

## A heráldica em *A demanda do Santo Graal*

## El heráldica en *A demanda do Santo Graal*

## The heraldry in *A demanda do Santo Graal*

Recebido em 07-08-2015

Aceito para publicação em 23-12-2015

146

Vanessa Anecchini Schimid<sup>1</sup>

**Resumo:** Analisa os brasões que integram a tradução portuguesa da novela medieval *A demanda do Santo Graal*. Examina a relação entre os referidos ornamentos alegóricos e a função narrativa dos cavaleiros, interpretados à luz da doutrina cristã medieval e da ordem de cavalaria que regem ideologicamente a novela. Investiga o tema a partir das pesquisas de Lênia Márcia Mongelli e Heitor Megale sobre a novela de cavalaria medieval e dos estudos de Jenny Dreyfus e Michel Pastoureau sobre a heráldica.

**Palavras-chave:** *A demanda do Santo Graal* – crítica e interpretação; personagem medieval; heráldica medieval.

**Resumen:** Este artículo analiza los escudos descritos en *A demanda do Santo Graal*, una traducción al portugués de la novela medieval francesa. También se estudia la relación entre los adornos alegóricos citados y la función narrativa de los caballeros, interpretado de acuerdo con la doctrina cristiana medieval ya la orden de caballería que dirigen ideológicamente el romance. Se investiga este tema considerando los estudios de Lênia Márcia Mongelli y la investigación de Heitor Megale sobre el romance caballeresco medieval y estudios Jenny Dreyfus sobre heráldica.

**Palabras clave:** *A demanda do Santo Graal* - crítica y interpretación; personaje medieval; heráldica medieval.

**Abstract:** This paper analyses the shields described in *A demanda do Santo Graal*, a Portuguese translation of the French Medieval romance. It also studies the relation between the cited allegorical ornaments and the narrative function of the knights, interpreted according to Medieval Christian doctrine and to the chivalry order which direct ideologically the romance. It investigates this theme considering Lênia Márcia Mongelli and Heitor Megale's research about Medieval chivalry romance and Jenny Dreyfus' studies about heraldry.

**Keywords:** *A demanda do Santo Graal* – criticism and interpretation; medieval character; medieval heraldry.

---

<sup>1</sup> Graduada em Licenciatura Plena em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFES). Vitória, Brasil. E-mail: nessa1as@bol.com.br

*A demanda do Santo Graal* (2005)<sup>2</sup>, considerada o maior monumento literário da Idade Média portuguesa, se insere na intitulada “Matéria de Bretanha”, conjunto de poemas narrativos e novelas que tem em comum o tema das aventuras de Artur e seus cavaleiros destemidos. É possível, como pensam alguns críticos, que nenhuma outra produção tenha sido tão difundida na Idade Média (Megale, 1989). A novela é uma tradução portuguesa de cerca de 1245 de um manuscrito francês perdido. Apoiada em aspectos contextuais de origens diversas como as cruzadas, a cortesia amorosa, a ascensão da cavalaria a partir de Carlos Magno, bem como a voga do neoceltismo com a conquista normanda em 1066 (Mongelli, 1992) a *Demanda* trata da busca dos cavaleiros da Távola Redonda pelo cálice sagrado: o Graal.

O sistema cavaleiresco da narrativa, como analisa Heitor Megale (1992), é motivado não mais por desígnios cortesês, mas superiores, espirituais. A força da cavalaria residia no exagero dos seus corajosos, fantásticos e enigmáticos objetivos, e os elementos que estruturam a novela são, desse modo, alegóricos, devendo ser interpretados à luz da doutrina cristã (Mongelli, 1995). Buscando produzir efeitos moralizantes, a obra desempenha uma função pedagógica. Assim, como afirma José Carlos Miranda, “A cavalaria é tomada integralmente como metáfora da humanidade, constituindo cada cavaleiro um tipo específico de conjunções de vícios e virtudes” (Miranda, 1996, p. 92).

Considerando, pois, a *Demanda* uma obra constituída por sequências de metáforas, que por sua vez compõem as alegorias literárias, recorreremos à definição de Santo Agostinho sobre o termo alegoria. Ele explica que “Chama-se alegoria a palavra que soa de um modo, mas acaba significando outra coisa diferente” (*apud* Lauand, 2007, p. 13). Isidoro de Sevilla define o termo como “*la expresión de un concepto distinto: Se dice una cosa, pero es preciso entender otra*” (Sevilla, 1993, p. 345).

Com efeito, a relevância do estudo das alegorias – muitas vezes confundidas com o símbolo –, que permeavam o modo de pensar medieval, pode ser traduzida nas seguintes palavras de Umberto Eco: “O homem medieval vivia efetivamente num mundo povoado de significados, reenvios, sobre-sentidos, manifestações de Deus nas coisas, numa natureza que

---

<sup>2</sup> As notas referentes à *Demanda* indicarão, a partir de agora, apenas a sigla DSG e o número da página.

falava continuamente numa linguagem heráldica, em que um leão não era só um leão...” (Eco, 1989, p. 69). Como assinala Johan Huizinga sobre a polissemia do pensamento medieval, “como num caleidoscópio, cada acto de pensamento faz com que a massa desordenada de partículas se una numa bela e simétrica figura” (Huizinga, 1955, p. 287). Em outras palavras, “A civilização medieval é uma civilização do signo. Palavras, gestos, hábitos, tudo tem um sentido aparente e um sentido oculto” (Pastoureau, 1989, p. 87).

Segundo Lênia Márcia Mongelli, um dos modos mais significativos da concepção medieval é:

(...) o hábito de pensar por imagens, de referir-se à realidade de forma figurativa, de tornar concretos raciocínios abstratos. Compreender o universo como um sistema de símbolos era buscar nele indícios do poder de Deus, espalhados por suas criaturas. Naqueles tempos, as coisas valiam não pelo que eram, mas pelo que podiam significar (MONGELLI, 2001, p. 213).

Partindo dos sentidos que podemos depreender das cadeias de metáforas que compõem a narrativa, nosso trabalho procura, portanto, observar um dos aspectos da *Demanda*: a presença e o significado dos símbolos dos escudos e seus efeitos produzidos em conjunto com as ações de seus respectivos cavaleiros, numa narrativa de evidente teor alegórico e moralista.

A importância do escudo e de suas imagens configura-se juntamente com o início do mito arturiano, no qual o chefe guerreiro aparece pela primeira vez na *História dos bretões*, crônica atribuída a Nennius, como o mais forte dos guerreiros, devido a sua habilidade e ao seu escudo com a imagem da Virgem Maria (Zierer, 2002). Na literatura ocidental, no entanto, é mais antiga a referência ao escudo, já que desde Homero ele aparece. Mais claramente, contudo, o escudo ocorre na forma de brasão nas obras que integram a “Matéria da Bretanha”. Na *Demanda*, esse instrumento pode ser elemento de identificação entre os cavaleiros, conforme apresentado no episódio 23 (“Como el-rei e os cavaleiros virom viir Tristam”), quando Tristam chegou à corte.

Alguns trabalhos críticos apresentam o simbolismo do escudo de cavaleiros importantes na *Demanda*. Destaca-se, por exemplo, o do cavaleiro Galaaz: branco com uma cruz vermelha, cor e símbolo que remetem sem dificuldades à divindade do cavaleiro na narrativa, o “sergente de Jhesu Cristo”, uma vez que a cruz, nas regras heráldicas, possui valores cristãos e evoca a ressurreição de Cristo. Tal afirmativa pode ser corroborada nas palavras de Megale: “Deduz-se que o cavaleiro portador do escudo símbolo de Cristo se reveste de função semelhante” (1992, p. 90).

Os poderes sobrenaturais do escudo de Galaaz podem ainda ser interpretados por meio da mitologia celta, conforme afirma Mongelli: “Retoma-se, da perspectiva cristã, a tradição céltica das armas que se mantinham sob a guarda dos druidas, até serem confiadas a alguém especial” (1995, p. 74). Desse modo, seu escudo maravilhoso era “o mais fremoso e o mais rico que nunca virom. E dava i tam bõõ odor, como se totalas espécies do mundo i fossem” (DSG, p. 52).

O maravilhoso, cujas fronteiras entre o natural e o sobrenatural com frequência aparecem na novela, é um dos temas que mais fascinaram a civilização medieval. Na literatura desse período, o uso do maravilhoso é recorrente, sendo a própria aventura cavaleiresca uma “maravilha”. Nessa época, os homens registravam o maravilhoso como “um conjunto, uma coleção de seres, fenômenos, objetos, possuindo todos a característica de serem surpreendentes” (Le Goff, 2002, p. 106). Além disso, o termo pode abarcar um sentido positivo ou negativo, mantendo-se sempre inexplicável.

A relação entre o escudo de Galaaz e o maravilhoso pode, ainda, ser explicada de outra maneira, pois “Certos homens podem também ser dotados de objetos maravilhosos; objetos protetores (...)” (Le Goff, 2002, p. 117).

Protagonista da narrativa, Galaaz destinava-se a servir de modelo para a mais famosa cavalaria do reino de Logres. Seus feitos em armas e justas, além de sua personalidade humilde – sobretudo, no que toca aos preceitos da cavalaria, destacando-se sua lealdade ao Rei Artur e a obediência à Santa Igreja<sup>3</sup>, mantendo-se casto, não levando mulher na

---

<sup>3</sup> A importância da lealdade ao rei e à Igreja pode ser observada no *Livro da ordem de cavalaria*, de Ramon Llull (2000, p. 23 et seq.).

*Demanda* –, foram destacados ao longo da novela, mas em especial no episódio cinco (“Como Galaaz prometeo ao ermitam o que lhe pedia”).

Considerando a importante representatividade do cavaleiro Galaaz na novela, juntamente com a imagem do seu escudo, que corrobora sua função exemplar superior na narrativa, procuramos identificar que outros possíveis significados alegóricos estarão presentes nos escudos dos outros cavaleiros elegidos para análise neste trabalho.

Apoiados nos estudos desenvolvidos por Mongelli (1992; 1995) e Megale (1992; 2001) sobre Galaaz e seu escudo, buscaremos interpretar o significado das armas dos outros cavaleiros na *Demanda*. O trabalho exige uma investigação minuciosa sobre todas as estampas que compõem os brasões apresentados na novela, de modo a conseguirmos analisar com procedência cada elemento que constitui os emblemas dos cavaleiros. Para isso, foi importante recorrermos, além de aos estudos heráldicos de Jenny Dreyfus (1968), Vera Tostes Botrel (1983) e Michel Pastoureau (2006), aos bestiários medievais (1993), visto que há uma recorrência de animais que ornamentam os brasões nos escudos de Galvam, campo branco com um leão prata e campo branco com um leão vermelho; no de Quéia, campo vermelho com um leão branco; no de Palamedes, campo negro e um leão branco e campo negro com um leão vermelho; no de Erec, campo branco com um leão vermelho. Além do leão, ocorre também uma serpente azul no campo prata, associada ao escudo de Ebes.

Além dos estudos simbólicos sobre os animais, outro viés de análise baliza a pesquisa: o estudo da simbologia da cor na Idade Média e sua representação nas regras heráldicas (Pastoureau, 1993). Isso se deve ao fato de que alguns brasões são dotados somente de cores e figuras geométricas, como, por exemplo, o de Atamas, o cavaleiro da fonte, que possuía o escudo verde com duas bandas vermelhas, e o de Melias, *branco* com a banda vermelha, que passamos a examinar.

Após iniciada a *Demanda*, Galaaz outorga o título de cavaleiro ao escudeiro Melias, que era filho de rei. Galaaz o aconselha a fazer jus ao nome de sua linhagem seguindo, desse modo, os preceitos da cavalaria. O ato de investidura, segundo Jean Flori, significa “que esse guerreiro é admitido oficialmente a agir por meio do uso de armas no âmbito das funções que lhe cabem, levando-se em conta sua posição” (Flori, 2005, p. 39). No capítulo 63 (“Como

Melias rogou a Galaaz que fosse com ele”), Melias roga a Galaaz que o deixe ir em seu lugar, pois havia de provar seu mérito como cavaleiro: “Senhor, por cortesia, leixade-me esta carreira de seestro ca queria provar se há em mim causa per que deva haver prez de cavaleiro, se vos prouver” (DSG, p. 63).

É nesse trecho caracterizada a vaidade do cavaleiro, que, mediante o aviso, não se intimidou. Conforme escreveu em um de seus sermões, Jacques de Vitry enumera os sete pecados capitais que seriam inevitavelmente cometidos pelos cavaleiros que fossem aos torneios. São eles: soberba; inveja; ira; avareza; gula; acídia e luxúria (Vitry *apud* Costa, 2008). Embora não se trate de uma competição, os pecados capitais são perfeitamente atribuídos aos atos de cavaleiros como Melias.

O cavaleiro não demora muito a cometer outros erros, impulsionado pela cobiça. No episódio 65 (“Como Melias levou a coroa. E como levou a donzela d’Amador de Beel”), ao separar-se de Galaaz, encontra em seu caminho um velho homem que dormia. Encanta-se por sua coroa e a rouba: “E por a maldade que eu em ele vejo quero-lhe tolher a coroa, ca eu cuido que nunca este homem fora rei, se nom de dormir” (DSG, p. 64).

Mais adiante, Melias é ferido e mata um dos cavaleiros da Távola Redonda, Amador de Belrepaire. Após uma sequência de crimes cometidos, dois cavaleiros, a fim de se vingarem de Melias pelos males que cometera, perguntam a Galaaz qual era o cavaleiro que trazia o “escudo branco e a banda vermelha”, desvelando-se, assim, o emblema do cavaleiro na novela. Contrariando a frequência com que alguns escudos aparecem no conto, o de Melias mostra-se caracterizado apenas uma vez. Galaaz o defende dos seus inimigos e depois ambos se separam.

É possível relacionar o escudo de Melias ao seu caráter gradativamente revelado em sua curta trajetória. Embora a cor branca denote, em geral, a luz, o dia (Tostes, 1983, p. 39) e, portanto, a pureza da claridade, a banda estampada no brasão remete ao caráter negativo. Assim, sobre a figura geométrica utilizada, assinala Michel Pastoureau (2006, p. 100-101) que “La heráldica y la iconografía la utilizan bastante para destacar el carácter peyorativo, por um motivo u outro, de um personaje: tanto en la vestimenta como los escudos de armas (...). Aquel que lo lleva se sitúa fuera del orden social, moral o religioso”.

A propósito, sobre a postura ideal de um cavaleiro, Alfonso X, el Sábio (1991, p. 351), destaca, no Título XXI (“La doctrina de la caballería”) de sua *Partida Segunda* – obra jurídica escrita no século XIII, de cunho, aliás, moralizante e pedagógico –, a maior de todas as virtudes: “Entre todas La virtudes hay una que es ‘madre de todas’, según reza La ley 9 de este título. Esta es La lealtad”.

Supõe-se que, após cometidos os atos de cobiça e perjúrio, Melias devesse ser castigado, haja vista o caráter edificante da novela. A punição para o seu pecado, contudo, já lhe fora dada desde o início, como se o seu escudo fosse um estigma que previsse seu desvio de caráter, já que o desenho estampado em seu brasão, que possui um sentido pejorativo, denuncia sua natureza malevolente.

Outro brasão, o de Quéia, o Mordomo, aparece no episódio 94 (“Como Quéia matou o cavaleiro ante Galaaz”). Assim revela o conto: “traze ã escudo negro e o liom d’argem. E eles entenderom que era Quéia, o Mordomo” (DSG, p. 81). Trazendo muito dano aos seus companheiros, Quéia mata um cavaleiro diante de Galaaz e Boorz; estes, em nome da lealdade ao amigo da Távola Redonda, nada puderam fazer para impedi-lo. A passagem que revela o pesar dos cavaleiros pode ser observada quando Boorz diz a Quéia: “Vós nos fizestes desonra maior que nós faríamos a vós. E se vós assi rogásedes nós assi como nós rogámos a vós, tevéramos-vos i vosso rogo” (DSG, p. 81).

O lamento do cavaleiro pode parecer inapropriado, considerando-se que em muitas passagens outros cavaleiros são aceitos ao cometerem assassinatos, sobretudo, quando se trata de vingar um ente ou um companheiro da casa de Artur. Quéia, no entanto, mostra-se um traidor na medida em que, movido pela cólera, que, segundo o sermão de Vitry, ocorre quando há finalidade de ferir, ignora o rogo desesperado de seus amigos. Conforme afirma Rodrigues Lapa, o cavaleiro “representa pois, no romance, o espírito do valor mundano, a antítese de Galaaz” (1981, p. 270).

A representação figurativa do escudo de Quéia é nítida. O negro estampado em seu escudo é a simbolização da noite e das trevas, facilmente atribuída à vilania (Dreyfus, 1968). O leão é a figura mais nobre usada no brasão: revela força, grandeza, comando, coragem e magnanimidade. Nesse caso, é necessário não esquecer que Quéia é um nobre cavaleiro

aliado ao rei Artur e, de qualquer modo, seu ato é imbuído de valentia. Portanto, a figura estampada é pertinente, ocasionando dúvidas apenas quanto à cor do animal, haja vista que o prata, nas regras heráldicas, representa a cor branca, passível de significar temperança, inocência, felicidade (Tostes, 1983). Opõe-se, assim, ao negro, que é a cor da base de seu brasão.

A polaridade de sentido entre as cores preta e branca é explicada no seguinte trecho:

(...) a oposição vida-morte é a mais importante do início da cultura. A correspondência cromática da binariedade vida-morte está na oposição branco-preto. A morte desde os primórdios, vinculada ao desconhecido e às trevas, é origem da simbologia ocidental do preto. O preto, além de ser a cor da morte e das trevas, é a cor do desconhecido e por isso provoca medo (BYSTRINA *apud* GUIMARÃES, 2002, p. 91).

A relação de interpretação entre elementos intrínsecos ao personagem e a decodificação de seus brasões torna-se imprescindível para identificar sua função na narrativa. Conforme afirma Pastoureau,

Con el paso de las décadas, la imagen parece ser cada vez más insistente, especialmente cuando se trata de personajes negativos. Un traidor debe interpretarse absolutamente como un traidor. Por lo tanto, hay que multiplicar los atributos y las marcas de la imagen que ayuden a identificarlo como tal (PASTOUREAU, 2006, p. 231).

Mais adiante, no episódio 142 (“Como Estor e Galvom acharom Elaim o Branco”), é narrada a tentativa do cavaleiro Heitor de Mares de encontrar o malfeitor que havia ferido Elaim, o Branco. Para tanto, ele pergunta ao ferido que armas o cavaleiro levava. É nesse momento que o escudo de Palamedes é referido no conto como armas negras com um leão vermelho. Suas “armas negras” já haviam sido mencionadas no capítulo 122 (“Como Galaaz e Booz acharom Palamades, o da Besta Ladrador”); no entanto, a referência específica ao brasão e ao leão nele estampado é indicada apenas nesse ponto.



A bondade em armas e o paganismo são revelados por seu pai, Esclabor, no episódio 126 (“Como Esclabor louvava Palamedes seu filho”): “Ora sabede, disse el, que vistes ã boo cavaleiro quando o vistes. E, se nom fosse meu filho e o conhecesse como ora conheço, eu diria que o melhor cavaleiro que nunca foi visto na Gram Bretanha, mas tanto lhe falece que nom é cristão” (DSG, p. 103).

O valor pejorativo da cor negra que se apresenta no escudo do cavaleiro pagão pode facilmente ser atribuído a sua personalidade nos primeiros momentos em que aparece na narrativa, sobretudo, se considerarmos o teor moralizante da novela, pois o cavaleiro não se curva aos preceitos da doutrina cristã. A imagem do leão novamente retorna à narrativa, porém, diferente da imagem do leão de Quéia, o Mordomo. O animal representado no brasão de Palamedes é vermelho; a cor simboliza, por excelência, nas regras heráldicas, a coragem e a valentia. Tais características podem ser observadas na busca incessante do cavaleiro pela Besta Ladrador.

No entanto, o episódio 375 (“Como Tristam matou Ebes o Nomeado”) apresenta o cavaleiro pagão portando outra arma; um escudo negro com um leão branco. Os capítulos anteriores acompanham a peregrinação de Tristam e Galaaz, que conversam sobre as aventuras durante o percurso. Antes, no episódio 369 (“Como Galaaz e Tristam falavam do cavaleiro da Besta Ladrador”), Tristão pergunta ao companheiro se havia visto a Besta Ladrador e o cavaleiro de que muito ouvira falar. Galaaz responde: “Certas, disse Galaaz, ele é mui boo cavaleiro. Se fosse cristão muito devia homem prezar sua cavalaria. Mais desto me pesa muito e como desamo-o porque é mouro!” (DSG, p. 280).

Encontram-se no discurso de Galaaz pistas que ensejam compreender as possibilidades de interpretação para o leão branco que surge no escudo de Palamedes, pois a excelência na cavalaria poderia lhe conferir a dignidade de receber a pureza que representa o branco juntamente com a mais nobre figura usada no brasão. Embora o leão branco apareça, Palamedes ainda é representado pela negatividade da cor negra, provavelmente vinculada ao fato de ser ele mouro, na base de seu brasão.

Ainda no mesmo episódio, Palamedes revela, por meio de suas lamentações, o amor que sente pela rainha Isolda. Tristão, ao ouvi-lo, inicia sua busca na iminência de matar o seu

rival, enquanto Palamedes foge. Continuando sua andança, Palamedes encontra Ebes, o Nomeado, um cavaleiro da Mesa Redonda “arrizado e muito ardidado”, e o desafia a justar. O motivo era roubar-lhe o escudo prata com uma serpente azul e deixar-lhe em troca o seu. Assim, o cavaleiro da Távola Redonda seria incriminado injustamente em seu lugar. O equívoco cometido por Tristam não é uma exceção entre os cavaleiros de Camalot, pois “é característica da cavalaria errante atacarem-se cavaleiros sem se conhecerem, orientados apenas pelas insígnias, pelas cores e pelos desenhos dos escudos (...)” (Megale, 1992, p. 91).

A informação sobre a valentia de Ebes, o Nomeado, aparentemente condiz com seu escudo. Embora de maneira restrita, o conto revela, por meio das palavras de Tristão, a qualidade de Ebes: “(...) se morrer desta chaga, fazed-lhe *haver sepultura honrada* (...)” (DSG, p. 285). Deduz-se, nesse sentido, que o cavaleiro que mereceu tal homenagem era digno de prestígio, pois a cor azul indica uma simbologia positiva. Segundo Michel Pastoureau (1993), desde o século XII, o azul é a cor da Virgem Maria. Em contrapartida, a serpente, como outros símbolos medievais, é ambivalente, podendo receber um sentido positivo ou negativo. Assim explica Umberto Eco: “Uma relação de harmonia torna a serpente homogênea da virtude e da prudência; a correspondência polifônica das alusões e dos sinais é de tal modo complexa que a própria serpente poderá valer, sob outro ponto de vista, como figura de Satanás” (1989, p. 72). Portanto, diante das poucas informações sobre o cavaleiro fornecidas pela novela, é possível apenas deduzir a bondade de Ebes, uma vez que sua valentia não impediria de mascarar um outro traço de seu caráter.

Novamente, percebemos, com o ato de Palamedes, traços de vilania que justificam a cor negra em seu brasão. No entanto, em contrapartida à constatação de maldade realizada pelo cavaleiro, encontramos, em alguns episódios posteriores, um grande ato de cortesia. Isto se dá quando Tristão, seu grande rival pelo amor de Isolda, estava em batalha, e Palamedes reconheceu sua excelente bondade em armas, decidindo que um cavaleiro, cuja cavalaria era tão boa, merecia ser ajudado, defendendo-o de seus inimigos no episódio 384 (“Como Palamedes ajudou Tristam”).

Com efeito, a trajetória de Palamedes perpassa por indícios de vilania e alguns traços de bondade, o que o torna um cavaleiro híbrido. Em algumas passagens, o narrador o

caracteriza como “o bom cavaleiro”, e os da Mesa Redonda o elogiam, lamentando-se, porém, por não ser um cavaleiro cristão.

Como vimos brevemente, ao longo da narrativa, Palamedes troca de armas por algumas vezes, sendo apenas as duas primeiras especificadas. Concomitantemente, o cavaleiro aproxima-se cada vez mais do “sergente de Jhesu Cristo”, demonstrando mais a sua bondade, até que se converte a cristão.

Após ser enganado por Galvam, que desejava vingar-se de Palamedes por não conseguir vencê-lo, Gallaz encontra o cavaleiro pagão e o desafia para uma justa no episódio 561 (“Como Galaaz foi depós Palamades e o desafiou”). Palamedes, reconhecendo Gallaz como o melhor cavaleiro do mundo, sabia que não poderia vencê-lo e, desse modo, recorre a seu pai, para lhe pedir ajuda. Esclabor lhe aconselhou a converter-se cristão, pois essa seria a única maneira de se livrar da morte. Assim revela o conto: “– Filho, se tu quisesses receber babtismo e tornar aa lei dos cristãos, eu sei bem que Nosso Senhor Jesu Cristo poerá tam gram conselho em ta fazenda que ti partirás desta batalha com ta honra e mui grande amor de Galaaz” (DSG, p. 416).

Convencido de que seria sua única alternativa, Palamedes confessa a Galaaz que se tornaria cristão e este o perdoa. O ato de misericórdia de Galaaz faz com que Palamedes demande sua companhia, tornando-se companheiro do cavaleiro “sergente de Jhesu Cristo”.

Depois de buscarem algumas aventuras juntos, Galaaz e Palamedes separam-se. Não demorou muito, Lancelot e Heitor encontram Palamedes. Após começarem a justar a pedido de Lancelot, pois este queria testar sua força com “um dos bons cavaleiros do mundo”, interrompem a luta para descansar, visto que Palamedes, “o mais são e mais corajoso tinha perdido muita força”. Neste momento, mais uma vez, as qualidades de Palamedes são mencionadas.

Assim, no episódio seguinte, quando deixa a luta contra Lancelot, o cavaleiro Palamedes, já muito cansado e ferido, é encontrado por Galvam e Agravaim. Estes, ao vê-lo muito machucado, resolvem atacá-lo.

Pouco antes de morrer, Palamedes roga clemência a Jesus Cristo: “Ai, Senhor Padre Jesu Cristo! *Have-mi mercee a alma*” (DSG, p. 444). No entanto, a conversão de Palamedes não o salvará da morte, pois o destino havia sido cumprido, visto que se tornara um cavaleiro cristão. Portanto, sua função como exemplo de conversão na narrativa é evidente. Isso equivale a dizer que não bastava ser um homem de boa cavalaria, embora o conto mencione seus feitos cavaleirescos por diversas vezes, se não servisse à santa Igreja.

O que chama atenção é que, mesmo após o seu batismo, Palamedes aparece com as armas “todas negras” (DSG, p. 416). O fato poderia parecer contraditório, visto que a cor negra, associada ao escudo do cavaleiro anteriormente, é atribuída ao sentido da vilania. Vale lembrar, no entanto, que a cor negra, assim como a maioria dos símbolos medievais, pode abarcar vários sentidos, como o da tristeza, do luto e do desencanto (Dreyfus, 1968). A partir desses significados, é possível compreender a simbologia utilizada no emblema de Palamedes, uma vez que o cavaleiro é obrigado, por assim dizer, a converter-se à doutrina cristã, ou de outro modo não poderia sobreviver à justa com Galaaz. Portanto, é nítido que ao abrir mão de sua religião e cultura para se salvar, o cavaleiro estaria fadado a sofrer. Seguindo a lógica de que o escudo reflete o caráter do cavaleiro, Palamedes, ao se converter, deveria apropriar-se de armas com representação positiva como, por exemplo, de cor branca. No entanto, a cor negra estampada em seu brasão é mantida, ocasionando a possibilidade de interpretação de uma inversão do sentido da cor negra. Assim como explica Pastoureau,

La práctica de la desviación está en la base de muchas construcciones poéticas o simbólicas. Resulta aun mucho más eficiente puesto que, para la sociedad medieval, los seres y las cosas deben quedar-se en su lugar, en su estado habitual o natural, a fin de respetar el orden deseado por el Creador. Transgredir ese orden es un acto violento que necesariamente llama la atención (PASTOUREAU, 2006, p.20).

Por meio do recurso de entrelaçamento, muito utilizado nos romances medievais, a partir do qual o autor deixa de falar de um personagem em um momento e o retoma em outro (Zink, 2003), Galvam – o cavaleiro que precipitadamente propôs a busca do Graal, entristecendo o

rei Artur, e que causará grandes danos à Távola Redonda –, a cada vez que aparece, é identificado por seus desvios de caráter, que demonstram sua personalidade: “Assim como os milagres de Galaaz o aparentavam cada vez mais a Cristo, os erros de Galvão aproximavam-no progressivamente de Satanás” (Mongelli, 1995, p. 138).

Iniciada a novela, os primeiros episódios narram os acontecimentos na corte de Artur, dentre eles a aventura do “assento perigoso” e a aparição do Graal. Após jurarem os cavaleiros da Távola Redonda buscar o santo Vaso, eis que chega uma donzela feia na casa do rei, trazendo uma espada. Assim acontece no capítulo 30 (“Como a donzela fez tirar a espada”), quando a donzela pede ao rei que tome a espada e faça com que cada cavaleiro a tire da bainha, afirmando que uma grande maravilha aconteceria. E assim diz a donzela ao rei no episódio: “Sabede que esta espada, que ora veedes tam freiosa e tam limpa, será toda tinta de sangue caente e vermelho tanto que a tiver na mão aquel que fará a maravilha de matar cavaleiros ca [9, c] ele fez em esta demanda mais que outrem” (DSG, p. 38).

O destino de Galvam é previsto desde o início da novela, conforme explicitado. No entanto, as súplicas do rei para que Galvam não demandasse o Graal não foram suficientes para impedir que o cavaleiro desse início a uma série de vilanias que marcam sua trajetória na novela. Desse modo, o cavaleiro, que dispõe de livre-arbítrio mediante as previsões que antecipavam seu destino trágico, opta por não aceitar seu futuro. Para compreendermos a gravidade da decisão de Galvam, é necessário não perdermos de vista que, para os medievais, “as frequentes intervenções na existência cotidiana jamais são totalmente gratuitas; representam sinais, advertências, mensagens enviadas do Além” (Pastoureau, 1989, p. 170). Não acatá-las implicaria, inevitavelmente, em pecado de orgulho.

O escudo de Galvam inicialmente aparece, no capítulo 146 (“A batalha de rei Bandemaguz e de Galvam”), como branco com um leão vermelho. A simbologia sagrada – já mencionada a propósito da cruz no escudo de Galaaz – é evidente também nesse animal: “El leon significa el Hijo de la virgen Maria; es, sin duda alguna, el rey de todos los hombres; por su propia naturaleza, tiene poder sobre todas las criaturas” (Bestiário, 1993, p. 13).

No bestiário medieval, os animais “se assumem como signos e símbolos de uma realidade transcendente, são revelações do Logos divino”, como afirma Angélica Varandas (2006, p.

23). O leão, por exemplo, recorrente nos brasões, pode ser identificado como símbolo para a vida eterna. Sendo assim, funciona como símbolo animal de Deus Pai e de Deus Filho. Além disso, “a imponência do rugido do leão é tal que nenhum ser lhe fica indiferente, ou não fosse o leão o rei de todas as criaturas animais” (Varandas, 2006, p. 23).

O domínio ou manipulação que Galvam almeja ter sobre outros cavaleiros, talvez por ser sobrinho do rei e, por conseguinte, seu mais próximo representante, fica explícito na configuração de seu escudo. No entanto, o problema reside na justaposição da simbologia sagrada sugerida também em seu escudo, pois seria contraditório que o cavaleiro vilão ostentasse a representação do Filho da Virgem Maria em uma narrativa que busca um efeito moralizante.

A resposta estaria, talvez, na progressiva degradação de seus feitos cavaleirescos e, conseqüentemente, na alteração de significado dos símbolos de seu escudo em suas constantes trocas de armas (“Quando Erec viu Galvam em terra no no conheceu pelas armas que havia cambadas, ca muitas vezes as cambara depois que entrara na demanda do Santo Graal” [DSG, p. 244]), pois se o escudo, via de regra, mostra a identidade do cavaleiro, Galvam, desfigurado pelos seus crimes, não será mais reconhecido como o cavaleiro do escudo com simbologia positiva e sagrada, mas o seu oposto, o que demonstra o desvelamento progressivamente negativo de seu caráter (Mongelli, 1995, p. 139).

O cavaleiro vilão da novela comete as maiores atrocidades, matando vários companheiros da Távola Redonda, como Patrides, Erec, Palamedes, Rei Bandemaguz *et al.* Sua morte, contudo, só acontece no episódio 668 (“Como Quéia foi chagado a morte”), próximo ao final da novela. Ao que tudo indica, o cavaleiro permanece até o fim da narrativa para cumprir o seu papel, dentro de “um reino condenado pelos excessos da Carne” (Mongelli, 1995, p. 140).

Até agora, os escudos analisados aparecem com estampas bem definidas, distintas umas das outras, embora a maioria carregue o símbolo do leão. No entanto, ocorre um caso muito específico na narrativa, em que um cavaleiro porta os mesmos desenhos de outro cavaleiro na demanda. O fato, ao que parece, não é uma exceção, como no próprio conto é revelado,

no episódio 491 (“Como virom sair IIII cavaleiros em três Galaaz nom justou”), por meio da fala de Agravaim: “muitos tragem armas de ãs sinaes” (DSG, p. 365).

Interessa-nos, nesse caso, compreender o motivo dessa repetição, pois os cavaleiros em questão possuem caráter bastante diverso. Sobre a imagem duplicada é necessário uma investigação minuciosa, como assegura Michel Pastoureau: “en una lista o un grupo, un personaje, un animal o un objeto es exactamente igual a todos los demás, pero con un detalle de diferencia; es ese pequeño detalle lo que lo pone en valor da su significación” (2006, p. 19).

O cavaleiro Erec aparece, no episódio 315 (“Como Galvam achou seu irmão”), portando o escudo branco com um leão vermelho, semelhante ao de Galvam. O leão estampado no escudo poderia apresentar um significado positivo, pois “el rastro del león representa La Encarnación que Dios quiso tomar em la tierra para conquistar nuestras almas” (Bestiário, 1993, p. 25). A simbologia positiva seria pertinente, mediante a valentia e a honestidade do cavaleiro que preferia ser morto a mentir. O cavaleiro, no entanto, cometeu, em capítulos anteriores, o assassinato de sua irmã e, como se fosse castigado por isso, recebe a mesma insígnia de Galvan, o cavaleiro malfeitor da novela, pois era “manifestação do Mal todo e qualquer desvio do padrão religioso, tido como Bem” (Megale, 1992, p. 66). Portanto, diante do seu erro, o cavaleiro não escapa da punição.

O último personagem a ser analisado a partir de seu escudo é Atamas, o da Fonte. O episódio 575 (“Como Palamedes achou Galaaz e como chegarom aa foresta das Serpentes”) conta as andanças de Palamedes e Galaaz e a chegada à Floresta da “Serpente”. Lá, são informados de que encontrariam grande aventura. Não demora muito e se deparam com o cavaleiro que portava um escudo verde e duas bandas vermelhas. Seu escudo já havia sido mencionado no começo da novela, no episódio 152 (“Como a donzela disse as novas da batalha de Gariet”), revelando-o como assassino de um dos cavaleiros da Távola Redonda. Porém sua identidade só é identificada neste ponto da novela. Palamedes e o Cavaleiro da Fonte justam até se cansarem; contudo, quando isso acontece, Atamas solicita uma pausa e, sempre quando volta, está recuperado. O cavaleiro pagão descobre que sua revitalização se

dá quando o cavaleiro bebe a água de uma fonte mágica. O cavaleiro demonstra, assim, que não possui honra, pois não é nenhum mérito vencer com a trapaça que comete.

A fonte mágica, “motivo de culto ao Diabo e às Trevas” (Mongelli, 1995, p. 110), remonta ao universo céltico, cujos elementos maravilhosos são fundamentais para a criação dos ciclos cavaleirescos. No conto mitológico *O erro do rei Nuad*, aparecem possíveis vestígios que originaram o recurso de recuperação de Atamas: “No terceiro dia, finalmente, os guerreiros de Dana puseram em fuga os firbolg, mas, exaustos, não tiveram forças para persegui-los até a vitória final. Então os firblog aproveitaram a trégua para se recuperar na fonte mágica” (Léourier, 2008, p. 13).

Assim como Melias, o Cavaleiro da Fonte porta um escudo com banda, e, conforme mencionado no estudo daquele cavaleiro, a figura geométrica possui sentido negativo. A cor verde também corrobora para indicar sua personalidade, pois é “um color desonesto”; além disso, é uma cor acusada de trazer infelicidade. Por ser a cor do Diabo, na Idade Média, o verde era evitado, raramente aparecendo nos brasões (Pastoureau, 2006).

Um pouco mais adiante, outra perversidade do cavaleiro é revelada. À medida que vencida os oponentes com quem justava, aprisionava-os em sua torre. É possível que a cor vermelha de seu escudo seja símbolo “del fuego infernal de Satán” (Pastoureau, 2006, p. 226).

Outra pista que contribui para a interpretação da figura do cavaleiro é a floresta. Permeada de simbolismo, é cenário frequente nas novelas cavaleirescas; nela, ocultam-se homens selvagens e criaturas sombrias; era refúgio para cultos pagãos, eremitas, servos fugidios. Seus habitantes não eram apenas hóspedes, mas senhores da floresta (Le Goff, 1994). Assim, encontramos, a respeito de Atamas, ao mesmo tempo suas raízes possivelmente pagãs, haja vista suas práticas mágicas ligadas à fonte, bem como sua posição senhorial no espaço que habita.

Considerando as análises realizadas, pudemos observar que os escudos dos cavaleiros da *Demanda* expõem imagens cujo sentido é de fundamental importância compreender. Os animais estampados representam as atitudes e as expectativas dos personagens, visto que para o homem medieval “captar plásticamente a los animales es para el hombre hacerse



dueño, en cierto modo, de todo aquello que desea y no puede realizar” (Malaxecheverría, 1993, p. 198). Sabemos que a comunicação com o animal, de fato, não existe; porém, a assimilação a um animal mostrava possuir uma grande eficácia (Le Goff, 1994). Deve-se considerar também que, para os indivíduos daquela época, “todas as coisas, mesmo as mais inanimadas, têm sempre chispa de alma e vida” (Schuback, 2000, p. 62).

É, contudo, necessário não perder de vista o caráter moralizante e didático da novela, em que os elementos que serviram de substrato para engendrar a narrativa foram por vezes manipulados ou transformados em subordinação à doutrina cristã, contribuindo, assim, como arma ideológica da Igreja.

Do mesmo modo, a cor também “cumple una función teológica, litúrgica, emblemática” (Pastoureau, 2006, p. 155). Portanto, a cor para os medievais, assim como o animal, não é somente uma imagem, pois “O ser das coisas ultrapassa, ao contrário, radicalmente todo formato, sendo coisa-sinal, coisa-palavra, coisa-indicação” (Schuback, 2000, p. 63).

Percebemos, a partir das análises, que cada cavaleiro possui uma provação a ser cumprida, caracterizando sua função na narrativa. Nesse sentido, fica claro que a cor ou a figura descrita no escudo corrobora a construção do caráter do personagem medieval. Assim sendo, “La idea de justicia será figurada por un personaje que castiga o que absuelve, y tendremos entonces una alegoria; este personaje podrá estar rodeado o servirse de diferentes objetos; tablas de ley, espada, balanza, y nos hallaremos de emblemas (Malaxecheverría, 1993, p. 215).

Durante a narrativa, torna-se evidente que alguns cavaleiros possuem características comportamentais bem definidas, seja pela narração de suas ações, seja pela simbologia de seu escudo. Um exemplo disso é Atamas, o cavaleiro da Fonte, marcado, em termos de narratologia tradicional, como uma personagem *plana*, típica de gêneros narrativos tradicionais como a novela (Moisés, 1995), pois “não altera o seu comportamento no decurso do romance e, por isso, nenhum acto ou nenhuma reacção da sua parte podem surpreender o leitor” (Aguar; Silva, 1982, p. 677).

No entanto, contradizendo as hipóteses de que os personagens do gênero novela e, em

particular, os medievais são planos, isto é, apresentam um comportamento único do começo ao fim da narrativa, cumprindo a função de *exemplum*, as análises comprovaram que alguns cavaleiros possuem marcas menos previsíveis. É o caso, por exemplo, de Palamedes, cavaleiro que ao longo da *Demanda* surpreende em função de certa complexidade psicológica, revelando-se como uma personagem *redonda*, uma vez que “A condição de imprevisibilidade própria da personagem redonda, a revelação gradual dos seus traumas, vacilações e obsessões constituem os principais fatores de determinantes da sua configuração” (Reis; Lopes, 1988, p. 219).

A simplicidade ou complexidade dos personagens da *Demanda* é desvelada, portanto, à medida que as figuras estampadas nos brasões são decodificadas, tornando-se necessário, portanto, investigar as possibilidades de interpretação figurativa para se chegar à densidade psicológica (Mongelli, 2001), visto que o escudo pode ser um dos signos que indicam a identidade de um indivíduo (Pastoureau, 2006). Contudo, para distinguir o sentido e a representação do símbolo, já que este pode ser polissêmico, é imprescindível analisar as ações do personagem em conjunto com a simbologia de seus escudos.

Com efeito, como pudemos examinar, as duas abordagens deste estudo caracterizam, por assim dizer, uma relação interdependente.

## Referências

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

***A Demanda do Santo Graal*** (1989). Versão crítica para o português moderno de Heitor Megale. São Paulo: T. A Queiroz/Edusp.

***Alfonso X*** (1991). Partida Segunda de Alfonso X El sabio. Manuscrito 12794 de la B. N. Edición de Aurora Juarez Blanquer e Antonio Rubio Flores. Granada: Ácaro.

***Bestiário medieval*** (1993). Edición de Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Siruela.

CEIA, Carlos. (Coord.). ***E-dicionário de termos literários***. Alegoria. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> - Acesso em: 02/06/2010.

COSTA, Ricardo da *Os torneios medievais*. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/pub/torneios.htm>> - Acesso em: 28/09/2010.

DREYFUS, Jenny (1968). *Heráldica*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de História.

ECO, Umberto (1989). *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de António Guerreiro. 2. ed. Lisboa: Presença.

FLORI, Jean (2005). *A cavalaria: a origem dos nobres guerreiros da Idade Média*. Tradução de Eni Tenório dos Santos. São Paulo: Madras.

LAPA, Manuel Rodrigues (1981). "A matéria de Bretanha". In: \_\_\_\_\_. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 10. ed. rev. Coimbra: Coimbra Ed., pp. 237-276.

LAUAND, Lauand. *Os sermões de Agostinho – uma prática pedagógica no fim da Antiguidade*. Disponível em: <<http://www.hottopos.com>> - Acesso em: 21/04/2007.

LAUSBERG, Heinrich (1993). *Elementos de retórica literária*. 4. ed. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (2002). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Tradução coordenada por Hilário Franco Júnior. São Paulo: Edusc, 2 v.

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

LÉOURIER, Christian (2008). *Contos e lendas da mitologia celta*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes.

LLULL, Ramón (2000). *Livro da ordem de cavalaria*. Tradução de Ricardo da Costa. São Paulo: Giordano.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1993). "Sobre el bestiário". In: *Bestiário medieval*. Edición de Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Siruela.

MEGALE, Heitor (2001). *A demanda do Santo Graal: das origens ao código português*. São Paulo: Ateliê.

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

MIRANDA, José Carlos Ribeiro (1996). "Como o rei Artur e os cavaleiros da sua corte demandaram o reino de Portugal". In: *Colóquio: Letras*. Lisboa, n. 142, pp. 83-102.

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

MOISÉS, Massaud (1985). *A criação literária: prosa*. 12. ed. São Paulo: Cultrix.

MONGELLI, Lênia Márcia (2001). "A Alegoria: revisitação da Idade Média". In: CUNHA, Maria Helena Ribeiro da (Org.). **Atas do I Encontro de Centros de Estudos Portugueses do Brasil**. São Paulo: Humanitas, pp. 213-218.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros (1995). **Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur**. São Paulo: Íbis.

MONGELLI, Lênia Márcia (1992). "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, v. I, pp. 55-78.

PASTOUREAU, Michel (1989). **No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda: França e Inglaterra, séculos XII e XIII**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro.

PASTOUREAU, Michel (1993). **Dicionário das cores de nosso tempo**. Tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Estampa.

PASTOUREAU, Michel (2006). **Una historia simbólica de la Edad Media occidental**. Tradución de Julia Bucci. Buenos Aires: Katz.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M (1988). **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática.

REIS, Josué Callander dos (1962). **Noções da arte da armaria**. São Paulo: Universidade de São Paulo.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar (1992). **Historia da literatura portuguesa**. 16. ed., corr. e actualizada. Porto: Porto.

SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante (2000). **Para ler os medievais: ensaio de hermenêutica imaginativa**. Petrópolis: Vozes.

SEVILLA, Isidoro de (1993). **Etimologías**. Edición de Jose Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casqueiro. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

SPINA, Segismundo (2006). **Presença da literatura portuguesa: era medieval**. 11. ed. Rio de Janeiro: Diefel, 2006. Ficção cavaleiresca (*A Demanda do Santo Graal*), pp. 77-87.

TOSTES, Vera Botrel (1983). **Princípios de heráldica**. Rio de Janeiro: Fundação Mudes.

VARANDAS, Angélica (2006). **A Idade Média e o bestiário**. Medievalista on line, Lisboa, a. 2, n. 2. Disponível em: <<http://www.fcsb.unl.pt/iem/medievalista>> - Acesso em: 29/09/2009.

ZIERER, Adriana (2002). "Apresentação. A história dos bretões, atribuída a Nennius". In: COSTA, Ricardo da (Org.) **Testemunhos da história: documentos de História Antiga e Medieval**. Vitória: Edufes, pp. 209-253.

ZINK, Michel (2003). “O Graal, um mito de Salvação”. In: BRICOUT, Bernadette (Org.). ***O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente***. Tradução de Leila Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 63-90.