, 1992: 38).

É difícil imaginar, nos dias atuais, como as sociedades anteriores lidavam com o tempo, já que sua unificação não existia da forma como a conhecemos hoje, mas é importante ter em mente que os povos não ignoraram a temporalidade – cada sociedade lidou com o conceito à sua maneira e como era possível em sua época. Assim, na Idade Média, cenário das aventuras de Artur e seus cavaleiros da Távola Redonda, o tempo dos deuses foi superado pelo tempo do Deus monoteísta (LE GOFF, 2002: 531) e as datas próprias da fé cristã passaram a dividir os períodos. A esse respeito, Le Goff (1979: 45) afirma, ainda, que os clérigos tomaram as Sagradas Escrituras e os textos bíblicos como ponto de partida para a medida do tempo. O tempo histórico desse contexto é, acima de tudo, ligado ao tempo litúrgico, pois é um tempo teológico, sacramental e dominado por Deus.

Para a Igreja, a cavalaria causava prejuízos aos próprios cristãos e, por ser fonte de mortes dos fiéis, não era obra de Deus, mas sim de Satã. A única forma de a cavalaria ser benéfica, portanto, era tendo suas forças voltadas para a luta contra o mal (LARANJEIRA, 2006: 1), ou seja, contra as práticas não-cristãs. Desse modo, a partir do século XIII, os clérigos revisitam as famosas lendas arturianas com o intuito de, por meio delas, evangelizar os receptores. Neste estudo, aceita-se a hipótese de que a tradução da novela originalmente francesa tenha partido de um membro da Igreja, pois, além de essa





visão ir de acordo com a divisão social do período, a versão mantém e enfatiza a interpretação religiosa de um mito com fins catequizadores<sup>7</sup>.

Benjamin Abdala Junior (1995: 19) afirma que, ao analisar narrativas, é importante ter em mente que cada autor recebe de sua realidade estímulos que o levam a produzir um texto. Para o estudioso, a relação entre o escritor e o ambiente sociocultural em que está inserido auxilia a análise literária da obra e nos permite entender como o externo pode ser interiorizado por quem escreve. Embora o narrador seja uma entidade fictícia que cria uma *persona* para narrar seu enredo (ABDALA JUNIOR, 1995: 19), sendo diferente do autor em si, isto é, quem escreve, esses limites eram turvos na Idade Média. Para Ramón Pena (1992: 46),

Debemos considerar que a palabra “traducir” presenta connotacións, durante a Idade Media, ben diferentes a como podemos entendela na actualidade. De veras, estamos perante “versións” ao galegoportugués de textos procedentes doutras latitudes; mais é o caso que esas versións gozan dunha gran liberdade respecto aos modelos nos que se basean, e aínda cómpre sinalar que se trata de auténticas recreacións arredor dun tema; tema común, polo demais, a outras moitas literaturas europeas desa mesma altura. (RAMÓN PENA, 1992: 46)<sup>8</sup>

No que diz respeito à produção e tradução da DSG, o aspecto doutrinário religioso cristão se faz presente a partir de um embate ideológico: por um lado, os cavaleiros arturianos envolvidos nas ideias da cortesia amorosa, sensual, vaidosa e adúltera e, por outro, a exortação de ermitãos e monges à prática da castidade e humildade pelos cavaleiros, comportamentos seguros para a consagração espiritual e a conquista do Graal. A preocupação da narrativa de ir ao encontro da ideologia cristã está presente logo no início da DSG: “Véspera de Penticoste foi grande gente assuada em Camaalot assi que podera homem i ver mui gram gente, muitos cavaleiros e muitas donas mui bem guisadas” (DSG, 2005: 19)<sup>9</sup>. O enredo, então, inicia-se em véspera de Pentecostes, data instituída no quinquagésimo dia após a Páscoa e que celebra a memória da descida do Espírito Santo sobre os apóstolos. Na Bíblia, o acontecimento é narrado em Atos dos Apóstolos:

<sup>7</sup> É provável que esse seja um caso de projeção da voz de Robert de Boron, clérigo francês e o primeiro a cristianizar a saga arturiana por meio de obras que se perderam e que presumivelmente serviram de inspiração para os textos anônimos do século XIII geralmente a ele creditados (ZIERER, 2013: 213).

<sup>8</sup> “Devemos considerar que a palabra ‘traducir’ tem conotações, durante a Idade Média, muito diferentes de como podemos entendê-la hoje. Realmente, estamos diante de ‘versões’ em galego-português de textos procedentes de outras latitudes; mas é verdade que essas versões gozam de grande liberdade no que diz respeito aos modelos em que se baseiam, sendo ainda preciso assinalar que se tratam de recriações autênticas em torno de um tema; um tema comum a muitas outras literaturas europeias da mesma estatura” (tradução nossa).

<sup>9</sup> “Véspera de Pentecostes, houve muita gente reunida em Camalote, de tal modo que se pudera ver muita gente, muitos cavaleiros e muitas mulheres de muito bom parecer” (MEGALE, 2008: 17).







Quando chegou o dia de Pentecostes, todos eles estavam reunidos no mesmo lugar. De repente, veio do céu um barulho como o sopro de um forte vendaval, e encheu a casa onde eles se encontravam. Todos ficaram repletos do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito lhes concedia que falassem. (At. 2:1-4)

Na DSG, o episódio é atualizado no instante em que a graça do Graal é revelada aos cavaleiros no dia da festa sagrada. Sendo uma das mais importantes festas religiosas do Cristianismo, a data é também notável marcação de tempo para a novela, pois define simbolicamente todos os acontecimentos que virão a partir dali. É graças à aparição do artefato maravilhoso que todos os outros eventos se desenrolam e a demanda é iniciada:

Grande foe a lidice e o prazer que os cavaleiros da Távola Redonda houverom aquele dia, quando se virom todos de consũũ. E sabede que, depois que a Távola Redonda foe começada, que nunca todos assi foram assũados, mas aquele dia sem falha aveo que foram i todos mas depois nunca i er foram. Contra a noite, depois de vésperas, quando se assentaram aas mesas, ouvirom vïir ùũ torvam tam grande e tam espantoso que lhes semelhou que todo o paaço caía. [...] E quantos no paaço siam logo todos foram compridos da graça do Espírito Santo. (DSG, 2005: 35)<sup>10</sup>

Na véspera de Pentecostes, no entanto, Lancelot é convidado a seguir uma donzela até o mosteiro das mulheres. É justamente nessa data que ocorre o encontro entre o cavaleiro e Galaaz, seu filho, em uma abadia. “Aquele noite ficou Lançalot ali e fez Galaaz vigília na igreja” (DSG, 2005: 21), mas, no dia seguinte, em Pentecostes, “hora de prima, a missa dicta, fez Lançalot seu filho cavaleiro” (DSG, 2005: 22). Simultaneamente aos acontecimentos de Lancelot e Galaaz, os guerreiros corteses se questionam sobre o assento perigoso:

Aquel dia que vos eu digo [...], mandou el-rei cobrir as mesas, ca já tempo era de comerem. E el-Rei se foi assentar na sua alta seeda. E depois os companheiros da Távola Redonda foram seer cada ùũ em seu lugar. [...] Mandou el-Rei contar quantos companheiros da Távola Redonda veerom aaquela festa e os que ende faleciam. E os que os contarom acharom todas CL seedas compridas fora duas. [...] Entam disse a aqueles que as seedas haviam de catar:

- Quaes som esses que falecem?
- Senhor, disserom eles, Tristam e a seeda perigosa, que nom é comprida.
- Nom vos pese, disse el-Rei, que cedo será comprida, ca por al nom fiz eu vïir tanta gente aa minha corte seriam por veerem as maravilhas que averram

<sup>10</sup> “Grande foi a alegria e o prazer que os cavaleiros da tábola redonda tiveram aquele dia, quando se viram todos reunidos. E sabeí que, desde que a tábola redonda começou, nunca todos assim foram reunidos, mas aquele dia, sem falha, aconteceu que estavam lá todos, mas depois, nunca de novo estiveram. Contra a noite, depois de vésperas, quando se assentaram às mesas, ouviram vir um trovão tão grande e tão espantoso, que lhes semelhou que todo o paço caía. [...] E quantos no paço estavam sentados, logo todos foram repletos da graça do Espírito Santo” (MEGALE, 2008, p. 37-38).





a esta mesa, ca hoje será a minha corte chamada por sempre Corte Aventurosa. (DSG, 2005: 28-29)<sup>11</sup>

Artur aparenta já saber a importância da data para a sua corte graças ao letrado presente em um dos assentos da Távola Redonda, pois ele fornece outra importante marcação de tempo da novela:

E quando chegaram aa Seeda Perigosa, acharom i leteras novamente fectas, que diziam: “A CCCCLIII anos compridos de morte de Jhesu Cristo, em dia de Pinticoste, deve haver esta seeda senhor”.

— Par Deus, disse Lançalot, quando esta maravilha ouviu: pois hoje deve haver senhor, ca da morte de Jhesu Cristo a este Pinticoste há CCCCLIII anos. (DSG, 2005: 23-24)<sup>12</sup>

Por meio dessa marcação, sabe-se que a narrativa acontece 453 anos depois da morte de Cristo. Assim, entende-se que a DSG se passa no século V, data aproximada da época de suposta vida do “verdadeiro” *dux bellorum* Artur, figura ligada à resistência dos bretões à invasão saxã iniciada no século V e finalizada no século VI (ZIERER, 2002: 46; ZIERER, 2015: 75). Observa-se, porém, que o narrador da novela conta a história de acordo com os valores e o contexto da sociedade do século XII, auge da cortesia. Esse anacronismo pode ser entendido como uma forma de tempo externo à narrativa, uma vez que está relacionado ao tempo do escritor, mas ele não é exclusivamente externo, uma vez que influencia diretamente no que é dito e em como se narra (ABDALA JUNIOR, 1995: 54). Levando em consideração que a tradução portuguesa é datada de cerca de 1245, no século XIII, é importante lembrar que o tempo do tradutor e sua temporalidade interferem na organização da obra, ou seja, o contexto histórico de sua vida e os valores de sua época influenciam a sua escrita<sup>13</sup>. Conforme as ideias de Abdala Junior (1995: 54), o enredo compartilhado pelo narrador pode, também, se situar na época do escritor, o que

<sup>11</sup> “Aquele dia que vos digo, mandou o rei pôr as mesas, porque já era tempo de comerem. E o rei foi sentar em seu alto assento. E depois os companheiros da tábola redonda foram sentar cada um em seu lugar. [...] Mandou o rei contar quantos companheiros da tábola redonda tinham vindo Àquela festa e os que ali faltavam. E os que os contaram acharam todos os cento e cinquenta assentos ocupados, menos dois. [...] Então disse àqueles que os assentos haviam de olhar: — Quem são esses dois que faltam? — Senhor, disseram eles, Tristão e o assento perigoso que não está ocupado. — Não vos pese, disse o rei, que logo estará ocupado, porque por outra razão não fiz vir tanta gente à minha corte, senão para verem as maravilhas que acontecerão a esta mesa, porque hoje será a minha corte chamada para sempre corte aventureosa” (MEGALE, 2008, p. 29).

<sup>12</sup> “E quando chegaram ao assento perigoso, encontraram letrado recentemente escrito que dizia: ‘A quatrocentos e cinquenta e três anos cumpridos da morte de Jesus Cristo, em dia de Pentecostes, deve haver este assento senhor’. — Por Deus, disse Lancelote, quando esta maravilhosa ouviu, pois hoje deve haver senhor, porque da morte de Jesus Cristo a este Pentecostes há quatrocentos e cinquenta e três anos” (MEGALE, 2008, p. 22-23).

<sup>13</sup> É importante lembrar que, nesse contexto, o tradutor também é, de certa forma, o autor da novela, uma vez que sua tradução modifica o texto original e acrescenta componentes que não estão presentes na obra que serviu de base.





é uma forma do tempo histórico. Quando o que o escritor narra se refere a outro tempo e não àquele em que ele está inserido, o tempo não é caracterizado como o que foi, mas sim como é visto por quem escreve, ou seja, “o tempo histórico da ficção é visto pelo tempo histórico da vida do escritor” (ABDALA JUNIOR, 1995: 55). Isso considerado, entende-se a projeção do ambiente cortês do século XII num texto cronologicamente pautado no século V.

Enfim, a *seeda* perigosa é de fato ocupada no dia de Pentecostes, 453 anos após a crucificação de Cristo, por Galaaz, o herói do Graal. Assim como a aparição do artefato para os arturianos pode ser entendida como uma releitura da graça concedida aos apóstolos, como já observado anteriormente, a própria armação de Galaaz como cavaleiro pode ser lida como uma nova aparição divina. O surgimento do filho de Lancelot na corte como o escolhido só corrobora a ideia de que se trata de uma data maravilhosa, o que se relaciona diretamente ao tempo mítico:

Todallas portas do paaço se çarrarom e todallas freestas pero que nom escureceo por ende o paaço, ca entrou i ùũ tal raio de sol que per toda a casa se estendeo. E aveo entam ùã gram maravilha: nom houve tal no paaço que nom perdesse a fala. E catavam-se ùũs aos outros e nom podiam rem dizer, e nom houve i tam ardido que ende nom fosse espantado; pero nom houve i tal que saísse da seeda enquanto esto durou. [...] Nom houve no paaço quem podesse entender per u Galaz entrara, ca em sua viinda nom abriram a porta nem ouvirom abrir nem freesta. (DSG, 2005: 29)<sup>14</sup>

Do modo como é narrada, a apresentação de Galaaz se dá de forma sobrenatural, como se o tempo tivesse parado para que o cavaleiro virtuoso fosse contemplado. Nesse sentido, afirmamos que o ambiente deve ser lembrado no exercício de análise do tempo, principalmente considerando a ideia de que há uma relação de codependência entre ambos. O ambiente é, portanto, “um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescido de um clima” (GANCHO, 2004: 17). No trecho acima, o ambiente reflete as maravilhas relacionadas a Galaaz, o herói esperado e destinado a alcançar a graça máxima. Algo similar acontece no momento da aparição do Graal no *paaço*, pois, repletos da graça deste, todos os homens presentes tornam-se formosos, a mesa torna-se farta e o cheiro exalado é como se todos os perfumes do mundo lá estivessem, o que, de certa forma, confirma a noção divina do artefato. Além disso, o

<sup>14</sup> “Todas as portas do paço se fecharam e todas as janelas, mas não escureceu por isso o paço, porque entrou um tal raio de sol, que por toda a casa se estendeu. E aconteceu então uma grande maravilha, não houve quem no paço não perdesse a fala; e olhavam-se uns aos outros e nada podiam dizer, e não houve alguém tão ousado, que disso não ficasse espantado; mas não houve quem saísse do assento, enquanto isto durou. [...] Não houve no paço quem pudesse entender por onde Galaaz entrara, que em sua vida não abriram porta nem janela” (MEGALE, 2008: 29-30).





Graal aparece de forma particular a cada cavaleiro, dependendo do que este enfrentará em sua demanda particular, atestando o aspecto sobrenatural do objeto que, na verdade, é muito mais do que mera peça: é produto da crença dos cavaleiros e, ao mesmo tempo, objetivo de alcance deles.

Durante toda a narrativa, a DSG é marcada pelas horas canônicas: “d’hoje a XX dias sejades ante esta fonte a *hora de prima* e, se eu nom chegar a aquela hora, atendede-me todo aquele dia” (DSG, 2005: 414, grifo nosso); “este trebelho desta justa durou atee *hora de véspera*” (DSG, 2005: 34, grifo nosso) e “assi andarom falando todo aquel dia. E depós *vésperas*, quando começava a noitecer, aveeo que acharom ã castelo em ã chão pequeno” (DSG, 2005: 90, grifo nosso). Essa marcação temporal desenvolvida pelo Cristianismo servia como base para as orações a serem feitas durante o dia. As horas canônicas são as de matinas, laudes, primas, vésperas e completas, que indicam, respectivamente, meia-noite, 3h, 6h, 18h e 21h (SOUZA, 2017: 9).

Na maior parte, a novela é marcada pelas horas intermédias. Essas horas ficam entre as de primas (manhã) e vésperas (fim da tarde), consideradas as duas mais importantes, e são conhecidas como terça (9h), sexta (meio-dia) e nona (15h): “senhor, disse el, nom vou senam a esta foresta, com esta donzela que me rogou; mais cras, *hora de terça*, seerei aqui” (DSG, 2005: 20, grifo nosso), “pois comendo-vos a Deus, disse Lançalot, ca me quero eu ir aa corte, ca *hora de terça* hei i de seer” (DSG, 2005: 23, grifo nosso), “aquele dia que vos eu digo, diretamente quando querriam poer as mesas – esto era *hora de noa* – aveeo que ãa donzela chegou i mui fremosa e mui bem vestida” (DSG, 2005: 19, grifo nosso), “aveeo, a *hora de noa*, que chegarom dous cavaleiros armados” (DSG, 2005: 271, grifo nosso). Por ser possível saber qual horário cada uma das horas canônicas representa, torna-se fácil situar-se na narrativa e até imaginar cada cenário conforme a ação acontece. É importante lembrar, além disso, que o intuito desse formato de divisão temporal é justamente o de santificar-se ao longo das horas. Já que a “demanda nom é de taes obras [cortesias], ante é demanda das puridades e das cousas ascondidas de Nosso Senhor” (DSG, 2005: 42)<sup>15</sup>, eis o motivo de elas terem sido as escolhidas para marcar a maior parte do tempo da novela.

---

<sup>15</sup> “Esta demanda não é de tais obras, antes é demanda dos segredos e das coisas escondidas de Nosso Senhor” (MEGALE, 2008, p. 46).





## Lancelot como *exemplum*

A categoria tempo psicológico ganha alguma complexidade na novela arturiana com o tratamento dado à figura de Lancelot e a suas horas de agonia moral. Em contraposição ao filho, situa-se aquela personagem, antes o modelo de cavaleiro, agora o oposto simbólico de Galaaz e da ideia de demanda virtuosa, descrito como “vil cousa e mau cavaleiro, do Inferno filho, pousada de trevas do demo” (DSG, 2005: 169). As perturbações que a personagem sofre graças ao seu *status* de pecador são projetadas em sua consciência em forma de sonhos, o que contribui para o processo de mudança pelo qual Lancelot passa. Desse modo, as visões da personagem serão aqui analisadas como parte de um processo de fluxo de consciência, termo definido por Robert Humphrey (1954: 5) como “um tipo de ficção em que a ênfase básica está localizada na exploração dos níveis pré-discursivos com o propósito, primeiramente, de revelar o ser psíquico das personagens”. Para Anatol Rosenfeld,

O fluxo da consciência confunde e mistura fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções “reais”. A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal. (ROSENFELD, 1973: 42)

Ainda que os autores supracitados estejam tratando do fluxo de consciência no romance moderno, a mesma função se faz verdadeira no contexto da novela medieval, pois esse fluxo se configura como um recurso utilizado para exteriorizar o conteúdo existente no íntimo do cavaleiro a partir de seus sonhos. Le Goff (1994: 286) defende que, no medievo, o sonho é a junção da visão e da palavra, da vista e do ouvido. As visões oníricas possuem sempre algo a dizer e esses dizeres, sendo claros ou dando margem à interpretação, fazem parte da mensagem. Assim sendo, no contexto medieval cristão, um sonho nunca é apenas um sonho: é um discurso a ser captado.

No episódio 200 da DSG (“Como Persival nom quis espertar Lancelot”), Lancelot está adormecido, mas gemendo e suspirando de modo tão violento que parecia que sua alma almejava sair de seu corpo. No episódio seguinte (“Da visam que viu Lancelot”), já sonhando, o cavaleiro chega a um rio feio, cheio de cobras e vermes, e acompanha diversos homens sendo laureados com coroas de ouro e muitas outras maravilhas. Um dos homens em seu sonho, no entanto, é diferente dos outros e descrito como “magro e cativo, pobre e lasso [...], 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)<sup>16</sup>. Ele, sem receber a mesma glória de seus iguais, questiona: “ai, Senhores, do vosso linhagem som e leixades-me pobre e tam cativo? Por Deus, quando fordes aa casa da lidice, nembrade-vos de mim e rogade ao alto Meestre por mim, que lhe nom esqueça eu” (DSG, 2005: 160)<sup>17</sup> e obtém uma resposta: “tu te fazes esquecer e tu hás feito per que esqueças; tu nom merecerás gualardom, se nam segundo teu trabalho” (DSG, 2005: 160)<sup>18</sup>. Nesse trecho que trata essencialmente de justiça divina, é possível perceber a importância dos atos cometidos em vida, pois são eles que definem para onde se vai após a morte (ZIERER, 2013: 55). É, então, em forma de visão que Lancelot percebe que, por meio de suas atitudes pecaminosas, condena a si próprio. A visão do cavaleiro pode ser relacionada ao que acontece na DSG: enquanto alguns alcançam o ápice espiritual, como o seu filho Galaaz, que atinge o Graal, outros não partilham da mesma honra, como o próprio Lancelot.

Em seguida, a visão de Lancelot muda (“Da outra visam que viu Lancelot”): em seu novo sonho, ele enxerga Morgaim, “mui fea e mui espantosa” (DSG, 2005: 161), parecendo que havia saído diretamente do Inferno. Além disso,

Nom trazia vestido rem do mundo, fora ùa pele de ùu lobo que a cobria mui mal. Ela gemia tam doridamente como se fosse chagada. E Lançarot, que bem a conhocia por Morgaim, catou-a e vio-a que andavam em sua companhia mais de mil diaboos, e cada ùu deitava a mão em ela pola teer melhor [...] E Lançarot [...] foi tam espantado que cuidava a morrer de medo e rogava aqueles que o levavam que o leixassem ir, mas eles nom querriam, ante o levavam a ùa cova muito escura e mui negra e chea de fogo que cheirava tam mal que maravilha era. E el catava na cova e viia ùa gram cadeira de fogo assim acesa como se i ardesse todo o fogo do mundo. E em meo daquele fogo ùa cadeira em que siia a rainha Genevra toda nua e suas mãos ante seu peito; e siia escabelada e havia a língua tirada fora da boca e ardia-lhe tam claramente como se fosse ùa grossa candea; e havia na cabeça ùa coroa de espinhas que ardia a gram maravilha. (DSG, 2005: 161)<sup>19</sup>

<sup>16</sup> “Magro e infeliz, pobre e cansado [...], tão mal vestido e tão mal trajado, que se os outros que antes saíram do rio pareciam ricos, este parecia pobre e mal-aventurado e desejoso de todo bem” (MEGALE, 2008: 204).

<sup>17</sup> “Ai, senhores da nossa linhagem! Deixais-me só e pobre e tão infeliz? Por Deus, quando chegardes à casa da alegria, lembrai-vos de mim, e rogai ao alto Mestre por mim, que não me esqueça” (MEGALE, 2008: 204).

<sup>18</sup> “Tu te fazes esquecer e tu fizeste para seres esquecido; não merecerás galardão, senão segundo teus feitos” (MEGALE, 2008: 204).

<sup>19</sup> “Não trazia vestimenta nenhuma do mundo, fora uma pele de lobo que a cobriria muito mal. Ela gemia tão doridamente, como se estivesse ferida. E Lancelote, que bem a conhecia por Morgana, olhou-a e viu que andavam em sua companhia mais de mil diabos e cada um punha a mão nela para a pegar melhor. [...] E Lancelote [...] ficou tão espantado que cuidava morrer de medo e rogava àqueles que o levavam, que o deixassem ir, mas eles não queriam, antes o levavam a uma cova muito escura e muito negra e cheia de fogo que cheirava tão mal, que maravilha era. E ele olhava na cova e via uma grande cadeira de fogo tão acesa, como se nela queimasse todo o fogo do mundo. E no meio daquele fogo havia uma cadeira em que sentava a rainha Genevra toda nua e suas mãos diante do peito, e estava descabelada e tinha a língua puxada fora da boca, e queimava-lhe tão claramente como se fosse uma vela grossa, e tinha na cabeça uma coroa de espinhos que ardia à grande maravilha” (MEGALE, 2008: 205).





O cenário sinistro em que se encontra Lancelot serve como espécie de aviso ou prenúncio do mal que acometerá o cavaleiro caso não se afaste de Genevra, alvo da tortura no trecho apresentado. Ela e Morgaim, que funciona como retrato de quem comanda o Inferno, buscam, por meio da apresentação horrenda de ambas e do local em chamas que se encontram, convencer Lancelot a mudar antes que experiencie o mesmo. Em meio a essa visão, a rainha consorte de Artur afirma que a culpa de tanto sofrimento é o amor proibido entre ela e Lancelot, descrevendo como maldito o dia em que se conheceram e passaram a cortejar (DSG, 2005: 161), mas também afirma que prefere sofrer sozinha a compartilhar tamanho fardo com o homem por quem verdadeiramente nutre sentimentos. Mais uma vez, o sonho de Lancelot é alterado e ele se vê em uma bela horta, cenário totalmente diferente do anterior. É nessa visão que o cavaleiro encontra os seus pais, que o aconselham a se livrar do pecado:

Ca teu lugar e tua seeda está na casa do Inferno com a rainha Genevra, que te adusse aa morte perdurável tu e ela, se vós antes nom leixades o pecado que ataa aqui mantevestes contra Deus e contra a Santa Igreja. Em vão entraste na demanda do Santo Graal e tu nom acharás i senam honta que sobre ti vinrá se te nam quitas deste pecado. (DSG, 2005: 162)<sup>20</sup>

Ora, nada seria tão desonroso para um cavaleiro quanto ser desaprovado na demanda do Santo Graal, ainda mais para o que já fora considerado o melhor entre todos, já que não alcançar o artefato significaria falhar em seguir o código cristão e cavaleiresco. De modo a concordar com o pai, a mãe de Lancelot afirma, ainda, que se o pecado não for abandonado, Lancelot não apenas morrerá em desgraça e vergonha, mas também será a chave da condenação de toda a sua linhagem (DSG, 2005: 162-163). Ao acordar, o cavaleiro se sente cansado como se tivesse saído de uma batalha, mas as suas visões maravilhosas, talvez parte de sua própria consciência se manifestando, servem como motivação para que ele tente melhorar.

Na última das visões que aqui apresentamos, a que ocorre no episódio 207 (“Como Lancelot viu outra visam”), Lancelot vê Ivam, a rainha da Irlanda, e Iseu em meio ao fogo. Iseu, rainha que se envolve com Tristam apesar de já casada, afirma que o mesmo acontecerá com Lancelot se continuar com Genevra, mas o cavaleiro acredita que as chamas não passam de “encantamento” (DSG, 2005: 167). Ela, então, responde que nada há de encantamento no Inferno e que Lancelot saberá disso, uma vez que será castigado

---

<sup>20</sup> “Porque o teu lugar e teu assento está no inferno com a rainha Genevra, que te trouxe à morte eterna tu e ela, se antes não deixardes o pecado que, até agora, mantivestes contra Deus e contra a santa Igreja. Em vão entraste na demanda do santo Graal, e não acharás senão vergonha, que sobre ti virá, se te não apartas deste pecado” (MEGALE, 2008: 206-207).





por seu pecado. Iseu, em seguida, mete-lhe “ũũ dedo na coixa. E Lançarot se despertou e de ãa voz tam doorida que nom foi senam maravilha, ca sentia que lhe ardia a coixa tam feramente e que o fogo era i já tam aceso que nunca sentio coita nem door que cem tanto lhe nom semelhasse esta maior” (DSG, 2005: 167)<sup>21</sup>. O fato do cavaleiro realmente sentir a dor em sua coxa reitera o teor de verdade e de aviso divino nas visões de Lancelot, mostrando que aquele sonho não está ligado somente ao campo do inconsciente.

As aparições de Lancelot, assim como a própria personagem e seu arco de desenvolvimento e redenção, bem como toda a peregrinação arturiana pelo Graal, servem como uma anedota exemplar. O *exemplum* medieval é uma historieta que, muito utilizada por pregadores, objetiva apresentar lições salutares, sendo, assim, de matéria ideológica (LE GOFF, 1990: 158). Segundo Güntzel (2011: 2), entre os séculos iniciais do Cristianismo e a metade da Idade Média, os *exempla* deixam de focar em histórias sobre uma só pessoa e passam a constituir narrativas em que o todo deve ser tomado como instrumento de lição moral. É preciso salientar, ainda, que o *exemplum* não se define como simples exemplificação ou mero caso apresentado visando compartilhar o que é certo e errado: ele é, na verdade, um artifício retórico e um elemento essencial da composição textual que se pretende criar (BREMONT; LE GOFF; SCHMITT, 1982: 28). As histórias, então, não servem apenas para transmitir algo, mas principalmente para fisgar o interesse de uma platéia e persuadi-la ao que o *exemplum* serve (ROCHA, 2014: 413). A esse respeito, cremos que

Persuadir, portanto, é o resultado de certa organização do discurso que o constitui como verdadeiro para o receptor. Para isto, o orador utiliza os argumentos, as autoridades e as provas [...]. O *exemplum* tem valor de prova, mas por si não contém prova de nada. Dito de outra maneira, quem dá um exemplo não apresenta uma prova, mas a inventa e a confere um caráter probatório que de modo algum possui. No entanto, o *exemplum* medieval oferece ao orador um campo de experimentação retórica e argumentativa inesgotável. (ROCHA, 2014: 413)

Relacionando o que Lancelot vê ao Inferno e ao Paraíso, pode-se imaginar que o cavaleiro fica assustado com o que o esperava no tempo *post-mortem*, outro aspecto do tempo mítico, caso continuasse sendo vil e não se esforçasse para sair do pecado de luxúria, o que ele acaba não conseguindo plenamente até a morte da rainha Genevra, que é quando se torna um ermitão e foca em sua espiritualidade (DSG, 1995: 503-504). Nas

<sup>21</sup> “Então chegou a ele e deu-lhe com um dedo na coxa. E Lancelote despertou-se e deu um grito tão dorido, que não foi senão maravilha, porque sentiu que lhe doía a coxa tão violentamente e que o fogo era já tão forte, que nunca sentiu aflição nem dor nem nada tanto, que lhe não parecesse esta maior” (MEGALE, 2008: 213).







visões, é possível observar que o tempo ganha uma dimensão psicológica, porque, ligadas ao sonho, atrelam-se ao espaço mítico ou teológico, isto é, ao Inferno e ao Paraíso. Nesses episódios, a cronologia é suspensa, o que enfatiza sua matéria altamente edificante, uma vez que são as personagens condenadas ou salvas as quais aconselham Lancelot a deixar o amor cortês dedicado à Genevra e a tornar-se casto, sua única possibilidade de redenção. Respeitando a ideia de que a falta de detalhamento do que acontece intimamente com as figuras ocorre porque, na novela, é a ênfase na intriga ou conflito que importa (MOISÉS, 2006: 119), entende-se que, de fato, não há na DSG, como é comum no gênero, a grande preocupação de exteriorizar as agonias e pensamentos das personagens. O tempo psicológico ocorre quando é necessário para o prosseguimento do enredo ou quando é importante para a consistência narrativa e é apenas por meio de recursos como visões e sonhos que se demonstra o que se passa na *psique* dos protagonistas.

### Conclusão

Para Nuno Júdice (2008: 18), as personagens da narrativa nascem da necessidade de representar modelos sociais. Conforme as ideias de Iuri Lotman, que Júdice acata, o valor da pessoa é o do grupo ao qual pertence e não dela própria (LOTMAN apud JÚDICE, 2008: 18). Nesse sentido, é possível entender que as personagens estão sempre ligadas ao seu espaço social. Ao analisar Lancelot, um arquétipo do modelo de cortesia amorosa que se transforma em contra-modelo no processo de cristianização das narrativas arturianas, pode-se compreender como a Igreja enxergava e retratava quem não ia de acordo com suas ordens e crenças, sendo o cavaleiro cortês apenas uma representação do que era considerado subversivo para os cristãos.

Ao contrário de outros temas presentes na novela, o tempo e suas camadas não costumam ser analisados como uma das formas de evangelização presentes na narrativa. No entanto, acreditamos que é, também, por meio do tempo que pretende-se passar a ideologia cristã para o receptor, seja a partir da ênfase nas horas canônicas, seja a partir das visões e sonhos que demonstram o que acontece com quem se mantém pecador em sua passagem pelo mundo.

Foi possível observar, além disso, que é por meio da experiência do tempo psicológico e onírico que Lancelot se torna uma personagem esférica, em concordância com Edward Morgan Forster (2005), pois suas ações ganham complexidade à medida que ele se conscientiza de seu equívoco moral ao se deixar levar pela paixão por Genevra. Seu caráter é desenhado como um cavaleiro que hesita entre amar de forma cortês e





arrepende-se dos seus pecados para viver uma vida conforme os ideais da Igreja. Os sonhos da personagem, assim como a passagem do tempo histórico e cronológico em um ambiente altamente místico, já que se trata de um tempo pentecostal, são imprescindíveis na reflexão sobre seus atos, pois promovem um acontecimento decisório para a sua salvação espiritual: sua conversão, que é justamente o que objetiva o conto exemplar (LE GOFF, 1994: 126).

## Referências

A **DEMANDA do Santo Graal**. Edição de Irene Freire Nunes. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.

AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1997.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2007.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Edição Pastoral. Tradução: Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1990.

BREMOND, Claude; LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **L'Exemplum: typologie des sources du moyen âge occidental**. Turnhout: Brepols, 1982.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Sérgio Alcides. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2005.

GANCHO, Cândida Vilarés. **Como analisar narrativas**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004.

GUNTZEL, Alessandro. A Igreja e a pregação através das coleções de exempla: divergências entre discurso e prática (Península Ibérica, séc. XIV e XV). **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, 2011.

HUMPHREY, Robert. **Stream of Consciousness in the Modern Novel**. Berkeley: University of California, 1954.

JÚDICE, Nuno. Da história ao conto. Fronteiras do real e do imaginário no texto medieval. **Limite**, n. 2, 2008, p. 17-25.

LAPA, Manuel Rodrigues. A matéria de Bretanha. In: \_\_\_\_\_. **Lições de Literatura Portuguesa: época medieval**. 10. ed. rev. Coimbra: Coimbra Ed., 1981, p. 239-291.





LARANJEIRA, Adriano Gonçalves. Representações da mulher no tratado do amor cortês de André Capelão. In: **Anais do Encontro Estadual de História: Poder, Cultura e Diversidade**, III. Salvador: UESB, 2008.

LE GOFF, Jacques. Na Idade Média: tempo da igreja e tempo do mercador. In: \_\_\_\_\_. **Para um novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente**. Lisboa: Estampa, 1979. p. 43-60

| 104

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1994.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente Medieval**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1990.

LE GOFF, Jacques. Tempo. In: \_\_\_\_\_. SCHMITT, Jean-Claude (Coord.). **Dicionário temático do Ocidente medieval**. Tradução coordenada por Hilário Franco Júnior. São Paulo: Edusc, 2002. 2 v. v. 2, p. 531-541.

MEGALE, Heitor (Org.). **A demanda do Santo Graal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MEGALE, Heitor. **O jogo dos anteparos: a estrutura ideológica e a construção da narrativa**. São Paulo: T. A Queiroz, 1992.

MOISÉS, Massaud. A novela. O romance. In: \_\_\_\_\_. **A criação literária: poesia e prosa**. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 34-381; p. 381-549.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONGELLI, Lênia Márcia. A novela de cavalaria: A demanda do Santo Graal. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares; MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi. **A literatura portuguesa em perspectiva: Trovadorismo e Humanismo**. São Paulo: Atlas, 1992. v. I, p. 55-78.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

NUNES, Irene Freire. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **A demanda do Santo Graal**. Edição de Irene Freire Nunes. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005. p. 7-14.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

RAMÓN PENA, Xosé. **Manual e antoloxía da literatura galega medieval**. Santiago de Compostela: Sotelo Branco, 1992.

ROCHA, Tereza Renata Silva. A Legenda Áurea e o exemplum no contexto da pregação dominicana (séc. XIII). In: ZIERER, Adriana; VIEIRA, Ana Livia Bomfim;





ABRANTES, Elizabeth Sousa. **Nas trilhas da Antiguidade e da Idade Média**. São Luís: editora UEMA, 2014. p. 411-416.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SOUZA, Patrícia Marques de. *Illuminatio et Meditation: Os Livros de Horas e a devoção laica na Baixa Idade Média*. **Tempo de Conquista**, v. 21, p. 1-21, 2017.

TERRA, Sandra Salviato. **Leituras acerca d'A Demanda do Santo Graal**. Disponível em:

<<http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/volumes/32/htm/comunica/ci217.htm?estudoslinguisticos/volumes/32/htm/comunica/ci217.htm>>. Acesso em: 1 de agosto de 2022.

ZIERER, Adriana. *Artur: de Guerreiro a Rei-Cristão nas Fontes Medievais Latinas e Célticas*. **Brathair: Revista de Estudos Celtas e Germânicos**, São Luís, v. 2, n. 1, 2002. p. 45-61.

ZIERER, Adriana. **Da ilha dos bem-aventurados à busca do Santo Graal: uma outra viagem pela Idade Média**. São Luís: Editora UEMA, 2013.

ZIERER, Adriana. *Entre o Paraíso e o Inferno: os sonhos n'A Demanda do Santo Graal*. In: \_\_\_\_\_; Ana Livia B. Vieira; Elizabeth Sousa Abrantes (Org.). **História Antiga e Medieval**. Sonhos, mitos e heróis: memória e identidade. São Luís: Uema, 2015, v. 5, p. 55-78.

ZIERER, Adriana. *O Rei Artur e sua apropriação na longa duração, do rei Afonso III, de Portugal a D. Sebastião, o desejado*. **Revista Graphos**, João Pessoa, v. 17, n. 2, 2015.

