



iu



**MEDIEVALISMO
LITERÁRIO
PORTUGUÊS
EM CONTEXTO
EUROPEU**

ANA MARIA MACHADO
COORD.

Na primeira parte deste volume dedicado ao medievalismo literário em contexto europeu, os três primeiros estudos discutem diferentes conceptualizações do medievalismo, questões terminológicas e fronteiras e complementaridades disciplinares, ao mesmo tempo que traçam um panorama da realidade medievalista no Reino Unido, em França e em Espanha. A segunda parte está organizada diacronicamente, em função da cronologia das obras estudadas que se estendem do século XIX aos inícios do século XXI, contemplando autores como Alexandre Herculano, Ruy Cinatti, Agustina Bessa-Luís, João Miguel Fernandes Jorge e um filme do cineasta António de Macedo. A fecundidade dos cruzamentos temporais endógenos à disciplina concorre com a instabilidade e a determinação histórica das representações da alteridade medieval e com as indagações recíprocas que Idade Média e contemporaneidade se colocam, numa inquirição persistente aos limites do conhecimento do passado e do presente que o repensa, académica ou artisticamente.



I N V E S T I G A Ç Ã O



EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensa@uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEÇÃO GRÁFICA

Imprensa da Universidade de Coimbra

IMAGEM DA CAPA

Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha

INFOGRAFIA

Margarida Albino

EXECUÇÃO GRÁFICA

KDP

ISBN

978-989-26-2471-6

ISBN DIGITAL

978-989-26-2472-3

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-2472-3>

**MEDIEVALISMO
LITERÁRIO
PORTUGUÊS
EM CONTEXTO
EUROPEU**

**ANA MARIA MACHADO
COORD.**

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Ana Maria Machado 7

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO 1 — **MEDIEVALISM, NATIONALISM, AND POPULISM**

David Matthews 21

CAPÍTULO 2 — **POUR UN MÉDIÉVALISME À LA FRANÇAISE?**

Michèle Gally 41

CAPÍTULO 3 — **ENTRE LA REESCRITURA DEL PASADO Y LA REAFIRMACIÓN DEL PRESENTE: ALGUNAS TENDENCIAS RECIENTES DEL NEOMEDIEVALISMO ESPAÑOL**

Santiago Gutiérrez García 59

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 1 — **LOST IN TRANSLATION: PARA QUE MEDIEVALISMO NÃO RIME COM ANACRONISMO**

Maria Do Rosário Ferreira 89

**CAPÍTULO 2 — POÉTICA MEDIEVAL GALEGO-PORTUGUESA
REVISITADA EM UM CANCIONEIRO PARA TIMOR,
DE RUY CINATTI**

Isabel Barros Dias.....119

**CAPÍTULO 3 — DA ICONOGRAFIA À LITERATURA: UM SANTO
ANTÓNIO MEDIEVALISTA EM AGUSTINA BESSA-LUÍS**

Ana Maria Machado147

**CAPÍTULO 4 — THE *LEGEND OF DAMA PÉ DE CABRA* FROM
LITERATURE TO CINEMA: A *MALDIÇÃO DE MARIALVA*
BY ANTÓNIO DE MACEDO**

Angélica Varandas.....177

**CAPÍTULO 5 — «NÃO É DO CRÁTER SAGRADO A DEMANDA»:
LANCELOTE, ROBERT BRESSON E JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE**

Paulo Alexandre Pereira203

INTRODUÇÃO / INTRODUCTION
MEDIEVALISMO LITERÁRIO PORTUGUÊS.
TEMPORALIDADES CRUZADAS
PORTUGUESE LITERARY MEDIEVALISM.
CROSSED TEMPORALITIES

Ana Maria Machado

Universidade de Coimbra

Centro de Literatura Portuguesa

<http://orcid.org/0000-0003-4392-2999>

O medievalismo, enquanto estudo da presença da Idade Média em obras pós-medievais, acompanhou o despontar da *Mittelalter-Rezeption*, uma área de investigação académica que, até à década de 70, não fora reconhecida pelas Humanidades, sobretudo pela filologia, e que, por irónica coincidência, começava a despontar quando os estudos medievais pareciam declinar. A reutilização de temas, motivos, géneros ou tópicos medievais centrava-se – com diferenças no *corpus* inicialmente privilegiado na Europa e nos Estados Unidos, respetivamente – na literatura canónica e na literatura de massas, esta no âmbito do movimento de contracultura das décadas de 60 e 70. Ao contributo da obra de H.-G. Gadamer e de H. R. Jauss para o estudo da receção das obras medievais na Idade Média, ainda no âmbito da medievística, acrescentava-se o enfoque na receção posterior a esse período. Outras mudanças epistemológicas significativas confluíram numa progressiva desestabilização do olhar sobre a Idade Média e das disciplinas que

a estudam. Nas décadas de 70 e de 80, Paul Zumthor (1980) chamava a atenção para a irredutível alteridade da cultura medieval, afastando as pretensões de continuidade na relação com o passado, e Bernard Cerquiglini (1989) defendia a necessidade de conservar a variância essencial do texto, uma vez que a obra é *per se* incessante reescrita.

Estas posições, conjugadas com os contributos de Hayden White (1973), sobre a subjetividade e a retórica subjacentes à escrita da História, e com a questionação desconstrutivista de leituras tradicionais em prol de visões alternativas que reavaliam ideias feitas sobre textos medievais, autores ou contextos, abriram caminho para entendimentos da Idade Média até então secundarizados, com reflexo nos estudos medievais, na história exterior da disciplina e nas recriações pós-medievais. Tal como era acentuado pelo pós-estruturalismo, vingava a ideia de que a compreensão do passado era indissociável do filtro individual/epocal, com naturais consequências na relativização das referencialidades primárias e na pregnância do tempo presente.

Com distintos ritmos, percepções e geografias, os alicerces de um novo domínio disciplinar vão alcançando, no final de Novecentos e na primeira década da atual centúria, a sua consolidação epistemológica e a sua implantação académica, embora subsista alguma imprecisão no uso do termo «medievalismo» – a designação que acabou por prevalecer –, bem como uma certa instabilidade do conceito que o termo designa e das várias camadas de que se reveste, não só nas diferentes línguas, mas em tempos diversos. A clarificação disciplinar proposta pelo medievista britânico David Matthews (2015) responde a algumas destas entropias, separando medievalismo, enquanto objeto de estudo, da disciplina que passou a ser denominada «estudos de medievalismo». Deste modo, o medievalismo reporta-se às interpretações, reinvenções e diferentes versões da Europa medieval em culturas pós-medievais; e, por sua vez, os estudos de medievalismo correspondem à configuração académica interdisciplinar que tem como *corpus* os diferentes domínios do medievalismo, da literatura ao teatro, da música ao cinema, da história à política, da arquitetura à banda

desenhada ou aos jogos de computador. Contudo, esta circunscrição de patamares, em que se cruzam diferentes temporalidades de uma Idade Média sempre de segundo grau, não é consensual. Para outros autores (v.g., Ferré, 2010), ela é subsumível nas vertentes criativa e erudita do medievalismo, entendido simultaneamente como fenômeno cultural complexo e como domínio interdisciplinar.

Do ponto de vista do enquadramento institucional, estudos de medievalismo e estudos medievais (também designados por *medievística* ou por *medievismo*) salvaguardam uma pertinência recíproca e afiguram-se heurísticamente complementares no lugar que a subjetividade ocupa na necessária relação com um passado, recriado ou descoberto, ou seja, examinado *per se*, ou no impacto que tem na posteridade (v.g. Gally, 2014). Ainda assim, esta complementaridade não é consensualmente aceite. O mesmo David Matthews (2011) mencionou antes uma outra aproximação das duas disciplinas, no pressuposto de que os próprios estudos medievais seriam um hiperónimo, uma vez que se configuram como um produto das distintas perceções da Idade Média, também elas marcadas pela historicidade dos académicos que a estudam e definem.

A esta relativa neutralização disciplinar, tendo a preferir a separação operatória entre o estudo do que se produziu na e depois da Idade Média, bem como a complementaridade das disciplinas que concorrem para o seu estudo, nomeadamente a filologia. Com este entendimento, vejo grandes vantagens na deriva dos medievistas para os estudos de medievalismo. De resto, como se confirma neste volume, não obstante outras possibilidades, geralmente quem se dedica ao medievalismo começou a sua carreira como medievista e esta formação de base constitui um precioso instrumento teórico para pensar o medievalismo e o modo como a Idade Média é artisticamente reimaginada e inventada.

Por seu turno, a valorização da importância do medievismo para os estudos de medievalismo não se funda exatamente na aferição de veracidade das reescritas medievais ou da sua exatidão e rigor, um critério que, de resto, não quadra com a historicidade híbrida

nem com a ausência de contrato referencial do medievalismo. Trata-se sobretudo de confrontar, crítica e fundamentadamente, as possibilidades exploradas pelos diferentes tipos de presentificação do passado medieval com a investigação académica que tem a Idade Média por objeto. De facto, o medievalismo tanto incide nas margens da cultura medieval como em caminhos negligenciados pelo seu estudo, e frequentemente objeto dos estudos culturais, nomeadamente dos estudos de género; outras vezes, descobre novas indagações ou respostas aos silêncios de um passado lacónico, quando não irrecuperável, estudadas no âmbito da literatura comparada. Tal abordagem encontra, na relevância da alteridade medieval, o Outro que a justifica, e que se subsume num passado cuja permanência, transformação e rotura a criatividade do medievalismo revela.

Os estudos de medievalismo atentam igualmente nos mecanismos da ficção que ativam os seus mundos possíveis; no modo como a recriação imaginativa do período medieval ilumina as escolhas e as ideologias da comunidade medievalista na sua imensa heterogeneidade; nas diferenças entre as diversas Idades Médias *sonhadas* (Eco, 1987); nas memórias que delas se cristalizam; nos intertextos com que opera o labor medievalista; nas mediações que o separam do passado e refratam o mundo medieval.

O foco na dinâmica criada entre as diferentes temporalidades em diálogo permite superar uma das críticas de que a nova disciplina tem sido alvo por, nalguns casos, valorizar sobretudo o ponto de vista da receção. Na realidade, o conhecimento dos hipotextos revisitados é endógeno a muita da presentificação medievalista (a que aqui importa estudar), sob pena de se perder a densidade relacional, a distância temporal e a dimensão revisitadora inerente ao hibridismo e à movência próprio desta prática artística e literária. Do ponto de vista da abordagem teórica, o estudo das representações culturais que a imagologia (Beller, 2007) promove pode concorrer para ultrapassar o foco excessivo na vertente rececional do medievalismo. A atenção que aquele ramo da literatura comparada concede à

construção de auto e de heteroimagótipos (Siebenmann (2003) exige o necessário cruzamento crítico dos olhares do observado medieval e do observador medievalista; a análise da dimensão ideológica e/ou utópica das expressões imaginárias em diálogo (Ricoeur, 1986); o confronto entre o conhecimento de mundo que a medievística transmite e a retroleitura das obras medievais implicadas. Dito de outro modo, as perspetivas comparativa, imagológica e rececional asseguram uma validação assente no confronto entre os modelos de identificação medievais e as ressemantizações posteriores cuja singularidade ou diferença desencadeiam a questionação, a relatividade e a instabilidade dos seus referentes passados. Ao mesmo tempo, nesta colação de atitudes e perceções, desocultam-se amiúde novos vazios que o medievalismo tenta preencher com hipóteses interpretativas que se estendem ao longo de uma escala que vai do ficcional ao erudito ou académico.

No amplo espectro compreendido entre um medievalismo mais fantasista ou mais realista, convém ter em conta que as assincronias que tantas vezes caracterizam – não raro, deliberadamente – a sua memória cultural, e que podem decorrer de uma excessiva presentificação do passado, também não foram estranhas à Idade Média, onde uma certa ausência de consciência histórica convivia com a flexibilidade temporal própria da sua *forma mentis*.

Acredito, pois, que as recriações medievalistas constituem um estímulo fecundo à retroleitura e a um exercício de arqueologia literária que instiga a reflexão sobre os diferentes tempos de reescrita e dos leitores respetivos, uma condição inerente a toda a investigação sobre o passado.

A abrangência do *corpus* medievalista é grande e os seus contornos difíceis de estabelecer, visto o enraizamento difuso da Idade Média na sensibilidade coletiva. Não obstante outras possibilidades, o estudo do medievalismo literário português tem privilegiado obras cujo encontro com a época medieval resulta de um conhecimento erudito dos modelos reimaginados, o que aproxima a poética dos

escritores da pesquisa acadêmica, tanto na busca de uma Idade Média verosímil, como na resposta às dúvidas que as obras e os estudos medievais não conseguiram resolver.

Os estudos de medievalismo têm ainda uma tímida presença na academia portuguesa, conquanto alguns passos tenham sido dados ao nível de encontros científicos, de dissertações de doutoramento, de presença nos planos de estudo universitários e de publicações em revistas especializadas. Tratando-se de uma área disciplinar em crescimento, é natural que se tenha começado pela *grande literatura*, tanto mais que, ao contrário do que ocorre nos países vizinhos, em Portugal, o medievalismo não parece atrair a literatura de massas. Por outro lado, e embora ainda não seja possível pensar numa história do medievalismo literário português, mas tão só num contributo para ela, os estudos já publicados permitem inferir que o domínio cultural do revivalismo medieval que dominou o romantismo europeu não voltou a repetir-se com a mesma expressividade, não obstante a sedução pelos estilemas medievais e pelo seu potencial criativo e lúdico no movimento surrealista ou, nalgum pós-modernismo, a revisitação irónica da história.

Independentemente destas emergências, o medievalismo literário português não possui contornos programáticos, pelo que carece de um mapeamento sistemático que o possa sinalizar e que permita esclarecer eventuais particularidades, também por cotejo com os esboços de síntese que noutros países se vão fazendo. De certo modo, o volume *Medievalismo literário português em contexto europeu* que agora se edita pretende contribuir para este escopo. Na Primeira Parte, reúne-se uma reflexão sobre o estado da arte nos países de origem de investigadores reconhecidos pelos seus estudos de medievalismo, como David Matthews (Universidade de Manchester), Michèle Gally (Universidade de Aix-Marseille), e Santiago Gutiérrez (Universidade de Santiago de Compostela). Este enquadramento permite situar, de forma mais consistente e teoricamente respaldada, os estudos de medievalismo da Segunda Parte, levados a cabo pelos colegas de quatro

universidades portuguesas (Aveiro, Coimbra, Lisboa – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Universidade Aberta).

Acredito que o trabalho rigoroso desenvolvido em torno do medievalismo literário reúne requisitos de interesse e de pertinência para se afirmar na universidade portuguesa, mas igualmente para envolver os estudantes que nos procuram e que, em muitos casos, apenas possuem um conhecimento muito vago da época medieval. Com o seu poder contagiante, o medievalismo literário é, seguramente, um bom estímulo para descobrir e interrogar a Idade Média que, de uma forma ou de outra, sempre nos escapa. Creio ainda que, pela conectividade entre diferentes temporalidades e áreas do saber que o medievalismo estabelece, este gesto interpelador tem potencial para preencher uma zona de fronteira dos estudos literários e para interessar igualmente um público culto e não necessariamente académico.

Assim, os três primeiros estudos deste volume discutem diferentes conceptualizações do medievalismo, questões terminológicas, e fronteiras e complementaridades disciplinares, ao mesmo tempo que traçam um panorama da realidade medievalista no Reino Unido, em França e em Espanha.

Recordando o medievalismo britânico de 1840, David Matthews confronta a força cultural centrípeta do movimento, e o seu propósito de agregar a nação de forma coerente e justa, com a tendência centrífuga do medievalismo que, no presente, propende a associar-se à extrema-direita e a comprometer as políticas contemporâneas de imigração, multiculturalismo e pluralismo religioso, sob o pretexto de servir uma causa nacional unificadora. Se este medievalismo ignora o que foi a pluralidade e a «impureza» da sociedade medieval, o romance de James Meek *To Calais, in Ordinary Time* (2019) recupera essa dimensão, conjugando a representação do passado medieval com uma leitura marcada pelo pós-*Brexit*. Nela a diversidade discursiva e linguística das personagens põe em causa o inglesismo e mostra como as diferenças linguísticas, raciais, intelectuais já faziam parte do passado nacional.

Em «Pour un médiévalisme à la française?», Michèle Gally aborda os contornos conceptuais do medievalismo, as suas relações com a medievística e com os académicos que a estudam, afirmando a complementaridade fecunda de um campo comum e da colaboração entre modernistas e medievistas. No *corpus* do medievalismo, que considera um fenómeno moderno e contemporâneo, sugere uma distinção entre a narrativa pseudo-medieval, onde inclui o romance histórico e a fantasia, e os textos compostos por citações ou alusões fragmentadas à literatura medieval. A autora encara o medievalismo como uma reinvenção de um passado que nunca existiu nas formas que lhe são atribuídas, constituindo-se como um sistema com as suas normas e códigos de representação próprios, interrogando-se sobre o seu sentido no mundo contemporâneo e sobre a hipótese de o medievalismo, enquanto modalidade ficcional, ser um sinal do mal-estar contemporâneo ou um antídoto à modernidade.

O contributo de Santiago Gutiérrez García confirma as diferenças terminológicas utilizadas para uma realidade comum, uma vez que se refere ao neomedievalismo para designar o «fenómeno que se manifesta de múltiplas maneras – artes plásticas y audiovisuales, fiestas, historiografía». No artigo «Entre la reescritura del pasado y la reafirmación del presente: algunas tendencias recientes del neomedievalismo español», o autor discorre sobre a importância da Idade Média na identidade nacional espanhola, tanto no romantismo oitocentista como nas «correções» do imaginário medieval operadas pela geração de 98 e pelo franquismo, bem como no eco que este imaginário deixou na Espanha contemporânea. Em relação ao surto de romance histórico de matéria medieva, nos anos da transição democrática, nos finais do século XX e nos princípios da nova centúria, regista o paradoxo da desmistificação dos mitos nacionais a par da sua recuperação por parte das historiografias periféricas. Nota ainda que, embora na atualidade, esta interpelação do período medieval continue a marcar o discurso identitário, está a emergir uma inflexão em favor do *Siglo de Oro*.

A segunda parte do volume está organizada diacronicamente em função da cronologia dos autores estudados, que se estendem do século XIX aos inícios do século XXI.

«*Lost in Translation*: Para que medievalismo não rime com anacronismo», de Maria do Rosário Ferreira, é *per se* um testemunho das naturais dissensões académicas, que mantêm quer na sua visão dos estudos de medievalismo e da relação com os estudos medievais, quer no modo como, implicitamente, parece descartar que a relativização e a historicização das humanidades e das ciências sociais atinjam também os estudos contemporâneos. A exemplificar o descrédito da autora em relação ao que considera ser o medievalismo, M. R. Ferreira procede a um requisitório dos erros que Alexandre Herculano cometeu na sua *Dama Pé de Cabra*, por contraposição à sua matriz medieval e seu respetivo contexto. À refuncionalização da narrativa medieval com base no medievismo oitocentista, a autora opõe os contributos dos estudos medievais nas quatro últimas décadas, um procedimento que *per se* é próprio dos estudos de medievalismo. A terminar defende que, para se conhecer a literatura medieval no ensino pré-universitário, e tal como é prática dos programas da disciplina de Português, os alunos necessitam de contactar com as obras originais e não com obras medievalistas.

Em «Poética medieval galego-portuguesa revisitada em *Um Cancioneiro para Timor*, de Ruy Cinatti», Isabel Barros Dias percorre poesia, prosa e outros textos do espólio de Ruy Cinatti, para identificar a presença difusa ou explícita de uma literatura medieval que se manifesta na forma, no conteúdo, na reapropriação verbal ou num intertexto partilhado com outras tradições literárias (Bíblia, poesia tradicional...). Além das reverberações sonoras e imagéticas da literatura medieval identificadas na escrita de Cinatti, é sobretudo em *Um Cancioneiro para Timor* que o poeta testemunha um conhecimento consolidado da lírica trovadoresca e dos diálogos possíveis com a poesia timorense. A professora demonstra circunstanciadamente como o saber medieval se reflete na singularidade de uma poesia

que reinventa conjuntamente as duas poéticas, mantendo os ecos e as proximidades com o legado literário do passado.

Na sequência de um estudo anterior sobre a biografia romanceada *Santo António*, em «Da iconografia à literatura: um Santo António medievalista em Agustina Bessa-Luís», Ana Maria Machado desmonta criticamente as mediações verbais que a escritora tece a partir das camadas de medievalismo artístico e hagiográfico que afastaram o retrato físico do Santo das escassas representações literárias e da iconografia primitiva. Com base na identificação dos sermões do pregador referidos por Agustina e na discussão das pinturas em que a escritora se baseia, analisa-se a arqueologia medievalista que, a par da intuição imaginativa, sustenta a mediação de uma imagem distinta daquela que a tradição popular fixou. As teorias da mediação e os estudos dos *media* aqui convocados atestam a relevância destes contributos teóricos para os estudos de medievalismo.

Num artigo em que o cinema dialoga com a literatura – «The Legend of Dama Pé-de-Cabra from Literature to Cinema: *A Maldição de Marialva* by António de Macedo» –, Angélica Varandas estuda a presença da longa tradição pagã das lendas melusinas na adaptação filmica da lenda da Dama Pé-de-Cabra reescrita por Alexandre Herculano. Num gesto de medievalismo público, o filme de António de Macedo combina a narrativa de matriz medieval com a tradição popular das mouras encantadas, ao mesmo tempo que revê e consolida a memória e o imaginário coletivos nacionais. A autora mostra como, na revisitação das narrativas medievais, o cineasta procurou introduzir o género fantasia no cinema português, explorando a ambiência gótica de uma Idade Média bárbara, supersticiosa e dominada pelo dogmatismo cristão. Com a criação da protagonista Maria Alva, António Macedo corporiza a natureza sobrenatural das melusinas numa feiticeira moura com pé de cabra. Acrescenta-lhe a autonomia de uma mulher que recusa o casamento, abraça o prazer e tem pleno domínio sobre as suas terras até ao momento em que, descoberta a sua identidade, é obrigada a desaparecer. Apesar do tom sombrio e crítico do filme,

a salvação final da protagonista e a sua transformação na velha que conta a história iluminam um mundo em que o ódio convive com o amor, um desfecho que, segundo A. Varandas, expressa a defesa da tolerância religiosa face à hegemonia católica, muito em sintonia com o anticlericalismo do autor oitocentista.

Em «Não é do cráter sagrado a demanda». Lancelote, Roberto Bresson e João Miguel Fernandes Jorge», Paulo Alexandre Pereira discute a poesia culturalmente omnívora de Fernando Jorge, o modo como as alusões culturais e artísticas catalisam sentimentos que o poeta desvincula do seu eu e como o real ou o verosímil são deslocados e reinscritos num passado medieval. Além de chamar a atenção para a inscrição poética de citações ou *topoi* medievais (de proveniência historiográfica, trovadoresca ou cavaleiresca), em convívio com referências coevas ou de temporalidades diversas, e a gerar heterodoxias vocálicas ou irónicas distâncias anti-históricas, Paulo Pereira concentra-se na génese interartística dos poemas de *Pickpocket* (2009), que Fernando Jorge assina com Rui Chafes. Face à riqueza da multimodalidade do livro – um conto de matéria arturiana juntamente com um longo poema serial sobre um contemporâneo Lançarote, composto a partir da memória do filme homónimo (1974) de Robert Bresson (1901-1999), fotografias do realizador e de esculturas de Rui Chafes –, o professor mostra como ali reverbera a «transdução estilística» da cinematografia bressoniana em sincrética transcontextualização de fragmentos da *Demanda do Santo Graal* e de ecos da poesia trovadoresca e como, num mundo solitário e esvaziado de transcendência, se intersetam oscilações vocais e visuais entre o universo arcaico e o sujeito lírico contemporâneo.

A partilha deste conjunto estimulante de obras nacionais e internacionais que revisitam dimensões distintas da Idade Média europeia configura uma etapa significativa dos estudos de medievalismo enquanto área disciplinar emergente na academia nacional. Os fenómenos de arqueologia produtiva convocados pelos estudiosos, bem como as reflexões expendidas sobre o medievalismo e suas

tendências europeias constituem uma demonstração significativa deste domínio de estudos. A fecundidade de cruzamentos temporais endógenos à disciplina concorre com a instabilidade e a determinação histórica das representações da alteridade medieval e com as indagações recíprocas que Idade Média e contemporaneidade se colocam, numa inquirição persistente aos limites do conhecimento do passado e do presente que o repensa, académica ou artisticamente.

Referências

- BELLER, Manfred [et. al.] (Eds.) – *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*. New York: Rodopi, 2007.
- CERQUIGLINI, Bernard – *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris: Seuil, 1989.
- ECO, Umberto – Dreaming of the Middle Ages. In *Travels in Hyperreality, Essays*. London: Picador in association with Secker & Warburg, 1987, p. 61-72.
- FERRÉ, Vincent (Dir.) – Médiévalisme et théorie: pourquoi maintenant?. In *Médiévalisme, modernité du Moyen Âge*. Paris: L'Harmattan, 2010, p. 7-25.
- GALLY, Michèle – Fecundities of the Trace. Medieval Scholars and Medievalists before the Medieval Text. *RELIEF. Revue électronique de littérature française*. Vol. 8, n.º 1 (2014), p. 101-114.
- MATTHEWS, David – From Mediaeval to Mediaevalism: A New Semantic History. *The Review of English Studies*. New Series. Vol. 62, no. 257 (2011), p.695-715.
- ___ *Medievalism a Critical History*. Cambridge: Boydell & Brewer Ltd., 2015.
- RICOEUR, Paul – Herméneutique et critique des idéologies. *Du texte a l'action. Essais d'herméneutique. II*. Paris: Seuil, 1986, p. 333-392.
- SIEBENMANN, G. – *Suchbild Lateinamerika. Essays über interkulturelle. Wahrnehmung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2003.
- WHITE, Hayden – *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973.
- ZUMTHOR, Paul – *Parler du Moyen Age*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

PRIMEIRA PARTE

(Página deixada propositadamente em branco)

CAPÍTULO 1
MEDIEVALISM, NATIONALISM, AND POPULISM
MEDIEVALISMO, NACIONALISMO E POPULISMO

David Matthews

University of Manchester

<https://orcid.org/0000-0002-3108-2112>

ABSTRACT: In Europe, medievalism is often at or near the heart of nationalist thinking. But it does not have a consistent relationship to such thought. This essay is concerned, first, with the intrication of medievalism with nativism and populism; it will examine the investment, by medievalism of the past two centuries, in such conservative notions. I will then look at present-day manifestations, such as right-wing English nationalism, which draw on medievalist discourses. I argue that whereas British medievalism of the 1840s was a centripetal force, drawing things together towards a cultural centre, modern nationalist medievalism is a centrifugal force. Purporting to serve a unifying and centralising national cause, in fact the extreme right wants to fragment modern polities, shedding aspects of them which have derived from immigration and multiculturalism, and instead returning to the comforts of an imagined past.

I end, however, by turning to what I see as a more cosmopolitan and liberal form of medievalism. Inspired by recent work on cosmopolitanism and medievalism by John Ganim (2010), I will propose the emergence of this new strand of medievalism in the genre of the novel. Medievalist novels have often been just as conservative in their impulses as any fantasy television series. But by concluding

with James Meek's (2019) *To Calais, in Ordinary Time*, I will explore «a countertendency», in Ganim's words, «to a dystopic view...in our thinking about the Middle Ages...» (2010, p. 6).

Keywords: medievalism, nationalism, extremism, cosmopolitanism, novel.

RESUMO: Na Europa, o medievalismo costuma estar no cerne ou próximo ao cerne do pensamento nacionalista. Mas, de facto, ele não tem uma relação consistente com esta ideologia. Este ensaio aborda, primeiro, com o entrelaçamento do medievalismo com o nativismo e o populismo; examina depois o investimento que, nos últimos dois séculos, foi feito em tais noções conservadoras por meio do medievalismo. Em seguida, analisarei as manifestações atuais, como o nacionalismo inglês de direita, que se baseia em discursos medievalistas. Defendi que enquanto o medievalismo britânico da década de 1840 era uma força centrípeta, orientado as coisas em direção a um centro cultural, o medievalismo nacionalista moderno é uma força centrífuga. Pretendendo servir a uma causa nacional unificadora e centralizadora, de fato, a extrema direita quer fragmentar as políticas modernas, descartando temas como a imigração e o multiculturalismo, que delas derivam, e, em vez disso, retornando ao conforto de um passado imaginado.

Termino, no entanto, voltando-me para o que vejo como uma forma mais cosmopolita e liberal de medievalismo. Inspirado em trabalhos recentes sobre cosmopolitismo e medievalismo de John Ganim (2010), proponho a emergência dessa nova vertente do medievalismo no género do romance. Os romances medievalistas costumam ser tão conservadores em seus impulsos quanto qualquer série de televisão de fantasia. Mas concluindo com James Meek (2019) e o seu *To Calais, in Ordinary Time*, explorarei «uma contratendência», nas palavras de Ganim, «a uma visão distópica... no nosso pensamento sobre a Idade Média...» (2010, pág. 6).

Palavras-chave: medievalismo, nacionalismo, extremismo, cosmopolitismo, romance.

1. Winter Has Come

As the final series of HBO's series *Game of Thrones* drew to a close in 2019, the action in the medieval fantasy world of Westeros seemed both to approach and to withdraw from the specific problems facing recent modernity. Like our own, for instance, the weather in Westeros was clearly changing for the worse. But, inversely to our current crisis, it was growing colder rather than warmer: in fulfilment of the show's original tagline, «Winter is coming», that season seemed finally to have arrived. There was a sense that while it would not be pleasant, winter would be survived. It would not be – like our contemporary climate crisis – an existential threat. Such a threat was originally made, through the figures of the zombie-like White Walkers. But it was removed by what was in effect a fantasy version of the technological fix: a dragon-glass knife in the ribs of the Night King which destroyed him and his warriors, the embodiment of climate change.

Overall, then, Westeros had little to say about what climate change might do to us. The show's concern with the problem of rulership, on the other hand, seemed to speak more directly to our own era of democracies destabilised by populism. How could lasting political union be achieved? How could dictatorship be avoided, and endless cycles of violence be brought to an end? What of self-deluding narcissists and their desire to take charge? Here, potentially, was something we could all understand, regardless of the medievalist trappings.

Throughout almost the entirety of eight series, Daenerys Targaryen had appeared to offer the political alternative, as the avowed promoter of a new political order which would «break the wheel», to use the phrase given to her, sweeping away the old order. We had seen Daenerys mature as she grappled with various political realities. If in one series she freed the slaves, in the next she would find that the resentful former slave-masters were almost impossible to govern.

Daenerys was the fantasy figure grappling with *Realpolitik*. Or so it seemed. Ultimately Daenerys, the beautiful but icy dragon-riding conqueror of worlds, could hardly have been a more stereotypical representative of the fantasy genre. Those fans who bemoaned her turn to the bad in the second half of series 8 (the last) missed the point: Daenerys could always only have turned out to be amoral and self-serving. In early series, we were encouraged to think that she was a human being dealing with human frailties and the problems of growing up to wield power. The main thing that marked her out as different was her ownership of three magical creatures, the dragons. But in the later series, we learnt that in fact the dragons are not magical at all. Unlike their literary forebears in the works of J.R.R. Tolkien and Ursula le Guin, they are simply wild creatures, endowed with specific *physical* capacities (fire-breathing) but no magical abilities at all (hence, they feel pain and succumb to standard weaponry). It is Daenerys who was the fantasy creature all along and ultimately fails to understand real-world political problems at all. Instead, she falls back on a fantasy solution: the return of the queen. This happened while at the same time, paradoxically, Daenerys had also become all too modern. Her genocidal fire-bombing of King's Landing in series 8 left the city looking uncomfortably reminiscent of scenes from Syria over the past decade. It was unthinkable that this character could go on to rule as anything other than a dictator. It was left to her lover Jon Snow, who had always been the show's chief moral centre, to dispatch her.

In one of the concluding scenes a kind of congress of nations gathered to decide what to do in place of the fantasy queen. After a very brief and joky flirtation with representative democracy, the assembled nobles select the least bad of the options by electing the wheelchair-bound Bran, who would surmount disability as a version of the philosopher-king. Notably this final political settlement involved the secession of the north. Given the broad resemblance of Westeros to the shape of Britain (Rouse, 2019, p. xiii), and its

heptarchy mirroring Britain's own imagined early medieval seven kingdoms, this could be seen as the showrunners' nod to the actuality of Scotland's current secessionist ambitions.

Hence *Game of Thrones*, as a medievalist fantasy, seemed on the surface to disavow any link to our own time and place. (One thinks here of Tolkien's own disavowal of allegory). In that respect, as perhaps the most striking visual representation of dramatic medievalism (in English-language tradition at least) since Peter Jackson's *Lord of the Rings* franchise, the show was arguably attempting to move on from Tolkienesque, conservative solutions. It acknowledged that the defeat of a lord who wishes to usher in perpetual night requires a little more than the simple return of a king or queen to bring prosperity.

At the same time, nevertheless, *Game of Thrones* never escaped some of the traditionally criticised aspects of recent medievalist fantasy, most obviously in its propensity for the depiction of sexual violence and its representation of racial otherness. Indeed one of the conditions of the narrative's final peace was the convenient repatriation of most of the warriors of colour who did so much to bring about that peace in the first place. Perhaps the attraction of the Unsullied – eunuch soldiers – in the first place was that they seemed designed to pre-empt one traditional fear about migrants: these dark-skinned men were definitely not going to come over and take our women.

As medievalist fantasy, then, *Game of Thrones* was in many ways innovative. Yet it seemed not to have escaped the typical political valencies of the genre, invested as it is in nativism and notions of pure blood and lineage. Inescapably, and even when trying to speak to our current political populism, fantasy remains itself obsessed with racial purity (Larrington, 2015, 2021).

In this essay, I want to review the imbrication of medievalism with nativism and populism. I will not be suggesting that it is possible to absolve the medievalism of the past two centuries from its investment in such conservative notions. But I do want at the

end of the essay to turn to what I see as a more cosmopolitan and liberal form of medievalism via James Meek's remarkable recent novel, *To Calais, in Ordinary Time* (2019). Inspired by recent work on cosmopolitanism and medievalism by John Ganim (2010), I will propose the emergence of this new strand of medievalism in the genre of the novel, with specific reference to Meek's work. Medievalist novels have often been just as conservative in their impulses as any fantasy television series. But as I will argue, Meek's novel is an instance of what Ganim calls «a countertendency», «to a dystopic view...in our thinking about the Middle Ages...» (2010, p. 6). While the medieval period still fulfils its habitual stereotypical role of vilified «other» to all things modern, there is evidence in such novels of a far more thoughtful role for the medieval, one in which the medieval past is explored as a kind of mirror (and not a distorting one) for our present concerns.

2. Medievalism and Nationalism

In Europe, medievalism is often at or near the heart of nationalist thinking (Utz, 2016). But it does not have a consistent relationship to such thought. In some modern nations, medieval origins are an article of faith. Switzerland's investment in the Treaty of Rütli is a case in point (Berger, 2018). Scotland – a nation though not a nation-state – focuses on the 1320 Declaration of Arbroath and the Wars of Independence more broadly (Bruce, 2007). But in Great Britain as a whole, national mythologies have often focused on the Tudor period rather than the Catholic Middle Ages, with Elizabeth I seen as a pivotal figure. In her classic account of the growth of British nationhood in the eighteenth century and after, Linda Colley (1992) points to Protestantism, very specifically conceived of in opposition to Catholicism, as an essential element of a specifically *British* sense of nation.

In Britain in the 1840s (which, as I have earlier contended [2015] saw the high point of medievalism), the medieval period was still an object of suspicion for many, given that Britain's true shape as a Protestant nation could only be traced back to Tudor England. Catholic emancipation in the late 1820s and the renewed Catholicism of the Oxford movement in the 1830s had only intensified the suspicion of medievalism. Indeed, this word itself originated as a term of abuse for Catholicism (Matthews, 2011). Elements of the British Middle Ages had their keen adherents, of course. But even as John Ruskin pointed to the gothic architecture of the thirteenth century as a specifically English native style and decried what he saw as its Tudor «degradation» (1849, 191), medievalism remained a distinct counter-discourse for some time, rather than something regularly invoked in nationalist discourse.

The idea of *Britain*, of course, is a classical one, having its origin in the Roman province of Britannia. But there is little purchase here for modern British nationalism and still less for specifically English nationalism. While British nationalism does focus on institutions and entities that are unequivocally medieval in origin – parliament, Magna Carta, English law, the English language itself – this poses something of a problem in that Britain was only ever a geographical and never a political entity in the Middle Ages: despite the aspirations of some of the Plantagenet monarchs, Britain and England were never the same thing. One consequence is that British medievalism, and the idea of Britain, are always in tension with one another.

The presence of cultural medievalism waxes and wanes and today, it is once again, I suggest, at a high point. But unlike the context of the confident imperial Britain out of which the first wave of medievalism emerged in the 1840s, we have today a Britain facing a possible existential crisis. At the time of writing it is not at all controversial to suggest that the United Kingdom, which has already left the European Union, could break up in the coming years. This is not to say that it will do so – I am not any better informed about

this than any other medievalist. But it is without question a matter of public debate at present and a real possibility in a way it was not, even just ten years ago. Until recently, a series of polls suggested, for instance, that for the first time in history a majority of Scots would have voted for independence. Reunification of the island of Ireland – unthinkable at the time of the Good Friday Agreement which sealed the current peace deal in 1998 – is now discussed as a distinct possibility. Even in Wales there has been an improbable renewal of independentist thinking.

Whatever the discomforts in the relationship between medievalism and nationalism in the British case, in Europe more widely, it is logical that the Middle Ages should routinely be connected to nationalist thinking. It was in the Middle Ages that most European nations took something like their present shape. For many nations in the era of romantic nationalism, it was medievalism above all which offered a new way of thinking about politics which might either have been deeply invested in the classical past, or yoked to a larger imperial structure. Medievalism in this guise could be a form of reaction against the classical ideals of Enlightenment Europe, or a way of defining independence from an empire.

In many nations education was focused on the Latin and Greek classics, public building was neoclassical, and pilgrimages to the ruins of classical Rome frequent. A reaction was setting in by the early nineteenth century, impelled by eighteenth-century romanticism (particularly in its German version). The sheer incongruity of neo-classicism in northern Europe was striking to many: as Friedrich Schlegel wrote (in a work translated into English in the late 1840s), «The admired facade of the Louvre may be excellent in its kind, but what can be more out of place than twenty or thirty Grecian or Italian columns in a strange land and climate, amidst innumerable edifices completely at variance with the Greek taste, and where the manners and habits of the people are no less entirely different?» (Schlegel, 1860, p. 150). It was by contrast Gothic architecture which was «the

style of building best adapted to a northern climate and a colder zone», while it also mirrored, appropriately, «the symbolism of the Christian church...» (Schlegel, 1860, p. 176).

As something which offered an alternative to classical values and concepts, romantic medievalism began to appeal not only to such powerful nations as Great Britain and France as they consolidated themselves towards the end of the eighteenth century, but also to such nations as Finland and Hungary which were only then gaining or seeking to gain independence from imperial powers in the wake of the Napoleonic Wars and the break-up of the Holy Roman Empire (itself arguably a kind of post-classical relic). Powerful and weak nations alike, therefore, became interested in their own somewhat neglected medieval pasts, recognising that the classical past presented the problem that it was always someone else's culture.

Towards the end of the eighteenth century, as national boundaries and national self-definition began to harden, such pasts began to matter in new ways. Joep Leerssen has argued that at the end of the eighteenth century, after a phase in which European nations looked to one another and borrowed extensively in their development of culture, ultimately a stronger sense of national boundaries and consequently more insular «national» literatures and cultures developed, as nations evolved a more individuated sense of themselves. Leerssen argues that what characterises romantic nationalism is a desire to exclude on the basis of difference, by intensifying a sense of local and individual identity and thereby giving one kind of basis to a community's self-imagining (2006). Among its many effects, the process of national differentiation Leerssen describes tended to bring the Middle Ages to prominence because most European nations were forged out of the break-up of the Roman Empire and the ensuing feudal and medieval period. The ways in which this process is further mythologised have been charted by Patrick Geary (2002).

In all these ways, then, medievalism was in many places a force allied with popular romantic nationalism. The consequent pronounced

rise of a medievalist imaginary across Europe is still evident from some of its physical consequences: for instance in the built environment (for example, the neo-gothic Houses of Parliament at Westminster). But it was a phenomenon by no means confined to powerful nations and there are myriad instances (in poems, novels, and operas today in obscurity) of cultural engagements with the medieval past, demonstrating that the Middle Ages had become central in the theatre of the nationalist imaginary. What we would call «medieval studies» was in a very rudimentary state in the wake of the 1840s, so creative artists were able to have at least as much influence as scholars on the popular understanding of the period. To take just one instance: in Denmark the political process leading up to the establishment of constitutional monarchy in 1849 was marked by, among other things, such literary texts as Hans Christian Andersen's 1844 play *The King Dreams*, Johannes Carsten Hauch's novel *Vilhelm Zabern* (1834) and B.S. Ingemann's *Erik Menveds Barndom*. These works, as Berit Kjaerulff (2018) argues, used the nation's medieval past to examine arguments about the merits of different forms of monarchy.

In Great Britain things were different in that it was already a well developed nation-state, one which had emerged out of successive Acts of Union which had brought Scotland and then Ireland into that Union. Expressions of medievalism, nevertheless, can still be seen serving a form of nativism in the period. The great impulse behind the neo-gothic building wave, after all, was the development of a native English style and a turning away from classical revival styles.

It has been common to see the medievalism that arose in this period as essentially conservative and hierarchical and as a reaction, in the first instance, against the late eighteenth-century context of revolution (Chandler, 1971, esp. p. 102). Hence those behind the Eglinton Tournament or the Young England movement liked what they saw in the Middle Ages because the period appealed to a traditional and hierarchical sense of order (1971, p. 48, 158). It was in this regard a form of what Svetlana Boym (2001) describes as restorative

nostalgia, which aims to restore a lost home from the past, putting «emphasis on *nostos* and propos[ing] to rebuild the lost home and patch up the memory gaps» (p. xviii). It is a medievalism invested in recreations of the historical past not so much in order to change the present as to impose a vision of the past on it.

3. Medievalism and Modern Populism

How can these things be thought about in relation to the present day, when in many parts of the world it is generally perceived that popular nationalism is once again on the rise? It is interesting to go back to Joep Leerssen's formulation about the late eighteenth century: after a phase in which western European nations looked to one another and borrowed extensively in their development of culture, Leerssen said of that period, a stronger and harder sense of national boundaries, and consequent exclusion on the basis of difference, took place. This, surely, could also be said of the post-war period in Europe. In the wake of the second world war, nations looked to and borrowed from one another, creating the United Nations and the European Union. More recently, a second phase has followed with a stronger sense of national boundaries and consequently more insular «national» literatures and cultures. Leerssen argues that what characterises romantic nationalism is a desire to exclude on the basis of difference, intensifying a sense of local and individual identity and thereby giving one kind of basis to a community's self-imagining (Leerssen, 2006). Sadly, that is an accurate description of the position of many nations today.

It is such concerns with localism and hard national boundaries which have led, of course, to the existential threat posed to the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland (to give it its full title) today. Back in 1707 it was, among other things, self-interest and necessity that first drove Scotland into the Union with England and

Wales. Such interests took precedence over the interests of nationalism and self-definition. But those forces have now returned, as I suggested earlier, with at least half of Scottish adults, according to recent polls, now in favour of a return to sovereign status as a nation. Whatever the merits or otherwise in this political case for Scottish independence, it has at its heart romantic nationalism. Such nationalism celebrates the Middle Ages in particular because in the case of Scotland it is vital to focus on the later Middle Ages. The earlier history of Scotland is really the history of several very different communities and regions; it was only in the late Middle Ages that a «Scottish» identity began to emerge. Hence there is renewed interest today in, most obviously, the fourteenth-century King of Scots Robert Bruce, who defeated the English in the famous battle of Bannockburn and secured Scottish independence for a generation. And there is tremendous interest in the Declaration of Arbroath, the 1320 political document which appears to declare Scottish freedom and independence. The early fourteenth-century resistance to England and the Plantagenets was fictionalised in Mel Gibson's 1995 film *Braveheart*, about the role of William Wallace in Robert Bruce's fight for Scottish independence. The film has cast a long shadow over subsequent Scottish nationalism; popular expressions of such nationalism borrow iconography from the film (such as the face-painting of a saltire on a blue background).

This sort of nationalism has a respectability at present which is certainly reflected in political entities. The Scottish National Party is the dominant political force in Scotland today. But at worst, it is a nationalism which promotes racism and xenophobia, deploying medievalism in its service. It could be said that in Scotland, romantic nationalist medievalism is in a relatively benign phase. But in England, medievalism has for some time been put to far more questionable nationalist purposes. The extreme-right English Defence League (EDL), for instance, draws on various medievalist themes in expressing a pernicious ideology. Crusading knighthood is one such theme; as Andrew B. R. Elliott (2017) shows, the Islamophobia of

such organisations as the EDL leads them to crusader imagery and particularly to an association with the order of the Knights Templar (pp. 155-182). The peculiar irony that results is that the EDL repeatedly makes the claim, a commonplace accusation from the extreme right, that Islam is a barbaric early medieval religion. But at the same time, the organisation wants to contest Islam with an explicit return to an imagined medieval set of values. As medievalism is here met with medievalism, we are to imagine that there is a blameworthy medievalism on the one hand – that of radical Islam – and we are to see the Middle Ages in that case as an obvious touchstone of barbarism. But there is at the same time on the other hand an appeal to medievalism in a supposedly different lineage, which we are intended to see as pure and untrammelled by ideology.

The British medievalism of the 1840s was, I suggest, a *centripetal* force, drawing things together towards a cultural centre. Medievalisms of both right and left, upper and lower class, are characterised by this tendency. They avowedly want to draw the nation together. Whether elite or resistive, most nineteenth-century medievalisms aimed not to destroy the nation but to renew it, to put it back together in more coherent and just form. As I have argued elsewhere (2021), for some that just form could be found in King Alfred's day. This was a tendency within working-class medievalism and on the part of those sympathetic to the working class. Elite medievalisms, by contrast, increasingly focused on the thirteenth and fourteenth centuries. For Ruskin and his followers, for example, this period was the pinnacle of English architectural achievement. In this respect, while there is an association later in the century between revolutionary socialism and medievalism – most notably through the figure of William Morris – medievalism generally parted ways with socialism on the question of thoroughly remaking society. Morris's *News from Nowhere* (1890) might have been set in the future, but its future was really a return to the past.

An example of such centripetalism can be seen in the extraordinary rise of interest in King Arthur in the 1840s, which allowed a kind

of English domestication of what was essentially a Celtic legend. In that decade, the first English translation of the Welsh *Mabinogion* became popular, for instance. This allowed Celtic culture to be brought together with medieval English culture to create an ideal of a medieval Britain – that state that never in fact existed.

In today's nationalism, many medievalisms wish to be seen as, again, centripetal forces. But modern nationalist medievalisms are often on the fringe and typically at the extreme right, being used in the service of exclusionary rhetoric. In France, the co-optation of Joan of Arc by the far-right *Front National* is just one obvious example. Former FN leader Jean-Marie le Pen used to promote the idea that the true Frenchman had his roots in the France of the Merovingian kings (hence, in the earliest medieval times). The present leader, his daughter Marine le Pen, more closely associates herself with the feminine imagery around Joan of Arc. Either way, it is the Middle Ages, whether early or late, which is seen as the heart of French identity – not the Roman Gaulish provinces, or the preceding Celtic cultures subdued by the Romans.

Modern nationalist medievalism, I argue, is in fact a *centrifugal* force. Purporting to serve a unifying and centralising national cause, in fact the extreme right wants to fragment modern polities, shedding aspects of them which have derived from immigration and multiculturalism, and instead returning to the comforts of an imagined past.

4. Medievalism – and Cosmopolitanism?

In such circumstances there seem to be few or no equivalents of resistive medievalisms, still less of cosmopolitan medievalism. There is a very great deal of cultural medievalism in existence today, in the form of film, television, and novel, in the popularity of medievalist museums, in the widespread practice of medievalist re-enactment.

But there has been a widespread shift of medievalism into the leisure industry, as this list would suggest. Where medievalism *is* actively political, it tends to be found on the extreme right and does not have much equivalent on the left or within the working class. Extreme right elements invariably have in common one or another version of Boym's restorative nostalgia – in a very pure form. As the EDL's purified, white version of the Middle Ages suggests, such elements want to reconstruct a lost home, a lost past, a time of pure values. Extreme right organisations tend to espouse an avowedly centripetal vision (as I called it above), wishing to draw certain narrowly defined values towards a coherent centre. But that can only ever be achieved by some form of purification, such as an anti-immigration policy or an intolerance of this or that religion. Extreme right entities think the Middle Ages is a good emblem of that intolerance, because of such activities as the Crusades, or expulsions of Jews. They are consequently always *centrifugal*, casting out undesired elements.

What such medievalisms overlook is what historians tell us was the actuality of plural, polyglot and thoroughly *impure* medieval societies. In this final section, I want to turn to a recent instance of medievalist art which, I argue, places that plural character back at the centre. James Meek's extraordinary novel, *To Calais, in Ordinary Time* (2019) was published on the eve of the completion of Britain's protracted withdrawal from the European Union. It is both a backward-looking medievalist novel and, I would suggest, an up-to-the-minute post-Brexit text.

As I have proposed elsewhere the English-language tradition has been much more equivocal about the place of the novel with a medieval setting than is the case in many other European cultures. Walter Scott's *Ivanhoe* is probably the most famous medievalist novel in the English language (significantly enough, not written by an Englishman). But it is little read today and does not command the place that, for instance, Victor Hugo's *Notre-Dame de Paris* (*The Hunchback of Notre Dame*) does in French culture. In recent years

the most striking phenomenon in British historical fiction has been Hilary Mantel's Cromwell trilogy, her novels about the architect of the English Reformation, Thomas Cromwell. In these novels (but especially the first, *Wolf Hall*) Mantel explicitly sets up the contrast between an emergent early modernity and the superstitious medieval past, in doing so, arguably furthering some familiar myths about the Middle Ages (Matthews, 2015, p. 124-30).

The medieval period has struggled for purchase among canonical English literature. It is perhaps better known for its little gems than its epics – such works as Sylvia Townsend Warner's *The Corner that Held Them* (1948) and John Fuller's *Flying to Nowhere* (1983). More broadly, the medievalist novel has tended to be as politically conservative as any modern televisual fantasy, following the template by *Ivanhoe*, which set the trend for the form's investment in the value of chivalry and the advancement of racial purity in the face of a threateningly impure world. (Famously, Wilfred of Ivanhoe, the white Saxon hero, marries the white Saxon heroine yet not without the occasional regretful thought about the darker, Jewish Rebecca.) Scott's novel was set in the late twelfth century, whereas subsequent novels gravitated towards the later Middle Ages and often the irresistible late fourteenth century. Arthur Conan Doyle's novels about Sir Nigel Loring were set in the Hundred Years War, and more recent writing is drawn to the time of Chaucer: Melvin Bragg's *Now is the Time* (about the 1381 Rising) and Bruce Holsinger's pair of novels featuring the poet John Gower as sleuthing protagonist (*A Burnable Book* [2014] and *The Invention of Fire* [2015]).

James Meek's return to the fourteenth century, then, could be seen as risky. In effect the concern might be that the Hundred Years War represents, as many scholars have suggested precisely the time when a sense of Englishness begins to consolidate and harden and when any sense of a cosmopolitan outlook can only look anachronistic (see for example Butterfield, 2009). The mid-century verse of the obscure English poet Laurence Minot, to take one example, points to a new

and aggressive investment in English sovereignty and nationalism in ways that seem flatly to contradict the classic formulation which places nationalism as a purely modern invention.

Meek's novel is set in a period of a few weeks in 1348 – the year the plague later known as the Black Death arrived on England's south coast. The Hundred Years War sits firmly in the background of the novel – one of the central characters, a peasant named Will Quate, sets off from his village to join a group of archers to go and represent his lord in the war. But the war is also a destination that will never be reached. The novel focuses on the journey made by Will, but combines it with several other journeys being made at the same time: by the gentrywoman Berna, who is fleeing the marriage arranged for her; the pig herder Hab (who frequently adopts feminine guise and goes by the name of Madlen); the scholar Thomas, a Scotsman who is trying to reach the papal curia in Avignon. Each of these figures has their own language and in a bold artistic decision, Meek has created a form of English (given in particular to Will and Madlen) which imitates, without quite being, the Middle English of the fourteenth century.

As the separate journeys in the novel coalesce, its central irony emerges: the harbour town which all the characters are aiming to reach is precisely the place where the plague will arrive. It is certainly inescapably the case that death hangs over the novel's action: knowing what we know, the reader can only wonder which if any of the characters can survive.

It takes a slightly deeper reading to see beyond these concerns and to note the extent to which Meek's fourteenth-century England is, in some fundamental ways, quite *un-English*. Certainly, Meek is invested in reinventing a medieval English for our time and in that respect, *To Calais* finds a new way of proclaiming the uniqueness of that medieval English. But the novel also approaches head-on one of the great problems of any medievalist literary art which aims to be at some level realistic. There is a spectrum of possibility, one which

ranges from a plethora of *-eth* verb endings and *thee* and *thou*, to a full modernisation at the other. Meek has stepped away from this spectrum by creating something new. It is therefore not possible to read Meek's novel without becoming invested in its own polyglot texture, which itself reminds us of the easily forgotten polyglot character of mid fourteenth-century England itself.

Hence at all times, his invented Middle English sits alongside several other discourses: most prominently the gallicised English of Berna (the well-read gentrywoman) and the register of Thomas (which seems in fact to be a rendering, in modern English, of the Latin we are to imagine him as writing). The ill-fated company of archers is indeed riding off to defend «England» and an idea of «Englishness». But in fact, as it will transpire, their motives are baser than that. The novel's fragmentation of the different discourses inevitably points towards the fragmentation of Englishness itself, which no more finds its providential invention in the mid-fourteenth century than it does at any other time. The archers' quest to defend «England» fails. The land they cross to reach the south coast port will be ravaged by plague – as we modern readers know. It will be possible to blame that plague on foreigners from the east (whether near or far will vary in the telling). But the novel shows that difference – linguistic, racial, intellectual – was always already a fundamental feature of the nation.

5. Coda

James Meek's *To Calais, in Ordinary Time* appeared in early autumn 2019. Readers who, like me, did not get to it directly and picked it up the following year, had the experience of reading a novel of the Black Death even as a new pandemic spread westwards, eventually to arrive on British shores. Unsurprisingly, as whole countries went into lockdown and economies were brought to a halt, there were many invocations of the fourteenth-century event. The similarities

between the two pandemics are of course superficial. For all the myriad problems Covid-19 has caused, it cannot be compared with the Black Death for mortality, given that the medieval plague wiped out up to half the western world's population.

In that context there was something unnerving about reading *To Calais* and experiencing similar kinds of reactions to those described in the novel («it's a conspiracy»; «it's over there and won't get here»; «it will go away»). Obviously Meek, writing a novel in the years leading up to 2019, could not have anticipated this outcome other than in the broadest possible sense. And yet it is all too believable that the catastrophe of 1348 (which also happened in the midst of a period of dramatic climatic change) must have appealed to the author, at some level, as an appropriate and credible way of creating a medievalist fiction in the early years of the twenty-first century. In 1348, no one had the slightest idea about the bacillus, *Yersinia pestis*; the best guess was that the disease spread on miasmatic air and some thought that it could be transmitted by the human gaze. But then, as things unfolded in 2020, it was clear that no one had much idea about how the new plague did its work, or what exactly it did. And no one, until the vaccines were developed, had the slightest idea how to stop it, other than the same way medieval people did: by locking down and avoiding contact with others.

Reading *To Calais* at the beginning of the pandemic was, therefore, a somewhat uncanny experience. The utterly removed, medieval time of the novel seemed suddenly closer at hand. This is a medievalism which not only set a new direction for the medievalist novel, but established a new standard for medievalist art in general. And as medievalist art, *To Calais, in Ordinary Time* spoke directly, eloquently, to a Britain facing calamity.

References

- BENIOFF, David, and D.B. Weiss – *Game of Thrones*. 73 episodes. HBO, 2011-2019.
- BERGER, Matthias D. – «This Most Historic of Locations»: Performing authentic nationhood at Hastings and Morgarten. *Studies in Medievalism*. Vol. 27 (2018), p. 85-102.

- BOYM, Svetlana – *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- BRUCE, Mark P. – Creating Scottish nationalism: English translations of the fourteenth-century Declaration of Arbroath, *Studies in Medievalism*. Vol. 15 (2007), p. 126-156.
- BUTTERFIELD, Ardis – *The Familiar Enemy: Chaucer, Language, and Nation in the Hundred Years War*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- CHANDLER, Alice – *A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-century English Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.
- COLLEY, Linda – *Britons: Forging the Nation 1707-1837*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- DISRAELI, Benjamin – *Sybil, or, the Two Nations*. Ed. By Sheila M. Smith, Oxford, New York: Oxford University Press, 1980.
- ELLIOTT, A. – *Medievalism, Politics and Mass Media: Appropriating the Middle Ages in the Twenty-first Century*. Cambridge: D. S. Brewer, 2017.
- GANIM, J. – Cosmopolitanism and Medievalism. *Exemplaria*. Vol. 22, n.º 1 (2010), p. 5-27.
- GEARY, P. – *The Myth of Nations: The Medieval Origins of Europe*. Princeton, N.J., Oxford: Princeton University Press, 2002.
- GIBSON, M. (Dir.) – *Braveheart*. Paramount Pictures, 1995.
- KJÆRULFF, Berit – *The Once and Future King: Representation of Two Medieval Kings in Danish Romantic Literature*. Aarhus: University of Aarhus. Unpublished Master's dissertation, 2018.
- LARRINGTON, Carolyne – *All Men Must Die: Power and Passion in Game of Thrones*. London: Bloomsbury Academic, 2021.
- ___ *Winter is Coming: The Medieval World of Game of Thrones*. London, New York: I. B. Tauris, 2015.
- LEERSEN, Joep – *National thought in Europe: A Cultural History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- MATTHEWS, David – Resisting Medievalism: The «Mediaeval Mania» and the Working-class Press. In MATTHEWS, David [et al.] (Eds.) – *Subaltern Medievalisms: Medievalism «from below» in Nineteenth-century Britain*. Woodbridge: D.S. Brewer, 2021, p. 39-54.
- ___ *Medievalism: A Critical History*. Woodbridge: D.S. Brewer, 2015.
- ___ From Mediaeval to Mediaevalism: A New Semantic History. *Review of English Studies*. Vol. 62 (2011), p. 695-715.
- MEEK, James – *To Calais, in Ordinary Time*. Edinburgh: Canongate, 2019.
- ROUSE, Robert Allen – Preface: Environmental Reading: Premodern Literature in its Places. In NARDIZZI, Vin, WERTH, Tiffany Jo (Eds.) – *Premodern Ecologies in the Modern Literary Imagination*. Toronto: University of Toronto Press, 2019, p. xi-xv.
- RUSKIN, John – *The Seven Lamps of Architecture*. London: Smith, Elder & Co, 1849.
- SCHLEGEL, Friedrich – *The Aesthetic and Miscellaneous Works of Frederick von Schlegel*. Trans. E.J. Millington. London: Henry G. Bohn, 1860.
- UTZ, Richard – Academic Medievalism and Nationalism. In D'ARCENS, Louise (Ed.) – *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge University Press, 2016, p. 119-134.

CAPÍTULO 2
POUR UN MÉDIÉVALISME À LA FRANÇAISE?
PARA UM MEDIEVALISMO À FRANCESA?

Michèle Gally
Université d'Aix-Marseille
Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures d'Aix-Marseille

RÉSUMÉ: Le terme, sinon la notion, de «médiévalisme» est issu d'un anglicisme. Cela n'est pas entièrement indifférent car son emploi qui s'est généralisé depuis quelques années ne renvoie pas à la même extension ni donc définition selon les chercheurs de différentes nationalités. Les chercheurs américains ont tendance (et d'autres avec eux) à subsumer sous ce terme toutes les études (y compris philologiques), commentaires, réécritures et créations du médiéval sous tous supports littéraires et culturels. Certains considèrent même que le «médiévalisme» commencerait dès le siècle post-médiéval (le XVe ou le XVIe).

L'exposé se déroule en trois points: préciser les définitions et les positions réciproques de «médiéviste» et «médiévaliste»; illustrer à partir de quelques exemples les différentes formes de fiction médiévaliste et ce qu'on appellera un pseudo-médiéval à partir duquel on peut dresser une typologie des «littératures de l'imaginaire» (Carole Martinez, Mireille Calmel, Jean-Louis Fetjaine...) à la «biofiction» (Christiane Singer, Clara Dupont-Monod, Lorette Nobecourt) et à la seule «citation» du texte médiéval au sein d'un texte moderne (Christian Bobin); enfin à partir de références à Pierre Michon ou à Victor Hugo proposer de

comprendre ce «Moyen Âge» comme un passé iconique qui renvoie d'abord au contemporain en une superposition des temps féconde.

Mots-clefs: fantaisie, modernité, néomédiéval, paralittérature, roman historique.

RESUMO: O termo, se não a noção, de «medievalismo» vem de um anglicismo. Isso não é totalmente indiferente porque, segundo investigadores de diferentes nacionalidades, o seu uso, que se generalizou nos últimos anos, não se reveste da mesma extensão nem, portanto, de igual definição. Estudiosos americanos (e outros com eles) tendem a incluir sob este termo todos os estudos (incluindo filológicos), comentários, reescritas e recriações do medieval em todos os meios literários e culturais. Alguns consideram mesmo que o «medievalismo» começaria já no século pós-medieval (século XV ou XVI).

O artigo desdobra-se em três pontos: especificar as definições e posições recíprocas do «medievista» e do «medievalista»; ilustrar, a partir de alguns exemplos, as diferentes formas de ficção medieval e o que chamaremos pseudo-medieval, a partir do qual podemos elaborar uma tipologia das «literaturas do imaginário» (Carole Martinez, Mireille Calmel, Jean-Louis Fetjaine...) à «bioficção» (Christiane Singer, Clara Dupont-Monod, Lorette Nobecourt) e à mera «citação» do texto medieval dentro de um texto moderno (Christian Bobin); por fim, a partir das referências a Pierre Michon ou a Victor Hugo, propor a compreensão desta «Idade Média» como um passado icónico que remete primeiro para o contemporâneo numa fecunda sobreposição de tempos.

Palavras-chave: fantasia, modernidade, neomedievalismo, paraliteratura, romance histórico.

L'invitation internationale d'Ana Machado nous incite, et c'est heureux et rare¹, à dialoguer entre chercheurs de différents pays

¹ Une rencontre de ce type plus exactement entre chercheurs américains et chercheurs européens a eu lieu en 2010 à Groningen sous l'égide d'Alicia Montoya et de Vincent Ferré (2014).

sur ce domaine en expansion que l'on s'accorde plus ou moins à appeler désormais *médiévalisme*, selon le terme inventé par Ruskin en 1853 pour parler d'architecture. D'autres termes en français peuvent diversement le concurrencer: «médiévité» pour un geste d'imitation et de renouvellement des figures ou des récits médiévaux; «médiévalisant» pour des oeuvres qui situent leur intrigue au Moyen Âge sans s'appuyer sur un hypotexte précis. Il ne s'agit pas seulement d'une querelle de termes mais de la difficulté réelle à mettre sous un nom et un concept uniques l'extrême diversité des réalisations qui peuvent s'en réclamer.

Ce rapport global et multiple dans ses formes au «Moyen Âge» se déploie, en effet, aussi bien sur le plan de la création que sur celui du commentaire critique.

Plusieurs problèmes se posent sur le/les objet(s), les limites chronologiques et génériques, les définitions du «médiévalisme» qui possède déjà une histoire et, partant, une historiographie.

Je listerai quelques-unes des questions qu'il génère.

1. Si, en effet, l'étude des liens tissés entre les siècles dits médiévaux, – liens savants, artistiques, ludiques –, occupe nombre de spécialistes un peu partout en une effervescence sans cesse grandissante de colloques, d'essais etc., elle ne s'appuie qu'apparemment sur les mêmes définitions, les mêmes frontières du champ qu'elle tend à constituer selon les pays, leurs langues et leurs littératures aussi bien médiévales proprement dites que modernes et contemporaines reprenant des sujets, des figures, des scénarios médiévaux. Jusqu'à quel point même ces travaux définissent-ils un champ (au sens bourdieusien) spécifique? (Ferré, 2010, p. 7-28; 2011). «Médiévalisme» serait-il un concept unique et fédérateur pour des discours variés selon le contexte historique et l'usage politique par exemple que l'on en fait?²

² Quoique le jeu de ce colloque soit de parler de travaux *nationaux* je me dois à ce sujet de signaler le livre de Tomaso di Carpegna Falconieri (2015).

Faire le point pour chacune des aires culturelles est donc extrêmement pertinent et sans doute sera fécond pour la réflexion. Pour Vincent Ferré, la théorisation du «médiévalisme», qu'il contribue à mener, reste à affiner et à développer, et, au minimum, une démarche réflexive doit être engagée sur ce que l'on entend par ce terme sans se contenter d'accumuler exemples et illustrations. Le médiévalisme ne doit pas rester un *impensé* de la critique universitaire littéraire.

2. Il est vrai que tous les termes, les désignations, les appellations, sont à préciser. Le «Moyen Âge» lui-même renvoie à une période et ses productions qui n'ont rien d'évident.

Ces siècles «moyens» ou «médiocres» – *media tempestas, médium aevium* – se déploient-t-ils de la fin de l'Antiquité (elle-même sujet à débats) soit 476 pour la date la plus communément admise jusqu'à l'invention de l'imprimerie en 1440 ou la découverte de l'Amérique en 1492? L'historien Jacques le Goff a plaidé pour ce qu'il a appelé un «long Moyen Âge» (Le Goff, 1985, p. 13) qui irait, selon les événements, les groupes sociaux et les faits considérés, jusqu'aux portes du XIXe siècle c'est-à-dire ce qui se définit à proprement parler comme *modernité* et la réalise par une série de ruptures, mentales, sociales, conceptuelles ..., avec ce qui la précède. Il s'élève contre une vision trop restrictive d'une histoire «en tranches» et une opposition trop exclusive entre Moyen Âge et Renaissance, marquée par Michelet, les deux termes se définissant l'un par rapport à l'autre. «Il s'agit de montrer que dans les domaines économique, politique, social, culturel, il n'y a pas au XVIe et de fait jusqu'au milieu du XVIIIe de changements fondamentaux qui justifieraient la séparation entre un Moyen Âge et une période nouvelle qui serait la Renaissance» (Le Goff, 2013, p. 137). On sait que le découpage italien, par exemple, ne correspond pas exactement au découpage français. Sans entrer dans le détail des débats entre historiens, retenons que l'appellation «moyen-âge» qui suppose une sorte de permanence pluri-séculaire de mille ans (!) constitue déjà une projection sur ce passé-là de la

part des Modernes et que ce qui donc est «médiéval» dépend de cette chronologie, entre les deux temps *prestigieux* de l'Antiquité et de la Renaissance, rendant insaisissable la réalité d'une si longue succession de siècles qui sont le creuset des pays européens et de leurs langues vernaculaires. Le terme cependant neutre de «médiéval» se double en français de celui de «moyenâgeux» qui, d'objectif, est devenu négatif pour désigner non seulement ce qui est ancien mais aussi naïf, repoussant, barbare, déstructuré, anarchiste (...) dans les médias et des ouvrages politiques qui s'en servent de comparant pour des situations actuelles. Ces siècles *entre* deux périodes portent le plus souvent des connotations ambiguës et renvoient à des *affects*. Celles-ci fondent en grande partie le «médiévalisme», nous y reviendrons.

Bien sûr des «médiévistes» s'efforcent de redresser le tableau mais ils adoptent le ton de la justification. Ainsi, pour en citer parmi les plus éminents, Paul Zumthor dans un ouvrage qui ouvre de nombreuses pistes à notre présente réflexion: «Quant à moi les événements se sont conjugués avec un penchant naturel pour me promouvoir très tôt au statut ambigu de médiéviste» (Zumthor, 1980, p. 10). Alain de Libéra dans *Penser au Moyen Âge* commence non sans humour à définir ainsi la période: «C'est comme une longue phase de latence dont on écoute effaré les épisodes parce qu'on en a oublié les secrets. A quoi bon dès lors se tourner vers le Moyen Âge?» (Libera, 1991, p. 86). Plus récemment Nathalie Koble et Mireille Séguy constituent deux livres collectifs sur ces questions de Moyen Âge et de modernité en littérature et parlent de «l'audace d'être médiévistes» (Koble et al., 2007, p. 3)³. Je reviendrai plus loin sur cet apparent détour par la position du «médiéviste», qui, surtout dans le paysage culturel français, appartient à notre propos.

3. Ainsi sans me livrer à un état des lieux exhaustif des études en France mais en en cherchant ce qui en fait, peut-être, la spécificité,

³ V. aussi Koble et al. (2009).

je rappellerai qu'une association «Modernités médiévales» existe depuis 2004, à vocation internationale, fondée par des modernistes comparatistes puis devenue *mixte* c'est-à-dire intégrant des médiévistes. C'est un des traits français que le travail de réflexion commun mené entre spécialistes du contemporain et spécialistes des siècles médiévaux (Suarez et al., 2019). De nombreux colloques sont parrainés par cette association depuis quinze ans parfois à l'étranger. Par exemple en 2018 à Madrid sur «Les figures de Perceval». Plusieurs dictionnaires sous la direction des animateurs de l'association, ont vu le jour ou sont en chantier: sur Tolkien en 2012 (CNRS Editions, Vincent Ferré) et sur la Fantasy en 2018 (Vendémiaire, Anne Besson), sur le médiévalisme en 2022 (Vendémiaire, Anne Besson, William Blanc et Vincent Ferré).

Autour de ces mises en place, dont la dernière, je propose de balayer brièvement trois points: le lien entre études proprement médiévistes et études médiévalistes; l'esquisse d'une typologie à partir de quelques oeuvres françaises récentes; le médiévalisme comme créateur d'un Moyen Âge topique.

1. Médiévistes *vs.* Médiévalistes?

Une des caractéristiques qui séparent certains chercheurs français en littérature de la position surtout américaine est la distinction volontairement maintenue entre médiévistes – spécialistes universitaires philologues du Moyen Âge – et médiévalistes – spécialistes universitaires des échos, réécritures, recreations partielles ou non d'un médiéval qui n'est pas nécessairement exact ni historiquement ni littérairement et qui engage différents médias et différents supports: récits écrits, films, bandes dessinées, jeux vidéos etc. (Besson, 2015)⁴. Pour citer, entre autres, Kathleen Verduin: «Les études médiévales

⁴ Cette diffraction du phénomène général appelé «fiction» dans différentes formes dont celles permises par les technologies contemporaines ne concerne pas exclusivement le médiévalisme, loin s'en faut, mais il l'intègre en partie.

constituent une simple partie d'une plus grande construction, celle du médiévalisme» (Verduin, 2000, *apud* Ferré, 2011, p. 12).

Je ne m'accorde pas avec ces définitions et défends davantage la distinction des deux domaines certes complémentaires mais dont les différences accroissent leur pertinence réciproque.

Faisons un peu de sémantique. Le suffixe -isme renvoie à une globalité, une généralité, un système ou un parti-pris politique, idéologique (...): marxisme, colonialisme par exemple. Et dans l'ordre intellectuel il s'agit d'une prise de position théorique ou d'une méthode d'analyse: structuralisme. Cette généralité *orientée* convient aux productions contemporaines qui intéressent le médiévalisme et non à la connaissance/lecture savantes des productions anciennes considérées au sein de leur temps propre. Pour le dire autrement: on parle de psychanalyse ou de psychologie, non de *psychanalysme*, tandis que le *psychologisme* renvoie à une orientation plus ou moins abusive ou simpliste de l'usage de la psychologie. Le scientisme comme système de pensée sur le monde ne recouvre pas la science. Il en est une de ses formes idéologiques.

La médiévistique est donc un domaine qui ne se porte pas sur les mêmes objets que le médiévalisme. On rencontre un certain nombre de médiévalistes qui connaissent très peu, sinon pas du tout, les oeuvres poétiques et romanesques pas plus que les productions artistiques ou les ouvrages théologiques médiévaux.

Le philologue (au sens large du connaisseur et commentateur des textes) médiéviste, comme l'historien, a un *horizon* de scientificité et d'approche, autant que possible, objective de ce qui fut et demeure des réalisations anciennes. Le médiévaliste analyse une mode, un mouvement littéraire, artistique, ludique – en un mot culturel –, moderne et actuel et ce, très normalement et légitimement, avec des outils conceptuels eux-mêmes modernes et actuels (Ferré, 2010). Son travail émerge davantage à la sphère sociologique et/ou aux Cultural Studies américaines. C'est pourquoi il concerne, comme dit

plus haut, toutes productions y compris non écrites et ce que l'on appelle l'intermédialité.

Cela étant, et justement pour le maintien de cette distinction, on ne peut occulter la valeur heuristique, féconde, des questions soulevées par la relation entre médiévistique et médiévalisme sur la place de la *subjectivité* que le savant ne peut effacer entièrement si on entend par «subjectivité» les outils d'analyse qu'il utilise, le regard nécessairement de son temps qu'il porte sur les réalisations anciennes qu'il étudie dans une rencontre de deux temporalités – celle de son environnement présent (culturel, mental, intellectuel, émotionnel ...); celle de l'époque de son objet d'étude, dont l'environnement nous est devenu étranger. Nathalie Koble, dans l'introduction de *Passé-présent* (Koble et al., 2010, p. 21), empruntant l'idée au philosophe de l'art Georges Didi-Huberman (2000) suggère la fécondité du «choc» anachronique, choc d'une *reconnaissance* en quelque sorte fausse et illusoire qui nous permet (paradoxalement?) de comprendre l'ancien dans sa différence même, de s'en rapprocher sans toutefois se l'approprier. D'une autre manière pour H. R. Jauss, s'élevant contre l'objectivisme de la recherche philologique et l'historicisme de la collecte des sources, «l'altérité» de la littérature médiévale permet de mieux comprendre tout fait littéraire: «C'est précisément en raison de cette altérité que la littérature médiévale pourrait devenir exemplaire pour la réflexion actuelle» (Jauss, 1988, p. 419). Paul Zumthor s'aligne sur cette position avec d'autres mots: «Je me suis efforcé (...) de me placer à quelque point de vue d'où les textes médiévaux suscitent des interrogations telles qu'elles puissent concerner tout texte fût-ce en manifestant des différences» (Zumthor, 1980, p. 13).

En conclusion, c'est peut-être le diptyque médiéviste/médiévaliste qui semble le plus pertinent pour saisir doublement les oeuvres passées et les oeuvres présentes qui, peu ou prou, s'en réclament. Cela ne signifie pas, loin de là, que seuls les médiévistes peuvent

accomplir ce travail⁵ mais que la collaboration entre eux et les modernistes s'avère essentielle si on veut se livrer à un médiévalisme critique qui se situe au coeur des théories de la réception et, pour ainsi dire, les expérimente.

2. Du côté des écrivains

Le corpus français, comme dans d'autres langues, ne cesse de s'accroître aussi du côté de la fiction en particulier narrative et romanesque. Il est difficile en quelques mots de dresser une typologie au sein d'un éclectisme extrême des parutions même seulement littéraire et à destination du public adulte. La littérature de «jeunesse» représente à elle seule une production importante que je n'aborderai pas bien que de nombreuses passerelles existent, surtout au niveau des grands succès, entre les deux catégories.

On dira, pour simplifier et schématiser, qu'il est deux façons de saisir le médiéval dans le contemporain: le récit pseudo-médiéval; le texte tissé d'allusions, de références au Moyen Âge, voire de citations d'oeuvres médiévales sans que son objet concerne l'époque médiévale. Entre ces pôles opposés se place une série de variantes possibles, parmi lesquelles les réécritures d'oeuvres médiévales clairement désignées et convoquées comme en particulier les reconductions modernes (souvent à la faveur d'un transfert au théâtre) des romans arthuriens. Ainsi, entre autres, l'immense *Graal-théâtre* de Jacques Roubaud et Florence Delay (2005)⁶. Je n'aborderai pas ces productions

⁵ Trop d'articles de médiévistes se contentent de monographies sur telle ou telle oeuvre contemporaine en notant les différences avec une «source» réelle ou supposée de l'auteur moderne mise au jour par la culture du critique savant. C'est là privilégier une démarche moins comparative qu'*analogique* qui apporte peu de choses à la compréhension de la création littéraire et ne fait qu'accroître la collection des exemples.

⁶ Le texte définitif est paru chez Gallimard en 2005. D'une certaine façon ces reprises de l'ensemble du cycle arthurien peuvent être placées dans la lignée d'un Malory à la fin du XVe siècle ou d'un Boulenger au début du XXe siècle (1941). Le français Boris Vian (*Le chevalier de neige*, 1953) ou encore l'allemand Tankred Dorst

malgré leur intérêt pour la définition du médiévalisme. Je m'arrêterai sur les deux formes indiquées plus haut qui en sont des actualisations très différentes.

Dans la fabrique d'un pseudo-médiéval, ou «néo-médiéval» comme propose de le désigner Vincent Ferré (2010, p. 74⁷,172), le récit se déroule dans un siècle médiéval où se projette l'*idée* que l'auteur se fait de la société de cette époque, couplée à des événements historiques reconnus et parfois des réminiscences de textes médiévaux sans que l'on repère un ou des hypotextes précis. C'est le cas du *Domaine des murmures* de Carole Martinez qui obtint en 2011 le prix Goncourt des lycéens: histoire d'une jeune aristocrate du XIIe siècle qui préfère à un mariage imposé l'enfermement dans une cabane murée comme recluse pour se consacrer à Dieu. Très subtilement dans ce roman tout est médiéval – le décor, les croyances dont le merveilleux et le religieux, les relations entre les personnages ... – et rien ne l'est, en tout premier lieu la révolte de l'héroïne, ses réflexions et son regard sur le monde qui l'entoure portés par sa voix d'outre-tombe qui constitue la voix narrative: Je suis l'ombre qui cause, je suis celle qui s'est volontairement clôturée pour tenter d'exister. / A toi qui peux entendre, je veux parler la première, dire mon siècle, dire mes rêves, dire l'espoir des emmurées (Martinez, 2011, p. 17).

Le domaine des Murmures n'a jamais existé. Dans un prologue qui décrit la découverte des ruines d'un château, au hasard d'une randonnée effectuée par des «on» et des «nous» qui renvoient aux lecteurs contemporains ainsi directement impliqués dans la réception du récit *murmuré* par l'ancienne recluse, l'auteure procède à une série de mises à distance explicites qui construisent un pacte de lecture différent des «romans historiques» comme, par exemple, ceux, dans les années quatre-vingts, de Jeanne Bourin (1979). Il y a là un nouveau médiévalisme d'auteur(e).

(*Merlin ou la terre dévastée*, 1981) appartient à ce courant qui se différencie de l'usage des mêmes récits par les auteurs de «Fantasy».

⁷ Ici il propose ce terme comme équivalent possible de médiévaliste.

Aux côtés de ce type de reconstitution romanesque qui se désigne comme un leurre se déploie une littérature en faveur auprès d'un large public, qui, se situant entre le genre de la «Fantasy» et celui du «roman historique», s'étire sur des milliers de pages. On prendra pour exemple le cycle de quatre tomes (chacun en deux volumes!) consacrés à Aliénor d'Aquitaine par Mireille Calmel (2002, 2011, 2012, 2014). Celle-ci mêle plusieurs légendes, en partie tissées dès le Moyen Âge sur celle qui fut successivement reine de France et d'Angleterre au XII^e siècle, qu'elle entrelace au mythe de Merlin d'origine arthurienne, tiré du côté celtisant et pré-chrétien de la Fantasy, et à des figures de troubadours célèbres (Jaufré Rudel, Bernard de Ventadour). Cette matière composite et hybride qui fait feu de tout bois et privilégie les relations amoureuses des personnages est caractéristique d'un médiévalisme grand public au succès incontestable.

Différemment un Jean-Louis Fetjaine, – et nous trouvons là une autre *recette* –, articule ses trilogies à la fois sur les textes médiévaux arthuriens et sur ceux de J.R.Tolkien – elfes, nains, orques, humains, se combattent en des mêlées sanglantes et épiques dans une atmosphère à la fois d'aube des temps et de fin du monde, en l'occurrence celui des elfes et des temps mythiques⁸. L'auteur exploite un double hypotexte et un double modèle qui réfèrent implicitement à l'histoire même de la constitution du médiévalisme surtout anglo-saxon. Les récits médiévaux sont passés au crible du genre moderne de la Fantasy théorisé et illustré par Tolkien mais aussi exploité par des écrivaines américaines comme Marion Zimmer Bradley auteure des *Dames du Lac* (1982) et d'une oeuvre prolifique à l'origine d'un déplacement des personnages secondaires féminins à la place centrale et d'une sorte de *celtisation* du monde médiéval où dominent les prêtresse de la «grande déesse» et où se joue une lutte entre le paganisme (valorisé) et le christianisme⁹. Fetjaine héritant

⁸ L'oeuvre «arthurienne» de Fetjaine ne se limite pas à ces ensembles.

⁹ On retrouve aussi ces thématiques chez Mireille Calmel. La production française dans cette «littérature de genre» s'aligne globalement sur le modèle anglo-saxon.

aussi de cet infléchissement, rebat les cartes qu'il trouve chez ses prédécesseurs pour un montage d'inter-textualités disparates afin d'obtenir, si on peut dire, un nouveau néo-roman médiéval.

Ces pseudos fictions médiévales qui émergent à la littérature de «genre» ou para-littérature, ne sont, cependant, pas la seule manière de faire du Moyen Âge une matière romanesque renouvelée. Une tendance actuelle, au statut générique moins normé, se dessine en relation avec la catégorie de la «bio-fiction» elle aussi proche des données historiques mais les cultivant pour de tout autres effets. Entre biographie d'une figure historique et recreation, la bio-fiction implique franchement son auteur dans un jeu de miroir identitaire. On trouve beaucoup d'auteurs qui utilisent cette forme de réécriture à partir de «vies» de femmes médiévales pour parler de leur parcours, souvent spirituel et intime, ou de leur position féministe. Pour rappeler quelques titres: Clara Dupont-Monot s'empare du personnage d'Aliénor d'Aquitaine très différemment de Mireille Calmel et se glisse dans les pensées de son personnage (Dupont-Monot, 2014; 2018)¹⁰, Christiane Singer, dès 1992, prenait la voix d'Héloïse pour un soliloque vibrant, et Lorette Nobecourt en 2013 celle d'Hildegarde de Bingen dans *La clôture des merveilles*.

A ces fictions qui non seulement se déroulent au Moyen Âge mais dont les narrateurs intradiégétiques seraient médiévaux, s'opposent, dans leur rapport aux fictions médiévales, des auteurs qui vont les utiliser sous forme de ce que j'appellerai «citations», c'est-à-dire sous forme de fragments et de rappels internes de tel ou tel texte médiéval au sein d'une oeuvre qui ne s'arrête pas à lui.

Je ne prendrai qu'un seul exemple, celui de Christian Bobin qui insère dans *L'homme du désastre* (1986, consacré à Antonin Artaud) et dans *Une petite robe de fête* (1991) des scènes romanesques proprement médiévales qu'il raconte: épisode des gouttes de sang sur la neige du *Conte du graal* de Chrétien de Troyes; épisode de la fleur de farine du *Tristan* de Béroul. Or l'articulation entre le

¹⁰ La narratrice, au demeurant, ne s'empare pas seulement des pensées de l'héroïne mais aussi de celles des principaux personnages dans un montage polyphonique.

médiéval et le contemporain se fait explicitement par la situation de lecture. Ainsi dans *L'homme du désastre*:

Ils (il s'agit des livres) disent tout et rien. Ils racontent des histoires. Il y a cette histoire de Tristan et Yseult, vous savez, elle vient d'être couchée sur le parchemin, l'encre en est encore humide, c'est en 1175. Yseut est dans le lit du roi Marc, son époux. (...) Sous le ciel vidé de ses étoiles, par delà des épaisseurs de silence, de siècles, elle appelle. (Bobin, 1986, p. 24)

Suit quelques lignes plus loin une citation du texte médiéval: «Au tressaillir que Tristan fait / Li sans décent / De la plaie sor la farine».

Bobin met en relation la blessure de Tristan qui se rouvre lorsqu'il saute dans le lit d'Yseut et les blessures intérieures d'Artaud: «Dans votre voix ou dans ces plaintes du douzième siècle, c'est le même orage qui se lève, c'est le même homme qui écarte les branchages...» (Bobin, 1986, p. 24-25).

Le lien entre deux temps éloignés, entre deux drames humains, se noue au travers des écrits, dans un rapprochement, *a priori* infondé, de deux situations étrangères l'une à l'autre – la passion amoureuse irrépressible et en cela douloureuse au risque de la mort et la tragédie d'un homme torturé intérieurement qui ne peut qu'écrire au bord de la folie où on l'enferme. Le récit tristanien ne prend sens, au-delà de ce qu'il raconte, que comme figuration de la douleur d'écrire ce que l'on ne peut taire quand on est Artaud. Le rapport entre les deux est le fait de l'écrivain contemporain qui trouve en lui une image juste de ce qu'il veut dire. Texte contre texte.

Bobin se donne, – et invite ses contemporains avec lui –, comme lecteurs d'un texte qui vient à nous par sa matérialité – le manuscrit –, trace d'une main qui y inscrit des mots susceptibles de lever les échos d'une autre écriture. Se transporter au Moyen Âge c'est aussi se transporter au temps de l'écriture des premiers auteurs/scribes, dont l'écrivain moderne se fait le répéteur, le conteur au second

degré, pour l'investir au service de son propos. Le texte qui se tient au creux du manuscrit, comme d'ailleurs les ruines d'un château ou d'une abbaye, est d'abord de l'ordre de la *relique* – de ce qui *reste*. A disposition. C'est par elle, c'est-à-dire par des produits et des objets déjà culturels, que le Moyen Âge revit dans chaque geste fait par l'auteur moderne pour l'exhumer et de cette manière le réactualiser non pour en faire un objet patrimonial mais pour y chercher une expression du sens qu'il poursuit. Peut-on parler exactement de médiévalisme? Sans doute pas. J'ai choisi cet exemple pour son écart avec les précédents.

Le «néo-médiéval», pour revenir à lui, fonctionne, comme on l'a vu, sur une illusion de reconstitution médiévale. Il est un pur produit de la modernité. Ce qui, au demeurant, n'enlève rien à son intérêt et à sa valeur. En cela la littérature médiévaliste ne saurait être le démarquage, ni l'imitation, de la littérature médiévale, les romans de Chrétien de Troyes pas plus que *Le Morte Darthur* de Malory ne s'assimilent à des romans de Fantasy même si ceux-ci usent d'un merveilleux analogique de celui du roman arthurien. Les uns et les autres, produits dans des contextes sociaux et idéologiques différents visent des lectorats/auditoires différents et ne possèdent pas la même fonction dans la communauté qui les reçoit.

Le Moyen Âge ne peut être moderne au sens où nous entendons notre présent. Le qualifier ainsi, c'est projeter sur ce passé lointain nos grilles de lecture et de pensées, nos critères, notre conception du monde. Or, c'est parce qu'il est fondamentalement inactuel qu'il devient producteur fécond d'un imaginaire qui constitue le «médiévalisme» et non le contraire.

3. Retour à la critique: le médiévalisme comme Moyen Âge iconique

Pierre Michon, qui a composé plusieurs récits qui se déroulent à l'époque médiévale et réfléchissent (aux deux sens du terme) sur celle-ci, écrit dans *Abbés*: «C'est le Moyen Âge, n'est-ce pas, des

haleines de chevaux dans l'hiver, des cris codés au fond des bois, du gel bleu» (Michon 2002, p. 38).

Michon dit ici que le «Moyen Âge» procède d'une recomposition à laquelle doivent adhérer ses lecteurs. Quand Bobin soulignait la médiation du livre comme accès au récit médiéval, Michon donne là le processus de l'écriture «médiévaliste». Celle-ci répond à un certain nombre de critères implicites communs à l'écrivain et à son public – une culture commune faite de représentations dont l'écrivain ne peut entièrement se détacher – en l'occurrence parce qu'il s'agit du haut Moyen Âge, la présence des animaux et de la nature sauvage, du froid, de la chasse... écrins d'une violence brute des passions, d'une violence aux accents *primaires* qui serait caractéristique des Médiévaux.

Les auteurs (qui intègrent à leurs récits un commentaire méta-poétique), se tiennent ainsi dans l'entre-deux d'une mise à distance du monde qu'ils inventent ou réinventent et d'une description de celui-ci tributaire d'un *effet* médiéval construit à partir de quelques éléments métonymiques. On trouve cette fabrique du *médiéval* dès le XIXe siècle. Chez Victor Hugo par exemple, non seulement dans *Notre-Dame de Paris* mais aussi dans *Les Burgraves* et les poésies de *La légende des siècles*, le caractère médiéval de scènes ou de descriptions tient à un qualificatif, un objet, une atmosphère, en un mot, un vocabulaire apte à évoquer un univers oublié, étranger et donc *étrange*, volontiers inquiétant. Paul Zumthor parle du Moyen Âge hugolien comme d'un «registre d'expression, d'une stylistique et d'une syntaxe» (Zumthor, 1967, p. xxviii).

Cette référence au XIXe siècle me permet d'introduire un ultime point à mes yeux essentiel dans la définition du «médiévalisme», celle de sa chronologie et, à son tour, de son histoire¹¹. Ce mouvement artistique, romanesque, poétique (...), tout autant que érudit et savant, dans ses modalités propres, sa signification et ses enjeux dans la société qui le produit, ne commence pas à la fin (on a dit qu'elle

¹¹ Voir ici la contribution de David Matthews (2015) sur la littérature et l'art en Grande Bretagne. Pour la littérature française, voir Bernard-Griffiths (2006).

était en outre discutable et discutée) des siècles dits médiévaux. Il ne concerne pas toutes les traces de mémoire et d'imitation des textes médiévaux ou de leurs critiques que l'on repère après 1500. Le «médiévalisme» n'acquiert un sens un peu précis que si on le considère comme un phénomène moderne et contemporain¹², né dans le premier Romantisme fin XVIIIe siècle d'un Novalis, passé en Angleterre où il s'allie au «gothique» puis, à la faveur du «roman historique», en France. Il entre dans un rapport dialectique avec la «modernité» scientifique, technologique, matérialiste à laquelle à travers lui certains penseurs et écrivains s'opposent. Ainsi Karl Joris Huysmans, pour ne citer qu'un nom, à la fin du siècle.

Enfin, ce Moyen Âge topique fait de lieux communs, de clichés, de personnages et de scénarios types, forgé par un feuilletage pluri-séculaire de réceptions et de créations, atténue le clivage trop strict entre «littérature blanche» au sens de «littérature d'auteurs» et «littérature de genre» ou de grand public à laquelle émergent les cycles de Fantasy mais aussi leurs dérivés en jeux-vidéos et d'une façon générale le «médiévalisme» à proprement parler. Cette réinvention d'un passé non historique qui n'exista jamais dans les formes qu'on lui prête, fait bien *système* par la construction de normes et de codes de représentations. Cet aspect, comme nous l'avons proposé en début d'exposé, participe précisément de sa définition.

En conclusion, je dirai que, plus donc qu'un goût du Moyen Âge¹³, lecteurs et créateurs éprouvent peut-être un besoin confus ou affirmé d'un retour virtuel à un passé que l'on pare des couleurs que l'on souhaite, sombres ou claires, un passé métaphorique qui fait signe moins vers une époque révolue qu'à nous-mêmes, à nos

¹² Au demeurant avec des périodes de plus ou moins grandes diffusion et succès. Depuis les années 2000 nous sommes plutôt dans une montée en puissance de ce type de rapport au passé. Il resterait à analyser plus profondément les raisons (civilisationnelles, idéologiques, politiques etc.) de cette sorte d'engouement actuel. Des études commencent à être menées principalement autour de la Fantasy, qui est partiellement médiévaliste, comme celle d'Anne Besson (2021).

¹³ On ne cesse de reprendre le titre de l'enquête de Christian Amalvi (1996).

questionnements, à nos angoisses. Pierre Michon qui appuie tous ses récits sur des moments et des événements historiques (médiévaux ou autres) exprime cette idée clairement:

«C'est notre propre problématique qu'on habille dans des défroques du passé. Le costume permet un détour qui épure l'essence du problème, son éternelle contemporanéité» (Michon, 2007, p. 27-28).

Notre contemporain occidental paraît lourd d'une perte de repères, d'assurances dans la lecture du monde qui ne soit pas seulement scientifique, de récits fondateurs et fédérateurs. La projection dans des siècles qui, malgré leur mauvaise réputation, sont, de fait, à l'origine de notre Histoire occidentale, peut, comme déjà pour certains de nos ancêtres du XIXe siècle, offrir d'illusoires exemples, y compris actuellement pour une rêverie écologique, quand le concept de progrès ne convainc plus ni ne s'impose la foi en un avenir toujours meilleur. Le médiévalisme, plus qu'une *mode* et une modalité de la fiction, serait-il, alors à penser comme un symptôme du malaise contemporain ou un antidote à la modernité?

Références

- AMALVI, Christian – *Le goût du Moyen Âge*. Paris: Plon, 1996.
- BERNARD-GRIFFITHS, S. [et al.]. (Dir.) – *La fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIXe siècle*. Paris, Champion, 2006.
- BESSON, Anne – *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*. Paris: CNRS Editions, 2015.
- *Les pouvoirs de l'enchantement. Usages politiques de la Fantasy et de la science-fiction*. Paris: Vendémiaire, 2021.
- BOBIN, Christian – *L'homme du désastre*. Saint-Clément-de-Rivière: Éditions Fata Morgana, 1986.
- *Une petite robe de fête*. Paris: Gallimard, 1991.
- BOURIN, Jeanne – *La chambre des dames*. Paris, La Table Ronde, 1979.
- CALMEL, Mireille – *Le lit d'Aliénor*. Paris: XO Editions/poche Pocket, 2002.
- *Le règne des Lions*. Paris: XO Editions/poche Pocket, 2011.

- *L'alliance brisée* – Paris: XO Editions/poche Pocket 2012.
- *Un dernier baiser avant le silence*. Paris: XO Editions/poche Pocket, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges – *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les éditions de minuit, 2000.
- DUPONT-MONOT, Clara – *Le roi disait que j'étais diable*. Paris, Grasset, 2014.
- *La Révolte*. Paris, Stock, 2018.
- FALCONIERI, Tomaso di Carpegna – *Médiéval et militant. Penser le contemporain à travers le Moyen Âge*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2015.
- FERRÉ, Vincent – Médiévalisme et Cultural Studies. Enjeux et impensés d'une proximité revendiquée. In SOUILLER, D. [et al.] (Dir.) – *Etudes culturelles, anthropologie culturelle et comparative*. Vol. 2. Dijon: Éditions du Murmure, 2010.
- Médiévalisme et théorie: pourquoi maintenant? In *Médiévalisme, modernité du Moyen Âge*. Paris: L'Harmattan, 2010, p. 7-25.
- *Médiévalisme: Moyen Âge et modernité XXe-XXIe siècles. Histoire, théorie, critique*. Paris: Sorbonne Université, 2011. Habilitation à diriger des recherches. [Accédé le 19 avr. de 2021] Consultable sur l'Internet: <https://hal.archives.ouvertes.fr/tel.01898463>.
- GALLY, Michèle – Médiévistes et modernistes face au médiéval. *Perspectives médiévales*. 35 (2014). [Accédé le 19 avr. de 2021] Consultable sur l'Internet: <http://peme.revues.org/5761>
- FETJAINÉ, Jean-Louis – *La trilogie des elfes*. Paris: Belfont, 1998-2000.
- *Les chroniques des elfes*. Paris: Fleuve Noir, 2008-2010.
- GALLY, Michèle – *À la croisée des temps. Les avatars littéraires du Moyen Âge*. Paris: CNRS Éditions.
- JAUSS, H. R. – *Pour une herméneutique littéraire*. Paris: Gallimard, 1988.
- KOBLE, Nathalie [et al.] (Éds.) – *Le Moyen âge contemporain. Perspectives critiques. Littérature*. 148 (2007).
- *Passé-présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*. Paris: Editions de la rue d' Ulm, 2009.
- LE GOFF, Jacques – *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?* Paris: Seuil, 2013.
- *L'imaginaire médiéval*. Paris: Gallimard, 1985.
- LIBERA, Alain de – *Penser au Moyen Âge*. Paris: Seuil, 1991.
- MARTINEZ, Carole – *Le domaine des murmures*. Paris: Gallimard, 2011.
- MATTHEWS, David. *Medievalism: A Critical History*. Woodbridge: D.S. Brewer, 2015.
- MICHON, Pierre – *Abbés*. Paris: Verdier, 2002.
- *Le roi vient quand il veut*. Paris: Albin Michel, 2007.
- MONTOYA, Alicia [et al.] – Speaking of the Medieval today: French and Francophone Medievalism. *RELIEF. Revue électronique de littérature française*. Vol. 8, n.° 1 (2014), p. 1-19.
- SUAREZ, Pilar [et al.] – *Figures de Perceval. Du Conte du graal au XXIe siècle*. Madrid: Ediciones Presses de l'Université Autonoma de Madrid, 2019.
- VERDUIN, Kathleen – Preface: Where do we find ourselves? *Studies in Medievalism*. Vol. X, 2000, p. 1-2.
- ZUMTHOR, Paul – *Le Moyen Âge de Victor Hugo. Préface à Victor HUGO – Oeuvres complètes*. Paris: Club français du livre, 1967.
- *Parler du Moyen Âge*. Paris: Minuit, 1980.

CAPÍTULO 3
ENTRE LA REESCRITURA DEL PASADO
Y LA REAFIRMACIÓN DEL PRESENTE: ALGUNAS
TENDENCIAS RECIENTES
DEL NEOMEDIEVALISMO ESPAÑOL

Santiago Gutiérrez García

Universidad de Santiago de Compostela

<https://orcid.org/0000-0001-6005-9248>

RESUMEN: El presente artículo estudia el uso de la novela histórica -y de la Edad Media, en general -como parte de la identidad nacional española. Aunque desde comienzos del siglo XIX hasta el presente la Edad Media ha sido uno de los elementos esenciales en la elaboración de ese discurso nacional, para la interpretación actual de ese período histórico han resultado decisivas la visión que sobre ese período histórico ofreció la Generación del 98, y, sobre todo, la apropiación del mismo que llevó a cabo el Franquismo. Por esta razón, a pesar de que la Edad Media mantiene su influencia en la sociedad contemporánea -como muestra la publicación de novelas históricas-, la identidad nacional española actual ha preferido apoyarse sobre todo en el Siglo de Oro, mientras que somete a un proceso de desmitificación a las figuras medievales más características, como el Cid.

Palabras clave: novela histórica, identidad nacional, pintura histórica, Siglo de Oro, política.

ABSTRACT: This article focuses on the use of historical novels –and the Middle Ages, in general– as a part of the national Spanish identity. Although from the beginning of the XIXth Century to the present day the Middle Ages have been a essential element in the construction of this national discourse, the actual view about that historical period han been determined by the interpretation provided by the Generation of '98 and, specially, by its aproppriation by the Franco regime. For this reason, despite the Middle Ages maintain its influence on the contemporary society –as the publication of historical novels shows–, the national Spanish identity is based preferentially on Golden Age, whereas the more characteristic medieval figures, as the Cid is, are subjected to a desmythologizing process.

Keywords: historical novel, national identity, historical painting, Golden Age, politics.

Las páginas que siguen pretenden ofrecer una reflexión acerca de la evolución del neomedievalismo en la cultura española más reciente, considerándolo como un fenómeno que se manifiesta de múltiples maneras -artes plásticas y audiovisuales, fiestas, historiografía...-, pero en el que se le reconoce un papel central a la novela histórica. Este subgénero literario, de hecho, ha sido el objeto de los análisis más exhaustivos e insistentes sobre el tema, pues no en vano ha sido el medio de expresión más importante para la difusión del neomedievalismo en los últimos dos siglos. El análisis que sigue, por tanto, se aborda desde el punto de vista de los estudios literarios, aunque adopta un enfoque amplio, de acuerdo con los principios de la literatura comparada. Por razones de espacio evitaré la discusión teórica acerca de la novela histórica y los problemas que plantea en su definición, si bien se hace precisa una llamada de atención sobre dos de ellos¹. El primero, la unión en un mismo relato de elementos

¹ Los acercamientos teóricos a la novela histórica insisten en su condición heterogénea, que dificulta la caracterización genérica, así como en su indistinción respecto al resto de novelas desde los puntos de vista formal o estructural. El criterio temático

ficcionales e históricos, difícil equilibrio que se ha redefinido desde la crisis del discurso historiográfico de mediados del siglo XX, con la apertura de este último hacia los discursos metafórico y ficcional. El segundo, la relación entre dicho género literario y la sociedad, extensible al resto de la literatura, pero que en la novela histórica se aviva por su peculiar relación entre elementos históricos y ficcionales, a la que se acaba de aludir, la cual determina que tales novelas reflejen las estructuras sociales contemporáneas, pero también que ellas mismas actúen asimismo como vectores del cambio social. Por eso, no se trata sólo de que el subgénero en cuestión surgiese, a principios del siglo XIX, de la concurrencia de diversas circunstancias históricas², sino de que él mismo contribuyó al desarrollo de alguna de ellas, como los movimientos nacionalistas. Hacía así buena la afirmación de Todorov (2013) de que todo acto enunciativo constituye más que una simple representación, un acontecimiento.

En líneas generales, la novela histórica –y, en un sentido más amplio, las recreaciones de la Edad Media– ha seguido en España pautas similares a las de otros países, con su nacimiento durante el Romanticismo o con revivificaciones editoriales recientes, como las promovidas por *Il nome della rosa* de Umberto Eco (1980) o *The Da Vinci Code* de Dan Brown (2003), si bien se observan asimismo factores que singularizan el panorama español. Estos se derivan de la convivencia, en el mismo espacio político-administrativo, de cuatro lenguas con tradición literaria y pretensiones de construir sus respectivos cánones, lo que genera tensiones que trascienden el ámbito literario y afectan a la construcción de discursos nacionalitarios, que se sustentan en la proyección histórica de sus elementos identitarios.

y su enfoque historicista –esto es, la ubicación de la trama en una época alejada temporalmente respecto al momento de la composición y el tratamiento de la misma a partir de datos historiográficos– son, por tanto, los asideros más firmes con los que cuenta la crítica para la consideración como género de la novela histórica. V. Fernández Prieto (1996, pp. 213-214 y 1998, 177-178) y Mata Indurain (1995, pp. 13-20).

² Que Lukács (1979, pp. 15-29) condensa en tres: la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas, los movimientos nacionalistas y el ascenso de la burguesía. V. asimismo Ferreras (1976, pp. 30-34).

Debido a esta circunstancia, el caso español muestra las posibilidades de utilización política e ideológica del neomedievalismo, ya desde la aparición de las primeras novelas históricas. No en vano, éstas se vinculaban con el establecimiento del régimen liberal, según reflejan sus fechas de publicación, en los últimos años del Absolutismo y la década de 1830³, al tiempo que evidencian a menudo su trasfondo ideológico, en el seno del debate partidario de la época. Tan conocidas son, por ejemplo, la denuncia del absolutismo que realiza Telesforo de Trueba y Cossío en *The Castilian* (1829), como las tendencias conservadoras de *El señor de Bembibre* de Enrique Gil y Carrasco (1844) o foralistas de *Amaya o los vascos en el siglo VIII* de Francisco Navarro Villoslada (1877) (Rubio Cremades, *s.f.*).

Análogas posibilidades de aprovechamiento político presentan las artes plásticas durante ese período, tanto en su despliegue en los monumentos de exaltación monárquica –por ejemplo, el arco triunfal efímero que adornó la entrada en Madrid de María Cristina de Borbón, última esposa de Fernando VII, en 1829, o el monumento proyectado para celebrar la jura por las Cortes de la princesa Isabel como heredera en 1833 (Martín, 1998, p. 61)–, como sobre todo en la pintura de tema histórico. Esta última, que se convirtió en expresión hegemónica del arte oficial a partir de 1856, desde que, por iniciativa de Isabel II, se organizaron las Exposiciones Nacionales de pintura (Hernández-Cava & Suárez Hernández, 1987, p. 29), reflejó asimismo las filiaciones partidarias de sus cultivadores. Es así que las pinturas se hacían eco ya de la ideología conservadora –como sucede en *La campana de Huesca* de José Casado del Alisal (1880)– ya de la progresista –así, *La ejecución de los comuneros* de Antonio Gisbert (1860) (Reyero, 1989, pp. 134-136 y 1999, p. 225). La estrecha filiación

³ A pesar del antecedente de *El Rodrigo. Romance épico* de Pedro Montegón (1793), *Ramiro, conde de Lucena* de Rafael Húmera y Salamanca (1823) se suele considerar la primera novela histórica del Romanticismo español, cuyos principales frutos se prolongan durante las dos décadas siguientes. Con todo, Yáñez (1991, pp. 79-83) menciona una obra de Montegón, *Eudoxia, la hija de Belisario*, que se publicó ese mismo año y que era una adaptación del *Bélisaire* de Jean-François de Marmontel (1767).

entre la pintura historicista y la novela histórica, tanto en lo referido a sus recursos narrativos como a su función propagandística, se explica por el fundamento escriturario que las bases de las Exposiciones Nacionales imponían a las obras concursantes. La exigencia de exhaustividad documental era, de hecho, uno de los requisitos que el *Manual del pintor de historia*, de Francisco de Mendoza (1870), planteaba para la consecución de una obra pictórica adecuada, lo cual, por lo demás, revelaba la importancia que en este tipo de pintura se otorgaba a la elección de los temas (Sanmartín Bastida, 2002, p. 444). Conocida es, a este respecto, la deuda del cuadro *Doña Juana la Loca* de Francisco Pradilla (1877) con un pasaje de las *Epístolas* de Pedro Mártir de Anglería, que a su vez reprodujo en su *Historia de España* (1850-1967) Modesto Lafuente, el historiador más utilizado por los pintores decimonónicos, quien ofrecía una interpretación liberal de la historia nacional (García Melero, 1997, p. 323; Pérez Vejo, 2015, p. 32-35; Rincón García, 1997, p. 395).

La visión que el arte historicista del XIX ofrecía de la Edad Media no era, por tanto, uniforme, pues dependía del enfoque político que se proyectase sobre ella. Sin embargo, sí que se forjaron una serie de grandes imágenes y mitos, que sirvieron para elaborar la conciencia nacional española: la defensa de la religión, el impulso bélico, que se prolongaría en la expansión ultramarina del siglo XVI, y la condición de período formativo del ser nacional. El atractivo que la Edad Media ejercía para este fin se explica porque se consideraba la época de surgimiento de las principales identidades europeas, lo que la hacía idónea para fijar en ella los principales mitos nacionales de fundación. Por ejemplo, el de la democracia primigenia, de raíz municipalista (Fox, 1997), que se oponía al despotismo de los Austrias y que simbolizaba la jura de Santa Gadea, que el Cid forzó a Alfonso VI⁴. Por otro lado, la idea esencialista de la nación, dominante entonces, que consideraba a esta última una entidad natural y atemporal, se

⁴ Aunque Pérez Vejo (2015, p. 65) señala que el cuadro alusivo de Marcos Hiráldez Acosta (1864) también se interpretó bajo una perspectiva aristocratizante.

legitimaba en la medida en que demostraba su existencia desde tiempos remotos (Esteban de Vega, 2012, p. 129). Por todo ello era preciso trazar una línea de continuidad que uniese ese momento originario con el presente. Los nacionalismos periféricos españoles -gallego, vasco y catalán-, por ejemplo, lo harían por medio de un relato en tres fases -plenitud inicial, decaimiento y redención⁵, en el que los siglos medios se imaginaban como una edad de oro⁶ perdida, cuyo recuerdo servía de legitimación para la recuperación nacional contemporánea. No es casual que la primera novela histórica en catalán, *La orfaneta de Menargues* de Antoni de Bofarull (1876), se situase en el reinado de Fernando de Antequera, el primer rey aragonés de la dinastía Trastámara⁷, o que, ya con el cambio de siglo, el modernismo catalán adoptase el gótico como una de sus principales fuentes de inspiración e incorporase las directrices sobre la casa catalana, de origen también gótico, elaboradas por Josep Puig i Cadafalch (Cócola Gant, 2017).

A pesar de que el siglo XIX determinó en buena medida la idea de la Edad Media que se tendría en los siglos siguientes, para el caso español resultan determinantes las correcciones que sobre la misma aplicaron el pensamiento noventayochista y la dictadura franquista. El primero asoció las ensoñaciones medievales con las causas que habían conducido al país a la decadencia y al desastre del 98 y que impedían su modernización y su regeneración. El descrédito de la Edad Media, que se sintetiza en la célebre frase de Joaquín Costa, «doble llave al sepulcro del Cid, para que no vuelva a cabalgar» (Costa, 1914, 78), coincidió con el agotamiento de la pintura historicista y la sustitución como estilo arquitectónico nacional del neomudéjar, que

⁵ Las características de los relatos historiográficos de los nacionalismos periféricos españoles y su búsqueda de raíces remotas se exponen en Rivière Gómez (2000).

⁶ Así la califica, por lo que se refiere a la historiografía galleguista, Barros (1994, p. 257).

⁷ La novela, cuyo subtítulo era *Catalunya agonitzant*, fue acusada de ofrecer una visión distorsionada de la historia en clave nacionalista (Tiñena, 2016, p. 185). V. asimismo Sunyer (2004, pp. 138-139).

identificaba a España con Oriente, por el neoplateresco, que evocaba las ideas de conocimiento y modernización a través de dos de sus edificios inspiradores, las universidades de Salamanca y de Alcalá de Henares (Bueno, 1989). No obstante, la impugnación noventayochista de la España medieval se resolvió de manera paradójica, ya que los autores del 98, en su búsqueda de las esencias nacionales perdidas, previa a la regeneración del país, creyeron encontrar aquéllas en el campesino castellano, depositario de las mismas desde la Edad Media. Así exaltaron el papel cohesionador que en la formación de España había desempeñado Castilla, cuya época de esplendor situaron en los siglos medios. Tales presupuestos, sin ir más lejos, servirían de guía a la labor Menéndez Pidal para sus estudios filológicos y sobre el folclore, con los que buscó restituir la dignidad internacional de España como nación a través de la recuperación de su producción literaria medieval (Gerli, 2001).

También el Franquismo tuvo en cuenta los postulados de los pensadores del 98 o del propio Pidal⁸ para su particular interpretación de la historia de España. Aunque se ha observado que la dictadura franquista y su partido único, FET y de las JONS, poseían una visión rudimentaria de la historia, ajena a toda elaboración científica y apenas limitada a la exaltación de sentimientos patrióticos por medio de la retórica y el adoctrinamiento, no es menos cierto que ambos utilizaron la Edad Media como elemento de legitimación y que, junto a los reinados de los Austrias Mayores, convirtieron dicha época en una de las preferidas para sus evocaciones historicistas. Se da así la paradoja de que, si bien la novela histórica sufrió durante la Dictadura un aparente decaimiento –que, en todo caso, Sanz Villanueva (2000, p. 356) matiza– frente a otras formas de relato, como el realismo social o la narrativa experimental; o de que el régimen no se interesase demasiado por el cine sobre la Edad Media, y en general el cine

⁸ Cuyas aportaciones las autoridades franquistas no dudaron en manipular, aun cuando Menéndez Pidal constituyese una figura incómoda y nunca aceptada por el régimen (Lacarra, 1980).

histórico (Salvador Miguel, 2009, p. 521), por otro lado eligió la Reconquista, entendida como empresa bélica religiosa y patriótica, como uno de los puntales sobre los que justificó su instauración a través de las armas⁹. Y a la vez, reinterpreta el pensamiento noventayochista, promovió la identificación de Castilla con el ser nacional español, como sustento a su concepción centralista del Estado. Al Franquismo, de hecho, no le faltaron las ocasiones para reforzar esa vinculación con la España medieval, como la peregrinación nacional a Compostela, que organizó Falange durante el Año Jacobeo de 1943; la celebración del milenario de Castilla en Burgos, ese mismo año; la ubicación en el castillo de la Mota de la Escuela Superior de Mandos José Antonio de la Sección Femenina (Rosón Villena, 2014, p. 101-172); la promoción de lugares de la memoria ligados a la Reconquista, como Covadonga y Santiago (Ríos Saloma, 2011, pp. 58-63 y 2017, pp. 156-157); o, en fin, la identificación de Franco con caudillos medievales, tal que Pelayo y, sobre todo, el Cid.

Así pues, si la Edad Media se ha utilizado, desde el siglo XIX, para elaborar el discurso identitario español, la reinterpretación que de esa época ofreció el Franquismo ha resultado decisiva para entender la visión de la misma que se ha impuesto en la España contemporánea, así como sus limitaciones y posibilidades. Y ello, en un momento como el presente, marcado por un resurgimiento del interés por la historia, cuyo despegue coincidió con el advenimiento de la Democracia, a mediados de los años 70. Tal circunstancia, con todo, no es exclusiva de la cultura española. Las incertidumbres de finales del siglo XX e inicios del XXI han propiciado en otros países las miradas retrospectivas y la búsqueda de sentidos, no en el presente o en un futuro que se presume adverso, sino en el pasado. Esa procura de referentes se reviste de una voluntad de reescritura e imposición de nuevas voces que se consideran relegadas por los

⁹ Ya durante el reinado de Isabel II, el gobierno de O'Donnell había usado la Reconquista como elemento propagandístico (Ríos Saloma, 2011, pp. 53-56).

discursos sociales hegemónicos, ahora en crisis¹⁰. Ello explicaría en parte la eclosión de la novela histórica, la cual se ha beneficiado asimismo –como también ha sucedido con otros géneros literarios, como la novela negra– de la vuelta a la narratividad que se produjo a fines del siglo XX, después de una época de experimentalismo literario y del callejón sin salida de la deconstrucción (Langa Pizarro, 2004, p. 112; Yerro Villanueva, 2001, p. 226).

A mayores, Colmeiro (2000, pp. 224-225) ha destacado una particularidad de la sociedad española, que la ha empujado hacia las indagaciones históricas: el olvido que el pacto de la Transición habría impuesto sobre las décadas precedentes, lo que evitó, al menos en los inicios del régimen democrático, una revisión del Franquismo y su legado. De esta forma, y a pesar de la profunda renovación de la historiografía española desde los años 70, otras vías enunciativas no oficiales se sumaron a la rectificación de las narrativas históricas, lo que explicaría la proliferación de novelas y películas sobre temas que estaban pendientes de ser relatados de nuevo, especialmente, y con diferencia, la Guerra Civil y la posguerra¹¹. El desarrollo reciente del género histórico en España ha tenido, por tanto, mucho de ajuste de cuentas con el pasado propio, con vistas al establecimiento de una nueva legitimidad política y a la reconsideración de los viejos mitos nacionales promovidos durante la Dictadura. Sólo que, a pesar de la atracción casi obsesiva que se ha sentido por la historia más reciente, se ha mantenido en estos años un cierto margen para las obras que se ambientan en la Edad Media. Los motivos para esa vigencia de lo medieval han sido variados y van desde el escapismo, a la fascinación que ejercía una época vista como una alteridad exótica,

¹⁰ Se suele poner como ejemplo de esto a la novela hispanoamericana y su superación de la visión eurocéntrica. V. Kohut (1997) y Grützmacher (2006).

¹¹ De ahí el título irónico de la novela de Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, Seix Barral, Barcelona, 2007, que a su vez es una reelaboración de otra obra previa, de título no menos explícito, *La malamemoria*, Del Oeste Ediciones, 1999. Langa Pizarro (2004, p. 111) contabiliza más de ciento setenta novelas de ese tema entre 1975 y 1982.

pasando por las analogías de la contemporaneidad con los siglos medios (Pérez Priego, 2005, p. 583-584). Pero en general, también este tipo de obras, compuestas durante los primeros años de la Democracia, muestran esa intención de rectificación del pasado, que se ha reflejado a menudo en el tono desmitificador y crítico que han asumido las mismas. En este sentido, la literatura y el cine han ido de la mano, según se observa en películas como *La portentosa vida del padre Vicente* (1978) de Carles Mira, *La conquista de Albania* (1983) de Alfonso Ungría, *Don Jaime el Conquistador* de Antoni Verdagué (1994) o *La marrana* (1992) de José Luis Cuerda -contrapunto de *1492: La conquista del paraíso* de Ridley Scott (1992)-, por no citar la revisitación paródica del astracán, que conoció una moda pasajera a comienzos de los años 80¹².

En cuanto a la novela histórica, su momento de eclosión tras la muerte de Franco se ha situado ya en 1975 (Sanz Villanueva, 2000, p. 356), ya en 1980 (Langa Pizarro, 2004, p. 107), si bien importa menos la fecha concreta que la coyuntura histórica del cambio de época que tal revivificación refleja, pues algunas tendencias que se consolidaron a finales de los 70 y comienzos de los 80 se insinuaban ya durante el Franquismo tardío¹³. El florecimiento del género durante esos años se refleja en las cifras que calcula Sanz Villanueva (2000, p. 367): más de cuatrocientas obras entre 1975 y 1999, que suben a más de quinientas si se les añaden las biografías noveladas. Un volumen tal se dividiría en un primer período de ascenso notable, que alcanza hasta mediados de la década de los 80, y la verdadera explosión, concentrada en los años finales del siglo, con fases de publicación

¹² Fruto de la cual se rodaron tres películas: *Cristóbal Colón, de oficio descubridor* de Mariano Ozores (1982), *El Cid Cabreador* de Angelino Fons (1983) y *Juana la Loca... de vez en cuando* de José Ramón Larraz (1983). Aunque este tipo de filmes pudiera estar influido por *History of the World. Part 1* de Mel Brooks (1981), con la que compartían, por ejemplo, el tono caricaturesco o el uso del anacronismo como recurso cómico, destaca sobre todo la elección de tres personajes de la Edad Media española que la tradición había convertido en mitos historiográficos.

¹³ Por ejemplo, aunque no es novela, sino drama histórico, *Anillos para una dama* de Antonio Gala (1973), ya revisaba la figura del Cid a través de Jimena, ya viuda, y su relación con Minaya Álvar Fáñez.

desmedida, como la de 1985-94, que acumula ciento setenta y cinco títulos, o el lustro 1995-99, con más de ciento cincuenta. Ese último año, 1999, reúne por sí solo cuarenta novelas. Además, el auge del género coincidió con el éxito internacional de *Il nome della rosa* de Umberto Eco –traducido al español en 1982–, que estimuló el mercado editorial y multiplicó los títulos publicados. Demostración y consecuencia de este suceso fue la concesión en los años subsiguientes del Premio Planeta, el más comercial de los galardones literarios españoles, a varias novelas históricas, algunas de ellas de ambiente medieval. Desde entonces el panorama literario español muestra una selva desbordante de títulos, tendencias e iniciativas editoriales e institucionales, que alcanza hasta el día de hoy. La concesión en 2020 del citado premio a *Aquitania* de Eva García Sáenz de Urturi prueba que el *thriller* histórico medieval goza de vitalidad, casi cuarenta años después de que Eco popularizase dicho modelo.

Como sucedía con el cine, la literatura también ha dirigido hacia el pasado una mirada llena de objeciones y ha propuesto nuevas claves interpretativas desde enfoques variados. Esa ansiedad reivindicativa, en la medida en que cuestiona un discurso canónico previo, a menudo se ha acompañado de reflexiones sobre la naturaleza de la historia y su proceso compositivo, aunque sobre todo ha privilegiado las indagaciones sobre lagunas y supuestas ocultaciones del relato histórico (Huertas Morales, *s.f.*). Y buena parte de esas zonas de sombra afecta a discursos sociales minorizados –de género, religioso, étnico– que se consideran que han quedado silenciados a lo largo de los siglos (Huertas Morales, 2015, p. 124). Una de las más transitadas ha sido la perspectiva de género, envés del discurso historiográfico tradicional, de enunciación masculina. Es por esto que, entre quienes han cultivado la novela histórica en estos años más recientes, abundan las escritoras y los relatos con protagonistas femeninas. Entre estas segundas sobresalen dos figuras: las reinas Urraca I de Castilla y Juana I la Loca, ambas de larga tradición en la literatura –y las artes– desde el siglo XIX. Tanto *Urraca* (1982)

de Lourdes Ortiz, como *La reina Urraca* (2000) de Ángeles Irisarri denuncian las supuestas falsedades que sobre la reina habría vertido la historia oficial, representada por la *Historia Compostelana* que ordenó componer el arzobispo Gelmírez. Y ambas obras ligan la restitución de la verdad histórica con la recuperación de la enunciación femenina, que en ellas encarnan, respectivamente, la propia Urraca y su hija Sancha¹⁴. En cuanto a la reina Juana, además de dedicársele varias novelas, ha destacado por su repercusión la película *Juana la Loca* de Vicente Aranda (2001), que, como su antecesora *Locura de amor* de Juan de Orduña, adaptaba el drama homónimo de Manuel Tamayo y Baus (1855). Para Aranda la supuesta demencia de Juana no era sino desesperación amorosa, lo que cuestionaba de nuevo las versiones oficiales en las que la demencia justificaba su apartamiento del trono. Juana, entonces, se habría visto despojada de sus derechos a la corona víctima de un mundo dominado por los hombres. Otras obras se podrían mencionar, a simple título ilustrativo, en las que las protagonistas, siendo personajes históricos de relieve, o incluso ficticios, asumen papeles tradicionalmente masculinos, como sucede en *El rey transparente* de Rosa Montero (2005) o *El rapto del Santo Grial* de Paloma Díaz-Mas (1984). Y, entre las que narran desde el punto de vista de minorías étnicas y religiosas, *La calle de la judería* de Toti Martínez de Lezea (1998) o *El puente de los judíos* de Martí Gironell (2007), que dan voz a los hebreos, o *El manuscrito carmesí* de Antonio Gala (1990), que está relatada desde el lado musulmán.

Si los ejemplos anteriores cuestionan el pasado, es para que éste último sea rehecho desde el presente; o, dicho con otras palabras, para que el presente cambie sus presupuestos ideológicos sustentados sobre la comprensión del pasado. Se trata, en el fondo, de una impugnación del propio presente, que de nuevo se vale, como mecanismo distanciador, de un ayer convenientemente presentificado. Esto explica que también en las novelas históricas más

¹⁴ La contestación de la novela a las fuentes tradicionales sobre Urraca ha sido analizada en Uribe-Sánchez (1995).

recientes la representación del pasado sea entendible como trasunto del presente o suponga un desmontaje, desde la visión del mundo actual, de mitos de la cultura medieval que se consideran vigentes todavía hoy. Bastarán tres ejemplos, extraídos de entre las obras de más fortuna de crítica o público. *Mansura* de Félix de Azúa (1984) cuenta, a partir de la crónica de Jean de Joinville, las peripecias de un grupo de catalanes en la Séptima Cruzada, si bien tras el fracaso de la expedición subyacen las frustraciones de la generación del 68, a la que pertenecía el autor, causadas por la muerte de las utopías. La ya citada *El rapto del Santo Grial* de Díaz-Mas (1983), en cambio, expone el peligro de la consecución de los ideales. Advertido de esa paradoja, el rey Arturo promueve y obstaculiza el hallazgo del Grial, sabedor de que, una vez que se alcancen los referentes utópicos, no habrá objetivos que le den sentido a la vida¹⁵. Nótese que las fechas en las que se escriben ambas obras coincide con el final de la Transición española y el comienzo de la institucionalización del sistema democrático, unos años marcados en política por lo que por entonces se denominó como el desencanto¹⁶, es decir, la disipación de los ideales forjados en la oposición a Franco y la aceptación del pragmatismo impuesto por el sistema parlamentario. Por último, *El peregrino* de Jesús Torbado (1993) ofrece una visión cínica y descarnada de las peregrinaciones medievales, en especial del Camino de Santiago, en el que se identifican el mismo egoísmo y falta de escrúpulos que, según reza en uno de los paratextos de la obra, se encontrarían en el mundo actual. Y ello, justo en el año en que, tras la inercia de los fastos del V Centenario de 1992, la Xunta de Galicia realizó una promoción, inédita por lo intensa, del Año Santo Jacobeo. La novela de Torbado, por tanto, se aprovecha de la fiebre de las conmemoraciones históricas para demoler el evento que supuestamente celebra.

¹⁵ La propia autora vinculó la obra a las condiciones sociales vigentes en el momento de su escritura (Díaz-Mas, 2019, p. 13).

¹⁶ V. dicho concepto y su crítica en Tusell (1978).

Ahora bien, una de las vías de refutación del pasado que hay que tener presente al acercarse a la novela histórica española afecta, como ya se adelantó con anterioridad, a la propia identidad de España y a su configuración nacional. Esta peculiaridad del género histórico español resulta casi esperable a la vista de la viveza que en la actualidad mantiene ese debate y del encono que en ocasiones suscita. Pero también lo es porque la novela histórica se puede considerar un género nacional (Huertas Morales, 2015, p. 45), en tanto en cuanto que los temas que se eligen para la misma proceden sobre todo de la historia del propio país, a lo que no es ajena la producción novelística española. El género, por todo ello, se ofrece como una oportunidad para rehacer los relatos de la historiografía académica y, también, como un espejo en el que se refleja el conflicto entre territorios, entre estos y el todo nacional o entre las maneras de entender este último.

El proceso de descentralización que condujo en España al establecimiento del Estado Autonómico conllevó el despliegue de organizaciones administrativas regionales que buscaron su legitimidad en la historia. Si es cierto que el Estado hace la nación, también lo sería que la historia contribuye a la tarea. Rivière Gómez (2000, p. 213-214), sin ir más lejos, observa que, con la instauración de las Autonomías, en los respectivos territorios tuvo lugar un notable aumento de la producción historiográfica, que recibió además un decidido apoyo institucional. Pero, añade, dicha historiografía retomó y perpetuó muchos de los mitos vigentes durante el Romanticismo, buscando con ello la creación o la consolidación de los correspondientes discursos identitarios, en ocasiones a costa del estancamiento metodológico de la ciencia historiográfica, tal y como detectó De Riquer i Permanyer (1992) para el caso de la elaborada en Cataluña. Esa vuelta a los mitos nacionales por parte de las historiografías periféricas se aprovechó de la crisis general que la disciplina arrastraba desde mediados del siglo XX y, ante ese panorama, habilitó la novela histórica como un recurso útil para narrar un pasado, si no verdadero, sí al menos

verosímil, cuyo empleo de fuentes documentales ha contribuido a validarla para funciones cercanas a las de los libros de textos (Huertas Morales, 2015, p. 31).

No está de más recordar, a este respecto, la ya citada estructura tripartita de los relatos del nacionalismo periférico y el lugar que en ellos ocupaba el período medieval como momento primigenio de plenitud nacional, truncada en la Edad Moderna. Pero también habría que considerar la fijación de esos discursos historiográficos por los momentos de pérdida, aquellos que explican las razones del decaimiento y la postración nacionales. El resultado es la elección de la Edad Media como época predilecta para la ambientación de una cantidad apreciable de novelas, dando lugar a veces a verdaderos ciclos de obras asociados a regiones, como las que recrean el País Vasco medieval o Al-Andalus, estas últimas publicadas por la editorial cordobesa Almuzara (*ibid.*, p. 47 y 125-126). En esta línea de búsqueda de los referentes identitarios más reconocibles, las novelas situadas en la Cataluña medieval, por ejemplo, recrean con insistencia la Barcelona de aquellos siglos, imagen de la sociedad mercantil e internacional idealizada por el catalanismo –así, *La catedral del mar* (2006) y *Los herederos de la tierra* (2016) de Ildefonso Falcones, *Te daré la tierra* de Chufo Lloréns (2008) o *El mercader* de Coia Valls Lora (2013) – o las intrigas en torno a los templarios y el catarismo –*El càtar proscrit* de Jaume Clotet i Planas (2016) o las novelas sobre Guillem de Montclar de Núria Masot. Para el caso gallego, sobresalen asimismo la promoción de algunos de los grandes mitos medievales, en especial la revuelta irmandiña –la temprana *Un home de Vilameán* de Xoán Bernárdez Vilar (1976), *En tiempo de balcones* de Fran Zabaleta (2016) o el drama *Unha primavera para Aldara* de Teresa Moure (2009) – y el rey don García –*O cervo na torre* (1994) y *Morte de rei* (1996) de Darío Xohán Cabana. Por lo demás, la propuesta de una obra como *A arte de trobar* de Santiago Lopo (2017), que asocia el supuesto sometimiento de Galicia a Castilla con el declive de la lengua y la literatura gallegas, revela hasta qué punto

los principios del nacionalismo romántico se mantienen vigentes en este tipo de obras.

Esta eclosión del medievalismo en la España autonómica tiene su contrapunto, a menudo dialéctico, en la toma de conciencia de un discurso identitario nacional español, que comenzó a rearmarse moralmente a fines de la década de los 90, después del descrédito en que lo había sumido la exaltación de patriotismo imperial del Franquismo. Dicho resurgimiento puede ponerse en relación con el renovado interés que en esos años se despertó por el estudio de los símbolos nacionales españoles –y por la historia en general–, que a su vez se vincularía a otros acontecimientos, como el centenario del Desastre del 98 y el comienzo en 1996 del gobierno de José María Aznar (Fuentes, 2002, p. 9), promotor del denominado «nacionalismo constitucional». Sin embargo, el interés por la historia española y sus signos identitarios habría comenzado algo antes de esa fecha simbólica. El mismo año 96 Arturo Pérez Reverte publicó *El capitán Alatriste*, primera de una serie de siete novelas que se prolongó hasta 2011, en las que se acercaba al período de decadencia del Imperio Hispánico. Pero ya antes, en el año clave de 1990 habían aparecido otras tres novelas sobre la Edad Media de gran repercusión –*La tabla de Flandes* del propio Pérez Reverte, *El manuscrito carmesí* de Gala y *Guadalquivir* de Juan Eslava Galán–, que demostraban el nuevo impulso que estaban adquiriendo las ficciones históricas (Huertas Morales, 2015, p. 62). Con el cambio de siglo se afianzó la preocupación por la historia propia y la necesidad de contarla de nuevo, según se desprende del éxito que obtuvo *Memoria de España*, serie documental de RTVE, que se emitió dividida en veintiséis capítulos y dos temporadas entre el 3 de febrero de 2004 y el 15 de marzo de 2005. Otros productos audiovisuales siguieron la estela de dicha serie en su interés por diversos momentos de la historia española, incluyendo *Alatriste*, la versión cinematográfica de la novela de Pérez Reverte, que dirigió Agustín Díaz Yanes y que fue estrenada en 2005. Los frutos recientes que más notoriedad han

alcanzado en este ámbito han sido la serie *Isabel*, sobre la vida de Isabel la Católica, emitida entre el 10-9-2012 y el 1-12-2014, y *El Ministerio del Tiempo*, cuyas cuatro temporadas y cuarenta y dos episodios se han emitido entre 24-2-2015 y 23-6-2020.

A pesar de que, durante estas últimas décadas, las ficciones históricas muestran una gran variedad en sus temas, no pasa desapercibida la notable influencia que desde su aparición ha tenido el ciclo de *Alatriste*. Incluso uno de los protagonistas de *El Ministerio del Tiempo*, Alonso de Entrerriós, recuerda el perfil del personaje de Pérez Reverte por su condición de soldado de los tercios de Flandes. No obstante, resultaría reduccionista explicar esta insistencia en motivos y personajes tomados del Siglo de Oro únicamente a partir de *Alatriste*. Dicho ciclo novelesco tan sólo habría contribuido a afianzar un auge que se rastrea incluso a finales de la década de los 80 y que se detecta, por ejemplo, en la exposición que el Museo del Prado dedicó a Velázquez, entre el 23 de enero y el 1 de abril de 1990, el primer acontecimiento museístico de masas de la Democracia, al que acudieron más de medio millón de visitantes¹⁷. Como parte de este proceso habría que considerar, asimismo, la resignificación del antiguo barrio de Atocha, de Madrid, que pasó a ser conocido con el nombre de Barrio de las Letras, en conmemoración de los escritores barrocos que habitaron en él. O, yendo más lejos aún, la denominación como Barrio de los Austrias a la zona de Madrid que se extiende al sur de la Puerta del Sol y la calle del Arenal, por zonas del barrio de la Ópera, Las Vistillas o La Latina. Aunque en la adopción de estos nombres han pesado sobre todo los criterios turísticos, no por ello pierde valor la elección del Siglo de Oro como mecanismo autorrepresentativo y como elemento articulador de esos dos espacios de la capital de España. No en vano son evidentes las analogías con la maniobra efectuada a comienzos del siglo XX en el

¹⁷ V. «Velázquez [Exposición 1990]». In *Enciclopedia del Museo del Prado*. Disponible en internet en <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia> [consultado el 12-5-2020].

barrio de la Catedral barcelonés, con su bautizo como Barrio Gótico y su buscada asociación con los siglos XIII al XV, que se consideraban el período de esplendor de Cataluña (Cócola Gant, 2011). La promoción del Siglo de Oro ha tenido continuidad hasta fechas más cercanas, tal que la celebración del IV Centenario de la muerte de Cervantes, en 2016, que se vio acompañada incluso por un incierto intento de exhumación de los restos del escritor, interpretable como una maniobra de promoción de la citada efemérides.

Giulia Quaggio destaca el papel decisivo que en la configuración cultural de la España democrática desempeñó el Ministerio de Cultura de los gobiernos de Felipe González, cuya política se dirigió al desmontaje de los lugares comunes de la España tradicionalista que encarnaba el Franquismo (Quaggio, 2014, p. 296). No cabe duda de que la elevación del Siglo de Oro a la categoría de época representativa de la historia y el ser españoles responde en sus rasgos principales a la actitud que se adoptó durante esos años en la reconfiguración de la identidad nacional. Pero la cuestión es por qué los gobiernos de la naciente Democracia se fijaron en el período áureo, sobre el que, paradójicamente el Franquismo había basado sus ensoñaciones imperiales –ahí está, por ejemplo, el cultivo del estilo neoherreriano a partir de los años 40¹⁸. Quizá porque constituye una época de apogeo, pero con las sombras suficientes como para esquivar la retórica que sobre el mismo proyectó la Dictadura, ya que, si bien su etapa inicial, la primera mitad del siglo XVI –la preferida por el régimen de Franco– se podía reivindicar por sus triunfos militares, no tardaron estos en dejar paso a una prolongada decadencia, que, desde la perspectiva actual, abre la posibilidad a una mirada crítica de esos años. Y dicho cuestionamiento se podía extender incluso al propio siglo XVI, como mostrarían dos recientes series televisivas como *La peste* (2018-2019), que reconstruye la Sevilla quinientista y sus contradicciones sociales, e *Inés del alma mía*

¹⁸ V. las connotaciones histórico-políticas de este estilo, a través de su vinculación con el monasterio del Escorial, en Andrés Eguiburu (2014, p. 62).

(2020), que revisa la conquista de América desde una perspectiva a la vez antiheroica y femenina. En cambio, esa segunda fase de declive político se compensaba con un auge de la vida cultural, del que la España democrática podía enorgullecerse sin ser acusada de alentar el nacionalismo españolista y sus connotaciones franquistas. Más aún, incluso la agresividad inherente a todo proceso de expansión territorial, como fue la conquista de América, se vio matizada por una retórica apaciguadora, que optaba por el encanto de la diplomacia suave de la cultura. Es lo que explicaría, por ejemplo, el empleo de expresiones como «encuentro de culturas» o «encuentro de dos mundos» durante las conmemoraciones del V Centenario, celebrado en 1992; o la recuperación de la figura de Bartolomé de las Casas durante los años 80, cuya obra polémica lo convertía en abanderado de una actitud revisionista de la conquista de América (Quaggio 2014, p. 296). El éxito de un personaje como Alatríste, un guerrero moralmente derrotado, residiría en buena medida en su adaptación a este imaginario, en el que la reivindicación internacional de España y su justificación histórica se consiguen por medio de las letras y no de las armas.

Algo parecido se ha intentado con la Edad Media, la cual se ha querido interpretar como un modelo de convivencia a partir del sintagma «España de las tres culturas» –cristiana, musulmana y judía–, cuya capital simbólica se ubicaría en Toledo. Incluso en 1984 el Ministerio de Cultura dirigido por el socialista Javier Solana, promovió la celebración del centenario de Alfonso X, a quien se presentó como ejemplo de intelectual medieval (Quaggio, 2014, p. 295). Sin embargo, la rehabilitación de los siglos medios entrañaba más dificultades que la del Siglo de Oro, debido al componente bélico que en el fondo subyace tras el concepto de Reconquista. Además, frente a la idealizada convivencia de razas, resulta insoslayable que la Reconquista culminó en dos acontecimientos, la rendición de Granada y la posterior expulsión de gran parte de la población musulmana y judía, que contradicen la supuesta tolerancia de esa

pretendida España multicultural. Por último, la exaltación de la Edad Media desde la cultura se encontraba con otros problemas casi insalvables, como eran la escasa producción literaria, frente a la que pueden alegar otros países –por ejemplo, Francia–, y, salvo excepciones, la dependencia de modelos foráneos de buena parte de las obras conservadas. De hecho, como se ha insinuado líneas más arriba, esta fue una de las preocupaciones que guio la labor filológica de Menéndez Pidal (Gerli, 2001, p. 116).

Todo lo anterior no ha supuesto una postergación de la Edad Media ni un declive del neomedievalismo, cuya vitalidad en la cultura española actual está fuera de toda duda. Lo demuestran la proliferación de fiestas medievales, en el plano de las celebraciones sociales, o, en el literario, las más de mil referencias que recoge el dossier elaborado por Huertas Morales (s. f.), que reúne títulos de novelas históricas publicadas entre 1990 y 2018. Hasta el punto de que Díez de Revenga (1993, p. 70), cuyas observaciones se extienden al conjunto de Europa, considera la ambientación medieval como la preferida por las novelas históricas actuales. Ante tal volumen de producción, es obvio que su aceptación se explica por múltiples razones, que, de enumerarse, obligarían a repetir argumentos de sobra conocidos, entre ellos la asociación de lo medieval con las aventuras, el romanticismo, lo exótico, el misterio... A menudo tales motivos están inducidos por el éxito internacional de autores extranjeros, ya sean Eco, Dan Brown, Ken Follet o, incluso, George R. R. Martin. Ahora bien, no puede negarse que, por debajo de modas más o menos pasajeras, pervive el interés por justificar la propia historia acudiendo a la Edad Media en busca de respuestas. Sucede así que lo medieval sigue vigente porque la identidad española continúa siendo una cuestión abierta, pendiente de definición y susceptible de ser moldeada o manipulada; y una manera eficaz de resolver esa indefinición consiste en recurrir a los orígenes de la propia identidad. No obstante, tampoco se puede obviar que en los últimos años se ha producido una reubicación de la Edad Media en la historia imaginada

de España, debido a su desplazamiento a favor del Siglo de Oro, al menos en lo que se refiere a su capacidad de definir la esencia identitaria española.

El resultado es una consideración ambivalente de los siglos medios, a los que unas veces se acude con una mirada complaciente, desideologizada incluso, y otras se encaran como un problema que hay que enmendar; o dicho en términos literarios, que hay que reescribir. Pero, de un modo u otro, no deja de acudir a ellos. Dicha ambivalencia se demuestra con dos ejemplos recientes, que pueden servir de cierre a estas reflexiones. Por una parte, en 2017 Óscar Eimil publicaba en Almuzara *Reinos de sangre*, ambientada en el siglo XI, durante la turbulenta sucesión de Fernando I de León, y cuyo subtítulo, *La forja de España*, resultaba harto elocuente de en dónde residía el atractivo de dicha coyuntura histórica. Más aún, en una entrevista concedida al *Diario de León* (11-2-2018), el autor advertía de que «Si no conocemos nuestra historia... es mucho más fácil que alguien la falsifique». Y, entre otras consideraciones sobre el contexto histórico de su novela –y por cierto, pocas reflexiones sobre literatura, algo común en los autores de novelas históricas–, destacaba la utilidad de conocer la historia para encarar las actuales tensiones identitarias españolas, al tiempo que echaba en falta la gran novela histórica dedicada a León, que actuase como elemento cohesionador de la identidad local.

El contrapunto lo ofrece *Sidi* de Pérez Reverte, que apareció en 2019, centrada en la figura del Cid. De nuevo el subtítulo, *Un relato de frontera*, orienta acerca de la interpretación que el autor da al episodio histórico que recrea. La suya es una mirada desmitificadora, que aspira a mostrar al hombre que había quedado eclipsado por el mito. Uno de los textos que acompaña la promoción de la obra insiste en esa interpretación:

Rudos en las formas, extraordinariamente complejos en instintos e intuiciones, eran guerreros y nunca habían pretendido ser otra

cosa. Resignados ante el azar, fatalistas sobre la vida y la muerte, obedecían de modo natural sin que la imaginación les jugara malas pasadas. Rostros curtidos de viento, frío y sol, arrugas en torno a los ojos incluso entre los más jóvenes, manos encallecidas de empuñar armas y pelear. Jinetes que se persignaban antes de entrar en combate y vendían su vida o muerte por ganarse el pan. Profesionales de la frontera, sabían luchar con crueldad y morir con sencillez¹⁹.

Reducido el mito de antaño a su condición de guerrero, de hombre de frontera, *Sidi* rectifica la visión que del mismo había impuesto el Franquismo²⁰, lo que demuestra, primero, el peso que este último ejerce aún sobre el tratamiento actual de la Historia de España, y en concreto sobre el de la Edad Media, con el que aún a día de hoy se considera necesario romper; y segundo, que todavía no está cerrado en la España contemporánea el encaje de las figuras y elementos históricos tomados de los siglos medios. Y evidencia asimismo que la vía para la rehabilitación de los mitos medievales pasa por su desencantamiento, es decir, su desmontaje. Ese enfoque desmitificador se encontraba ya en *El Cid* de José Luis Corral (2000), quien igualmente confesaba su intención de descubrir al personaje histórico oculto tras el mito²¹. E idéntica línea se mantiene en la

¹⁹ Disponible en internet en: <https://www.perezreverte.com/libro/731/sidi/> [consultado el 1 de julio de 2020].

²⁰ Según comenta el propio autor en una entrevista, el Cid fue «contaminado por el franquismo, imperial, espada de la cristiandad, martillo de musulmanes, precursor de las Cruzadas habidas y por haber...», al tiempo que niega el carácter patriótico del personaje histórico (https://historia.nationalgeographic.com.es/a/arturo-perez-reverte-eso-que-cid-era-patriota-espanol-es-mentira_14733 [consultado el 1-7-2020]). Recuérdese, a este respecto, la aparición del Cid, vestido con la camisa azul de Falange en el *Romance de Castilla en armas*, que formaba parte de los *Poemas de la Falange eterna* de Federico de Urrutia (1938). V. la utilización del Cid por parte de Ernesto Giménez Caballero, otro escritor falangista, en Galván (2002, pp. 246-247). Con todo, en el citado estudio de Galván se ofrecen ejemplos de interpretaciones del Cid desde perspectivas ideológicas dispares.

²¹ V., por ejemplo, la entrevista concedida por el autor a *El Heraldo de Aragón* (13-2-2014): <https://www.heraldo.es/noticias/sociedad/2014/02/13/corral-el-cid-real-fue-mas-extraordinario-que-el-de-las-leyendas-219300.html> [consultado el 30-8-2020].

serie homónima de Zebra Producciones para Amazon Prime Video, que se estrenó el 18-12-2020. El actor protagonista, Jaime Lorente, declaraba que «Se trataba de explicar al ser humano que hay detrás de la leyenda» o que había «intentado rellenar de humanidad y emoción a una figura que ha sido muy manipulada y prostituida por muchos intereses políticos»²². Llama la atención la cercanía cronológica entre esta serie televisiva y *Sidi*; pero también respecto a la monografía de David Porrinas (2019), en la que reconstruía la vida del Cid y su contexto histórico. Más interesante aún resulta que alguno de los textos destacados para la promoción de este ensayo académico²³, coincida con los que acompañaban a *Sidi*, ya que en ambos casos se insiste en la condición militar del personaje tratado y en la voluntad de desmitificación del mismo, al que Porrinas califica como un señor de la guerra²⁴.

Nótese, en fin, que el abandono del Cid legendario también lo es de la literatura medieval como fuente de legitimación histórica. Y que,

²² *El Periódico* (17-12-2020): <https://www.elperiodico.com/es/tele/20201217/jaime-lorente-cid-amazon-11403639> [consultado el 4 de enero de 2021]. Por lo demás, en dicha entrevista se compara la serie con *Juego de tronos*, al tiempo que se enumeran los elementos sobre los que se basa su historia: «Acción, conspiraciones palaciegas, traiciones, amores y combates». Todo lo cual orienta acerca de algunas razones por las que el Cid se ha convertido en la figura más atractiva hoy en día de la Edad Media española; pero también descubre algunas de las razones por las que ese período histórico mantiene su vigencia actual.

²³ «Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, es una de las figuras históricas más enraizadas en el imaginario colectivo de los españoles, desde el Cantar de Mío Cid hasta la película de Anthony Mann protagonizada por Charlton Heston y Sofía Loren. Pero, ¿fue el Cid un héroe, un símbolo de la cristiandad cruzada, tal y como a menudo se le ha querido pintar? Lo que precisamente distingue al Cid histórico es su cualidad de antihéroe, de señor de la guerra capaz de forjar su destino a hierro y labrarse su propio reino. David Porrinas... plasma en este libro todo lo que la investigación histórica ha alumbrado sobre el Campeador, enfocando en particular en el propio hombre de carne y hueso, el Cid histórico, Rodrigo Díaz» (Disponible en internet en <https://www.despertaferro-ediciones.com/revistas/numero/el-cid-historia-y-mito-de-un-senor-de-la-guerra/> [consultado el 1 de julio de 2020]).

²⁴ Entre 1975 y 2019, en España sólo se habían publicado dos monografías dedicadas al Cid histórico, *El Cid* de Richard Fletcher (1989) y *El Cid histórico* de Gonzalo Martínez Díez (1999). La voluntad de rehabilitar la figura del Cid por medio de su despolitización abarca incluso iniciativas curiosas, como la serie de animación *Ruy, el pequeño Cid* (BRB International / TVE) y el largometraje, asimismo animado, *El Cid, la leyenda* de José Pozo (2003).

por contra, la reivindicación del Siglo de Oro como época nacional más característica, se sustentaba justamente en la producción literaria de esa época. Que la grandeza y la trascendencia internacionales se consigan por medio de la cultura resulta, en fin, más tranquilizador para las contradicciones interiores que agitan la identidad española, a la vez que se considera más correcto como imagen proyectable hacia el exterior.

Referencias

- ANDRÉS EGUIBURU, Miriam – *La arquitectura de la Victoria. La labor de la Dirección General de Regiones Devastadas en Asturias*; bajo la dirección de María Pilar García Cueto. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2014. Tesis de doctorado.
- BARROS, Carlos – Los mitos de la historiografía galleguista. *Manuscrits. Revista d'Història Moderna*. Barcelona: Universitat Autònoma. ISSN: 0213-2397. Vol. 12 (1994), p. 245-268.
- BUENO, María José – Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las exposiciones universales. *Fragments. Revista de Arte*. Madrid: Ministerio de Cultura. ISSN: 0213-1706. Vol. 15-16 (1989), p. 58-70.
- CÓCOLA GANT, Agustín – *El Barrio Gótico de Barcelona. De símbolo nacional a parque temático*. Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Vol. 15 (2011), s. p. [Consultado el 6 de mayo de 2020]. Disponible en Internet: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-371.htm>
- *La revalorización del gótico y su influencia en el modernismo. Historiografía y restauración en Barcelona*. In *CDF International Congress. Proceedings: actes, actas: actes, Barcelona 26th-29th Jun. 2013*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2017.
- COLMEIRO, José F. – La crisis de la memoria. *Anthropos*. Barcelona: Anthropos Editorial. ISSN: 1137-3636. Vol. 189-190 (2000), p. 221-227.
- COSTA, JOAQUÍN. – *Crisis política de España (doble llave al sepulcro del Cid)*. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1914..
- DE RIQUER I PERMANYER, Borja – Apogeo y estancamiento de la historiografía contemporánea catalana. *Historia Contemporánea*. Leioa: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea. ISSN: 1130-2402. Vol. 7 (1992), p. 117-134.
- Diario de León* (11-2-2018). [Consultado el 14 de abril de 2020] Disponible en Internet: <https://www.diariodeleon.es/articulo/filandon/la-gran-novela-historica-leon-llegar/201802110400001745553.amp.html>
- DÍAZ-MAS, Paloma – Cómo y por qué escribir una novela artúrica contemporánea: *El rapto del Santo Grial*. *Storyca*. Valencia: Universitat de València. ISSN: 2340-3748. Vol. 10 (2019), p. 9-13.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier – La Edad Media y la novela actual. *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*. Murcia: Universidad de Murcia. ISSN: 1131-8155. Vol. 3, n.º 3 (1993), p. 69-83.

- ESTEBAN DE VEGA, Mariano – Castilla y España en la historiografía nacional española, 1833-1900. In *De la idea a la identidad: estudios sobre nacionalismos y procesos de nacionalización. Estudios en homenaje a Justo Beramendi*. Granada: Comares, 2012, p. 129-144.
- GARCÍA MELERO, José Enrique – Lugar de encuentros de tópicos románticos: *Doña Juana la Loca* de Pradilla. *Espacio, Tiempo y Forma. Historia del Arte*. Madrid: UNED. ISSN: 1130-4715. Vol. 12 (1997), p. 317-342.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia – Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea. In *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED. Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995*. Madrid: Visor, 1996, p. 213-221.
- *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: Eunsa, 1998.
- FERRERAS, Juan Ignacio – *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*. Madrid: Taurus, 1976.
- FOX Inman – *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra, 1997.
- FUENTES, Juan Francisco – Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX. *Cercles. Revista d'Historia Cultural*. Barcelona: Universitat de Barcelona. ISSN: 1139-0158. Vol. 5 (2002), p. 8-25.
- GALVÁN, Luis – *El Poema del Cid en España, 1779-1936: Recepción, mediación, historia de la filología*. Pamplona: Eunsa, 2001.
- GERLI, E. Michael – Inventing the Spanish Middle Ages: Ramón Menéndez Pidal, Spanish cultural History, and ideology in Philology. *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*. New York: Division of Spanish Medieval Language and Literature, Modern Language Association. ISSN: 0193-3892. Vol. 30, n.º 1 (2001), p. 111-126.
- GRÜTZMACHER, Lukasz – Las trampas del concepto *la nueva novela histórica* y de la retórica de la *historia postoficial*. *Acta Poética*. México: Universidad Autónoma de México. ISSN: 2448-735X. Vol. 27, n.º 1 (2006), p. 143-167.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe [et al.] – Pintura de historia en el XIX español. Cotas de malla, jubones de terciopelo. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*. Madrid: Moloc Ediciones. ISSN: 0212-1700. Vol. 46 (1987), p. 26-35.
- HUERTAS MORALES, Antonio – *La Edad Media contemporánea. Estudio de la novela española de tema medieval (1990-2012)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2015.
- *La novela de tema medieval desde 1990*. s. d. [Consultado el 15 de mayo de 2020]. Disponible en Internet: http://www.ahlm.es/Dossiers/Morales_Huerta_La-novela.pdf
- KOHUT, Karl – *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. In *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 1997, p. 9-26.
- LACARRA, María Eugenia – La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista. *Ideologies & Literatures. A Journal of Hispanic and Luso-Brazilian Literatures*. Minnesota: University of Minnesota. ISSN: 0161-9225. Vol. 3 (1980), p. 95-127.
- LANGA PIZARRO, Mar – La novela histórica española en la Transición y la Democracia. *Anales de Literatura Española*. Alicante: Universitat d'Alacant. ISSN: 0212-5889. Vol. 17 (2004), p. 107-120.
- LUKÁCS, Georg – *La novela histórica*. México: Era, 1966.

- MARTÍN, Fernando A. – Proyecto de monumento para conmemorar la Jura por las Cortes de Doña Isabel como Princesa Heredera del Rey Fernando VII. *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura. ISSN: 0486-0993. Vol. 137 (1998), p. 54-65.
- MATA INDURÁIN, Carlos – Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. In *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona: Eunsa, 1995, p. 13-63.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel – Notas sobre novela contemporánea de tema medieval. In *A zaga de tu buella. Homenaje al Prof. Cristóbal Cuevas*. Málaga: Asociación para el Estudio, Difusión e Investigación de la Lengua y Literatura Españolas, 2005, p. 583-596.
- PÉREZ VEJO, Tomás – *España imaginada. Historia de la invención de una nación*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.
- QUAGGIO, Giulia – *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- REYERO, Carlos – *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1989.
- La pintura de historia. In *El Arte en el Senado*. Madrid: Senado, 1999, p. 219-341.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo – Locura de amor. La reina Juana de Castilla en el arte español. In *VIII Jornadas de Arte La mujer en el arte español*. Madrid: Altapuerta, 1997, p. 384-400.
- RÍOS SALOMA, M. F. – Usos políticos e historiográficos del concepto de Reconquista. *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*. Alicante: Universitat d'Alacant. ISSN: 0212-2480. Vol. 17 (2011), p. 53-56.
- La Reconquista en el primer franquismo: relecturas tras la *nueva cruzada*. In *El franquismo y la apropiación de la historia, la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 2017, p. 137-157.
- RIVIÈRE GÓMEZ, Aurora – Envejecimiento del presente y dramatización del pasado. Una aproximación a las síntesis históricas de las Comunidades Autónomas españolas (1975-1995). In *La gestión de la memoria. La historia de España al servicio del poder*. Barcelona: Crítica, 2000, p. 161-219.
- ROSÓN VILLENA, María – *La construcción visual de identidades en la España franquista a través de los medios (1938-1953)*; bajo la dirección de Jesusa Vega. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2014. Tesis de Doctorado.
- RUBIO CREMADES, Enrique – *La novela histórica del romanticismo español*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s. d. [Consultado el 12 de agosto de 2020]. Disponible en Internet: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz03s0>.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio – Los Reyes Católicos y el cine español. In *L'Edat Mitjana en el cinema u en la novel·la històrica*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009, p. 511-522.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca – *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*. Madrid: CSIC, 2002.
- SANZ VILLANUEVA, Santos – Contribución al estudio del género histórico en la novela actual. *Príncipe de Viana*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana. ISSN: 1137-7054. Vol. 61 (2000), p. 355-380.
- SUNYER, M. – Esquerdes en la identitat. Els Trastàmara a la literatura romàntica. In *Literatura i identitats*. Valls: Cossèntania, 2004, p. 135-159.

- TIÑENA, Jordi – La novel·la històrica a Catalunya (1862-1930). *Catalan Historical Review*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. ISSN: 2013-407x. Vol. 9, n° 9 (2016), p. 181-196.
- TODOROV, Tzvetan – *Nosotros y los otros: reflexiones sobre la diversidad humana*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.
- TUSELL, Javier – El desencanto. ABC Madrid: Vocento. ISSN: 1136-0143. N° 22391 (13-1-1978). [Consultado el 15 de junio de 2020] Disponible en Internet: <https://linz.march.es/documento.asp?reg=r-61782>.
- URIBE-SÁNCHEZ, Antonio – Una crónica medieval moderna: *Urraca* de Lourdes Ortiz. *Analecta Malacitana*. Málaga: Universidad de Málaga. ISSN: 1697-4239. Vol. 18, n.º 2 (1995), p. 319-344.
- YÁÑEZ, María-Paz – *La historia: inagotable temática novelesca. Esbozo de un estudio sobre la novela histórica española hasta 1834 y análisis de la aportación de Larra al género*. Bern: Peter Lang, 1991.
- YERRO VILLANUEVA, Tomás – Novela histórica española actual ambientada en la Edad Media: ensayo de aproximación. In *Itinerarios medievales e identidad hispánica. XXVII Semana de Estudios Medievales, Estella, 17 a 21 de julio de 2000*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2001, p. 221-256.

(Página deixada propositadamente em branco)

SEGUNDA PARTE

(Página deixada propositadamente em branco)

CAPÍTULO 1
LOST IN TRANSLATION:
PARA QUE MEDIEVALISMO NÃO RIME
COM ANACRONISMO*
LOST IN TRANSLATION: SHOULD MEDIEVALISM
RHYME WITH ANACHRONISM?

Maria Do Rosário Ferreira

Universidade de Coimbra

SMELPS/IF/FCT

<http://orcid.org/0000-0001-5974-5814>

RESUMO: Tomando como exemplo a reescrita por Alexandre Herculano, nas suas *Lendas e Narrativas*, da narrativa mítico-lendária da Dama Pé de Cabra, do *Livro de Linbagens* do Conde D. Pedro, este estudo procura mostrar que os estudos de medievalismo literário não podem ser confundidos com estudos sobre Idade Média. Com efeito, ao invés de produzirem conhecimento sobre a época, os valores e as formas de pensamento medievos, as versões posteriores de textos medievais estão inevitavelmente marcadas pela mundivisão do tempo em que são redigidas, tornando-se veículos de transmissão de categorias e esquemas mentais eivados de anacronismo. No caso das reescritas românticas, muitas vezes coladas a propósitos instituidores de uma identidade nacional fundada numa visão do passado que hoje sabemos

* Este estudo foi desenvolvido no âmbito do projeto MELE “Da memória escrita à leitura do espaço: Pedro de Barcelos e a identidade cultural do Norte de Portugal”, POCI-01-0145-FEDER-032673, sediado no Instituto de Filosofia da Universidade do Porto/FCT, equipa SMELPS.

ser errônea, esse anacronismo torna-se especialmente grave, pois projeta na nossa identidade coletiva valores e crenças do século XIX que o século XXI deixou de aceitar como seus, gerando assim uma dupla falácia. Torna-se, por isso, necessária uma clara separação conceptual entre medievalismo e estudos medievais, passando pela desambiguação dos campos de estudos e pela identificação dos objetos e objetivos respetivos, de forma a evitar o reforço e difusão de uma memória deturpada da Idade Média e das raízes da nossa cultura.

Palavras-chave: medievalismo, Alexandre Herculano, «Dama Pé-de-Cabra», memória cultural, multiculturalidade.

ABSTRACT: Alexandre Herculano's version of the legendary tale «Dama Pé-de-Cabra», originally recorded by Count Pedro de Barcelos in his *Livro de Linhagens*, provides a good case for arguing that studies on Literary Medievalism must not be mistaken for studies about the Middle Ages. Rewritten versions of medieval texts are unavoidably imbedded with the ideology of the epoch of their own redaction. Rather than contributing to our knowledge about medieval values and conceptions, they pass on anachronic ideas about medieval mental categories and mind frame. This kind of anachronism proves to be very damaging where romantic mock-medieval literary fiction is concerned. These texts, based on now discarded historical perspectives, were mostly inscribed in initiatives driven at establishing national identities, and durably casted principles and beliefs pertaining to the 19th century on the roots of our cultural memory. The fact that the 21st century no longer accepts them as our own, reveals this ideological mystifications as a double fallacy that must not be perpetuated. Thus ensues that a conceptual distinction between Medievalism and Medieval Studies needs to be drawn, setting apart their respective field of study and clearly identifying the objects and objectives of each of the two disciplines, so as to prevent the invigoration and diffusion of a distorted image and of the Middle Ages.

Keywords: medievalism, Alexandre Herculano, tale of the goat-footed lady, cultural memory, multiculturalism.

1. Idade Média e Medievalismo

A minha participação neste volume sobre Medievalismo Literário Português faz-me sentir um pouco no papel de advogado do diabo. Passo a explicar. A minha área de investigação é a Idade Média pura e dura, na sua vertente literária. Mais concretamente, estudo o campo literário (Bourdieu, 1992) ibérico medieval, com especial incidência na produção em galego-português ou português antigo. Consoante os problemas que um determinado texto medieval possa colocar, a pesquisa poderá irradiar quer para as suas fontes, mais ou menos próximas e evidentes, por um lado, quer para os ecos ou marcas desse texto no tecido cultural posterior, por outro. Em qualquer dos casos, o inquérito não deixa nunca de ter como fulcro (ou seja, como ponto de partida e como ponto de chegada do caminho de investigação) a obra literária medieval, o respetivo texto, o respetivo contexto de produção, o cruzamento de discursos e contradiscursos em que se insere e o horizonte de expectativa do seu público coevo. A investigação que desenvolvo não tem como objeto, portanto, as questões levantadas pelo Medievalismo, entendido como a receção literária da Idade Média no período pós-medieval¹, nem qualquer tipo de revivalismo ou reinvenção posterior do mundo e da cultura medievais. Em termos de conhecimento, o meu objetivo é contribuir para elucidar um pouco melhor os códigos, os sentidos, os conflitos de ideias ou de valores que cada texto dá a ver no campo literário em que se insere, permitindo assim entender melhor o universo mental daqueles que o escreveram ou para quem foram escritos.

E este está longe de ser um conhecimento estéril e fechado sobre si mesmo, preso numa obsessão com as origens que, no dizer de alguns, seria típica dos investigadores em Idade Média (Mathews, 2015, p. 168). Muito pelo contrário. É cada vez mais reconhecido que a memória culturalmente construída do passado, e nomeadamente do

¹ Para uma problematização do conceito de Medievalismo e da sua instituição enquanto disciplina de estudos, ver Mathews (2015).

passado medieval dos estados europeus, foi, ao longo dos últimos dois séculos, investida de um valor identitário, muitas vezes vertido em estereótipos e lugares comuns nacionalistas baseados em princípios de preeminência étnica, religiosa e também de género. Este longo processo salda-se, no presente, por uma visão distorcida, redutora e maniqueísta dos valores, das motivações e das relações entre as várias comunidades que, ao longo dos tempos, e nomeadamente no período medieval, foram coexistindo nos diversos territórios (isto, quando não procede ao completo apagamento histórico e cultural do papel de algumas dessas comunidades). Por simplista que seja (ou talvez mesmo por isso), esta memória etnicamente modelada teve, e continua a ter, larga repercussão na produção literária, artística e cultural, sendo amplamente difundida pelo discurso transmitido pelas notícias, pela política, pela propaganda, e até pela escola, em todos os níveis. Interfere, assim, de forma decisiva, nas identidades pessoais, nacionais e culturais que assumimos, e onde, muitas vezes, nos entrincheiramos, numa surda luta contra o ruído ideológico que ameaça as nossas convicções e propicia conflitualidade e fraturas na sociedade globalizada em que vivemos.

A mais eficaz forma de desconstruir e romper essas memórias/identidades aprisionantes e esterilizantes é o regresso ao passado medieval onde elas tomaram raiz, a aferição rigorosa, em termos históricos e antropológicos, não apenas dos factos, mas dos sentidos dos discursos, e contradiscursos, que então se entrecruzavam. Poderemos assim recuperar, se não a verdade de outros tempos e sociedades, ao menos ecos do variado coro de vozes que se manifestavam e matizavam as verdades múltiplas desse mundo matricial, cujo estudo se revela, por isso mesmo, da maior relevância numa conceção abrangente e interventiva daquilo que é, e para que serve, o conhecimento².

² Sobre a necessidade de reverter as perspectivas comuns e socialmente dominantes sobre as sociedades, as formas de pensamento e os valores medievais, e alguns caminhos para atingir esse desiderato junto de um público mais jovem, ver Bull, 2005, e Albin et al., 2019.

É com base nesta perspetiva dos estudos sobre Idade Média, claramente respaldada no valor cívico que lhes é inerente, que me proponho refletir sobre o Medievalismo, melhor dizendo, sobre os sucessivos medievalismos que, ao longo dos últimos dois séculos, criam e recriam continuamente, na escrita e em outras formas de expressão narrativa ou artística, uma Idade Média erigida em lugar de alteridade por excelência, como a sua afinidade com os géneros da Fantasia e do Fantástico pode corroborar. Proponho-me, assim, tecer algumas considerações sobre a forma como a receção ativa da cultura e da mundividência medieval está na base do anacronismo que preside à perspetiva dominante que, nas nossas sociedades atuais, dá forma à representação coletiva da Idade Média Europeia enquanto Idade das Trevas, com todo o cortejo de horrores, de crueldade, de irracionalidade, de ignorância e de intolerância que a costumam acompanhar. O mesmo anacronismo que leva a que, no pano de fundo de muitas recriações medievalistas, se destaquem, *a contrario*, figuras idealizadas de redentores, heróis ou heroínas, cujo sistema de pensamento e de valores, claramente «atual» (qualquer que seja a atualidade concreta da recriação em causa), se revela totalmente incongruente com tudo o que o que a história das mentalidades e das ideias estabeleceu sobre a Idade Média. Um ideário, em suma, impossível de corroborar com base na escrita medieval.

A perspetiva da Idade Média que aqui refiro, por um lado negra e por outro idealizante, tem tanto de anacrónico como de arreigado, e é perfilhada não só pela população em geral, mas mesmo pelas elites ditas cultas e pelo mundo académico. As exceções correspondem sobretudo àqueles que, como os filólogos e os historiadores, tratam em primeira mão com os textos medievais, e que são, por isso, inevitavelmente confrontados com as diferenças de letra, de conteúdo e de sentido entre os testemunhos coevos e as recriações posteriores. A verdade insofismável é que os textos medievais são cada vez menos divulgados, porque a dificuldade de leitura que os caracteriza, tanto do ponto de vista da língua como dos referentes culturais, os tem vindo a afastar

cada vez mais dos *curricula* escolares, mesmo no nível superior. A massificação do ensino universitário tem promovido a adoção, por parte das instituições que o ministram, de estratégias de atração de estudantes que os tratam mais como clientes, a quem é necessário agradar, do que como alunos, a quem se deve ensinar. Uma realidade que tem levado a que, no âmbito dos estudos literários e culturais, se não no dos estudos históricos, o Medievalismo seja cada vez mais visto não como um natural complemento dos estudos sobre Idade Média, mas como uma possível alternativa ao estudo da Idade Média.

Sejamos claros: estudar o Medievalismo não é estudar a Idade Média, e muito menos a Literatura da Idade Média. Como Medievalista que sou (no sentido, repito, de alguém que estuda a Idade Média), tenho muitas dúvidas de que a afinidade entre Estudos Medievais e Medievalismo vá além da ilusória semelhança da designação das respetivos áreas de estudos, radicada na partilha do adjetivo «medieval» – tão a propósito cunhado no séc. XIX, no período em que a *Fábrica da Idade Média*, como tão sugestivamente foi designada há cerca de década e meia (Bernard-Griffiths et al., 2006), laborava a todo o vapor. O Medievalismo, enquanto termo federador de estudos sobre apropriações literárias ou artísticas de temáticas medievais, define um objeto de estudo tão válido com qualquer outro. Mas é preciso não esquecer que o conhecimento que o Medievalismo nos pode trazer (e alguns dos artigos publicados neste volume dão disso testemunho evidente) não nos diz nada sobre a Idade Média, sobre os seus códigos específicos, literários ou outros, nem sobre as suas formas de entender e de representar o mundo. Diz-nos, sim, e muito, sobre as épocas e sociedades que receberam e se apropriaram, de acordo com os seus padrões culturais próprios, da elaboração literária/artística medieval.

Ou seja, ficamos a saber, através do Medievalismo, muito mais sobre as épocas que produziram esses artefactos medievalizantes do que sobre o tempo em que eles pretendem situar-se. Ora, esta verificação abre, na ótica dos estudos sobre Idade Média, um importante papel para os estudos sobre Medievalismo: o de poderem desmascarar,

como construção nada inocente e necessariamente anacrónica, a versão do mundo medieval que vive no imaginário comum e cuja verosimilhança interna, paradoxal mas significativamente, se vem reforçando com as aportações dos géneros Fantástico e sobretudo da Fantasia, onde se constroem mundos que, por definição, não têm espaço nem tempo referencialmente definidos.

2. Idade Média e Medievalismo em Portugal no rescaldo do *ancien régime*

É um dado adquirido que o medievalismo literário do século XIX – herdeiro do romantismo e eivado da ideologia nacionalista que então, e por toda a Europa, se espalhava em leque sobre tudo o que dizia respeito à cultura literária, escrita ou não – serviu, em Portugal e não só, para reificar os princípios éticos considerados consubstanciais a uma determinada ideia de povo e de nação³. Aí, sim, assumia-se a busca das origens, ponto de partida da tradição perpetuadora do «espírito do povo», incorrendo na falácia, tão bem formulada por March Bloch (1949, pp. 39-40), de confundir uma filiação com uma explicação. No mundo nascido dos ideais da Revolução Francesa, as Histórias da Literatura nacionais, e os seus Cânones, foram e continuam a ser, como todos sabemos, poderosos instrumentos de modelagem das elites culturais e dos cidadãos, desde as primeiras letras e até a sua integração na sociedade adulta. A História da Literatura Portuguesa, tal como foi sendo construída ao longo dos últimos dois séculos, dá disso eloquente testemunho, por estar

³ Ver, a propósito do papel das chamadas «literaturas nacionais» na construção dos nacionalismos europeus, Geary (2003). Centrando a mesma problemática na questão portuguesa, ver a interessantíssima antologia coligida e prefaciada por Cunha (2011a), sugestivamente intitulada *Escrever a nação: literatura e nacionalidade*, que reúne, entre outros, textos programáticos fundamentais de Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Teófilo Braga; e ainda o estudo de 2011, do mesmo autor, referenciado na bibliografia.

fundada, entre outros apriorismos, sobre o repúdio liberal do mundo aristocrático, entendido como o reverso do povo e das raízes pátrias.

Já evidente no pensamento de Garrett e no de Herculano, este preconceito antiaristocrático (que não equivale a um preconceito antimonárquico, pelo menos no que respeita às épocas da fundação e da expansão do reino) marca indelevelmente a História da Literatura Portuguesa tal como Teófilo Braga a concebe, ancorada numa hipotética escola trovadoresca portuguesa, popular e autóctone, que seria prévia à aristocratizante influência provençal e cujas formas tradicionais teriam sido a base da evolução de uma tradição literária nacional. Este tipo de considerações levou a distorções graves na própria definição do Cânone literário, com repercussão nos *curricula* escolares a todos os níveis, que deixaram rasto ao longo de gerações de leitores⁴.

Um claro exemplo da situação assinalada, e que o facto de estamos a falar de Idade Média torna pertinente referir, é a instituída valoração positiva das «populares» *cantigas de amigo* e a subalternização das «aristocráticas» *cantigas de amor* no discurso literário vigente⁵. Independentemente das correntes que vieram depois contestar a prevalência do critério ét(n)ico-nacional⁶, antepondo-lhe o estético-literário, o discurso identitário tecido em torno das *cantigas de amigo*, aliado à originalidade que estas reconhecidamente apresentam relativamente ao paradigma ideológico e versificatório da *cansó occitânica*, levou a que as *cantigas de amor* continuassem relegadas

⁴ As considerações deste parágrafo e do anterior devem muito ao trabalho crítico extraordinariamente lúcido de Carlos Manuel Ferreira da Cunha (2002, 2004, 2005, 2011) sobre a construção e os paradigmas da História da Literatura portuguesa.

⁵ A reconfiguração da relação entre as diversas modalidades do canto na poesia trovadoresca galego-portuguesa, possibilitada pela reordenação cronológica do *corpus* empreendida por Oliveira (1994), vem-se afirmando desde então (Ferreira 1999; Oliveira 2001; Oliveira et al., 2001; Miranda 2004; Miranda 2016).

⁶ Na verdade, se excetuarmos uns esparsos afloramentos de iberismo, todas as correntes de pensamento com peso na vida política e intelectual portuguesa dos últimos séculos, desde o liberalismo ao marxismo, tenderam a produzir discursos em que a exacerbação pátria estava, de uma forma ou de outra, presente.

para uma espécie de limbo interpretativo⁷. Só após os anos oitenta do século XX, com o impacto dos trabalhos iniciais de José Mattoso (1980; 1981), que resgataram a existência de uma nobreza senhorial com uma mundividência e uma cultura específicas no panorama social e político do Portugal medieval, veio a produção poética trovadoresca, no seu todo, a ser reconhecida como testemunho privilegiado dos códigos e dos valores desse grupo. É apenas então que a *cantiga de amor* consegue adquirir o estatuto de criação literária com funcionalidade e potencialidades significativas próprias (Oliveira e Miranda, 2001; Miranda, 2004, 2019; Laranjinha, 2010).

Voltando ao medievalismo literário do séc. XIX, e à função que desempenhou na construção e difusão de um ideário nacional, afirmava Alexandre Herculano, na introdução a *O Bobo*, que «No meio de uma nação rica de tradições, o mister de recordar o passado é uma espécie de magistratura moral, é uma espécie de sacerdócio. Exercitem-no os que podem e sabem; porque não o fazer é um crime» (Herculano, 1843, p. 8). Mas, precisamente, o tom proselitista desta afirmação, proferida no auge do anticlericalismo liberal e que destila os valores saídos de uma revolução de cariz patriótico e burguês, é em si um indício de que a visão do passado que o autoproclamado sacerdote do

⁷ O recentíssimo volume publicado por José Carlos Seabra Pereira (2020) sobre as literaturas de língua portuguesa manifesta claramente a sobrevivência desta dualidade no discurso académico dos estudos literários não especializados em Idade Média. Nas palavras do autor, a cantiga de amor «revela-se uma poesia de estrato palaciano culturalmente impreparada para assimilar as formas versificatórias e a subtileza estilística em que os provençais antecipavam o *dolce stil nuovo*», apontando-lhe também «certa perda de expressividade dada a diluição conceptual e o enfraquecimento estilístico» Pereira (2020, p. 17). Quanto às cantigas de amigo, «ligadas ao fundo autóctone» e nas quais destaca a «austeridade rústica», acrescenta que «distinguiam-se também quer por serem postas na boca de mulheres (...) quer pela superior vivacidade da expressão dos lances do enamoramento e do amor como sentimento cósmico, quer pela ligação à geografia e ao modo de viver do Noroeste peninsular» Pereira (2020, p. 17). Os critérios opositivos popular/aristocrático e nacional/exterior, que remontam ao período romântico/positivista, continuam a constituir o fundamento do discurso literário sobre a poesia galego-portuguesa, apesar de a investigação recente mostrar claramente que a construção de sentido no âmbito desse fenómeno literário não passa pela divisão ontológica nem sociológica entre «amor» e «amigo», mas pela integração de todo o *corpus* num campo literário rico e complexo onde os códigos literários se conformam com a estruturas sócio-simbólicas próprias dos meios onde as composições são produzidas e recebidas.

laicismo se propõe transmitir está comprometida por um conjunto de filtros ideológicos que induzem uma distorção; e sugere também que a «magistratura moral» proposta está eivada de preconceitos. Vários deles, contudo, entendidos como adequados numa Europa que procurava ainda as formas de estruturação política e social que lhe permitiriam superar o pesado lastro do *ancien régime*, entram claramente em colisão com o modelo de sociedade que hoje defendemos.

Acontece que, nos meados do século XIX como agora, o leitor dos romances e novelas históricos, onde Alexandre Herculano retrata a sociedade e o modo de viver medieval, não sabe se o que lê se enquadra ou não numa visão do mundo compatível com o passado em que o autor situa os factos narrados. Na época em que Herculano escreveu, a sua autoridade como historiador chegava para avaliar a fidedignidade do relato. Para o leitor mais tardio, o tom da narrativa mostra-se de tal modo «medieval», de acordo com os parâmetros de medievalidade comumente partilhados, que, provavelmente, nem chega a interrogar-se. A verosimilhança é construída sobre a sensação de alteridade criada pela própria linguagem, que Alexandre Herculano, grande conhecedor da escrita medieval⁸, liberalmente polvilha com arcaísmos e escande com construções bizarras. Assim, o leitor lê e assimila o que leu à sua perspectiva/expectativa prévia sobre a Idade das Trevas⁹.

Acontece, contudo, que a obra de ficção de Alexandre Herculano permite, em alguns pontos, um exercício que raramente é proporcionado ao crítico, mas que se revela muito elucidativo: a comparação entre o texto medievalizado e a sua genuína fonte medieval. E este cotejo dá-nos claramente a ver quanto o primeiro

⁸ Convém não esquecer que Herculano foi um documentadíssimo historiador e que a tarefa que empreendeu, enquanto editor dos *Portugalia Monumenta Historica*, o tornou um exímio conhecedor da escrita medieval portuguesa, tanto latina como vernácula, e tanto documental como literária.

⁹ Que este processo de não questionamento de uma autoridade cuja voz se funde ou confunde com o «saber» comum continua a funcionar, mostra-o um recente artigo (Mendes, 2020) que, sem parecer sequer aperceber-se da necessidade de corroboração histórica concreta, aceita e normaliza como verosímil todo o discurso «medievalizante» de Herculano, por mais fantasioso ou anacrónico que este seja.

se afasta dos princípios, dos valores e dos sentidos próprios da segunda. É o que vamos verificar no caso do conto intitulado «A Dama Pé de Cabra»¹⁰, que é, porventura, a mais lida das ficções histórico-lendárias de Alexandre Herculano, e apresenta, como tem sido reconhecido (Pereira, 2008; Machado, 2011) afinidades com o género fantástico da *gothic novel*.

3. A reescrita oitocentista da lenda da Dama Pé de Cabra

A versão desta lenda que serviu de base a Alexandre Herculano pode ainda hoje ler-se no *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro de Barcelos, datado de c. 1340¹¹, onde se insere no título IX¹², correspondente à linhagem ibérica dos Haro, senhores de Biscaia¹³. O argumento central do conto, que não sofre alteração do relato trecentista para o oitocentista, desdobra-se em dois momentos. No primeiro, D. Diego Lopes, senhor de Biscaia, encontra na floresta uma bela mulher por quem instantaneamente se enamora, e que aceita casar com ele mediante a promessa, a cumprir pelo futuro marido, de nunca mais se persignar. O casamento é fecundo, e a mulher, que tinha a particularidade de ter um pé (ou pés) de cabra, dá à luz um filho e uma filha. Porém, um dia, surpreendido por ver uma cadelinha de regaço, pertencente a sua mulher, matar o seu grande cão de caça, D. Diego quebra involuntariamente a promessa feita. Ato contínuo, a

¹⁰ Primeiro publicado, em três partes, no *Panorama*, entre setembro e outubro de 1843, o conto irá ser integrado no segundo volume da coletânea *Lendas e Narrativas*, dada à estampa em 1851.

¹¹ Usaremos aqui a edição de José Mattoso (1980).

¹² Situada no primeiro volume da referida edição, título IX, parágrafo 4 (Mattoso, 1980, I, pp. 139-141 – 9A4). Para simplicidade de notação, todas as citações referentes a esta obra, vol. I, serão identificadas pela sigla LL.

¹³ A narrativa de Pedro de Barcelos é o mais antigo testemunho conhecido deste conto genealógico, cujas origens e fortuna literária foram estudadas por Prieto Lasa (1995). Sobre a imagem de mulher/fada em cujo corpo coalescem a forma humana e a animal, estreitamente relacionadas com a lenda da Melusina, a mulher-serpente, bem como sobre a tipologia dos relatos onde surge, ver Harf-Lancner (1984).

mulher desaparece, voando, por uma janela, levando consigo a filha e abandonando o marido e o filho. No segundo momento, que se desenrola vários anos depois, D. Diego, feito prisioneiro nas lutas contra os mouros, encontra-se encarcerado em Toledo. Por conselho dos biscainhos, o filho, D. Enhego Guerra, vai às montanhas procurar a mãe, a quem pede ajuda para libertar o pai. Ela dá-lhe um cavalo (ou onagro) mágico, invencível em batalha, e instruções precisas sobre como, cavalgando nele, irá resgatar e trazer de volta o senhor da Biscaia. Tudo se passa como prescrito. Algum tempo após o regresso, D. Diego morre e D. Enhego herda o senhorio da Biscaia.

Apesar de o enredo de base e as personagens centrais se manterem inalterados, a reescrita da lenda por Alexandre Herculano¹⁴, muito mais longa, imprime importantes alterações, de forma e de sentido, ao conto que lhe serve de fonte. Acrescenta vários episódios que, em analepse, introduzem a história fantástica da Dama, que seria afinal uma alma penada, e das suas relações com os antepassados de D. Diego, culminando numa projetada vingança; e expande os episódios de base, aos quais acrescenta cenários, comentários e detalhes vários que, sem acrescentarem à narrativa novas linhas de ação, constituem a substância mesmo do tom «medievalizante» que o relato ressuma, e que lhe garante a desejada verosimilhança apesar do conteúdo fantástico. A mesma lógica parece presidir à decisão do autor de se apagar como narrador, credibilizando o conto perante o leitor ao apresentá-lo na voz «medievalizada» de um fantasiado jogral que vai contando e comentando o seu «Rimance», como Alexandre Herculano escolhe chamar à história, neutralizando assim o efeito discrepante que um relato repassado de sobrenatural seguramente teria na boca de um assumido positivista.

Ora o «Rimance de um Jogral», que Alexandre Herculano situa no século XI, começa logo por elidir (ou iludir) o propósito emblemático,

¹⁴ Neste trabalho, seguiremos o texto de Alexandre Herculano na edição da Bertand, revista e prefaciada por Vitorino Nemésio (1992). Para simplicidade de notação, todas as citações referentes às *Lendas e Narrativas*, vol. II, onde se situa o conto *A Dama Pé de Cabra*, estarão identificadas pela sigla LN.

heráldico mesmo, da história contada por Pedro de Barcelos. De facto, o autor do *Livro de Linhagens* não pretendia relatar uma agigantada tragédia doméstica, e muito menos pôr em destaque o perigo associado ao feminino insubmisso, ou a necessidade de prevaecimento dos valores institucionais (do cristianismo ou outros) sobre as potências obscuras e infernais, comandadas pela mulher que protagoniza o conto. Como Luís Krus (1985) notou, o fulcro significativo da narrativa, na obra de Pedro de Barcelos, é a liberdade do território biscaíno. O que está em questão é o direito da Biscaia «que foi senhorio primeiro em seu cabo, ante que el rei houvesse Castela» (LL, p. 137) a não ser tributária de tiranos e a ser governada por um senhor aceite pelos naturais da terra, cujo dever é, por seu lado, o de preservar os costumes herdados que dão identidade ao território e lhe garantem a autonomia. É nesta perspetiva, como uma das narrativas paradigmáticas sobre a liberdade dos territórios da Hispânia e o repúdio dos tiranos que as tentaram senhorear, que a lenda ganha sentido e se inscreve no *Livro de Linhagens* e no plano que enforma a obra de Pedro de Barcelos. Nessa obra inserem-se ciclicamente narrativas portadoras de um forte sentido ético e de uma clara afirmação política, onde o domínio sobre o território é indissociável da legitimidade, coletivamente aceite, do poder que a senhoreia, imprimindo ao seu projeto de escrita um forte cunho cívico, que o leitor atual, dada a amplidão da obra, pode ter dificuldade em apreender¹⁵.

¹⁵ É o que se passa com os episódios em que a obra de Pedro de Barcelos se refere a Hércules e à fundação da monarquia da Espanha; aos Juizes de Castela e à legitimidade da soberania régia; à recuperação cristã da fronteira do Douro até Lamego pelo «Cide» Alboazar Ramirez da Maia, prefigurando a tomada da fronteira montanhosa da Beira até Coimbra por Fernando Magno coadjuvado pelo Cide Rui Díaz de Bivar; da liberdade de Castela conseguida pelo Conde Fernán González e da de Portugal consumada por Afonso Henriques; do desafio ao Papa para resgatar a Espanha do tributo Romano, protagonizada por Soeiro Mendes da Maia e, uma vez mais, pelo Cide Rui Díaz; etc. Estes e outros episódios significativos são tratados de forma integrada no catálogo, em preparação, da Exposição «Vida e Obra de D. Pedro, Conde de Barcelos e Senhor de Lalim». Concebida e realizada pelo projeto MELE e inaugurada no Solar da Porta dos Figos, Castelo de Lamego, a de 26 de outubro de 2019, o percurso itinerante por escolas e bibliotecas municipais portuguesas e universidades espanholas foi interrompido pela pandemia de Sars Cov2.

Contudo, esta dimensão política e ética do relato, que se cruza e potencia com a que igualmente ecoa em tantos outros episódios presentes no *Livro de Linbagens*, não é retida na reescrita oitocentista. Assim, Alexandre Herculano omite o episódio fundacional da linhagem de Haro, que precede duas gerações a entrada em cena da Dama e onde se refere a derrota do invasor asturiano D. Moninho (que humilhava os biscainhos com a exigência de tributos) por D. Froom (antepassado de referência dos senhores da Biscaia e avô de D. Diego, o marido da Dama); e deixa também de fora o elemento final do relato no *Livro de Linbagens*: a referência ao estranho tributo ritual que os descendentes do casal teriam pago à entidade feminina protetora da terra até à morte do último dos senhores da Biscaia, D. Juan el Tuerto (assassinado por ordem de Afonso XI, rei de Castela e Leão em 1323).

Por outro lado, se procurarmos no texto de Herculano aquelas marcas de crueldade e de intolerância, aliadas ao ambiente tenebroso, que fazem o relato adquirir um tom verdadeiramente «medieval», encontramos-las todas lá... mas teremos a maior das dificuldades em fazê-las decorrer do texto de Pedro de Barcelos.

Ilustraremos esta faceta da versão de Herculano com alguns exemplos, escolhidos de forma a revelarem elementos da reescrita que o público entende como representando, na boca do jogral, a realidade medieval e o imaginário no qual a lenda se enquadrava – mas que, sabemos-lo nós, são pura invenção do autor. De facto, não apenas o texto medieval da lenda não os documenta, como também o que se conhece da realidade medieval, pelo menos até ao período chamado «outono da Idade Média», não permite corroborá-los, nem generalizá-los e considerá-los parte do imaginário comum da época. Como iremos ver, não se trata de elementos anódinos, mas de expressões, caracterizações ou imagens com claro impacto emocional e forte peso ideológico, tocando em questões sensíveis, e mesmo fraturantes, na sociedade atual, como as que dizem respeito a outras culturas ou envolvem aspectos de género.

4. Mouros, judeus e mulheres

Começamos, então, pela forma como, no conto de Alexandre Herculano, o jogral narrador (que, significativamente, refere várias vezes «a mourisma») e as personagens cristãs percecionam o inimigo mouro.

Sobre a proposta de casamento de D. Diego à Dama, logo no encontro inicial, escreve Pedro de Barcelos, singelamente: «E ela lhe disse que o faria (casar-se com ele) se lhe promettesse que nunca se santificasse. E ele lho outorgou, e ela foi-se logo com ele» (LL, p. 138). No passo correspondente da versão de Alexandre Herculano, D. Diego acede também à exigência da Dama de que não voltasse a persignar-se, e promete, em troca do perdão de tal pecado, «duzentas cabeças de cães de Mafamede» (LN, p. 38). No decurso da mesma passagem, os mouros são também chamados «mourisma» (termo que surge seis vezes no relato), «raça danada» e, de novo, «cães de Mafamede». A «cães de Mafamede» (LN, pp. 37 e 38) corresponde, mais à frente, «perros sarracenos» (LN, p. 46), de seguida referidos como «vil ralé de agarenos» (LN, p. 46), numa cena em que, uma vez mais, a matança de mouros faz ofício de penitência. Desta feita, não é autoimposta, mas prescrita por um velho abade «santo, santo que não o havia mais» (LN, p. 45) como purga pela vida que D. Diego levava em pecado com a Dama: «ir guerrear os perros sarracenos por tantos anos quantos vivera em pecado, matando tantos deles quantos dias nesses anos tinham corrido. Na conta não entravam as sextas-feiras, dia da paixão de Cristo, em que seria irreverência trosquiar a vil relé de agarenos» (LN, p. 46). É mais tarde referida a devoção dos mouros aos «seus perros santos» (LN, p. 57).

O que é curioso é que, desta colorida panóplia de designações de sentido degradante e claramente insultuoso, nenhuma ocorre no relato fundacional sobre a casa de Biscaia, nem em qualquer outro ponto do *Livro de Linhagens*. Nesse repositório da vivência aristocrática do séc. XIV, não encontramos outro lexema que não seja, simplesmente, «mouros», nome neutro, objetivo, e sem qualificativos desprestigiantes,

que ocorre, monotonamente, mais de duas centenas de vezes. Quanto à prática penitencial de resgate de pecados a troco de mortes de mouros, se é facto que, num plano coletivo, as bulas de cruzada instituíam a indulgência plenária para quem participasse, com o seu corpo ou os seus bens, nas batalhas por estas abrangidas¹⁶, também é verdade que não se encontra tal preceito num plano individual, nem é matéria tratada em penitenciais coevos. Dificilmente, portanto, será possível considerá-la enquadrável na mentalidade medieval portuguesa aristocrática, clerical ou outra. Pelo contrário, a crueldade para com os mouros é vista no *Livro de Linbagens* com olhar crítico, registando-se, no título imediatamente seguinte ao dos Haro – o dos Lara – uma implícita censura ao «conde dom Nuno Gonçalves, que chamaram o Corvo d’ Andaluz, e porque o chamaram o Corvo foi porque era mui cruel contra os Mouros, e matava-os ante que os prender» (LL, p. 149).

Vejamus um outro caso: após a fuga da Dama – que, no texto do séc. XIV, desaparece, presume-se que voando («recudio com a filha por ùa freesta do paaço», LL, p. 139), mas sem qualquer menção das

¹⁶ O contexto de cruzada e a ocorrência de confrontos da chamada «Reconquista» – nomeadamente, em Portugal, a conquista de Santarém (séc. XII) e a batalha do Salado/Tarifa (séc. XIV) –, propiciaram a produção de textos, próximos dos círculos régios, onde era preconizada a matança de mouros, incluindo velhos, mulheres e crianças, após a vitória (Ramos, 2019). Os círculos de produção escrita da nobreza não parecem acompanhar a retórica cruzadística, nem a mesma malquerença essencial aos seus adversários na disputa da terra, como bem ilustra o célebre relato da Batalha do Salado incluído no *Livro de Linbagens* do Conde D. Pedro, sempre muito respeitoso relativamente ao inimigo mouro. D. Juan Manuel, contemporâneo de D. Pedro, e o mais destacado representante da ideologia aristocrática na Castela na primeira metade do séc. XIV, apresenta no seu *Libro de los Estados* um extenso, detalhado e rigoroso código de conduta guerreira, destinado a ser observado pelos nobres cavaleiros cristãos na luta contra os mouros (Alvar et al., 2007, pp. 575-597). Aí, são expostos preceitos muito críticos da crueldade gratuita e da pilhagem indiscriminada, aplicáveis a esta guerra específica, que o nobre castelhano considera distinta de qualquer outra e a que atribui motivações puramente territoriais: «á guerra entre los cristianos et los moros, et abrá fasta que ayan cobrado los cristianos las tierras que los moros les tienen forçadas; ca, quanto por la ley nin por la seta que ellos tienen, non avrían guerra entre ellos» (Alvar et al., 2007, p. 429). Como quer que seja, e corroborando o potencial de credibilidade não fundamentada do discurso de Herculano, ainda em 2020 um artigo publicado em revista científica afirma que «a penitência de matar os muçulmanos» era «discurso corrente no medievo» (Mendes, 2020, p. 387).

transformações físicas arrepiantes, típicas de qualquer *gothic novel*, com que a narrativa de Herculano reveste esse acontecimento – conta o Conde D. Pedro que «a cabo de tempo, foi este dom Diego Lopez a fazer mal aos Mouros» (LL, p. 139). Afirmação bastante neutra, que nem sequer menciona o ato de matar, e que, naturalmente, evoca a situação de confronto intermitente que vigorava no território peninsular na época para que o texto remete. A versão de Herculano é muito diferente, podendo ler-se que, depois de a mulher ter desaparecido, «D. Diogo Lopes viveu muito tempo triste e aborrido (...). Lembrou-se, porém, um dia de espaiar sua tristura, e em vez de ir à caça dos cerdos, ursos e zebras, sair à caça de mouros» (LN, p. 41). A diferença é notável, melhor dizendo, notória. Não há, na escrita de Pedro de Barcelos, nenhuma referência que se lhe compare (nem, que eu tenha conhecimento, a imagem da «caça aos mouros» ocorre em qualquer obra ou documento medieval, vernáculo ou latino). Uma vez mais, a escrita medievalista ultrapassa em muito o relato medieval, incutindo no leitor a ideia de uma animosidade extremada e quotidiana entre os cristãos e aqueles com quem eles eram forçados a partilhar o domínio da terra, dando a ver uma situação cujos contornos se mostram completamente diferentes daqueles que os textos literários ou documentais permitem validar e considerar compagináveis com o imaginário da época que o conto pretende retratar.

Mas o fosso de intolerância cultural e religiosa que o «Rimance de um Jogral» constrói e dá a ver ao seu público leitor vai mais longe¹⁷. Consideremos a forma como é reescrito o regresso de D. Enheguo Guerra e de seu pai, resgatado dos calabouços toledanos, cavalcando juntos sobre a mágica montada oferecida pela Dama a seu filho. Em Pedro de Barcelos, contido, como sempre, no seu relato, o episódio, breve e desprovido de contratempos, ocupa escassas linhas, ficando

¹⁷ Sobre a forma como a memória cultural dos países ibéricos foi ampliando e projetando para o passado a hostilidade entre as chamadas «três religiões» que, durante largos séculos, conviveram no território hispânico, incluindo Portugal, ver o artigo simples, mas rigoroso, de Wacks (2019).

quase subsumido nas instruções da Dama a seu filho: «des que ali (junto à porta toledana onde deixara o cavalo) fosse, que cavalgasse em o cavalo e que possesse seu padre ante si, e que ante noite seria em sa terra com seu padre. E assim foi» (LL, p. 140). Em Alexandre Herculano, contudo, o cavalo é substituído por um «agigantado onagro» (LN, p. 73), e o regresso alonga-se, envolvido em encantamentos maléficos, cruces exorcísticas, cheiro a enxofre e tenebrosas tempestades que rompem a terra até ao «tecto do inferno, que outra cousa não podia ser um fogo muito vermelho que reverberava daquela profundidade» (LN, p. 72), onde Enhego «viu passar de relance um demónio com um desconforme espeto nas mãos em que levava um judeu empalado» (LN, p.72). O que pensar desta imagem, reportada pelo jogral contador do «Rimance» da Dama Pé de Cabra, quando sabemos que por trás dessa figura, um tanto caricata, se encontra o desassombrado autor da «*História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*» (1853)? Herculano sabia que, em Portugal, não há notícia de *pogroms* anteriores ao início do século XVI; conhece a evidência histórica de que, em território português, os sinais distintivos no vestuário de judeus, cuja obrigatoriedade tinha sido decretada pelo concílio de Latrão de 1215, foram implementadas em lei com quase duzentos anos de atraso, em 1391; e que, se algo havia a destacar relativamente à relação dos meios de poder portugueses medievais com os judeus, e nomeadamente da corte régia durante a primeira dinastia, cairia no âmbito do filo-semitismo e não do seu contrário, já que a legislação garantia a proteção dos judeus, lhes outorgava paridade em demandas contra os cristãos, e os reis lhes confiavam importantes cargos públicos, chegando a ser admoestados pelo Papa devido à sua permissividade¹⁸.

¹⁸ Saül Gomes (1996: 347-370) apresenta uma documentada perspetiva da situação social dos judeus em Portugal até ao século XIV, onde estes dados são inteiramente corroborados. Como quer que seja, as opiniões de senso-comum continuam a defender a verosimilhança do discurso de Herculano: «Levando em consideração que, de fato, os judeus sofreram grandes perseguições ao longo da História, inclusive na Península Ibérica, a acusação não seria tão anacrônica»; «a voz do próprio narrador-jogral (...)

Também o tratamento literário dado à figura da Dama pelos dois autores dá conta do mesmo tipo de discrepância, já posto em relevo em estudos anteriores (Soares, 2011). Pedro de Barcelos refere a Dama de forma neutra e sóbria, e, embora o ambiente de mistério que a rodeia seja algo inquietante, nada permite deduzir que a sua ligação com o senhor de Biscaia acarretava qualquer ameaça para a terra ou para a família. Muito pelo contrário: visível ou invisível, a proteção propiciada pela sua figura feérica, cuja ligação mítica à fecundidade foi já bem estabelecida (Le Gooff e Le Roy Ladurie, 1971; Krus, 1985), estende-se sobre a sua descendência e sobre o território biscainho que habita. Não é referida a mulher de Enhego Guerra nem lhe são atribuídos filhos varões; mas sua filha, Munha Enheguez¹⁹, casada com um bastardo do rei de Navarra, assegurou a continuação da linhagem (LL, p. 141). Já o relato oitocentista está repassado por uma misoginia flagrante, que se exprime nas aproximações constantes, muito sugestivas, coloridas e arrepiantes, entre a Dama e os poderes infernais²⁰. Nenhuma delas aparece no texto do séc. XIV. A relação da Dama Pé de Cabra, antiga fada reconfigurada em alma penada, com a linhagem de Haro e a terra de Biscaia surge sob o signo da maldição e da esterilidade. De facto, o conto de Alexandre Herculano termina com a insinuação de que o filho da Dama, inseparável na guerra do demoníaco onagro, e sempre vitorioso em batalha, estava preso num pacto satânico; e não lhe refere nem casamento nem descendência.

Qualquer que tenha sido o obscuro escaninho do imaginário coletivo onde Alexandre Herculano foi buscar os horrores que encena no seu conto dedicado à lenda da Dama Pé de Cabra, não foi seguramente na escrita do Conde D. Pedro que os encontrou.

conta a história com os seus recursos e também com os preconceitos de seu tempo (Mendes, 2020, p. 388).

¹⁹ Talvez a ausência de menção ao casamento e à mulher de Enhego Guerra seja o muito distante ponto de partida da ideia de incesto entre ele e sua desaparecida irmã (Correia, 2004; Buescu, 2005).

²⁰ O estudo de Ana Maria Soares (2011) trata detalhadamente toda esta imagética onde o fantástico (animalizante ou demoníaco) e a misoginia reforçam mutuamente.

Como acabámos de ver relativamente à relação com as comunidades islâmicas e hebraicas peninsulares, é também de duvidar que este ambiente possa representar o imaginário da nobreza medieval ibérica que o texto de Alexandre Herculano pretende retratar, e muito menos o da aristocracia guerreira do reino de Portugal, na qual o poderosíssimo Pedro de Barcelos, que, pela primeira vez, regista por escrito a lenda das origens da Biscaia, ocupava um lugar cimeiro. Mas também no que toca à imagem da mulher e da natureza do poder, real ou simbólico, que ela detém na sociedade portuguesa/ibérica da altura, nomeadamente em termos genealógicos (Ferreira, 2020), a reescrita de Alexandre Herculano coloca-se, sem dúvida, fora do âmbito credível, tornando os elementos que convoca claramente anacrónicos. Não pretendo pôr em causa a mais do que reconhecida misoginia medieval (Bloch, 1991)²¹. Mas na verdade, e contrariamente ao que o imaginário dominante sobre a Idade Média vem fazendo crer ao longo dos últimos duzentos e tal anos, a teorização sobre a ligação essencial entre o feminino e os poderes demoníacos, que levou à construção mental em torno das bruxas, da feitiçaria e da malignidade essencial da mulher, não é medieval: data do dealbar da Idade Moderna. A obra que fundamenta teologicamente a relação privilegiada das mulheres com o oculto e o demoníaco, nega a

²¹ É inegável, contudo, que o romantismo e o positivismo do século XIX vêm ainda agravar a misoginia medieval. O olhar negativo com que Alexandre Herculano considera qualquer poder ou autoridade política exercida por uma mulher aflora frequentemente na sua escrita, quer histórica quer romanesca; mas em nenhum lugar é tão extremo como quando, no início do romance *O Bobo*, apresenta a sua visão do reinado da Rainha Urraca de Leão e Castela (irmã da nossa Rainha D. Teresa), transformando em declarado libelo as censuras veladas que a historiografia medieval fazia a esta rainha (e que os estudos históricos vieram matizar): «A história do governo de D. Urraca, se tal nome se pode aplicar ao período do seu predomínio, nada mais foi do que um tecido de traições, de vinganças, de revoluções e lutas civis, de roubos e violências. A dissolução da Rainha, a sombria ferocidade do marido, a cobiça e orgulho dos próceres do reino convertiam tudo num caos, e a guerra civil, deixando respirar os muçulmanos, rompia a cadeia de triunfos da sociedade cristã, à qual tanto trabalhara por dar unidade o hábil Afonso VI» (Herculano, 1843, p. 3). Também a Rainha D. Teresa não sai incólume da sua obra romancística e historiográfica, embora as linhas que lhe dedica estejam um pouco mais modalizadas.

possibilidade de uma idêntica propensão masculina e prescreve os meios para expor e castigar as mulheres que serviam de veículo ao poder de Satanás (intitulada *Malleus Maleficarum* e conhecida como *Martelo das Bruxas*), da autoria de dois monges dominicanos alemães, os inquisidores Heinrich Kraemer e James Sprenger, apenas viu a estampa em 1487. O anacronismo é, pois, flagrante. Seja como for, ao longo da Idade Moderna, onde, no Velho como no Novo Mundo, a caça e a queima das bruxas foi uma medonha realidade, o fenómeno não chegou a ter em Portugal uma representação social e mental suficientemente forte para desencadear uma repressão comparável com aquela que se verificou em sociedades do norte da Europa (Paiva, 1997). Ao contrário da queima de judeus, a queima das bruxas nunca foi um elemento de relevo nas práticas punitivas da justiça portuguesa, nem a feiticeira, figura inescapável do folclore rural, concitou alguma vez um medo e um ódio tão viscerais no imaginário popular português.

5. Quem escreve e quem lê: para uma ética da receção

Concluindo razões, o que podemos dizer é que, neste processo de adaptação fundado numa acumulação de anacronismos, o sentido do relato de Pedro de Barcelos se perdeu – «lost in translation». A lenda da liberdade da Biscaia, propiciada pela valentia dos seus fundadores masculinos e sancionada pela fecundidade propiciadora da sua misteriosa matriarca, passou ao estatuto de conto misógino, exibido como exemplo da decadência aristocrática a queda da casa da Biscaia, consumada pela incapacidade dos varões da família de resistirem à tentação demoníaca da Dama Pé de Cabra, que os leva a virar contra si mesmos a violência predatória consubstancial à sua condição de nobres semibárbaros e caçadores monteses. A narrativa passa, assim, a inscrever-se numa lógica socio-simbólica na qual a

mulher encarna o caos que ameaça uma sociedade onde impera a força discricionária das armas.

Alexandre Herculano escolhe a lenda medieval da Dama Pé de Cabra para sobre ela construir a imagem da completa desordem que brota do mundo aristocrático, pilar do *ancien régime*. No meio dos exemplares laudatórios da terra pátria que alinha nas *Lendas e Narrativas*, o conto da Dama Pé de Cabra singulariza-se por se passar fora do território nacional e, além disso, como o autor frisa no título, se dar no século XI, antes de qualquer lampejo de nacionalidade portuguesa. Situa-se, assim, num espaço e num tempo de alteridade relativamente ao chão e às gentes de Portugal, suficientemente próximo para ser temido, mas demasiado afastado para suscitar uma identificação retrospectiva culpabilizadora. Retrata uma aristocracia que – tal como o onagro selvagem que Enhego Guerra monta nas suas proezas guerreiras e com quem a sua natureza acaba por se fundir – vive à margem de todas as regras, na periferia de uma monarquia que possa controlar os seus impulsos destrutivos, e é aconselhada por um clero cuja santidade não é sinonimo de bondade, mas de inculcada hostilidade religiosa. Fica assim a imagem de uma sociedade imersa na anomia e em risco de se deixar dominar pelas forças mais tenebrosas – como o onagro a quem Dama Pé de Cabra impõe o freio e a sela. Uma sociedade que apenas poderá ser resgatada pela afirmação de um poder régio instaurador de uma ordem provisória, sem dúvida, mas indispensável ao processo de evolução histórica que iria conduzir ao progresso ideológico e material do século XIX.

Em nome do ideário liberal, Alexandre Herculano politiza e instrumentaliza a memória histórica. Manipula, consabidamente, o seu leitor, acena-lhe com o espectro da terrível desordem que seria a pátria sem os seus heróis fundadores. Ele mesmo afirma que «A historia é verdadeira, a tradição verosímil; e o verosímil é o que importa ao que busca as lendas da pátria» (LN, p. 80). Na sua pena, portanto, «os temas históricos, como factor de verosimilhança, são postos ao serviço de uma certa forma de moralização do presente» (Reis, 1982, p. 106).

O problema é que o tempo e o mundo não são estáticos. O presente, a sociedade e os valores de Alexandre Herculano são agora passado; o público e a moral atuais são outros; e a «concepção discretamente interventora» (Reis, 1982, p. 112) que o autor tinha da sua escrita romanesca arrisca-se, hoje, a falhar estrondosamente o propósito educativo a que estava cometida.

Por muito que Herculano delegue no jogral a função de narrador e, logo, a responsabilidade pelo discurso proferido; por muito que a meia ironia que aflora na narrativa não deixe de recordar, a um público menos ingénuo, que se encontra face a um autor assumidamente antiaristocrático e anticlerical; o facto inescapável é que o texto suscita imagens de ódio entranhado e desrespeito pela «mourisma» em geral. O jogral defende sucessivamente a verdade do seu relato; e se, independentemente da sua misoginia essencial, os detalhes fantásticos ligados à origem e ações diabólicas da Dama são de molde a suscitar dúvidas, já os elementos relativos à relação com os mouros, por fantasiosos que possam ser, estão, como vimos acima, cobertos pela autoridade do historiador e pela verosimilhança que ela imprime às mentalidades e costumes retratados na sua escrita. Se o leitor pode ser imune aos feitiços da Dama, não o é aos da arte literária de Alexandre Herculano, cujos cenários medievalizantes continuam ainda a convencer muitos incautos.

Decididamente, a «verosimilhança» medievalista da «Dama Pé de Cabra» de Alexandre Herculano fica, na conhecida expressão de um outro dos grandes vultos da nossa escrita oitocentista, «curta nas mangas» da Idade Média em Portugal. E isso não é sem consequências quando essa verosimilhança, não representando qualquer verdade ou conhecimento qualificado, põe em causa valores fundamentais da sociedade actual, que se quer sem discriminação de cultura ou de género, cortando as pontes com um passado no qual não apenas é importante encontrar raízes, mas é sobretudo, recuperando a expressão de Alexandre Herculano acima citada, «um crime» destruir as que lá estão. E se isto é verdade para adultos, muito mais o é quando temos em mente jovens ainda em formação.

Ora o contraste que aqui estabelecemos, entre a versão oitocentista da Dama pé de Cabra e sua fonte medieval, tem como objetivo chamar a atenção para a falácia implícita na ideia, que tende a instalar-se, de que o Medievalismo de alguma forma representa a Idade Média e poderá ser um bom caminho para se aceder ao conhecimento dessa época. E este não é caso único. Retomando o que ficou dito acima sobre a tendência do sistema de educação para substituir a textualidade medieval pela revivescência medievalista, mais valeria esquecer a Idade Média de todo. Mas será mesmo uma impossibilidade levar as gerações mais jovens a ler os textos medievais, a fruir essa leitura e a tirar dela proveito e ensino?

A recente experiência levada a cabo no âmbito de um projeto financiado pela FCT e por instituições europeias, que combina investigação e desenvolvimento regional, e que incide, tal como o presente trabalho, na obra genealógica do Conde D. Pedro, levam a pensar o contrário. Aí, o caminho escolhido foi entrar diretamente na obra literária medieval de modo a receber, sem interposições medievalísticas, o que esta, ainda hoje, continua a ter para dizer. Que esse caminho não foi para os jovens leitores um percurso de desnorte, mas de construtivo reencontro com as próprias raízes, mostra-o o pequeno texto anexo ao presente trabalho.

Agradeço à Dra. Lídia Valadares, professora de Português da turma D do 6º ano da Escola Básica de Lamego – cuja imensa dedicação e contagiante entusiasmo esteve na base da elaboração deste texto, cuja redação supervisionou, bem como da dramatização da «Lenda do Rei Ramiro» do *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro que ele introduz – a generosidade de me permitir reproduzi-lo aqui.

Referências

- ALBIN, Andrew [et al.] – *Whose Middle Ages? Teachable Moments for an Ill-Used Past*. New York: Fordham University Press, 2019.
- ALVAR, C. [et al.] (Eds.) – *Don Juan Manuel: Obras Completas*. Alcalá de Henares: Fundación José Antonio de Castro, 2007.
- BERNARD-GRIFFITHS, Simone, [et al.] – *La Fabrique du Moyen Age au XIX siècle Représentations du Moyen Age dans la culture et la littérature françaises du XIXe siècle*. Paris: Champion, 2006.
- BLOCH, R. Howard – *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago: Chicago University Press, 1991.
- BLOCH, Marc – *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris: Armand Colin, 1949.
- BOURDIEU, Pierre – *Les Regles de L'Art. Genèse et Structure du Champ Littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- BUESCU, Maria Helena – Mudar de vida? Predação, incesto e domesticidade em «A Dama Pé-de-cabra». In *Cristalizações. Fronteiras da Modernidade*. Lisboa: Relógio d'Água. 2005, pp. 88-106.
- BULL, M. – *Thinking Medieval: An Introduction to the Study of the Middle Ages*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- CORREIA, Hélia – *Fascinação* seguido de *A Dama pé-de-cabra* de Alexandre Herculano. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.
- CUNHA, Carlos Alberto Ferreira da – *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos/ Universidade do Minho, 2002.
- *A crise e o «retorno» da história literária*. In *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos/ Universidade do Minho, 2004, pp. 159-75.
- *O nacionalismo do cânone literário português em contexto escolar: entre o ético e o estético*. *Ave Azul: Revista de Arte e Crítica de Viseu*. Verão 2002/2005 (2005), pp. 25-53.
- *Alexandre Herculano e a construção da cultura/literatura nacional*. 2011. [Acedido a 20 de jan. de 2021] Disponível na Internet: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/14804/3/Herculano%20e%20a%20constru%3a7%3a3o%20da%20cultura-literatura%20nacional.pdf>
- *Escrever a nação: literatura e nacionalidade (uma antologia)*. Guimarães: Opera Omnia, 2011a.
- FERREIRA, Maria do Rosário – *Águas Doces, Águas Salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na «cantiga de amigo»*. Porto: Granito, 1999.
- *O poder das mulheres no Livro De Linbagens do Conde D. Pedro de Barcelos (1): Relatos fundacionais. e-Spania* [Online]. Nº 36 (2020). [Acedido a 21 de dezembro de 2020] Disponível na Internet: <https://doi.org/10.4000/e-spania.35577>
- GEARY, Patrick J. – *The Myth of Nations: The Medieval Origins of Europe*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- GOMES, Saul António – Grupos étnico-religiosos e estrangeiros. In *Nova história de Portugal*, Vol. III (*Do Condado Portucalense à crise do século XIV*). Lisboa: Presença, 1996, pp. 309-83.

- HARF-LANCNER, Laurence – *Les Fées au Moyen Âge: Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Paris: Honoré-Champion, 1984.
- HERCULANO, Alexandre – *Lendas e Narrativas* (1ª ed. 1851), prefácio e revisão de Vitorino Nemésio, 2 vols., Lisboa: Bertrand, 1981.
- *O Bobo* (1ª ed. 1843), Coleção Clássicos da Literatura Portuguesa. Biblioteca Digital Porto Editora. [Acedido a 21 de dez. de 2020]. Disponível na Internet: o-bobo.pdf (wordpress.com) **
- KRUS, Luís – A morte das fadas: a lenda genealógica da Dama Pé de Cabra. *Ler História*. Nº 6 (1985), pp. 3-34.
- LARANJINHA, Ana Sofia – Por caminhos galegos com Osoir’Anes e Joan Soares Somesso: o amor que força e a *senhor* que fascina. In *In marsupii peregrinorum. Circulación de textos e imaxes arredor do Camiño de Santiago na Idade Media*, Florença: Galluzzo, 2010, pp. 497-508.
- LE GOFF, Jacques [et al.] – *Mélusine maternelle et défricheuse*. Paris: Armand Colin, 1971.
- MACHADO, Ana Maria – O maravilhoso e a poética da incerteza em *A dama do pé-de-cabra* (da Idade Média ao século XXI). *O Marrare*. Nº 14 (2011), pp. 1-17. [Acedido a 10 de jan. de 2021] Disponível na Internet: <http://www.omarrare.uerj.br/numero14/mariaBatalhaTraducao.html>
- MATHEWS, David – *Medievalism: A Critical History*. Cambridge: Boydell & Brewer, 2015.
- MATOSO, José (Ed.) – *Livro de Linbagens do Conde D. Pedro*, 2 vols., Portugalia Monumenta Historica, Nova Série. Lisboa: Academia das Ciências, 1980.
- *A nobreza medieval portuguesa. A família e o poder*. Lisboa: Estampa, 1981.
- MENDES, Eduardo Soczek – A narrativa de uma lenda em meio às *Lendas e Narrativas*: quando Alexandre Herculano revisita a medieval «Dama Pé-de-Cabra» no contexto oitocentista português. *REVELL. Revista de Estudos Literários da UEMS*. Nº 3, 26 (2020), pp. 365-391.
- MIRANDA, José Carlos R. – *Aurs mesclaz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*. Porto: Guarecer, 2004.
- Calheiros, Sandim e Bonaval: uma rapsódia «de amigo» (1ª pub. 1994). *Guarecer. Revista electrónica de estudos medievais*. Nº 1 (2016), pp. 47-62. [Acedido em 21 de dez. de 2020] DOI <10.21747/21839301/gua1a4>
- Le tournant alphonsin de la poésie galégo-portugaise. À propos de l’édition de Pero García Bungalés par Simone Marcenaro. *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales*. Nº 42 (2019), pp. 143-157.
- [et al.] – O projecto de escrita de Pedro de Barcelos. *Revista População e Sociedade, CEPSE*. Nº 23 (2015), pp. 25-43. [Acedido a 12 de jan. de 2021]. Disponível na Internet: <http://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/populacao-e-sociedade-n-o-23>
- OLIVEIRA, António Resende de – *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*. Lisboa: Colibri, 1994.
- *O Trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa: Editorial Notícias, 2001.
- [et al.] – A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades. In *O Trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa: Editorial Notícias, 2001, pp. 97-110.
- PAIVA, José Pedro – *Bruxaria e superstição num país sem «caça às bruxas» (1600-1774)*. Lisboa: Editorial Notícias, 1997.

- PEREIRA, José Carlos Seabra – *As Literaturas em Língua Portuguesa (Das origens aos nossos dias)*. Lisboa: Gradiva, 2020.
- PEREIRA, Paulo Alexandre – Medieval, romântica, pós-moderna: transcontextualização e metamorfose na lenda da Dama Pé-de-cabra. *Revista de poética medieval*. Nº 21 (2008), pp. 13-56.
- PRIETO LASA, J. Ramón – *Las leyendas de los Señores de Vizcaya y la tradición melusiniana*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1995.
- RAMOS, Manuel Francisco – *Memória De Victoria Christianorum (Salado – 1340): edição crítica, tradução e estudo do manuscrito Alcobacense CDXLVII/114 [fl. 354 (346)r – 363 (355)r]*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2019.
- REIS, Carlos – *Herculano e a Ficção Romântica*. In *Construção da Leitura. Ensaios de Metodologia e Crítica Literária*. Coimbra: INIC/CLPUC, 1982, pp. 103-116.
- SERRÃO, J. [et al.] (Dirs.) – *Nova história de Portugal*, Vol. III (*Do Condado Portucalense à crise do século XIV*). Lisboa: Presença, 1996.
- SOARES, Ana Maria – A Lenda da Dama do Pé de Cabra: do Livro de Linhagens do Conde D. Pedro de Barcelos a Alexandre Herculano. *Limite*. Nº 5 (2011), pp. 7-30.
- SOUSA, C. [et al.] (Coords.) – *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho, 2004.
- WACKS, David A. – Whose Spain is it, anyway?. In *Whose Middle Ages?: Teachable Moments for an Ill-Used Past*. New York: Fordham University Press, 2019. [Acedido a 20 de dez. de 2020]. Disponível na Internet: <https://hcommons.org/deposits/item/hc:25201/>

ANEXO

Nota Introdutória à dramatização da «Lenda do Rei Ramiro» do *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro

O texto dramático que aqui apresentamos decorre da nossa participação no projeto MELE «Da memória escrita à leitura do espaço: Pedro de Barcelos e a identidade cultural do Norte de Portugal», dinamizado por uma equipa de professores e investigadores universitários, com o qual a Câmara Municipal de Lamego estabeleceu parceria. Este projeto catalisou logo o nosso interesse, pois tem como base principal a figura de D. Pedro, Conde de Barcelos, filho natural de D. Dinis, senhor das terras de Lalim, concelho de Lamego, onde viveu os seus últimos trinta anos de vida, portanto, uma personalidade da nossa terra.

Fomos visitar a exposição «Vida e Obra de Dom Pedro Afonso, Conde de Barcelos e Senhor de Lalim», patente ao público na Galeria do *Solar da Porta dos Figos* do Castelo de Lamego, e o nosso entusiasmo cresceu, pois ficámos a saber que foi precisamente em Lalim que Dom Pedro escreveu grande parte da sua obra literária, nomeadamente *Livro das Cantigas*, *Crónica Geral de Espanha* e *Livro de Linhagens*, e nós sentíamo-lo «mais nosso».

À medida que viajávamos na vida e obra de Dom Pedro, nos dois pisos da Galeria do *Solar da Porta dos Figos*, a curiosidade dominava-nos, o interesse aumentava e o orgulho surgia. No final da visita, com a orientação do professor responsável pelo espaço patrimonial do Castelo, dedicámo-nos a um exercício de paleografia, lendo o início da lenda de Gaia, um dos textos que faz parte do *Livro de Linhagens*. Ficámos empolgados e, posteriormente, na Escola Básica de Lamego, finalizámos a leitura do texto. Esta história deixou-nos simultaneamente fascinados e perplexos. Nas narrativas que envolvem mouros e cristãos, os primeiros não são sempre os cruéis, os traidores, os falsos, por oposição aos últimos, que aparecem sempre piedosos,

corretos, honestos? Aqui, este padrão de comportamentos não se mantinha: os papéis estavam invertidos! Expondo as nossas opiniões sobre o texto, procurando esclarecer as nossas perplexidades, fomos aprofundando o nosso conhecimento sobre esta enorme figura da cultura portuguesa. Compreendemos, então, que o *Livro de Linbagens*, onde se encontram lendas fantásticas, como forma de legitimação das famílias nobres, é um modelo da literatura genealógica ibérica e espelha a perspectiva literária do seu autor: uma visão inclusiva onde a Península é representada como a simbiose dos territórios, dos povos, de tempos, de civilizações. Nestas narrativas, o bem e o mal não estão vinculados a ideologias, raças, povos, antes se deslocam livremente, possibilitando leituras plurais. Admirámos este olhar invulgar do autor.

A Dom Pedro de Barcelos, também devemos uma valiosa compilação de poesia trovadoresca, no seu *Livro das Cantigas*, e relevantes escritos historiográficos, na *Crónica de 1344*.

O Projeto MELE levou-nos a conhecer verdadeiramente a figura de Dom Pedro de Barcelos, a ter consciência de que pode ser considerado a maior figura da cultura portuguesa anterior a Fernão Lopes e a sentir um imenso orgulho nesta personalidade tão fortemente ligada às terras do concelho de Lamego.

É interessante constatar que quanto mais o estudávamos, mais próximo o sentíamos, tão próximo que, por vezes, chegávamos a ouvir uma voz narrando as histórias de tempos remotos e que fazem parte da nossa memória identitária.

Sentimos um fascínio especial pela lenda de Gaia e não resistimos em adaptá-la a texto dramático e ilustrar algumas das suas passagens, sob a orientação das nossas professoras de Português e de Educação Visual, no Agrupamento de Escolas Latino Coelho, Lamego, com o intuito de dar a conhecer aos mais jovens um pouco desta enorme figura que ainda se encontra bastante obscura no panorama cultural.

Os alunos da turma D do 6º Ano da Escola Básica de Lamego – Agrupamento de Escolas Latino Coelho, Lamego, Março de 2020.

(Página deixada propositadamente em branco)

CAPÍTULO 2
POÉTICA MEDIEVAL GALEGO-PORTUGUESA
REVISITADA EM *UM CANCIONEIRO*
***PARA TIMOR*, DE RUY CINATTI**

Isabel Barros Dias

Universidade Aberta

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (NOVA-FCSH)

<https://orcid.org/0000-0003-3479-6660>

RESUMO: O estudo aborda a poesia de Ruy Cinatti destacando o modo como aí afloram temas, personagens e estruturas poéticas medievais, tendo em conta, não só a obra publicada do autor, como também alguns textos do seu espólio inédito ou por ele recolhidos. São consideradas duas vertentes. Por um lado, características dispersas, ténues e que poderão ter origem num conjunto de influências, incluindo o contexto medieval. Pelo outro lado, a importância (explicitamente declarada pelo autor) da poesia trovadoresca na génese do livro *Um Cancioneiro para Timor*. Neste caso, a lírica medieval surge como um elemento viabilizador da *translatio* de breves poemas tradicionais de Timor-Leste que o autor pretende dar a conhecer ao público ocidental. O diálogo fusional entre as tradições orientais e ocidentais dá origem, na poesia de Cinatti, a uma reinvenção polifacetada e inovadora.

Palavras-chave: Ruy Cinatti, *Um Cancioneiro para Timor*, poesia trovadoresca, diálogo ocidente-oriental, poesia tradicional.

ABSTRACT: The study focus on Ruy Cinatti's poetry, highlighting the way in which medieval themes, characters, and poetic structures emerge, considering not only the author's published work, but also some texts from his unpublished collection, or collected by him. Two aspects are considered. On the one hand, a set of dispersed and tenuous characteristics that may have originated from several influences, including the medieval context. On the other hand, the importance (explicitly stated by the author) of troubadour poetry in the genesis of the book *Um Cancioneiro para Timor*. In this case, the medieval lyric appears as an enabling element for the *translatio* of short traditional East-Timorese poems that the author intends to make known to the western public. The fusional dialogue between Eastern and Western traditions gives rise, in Cinatti's poetry, to a multifaceted and innovative reinvention.

Keywords: Ruy Cinatti, *Um Cancioneiro para Timor*, troubadour poetry; East-West dialogue; traditional poetry.

Ruy Cinatti (Londres 1915-Lisboa 1986) é um autor cuja produção literária, maioritariamente de caráter poético, reflete uma personalidade polifacetada, com uma curiosidade viva, diletante e plena de interesse por diversas áreas do saber, como a Agronomia e a Etnografia / Etnologia / Antropologia¹. Por conseguinte, a sua obra tem sido abordada desde vários pontos de vista, com destaque para a riqueza e complexidade do seu pensamento religioso e filosófico e o caráter único da sua expressão lírica². Mais recentemente, tem sido sublinhado

¹ Para uma biografia detalhada e comentada de Cinatti, v. Stilwell (1995). Para uma biografia breve, v. Castelo, s/d.

² V. os seguintes trabalhos académicos: Stilwell, 1993, parcialmente publicado em Stilwell, 1992 e, pouco depois, como monografia: Stilwell, 1995. Este trabalho explora o mundo interior e as convicções religiosas de Cinatti, em articulação com as diferentes fases da sua vida e da sua poesia. Pouco depois, temos o resultado da investigação sobre poética e estética comparadas de Borges, 1996. Mais recentemente, temos o trabalho de Frias, 2006, subsequentemente publicado: Frias, 2019. Em particular o segundo volume, com o subtítulo *Modos de ver [em] Ruy Cinatti*, discute a estética e a retórica do universo plástico do poeta. Para um estudo sobre o caráter irrequieto da poesia de Cinatti, v. Moreira, 2013.

o caráter precursor da sua perspectiva interdisciplinar do mundo e o pioneirismo ecológico, evidentes na sua produção, tanto científica, como interventiva e literária³. Com efeito, em especial nos dois últimos domínios, de caráter mais pessoal e apaixonado, verifica-se que, na sequência do arrebatamento emotivo perante a natureza, africana e timorense, têm lugar tomadas de posição concretas e empenhadas, nomeadamente contra a exploração dos nativos, e uma manifesta preocupação com a preservação dos ecossistemas e do património material e imaterial⁴.

Perante uma obra tão rica e com tanto potencial, é expectável que nem todas as dimensões tenham ainda sido estudadas. Um destes aspetos é a vertente medievalista. Entendendo-se o *medievalismo* como um fenómeno de compreensão, receção e/ou adaptação (representação, idealização, reformulação, modernização...) de temas ou estruturas medievais por autores pós-medievais⁵, tais características podem ser encontradas na obra de Cinatti. Com efeito, o interesse pela Cultura, pela História e pela Literatura do passado constitui parte integrante, bem identificável, dos seus textos já publicados. Este pendor torna-se bastante mais evidente quando se considera o espólio do poeta, atualmente na Biblioteca João Paulo II da Universidade Católica Portuguesa⁶ e no Museu Nacional de Etnologia⁷. Perpassa pelos papéis soltos e múltiplos apontamentos que se encontram na documentação pertencente a Cinatti, um marcado interesse, sobretudo pelo período

³ V. Costa, 2004, dissertação parcialmente publicada em Costa 2015. Especificamente sobre a ação de Cinatti como antropólogo, v. Castelo, 2017.

⁴ Para um exemplo, no que se refere à dimensão interventiva, v. o manifesto «Em favor do Timorense» (de 1956); para um exemplo da produção lírica, v. o poema «Um património sonogado» (*Paisagens timorenses com vultos*, Cinatti, 2016: 973-977), ou a seguinte estrofe: «Eram tão delicadas... Mas a bruta, / imbecil, canhestra, / mente-capta alcateia / de homens ciosos sem qualquer ideia, / tomou posse de Díli-jardim, / arrancou árvores, desviou ribeiras, / transformou a cidade / num deserto de casas sem memória, / sem corolas caindo sobre a estrada» (*Uma Sequência Timorense*, Cinatti, 2016: 586).

⁵ Sobre o conceito de *medievalismo*, v. Matthews, 2011 e 2015. V. igualmente as reflexões pioneiras de Eco, 1986, com destaque para a tipologia das pp. 68-72.

⁶ Daqui em diante BJPII.

⁷ Daqui em diante MNE.

dos Descobrimentos e pelo Renascimento. Uma inclinação pessoal, um pouco adolescente, pela aventura⁸ ajuda a compreender esta predisposição, uma vez que se trata de um momento perspectivado como uma época de grande inovação, ousadia, aventura e descoberta de locais exóticos, portos que também fascinaram Cinatti, quinhentos anos depois. O facto de esta época ser particularmente valorizada pelo Estado Novo, regime sob o qual Cinatti viveu a maior parte dos seus dias, poderá também ter contribuído para despertar o seu entusiasmo e algum idealismo relativamente a uma «idade de ouro». No entanto, a atitude do autor que aqui nos ocupa não se ficou por considerações superficiais e acríticas relativamente ao protagonismo de Portugal no mundo ou ao início do império colonial. Pelo contrário, terá havido um investimento sério na pesquisa e na reflexão sobre a História do país e uma consciencialização quanto aos abusos que estavam a ocorrer nos territórios colonizados, questões subseqüentemente também plasmadas na sua produção literária e/ou interventiva⁹.

A percepção do período medieval apresenta-se de modo semelhante. Cinatti conhecia bem os poetas românticos e pré-Românticos,

⁸ Stilwell (1995, pp. 26-27) refere o fascínio de Cinatti pela natureza, por terras longínquas e a sua inclinação para a aventura, despertados durante a sua infância, em boa parte passada na quinta do avô materno, Demétrio Cinatti (de origem toscana, casado com uma portuguesa de Macau, de ascendência chinesa), na Chamusca, não muito longe do castelo de Almourol.

⁹ No MNE existe um conjunto de pequenos grupos de folhas agrafadas (Doc. 124), cada um com apontamentos de e/ou sobre uma figura famosa, do passado ou contemporânea. Esta coleção poderá ser o resultado de uma pesquisa preparatória de um trabalho sobre a tolerância relativamente a populações nativas, uma vez que o tema que os vários apontamentos têm em comum é a aceitação do outro. Coincidem no mesmo conjunto reflexões da época sobre o estatuto das populações nativas das colónias (António de Oliveira Salazar, Adriano Moreira, Marcello Caetano), com excertos de filósofos e humanistas (Antero de Quental, Leonardo Coimbra, P. António Vieira, Damião de Góis), recuando as recolhas até aos navegadores e embaixadores do tempo dos descobrimentos (Gomes Eanes de Zurara, Diogo Gomes, Simão da Silva), sem esquecer o rei D. Duarte. Este conjunto de documentos mostra a exaustividade e o empenho da pesquisa desenvolvida por Cinatti, que não exclui a produção literária e filosófica mais antiga. Outro exemplo é o Doc. 89 que consiste num conjunto de poemas relativos aos descobrimentos e à colonização, seguidos de apontamentos com passagens de textos relacionados, alguns de autores do período das Descobertas.

portugueses e ingleses, tal como Frias (2019, pp. 75-76) assinalou. O interesse destes autores pelo pitoresco e a preocupação com questões identitárias constituem traços também presentes na obra de Cinatti. No entanto, o medievalismo que encontramos na sua obra vai além destes temas mais comuns, singularizando-se em traços que podemos considerar específicos deste autor e que serão seguidamente destacados. Acresce salvaguardar que o medievalismo, em Cinatti, não coincide com o modelo bem definido em que um texto medieval concreto é recriado por um autor posterior, numa obra específica. No caso da obra aqui em apreço, os limites são mais vagos, como o próprio autor assume, em passagens citadas adiante, no ponto 2. A apropriação da produção medieval configura-se como uma apreensão ampla da produção deste período, por vezes miscigenada com outros vetores e influências. Assim, a abordagem a realizar tem, forçosamente, de se adaptar, com prudência, às especificidades do *corpus*.

O interesse de Cinatti pelo período medieval manifesta-se em duas vertentes. Por um lado, temos características que surgem de modo disperso e relativamente ténue, abordadas a seguir, no ponto 1. O desafio que colocam decorre da sua subtilidade e do facto de se tratar de traços partilhados por diversos domínios, conhecidos por Cinatti. Assim, a sua origem poderá ser atribuída à literatura medieval, mas também à tradicional, à herança bíblica ou ainda, e mais provavelmente, a uma mistura de ecos destas várias origens. Esta linha aflora em pontos concretos da produção literária de Cinatti, se bem que de modo não tão acentuado como as manifestações de apreço pela época dos Descobrimentos. O facto de se tratar de uma presença pouco exuberante e relativamente difusa poderá ter estado na origem da sua não valorização, porém, são vários os traços detetáveis, e a sua presença na obra de Cinatti é efetiva e ampla. Por outro lado, e como será visto no ponto 2., no livro *Um Cancioneiro para Timor*, a importância da poesia trovadoresca medieval é explicitamente assumida enquanto elemento viabilizador de uma *translatio* dos breves poemas tradicionais timorenses que o autor pretende tornar

acessíveis ao público ocidental¹⁰. O presente estudo explorará sobretudo esta segunda vertente, sem descurar a primeira que, até certo ponto, pode ser vista como um enquadramento genérico, do qual sobressai uma obra específica.

1. O medievalismo na sua vertente mais ampla e dispersa

A vertente mais discreta e difusa do medievalismo na obra de Ruy Cinatti manifesta-se tanto tematicamente, como em algumas características formais. No que se refere a estas últimas, um primeiro elemento a assinalar remete cronologicamente para a transição entre a Idade Média e o Renascimento, aquando do surgimento da Imprensa. Trata-se da opção por uma *mise en page* que retoma as portadas dos primeiros impressos, facto recorrente em cinco obras, edições de autor, datadas de entre 1973 e 1976: *Borda d'Alma* (1973), *Cravo singular* (1974), *Timor-Amor* (1974), *O a fazer, faz-se* (1974)[1976] e *Import-export* (1974)[1976]. A adaptação deste modelo é aparente também nas frases que compõem estas capas, ao «estilo» mais antigo, mas com informação «atualizada»:

BORDA D'ALMA

Narrando alusivamente os
verídicos & notáveis Acontecimentos
ocorridos em Têmporas de Eleições nacionais
com variadas Modalidades a-propósito
– Pessoas, Coisas, & Animais –
& outras considerações oportunas & proféticas
Tudo corrigido em Estilo poético pelo dito

¹⁰ Todas as referências a *Um Cancioneiro para Timor* correspondem à seguinte edição: Cinatti, 1996. Para outras obras aqui referidas, recorreu-se a Cinatti, 2016 (onde é reunida a obra poética publicada em vida do autor).

RUY CINATTI,
Cidadão eleitor desta Cidade,
com Firma na Ilha de Timor
Precedidos de
OS MELHORES ANOS DA NOSSA VIDA
Poema grande ocorrido anteriormente
ao mesmo Crónista
Tudo seguido por
DIVERTIMENTO CONTRAPONTÍSTICO
de JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
tratadista de muitos Engenhos & Doenças,
que interpolou nalguns dos Poemas acima
Versos de Sua Autoria
[desenho de uma flor]
Em Lisboa, 1973
Na Oficina dos antigos «Cadernos de Poesia».
(*Borda d'Alma*, Cinatti, 2016, p. 501).

Trata-se de uma matriz que encontramos nos primeiros impressos¹¹ e que perdura em livros antigos de séculos posteriores, bem como na literatura de cordel que, em alguns casos, acentua a vertente descritiva e humorística¹², tal como se verifica em Cinatti. Por conseguinte,

¹¹ Vd., a título de exemplo, as portadas detalhadas e descritivas de *Menina e Moça / Saudades*, de Bernardim Ribeiro, na impressão de Ferrara (onde se lê: «HYSTORIA / DE MENINA E MOÇA, POR BER-/NALDIM RIBEYRO AGORA DE / NOVO ESTAMPADA E CON / SVMMA DELIGENCIA / EMENDADA. // E assi algũas Eglogas suas com ho mais / que na pagina seguinte se uera // En Ferrara. 1554») e na de Évora, por André de Burgos (onde se lê: «Primeira / e segũda parte do / liuro chamado as / saudades de Ber/nardim Ribeiro, / com todas suas o/bras; treladado / de seu proprio ori-/ginal. Novamen/te impresso. // 1557»).

¹² Para um exemplo, v. a informação existente na seguinte folha de rosto: «FOLHETO. / Num. 2. / NOTICIA, QUE SE DÁ / (QUERO DIZER) / Que se vende a todos / os / CURIOSOS DA CORTE / Que não tiverem noticia da mesma couza, que agora / lhes chega a noticia. / SABEM O QUE HE? NAM? / Pois eu lho digo. / Prodigiosa origem, e admiráveis progressos / DA SERENISSIMA SENHORA / DONA SECIA. / HISTORIA VERDADEIRA, / assim a modo de fabula, / ESCRITA / POR SEU PROPRIO AUTOR, / Estando elle mesmo presente; por final, que estava / com a sua penna, quando a escreveo. / Ora ouçamos, que ahi começa a fallar o papel. / LISBOA: / Na Officina

trata-se de um traço que não terá uma única origem, não deixando por isso de também remeter para os impressos mais antigos.

Um segundo aspeto da produção literária de Cinatti que retoma estruturas que, não sendo exclusivamente medievais, foram usadas com particular intensidade neste período, consiste no recurso ao comentário e a *marginalia*¹³. Estas práticas foram aplicadas, sobretudo, no quadro da interpretação de textos sagrados e religiosos, mas também no que se refere a obras profanas, nomeadamente historiográficas, consistindo, regra geral, em apontamentos de teor explicativo ou remissivo, tal como os comentários de Cinatti. Com efeito, o autor aqui em estudo comenta alguns dos seus poemas, quer em prosa exegética, quer em breves notas marginais, numa atitude de reflexão sobre a sua própria obra e de preocupação com a interpretação da mesma por terceiros, o que, não sendo muito comum, poderá ser entendido como uma idiossincrasia. Não obstante, é possível identificar comportamentos idênticos, já no período medieval quando, a par da emergência da instância autoral, surgem preocupações com a integridade das obras e a sua não deturpação. Cinatti poderá não ter procurado informações específicas sobre este assunto na literatura medieval, porém, terá conhecido a obra de D. Duarte que foi um dos autores que manifestaram este tipo de inquietação¹⁴. Também terá conhecido a forma dos

de MANOEL DA SYLVA, / M.D.CC.LII / Com as licenças necessárias» (Cesariny (Ed.) 2004, p. 176). Sal guarde-se, no entanto, que esta antologia de Mário Cesariny não poderá ser fonte direta de Cinatti, apesar de os dois autores serem contemporâneos, uma vez que a sua primeira edição é de 1983.

¹³ Sobre comentários e *marginalia*, sua diversidade e prática em diferentes épocas, v. Jackson, 2001 e Capot (ed.), 2020.

¹⁴ V. o capítulo do *Leal Conselheiro* em que D. Duarte dá conselhos para uma boa tradução, sublinhando a importância de não adulterar o texto de base (D. Duarte, 1981, pp. 434-437). Relativamente ao conhecimento da obra de D. Duarte por Cinatti, v. nota n.º 9. Para outro exemplo, v. o caso de don Juan Manuel que comenta, no início do seu *Libro del conde Lucanor*: «Et por que Don Iuan vio e sabe que en los libros contese muchos yerros en los trasladar, por que las letras semejan las vnas alas otras, cuydando por la vna letra que es otra, en escriuiendose, e muda se toda la rrazon e por ventura confondese, e los que despues fallan aquello escripto, ponen su culpa aquel que fizo el libro. E por que Don Iuan se rreçelo desto, rruega alos que leyeren qual quier libro quel faze, que sy fallaren alguna palabra mala puesta, que non ponga la culpa ael, fasta que vean el libro mesmo que Don Iuan fizo que es emendado en muchos lugares de su letra. // Et los libros quel fizo son estos: (...) e

primeiros impressos onde, na sequência do que se verificava com a produção manuscrita anterior, os comentários marginais (explicativos e remissivos) são igualmente comuns. O livro *Sete Septetos* termina com um «Comentário disponível» onde o autor justifica a obra na sequência da produção anterior. *Uma sequência timorense* começa com uma «Justificação» (Cinatti, 2016, pp. 555-556) e vários poemas dos livros *Cravo singular* e *Manbã imensa* incluem esclarecimentos de vária ordem¹⁵. O livro *Paisagens Timorenses com vultos* termina com um capítulo denominado «Notas aproximativas a alguns poemas e uma advertência» (Cinatti, 2016, pp. 1027-1060) que inclui amplas informações sobre as viagens do autor e os mitos e ritos timorenses a que alguns poemas aludem, articulando assim poesia e antropologia. Finalmente, no livro *Um Cancioneiro para Timor*, vários poemas são acompanhados por anotações marginais explicativas.

Igualmente fruto de uma convergência, entre a tradição bíblica, a literatura medieval e a literatura tradicional, encontra-se o recurso a frases formulares que parecem ter ficado «presas» no espírito do poeta e que ocasionalmente irrompem nos textos, adensando-os com referências intertextuais. É especialmente comum a recorrência de excertos de salmos ou de orações¹⁶, o que também é muito frequente na literatura medieval, ainda que a sua matriz não se possa situar nesta época. Outras fórmulas decorrerão do trabalho de campo antropológico de Cinatti, sobretudo em Timor, onde procedeu à recolha de relatos da tradição oral. De entre estas, a mais significativa é a frase que os *lia-nain* (senhores da palavra) timorenses usavam para encerrar as suas recitações rituais, marcando assim o fim do rito e o início da

estos libros estan enel monesterio delos frayles predicadores quel fizo em Peña-fiel» (Juan Manuel, 1902, pp. 1-2).

¹⁵ Vd., a título de exemplo, o «Excerto de uma carta-meditação para uma amizade ausente na qual se insere o poema que lhe deu motivo: 'Mon coeur mis à nu'» (*Manbã imensa*, Cinatti, 2016, pp. 1305-1311, 1314-1315).

¹⁶ Uma secção do livro *56 poemas* intitula-se «De novo Salmo 118» (Cinatti, 2016, p. 1281). Excertos do Pai Nosso e da Avé Maria são inseridos em poemas, nomeadamente «Anoitecendo, a vida recomeça» (*O a fazer, faz-se*, Cinatti, 2016: 1080-81) e «Ante-manhã. Janeiro 1967» (*Manbã imensa*, Cinatti, 2016, pp. 1335-1340), respetivamente.

feita profana (tal como explicado em Cinatti, 1996, p. 46): «A boca emudece, a voz apaga-se», que ocorre duas vezes no *Cancioneiro*¹⁷.

O diálogo intertextual, por vezes paródico, com autores de várias épocas é outra constante da obra de Cinatti, que inclui personagens, textos e autores medievais. Existem alusões a Gil Vicente e a Fernão Lopes¹⁸, bem como a poetas e a técnicas da poesia medieval, nomeadamente italiana¹⁹. Para um exemplo da obra não publicada, transcrevemos a seguir parte de um poema existente numa página solta no espólio do MNE, com data de 13 de setembro de 1969, no qual Cinatti recorda a famosa passagem do *Inferno* de Dante que relata a paixão de Paolo e Francesca, associando-a ao mito de Pedro e Inês:

Nenhum tecido se refaz
a um corpo molhado do pecado.
Isto, digo-o
por experiência.
Paolo e Francesca estavam nus.
(Pedro-Inez quase.)

¹⁷ A frase ocorre em *Um cancionero para Timor*, no final do diálogo entre o poeta e o «Timorense meu amigo», precedendo a segunda parte do livro (constituída pelos poemas): «Eu: a boca emudece a voz apaga-se...» (Cinatti, 1996, p. 67), sendo repetida no final dos poemas: «A boca emudece, a voz apaga-se» (Cinatti, 1996, p. 129). Uma variante desta frase pode ser encontrada no final do poema «Tau»: «A palavra cala-se, a boca fede, o silêncio é de oiro / O silêncio é de oiro, a palavra cala-se, a boca sorri» (56 poemas, Cinatti, 2016, p. 1286).

¹⁸ No poema «Grupo dramático o 'Perigoso' da Madre de Deus», é feita uma comparação com as peças de Gil Vicente (*Lembranças para S. Tomé e Príncipe* – 1972, Cinatti, 2016, p.1168), o mesmo ocorrendo nas explicações de *Um Cancioneiro para Timor* (Cinatti, 1996, p. 45). No poema «História contemporânea» é mencionada a novela de cavalaria *Amadis de Gaula (Memória descritiva*, Cinatti, 2016, p. 660). Num caderno de apontamentos agora na BJPII (RC.I-1-4-13-cx.15) existe um diálogo que inclui referências à crise de 1383 e ao seu historiador, Fernão Lopes. O Doc. 83 do MNE inclui um poema sobre D. Pedro das sete partidas...

¹⁹ As *Rime* de Dante são evocadas na epígrafe de um poema de *Nós não somos deste Mundo* (Cinatti, 2016, p. 127) e no poema «Contra os monopólios poéticos e outros» (*Conversa de Rotina*, Cinatti, 2016, pp. 804-811). O autor refere-se ainda ao poeta do séc. XIII Guido Cavalcanti e à técnica do *trobar clus*.

Mergulhou-os nas ondas Rodin.
Dante, no Inferno.
Pedro consagrou-se
«até ao fim do mundo».
Deitou-se de mãos postas, repousado,
Inez ao lado
num outro tumulto.
Ambos trajados
em pedra, à época. (MNE, Doc. 89).

Outro aspeto do interesse de Cinatti pelo universo medieval e a respetiva recuperação na sua produção literária reside no diálogo interartes que é, desde logo, visível no poema acima transcrito, nas alusões à estatuária. Esta interação verifica-se também com alguma pintura religiosa. O seu deslumbramento perante a *Anunciação* de Fra Angelico é descrito em *Anoitecendo, a vida recomeça* (Cinatti, 2016, p. 221), no quadro de uma reflexão sobre a dúvida, entendida não como desejo de suspeição, mas como uma forma de procurar certezas. Também Jerónimo Bosch terá impressionado o poeta, a ponto de inspirar um poema, datado de 17 de maio de 1970, a seguir parcialmente transcrito, no qual o nome do pintor é objeto de um jogo de palavras que talvez tenha como referente extratextual o tríptico «O Jardim das Delícias», ainda que a alusão a «tentações» possa remeter para as «Tentações de Santo Antão» (uma pintura que poderia ter visitado no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa). A sequência «hieronimus / bosque deleitoso», para além de jogar com o nome do pintor poderá aludir à obra literária medieval *Bosco Deleitoso*²⁰, uma obra mística e de reflexão espiritual redigida no mosteiro de Alcobaça, na transição do século XIV para o XV.

²⁰ A obra *Boosco Deleitoso* foi editada por Augusto Magne em 1950.

Sou um homem que não sabe nada
e adormece vestido
privado de tentações
trazeiro ao léu de monstros hieronimus
bosque deleitoso
de vultos melífluos, afora a serpente,
todos incubados
e verde-róseos flancos
espiralados por fumo, olhos acesos. (MNE, Doc. 89).

Por fim, um vetor axial na poética de Cinatti que, tendo uma matriz bíblica, foi também fundamental para o pensamento medieval: a noção de *homo viator*²¹. Alguns dos títulos dos seus primeiros livros apontam claramente para esta ideia, nomeadamente, *Nós não somos deste mundo*, de 1941, e *O Livro do nómada meu amigo*, de 1958. O *topos* é ainda recorrente em diversos poemas de outros livros²². Esta vertente não só reflete a natureza irrequieta de Cinatti e a sua necessidade de viagem, tanto física, como espiritual, mas também se revela basilar para um conjunto de questões que a sua obra aborda (meditações sobre a vida, a transcendência, o martírio, a escatologia...), e para a sua peregrinação por entre conflitos interiores, em busca de Deus, o que culmina na ideia do poder iluminador e salvífico da religião e da fé, bem como da poesia²³. Estas ideias encontram uma formulação particularmente feliz no final do primeiro livro de poesia publicado por Cinatti: «Nós não somos deste mundo, mas é no mundo que eu vivo» (*Nós não somos deste mundo*, Cinatti, 2016, p. 50).

²¹ V. Belo 2002. Para um estudo sobre a errância e a inquietação na poesia de Ruy Cinatti em articulação com a noção de *homo viator*, v. Moreira, 2013.

²² A expressão «Nós não somos deste mundo» é explicitamente referida no poema «Percurso planáltico» (*Os poemas do itinerário angolano*, Cinatti, 2016, p. 842) e aludida no poema «*cor ad cor loquitur*» (*Cravo singular*, Cinatti, 2016: 884), bem como nas explicações do poema «A estátua de Lagos» (*O a fazer, faz-se*, Cinatti, 2016, p. 1099).

²³ V. Stilwell, 1992, pp. 147, 153, 163.

As vertentes referidas neste ponto são de caráter geral e transversais à obra de Cinatti, na qual emergem de modo relativamente esporádico e pontual. Por um lado, temos a integração de formas, conceitos e valores que marcaram o período medieval, independentemente de decorrerem de matrizes anteriores (bíblicas) e/ou terem tido continuidade na literatura subsequente (literatura tradicional e do Renascimento). Sendo estes vários domínios conhecidos por Cinatti, o seu uso decorrerá, provavelmente, de um conjunto de fontes e influências, nas quais o conhecimento da literatura medieval será um elemento, mas não um ponto de origem exclusivo. O mesmo já não acontece quando o autor alude a autores e artistas medievais. Nestes casos verifica-se a idealização de algumas personagens e jogos que recuperam referências comprovadamente medievais. Para além destes traços, um livro específico merece um destaque particular na consideração do medievalismo inerente à obra de Ruy Cinatti: *Um Cancioneiro para Timor*, que será abordado a seguir.

2. O medievalismo explicitamente assumido em *Um cancionero para Timor*

O livro *Um Cancioneiro para Timor* foi terminado em 1968, tendo sido galardoado, nesse mesmo ano, com o prémio Camilo Pessanha. No entanto, a sua publicação não foi imediata. Grande parte surgiu no jornal *A Voz de Timor*, em 1969. Alguns poemas foram publicados na revista *Coloquio*, nº 60 (outubro de 1970). O livro, enquanto tal e no seu todo, só foi publicado postumamente, em 1996, pela editora Presença. Esta é a obra de Cinatti na qual a interseção entre Antropologia e Poesia é mais evidente, nomeadamente nas notas marginais aos poemas e na extensa Introdução, que explica e contextualiza amplamente as múltiplas referências etnográficas que integram o livro. É também a obra em que a influência da poética medieval é mais evidente, questão que é debatida em profundidade

na Introdução, onde se defende que a poesia trovadoresca medieval é a mais adequada para o estabelecimento de uma ponte com a lírica tradicional timorense, dadas as semelhanças entre as duas.

A questão da proximidade entre estas duas tradições enquanto elemento facilitador do diálogo da poesia portuguesa com a timorense surge primeiramente no livro *Paisagens Timorenses com vultos* que integra uma secção intitulada «O que sobrou de um Cancioneiro (1968)», na qual Cinatti reuniu sete poemas que decidiu não integrar em *Um Cancioneiro para Timor*. No capítulo «Notas aproximativas a alguns poemas e uma advertência» (*Paisagens Timorenses com vultos*, Cinatti, 2016, pp. 1025-1060) explica:

(...) correspondem a uma transposição para a língua portuguesa, e para uma das formas mais habituais da nossa poesia medieval, dos dísticos timorenses, nos quais, como nestas, a repetição e o paralelismo se evidenciam, conquanto os dísticos possuam um carácter muito mais ambíguo, e por vezes hermético, ou não fossem de raiz oriental. Daí, termos desenvolvido as suas ideias-imagens no conjunto quadra-dístico, para melhor compreensão do leitor português. (*Paisagens timorenses com vultos*, Cinatti, 2016, p. 1029)

Nesta passagem são sintetizados, desde logo, dois dos mais importantes pontos de convergência entre as duas poéticas identificados por Cinatti: 1) a repetição e o paralelismo e 2) o carácter hermético que vai obrigar ao desdobramento dos dísticos timorenses em conjuntos de quadras + dísticos.

A identificação e apresentação dos pontos de contacto entre a poesia tradicional timorense e as cantigas trovadorescas medievais são retomadas e desenvolvidas na Introdução ao *Cancioneiro* de Cinatti, onde podemos encontrar observações sobre processos de pesquisa e descobertas de traços comuns²⁴, bem como reflexões

²⁴ «Comecei, então, por isolar constantes comuns a todos os inícios poéticos. Em português e nas línguas de Timor. E em breve descobri como eram simples as formas

sobre questões formais, como o paralelismo, e suas implicações no desenrolar expressivo das ideias:

O movimento narrativo deste *dadoulik* vai-se encadeando em repetições sucessivas que, insensivelmente, nos aproximam do objectivo último do poema. Este processo expressivo, já de si suficiente para prender a atenção dos auditores (...), é reforçado por um paralelismo formal, análogo à tradição bíblica, que aparece também nas nossas cantigas de amigo. São dísticos emparelhados exprimindo a mesma ideia em cada um deles, apenas com a mudança de uma ou outra palavra. (Cinatti, 1996, p. 46)

Igualmente importante, enquanto ponto de convergência entre as duas poéticas, é a prática do escárnio, que Cinatti comenta com alguma jocosidade:

Nas cantigas de amigo o encobrimento era intencional, mas em casos especiais a intenção descobria-se ao lume do verso. O paralelismo com as cantigas de escárnio e maldizer em que os Timorenses são mais do que prolíficos ressaltava imediato na invectiva, na sátira que, conforme os casos e as entidades visadas, se diziam por «palavras encubertas que ajan dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderem ligeiramente» ou eram «aquelas que fazem os trobadores descubertamente e elas encerran palavras que querem dizer mal e não averan outro entendimento senon aquel que querem dizer chãamente». Somente os Timorenses aguçavam o sentido a tal ponto que as palavras se tornavam quase inócuas: o doesto escarnecedor era também uma violenta e directa diatribe onomatopica que não recuava em acentuar feitiços diferentes ao mesmo

e semelhantes as amplitudes verbais que, numa e noutras, estruturavam o discurso. (...) Recordei o 'pantum' malaio, forma poética em que os Timorenses esmeram a sua criação. E comparei-o com as cantigas 'de amor' e 'de amigo'...» (Cinatti, 1996, p. 52).

defeito. Quem fosse visado que enfiasse a carapuça. (Cinatti, 1996, pp. 54-55).

Nesta passagem, as frases citadas remetem para as definições das cantigas de escárnio e de maldizer, que se encontram na *Arte de Trovar*, um manual de poética medieval que integra o códice atualmente designado como *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Este facto e algumas notas de rodapé bibliográficas comprovam o investimento de Cinatti em pesquisa sobre poesia medieval portuguesa²⁵.

Para além da apresentação dos resultados das indagações sobre a poesia trovadoresca, a Introdução de *Um Cancioneiro para Timor* desenvolve ainda diálogos intertextuais com algumas cantigas galego-portuguesas. Assim, o desespero que emana da cantiga de amigo, «Sedia-mi eu na ermida de San Simion», de Meendinho, é projetado nas angústias inerentes à produção criativa:

E pela minha mente assomavam, ousadas, imagens conhecidas
que eu poderia reviver em malaio, em tetum, nas outras línguas
de Timor.

E cercaram-mi as ondas do alto mar;

²⁵ Em nota de rodapé, Cinatti remete para bibliografia consultada sobre poesia galego-portuguesa: Hernâni Cidade, *Poesia medieval, I – Cantigas de Amigo* (Lisboa, 1959) e Rodrigues Lapa, *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer* (Coimbra, 1965). Serão retiradas deste último livro as citações que faz da *Arte de Trovar* sobre as cantigas de escárnio e de maldizer. Com efeito, as frases que Cinatti transcreve são excertos de citações que se encontram no prólogo da 1ª edição (de 1965, logo, a consultada por Cinatti) da coletânea de Lapa que, por seu turno, cita a *Arte de Trovar* a partir da ed. parcial de Molteni (Lapa, 1995, p. 7). A *Arte de Trovar* foi editada por Tavani (1999). Para uma edição do *corpus* das cantigas profanas Galego-portuguesas, v. Brea (1996). Sobre a lírica medieval galego-portuguesa, v. Tavani, 2002 e, para uma abordagem mais específica das várias formas trovadorescas, v. Brea e Lorenzo Gradín, 1998; Beltrán, 1995 e Lanciani e Tavani, 1995. Um detalhe que também confirma o interesse que Cinatti terá tido relativamente às formas da lírica medieval consiste numa pequena nota que se encontra num dos seus cadernos de apontamentos com a palavra «virolay» (BJPII, RC.I-1-4-13-cx.15), que é uma forma poética comum na Provença e na Catalunha (vd., por ex., o «Virolay de la Verge de Montserrat»). Cinatti poderá ter apontado a designação para não esquecer e, eventualmente, realizar pesquisa sobre esta forma textual.

non ei (i) barqueiro, nen sei remar.

Mas eu não era barqueiro, nem sabia remar. Gemia, sim, numa prisão sem grades, construindo paredes que me ocultavam a visão do problema. (Cinatti, 1996, p. 54).

Para além da cantiga de Meendinho, é ainda convocada a poesia de João Zorro²⁶, igualmente projetada, metaforicamente, no processo de produção do autor: «Estava cansado, de facto, Eu não era barqueiro, nem sabia remar. Da minha janela via o rio percorrido pelas ‘barcas que mandara lavar’.» (Cinatti, 1996, p. 55).

Por último, o autor recorre à forma dialógica, amplamente usada nos séculos anteriores²⁷ para esmiuçar questões com base na identificação e no confronto dialético de argumentos favoráveis e desfavoráveis. Com efeito, a Introdução do *Cancioneiro* de Cinatti encerra com um diálogo entre um «Eu» e um «Ele», sendo este último apresentado como o fantasma do «Timorense meu amigo», personagem que desfaz o que tinha sido exposto até então²⁸. Neste diálogo, o fantasma do timorense surge como um «outro eu» de uma consciência dividida, um jogo de espelhos admitido no próprio livro, numa frase integrada, provavelmente, num momento já bastante adiantado da

²⁶ Talvez «El-rei de Portugale», talvez «Em Lixboa, sobre lo mar», mais provavelmente esta última porque integra a seleção publicada por Cidade (1959, p. 6), obra que Cinatti indica como fonte a que recorreu. O poema «Sedia-mi eu na ermida de San Simion» é publicado, nesta mesma obra, na página seguinte (pp. 7-8). Os versos que Cinatti cita integram a 4.^a estrofe do poema e replicam a grafia existente na edição de Cidade.

²⁷ O diálogo tem sido escolhido como forma de expressão do pensamento lógico-dialético e do debate de ideias, desde as obras dos filósofos da Antiguidade, passando pela prática escolástica (de que foi expoente a obra *Sic et non*, de Pedro Abelardo) e pelos diálogos renascentistas. Especialmente sobre estes últimos, v. Gómez (2000) e, mais concretamente sobre a produção portuguesa, Nascimento (2011).

²⁸ Este confronto assemelha-se ao relato do encontro com o diabo em *Manbã imensa*, que Stilwell (1992, p. 25) interpreta como uma expressão das ansiedades existenciais e das crises psicológicas que conduziram Cinatti à conversão espiritual. Frias (2019, pp. 160-164) considera-o como uma fusão que conduz à ideia da reconciliação de opostos.

composição²⁹. Esta personagem discute e critica o livro, também no que se refere à opção pelo diálogo com a poesia medieval, num processo de construção-desconstrução comparável à teia de Penélope:

Eu: (...) Os versos timorenses foram o motivo inspirador. O que fiz depois só a mim diz respeito. (...) Transporte para um conjunto «quadra-dístico» o que na vossa lírica se contém numa quadra ou num dístico! Mantive a repetição e o paralelismo para me parecer convosco ou com os nossos antepassados comuns. Quando verifiquei que nem mesmo com desdobramento conseguia clarificar o motivo subjacente ao discurso poético, antecedi a estrofe de uma síntese explicativa. No resto, que deixa de ser importante, desrespeitei todas as regras, abandonei-me ao sabor da dicção inspiradora. E escolhi o heptassílabo por ser medida que, tal qual a vossa, libera a expressão. (...).

Ele: Não percebo somente o que tu não percebeste. Ainda tens muito que aprender! As tuas «barcas lavradas» descem o Tejo. Eu gostaria que subissem o Yang-tsé! A verdade não pode ser forçada sem correr o risco de mentir. A verdade que procuraste descobre-se mais pura na poesia chinesa e menos nos teus cancioneiros medievos. Aquela é a mãe, por antiguidade, de toda a poesia lírica. E mais chegada à nossa, tal qual a poesia malaia.

²⁹ No final do diálogo é dito: «Perdoaremos até – se há que perdoar... – a mistificação de que te serviste, fazendo de mim interlocutor de um diálogo que, como todos os diálogos conhecidos, descobre o artifício de quem fala só» (Cinatti, 1996, pp. 65-67). Nas várias cópias datilografadas de *Um Cancioneiro para Timor*, que se conservam na BJPII e no MNE, é possível verificar que esta frase foi inserida numa fase já bastante adiantada do processo de composição e revisão do livro. No Doc. 193 do MNE, a passagem encontra-se manuscrita no final de um pedaço de papel datilografado colado à página nº 33 do volume. As versões na BJPII (cx. 2) testemunham diferentes fases do trabalho: uma versão mais antiga (vinda do MNE) não tem o diálogo. Outra versão inclui papéis datilografados colados às páginas do volume, com a secção final das considerações sobre as cantigas medievais e o início do diálogo, semelhante ao exemplar do MNE, mas ainda sem a frase acima citada. Finalmente, existe na BJPII uma versão onde o excerto já se encontra incorporado no texto. Para além destas alterações, mais significativas, a parte do livro que se refere à poesia medieval só apresenta correções menores e de detalhe.

Tu não passas de um pato simpático, mas pato... E os chineses são rolas... (Cinatti, 1996, pp. 60-61).

Passando da teoria à prática, importa olhar para os poemas que constituem o livro, a fim de destacar o modo como as características referidas na introdução se concretizam nos poemas. À semelhança do que sucede na poesia de Cinatti no seu todo, os pontos de contacto com a produção medieval não se destacam no *Cancioneiro* de forma exuberante, mas sim difusa, envoltos na miscigenação dos ecos que confluem nesta obra, ao que acresceu o trabalho original de reelaboração, efetuado pelo autor.

Um Cancioneiro para Timor é uma obra marcada pelo diálogo. Para além do diálogo propriamente dito que encerra a Introdução, a obra apresenta várias interações dialógicas, a diversos níveis. Por um lado, a Introdução «conversa» didaticamente com a parte do livro que contém as poesias, enquadrando-as antropologicamente, cada uma destas duas partes ocupando, sensivelmente, metade do livro. Para além deste diálogo entre Ciência e Literatura, os poemas que integram a obra são o resultado de interações tanto com a lírica trovadoresca, como com a poesia tradicional timorense. Com efeito, no subcapítulo da Introdução de *Um Cancioneiro para Timor*, intitulado «A génese de um cancionero» (Cinatti, 1996, pp. 47-67), Cinatti refere que a epifania criativa que esteve na origem da obra decorreu da releitura de alguns cancioneros timorenses (Cinatti, 1996, p. 50)³⁰. Numa segunda fase, a poesia medieval surgiu enquanto facilitadora de uma aproximação entre as poéticas timorenses e portuguesas. Por conseguinte, o estudo da intertextualidade da poesia do *Cancioneiro* de Cinatti tem, forçosamente, de ter em conta estes dois universos.

³⁰ Cinatti associa a génese deste livro a um cancionero Bunak que lhe foi oferecido em Bobonaro por um dos intérpretes que trabalhavam com ele na recolha de mitos e narrativas épicas, ao que acresceu o seu próprio conhecimento de outros cancioneros (Cinatti, 1996, p. 47).

No que se refere ao domínio da poesia tradicional timorense, é possível realizar uma aproximação ao modo como esta interação se verificou graças à existência, no espólio de Ruy Cinatti existente na BJPII, de algumas pequenas coleções de poemas em línguas timorenses (nomeadamente Tetum, Mambae e Bunak)³¹. Estes textos não serão as únicas fontes de inspiração de *Um Cancioneiro para Timor*. No entanto, é possível estabelecer pontes entre alguns destes dísticos e poemas específicos do *Cancioneiro* de Cinatti. Veja-se, a título de exemplo, o poema n.º 11

Quem na montanha se abriga
tem tempo para pensar,
enquanto a chuva desliza
que a trovoada é o mar.

Os da praia já não dizem
que a trovoada é o mar. (Cinatti, 1996, p. 79)

que encontra correspondência no seguinte dístico (curiosamente traduzido de modo diferente, consoante o documento):

³¹ Estas breves compilações, que não passam de pequenos conjuntos de 4-5 páginas são as seguintes:

BJPII I.3-06, cx 20 – 4 bifólios de caderno soltos, num total de 8 páginas manuscritas com o título «Cantigas em Tétum», com várias quadras na língua indicada, sendo as composições separadas por um traço horizontal. Na última página, sob o título «Uma canção em Mambae» encontra-se uma composição na língua referida. As canções não estão traduzidas para português.

BJPII I.3-16, cx 21 – 5 folhas soltas datilografadas a tinta azul, a duas colunas, sendo a primeira coluna ocupada pela transcrição de dísticos timorenses estando a respetiva tradução para o português na segunda coluna. As traduções foram revistas, apresentando correções manuscritas a lapiseira verde. A primeira folha apresenta os seguintes títulos: «Canções em Bunac» e «Versos em Bunac para canto popular». Na 3.^a folha existe a seguinte «OBS: – São versos que saem ao calhar da boca popular nas cirandas, portanto não se nota a ordem de ideia; cada um tirava o que vinha à cabeça».

BJPII I.3-15, cx 21 – 4 páginas soltas, sendo as primeiras três datilografadas a duas colunas, a tinta preta, com a transcrição dos versos timorenses na primeira coluna e a respetiva tradução para português na segunda. A última página é manuscrita, e inclui mais alguns versos, seguidos da respetiva tradução. A primeira página apresenta o título «CANCIONEIRO BUNAK(II) MARAE».

Op laga mó tol thada ni Paan mukui sa hini mó	Gente da montanha não sabe das ondas do mar Ribombar da trovão dizem que é do mar.-
<i>Canções em Bunak</i> (BJPII, I.3-16-cx21), p. 3	

Op laga mo tal tara ni; pan turui sa hini mó.	Os da montanha não conhecem o ruído do mar; dizem que a trovoadá é o mar.
<i>Cancioneiro Bunak</i> (BJPII, I.3-15-cx21), p. 1	

No que se refere à proximidade com a poesia medieval, começamos por retomar os elementos destacados pelo próprio Cinatti. A nível formal, temos as opções estróficas e métricas: «O dístico e a quadra, com ou sem estribilho, encontravam no cancionero medieval representação flagrante. Repetitivos ou paralelísticos eram também os versos timorenses, embora o número de sílabas fosse nestes últimos escamoteado ou aumentado pela exigência rítmica do canto» (Cinatti, 1996, p. 52). Comparando o poema acima transcrito com os dísticos timorenses, a reelaboração formal é evidente. Igualmente de salientar é a reiteração de palavras-chave em final de estrofe («trovoadá», «mar»), num verso que funciona como um refrão, apesar da inexistência de qualquer marcação gráfica que o indique. Por outro lado, tanto no caso do poema n.º 11, como na generalidade das composições do *Cancioneiro* verifica-se que as estrofes se articulam mediante a introdução de alterações que permitem a evolução ou a complexificação de uma ideia. Tomando novamente como exemplo o poema acima citado, podemos ver que a imagem inicialmente estabelecida na quadra evolui, no dístico, para a criação de dois mundos antitéticos na sua relação com o mar: os «da montanha» «que pensam» e os «da praia» que «já não dizem». Também múltiplas cantigas de amigo medievais evoluem mediante estruturas reiterativas. A título de exemplo, v. cantigas como «Sedia-mi eu na ermida de San Simion», onde se verifica um crescendo de aflição, ou «A San Servando foi meu amigo», onde a donzela oscila entre a dor e a revolta, ambas presentes na coletânea de Hernâni Cidade, lida por Cinatti (1959, pp. 7-8 e 15-16). As características que acabamos de referir ocorrem igualmente em cantos tradicionais portugueses.

Hernâni Cidade, na introdução à sua seleção de cantigas de amigo, refere: «O tipo popular e autóctone das paralelísticas, assinalado pela própria construção, explica a sua persistência. Gil Vicente recolheu-as da boca popular e floriu com elas os seus autos. O saudoso e grande Mestre Leite de Vasconcelos encontrou-lhes semelhantes em aldeias do distrito de Bragança» (Cidade, 1959, p. viii). Cinatti tinha igualmente consciência deste facto uma vez que, pontualmente, também assinala essa proximidade³². No entanto, é a poesia medieval que, no prólogo do seu *Cancioneiro*, é indicada como o elemento inspirador principal.

A nível temático, Cinatti salienta o cultivo da ambiguidade, das meias-palavras, cujos significados só são acessíveis a alguns, típico dos discursos rituais e poéticos timorenses e também da poesia trovadoresca, nomeadamente a satírica, publicada por Rodrigues Lapa. Note-se que Cinatti mostra conhecer várias facetas do secretismo praticado na lírica medieval: veja-se a noção de *trobar clus* (o «trovar fechado», a que Cinatti fez referência – v. nota n.º 19), ou os equívocos subjacentes às cantigas de escárnio, apresentados na *Arte de Trovar*, que Cinatti cita a partir de Lapa.

Para além do referido, no que toca ao universo retratado, verifica-se uma clara predominância do ambiente e da cultura timorenses. A leitura dos esclarecimentos etnológicos existentes, tanto na Introdução, como nas notas marginais que acompanham muitos poemas, confirma a ideia de que a realidade reportada é essencialmente timorense, nomeadamente no que aos seus mitos e tradições se refere. No entanto, existem alguns pontos de contacto com o mundo medieval ocidental que, independentemente de se tratar de eventuais

³² No *Cancioneiro*, quando Cinatti apresenta os rituais e as formas poéticas timorenses, fornecendo informações sobre os diversos géneros e respetivas características, efetua uma comparação com algumas cantigas tradicionais portuguesas como as *cantões de ceifa* e as *cantigas ao desafio* (Cinatti, 1996, pp. 43-45). Para uma visão ampla do cancionero popular português, onde se nota a clara predominância da quadra, v. Vasconcellos e Nunes (1975, 1979 e 1983). Para um exemplo: «– Se fores à minha horta / Na murta não me bulais, / Que tem a folha miúda / E mais miúdos são meus ais. // – Eu hei-de ir à tua horta, / A murta te hei-de colher; / A murta dá-se a quem morre, / Eu por ti hei-de morrer. (Gimonde, c. de Bragança.)» (vol. I, 1975, p. 189).

coincidências, poderão ter contribuído para sedimentar o diálogo entre estas duas poéticas. Como exemplo, veja-se o título de uma das secções do *Cancioneiro*, designado «A Natureza, quadro natural ou confidente do drama lírico» (Cinatti, 1996, p. 91), o que remete para um dos aspetos mais recorrentes das *cantigas de amigo*. Acresce o facto de esta frase ecoar o título dado por Hernâni Cidade à primeira secção de poemas da sua antologia: «A natureza como confidente ou como quadro do drama lírico» (Cidade, 1959, p. 1), assunto que já fora abordado no prefácio:

As *cantigas de amigo*, essas, dir-se-iam florescidas ao ar livre, frequentemente na contemplação de uma natureza amiga – amiga ao ponto de intervir, como intermediária ou confidente, no drama lírico. As *cervas do monte, os estorninhos do avelanado, as flores do verde pinho, as ondas do mar de Vigo, todas as aves do mundo*, convivem com a *amiga* apaixonada. (Cidade, 1959, p. vii)

Ainda no que se refere ao âmbito temático, é possível encontrar poemas eloquentes na convergência que evidenciam entre a poesia trovadoresca e a timorense. É o caso do poema n.º 35, que encontra correspondência em dois dísticos transcritos no *Cancioneiro Bunak* e, simultaneamente, remete para um tema especialmente caro à literatura medieval, onde são designadas como «alvas» ou «albas» as composições que põem em cena o momento em que cantam os pássaros da manhã, anunciando aos amantes o início do dia e a necessidade de se separarem³³. Na sua estrofe final, Cinatti junta versos dos dois dísticos timorenses de uma forma que remete para o *topos* medieval, ainda que contrariando a vertente da separação.

³³ A segunda cantiga da coletânea publicada por Hernâni Cidade, lida por Cinatti, é precisamente a alba «Levade, amigo, que dormides as manhas frias» (Cidade, 1959, pp. 2-3).

Como a água nas ribeiras,
quando chove em catadupas,
nossas almas encontraram-se.
Não há ninguém que as separe.

De manhã, quando a ave geme,
Não há ninguém que as separe. (Cinatti, 1996, p. 94)

Meló laga tó dain nade; dain nade tei na guece guie	Já há tempo as almas relacionadas; e não há ninguém que as separe.
Coac lotu lei guie dozal; nie toman guiol uen goet.	De manhã quando a ave geme; como um namoro que está a gemer.
<i>Cancioneiro Bunak</i> (BJPII, I.3-15-cx21), p. 3	

Para um segundo exemplo, veja-se o poema n.º 34, que se refere a uma poção mágica, um «veneno» de amor que faz recordar o filtro bebido por Tristão e Isolda:

Forte, o feitiço trocado,
sem saber quem no-lo deu.
Eu bebi-o, enamorado.
Tu acordaste no céu.

O feitiço, enfeitiçou-me.
Tu acordaste no céu. (Cinatti, 1996, p. 94)

Outras interseções temáticas mais fluídas com a poesia medieval e tradicional portuguesa (e europeia) podem ser identificadas. Tal é o caso da metáfora caçador-corça / amante-amada que encontramos no poema n.º 39³⁴, dos motivos pastoris presentes no poema n.º

³⁴ «Corça é tal qual a vejo / quando passa descuidada, / absorta no caminho. / Sou caçador, não me esquivo. // Mulher minha, é já caçada. / Sou caçador, não me esquivo» (Cinatti, 1996, p. 97).

42³⁵, sem esquecer o uso de vocabulário relativamente específico, como «trova», no poema n.º 45³⁶, ou ainda semelhanças quanto ao caráter feudal da organização social timorense ou ao pagamento de arras nos contratos de casamento (poema n.º 52)³⁷.

Estes pontos de contacto podem ser entendidos ao mesmo nível dos traços mais foscos e dispersos inicialmente apontados, dado o caráter pontual com que ocorrem e a coincidência com diversas tradições. Por conseguinte, é a argumentação convocada na Introdução de *Um Cancioneiro para Timor* que permite afirmar que houve, por parte de Cinatti, um uso consciente da lírica medieval galego-portuguesa enquanto referência teórica e poética. O debate sobre as características das composições trovadorescas e timorenses e a possibilidade da sua articulação é revelador do interesse e da pesquisa que o poeta terá desenvolvido sobre estes *corpora*, bem como da sua capacidade para reinventar as duas tradições num trabalho único e pessoal. Assim, é esta discussão teórica que legitima a possibilidade de perspetivar a obra de Cinatti desde o ponto de vista do medievalismo. Em contraste, a complexidade e a originalidade com que o poeta funde fontes e tradições, eventualmente traindo umas e outras³⁸, dificulta o estabelecimento inequívoco de influências.

³⁵ «No alto, pasto o meu gado / e assobio nos dedos. / Quero que sejam segredos / que te acordem, meu amor. // Receio, sobressaltado / que te acordem, meu amor.» (Cinatti, 1996, p. 98).

³⁶ «Adormecido, componho / uma trova a quem me quer. / Ouço na margem do sono / o canto de uma mulher // No rio do sonho afundo / o canto de uma mulher» (Cinatti, 1996, p. 99).

³⁷ «Quero dar-me à minha gente, / como quem cumpre um dever, / mas não tenho prata em casa, / nem búfalos para oferecer. // Nada tenho para trocar, / nem búfalos para oferecer» (Cinatti, 1996, p. 101). Este poema é acompanhado por uma *marginália* que refere o seguinte «Arras por foro de'... Timor, no contrato matrimonial patrilocal e de filiação patrilinear, impropriamente denominado de 'barlaque', um interessante (e eloquente) encontro entre informações de índole científica e uma alusão literária ao conto de Alexandre Herculano «Arras por foro de Espanha». Por outro lado, e ainda no que se refere à vertente da investigação científica, existe na BJPII, entre os «papéis» de Ruy Cinatti, uma brochura com um estudo desenvolvido pelo seu colega Louis Berthe intitulado «Le mariage par achat et la captation des cendres dans une société semi-féodale: les Buna de Timor Central» (BJPII, RC.V.4/23-cx53).

³⁸ Apesar da dependência relativamente a alguns dísticos timorenses, as recriações de Cinatti são livres e interpretativas. Como exemplo do trabalho realizado pelo poeta

A primeira e mais evidente constatação que salta à vista, quando se olha para *Um Cancioneiro para Timor*, é o rigor formal do conjunto quadra-dístico, sem que se verifiquem exceções a este molde, que enforma todas as composições do livro. No entanto, sob esta serenidade esconde-se uma complexidade que dificilmente admite destrinças, e que resulta numa obra simultaneamente de fusão e interpretação, onde o poeta revela a sua capacidade para reinventar duas tradições, numa obra profundamente pessoal e inovadora. A este respeito, veja-se o que Cinatti afirma na Introdução, no quadro do seu diálogo intertextual com as cantigas trovadorescas, em articulação com a produção própria:

O meu cancionero estava feito mas o estudo da poesia timorense estava por fazer. Eu queria sugerir apenas, preparar terreno, conciliar boas vontades em prol de um mundo simbólico capaz de inspirar melhores engenhos. O meu cancionero estava feito e seriam inúteis todas as explicações. O que ele representava, com todos os artifícios de que me servira, todas as convenções que pareciam dar a conhecer um retrato do timorense meu amigo, nem eu próprio sabia ao certo. Paráfrase, recriação, mero hibridismo literário alheio a formas concretas e estabelecidas e em que o defeito intrínseco tentava compensar-se através de anotações complementares. Ilusão poética servida pela realidade etnológica... isto, aquilo, mas não menos uma imagem em que o timorense meu amigo se poderia encontrar. Em que ele próprio conferisse veracidade ao meu propósito.

E cercaram-mi as ondas que grandes son;
non ei (i) barqueiro, nen remador.

Eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo! (Cinatti, 1996, p. 55). (sublinhado meu)

sobre ambiguidades e pressupostos da lírica timorense, v. a discussão que sobrevém no diálogo com o «Timorense meu amigo» (Cinatti, 1996, pp. 57-60) a respeito do poema nº 34 (Cinatti, 1996, p. 93), sobre um cão preto, imagem usada para representar um guerreiro / namorado.

Assim, se o título de *Cancioneiro* pode ser entendido como uma remissão para as duas tradições que a obra recupera, o que assinala de modo mais distinto a produção poética aí integrada é a reinvenção. Será esta a característica simultaneamente mais interessante e mais complexa que marca, tanto o medievalismo de Ruy Cinatti, como a generalidade da sua produção poética.

Referências

- BELO, Ruy – Apontamentos sobre o nomadismo de Ruy Cinatti. In *Na senda da Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002), p. 170-177 [*Rumo*, 33 (1959), p. 593-600].
- BELTRÁN, Vicenç – *A cantiga de amor*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1995.
- Boosco Deleitoso*. MAGNE, Augusto (Ed.). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1950.
- BORGES, Maria João – *Em torno do conceito de «poesia pura»: Cinatti, Sophia e Eugenio de Andrade. A poesia como investidura*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996. Tese de doutoramento.
- BREA, Mercedes – *Lírica Profana Galego-Portuguesa* (2 vols.). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.
- ___ [et al.] – *A cantiga de amigo*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1998.
- CAPOT, Cécile (Ed.) – *Marges et Marginalia, du Moyen Âge à aujourd'hui*. Paris: École Nationale des Chartes, 2020. [Acedido em set. de 2021] Disponível na Internet: http://www.chartes.psl.eu/sites/default/files/atoms/files/volume_marges_2020_0.pdf
- CASTELO, Cláudia – Ruy Cinatti, the French-Portuguese mission and the construct of East Timor as an ethnographic site. *History and Anthropology*. Vol. 28, n.º 5 (2017), p. 630-652. [Acedido em ago. de 2020]. DOI: 10.1080/02757206.2017.1280672
- ___ Um humanista em Timor: biografia de Ruy Cinatti, antropólogo lusotropical. In *Bérose – Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*. Paris, s/d. [Acedido em ago. de 2020]. Disponível na Internet: <https://www.berose.fr/article1601.html?lang=fr>
- CESARINY, Mário (Ed.) – *Horta de Literatura de Cordel*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- CIDADE, Hernâni – *Poesia Medieval. I. Cantigas de Amigo*. Lisboa: Seata Nova, 1959.
- CINATTI, Ruy – *Um Cancioneiro para Timor*. Lisboa: Presença, 1996.
- ___ *Obra Poética*. FRIAS, Joana Matos (Ed.) (Vol. I). Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.
- COSTA, Letícia Villela Lima da – *Ruy Cinatti: O Engenheiro das Flores*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004. Dissertação de mestrado. [Acedido em ago. de 2020]. Disponível na Internet: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.5984>
- COSTA, Letícia Villela Lima da – O engenheiro das flores. *Revista CESP*. Vol. 35, n.º 54 (2015), p. 21-42.
- DIAS, Jorge – Prefácio. In CINATTI, Ruy – *Um Cancioneiro para Timor*. Lisboa: Presença, 1996, p. 9-11.

- DUARTE, D. – Leal Conselheiro. In M. Lopes de Almeida (Ed.). *Obras dos Príncipes de Avis*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1981, p. 233-442.
- ECO, Umberto – Dreaming of the Middle Ages. In *Travels in Hyperreality*. San Diego, New York, London: Harcourt Inc., 1986, p. 61-72.
- FRIAS, Joana Matos – *Retórica da imagem e poética imagista na poesia de Ruy Cinatti* (2 vols.). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. Tese de doutoramento.
- ___ *O murmúrio das imagens I – II*. Porto: Afrontamento, 2019.
- GÓMEZ, Jesús – *El diálogo renacentista*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2000.
- JACKSON, H. J. – *Marginalia: Readers Writing in Books*. New Haven, Conn. & London: Yale University Press, 2001.
- JUAN, Manuel – *El Libro de Patronio ó El Conde Lucanor (...) producido conforme al texto del códice del conde de Puñonrostro* (ed de Eugenio Krapf). Vigo: Librería de Eugenio Krapf, 1902.
- LANCIANI, Giulia [et al.] – *As cantigas de escarnio*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1995.
- LAPA, M. Rodrigues (Ed.) – *Cantigas d'escarnio e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Edições João Sá da Costa Lda., 1995.
- MATTHEWS, David – From Medieval to Mediaevalism: a new Semantic History. *The Review of English Studies. New Series*, 62, n.º 257 (2011), p. 695-715.
- ___ (2015). *Medievalism: A Critical History*. Woodbridge: D. S. Brewer.
- MOREIRA, João Luís Salgueiro – (2013). *Ruy Cinatti – O Livro do nómada meu amigo ou a poesia como nomadismo*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. [Acedido em agosto de 2020] Disponível na Internet: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/12222>.
- ___ *Ruy Cinatti – O Livro do nómada meu amigo ou a poesia como nomadismo*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013. [Acedido em ago. de 2020]. Disponível na Internet: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/12222>
- NASCIMENTO, Maria Teresa – *O Diálogo na Literatura Portuguesa – Renascimento e Maneirismo*. Coimbra: CIEC, 2011.
- RIBEIRO, Bernardim – *Hystoria de menina e moça (...)*. Em Ferrara: [Abramo Usque], 1554. [Acedido em set. de 2021]. Disponível na Internet: <http://purl.pt/81>
- ___ *Primeira e següda parte do livro chamado as Saudades (...)*. Euora: em casa de Andre de Burgos, 1557. [Acedido em set. de 2021] Disponível na Internet: <http://purl.pt/22942>
- STILWELL, Peter – A Condição do Homem em Ruy Cinatti. *Didaskalia*. Vol. 22, n.º 2 (1992), p. 19-170.
- ___ *A Condição Humana em Ruy Cinatti, uma aventura poética e religiosa*. Roma: Facoltà di Teologia Pontificia Università Gregoriana, 1993. Tese de doutoramento.
- ___ *A condição humana em Ruy Cinatti*. Lisboa: Presença, 1995.
- TAVANI, Giuseppe (1999). *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Colibri.
- ___ *Trovadores e jograis: introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2002.
- VASCONCELLOS, José Leite de (Col.) e NUNES, Maria Arminda Zaluar (Pref.) *Cancioneiro Popular Português* (3 Vols.). Coimbra: Universidade, 1975, 1979, 1983.

CAPÍTULO 3
DA ICONOGRAFIA À LITERATURA:
UM SANTO ANTÓNIO MEDIEVALISTA
EM AGUSTINA BESSA-LUÍS
FROM ICONOGRAPHY TO LITERATURE: A MEDIEVALIST
SAINT ANTÓNIO IN AGUSTINA BESSA-LUÍS

Ana Maria Machado

Universidade de Coimbra

Centro de Literatura Portuguesa

<http://orcid.org/0000-0003-4392-2999>

RESUMO: À análise da vida interior de Santo António que Agustina recuperou de um passado, dir-se-ia, rizomático (Machado, 2022), segue-se uma outra inquirição medievalista, privilegiando agora o retrato físico do Santo, deduzido do diálogo entre a literatura, a pintura e a escultura, bem como das referências intermediais plasmadas na tematização, citação ou descrição das fontes utilizadas. No conjunto dos *media* que precederam a remediação que a escritora elabora e nas figurações de António que convoca, percebem-se tendências desencontradas, ditadas pela prevalência de modelos, pela ocasional desconsideração dos registos escritos e pela aproximação às imagens de outros santos. Conhecedora da memória iconográfica e de uma tradição escrita pobre em retratos do pregador, a escritora remedeia-as, ancorada na vontade de instigar a dúvida sobre as imagens sedimentadas nas camadas de medievalismo que identifica. Conjugando arqueologia e intuição imaginativa, e sem um vislumbre de idealismo, a imagem que

Agustina tende a fixar corrige as malhas deturpadoras da tradição, melhorando um retrato que o seu discurso mantém instável.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís, Santo António, remediação, hagiografia, pintura.

ABSTRACT: Following the analysis of Santo António's inner life that Agustina revived from a past one might call rhizomatic (Machado, 2022), comes another medievalist inquiry, now focused on the Saint's physical portrait. It is deduced from the dialogue between literature, painting and sculpture, as well as from the intermediate references embodied in the thematization, citation or description of the sources used. In the set of media that preceded the writer's remediation and in the figurations of António she summons, one can perceive mismatched trends, dictated by the prevalence of models, by the occasional disregard of written records and by the resemblance to other saints' images. Being knowledgeable about the iconographic memory and aware of a tradition of poor written portraits of the preacher, the writer remedies them, anchored in the desire to instigate doubt about images that are underpinned by the layers of medievalism she identifies. Combining archeology and imaginative intuition, and without a glimmer of idealism, the image that Agustina tends to set solves the distorting meshes of tradition, improving a portrait that her discourse keeps unstable.

Keywords: Agustina Bessa-Luís, Santo António, remediation, hagiography, painting.

1. Medievalismo

As imagens da Idade Média que o Ocidente tem construído reificam as suas raízes e alimentam uma memória coletiva onde se perpetuam intrigas, figuras históricas, vivências, artes que os estudos de medievalismo erigem como objeto de estudo. No caso português ainda não é possível ter uma visão de conjunto sobre o fenómeno medievalista, particularmente no caso da literatura, o campo que aqui

se pretende privilegiar. Não obstante, e conforme sugeri em artigo recente (Machado, 2022), ainda que a título provisório, na reinvenção literária medieval poder-se-iam identificar hipertextos (Genette, 1982) histórico-ficcionais de personagens e eventos relatados em crónicas e noutras narrativas medievais, ficções que encenam mundividências medievais com personagem inventadas e reescritas de géneros ou de estilos que exploram o potencial criativo da literatura medieval.

A biografia romanceada que Agustina Bessa-Luís (1922-2019) dedicou a Santo António (1195?-1231) não surge *ex nibilo*, integrando antes um considerável conjunto de biografias num registo que por vezes alterna com o do ensaio, do conto ou do romance. Entre os séculos XIX a XXI, recordem-se as obras que autores como Almeida Garrett, Eça de Queirós, Teixeira de Pascoaes, Aquilino Ribeiro, Vitorino Nemésio, Ruy Belo, Herberto Helder, Mário Cláudio, Nuno Júdice, António Cândido Franco dedicaram tanto a personalidades laicas, prevalentemente figuras régias, como Afonso Henriques, João I, Pedro e Inês, Leonor Teles, Filipa de Lencastre, ou a figuras do santoral cristão como S. Paulo, S. Cristóvão, S. Jerónimo, Santo Onofre, Santo Agostinho, S. Fr. Gil de Santarém. No caso concreto de *Santo António* (1973), a romancista é precedida pela *Humildade gloriosa* (1966), o fulgurante romance que Aquilino Ribeiro consagrou ao padroeiro oficioso de Lisboa e que estudarei em trabalho próximo.

Nestes autores as opções pela recriação de figuras medievais não são isoladas e tendem a multiplicar-se com perspectivas temáticas. Assim ocorre em Agustina, cuja tendência para reinterpretar o passado, não visando exclusivamente personagens históricas medievais¹, se confronta, na revisitação da Idade Média, com uma maior distância do presente e, por consequência, com maiores dificuldades hermenêuticas e soluções mais desafiantes. Vejam-se a *Crónica do Cruzado Osb* (1976), as *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), ou os capítulos sobre

¹ V., por exemplo, *O mosteiro* (1980), sobre D. Sebastião, *Um bicho da terra* (1984), sobre o filósofo Uriel da Costa, ou *Sebastião José* (1981), sobre o Marquês de Pombal.

figuras históricas fundadoras em *Fama e segredo na História de Portugal* (2006).

Do ponto de vista medievalista, a obra *Santo António*, considera os hipotextos históricos matriciais da tradição antoniana: os sermões do pregador (António, 2017), a *Beati Antonii Vita Prima seu Legenda «Assidua»*, escrita por um menorita anónimo cerca de 1232, a *Vita Sancti Antonii Confessoris or Vida Segunda*, de Juliano de Spira [a.1235] (António, 2017), a *Crónica da Ordem dos Frades Menores (1209-1285)*² (1918), a *Sancto Antonii confessoris de Padua vita* (c. 1433), de Siccio Ricci Polentone (Gamboso, 1971)³. E, à semelhança do que ocorre noutras biografias da autora, também neste romance a poética da escrita agustiniana é explicitada, sobremaneira no que concerne a relação entre a história escrita, a ficção e a tradição oral. Numa variação de formulações anteriores, a escritora estriba-se agora nas recomendações de Fr. Fortunato de São Boaventura (1777-1844), editor e tradutor da *Assidua* e estudioso do Santo:

(...) tenho sabido por larga experiência, que um dos principais subsídios para escrever a História de qualquer nação, é compul-sar as histórias de todas as nações, que de algum modo tivessem relações com ela. [...] Outro tanto se pode afirmar da História das Pessoas, que se fizeram um nome célebre fora da sua pátria, que sem consultarmos os Historiadores da nação, ou terras, em que elas figuraram, mal poderá sair completa e bem autorizada. (Bessa-Luís, 1973, p. 10)

Do mesmo modo, perfila a convicção que o historiador britânico Arnold J. Toynbee (1889-1975) expressa na introdução a *A Study of History: Abridgement of Volumes* e que Agustina sintetiza nestes termos:

² Tradução da *Chronica XXIV Generalium Ordinis Minorum*, composta por frei Arnaldo de Sarano e concluída no penúltimo quartel do século XIV.

³ Sobre a produção hagiográfica sobre Santo António, v. Caeiro, 1990; Andergassen, 2016; Camacho, 2018.

Esta ciência da unidade através da observação comparativa foi, nos nossos dias, demonstrada por Toynbee, que lança sobre a História um olhar panorâmico e, mais ainda, possuído de atenção criadora. É de Toynbee a afirmação de que todas as Histórias se parecem à Ilíada, na medida em que não podem prescindir por completo do elemento ficção. E recorda a opinião popular de que nenhum historiador pode ser grande se não é um grande artista. A simples escolha dos factos e a sua acentuação registam o elemento chamado fictício e que faz do pensamento humano um compulsador de fantasias favoritas, de obscuridades pessoais, de inspirações oníricas. E é certo ser preciso situarmo-nos como criadores, para poder exprimir o movimento dum acontecimento como realidade. (Bessa-Luís, 1973, pp. 10-11)

No propósito de reinventar a dimensão humana do Santo a partir do silêncio e das indeterminações das fontes, Agustina, fiel ao seu método e de uma forma mais ou menos ostensiva, dialoga explicitamente com o passado. É a partir dele, e de uma singular intuição imaginativa, que a autora cria as histórias que vai (re)construindo sem qualquer presunção de verdade – as declarações assertivas que impõe às suas descobertas mais não são do que persuasões de verosimilhança em diálogo desestabilizam que os frequentes discursos modalizantes. Neste sentido, na perscrutação do homem António por trás da lenda, a complexificação indagadora que a escritora leva a cabo, a partir dos sermões, dos seus contextos, e também da iconografia, desenha o perfil outro que a obra vai desvelando.

Com mostrei em trabalho anterior (2022), o protagonista oferece-se em fragmentos que Agustina recompõe com base nas sucessivas camadas de medievalismo que vai desocultando, criando uma imagem de reconhecimento intelectual a que corrosivamente contrapõe uma sistemática desconstrução dos milagres. A reinterpretação do mais proeminente dos santos franciscanos, baseada nas memórias medievais orais e escritas que o tempo conservou, assenta numa contínua interpelação feita de interrogações, analogias, hipóteses, raciocínios

lógicos e aforismos. É neste processo que se vai construindo, numa impossível síntese, uma imagem de afetividade, empatia, discrição, ascetismo, inteligência e grandeza da pregação, e do consequente respeito intelectual de que o Santo foi alvo no Ocidente. O resultado destaca-se num fundo medieval tendencialmente mais gótico do que romântico (Matthews, 2015).

Tendo analisado anteriormente a vida interior da personagem que Agustina recuperou de um passado, dir-se-ia, rizomático, neste trabalho, a inquirição medievalista, que interroga as razões e as modalidades da presença do medieval, privilegiará o retrato físico de António, examinando o diálogo entre a literatura, a pintura e a escultura, bem como as referências intermediais (Rippl, 2015) plasmadas na tematização, citação ou descrição dos *media* utilizados.

2. Remediações

O resultado final destas «remanências» – a expressão que Michèle Gally (2000) utiliza para dizer a forma e o sentido das referências medievalistas que desafiam o tempo presente – recria uma imagem física do Santo distinta da que a tradição fixou, mas agustinianamente fundamentada e alicerçada num desejo de remediação iconográfica.

Em *O livro de Agustina Bessa-Luís*, a escritora explica que, quando leu os sermões de Santo António, «de repente, *quis* escrever uma biografia do Santo e decidimos [a escritora e o marido] fazer uma viagem na Itália, numa espécie de romagem aos lugares onde ele viveu.» (Bessa-Luís, 2007, p. 91). Anteriormente, em entrevista a Artur Portela, esclarecera o que determinou o seu enfoque: «repor, de uma certa maneira, a figura histórica no seu lugar, apeando-a dos altares» (Agustina, 1986, p. 58). Na sequência das suas visitas à Basílica de St. António em Pádua, interrogava se «todas as demonstrações de piedade» não destruiriam «a própria grandeza da figura humana» e «se não haveria qualquer coisa de mais vivo a descobrir» (Agustina, 1986,

p. 58)⁴. A esse contacto com o espaço sagrado soma-se a pobreza e insuficiência da pagela do santo, que Agustina comprou à saída da basílica. Tudo isto a determinou a fazer, ela mesma, «uma investigação sobre a vida de Santo António» (Agustina, 1986, p. 58). Assim, o seu primeiro ato de remediação é suscitado pelas manifestações de culto, pelas lendas e pelo desejo de quebrar a «côdea lendária» (Agustina, 1986, p. 58) que os séculos haviam sedimentado em torno do Santo.

Ora, a tradição iconográfica que Agustina convoca, e que constitui o foco deste trabalho, faz justamente parte dessa côdea e, também neste ponto, a escritora, seguindo a mesma metodologia que usara para revelar o mundo interior do santo que a lenda hagiográfica ocultara, procura remediar verbalmente as imagens iconográficas que a tradição construíra, acrescentando às camadas de medievalismo uma outra que lhes contrapõe uma nova fisionomia, resultado da sua *descodificação*.

Confirmam-se assim as palavras de Mário Martins (1973, p. 89), na recensão a esta biografia, publicada na revista *Colóquio Letras*: «Um santo nas mãos dum romancista corre perigo de se tornar *outro*.» Um outro sim, mas sem ilusões sobre a verdade dos resultados, conforme a escritora comenta em relação ao mito da ascendência nobre do Santo: «Não havendo dados suficientes para o desmentir, são os suficientes para duvidar.» (Agustina, 1986, p. 58).

É justamente com estes pressupostos que regresso a esse outro António, considerando as hipóteses – nunca teses – por que passa a reconstrução do retrato físico do Santo, ao longo de uma espécie de arqueologia que Agustina intenta levar a cabo no decurso da biografia que romanceia. De facto, tal como ao nível da índole e das vivências do Santo, também em relação ao retrato físico, Agustina se propõe melhorar a imagem que dele se fixou e expurgar dela

⁴ Em *O livro de Agustina Bessa-Luís*, a autora reafirma o impacto determinante que o Santo teve na sua vida. Ao referir-se a seu pai e à relação que com ele mantinha, contrasta-a com a que a unia ao Franciscano: «Tinha um feitio de pura ficção porque era gentil, sentimental, cheio de chiste e perigoso. Nunca me convenceu, mas ninguém me convenceu. Excepto Santo António, pelo que imagino» (Bessa-Luís, 2007, p. 26).

a ganga dos tempos. Nesse gesto de desmontagem da iconografia antonina e de seus fundamentos, a autora transita da pintura e da escultura medievais para a descrição do retrato que definiu no seu protejo indagatório e imaginativo, num processo que a sua própria formulação aproxima do conceito de remedição que Bolter et al. (2000, p. 53) definem a partir do sentido etimológico de ‘curar, recuperar a saúde’, logo, remediar «the limits of representation and to achieve the real». E, como sublinha Marie-Laure Ryan (2009), nas aplicações narratológicas do conceito, a remediação dirige a sua atenção para o modo como os textos narrativos podem criar redes de relações entre os diversos *media*.

Em prefácio à terceira edição de *Santo António*, as palavras do cardeal Tolentino Mendonça concorrem no mesmo sentido, quando explicita o significado etimológico de meditação, o motor que, segundo o autor, conduz esta biografia: «Meditar, isto é, curar o presente de alguma coisa» (Mendonça, 2020: 8), confirmando, pela via reflexiva, o processo de recuperação, aperfeiçoamento, remediação.

A remediação que Agustina opera ocorre na busca de um retrato verbal que transcodifique a iconografia antonina tradicional para corrigir os estragos da lenda e as movências das artes visuais. O critério de melhoramento intermedial aqui subjacente parece justificar esta aproximação teórica, pois a escrita, com o seu poder evocativo, é o *medium* que tenta curar/remediar as imagens, neste caso, de Santo António, remontando à tradição escrita e iconográfica medieval. Sintomaticamente, também Agustina não tem ilusões sobre o caráter fugaz das hipóteses que, em jeito de Penélope, tece, desfaz e volta a retomar na sua imensa «tapeçaria», para usar uma feliz metáfora de Eduardo Lourenço (1993).

Nas referências intermediais (Rajewsky, 2005) que encena ao longo dos comentários, mais ou menos detalhados e das várias representações visuais, a palavra escrita é determinante e constitui o crivo da recriação verbal da visualidade de António que Agustina pretende restaurar. Embora no resultado final só exista um meio de

expressão artística, o poder da palavra escrita remedeia a iconografia medieval, à qual a autora aplica o método que usa em relação à leitura crítica e sempre inventiva das fontes que visita e, assaz frequentemente, desmonta. Neste processo de remediação do canal sensorial, podemos distinguir uma tensão próxima entre o que Bolter et al. (2000, p. 20-51) designam por imediácia, ou seja, o reflexo da realidade tão próxima quanto possível num interface transparente e num espaço visual unificado, e por hipermediácia, a saber, as múltiplas formas de *media* juntas numa experiência visual, como janelas que se abrem para outras representações de outros *media*. Com efeito, o retrato do santo, verbalmente descrito, sugerido, ou deduzido, provoca a imersão do leitor na contemplação da imagem restaurada do Santo, ao mesmo tempo que a referência detalhada, e não raro apreciativa, a pormenores das artes visuais produz um certo efeito de hipermediácia, já que Agustina não dissimula as costuras da imagem, antes as expõe, criando no leitor o prazer da mediação, do vaivém entre a escrita e a imagem, e da participação no seu raciocínio e imaginação, bem como nos fundamentos da necessária remediação. O meio remediado – trate-se da pintura ou da escultura –, verbalmente descrito e comentado, é superado pela proposta alternativa da autora num registo que, como sempre, oscila entre a asserção enfática e a suspeição modalizadora.

Do ponto de vista da abordagem teórica dos estudos de medievalismo, são frequentes as observações sobre a falta de uma teoria própria que sustente esta indagação intertemporal. A sua ancoragem nos estudos culturais reúne a posição mais consensual. Porém, à análise das remanências, da tipologia das representações da Idade Média ou dos distintos recortes assinalados por autores como Umberto Eco (1989), Gentry et al. (1991), M. J. Toswell (2009), David Matthews (2015), entre outros, subjaz também um incontornável olhar comparatista que, de resto, se adequa perfeitamente a uma autora que convoca ostensivamente fontes de distinta proveniência, para, muitas vezes, subverter o seu conteúdo. A sua reescrita ganharia foros de

autoridade pela assertividade que coloca nos seus achados, não fora a multiplicidade de hipóteses que Agustina propõe ou o discurso modalizado com que os apresenta num procedimento que o oximoro «assertividade modalizada» poderia sintetizar. Afigura-se, pois, que, ao estudo do contexto de produção e receção da iconografia antoniana, também ela por vezes explicitamente remediada, se podem acrescentar as teorias da remedição e da intermedialidade em articulação com as demais possibilidades teóricas dos estudos de medievalismo.

Neste processo e no trânsito concreto das artes plásticas para a literatura, importa analisar os resultados práticos da metodologia utilizada pela escritora. De facto, como se disse, a ideia de depuração da «côdea lendária» que as camadas de medievalismo sedimentaram na história de António parece estender-se ao retrato físico do Santo. As hipóteses de retrato que, já avançada a biografia, vai disseminando rapidamente se sustentam com fórmulas que têm tanto de afirmativo como de dedutivo: «Nós podemos imaginar» (Bessa-Luís, 1973, p. 73), «é constado» (Bessa-Luís, 1973, p. 97), «devia ter» (Bessa-Luís, 1973, p. 126), «é mais de supor» (Bessa-Luís, 1973, p. 127), «talvez» (Bessa-Luís, 1973, p. 127), «podia considerar-se» (Bessa-Luís, 1973, p. 185). É com elas que a autora contrapõe, ao retrato de juventude e à melifluidade da tradição iconográfica contemporânea, o seu desenho de um homem pequeno, corpulento, de pele escura, cabelos brancos, precocemente envelhecido, olhos medianos, mãos finas e longas. O que há de mais curioso neste retrato verbal é que algumas das suas fontes ou são interpretativas ou são relatos de milagres que a própria autora desmonta, mas de que, paradoxalmente, se socorre para fundamentar a fisionomia de António.

Na observação das remanências agustinianas do Santo, importa considerar os intertextos que a autora revisita e as referências, por vezes desconstruídas, que carregam. Seguindo o critério cronológico das obras revisitadas por Agustina, considerar-se-ão a sermonária do pregador, os parcos informes que a hagiografia encerra, o fundo iconográfico primitivo, e, finalmente, a fusão iconográfica de santos

que, no seu entender, terá sido a pedra angular que retirou realismo à figuração antonina.

No conjunto dos *media* que precederam a remediação de Agustina e nas figurações do Santo que convoca, percebem-se tendências desencontradas, ditadas pela prevalência de modelos, pela ocasional desconsideração dos registos escritos e pela aproximação às imagens de outros santos. Conhecedora da memória iconográfica, que se consolida desde um putativo Cimabue (c.1240-1302) a um Ticiano (c.1473/1490-1576), e de uma tradição escrita pobre em retratos do pregador, a escritora remedeia-as ancorada na vontade de instigar, também do ponto de vista físico, a dúvida sobre as imagens sedimentadas pelas camadas de medievalismo que identifica, e não tanto no desejo de criar uma *vera effigies*, que não tem a pretensão de alcançar.

3. Sermonária

Nascido em Lisboa cerca em 1195, o franciscano António morre em Pádua, em 1231, com trinta e poucos anos, depois de uma vida de pregação que o tornou famoso até hoje, embora a sua dimensão intelectual ainda não tenha suprido a de «santo fácil e caseiro» (Bessa-Luís, 1973, p. 10) que, no entender da escritora, caracteriza a imagem que a memória coletiva cristalizou.

Neste sentido, a revisitação da sermonária do pregador é um tributo à sua inteligência e sensibilidade. De resto, na entrevista *supra* citada, pode intuir-se como Agustina foi tocada pelos sermões, a ponto de as suas viagens a Pádua se terem iniciado com a edição bilingue realizada pelo Padre Henrique Pinto Rema (1970), cuja tradução a autora segue sempre que cita excertos, identificados apenas como provindo dos escritos do Santo.

A imagem de um homem precocemente envelhecido é formulada a propósito da iminência da morte do Santo, mas a analogia que

estabelece com a idade de Jesus, a partir de um passo do sermão do V domingo da Quaresma, reproduz a leitura alegórica própria da exegese bíblica e que tanto marcou o pensamento medieval, sobremaneira o género hagiográfico em que os percursos dos santos eram tipologicamente apresentados como réplicas de figuras bíblicas num novo tempo (Lubac, 1964; Riché et al., 1984; Dahan, 1989; Nelso et al., 2015). Observe-se a comparação crística:

Nós podemos imaginar esse homem de rosto envelhecido precocemente, como Jesus tinha também no fim dos seus passos na terra. «Com trinta e um ou talvez trinta e dois anos, por causa do demasiado trabalho e instância da pregação, o Senhor parecia ser mais velho» – diz o Santo. (...) Também S. António se assemelha ao Cristo na idade da carne; parece ter perto de cinquenta anos, com os seus cabelos brancos e a face macilenta. (Bessa-Luís, 1973, p. 73)

Na formulação desta primeira intuição sobre a imagem de António e a ilustrar o mecanismo imaginativo que estimula a leitura inferencial, a autora socorre-se da tradicional retórica sacralizadora da santidade para apresentar o retrato que apenas alguma hagiografia antoniana corroborará.

Sem recorrer à citação, mas numa formulação muito próxima à do Santo, Agustina adota a tipologia que, no sermão do III domingo depois do Pentecostes, o pregador enuncia sobre a relação entre a dimensão dos olhos e a interioridade do homem – «O médio significa a bondade da disposição na discrição, no intelecto e na boa doutrina» (António, 2017, p. 986)⁵ –, para deduzir imaginativamente que, enquanto pessoa discreta «no intelecto e de disposição bondosa», António «Tinha olhos medianos» (Bessa-Luís, 1973, p. 97).

É igualmente com base nos seus sermões que enjeita a hidropisia que o humanista Sicco Ricci (1375-1447) lhe imputou: «scorpuentus atque hydropicus erat» (Gamboso, 1971, p. 249). Argumenta a autora

⁵ Esta edição reproduz a tradução do Padre Henrique Rema.

que o pregador não poderia ser vítima de hidropisia, pois, no sermão do XXVII domingo depois do Pentecostes, refere-se aos hidróticos como figurações do luxurioso e do «rico soberbo» que «caem no poço dos vícios» (Bessa-Luís, 1973, p. 126). Como reconhece de seguida, «Era um erro de oratória e era sobretudo uma negligência imperdoável no que respeita à psicologia actuante» (Bessa-Luís, 1973, p. 127).

Excluída a doença, conquanto Agustina admita que o nome «servia para designar o mal que o envelheceu prematuramente e levou cedo deste mundo» (Bessa-Luís, 1973, p. 188), sugere que «Talvez sofresse desde novo qualquer dessas afecções cardíacas que dão às pessoas um modo pacífico e quieto (...)» (Bessa-Luís, 1973, p. 127). E, embora neste ponto, também refira a hipótese «duma cirrose ou de qualquer outro mal impossível de determinar com os recursos médicos da época» (Bessa-Luís, 1973, p. 127), prevalece a hipótese da doença cardíaca que, na sua desmontagem de milagres, justifica o dom da ubiuidade que lhe atribuíam porque, segundo relata, «quando pregava (...) caía em grande recolhimento e, cobrindo a cabeça, ficava em silêncio. Mas é natural que se tratasse dum breve desmaio a que alguns cardíacos estão sujeitos;» (Bessa-Luís, 1973, p. 188).

4. Escritos hagiográficos

A ideia de um envelhecimento precoce contraria *per se* a imagem que hoje temos do Santo. Agustina radica-a num milagre narrado na *Assidua*:

Conta a legenda dos milagres que uma mulher chamada Gertrudes tinha o pé direito aleijado, sofrendo desse mal há quatro anos. Uma noite, ela deitou-se a dormir debaixo de uma nogueira e viu um homem de cabelos brancos e estatura pequena, que se aproximou dela e que lhe perguntou: «Então, isto é sítio onde se durma?» Tinha belo aspecto, e trazia uma túnica verde e um manto vermelho. Essa mulher, porventura pobre, decerto encontrara o

Santo em vida; e desse encontro ficara-lhe nítida a ideia de ele ser um homem envelhecido e de expressão amável. No espelho onírico em que o via, sendo o seu sonho impressionado pelo reconhecimento da noqueira debaixo da qual ela repousava e que sabia ser a árvore predilecta de S. António, ela revestiu-o de cores flamejantes, como os príncipes da Igreja, dignidade que lhe quis atribuir. Muitos milhares de pessoas puderam ver S. António enquanto ele era vivo. E, no entanto, as legendas escritas, as biografias, as memórias são pobres de informação directa. Só essa mulher que depôs as suas muletas para se deixar cair num leito de folhas, possivelmente numa noite de Verão, traz à História a informação que os seus especialistas não puderam descobrir. «Um homem de cabelos brancos, de pequena estatura, de belo aspecto.» (Bessa-Luís, 1973, p. 95)

O passo demonstra bem o que parece ser o trabalho de imaginação e de língua que a autora leva a cabo, bem como o que é o medievalismo e, não raro, a sua pulsão académica. Ao contrário do que ocorreu com as citações dos sermões, no tocante a este milagre, Agustina introduz variações em relação à tradução do Padre Rema. Na página seguinte, repete a fala do Santo, que agora trata a miraculada com a proximidade afetiva do original latino, sem todavia o reproduzir: «Então é sítio onde durmas?» (Bessa-Luís, 1973, p. 96). Há a possibilidade de Agustina estar a seguir a tradução de Fr. Fortunato de São Boaventura («He isto lugar em que se durma?» – *Vida*, 1830, p. 169), mas, a menos que utilize as duas traduções – o que não é provável pelas frequentes afinidades com a versão mais recente –, quando cita a descrição que Gertrudes faz do pregador, repete *ipsis verbis* a formulação usada pelo Padre Rema, distinta da tradução errónea⁶ do frade cisterciense («um varão muito branco de rosto, de pequena estatura» – *Vida*, 1830, p. 168). Não obstante as citações serem, em muitos casos, fidelíssimas, noutros, a máquina literária da escritora parece mover-se pela verdade *de sensu*,

⁶ Cf. o original latino em *Vida*, 1830, p. 168: «vir quidam canus, statura pusillis, aspectu decorus».

e nesse sentido exhibe um certo gosto pelas variações sobre o mesmo tema, um traço recorrente na sua obra.

Os estudos de medievalismo desenvolvidos sobre Agustina (Machado, 2017, 2019, 2021, 2022) têm revelado o que M. J. Toswell (2009) considera ser o pendor acadêmico de alguns escritores medievalistas, na medida em que as suas narrativas dialogam de um jeito muito rigoroso com as fontes medievais que, deste modo, mostram conhecer. No caso da escritora, esta poética de fidelidade à Idade Média articula-se com o fulgor da imaginação, parecendo erigir-se em foco que ilumina a visão do que os textos não disseram, produzindo um deslizamento, quase sem fronteiras, entre o mundo progresso que os textos expressam e os cenários e interpretações que lhe sugerem – digo quase, porque esta transição é muitas vezes assinalada por um marcador modalizante, como ocorre, no passo citado, com o «possivelmente numa noite de Verão» que introduz na cena um entorno temporal particular.

Embora a *Assidua* seja geralmente considerada o texto mais remoto sobre Santo António (Agustina também rebate esta tese, defendendo que a *Vida Segunda* a precedeu – Bessa-Luís, 1973, p. 11; Machado, 2022)⁷, no passo que precede a citação comentada, a autora convoca a mais detalhada descrição do pregador, que se pode ler na primeira hagiografia antoniana assinada por um autor laico, o já referido Siccò Ricci Polentone. Na síntese das suas palavras, a autora apresenta o Santo como sendo «de baixa estatura, corpulento, escuro de pele e (...) tinha fisionomia viril e expressiva. Os olhos eram vivos e a fronte ampla» (Bessa-Luís, 1973, p. 95). O retrato do humanista

⁷ Considerando que, no Capítulo de Metz (1254), a ordem dos menoritas determinara que se lesse a legenda do Santo e se cantasse a sua vida nos ofícios religiosos, Agustina infere que já deveria existir uma biografia oficial pouco anterior à data da reunião, pelo que a *Assidua*, composta entre 1250 e 1260, seria posterior. Na origem desta tese, está a analogia com o que ocorrera com a Vida de S. Francisco de Assis «cujas legendas anteriores ao Capítulo Geral de Pisa de 20 de Maio de 1263 foram mandadas destruir, passando a vigorar o texto escrito por S. Boaventura, o Doutor Seráfico, é muito possível que a legenda antoniana fosse tratada com igual vigilância.» (Bessa-Luís, 1973, p. 11). O raciocínio prossegue na página seguinte.

apresenta ainda outros traços bem interessantes, nomeadamente do ponto de vista da representação do Outro, neste caso, um santo português visto por um autor italiano que desconhece as fronteiras do reino luso⁸:

Color ei subniger fuit. Hispani quidem, quod sint mauris proximi, colore subnigri sunt. Statura vero mediocri fuit minor, sed corpulentus atque hydropicus erat. Facie tenuis atque devotus, ut qui videret ipsum, etiam non agnoscens, virum bonum aspectu ipso ac sanctum esse putaret. Caro sua, quae et colore naturali uti sunt hispani, et grandi austeritate vitae ac valitudine, subnigra et aspera viventi esset: ea mox spiritu emisso, candidissima est tractabilisque ac suavis facta. Neque vero (ut solent mortui) oculis aut facie terrefactus est, sed aspectu longe plus solito hilaris ac iocundus, ut nequaquam mortuus, sed vivere ac quiescere videretur. (Gamboso, 1971, p. 249)

Agustina, por seu lado, assume a pele escura do Santo e regista a transformação tópica que a morte sagrada opera – «Quando morre, o rosto, de escuro e plúmbeo torna-se branco e luminoso» (Bessa-Luís, 1973, p. 127) –, interpretando-a, mais uma vez, na senda da exegese bíblica, agora numa leitura anagógica fundamentada nas palavras do sermão da Festividade dos Apóstolos S. Filipe e S. Tiago: «O véu foi retirado. ‘O véu é o segredo do entendimento’» (Bessa-Luís, 1973, p. 127).

⁸ Vale a pena citar a irritação, e algum orgulho, de Fr. Fortunato de São Boaventura, perante o retrato do humanista: «Ora os erros geográficos de Polentone são monstruosos, pois faz a Cidade de Cadix parte do Reino de Portugal, inclue a Cidade de Coimbra em o Reino de Castella, e não dá mais que umas seis milhas de extensão á raia dos Pyreneos, que divide a França das Hespanhas; e porque felizmente os meus Leitores não descobrem um só destes erros no Codice de Alcobaca, desembaraço-me das legendas consultadas por Sicco Polentone (...).» (*Vida*, 1830, pp. 228-229)

5. A iconografia do Santo

Os traços fisionómicos em que Agustina insiste contrariam a imagem de Santo António com o Menino divulgada pela «iconografia meliflua do Santo (...) a partir do século XV» e até hoje popularizada por «pintores e barristas» (Bessa-Luís, 1973, p. 82). Não é, pois, esta a matriz que Agustina vai explorar, sustentando a sua proposta com base na arqueologia iconográfica, mas também, como se verá, na defesa de uma fusão de imagens semelhante à que convoca quando defende a data tardia da *Assidua*.

5.1. A insistência dos testemunhos escritos na obesidade do Santo (a *Assidua* considerava-a natural e não hidrópica⁹) cria uma imagem que, segundo Agustina, marcou os «primeiros quatro séculos depois da sua morte» em que «era representado com um livro na mão e sempre corpulento, de rosto redondo e cordial.» (Bessa-Luís, 1973, p. 126).

A obesidade e a sua relação com a doença, referidas também na primeira hagiografia de Santo António, são transpostas para a pintura, como ilustra o retrato anónimo, feito sobre madeira (talvez Escola de Giotto, século XIV), que se encontra na Basílica Pontifícia Menor de Santo António, em Pádua (Andergassen, 2016: 393). Esta imagem, em fundo verde e pintada sobre madeira, é um dos primeiros retratos do Santo em corpo inteiro e com o livro (Fig. 1)¹⁰. Não sendo explicitamente convocada, esta pintura ilustra a representação a que Agustina se refere, muito semelhante na corpulência à que, cerca de 1306, também o próprio Giotto representa na aparição de S. Francisco durante a pregação de Santo António

⁹ Cf. António, 2017, p. 45: «Sendo ele um homem atormentado por uma certa obesidade natural, e com achaques contínuos, todavia, por causa do ardoroso zelo das almas, permanecia muitas vezes em jejum (...)».

¹⁰ Reprodução retirada de <https://www.progettostoriadellarte.it/2020/06/13/iconografia-di-santantonio-nei-secoli/>

no Capítulo de Arles (Fig. 2 – Andergassen, 2016: 440)¹¹. O livro, garantia da ortodoxia em tempo de heresias (Andergassen, 2016) é o primeiro distintivo do Santo, a par do hábito franciscano.



Fig. 1



Fig. 2

O primeiro quadro (Fig. 3)¹² que Agustina cita é também pintado sobre madeira e oferece uma imagem do Santo em tamanho natural, agora com os dois atributos: o lírio e a açucena, símbolo da pureza importado de Bernardino de Siena, canonizado em 1450 (Azevedo, 2010):

Camposampiero, onde se ergue ainda a torre medieval (...) Na igreja vê-se ainda o pequeno quarto do castelo (...). A penumbra, onde mal se reconhece o belo quadro de Andrea de Murano [1462-1505], está impregnada duma tocante magnificência. «No cinamomo, da cor cinza, designa-se a memória da morte» – diz o Santo. É a cor de cinamomo que envolve essa capela, reconstruída, imitada, ou nunca existida no castelo do conde Tiso.

¹¹ O fresco insere-se nas cenas de S. Francisco da Basílica Superior de S. Francisco, em Assis (Magro, s.d., p. 71).

¹² Reprodução retirada de <https://www.santuariantoniani.org/it/i-santuari/il-santuario-della-visione>



Fig. 3

Este quadro, de 1486, está na cela que o Conde Tiso lhe oferecera, hoje parte do Santuário da Visão – a própria cela também se chama «Cella dela Visione». Num registo levemente efrástico, próprio das referências intermediais, a autora apenas comenta a beleza da imagem, contando com a memória ou a curiosidade do leitor para recuperar o retrato de um Santo António não pequeno. Embora Agustina questione a verdade do

espaço, vagamente referido na *Assidua*¹³, parece deixar-se tocar pela penumbra cinza que envolve a cela e a que associa uma citação do sermão «Páscoa do Senhor» onde se aproxima o cinamomo da memória da morte¹⁴, perpetuando, poética e fantasistamente, a atmosfera, testemunhal e fúnebre, dos últimos dias de vida que Santo António ali passara.

A última referência ao físico do Santo fixa-se nas suas mãos a partir de um retrato que a autora atribui ao pintor florentino Cimabue (c.1240-1302):

Há um retrato pintado por Cimabue que representa o Santo tal como o imaginamos quando recém-chegado a Itália. Tem pele escura, talvez porque o fumo das velas o tisonou; há sobretudo nele algo de muito familiar ao lusitano mestiçado de árabe. O estilo cimabuesco contém a fragilidade e o ardor imaginativo que se harmoniza com o ideal franciscano. Retratou ele de facto S. António ou um companheiro mais do Poverello? As mãos são finas e longas, como é constado que S. António as possuía; é esse o único traço

¹³ Cf. António, 2017, p. 49: «Tendo-se regozijado muito com a sua chegada um nobre varão, de nome Tiso, devoto, foi apresentar ao homem de Deus António, os seus sinceros préstimos de delicadeza. Fora este também o senhor do local da habitação dos frades.»

¹⁴ Cf. António, 2017, p. 718: «no cinamomo, da cor cinza, a memória da morte;».

elegante que lhe garante a ascendência, se não nobre, pelo menos distinta. (Bessa-Luís, 1973, p. 97)



Fig. 4



Fig. 5

Suponho que a menção de Cimabue poderá decorrer de uma confusão com as cenas da vida de S. Francisco que decoram a Basílica de Assis. De facto, o artista florentino pintou o fresco hoje intitulado «Maestà de Assis» ou «Madona com o Menino rodeada de Anjos com São Francisco» (provavelmente entre 1280-1300), no transepto da Basílica Superior de S. Francisco (Fig. 4). Originalmente, porém, o fresco teria incluído a figura de Santo António do lado esquerdo, assegurando assim a usual simetria. Esta imagem terá sido mutilada com a cornija da crucificação (1308-1310), de Giotto, o fresco que se situa do lado esquerdo e que representa S. Francisco e Santo António (Andergassen, 2016)¹⁵, ambos aureolados (Fig. 5)¹⁶. O facto de os frescos estarem ao lado um do outro pode ter originado o lapso, tanto mais que, quer as mãos quer a cor da pele de S. Francisco parecem corresponder à descrição de Agustina. No passo citado, a autora reinterpreta a «cor natural dos hispânicos», antes reportada por Sicco Ricci, e agora apresentada como resultado de uma miscigenação e também das condições da viagem.

¹⁵ Por vezes também identificado com S. Boaventura, o biógrafo de S. Francisco.

¹⁶ Reprodução retirada de https://it.wikipedia.org/wiki/File:Giotto,_Lower_Church_Assisi,_Crucifixion_01.jpg

Todas as representações convocadas por Agustina para retratar o seu Santo estão em Pádua onde não há frescos de Cimabue. Assim, uma outra hipótese de inspiração poderá residir no altar da capela do beato Luca Belludi, onde o estilo arcaico e por vezes bizantino do fresco de Giusto de Menabuoi (1330-1390) poderia justificar a referência (Fig. 6)¹⁷. Trata-se de uma pintura da Virgem com o Menino entronizados e rodeados por três santos franciscanos. S. Francisco à esquerda e, eventualmente, Santo António numa posição de destaque, à direita, de acordo com o culto prestado na basílica.



Fig. 6



Fig. 7

Igualmente de influência bizantina e uma das primeiras tentativas de fixar a imagem do Santo, é o fresco anónimo que, nos últimos anos do século XIII, foi pintado no óculo sobre a porta da antiga sacristia (Fig. 7)¹⁸. O busto da Virgem com o Menino é ladeado simetricamente por dois frades ajoelhados: S. Francisco à direita e S. António à esquerda, ocupando o lugar de honra que, nas primeiras representações de S. Francisco, era destinado ao fundador da Ordem (Andergassen, 2016, 85).

¹⁷ Reprodução retirada de <https://www.padova.com/discover/padova-urbs-picta/gG/basilica-of-saint-anthony>

¹⁸ Reprodução retirada de <https://www.progettostoriadellarte.it/2020/06/13/liconografia-di-santantonio-nei-secoli/>

Independentemente da pintura que possa ter estado na origem do retrato traçado por Agustina, importam sobremaneira os seus acrescentos interpretativos, como é o caso da atribuição do cumprimento das mãos a um sinal de alguma distinção social, quando poderia tratar-se apenas de um traço da pintura bizantina, não individualizando necessariamente o retratado. Para a escritora, uma tal prerrogativa está em sintonia com a condição económica que, de seguida, e não sem algum ceticismo antropológico, imputa ao Santo: «É de notar que os grandes santos possuíram na sua origem alguma fortuna no mundo; a desgraça não traz o desejo de humilhações, e é preciso conhecer certo direito aos padrões da riqueza, para apetecer outros mandos» (Bessa-Luís, 1973, p. 97).

Ao movimento de vaivém entre os sermões, a iconografia e a dedução imaginativa que a Agustina encena no desenho da condição física do Santo, acresce ainda a visualização interpretativa dos milagres esculpidos e pintados. Agustina vê nas artes visuais a materialização dos *exempla* milagrosos antoninos que, conjugados com a imaginação popular, foram promovidos «a factos reais»:

Muitos dos milagres antonianos e que foram fixados nos baixos-relevos de Donatello devem ser tomados como trazidos dos exemplos verbais que seriam a força do sermão. Depois a imaginação popular fez o resto, promovendo-os a factos reais. Todos eles têm um cunho romanesco, literário e alegórico. (Bessa-Luís, 1973, p. 156)



Fig. 8



Fig. 9

Datam de cerca de 1450 os quatro baixos-relevos em bronze que o escultor renascentista (1386-1466) esculpiu em torno do túmulo do Santo, no altar maior da Basílica de Pádua, representando com detalhe impressionante os milagres da mula, do coração, da perna e do recém-nascido (Fig. 8)¹⁹ (Andergassen, 2016). À exceção do milagre da perna, os restantes milagres também foram pintados por Ticiano, na Escola do Santo. Agustina menciona o que considera um «dos mais encantadores milagres», o milagre do recém-nascido cujo fresco homónimo (1511) parece replicar a escultura de Donatello na disposição central da criança (Andergassen, 2016, p. 475) (Fig. 9)²⁰. Realismo, movimento, dramatismo e combinação cromática são essenciais na convergência do olhar para o Santo. Na éfrase recriadora, destaca-se a vida que Agustina que acrescenta ao quadro:

A mulher tem aquela opulência veneziana que Ticiano preferiu; o vermelho do seu vestido completa o enigma dessa opulência. Trata-se de uma pequena corte burguesa, talvez uma família de mercadores conhecedora do latim e do manual de aritmética. É gente orgulhosa e singela ao mesmo tempo. Quem são? Parentes dos Gallerani de Siena ou dos Bardi de Florença? Gente. De qualquer modo, ligada à finança poderosa do Norte, que emprestava dinheiro aos soberanos. (...) No quadro de Ticiano vê-se a estátua mutilada de Trajano, decerto como símbolo, pois ele foi autor das leis que protegeram a família e o matrimónio. E o Santo não tem nada de espectacular, é pálido e anónimo. Mas a criança parece estar colocada contra a arca do seu peito profundo e dele receber o dom da voz e da argumentação. (Bessa-Luís, 1973, p. 156)²¹

¹⁹ Reprodução retirada de https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html

²⁰ Reprodução retirada de <https://www.progettostoriadellarte.it/2020/06/13/liconografia-di-santantonio-nei-secoli/>

²¹ A descrição prolonga-se num passeio digressivo que ilustra a dinâmica do pensamento agustiniano.

Não obstante a racionalidade que impõe à dissecação dos milagres, Agustina deixa-se seduzir pelo seu «cunho romanesco, literário, alegórico» (Bessa-Luís, 1973, p. 156), uma paixão que transparece no modo como criativamente descreve a pintura de Ticiano e, de novo, como lhe acrescenta um posicionamento da criança que o fresco não consente, mas que enaltece o perfil de pregador culto e civilizado. Em simultâneo, aproveita para insistir, na sua aparência trivial, já anteriormente apontada²², não obstante lhe reconheça «um modo entre confiante e secreto, que é próprio dos perfeitos.» (Bessa-Luís, 1973, p. 126).

O retrato físico de homem vulgar, pequeno, corpulento e de cabelos encanecidos²³ desemboca numa imagem final quase grotesca. A aproximar-se do final da obra, Agustina sintetiza a imagem dessacralizada que foi remediando, a partir de vozes, textos e pinturas. Numa nota de banalidade, que se confronta e destrona outras pinturas mais cândidas e mais adequadas a serem popularizadas, declara que António «não era dotado de nenhum atributo de imponência e majestade, e naturalmente com a idade e a doença o seu aspecto podia considerar-se até desapontador» (Bessa-Luís, 1973, p. 185).

5.2. A remediação mais radical da biografia ocorre na sequência do *tour de force* que rejeita a anterioridade da *Assidua* e na contestação do milagre da aparição do Menino Jesus a Santo António, que estivera na origem da sua fortuna iconográfica. Agustina parte do pressuposto de que, na *Legenda Maior de S. Francisco* (1263), S. Boaventura plagiou a *Vida de S. Bernardo de Clara*, pelo que também não estranha «(...) encontrar na legenda antoniana uma cópia bastante fiel dos antecedentes de S. Bernardo. A aparição do menino Jesus a S. Bernardo, na noite de Natal, pode bem reflectir-se

²² Cf. Bessa-Luís, 1973, p. 125: «S. António devia ser pessoa de semblante trivial.»

²³ Cf. Bessa-Luís, 1973, p. 98: «homem pequeno de cabelos brancos» e p. 126 «homem pequeno, tinha cabelos precocemente grisalhos».

num acontecimento paralelo na vida de S. António» (Bessa-Luís, 1973, p. 162).

Assim, e de uma penada, reforça o descrédito da aparição do Menino Jesus na cela do Santo em Camposampiero, alegadamente testemunhada pelo conde Tiso, segundo Agustina, o responsável pelo acréscimo do Menino. Para D. Carlos Azevedo (2010), este é o «atributo preferido da iconografia antoniana» desde os seus primeiros exemplares no século XV. Não obstante esta evidência, que segue o relato de Arnaldo de Serrano no *Liber miraculorum*, escrito entre 1369 e 1374²⁴, ela não quadra com o propósito diegético de Agustina nem com a sua invenção de António, coadjuvada pela sua interpretação da sermonária, da hagiografia e das primeiras representações iconográficas. Este *corpus* constitui justamente um dos argumentos que a levam a rejeitar aquele milagre porque «o Santo nunca foi inclinado a ternuras pueris. (...) E não há em nenhuma passagem dos seus sermões quebra feminina de rever-se na companhia de crianças ou converter-se à sua ingenuidade.» (Bessa-Luís, 1973, p. 82).

A subtração do milagre da aparição do Menino Jesus a Santo António, associada ao plágio da Vida de S. Bernardo na Vida de S. Francisco, prepara o terreno para uma contaminação explicativa da

²⁴ Vale a pena recordar o milagre tal como é narrado na *Crónica da Ordem dos Frades Menores*, I, pp. 248-249: «Como samto Amtonio hũa vez pregasse em huũa cidade, deu lhe pousada huum borges e asinou-lhe huũa camara apartada, por que se desse aly mais folgadoamente ao estudo e comtenplaçom. E, orando samto Antonio soo ena camara, andava descorendo o borges per suas cassas. E parou mentes cuidadosamente contra o lugar donde horava samto Amtonio soo e vio escomdidamente per huũa fresta aberta huum moço em nos braços de samto Amtonio, muy fermoso e alegre, em figura de Christo, ao quall samto Amtonio abraçava e beijava muitas, vegadas, comtenplando ena cara delle. E o borges foy maravilhado e alterado da fermosura do moço e pensava antre ssy que domde averia aquelle moço, que era tam fermoso. E aquell moço, que era ho nosso Senhor Jesu Christo, revellou a samto Antonio que o via aquelle borges, homde samto Amtonio, depois que ouve longamente estado em oracom, chamou aaquelle borges e defemdé-lhe que num descobrisse aquella visom que vira, emquanto ele mesmo Samto Amtonio fosse vivo. Empero, depois da morte do samto padre, revelou aquelle borges com lagrimas santas aquela visom sobredita.» Note-se que o conde Tiso é referido como um burguês.

imagem popularizada e atual de Santo de Lisboa. Para Agustina, o Menino surge associado a Santo António por importação de uma outra visão, desta feita ocorrida no Natal e durante a infância de S. Bernardo, o santo melífluo cisterciense. Isso explicaria a origem literária e iconográfica da relação de Santo António com o Menino, embora a remediação depuradora de Agustina a rasure. Tal raciocínio parece, de facto, um pouco forçado e não me refiro tanto à questão do plágio hagiográfico, mas à diversidade das circunstâncias miraculosas nos dois relatos: a visão de António ocorre no final da sua vida e a de S. Bernardo, na sua infância, além de que a presença do menino na iconografia de S. Bernardo se deve ao milagre da lactação (Fig. 10)²⁵ e não ao encontro com Jesus menino.



Fig. 10

Contudo, e bem ao jeito de Agustina, a espiral de deduções não terminou. Era necessário encontrar um fundamento para a imagem de doçura de Santo António, contrária, à «sua autêntica forma carnal, menos insinuante e menos capaz de ser popularizada.» (Bessa-Luís, 1973: 162). Seguindo o mesmo raciocínio, a ternura que a iconografia lhe aponta é, também ela uma cópia de

Bernardo de Claraval: «E parece também que a descrição física que existe do frade de Claraval, jovem belíssimo, se introduziu na iconografia antoniana» (Bessa-Luís, 1973, p. 162)

²⁵ Sirva de exemplo a pintura do pintor flamengo Simon Marmion, *Visão da Virgem e do Menino a S. Bernardo*, 1475-1480. Reprodução retirada de <https://www.getty.edu/art/collection/object/108E4F>

A concluir

Nos seus próprios termos, a remediação a que Agustina sujeita a iconografia de fins popularizadores ocorre sobremaneira ao nível da hipermediacia, mostrando as várias representações, enfatizando as diferenças em vez de as apagar e depurando as camadas mediais de medievalismo que nos divorciaram da imagem, aparentemente mais realista, mas sempre hipotética, que a autora deduz, da tradição escrita medieval e das primitivas iconografias. Neste gesto reformador, Agustina preenche um vazio e repara erros que, no seu entender, desde cedo adulteraram o retrato físico de Santo António.

Como balanço visual, a exploração da humanidade do Santo, o realismo da sua representação, a mitigação da aura de santidade, a supressão da juventude e da melifluidade retiram-no da edulcoração hagiográfica para o abandonar numa banalidade desoladora. Sem um vislumbre de idealismo, a imagem que Agustina tende a fixar corrige as malhas deturpadoras da tradição, melhorando um retrato que o seu discurso mantém instável.

Referências

- ANTÓNIO de Lisboa, Santo – *Obras completas: sermões dominicais, marianos e festivos*, 3 vols. Introd., trad. e notas por Henrique Pinto Rema. Lisboa: Editorial Restauração, 1970.
- ANTÓNIO de Lisboa, Santo – *Legendas e sermões*. Coordenação José António Correia Pereira, 2ª ed., Braga: Editorial Franciscana, 2017.
- ANDERGASSEN, Leo – *L'iconografia di Sant'Antonio di Padova dal XIII al XVI secolo in Italia*. Padova: Centro di Studi Antoniani, 2016.
- AZEVEDO, D. Carlos A. Moreira – Variantes iconográficas nas representações antonianas. *Cultura*. Vol. 27 (2010), p. 41-55.
- BESSA-LUÍS, Agustina – *Santo António*. Lisboa: Guimarães Editores, 1973.
- *Agustina por Agustina: Entrevista conduzida por Artur Portela*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- *O livro de Agustina Bessa-Luís*. Lisboa: Guerra & Paz, 2007.
- *Santo António*. Prefácio de José Tolentino de Mendonça. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 3.ª ed. 2020.
- BOLTER, David Jay [et al.] – *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, 2000.

- CAEIRO, Francisco da Gama – *Santo António de Lisboa*, 2 vols., Lisboa: Verbo, 1990.
- CAMACHO, Victor Mariano – A produção hagiográfica sobre Antônio de Lisboa/Pádua no século XIII. *Revista Signum*. Vol. 19, n.º 1 (2018), p. 154-183.
- CIMABUE, Giovanni – Madonna e criança entronizada com anjos e São Francisco de Assis. [Acedido em 7 de mai. de 2021] Disponível na Internet: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Giovanni-Cimabue/185958/Madonna-e-crianc%C3%A7a-entronizada-com-anjos-e-S%C3%A3o-Francisco-de-Assis.html>
- CRÓNICA da *Ordem dos Frades Menores (1209-1285)*. Manuscrito do século XV, agora publicado pela primeira vez e acompanhado de introdução, anotações, glossário e índice onomástico por José Joaquim Nunes, 2 vols., Coimbra: Imprensa da Universidade, 1918.
- DAHAN, Gilbert – *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval. XIII-XIVe siècle*. Paris: Cerf, 1999.
- DONATELLO – Works in the Basilica di Sant'Antonio in Padua. In Web Gallery of Art. [Acedido em 7 de mai. de 2021]] Disponível na https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html
- ECO, Umberto – Dez modos de sonhar a Idade Média. In *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989, p. 90-103 [1985].
- GALLY, Michèle – Rémanences. In *La trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*. Paris, P.U.F., 2000.
- GAMBOSO, Vergilio – La *Sancto Antonii confessoris de Padua vita* di Sicco Ricci Polentone. *Il Santo. Rivista antoniana di storia dottrina arte*. XI, 2-3 (1971), 199-283.
- GENETTE, Gérard – *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GENTRY, Francis G.; Müller, Ulric (Eds.) – The Reception of the Middle Ages in Germany: An Overview. *Studies in Medievalism*. III: 4., 1991, p. 399-422.
- GETTY Museum Collection. [Acedido em 7 de mai. de 2021] Disponível na Internet <https://www.getty.edu/art/collection/object/108E4F>>
- GIOTTO di Bondone – Crucifixion. [Acedido em 7 de mai. de 2021]] Disponível na Internet: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Giotto,_Lower_Church_Assisi,_Crucifixion_01.jpg
- LOURENÇO, Eduardo – Desconcertante Bessa-Luís – A propósito de *Os quatro Rios*. In *O canto e o signo: Existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 164-171.
- LUBAC, Henri – *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*. Paris: Aubier, Editions Montaigne, 1964, 4 t.
- MACHADO, Ana Maria – O medievalismo nas *Adivinhas de Pedro e Inês*, de Agustina Bessa-Luís. In AZEVEDO, Tânia [et al.] (Eds.) – *Ler a Idade Média hoje. Fontes, texto e tradução*. V. N. de Famalicão: Húmus – Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2017, p. 21-35.
- *As Adivinhas de Pedro e Inês* de Agustina Bessa-Luís ou a arqueologia da reinvenção
- MARTINS, Elizabeth Dias [et al.] (Eds.) – *Todas as idades são contemporâneas: estudos de residualidade literária e cultural*. Macapá – AP: UNIFAP, 2019, p. 37-62.
- Refrações medievais em Agustina Bessa-Luís: Leonor Teles e Lady Macbeth. *Boletim Galego de Literatura*. Vol. 58 (2021), p. 29-44. [Acedido em 7 de mai. de 2021. Disponível na Internet: <http://dx.doi.org/10.15304/bg1.58.7493> >

- ___ Agustina Bessa-Luís's Reinvention of St. António: A Loving Saint without an Altar, *Studies in Medievalism*, Vol. XXXI (2022), p. 177-200.
- MAGRO, P. Pasquale – Assisi. *Storia Arte Spiritualità*. Assisi: Casa Editrice Francescana, s.d.
- MARTINS, Mário – Recensão crítica a *Santo António*, de Agustina Bessa-Luís. *Revista Colóquio Letras*. Vol. 19 (1974), p. 88-89.
- MATTHEWS, David – *Medievalism a Critical History*. Cambridge: D.S. Brewer, 2015.
- NELSON, Jinty, KEMPF, Damien (Eds.) – *Reading the Bible in the Middle Ages*. London: Bloomsbury Academic, 2015.
- RAJEWSKY, Irina O. – Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*. Vol. 6 (2005), p. 43–64.
- RICHÉ, Pierre [et al.] – *Le Moyen Age et la Bible*. Paris: Editions Beauchesne, 1984.
- RIPPL, Gabriele – *Handbook of intermediality: Literature – image – sound – music*. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015. [Acedido em 7 de mai. de 2021] Disponível na Internet: <https://doi.org/10.1515/9783110311075>
- RYAN, Marie-Laure – Narration in Various Media. In HUHN, Peter [et al.] (Ed.). *Handbook of Narratology*. Berlim: Walter de Gruyter, 2009, p. 263-281.
- TOSWELL, M. J. – The Tropes of Medievalism. *Studies in Medievalism*. Vol. XVII (2009), p. 68-76.
- TOYNBEE, Arnold J. – *A Study of History: Abridgement of Volumes I–VI*, Ed. by D. C. Somervell. New York: Dell, 1946, p. 15–66.
- TRIDELLO, Mattia – L'iconografia di Sant'Antonio nei secoli. [Acedido em 7 de mai. de 2021]] Disponível na Internet: <https://www.progettostoriadellarte.it/2020/06/13/iconografia-di-santantonio-nei-secoli/>
- VIDA e Milagres de Santo Antonio de Lisboa*. Obra de um A. Anonymo, porém da Ordem dos Frades Menores, a qual he publicada agora pela primeira vez, como se lê no Codice 286 da Livraria Manuscrita do Real Mosteiro de Alcobaça, posta em linguagem e enriquecida de notas críticas e históricas por Fr. Fortunato de S. Boaventura. Coimbra, 1830.

(Página deixada propositadamente em branco)

CAPÍTULO 4
THE LEGEND OF DAMA PÉ DE CABRA
FROM LITERATURE TO CINEMA: A MALDIÇÃO
DE MARIALVA BY ANTÓNIO DE MACEDO
A LENDA DA DAMA PÉ DE CABRA DA LITERATURA
PARA O CINEMA: A MALDIÇÃO DE MARIALVA
DE ANTÓNIO DE MACEDO

Angélica Varandas

Universidade de Lisboa

Centro de Estudos Anglísticos

<https://orcid.org/0000-0002-6647-3359>

ABSTRACT: In this essay, I intend to discuss the film *A Maldição de Marialva*, directed by the Portuguese film-writer António de Macedo in 1989, one of the very few fantasy films in Portugal based on the Middle Ages. Macedo was inspired by the medieval legend of Dama Pé de Cabra («Goat-Foot-Lady»), not so much by its first rendering in the fourteenth century *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, but by Alexandre Herculano's retelling in *Lendas e Narrativas*, published in 1851. He cleverly combines the medieval narrative with the legend of Marialva, one of the several tales of Portuguese traditional literature about enchanted Moorish women, registered in the nineteenth century during Romanticism.

In intersecting both legends, Macedo is enacting a story that is part of the Portuguese collective memory and historical consciousness, adding to the expansion of public medievalism as coined by Paul Sturtevant (2019). By doing so, he is, on the one hand, contributing to the development of Portuguese social identity promoting personal

and common bonds between the viewers and their specific culture. On the other, he is reclaiming for himself, and for his cinema, the role of actively criticising and changing Portuguese dogmatism and authoritarianism, challenging political and religious views, much in the same way Herculano did in the nineteenth century.

Keywords: Macedo, *Maldição de Marialva*, public medievalism, collective memory, historical consciousness.

RESUMO: Neste artigo, procuro explorar o filme *A Maldição de Marialva*, realizado em 1989 por António de Macedo, um dos raros filmes de fantasia em Portugal baseado na Idade Média. Macedo deixou-se inspirar pela lenda da Dama Pé de Cabra, não tanto pela sua primeira fixação no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* do século XIV, mas pela sua reformulação por Alexandre Herculano em *Lendas e Narrativas*, obra publicada em 1851. Macedo combina, de modo inteligente, o texto medieval com a lenda de Marialva, um dos vários contos de mouras encantadas da literatura tradicional portuguesa registado no século XIX durante o período do Romantismo.

Ao cruzar ambos, Macedo está a encenar uma história que faz parte da memória coletiva e da consciência histórica portuguesas, colaborando para a expansão do medievalismo público, na acepção cunhada por Paul Sturtevant (2019). Deste modo, por um lado, contribui para o desenvolvimento da identidade social portuguesa, promovendo laços pessoais e coletivos entre o público e a sua cultura específica. Por outro, reclama para si próprio e para o seu cinema o papel de criticar e alterar ativamente o dogmatismo e o autoritarismo português, denunciando visões políticas e religiosas, tal como Herculano fez no século XIX.

Palavras-chave: Macedo, *A Maldição de Marialva*, medievalismo público, memória coletiva, consciência histórica.

In the book *The Middle Ages in Popular Imagination: Memory, Film and Medievalism*, Paul Sturtevant underlines the idea that it is impossible to restore the Middle Ages as they actually were, either academically or in popular culture, since they are a bygone age: ‘They

(...) are lost; every attempt to restore them (...) renders up a *new, fictional* version of the Middle Ages, not the Middle Ages themselves» (Sturtevant, 2019, p. 2). As such, he points out that those who resort to the Middle Ages in their own creations «are not (...) *re-enactors*. They are *enactors* of their own Middle Ages, and participate in a tradition which pervades academic, political and popular cultures – a tradition which entices us and entertains us in every medium» (Sturtevant, 2019, p. 2). For Sturtevant, the tradition he is talking about is the one which is based both on our «collective memory» and «historical consciousness»¹. According to him, those who participate in this tradition of enactment cross collective memory and historical consciousness insofar as they rely on memories of their past which are (re)constructed or (re)used. At the same time, by doing so, they expand how an individual or a whole society perceives that collective memory. Thus, they contribute to the development of particular social identities, promoting personal and common bonds associated with a specific culture. Concurrently, collective memory is intimately linked to how each individual, each society, or each nation comprehends

¹ «Collective memory» is understood here as a means of reconstructing the past in the present within a group, ergo, in the sense of Maurice Halbwachs, the founder of collective memory research and developer of the same concept. *On Collective Memory*, a posthumous book, he states: «We preserve memories of each epoch in our lives, and these are continually reproduced; through them, as by a continual relationship, a sense of our identity is perpetuated» (Sturtevant, 2019, p. 47). And also: «What makes recent memories hang together is not that they are contiguous in time: it is rather that they are part of a totality of thoughts common to a group, the group of people with whom we have a relation. (...) We can understand each memory as it occurs in individual thought only if we locate each within the thought of the corresponding group. We cannot properly understand their relative strength and the ways in which they combine within individual thought unless we connect the individual to the various groups of which he is simultaneously a member» (Sturtevant, 2019, pp. 52-53)

As far as «historical consciousness» is concerned, we adopted Peter Seixas' definition in his «Introduction» to *Theorizing Historical Consciousness*. He declares to be in tune with the *Journal History and Memory's* definition of the expression as «the area in which collective memory, the writing of history, and other modes of shaping images of the past in the public mind merge» (Seixas, 2004, p. 6). As such, historical consciousness can be envisaged as «individual and collective understandings of the past, the cognitive and cultural factors that shape those understandings, as well as the relations of historical understandings to those of the present and the future» (Seixas, 2004, p. 10).

their own history. Hence, the «broaden medieval worlds that exist in the historical consciousness» is what he calls «public medievalism»: «It is the historical consciousness of the medieval world that is the origin of instances of medievalism. And it is upon the historical consciousness that medievalisms have their impact» (Sturtevant, 2019, p. 3). Such «public medievalism», however, is not a fixed or uniform idea: it changes permanently when in contact with the several ways people understand the Middle Ages, which originate new visions of the medieval period. These visions, moreover, also alter public ideals in a long-lasting continuum.

In this essay, I would like to bear in mind these notions of collective memory, historical consciousness and public medievalism to discuss the film *A Maldição de Marialva*, directed by the Portuguese film-writer António de Macedo (1931 – 2017), one of the very few fantasy films in Portugal based on the Middle Ages². The preservation of memory through the (re)enactment of medieval narratives implying the historical consciousness of a medieval past has been amply developed by cinema which has reclaimed for itself a determinant role in the expansion of public medievalism.

A Maldição de Marialva, albeit produced in 1989, premiered in 1991, and was nominated for the category of Best Movie by Fantasporto³. It is inspired by the medieval legend of Dama Pé de Cabra («Goat-Foot-Lady»), preserved in the fourteenth century *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*. In this book, D. Pedro, son of King

² Unfortunately, this movie was not commercialised and therefore there is no DVD Edition, and the only version accessible via the internet and in DVD is Spanish and dubbed in Italian without subtitles in any other languages. The original version is kept in the Portuguese Cinemateca – Museu do Cinema Archives. In his article «É como se o António de Macedo tivesse ficado invisível», Eurico de Barros (2016) highlights the fact that, in Portugal, both the fantastic and the cinema genres are deeply underestimated. By insisting on the intersection between fantasy and historical fiction, Macedo achieved a status of a certain individuality in Portuguese cinema that was, however, highly criticized, even despised, by his peers and film critics alike. Another feature film which resorts to the Middle Ages and that can be inscribed in the category of fantasy film is João César Monteiro's *Silvestre* that premiered in 1981.

³ Festival Internacional de Cinema Fantástico do Porto – Oporto International Festival of Fantasy Film.

D. Dinis and count of the city of Barcelos, intended to perpetuate the genealogy of several noble Portuguese families. One of these families, the Haros of Biscay, were by him associated with a legendary narrative in which D. Diego Lopes, the fourth lord of Biscay, marries a supernatural woman of high lineage who has a cloven foot in order to promote and justify this family's claims over their territory against the kings of Castile. This story was retold many years later, in the nineteenth century, by Alexandre Herculano (1810-77) in *Lendas e Narrativas* in 1851⁴.

António de Macedo does not directly resort to the medieval rendering but to Herculano's retelling, perhaps because, on the one hand, the latter was more accessible and better known, and, on the other, because, perchance, Macedo felt that, like Herculano, he should play a role, as a film-maker and artist, in exposing religious ideologies still present in his days, as we shall see. At the same time, Macedo knew that the story of Dama Pé de Cabra was closely related to the legend of the village of Marialva, one of the twelve Portuguese historical villages, situated in the Guarda district, in the region of Beira Interior Norte, as the film's title clearly indicates. This legend about an enchanted Moorish maiden of which there are several different versions probably goes back to the time of the Arab occupation of the Peninsula, having circulated orally before being put in writing by nineteenth century authors. According to these oral legends, the name of the village, Marialva, comes from a very beautiful woman called Maria Alva who lived there. A nobleman fell in love with her and wanted to give her a pair of shoes as a present but he had no idea of the size of her feet. He asked the shoemaker to sprinkle the floor of her bedroom with white flour to see the footprints she would leave on it. But these were not human, they had the form of goat's hooves. The lady's secret was soon spread all

⁴ *Lendas e Narrativas* was a collection of several texts that Herculano wrote between 1838 and 1846 in two magazines: *O Panorama* and *A Ilustração*. His version of the Dama Pé de Cabra legend was published in 1843 in *O Panorama*.

over the village. Ashamed of her condition, she committed suicide by throwing herself from the top of the castle's tower⁵.

Such legends about enchanted Moorish women abound in Portugal and constitute an important example of Portuguese traditional literature. They circulated orally for generations and were collected and registered in the nineteenth century by several writers and storytellers during Romanticism. Siren-like, these Moorish women commonly live near rivers or lakes. They spend most of their time combing their long hair while singing with melodious voices. They are generally of high lineage and are invested with such an alluring beauty that no man who comes across them is able to resist their charms. They are indeed enchanted and they may concede rich rewards to those who can release them from their spell, although that rarely happens. They turn into serpents or mermaids or they can have cloven feet. Amália Marques, in her study on enchanted Moorish women, claims:

Enquanto metamorfoseada em serpente, ligada às tentativas que se lhe conhecem de união com humanos a troco de tesouros e de segredos, tem levado a que seja associada a outras personagens como Melusina, a fada medieval que casou com o Senhor de Lusignan. Na mesma linha de pensamento, a moura encantada poderá igualmente conter traços da Dama do Pé de Cabra que deu origem à linhagem dos Senhores da Biscaia (...). (Marques, 2013, p. 22)

These legends are rooted in pre-Christian times and grew out of several traditions: 1) that of the several peoples that inhabited what is today the Portuguese territory, such as the Celts and the Lusitanians, 2) the Muslim tradition and 3) Christianity. Many of these Moorish women have the ability to turn into serpents or mermaids,

⁵ This legend is sometimes recreated in Marialva with the help of the village council.

so that these legends, as Amália Marques underlines, also share many characteristics with the melusinian tales that were popular in the European Middle Ages from the twelfth century onwards in which, according to José Mattoso, the *Dama Pé de Cabra* legend, preserved in D. Pedro's *Livro de Linhagens*, can also be included. (Mattoso, 1983, p. 65-71)⁶.

One of the first texts that mentions the union between a nobleman and a beautiful maiden he happens to meet near a river is Walter Map's *De Nugis Curialium*, written in the twelfth century. A century later, Gervaise of Tilbury in his *Otia Imperialia* tells a similar story. In fact, throughout the 12th and 13th centuries, several texts focus on the marriage between a nobleman and a beautiful woman who turns out to possess a dragon or a siren's tail. However, it is Jean d'Arras who, in 1387, names this supernatural woman Melusine in a work dedicated to Duke Jean de Berry, Count of Poitou and Auvergne, and to his sister, Marie, Duchess of Bar. The earliest manuscripts of d'Arras's tale are known as *La Noble Histoire des Lusignan*, *Roman de Mélusine en Prose* or *Le Livre de Mélusine en Prose*. Between 1401 and 1405, the Parisian librarian Coudrette would turn this narrative into verse, calling it *Le Roman de Lusignan ou de Parthenay* or *Mellusine*.

In all these texts, a man, generally of high birth, marries a supernatural woman who imposes a prohibition upon him. The man inevitably violates the interdiction which causes her departure as happens in the *Dama Pé de Cabra* narrative. It is true that *Dama Pé de Cabra* does not, like Melusine, possess a siren or dragon's tail. Yet, she not only exhibits extreme beauty but is also of high lineage, and her goat's foot evokes the siren's tail.

⁶ Many of these narratives, in particular the melusinian tales produced mainly in England and France may have reached the Iberian Peninsula due to the fact that Eleanor of England (1161-1214), a daughter of Eleanor of Aquitaine and King Henry II, became queen of Castile by marrying King Alfonso VIII.

According to Jacques Le Goff, the stories about Melusine are of Indo-European origin, being related to myths about fertility goddesses, particularly those that were common in the so-called Celtic nations, such as Ireland and Wales. (Le Goff, 1999, p. 295-316). Some of those myths survived orally in popular tradition to which medieval writers, from the twelfth century onwards, have resorted in order to create legends that would fit their lineage aspirations (Le Goff, 1999, p. 295-316). Irene Freire Nunes states:

A apropriação genealógica das «damas da floresta» e a sua inserção na memória linhagística das famílias senhoriais do País de Gales, Normandia, Marne e Provença, recolhida na literatura dos séculos XII e XIII implica, portanto, uma tentativa de vincular essas famílias aos poderes benéficos, fertilizantes e regenerativos das fadas. Reconhecendo invulgares qualidades de coragem e ousadia, são elas que concedem a cavaleiros eleitos o mais alto dom: senhorio e descendência que perpetue o seu domínio. Um senhorio independente, predestinado por seres imortais, de uma ancestralidade anterior à cristã. (Nunes, 2010, n.p.)

Hence, the melusinian tales attest the intersection, and sometimes the fusion, between paganism and Christianity, popular and scholarly culture, as well as between the oral and the written word. In the western world, the myths of a mother goddess related to fertility and abundance were mainly developed by the Celtic peoples. As a mother goddess, not only does Melusine ensure that her husband is strong and healthy but she is, above all, a bringer of prosperity, by assuring the crops' growth, by allowing the emergence of towns and castles, and by guaranteeing the continuity of the family lineage, as Jacques Le Goff underlines:

Mélusine, c'est la fée de l'essor économique médiéval. Pourtant, il est un autre domaine où la fécondité de Mélusine est encore plus éclatante. Celui de la démographie. Ce que Mélusine donne

avant tout à Raymond, ce sont des enfants. (...) [I]ls sont ce qui survit à la disparition de la fée-mère et à la ruine de l'homme-père. (...) Mélusine disparue (...) c'est quand elle accomplit sa fonction essentielle, celle de mère et de nourricière. (...) Mélusine, c'est le ventre d'où est sortie une noble lignée. (Le Goff, 1999, p. 312)

In fact, both Melusine and Dama Pé de Cabra share many features with the goddesses of Celtic mythology. According to *Lebor Gabála Erenn, The Book of the Invasions of Ireland*, a syncretic history of Ireland from the days of Creation until the Middle Ages, which survives in several manuscripts, the gods of Ireland were the 5th race to invade the country, coming from beyond the ninth wave⁷. They were known as the Tuatha De Danann, since they belonged to the tribe of the goddess Ana, Dana or Danu whose stories were told in the tales of the mythological cycle from the eleventh century onwards. The vast majority of the Irish female deities are associated with water, inhabiting rivers, lakes and ponds, some of these generated from their own bodies as happens with Bóand who drowned in a deluge caused by the rising of the waters of a well, thus creating the River Boyne, in the Irish province of Leinster. This story is similar to that of Sionnan, granddaughter of the Celtic god of the sea –Manannán mac Lir– who approached the well of wisdom with intentions that the well found blameful. It took revenge by drowning her and thus appeared the Irish river Shannon.

These goddesses guarantee the healing properties of the waters being, at the same time, representatives of the land they live in. They personify the territory which reveals their bodies and faces in the lines of mountains and valleys. This is the reason why in

⁷ The first three invading races descended from Noah and found Ireland after the Deluge. The fourth race – the Fir Bolg – was vanquished by the race of the gods – the Tuatha De Danann or tribe of the Goddess Dana – who were moved away by the 6th race of invaders – the sons of Mil, descendants of Goidel Glas – the Goidelics or the Irish.

Ireland the female deities can change their physiognomy according to the semblance of the earth throughout the seasons' cycles: they are young and beautiful in Spring; they become mature in Summer; in Fall, they start to decay; and in Winter they turn into sterile old hags, reassuming their elegant shapes when Spring reappears⁸. One of the Irish tales where this metamorphosis is particularly evident is *Echtra mac nEchach Muigmedóin* (*The Adventures of the Sons of Eochaid Mugmedon*), included in *The Yellow Book of Lecan* and in *The Book of Ballymote* (both from the end of the fourteenth century), although the story is much older. It is a tale about the origins of the O'Neills, one of the most ancient and prestigious families in Ireland. In it, Niall becomes supreme king of Ireland after kissing and laying down with a very old and loathly woman near a well. As soon as this happens, she becomes the most beautiful lady he had ever seen, for she was the Sovereignty Goddess of Ireland who assured that Niall and his descendants would govern the Irish land for generations to come.

In this sense, they are also fertility divinities who ensure the kings and warriors whom they choose plenty of wealth, peace and success. Again, in Irish myth, in order for the king or lord of a province to rule legitimately and peacefully over the territory he had to unite himself to the goddess of the land in a ritual marriage. This goddess was sometimes represented by a white mare. According to Giraldus Cambrensis, in *Topographia Hiberniae*, in Ireland, until the twelfth century, sacral kingship implied a ritual union with a white mare

⁸ The ability of these goddesses of changing their shapes according to the seasons or to their own desires originated the medieval *topos* of The Loathly Lady, present in Geoffrey Chaucer's «The Wife of Bath's Tale» and in the anonymous *Sir Gawain and the Green Knight*. It has been revisited from the nineteenth century onwards by artists of the Irish Literary Revival, associated with the Irish Dramatic Movement, in particular by William Butler Yeats and Lady Augusta Gregory in their play *Cathleen ni Houliban* (1902).

that would then be killed so that the king and his men could bathe in its blood and eat of its flesh⁹.

Therefore, these aquatic goddesses are also sovereignty and fertility deities who further have the power of metamorphosing into an animal, such as the horse. Epona is perhaps the best known of them: her name means «Great Mare» and she is the most commemorated goddess in inscriptions and statuettes in the Roman period where she is commonly represented with cornucopiae as well as barley seeds and birds which attest her cult as a goddess of abundance. As such, she establishes a close relationship both with Rhiannon and Macha.

In Welsh literature, one of the goddesses especially related to the horse is Rhiannon whose story is told in the First Branch of the Mabinogi, «Pwyll, Lord of Dyved», a tale which was probably composed in the eleventh century and is included in *Llyfr Gwyn Rhydderch* (*The White Book of Rhydderch*: NLW Peniarth MSS. 4 and 5) and *Llyfr Coch Hergest* (*The Red Book of Hergest*: Oxford, Jesus Coll. MS. 111), both produced in the fourteenth century. Pwyll falls in love with Rhiannon while she is mounted on a white horse. They marry and she gives birth to a son who disappears as soon as it is born. She is accused of murdering the baby and is therefore punished by

⁹ «There are some things which, if the exigencies of my account did not demand it, shame would discountenance their being described. But the austere discipline of history spares neither truth nor modesty. There is in the northern and farther part of Ulster, namely Kenelcunill [Tyrconnell], a certain people which is accustomed to consecrate its king with a rite altogether outlandish and abominable. When the whole people of that land has been gathered together in one place, a white mare is brought forward into the middle of the assembly. He who is to be inaugurated, not as chief, but as a beast, not as a king, but as an outlaw, embraces the animal before all, professing himself to be a beast also. The mare is then killed immediately, cut up in pieces, and boiled in water. A bath is prepared for the man afterwards in the same water. He sits in the bath surrounded by all his people, and all, he and they, eat of the meat of the mare which is brought to them. He quaffs and drinks of the broth in which he is bathed, not in any cup, or using his hand, but just dipping his mouth into it round about him. When this unrighteous rite has been carried out, his kingship and dominion has been conferred...» (Bourke et al., 2002, p. 262).

carrying on her back all the guests in Arberth castle, as if she were a horse.

As for Macha, her story, *Ces Noínden Ulaid*, is included in the Irish mythological cycle, and is particularly revealing of all these associations¹⁰: she appears suddenly in the house of the widower Crunniuc and he naturally accepts her presence by living with her since these divinities choose, by their own will, the men to whom they wish to unite. While the couple is together, as Jacques Le Goff underlines regarding Melusine, they enjoy a life of prosperity and abundance provided by the supernatural wife until Crunniuc boasts about her running abilities to the King of Ulster: she was capable of running faster than any of the king's horses. Macha is forced to prove this inborn talent while pregnant and, at the end of the race against the king's horses, which she ultimately wins, she gives birth to twins. This tale belongs to the Irish tradition of the *dinnshenchas* («Stories about Places»), explaining how Emain Macha («The Twins of Macha»), the capital of medieval Ulster, got its name. It is a foundational narrative which associates the territory with a fertility goddess identified with the horse.

Both in Ireland and Wales, these narratives are connected to many legends and folktales which abound in the two countries, as well as all over the world. One of them is the story of the Damsel of Llyn-Y-Fan, a Welsh folktale which tells how Gwyn, when taking his cattle to the margins of Llyn-Y-Fan lake, in the county of Carmarthen, sees the most beautiful woman singing with the most beautiful voice sitting on the surface of the lake. Gwyn falls in love with this mermaid-like woman, but he has to fulfil some tasks in order to marry her. In one of them, he has to single out the lady of the lake between two women exactly alike and he chooses the one with her shoelace

¹⁰ This tale belongs to the Ulster cycle of Irish Celtic myths and is one of the *remscéla*, tales which anticipate the main narrative of the Ulster cycle – *Táin Bó Cuailgne*. This tale was perhaps composed around the seventh or eighth century and its first version is preserved in the *Lebor na hUidre* (*The Book of the, ou seja, o nome do manuscrito é: The Book of the Dun Cow* – ca. 1100).

untied. The task is accomplished and they marry. The lady of the lake brings as her dowry several cows and bulls but also an interdiction: he should never slap her three times without a reason. They live prosperously until the interdiction is inevitably broken. As a result, the lady leaves Gwyn taking the supernatural cattle with her and they all disappear in the deep waters of the lake. Much later, she appears to her elder son and offers him a satchel containing the secrets of herbs and plants, telling him that he is destined to be a physician. The elder son and his two brothers thus start to heal the sick and soon become famous as the physicians of Myddfai who were memorable in Wales for eight generations¹¹. This folktale creates a mythical ancestry for the family of Rhiwallon Feddyg and his sons, known in Wales as the «Meddygon Myddfai» who became notorious in the thirteenth century. The sons' names were Cadogan, Gruffyd and Emion, and they were the physicians of Rhys Gryg, lord of Dynevor, son of the last prince of Wales of Welsh origin, around 1230. They left us a compendium of their medicines and medical practices contained in *Llyfr Coch Hergest (The Red Book of Hergest)*.

Interestingly, this family of physicians acquire their medical gifts from the lady in the water who masters the arts of healing, being, like her counterparts in Celtic myths, a deity related to abundance and cure¹². Moreover, she is also a siren, like Melusine, attesting the ancestry of a family lineage, and she also shares a very particular common feature with the Portuguese Dama Pé de Cabra, not exactly a cloven foot but an untied shoelace which may be, in our opinion, a distant echo of a mermaid's tale.

¹¹ The family continued to practise medicine until the eighteenth century. The church of Myddfai contains the tombs of the last members of this family line: David Jones who passed away in 1719, and John Jones who died in 1739.

¹² Until the nineteenth century, on the first Sunday of August, many people in Wales went to the margins of the lake hoping to see the lady so that she could cure them of their illnesses.

As the Celts did not write, it is impossible to have first-hand access to Celtic myths and legends. These were mainly compiled and developed during the medieval period by Christian monks. In these medieval narratives most of the deities are not associated with any type of ritual or cult, so we cannot reconstruct their role and importance in pagan times. As Mark Williams points out about the Irish gods:

The earliest written evidence for native gods comes from early Christian Ireland, not from the pagan period, this is a pivotal fact that must be emphasized. Christianity did not entirely consign the pagan gods to the scrapheap, but the consequences of its arrival were dramatic and affected Irish society on every level. Pagan cult and ritual were discontinued, and a process was set in motion that eventually saw a small number of former deities reincarnated as literary characters. (Williams, 2016, p. 3)

In spite of this fact, many of these gods and goddesses still reveal their ancient origins, a trace shared by the late melusinian tales, as Le Goff stresses: «(...) si la légende est aussi encadrée par une explication chrétienne (avant ou après), il y a peu d'éléments chrétiens dans la légende elle-même. (...) Mélusine vient de plus loin que le christianisme (...). [E]lle apparaît comme l'avatar médiéval d'une *déesse-mère*, comme une fée de la fécondité» (Le Goff, 1999, p. 311). It should come as no surprise that the adaptation of these pre-Christian legends to a Christian context led to the association of some of these women with the devil and with animals related to evil, such as serpents, dragons and even goats. In the words of Ana Maria Machado:

Le noyau primitif de ces contes à l'origine incertaine et surtout lointaine (...), avait depuis longtemps été soumis au contrôle de l'Église. En effet, on remarque la diabolisation du noyau principal, pas seulement à travers la nature religieuse de l'interdit que la Dame impose, mais aussi par le caractère dégradant d'un mariage

entre un mortel et un animal, ou plutôt, un hybride, et par la diabolisation du féminin. (Machado, 2020)

In her 1984 book about the fairies in the Middle Ages, Harf-Lancner defends that the church began its diabolization of fairies in the thirteenth century. She also states that this fact did not prevent fairy women from preserving their primal characteristics related to healing, abundance and nourishment. Thus, all these narratives have somehow been in contact with one another sharing many features that we can observe in Macedo's version of the legend of Dama Pé de Cabra to which we will now turn our attention.

Keeping in tune with Herculano's tale, the film starts with an old woman who will tell a story she has witnessed. In fact, whereas Herculano's tale is introduced by a storyteller who is supposedly recounting a legend found «in a very old book, almost as old as our Portugal» (Herculano, 1981, p. 47), thus inscribing his narrative in the medieval past and in the minstrel tradition, Macedo recovers the Portuguese oral and traditional tales through the mouth of the old woman¹³. On the one hand, he is exploring the same romantic and Gothic *topos* of Herculano in giving voice to a narrator who will confirm the authenticity of the story she will tell, which appears to be a faithful rendering of events that have actually taken place. On the other hand, he is interconnecting the medieval legend as present in D. Pedro's *Livro de Linbagens* and later immortalised by Alexandre Herculano with the popular tradition associated with the enchanted Moorish women, as we have already stated.

In this sense, the film approaches the atmosphere of Gothic narratives, illustrated by the haunted castle and by the dense fog that surrounds the village from beginning to end. Simultaneously, the film also conveys the ambience of the fairy and folk tales rooted

¹³ «(...) n' um livro muito velho, quasi tão velho como o nosso Portugal. E o auctor do livro leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares».

in myths and legends developed throughout the Middle Ages. As João Lopes highlights: «Por razões que não são estranhas às opções temáticas, ao gosto estético e ao trabalho intelectual de António de Macedo, a sua filmografia tem sido, muitas vezes, caracterizada como um universo devedor de temas fantásticos, cruzando esoterismo e religiosidade» (Lopes, 2012, p. 9).

We believe it is not preposterous to claim that, in the same way Herculano tried to introduce and develop in Portugal the historical novel, as Walter Scott had done in Great Britain, Macedo intended to establish the Fantasy genre in Portuguese cinema. Unfortunately, as Katherine Fowkes states, «the label «fantasy» has often been pejorative, applied to films seen to be trivial or childish, or said to seduce us with unrealistic wish-fulfilment (...), a genre struggling to be taken seriously» (Fowkes, 2010, p. 1-2). The exploration of these themes in his work, particularly in film, caused him to be highly misunderstood among Portuguese filmmakers and critics who viciously condemned his films¹⁴. His interests in Fantasy, as well as in esoterism and religious matters, inevitably led him to the medieval period, for as Finke and Shichtman (2010, p. 11) suggest: «Within popular culture one can hardly call to mind a fantasy work in any genre without calling up the medieval».

The action of the film takes place at the end of the tenth century at the Portuguese town of Alva, situated in the Beira Alta region, two

¹⁴ For these same reasons, he began to lose government's financial support so that, in the '90s, he abandoned film-making. In spite of that, he was one of the Portuguese directors who mostly contributed to the birth of «Cinema Novo Português» («New Portuguese Cinema») in 1960, when Portugal still lived under a dictatorship. This movement was inspired by the French Nouvelle Vague and by Italian neo-realism, and its founders and followers assumed themselves to be at the vanguard of Portuguese cinema. One of their main objectives was to depict the reality of people living in a modern society, which, in Portugal, collided with life in the interior regions of the country, in the so-called «Portugal Profundo» («Deep Portugal»). That is why many of these films, such as *A Maldição de Marialva*, are shot in rural and remote landscapes. This movie, in particular, begins with images of the remote and isolated Portuguese countryside where the shepherds take their goats to pasture. The images of the goat herds and of the sound of their bells indicate that the story will take place in an outdated and conservative environment where modernity seemed unable to arrive. They also anticipate the story of the Goat Foot Lady that will follow.

hundred years after the Arab invasion of the Peninsula, and therefore during the Christian Reconquista¹⁵. The town had recently been reconquered from the Moors by the Christian Count D. Grunefredo. These times are heavily characterized by fear and superstition. Three men, accused of robbery, are hanged in front of the castle and both the wife and daughter of one of them are believed to be witches so that the former is marked in the forehead with a red-hot iron. Soon, the ghosts of the three men start to appear to those who are about to die, causing huge terror among the population. Their horror is also fed by strange phenomena appearing in the sky, namely the passing of a comet and the moon melting into blood. If, for some, these signs were announcing the end of the world since a new millennium was coming, for others they were caused by D. Grunefredo's breaking of a promise he had made when he vanquished the Moors: the construction of a monastery. Although against his will, the monastery is built. Yet, as soon as it is finished, an emissary from the king orders the count to be replaced by the Countess Maria Alva who persuades D. Goterre, Grunefredo's rival, to fight for her claim and the king's command. Goterre kills Grunefredo in a tournament believing that Alva will marry him as a reward, but the Lady rejects his love. The population begins to gossip about their new Countess who apparently never grows old, possesses diabolic powers and has transformed the convent into a place of lust. One of her pages decides to find out the truth about her and, pretending to be ill, calls for the village's physician, the wise Hélio. The page tells the doctor that although the Countess loves new dresses and jewellery, she has never

¹⁵ This movie, a co-production between Cinequanon, RTP (Portuguese Radio and Television) and TVE (Spanish Television), belongs to a project named *Sabbath*, involving other European nationalities. The idea was to create six films inspired by each country's national legends or folk tales. Macedo embraced the project with enthusiasm since he had always been committed to fantasy both in his movies and in his writings. Furthermore, he was extremely interested in esoterism, so in 1980 he became a member of the Max Heindel Rosicrucian Fraternity, having also done research and written about Hermeticism, Spiritual Astrology, Bible exegesis, as well as Christian Gnosticism and comparative religions.

bought a pair of shoes and no one was ever able to see her feet. Thus, they spread flour around her bed at night so that the form of her feet can be shown. At the same time, however, D. Goterre tries to assault the castle and, when Countess Alva understands what is happening, she gets out of bed and that is when her goat's hooves become visible on the floor. She is a witch. Pursued by her own servants, she runs up to the castle's tower from where, enveloped by a red fog, she curses all the village's population for generations to come. By the will of both Celeste, the daughter of one of the hanged men, and Hélio, Maria Alva changes into her true form: an old woman. She is wounded by Goterre's archers and falls from the top of the tower. When approaching the place where she fell, instead of seeing her dead body, the villagers can only find her robe on the ground. The film returns to the storyteller who we understand to be Maria Alva herself. Still sitting in the main square of the small village, she declares that Alva was deeply affected by her curse: everything around her is sterile or destroyed and the newborns are dead.

Macedo resorts to the medieval legend of Dama Pé de Cabra retold by Herculano, intertwining it with the popular legend of Marialva, to which he adds some supernatural overtones, to create a piece that blends the medieval film with the fantasy one. Committed to the idea of creating a bond between the Portuguese audiences and the Portuguese cinema, Macedo does not seek to find inspiration in the American movies related to the Middle Ages. Instead, he digs into Portuguese medieval tales and legends, as well as into certain aspects of Portuguese culture such as the colonial past that he explores in some of his other films.

Like Herculano, he felt he had a role to play, as a film-maker and artist, which was that of exposing the obscurantism still present in Portugal many years after the Carnations Revolution on the 25th Abril 1974 that had ended a 48-year dictatorship founded by Salazar (who died in 1970) and had re-established democracy. The censorship imposed on his art, which accompanied all his professional life,

was proof that Portugal was still far from the times of freedom and justice associated with the new democratic policies. And in this sense, he again seems to emulate Herculano who also opposed absolutist policies as well as the autocracy of the Church, having also criticised, besides the clergy, the role of the nobility who had forgotten the examples of their medieval ancestors. Both make use of the figure of the witch to achieve their purposes. Included in the project *Sabbath, A Maldição de Marialva* introduces us to a Goat Foot Lady with more demonic attributes than those of D. Pedro or Herculano. She is indeed a sorceress, capable of disappearing or maintaining her beauty, health and youth for years and years on end.

Actually, Maria Alva seems to combine features generally associated with the witch and with enchanted Moorish women. The banner she displays on the walls of her castle shows a red inverted triangle on top of a red crescent moon over a black background, all of them reminiscent of satanism and witchcraft. At the same time, her long white gown and veil, her tiara, her braided hair and her make-up evoke the figure of the Moorish woman. It is certainly strange that king Ramiro, in the time of the Reconquista, would send a sorceress and a Moorish woman to replace count Grunefredo in Alva. We know, however, that the Count was a relative of the king, which explains why he managed to dispossess D. Goterre of half of the lordship he now rules. Macedo never tells us how and why Maria Alva is given Alva's lordship. It may be that, being a witch and an enchanted Moor, she seduced or bewitched the king¹⁶. Apparently, the director was not interested in giving his viewers an explanation of this fact and we have to assume that, perhaps, that was not important for him. Macedo sustained that all religious beliefs were valid and, in his films, he often intertwined them with esoterism, as João Lopes argues in a remark we have already quoted: his filmography is

¹⁶ Grunefredo is unable to tear to pieces the king's document where the monarch bestows the lordship title on Countess Maria Alva, a possible suggestion that it was charmed.

marked by an interconnection between fantastic themes, religiousness and esoterism. For Macedo, indeed, religiousness is something bigger than Christian dogma. He is therefore defending tolerance in religious creeds, whatever these might be, and also advocating that all races and peoples should be treated with equal respect. When Count Grunefredo calls for Hélió so that he can cure the illness of his wife, he asks the physician if he is Jewish. He replies: «Jewish, Greek, Egyptian, Suebi...What does it matter?».

I believe we have to bear in mind that Macedo was always a huge critic of religious dogmatism and that he always condemned the acts perpetrated by the Catholic church, particularly those associated with the Inquisition. In the interview to Manuel Mozos, he claims:

Este país é sufocante ... tem muito a ver com a Inquisição, que tivemos cá durante trezentos anos! As pessoas queixam-se dos cinquenta anos de censura salazarista ... a censura, a tortura foi terrível mas são rebuçados comparados com as torturas da Inquisição. Quando lemos as descrições da tortura na Inquisição, feitas pelos próprios eclesiásticos porque tinham o cuidado de anotar tudo, inclusivamente os gritos dos presos – os frades faziam actas rigorosas – é horrendo! Parece um filme de terror. (Macedo, 1989, p. 74)

In this sense, by denouncing the practices of the Inquisition, Macedo is again in tune with Herculano's anticlericalism. In fact, in the same interview, he refers to Herculano, suggesting he shares his views and ideals: «Felizmente em 1920 [sic] a revolução liberal acabou com a Inquisição, em 1821, e esses arquivos existem todos. Quem tomou logo conta disso foi o Alexandre Herculano, na Biblioteca da Ajuda, que tem um gigantesco acervo da Inquisição» (Macedo, 1989, p. 74).

Coming back to Maria Alva, we understand that, although she clearly possesses demonic powers, being an otherworldly creature, she also exhibits traits that the director seems to cherish: she is a

strong autonomous woman, who refuses a husband, being able to govern a territory by herself. She is beautiful and sensual, and does not reject pleasure or joy. As such, she has to disappear, for there is no place for her in a Portugal still dominated by obscurantism and intolerance. These apparently benevolent features of Maria Alva, as well as her changing from a beautiful woman to an old one, also hint at another possible inspiration for the creation of her character, namely the goddesses of Celtic mythology who, as we have already noted, share affinities with melusinian figures, such as Dama Pé de Cabra.

In *A Maldição de Marialva*, one of the most impressive images of Maria Alva is her appearance on top of a white horse in a misty night, exhibiting a goddess-like presence, as if she were one of the horse deities, such as Epona. This, together with her changing from young and beautiful to old and loathly, although it may have not occurred by her own will, may suggest that Macedo may have wanted to add a fairy atmosphere to his film generally, related to the Fantasy genre, with Celtic mythology. He may also have had in mind the idea that, like Celtic goddesses, Maria Alva can be both terrible and benevolent, a fact we can attest at the end of the film where she appears as docile and understanding and not as a powerful and demonic witch.

The idea that Maria Alva is also human after all is again stated by Hélio when he says to her: «All human souls are precious and yours should also be saved», another sentence which confirms that, for Macedo, human existence should not be constrained by social, racial or religious fetters. At the end of the film, Maria Alva is haunted by the memory of herself and it is this same memory that says that all death will end when she remembers and believes Hélio's last words to her: «may the roses shine upon your darkness». At this moment, she finally remembers and believes: «I can see now, a thousand years of darkness and the roses of light have always been there with me».

Notwithstanding, we can identify an important difference between what the Middle Ages meant for Herculano and how they are used by António de Macedo. For the former, much in tune with the ideals of Romanticism, the Portuguese medieval period was envisaged as a golden age: a time of heroism, honour and chivalry that he claimed should be recovered in a time of political crisis such as his. Macedo, on the contrary, depicts the Middle Ages both «as a barbaric age» and as «the expectation of the millennium» (Eco, 1983, p. 69, 72), a time of obscurantism, dominated by Christian dogmas, an era which «represent[s] superstition in opposition to reason, dogma opposed to inquiry and critique, magic opposed to science (...)» (Finke et al., 2010, p. 18). Coming back to the notion of collective memory mentioned at the beginning of this essay, the Middle Ages may be, for Macedo, «the name, as David Lloyd argues, for ‘an archaic that may indeed be still lodged in the recesses of the modern psyche and to which the latter at times regresses’» (Lloyd *apud* Finke et al., 2010, p. 18).

In fact, all of Macedo’s films reveal how he actively aimed at criticising and changing Portuguese dogmatism and authoritarianism, challenging political and religious views, such as João Monteiro stresses: «(...) a verdade é que todos os filmes que compõem a sua obra possuem um discurso anti-autoritário radical e uma vontade, a roçar o demencial, de desafiar poderes e ideias muito maiores que o próprio» (Monteiro, 2012, p. 18). If this «demential will» is particularly visible in *As Horas de Maria* (1976), severely criticised by the Church and by the right-wing party CDS, which led to the prohibition of the film, as well as to acts of vandalism, bomb threats and street fights, it can also be acknowledged in *A Maldição de Marialva*. Here, Macedo subtly denounces all the ideas and institutions that for him contributed to maintain Portugal in an era of ignorance and superstition, repression and autocracy, dogmatism and intolerance: people were unfairly accused of crimes they did not commit, tortured and hanged; whereas the vast majority of the population

could hardly survive, nobles and counts lived a life of abundance; superstition was at the heart of the explanation of the phenomena, such as the moon dissolving in blood and the passing of the comet, which announce the end of the world, among other aspects. It is also superstition which strengthens the belief in witchcraft, as well as in exorcism as a means to put an end to the actions of Countess Maria Alva. This atmosphere of oppression is highlighted by the sombre colours chosen by the director and by the constant presence of the fog that helps create an eerie feeling to which the music by António Sousa Dias also contributes. In Macedo's interview we have already referred to, he blames the Church for having wounded Portugal in such a deep manner that the country has never healed and probably never will:

Este povo não teve respiração e nem sei quando terá, porque a mentalidade ficou de tal maneira vincada, uma mentalidade fechada ao contrário dos outros povos. Aqui ter uma ideia é perigoso, é abafada. (...) Gostaria de ter sido mais útil e de ser mais útil, mas o ambiente não deixa (Macedo, 1989, p. 74-75)

In spite of that, the ending of *A Maldição de Marialva* opens up to a possible sunny future suggested by Maria Alva's last words quoted above, a sign that Macedo still had some hope for Portugal. The witch is saved by Hélio's and Celeste's understanding that «all souls must be saved» and by their awareness that there is no darkness without light or hatred without love. Significantly, their names are related to the brightness of the sun or to the sky: Hélio means «sun» and Celeste comes from the Latin *Caelestis*, a word related to *Caelum*, that is, «the sky». In fact, Maria Alva, at the end, claims that light and love, symbolised by the image of the rose, are not a prerogative of the Catholic church. Instead, they are, or should be, part of everyone's lives, outstripped from social or religious constraints, and, therefore, should be preserved at all times. It is when she remembers and

believes in Hélio's statement – «may the roses shine upon your darkness» – that she understands that it does not matter if one is Christian, Jewish or Muslim, provided that one embraces tolerance and love, for only they can dissolve the enshrouding darkness and bring the light of a new day. While the film begins with dark and sombre colours, it finishes with the light of the rising sun, bathing Maria Alva's face until she finally disappears to give place to a possible fresh and bright future.

In intersecting Herculano's literary tale, which is already a rendering of D. Pedro's narrative, and the legend of Marialva, Macedo is re-enacting, or maybe we should say enacting, a story that is a part of the Portuguese collective memory, contributing to public medievalism as coined by Paul Sturtevant. The Portuguese film-director is resorting to the medieval past and to the oral tradition of enchanting Moorish women, as well as to elements of the fantasy genre, in order to address Portugal's history so that its understanding is a means of not only comprehending the present but also of questioning it. Both collective memory and historical consciousness conjoin in the creation of narratives, be they filmic or not, which provide «a larger justificatory context for collective actions to be taken in response to current challenges» (Seixas 2004, p. 6). As such, they are at the core of medievalism, either in its literary expression or in a cinematic one.

References

- BARROS, Eurico – É como se o António de Macedo tivesse ficado invisível: *Observador*, 2016 [Acedido a 5 de nov. de 2020]. Disponível na Internet: <https://observador.pt/2016/10/29/e-como-se-o-antonio-de-macedo-tivesse-ficado-invisivel/>.
- BOURKE, Angela [et al.] (Eds.) – *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. IV. New York: New York University Press, 2002.
- D'ARCENS, Louise – Introduction. Medievalism: scope and complexity. In D'ARCENS, Louise (Ed.) – *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- ECO, Umberto – Dreaming of the Middle Ages. In *Travels in Hyperreality*. San Diego, New York and London: Harcourt, 1983, p. 61-72.

- FINKE [et al.] – *Cinematic Illuminations*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.
- FOWKES, Katherine – *The Fantasy Film*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.
- HALBWACHS, Maurice – *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- HARF-LANCNER, L. – *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Melusine. La naissance des fées*. Paris: Champion, 1984.
- HENRIQUES, Carlos A. – *António de Macedo (1931-2017). Com o Cinema na Alma*, 2017. [Acedido a 9 de nov. de 2020]. Disponível na Internet: http://www.colorizemedialearning.com/detalhe_biografia.php?pag=33
- HERCULANO, Alexandre – A Dama Pé de Cabra. In *Lendas e Narrativas*. Porto: Lello e Irmão, 1981, p. 247-281.
- LE GOFF, Jacques – Mélusine Maternelle et Défricheuse. In *Un Autre Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 1999, p. 295-316.
- LOPES, João – Histórias da Cidade. In *O Cinema de António de Macedo. Catálogo*. Mozos, Manuel (Org.). Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2012, p. 9-10.
- MACHADO, Ana Maria Machado – Le merveilleux et la poétique de l'incertain dans La Dame au Pied de Chèvre (Du Moyen Âge au XXI Siècle). *O Marrare. Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa*. Vol. 14, n.º 2 (2011). [Acedido a 20 de nov. de 2020]. Disponível na Internet: <http://www.omarrare.uerj.br/numero14/anaMariaMachado.html>
- MACEDO, António de – *A Maldição de Marialva*. Revelações Rui Lira, 1991. [Acedido a 01 de out. de 2020]. Disponível na Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=eJHtP0zSc7g&t=199s>.
- *Entrevista ao Se7e*. Lisboa. Março de 1989. [Acedido a 30 de nov. de 2020]. Disponível na Internet: <http://novacasaportuguesa.blogspot.com/2010/11/maldicao-de-marialva.html>
- MARQUES, Amália Marques – Mouras, Mouros e Mourinhos Encantados em Lendas do Norte e Sul de Portugal. MA thesis. Lisboa: Universidade Aberta, 2013. [Acedido a 10 de nov. de 2020]. Disponível na Internet: https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/2609/1/Am%C3%A1liaMarques-tese_final.pdf, last accessed April 24, 2020
- MATTOSO, José – As Fontes do Nobiliário do Conde D. Pedro. In *A Historiografia antes de Herculano*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983, p. 65-71.
- MONTEIRO, João – António de Macedo, cineasta punk ou a arte de fazer inimigos. In MOZOS, Manuel (Org.) – *O Cinema de António de Macedo. Catálogo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2012, p. 17-20.
- MOZOS, Manuel (Org.) – Entrevista a António de Macedo. In *O Cinema de António de Macedo. Catálogo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2012.
- Nunes, Irene Freire – Mulheres Sobrenaturais no Nobiliário Português. In *Medievalista*, número 8, 2010. [Acedido a 20 de nov. de 2020]. Disponível na Internet: <https://medievalista.fcsh.unl.pt/MEDIEVALISTA8/nunes8004.html>
- RAMOS, Jorge Leitão – *A Maldição de Marialva*, Memoriale: Cinema Português, 2020. [Acedido a 30 de nov. de 2020]. Disponível na Internet: <https://cinemaportuguesmemoriale.pt/Filmes/Filme/i/1555>
- SEIXAS, Peter – Introduction. Peter Seixas (Ed.). *Theorizing Historical Consciousness*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

STURTEVANT, Paul – *The Middle Ages in Popular Imagination: Memory, Film and Medievalism*. London: Bloomsbury, 2019.

WILLIAMS, Mark – *Ireland's Immortals. A History of the Gods of Irish Myth*. Princeton, USA: Princeton University Press, 2016.

CAPÍTULO 5
«NÃO É DO CRÁTER SAGRADO A DEMANDA»:
LANCELOTE, ROBERT BRESSON
E JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE
«THE QUEST IS NOT FOR THE SACRED VESSEL»:
LANCELOT, ROBERT BRESSON, AND JOÃO MIGUEL
FERNANDES JORGE

Paulo Alexandre Pereira

Universidade de Aveiro

Centro de Línguas, Literaturas e Culturas

<http://orcid.org/0000-0003-2539-4248>

RESUMO: No presente ensaio, examina-se, num primeiro momento, a persistência do repertório tópico e formal do medievalismo na obra poética de João Miguel Fernandes Jorge, analisando as modalidades da sua convocação intertextual e processos de ressemantização. O estudo ocupa-se, depois, do conjunto de vinte e um poemas integrados no volume *Pickpocket* (2009), sob o título «Diário de Lançarot do Lago pelos dias de Agosto do ano de 2008». Em interlocução expressa com o filme *Lancelot du Lac*, de Robert Bresson, sem, contudo, com ele estabelecerem uma relação restritivamente ecfástica, os poemas de Fernandes Jorge recuperam ingredientes do ciclo arturiano, designadamente o motivo da Demanda do Graal, tematizando, como já antes fizera o realizador francês, um *finis mundi* crepuscular, num tempo de desesperança, desabitado de toda a transcendência.

Palavras-chave: João Miguel Fernandes Jorge, *Pickpocket*, Robert Bresson, *Lancelot du Lac*, ciclo arturiano.

ABSTRACT: In this essay, we first examine the topic and formal persistence of the repertoire of medievalism in the poetic work of João Miguel Fernandes Jorge, by analyzing its modalities of intertextual evocation and processes of resignification. We then deal with the series of twenty-one poems included in *Pickpocket* (2009), under the title «Diário de Lançarot do Lago pelos dias de Agosto do ano de 2008». In express interlocution with Robert Bresson's film *Lancelot du Lac*, without, however, establishing with it a strictly ekphrastic relationship, the poems by Fernandes Jorge recover ingredients from the Arthurian cycle, namely the motif of the quest for the Holy Grail, thematizing, as the French director had already done, a crepuscular *finis mundi* in a time of despondency devoid of all transcendence.

Keywords: João Miguel Fernandes Jorge, *Pickpocket*, Robert Bresson, *Lancelot du Lac*, Arthurian cycle.

1. No ensaio, de intenções panorâmicas mas lucidamente interrogativo, «Medievalism: Scope and Complexity», que abre o volume *The Cambridge Companion to Medievalism*, Louise d' Arcens, depois de destacar a consolidação epistemológica, bem como a crescente implantação académica dos estudos de medievalismo¹, postula uma primeira distinção fundacional entre um medievalismo que elege como objeto de indagação uma Idade Média *encontrada* ou *descoberta* ('found' Middle Ages) e um outro que, ao contrário, prefere dilucidar os contornos de uma Idade Média *construída* ou *fabricada* ('made' Middle Ages). Esclarece a autora:

One broad distinction that might provisionally be made is between the medievalism of the 'found' Middle Ages and the medievalism of the 'made' Middle Ages. The first kind has emerged

¹ D'Arcens opta por uma conceptualização de largo espectro do fenómeno do medievalismo, a única que a natureza fortemente heterogénea, multiforme e mutável das suas derivas históricas e produtos culturais parece tornar admissível, definindo-o muito latamente como «the reception, interpretation or recreation of the European Middle Ages in post-medieval cultures» (2016, p. 1).

through contact with, and interpretation of, the ‘found’ or material remains surviving into the post-medieval era, while the second encompasses texts, objects, performances, and practices that are not only post-medieval in their provenance but imaginative in their impulse and founded on ideas of ‘the medieval’ as a conceptual rather than a historical category. (2006, p. 2)

A despeito da sua pertinência operatória, este meridiano, que artificialmente divide um medievalismo que se acerca, com deferência arqueológica, da Idade Média de um outro que, inversamente, se propõe investigá-la sobretudo como *cosa mentale*, não encontra, como aliás logo de seguida admite D’Arcens, qualquer confirmação no sincretismo desafiadamente esquivo de muitas das suas manifestações, fazendo, pelo contrário, emergir uma «complex history of interdependence between scholarly and non-scholarly forms of medievalism» (2006, p. 6). Na realidade, como se acrescenta ainda, o ideal de arquivística assepsia desse medievalismo ‘científico’ (ou, como preferem alguns, ciosos do *distinguo*, do medievismo) elide o facto de, também ele, ter sido obviamente modelado «by a shifting range of powerful yet unexamined progressivist assumptions about what characterises the ‘modern’ and the ‘premodern’ – in short, by the medievalisms of the ‘made’ Middle Ages» (2006, p. 3).

Não raras vezes ainda hoje desqualificado, pela sua presumida ingenuidade anacrónica, incúria historiográfica e filológica ou frívola falsificação de uma Idade Média consabidamente irrecuperável na sua alteridade – e que só o medievalismo *highbrow*, academicamente encartado e escudado no *honesto estudo*, poderia, com legitimidade, aspirar a reconstruir –, a verdade é que os estudos do medievalismo – incluindo o das suas modalidades mais ostensivamente criativas – é, sobretudo nas últimas duas décadas, vindo a angariar adeptos, recrutados tanto entre as fileiras de *scholars*, academicamente insuspeitos, especializados na Idade Média (e, talvez por isso mesmo, saudavelmente descomplexados em relação à «duvidosa» dignidade universitária do seu objeto e indiferentes a imputações de apostasia

disciplinar), quer entre estudiosos de outros períodos histórico-literários, com natural relevo da época contemporânea.

Parece-me avisado supor que nenhum deles ignore que as movências do medieval de que se ocupam iluminem, na sua discrepante multiplicidade estética e ideológica, bastante mais acerca da época em que foram produzidas do que sobre a Idade Média propriamente dita. Precisamente por dizer respeito a uma Idade Média em segundo grau – representação de uma representação –, é evidente que o estudo da receção, mais mimética ou mais transformadora, da Idade Média não adquire valor «only insofar as it ultimately concedes to, and/or reveals, the ‘real’ medieval past» (D’Arcens, 2006, p. 6), questão que é, valha a verdade, relativamente lateral na justa ponderação do seu interesse estético ou histórico-literário. Assim, repisar uma hierarquia sectária dos saberes sobre a Idade Média, que só a cruzada movida pelos *gatekeepers* do medievalismo erudito contra a impostura dos sequazes de um (neo)medievalismo *light* permitiria defender, não parece sustentável, pela simples razão de ambos constituírem vias heurísticas complementares – mas não sobreponíveis – de apropriação e recriação do passado medieval, coincidindo, isso sim, no comum interesse por um tempo histórica e simbolicamente sobredeterminado. Por isso, como justamente assinalam Nathalie Koble e Mireille Séguy, nas produções medievalistas,

(...) la rencontre avec le Moyen Âge peut résulter d’une connaissance intime ou érudite des modèles médiévaux exploités, être abordée par le biais d’œuvres secondes plus récentes, théoriques ou esthétiques, ou même être fortuite et peu documentée; elle peut être récurrente ou bien ponctuelle dans le travail d’un artiste; centrale ou secondaire; affichée, métamorphosée jusqu’à la défiguration ou dérobée – mais elle y est toujours précise et ne prétend jamais restituer une image globalisante, sans distance, du «Moyen Âge». Elle paraît au contraire répondre à une nécessité d’ordre interne, propre à l’ensemble qui l’accueille: chaque œuvre travaille en se limitant à l’exploitation de quelques modèles, toujours soumis

à un jeu de réappropriation et intégrés dans un projet esthétique qui détermine la cohérence d'un parcours et met au jour la force de sa singularité, de sa problématique «contemporanéité». (Koble et al., 2009, p. 10)

Sujeita a uma travessia dos tempos a que não é certamente alheio o seu poder de reverberação mítico-simbólica, a Idade Média ressurge, assim, livremente transplantada em inúmeros contextos de criação literária contemporânea, como verdadeira «necessidade de ordem interna» – consubstancial, por assim dizer, à própria *inventio* das obras que dela se apropriam –, tornando ostensiva a «problemática contemporaneidade» de um tempo que, por ser longínquo e por isso mesmo interpelante, se mostrou especialmente disponível para acolher os mais desencontrados imaginários.

2. Para as reflexões até agora expendidas se encontraria abundante confirmação em diversas práticas e autores da contemporaneidade literária portuguesa. Procurarei, contudo, discuti-las e, assim espero, substanciá-las em interlocução privilegiada com a poesia de João Miguel Fernandes Jorge, um autor que, desde a sua estreia literária, no início da década de 70, com *Sob Sobre Voz*, até *Fuck the Polis* (2018), o seu último volume publicado até à data, consolidou uma das mais persistentes (e intrigantes) vozes poéticas contemporâneas. Fernando Pinto do Amaral chamou justamente a atenção para a resistência hermenêutica com que esta poesia sistematicamente desafia o leitor, na sua «sábria e pessoal mistura de comunicabilidade e hermetismo», uma opacidade que não deriva, contudo, «de um léxico mais rebuscado ou de quaisquer jogos estritamente verbais, mas sim do universo referencial que os excede e ao mesmo tempo os envolve» (1991, p. 68). Na mesma linha, Fernando Guimarães salientou nela uma assídua «dispersão de significados, às vezes percorridos por referências culturais ou de índole meramente circunstancial que, apesar de um descritivismo a que não raro se mantém fiel, se tornam dificilmente reconhecíveis» (1989, p. 114).

No seu hermetismo por vezes exasperantemente intransitivo, não é, de facto, raro que o idiossincrático universo lírico de Fernandes Jorge mobilize um efeito de real que, se, em aparência, parece pactuar com uma referencialidade reconhecível ou mesmo familiar, cedo dela se distancia, pela subversão estranhante de toda e qualquer sintaxe do mundo que pudesse funcionar como garante de sentido. Essa calculada desfocagem dos *realia* que, contudo, não deixam de reticularmente assomar no poema, assenta processualmente na surpresa sintática e na descontinuidade fragmentária da frase poética, no cancelamento de grande parte dos nexos lógico-semânticos entre enunciados e num efeito de panglossia, em virtude do qual o poema se faz caixa de ressonância de discursos de incerta atribuição, enunciados por *personae loquentes* que o sujeito lírico quase sempre intima como seus objetivos correlativos dramáticos.

Por outro lado, textualizando indistintamente (numa correspondência que, muitas vezes, o leitor suspeita ser de ordem parabiográfica) o acontecer quotidiano mais anódino e um exuberante repertório culturalista – em que, de modo previsível, mas não exclusivo, avultam as referências às artes plásticas –, os poemas de Fernandes Jorge documentam uma «intersecção permanente do mundo pessoal com o da cultura, do mundo do quotidiano com o da história» (Magalhães, 1989, p. 220). Como observa Joaquim Manuel Magalhães, distinguindo-o, neste particular, de Jorge de Sena², como ele *poeta doctus*, na poesia de Fernandes Jorge, as alusões históricas e culturais «não são mero enfeite, não são folclores de saberes, não são exibição de cultura», mas antes «catalisadores de

² Acerca da distinta funcionalização poética desses culturemas em Sena e Fernandes Jorge, explica Joaquim Manuel Magalhães: «Esta poesia, que é uma das mais atravessadas de referências culturais explícitas da nossa poesia depois de Jorge de Sena (e seria curioso estudar e desde já referir a total diferença dos critérios referenciais num e noutro poeta, em Sena predominantemente ligados a uma paráfrase íntima, em Fernandes Jorge a uma descontínua passagem referencial), não se transforma nunca em poesia de cultura, nem a sua problemática se pode reduzir à da citação, porque mais do que isso ela produz inscrições de paixão». (1981, pp. 237-238)

sentimentos, plataformas objetivas com que se tenta dizer o que se não pretende afirmar como mera expressão linear de si mesmo. São, se quisermos ver assim, processos de impessoalização» (1989, p. 222). Neste sentido, uma personagem histórica, como um quadro ou um filme, são, nesta poesia, sintomas de cultura integrados numa gramática autoexpressiva oblíqua, constituída por cenários anímico-emocionais em que o sujeito lírico translatamente se dramatiza como uma das suas personagens, dando curso, por essa via, a um confessionalismo alterizado.

Este processo de transferência imaginária ou elocutória, potenciado pelas permanentes deambulações histórico-artísticas de um sujeito culturalmente omnívoro, coloca frequentemente em cena figuras do passado, nas quais o eu poético se projeta por sinédoque (Mendes, 1992, p. 281), como exemplarmente ilustra *A Jornada de Cristóvão de Távora*. A propósito desse tríptico, em que, ao contrário do que faria prever a (falsa) pista titular, só na sombra se recorta a figura do valido de D. Sebastião, Joaquim Manuel Magalhães apresenta reflexões justas que aqui me interessa recuperar. Argumenta o crítico que, através dessa comparência, mesmo intermitente ou rarefeita, da História no corpo do poema,

(...) o que [Fernandes Jorge] parece dizer-nos é que acredita no facto de as emoções envolvidas no presente poderem ser evocáveis por eventos reais não coincidentes com esse presente e, ao mesmo tempo, que é possível transfigurar coisas verdadeiras ou verosimilmente acontecidas quer no passado longínquo quer no passado imediato através da fixação imaginativa da linguagem poética. (1999, p. 179)³

³ Ponderando o enquadramento periodológico da poesia de Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães acentua precisamente essa relação profunda com «o histórico, no duplo sentido de história como profundidade de passado com sentido para o presente e de história como verbalização de experiências imersas no quotidiano e dele ganhando ímpetos vocabulares». (1999, p. 170)

Ora, é precisamente à luz desta operação poética de comutação, em função da qual as «coisas verdadeiras ou verosimilmente acontecidas» são liricamente distorcidas pela sua reinscrição num passado imediato ou longínquo, que, segundo me parece, deverão ser lidas as incursões medievalistas do autor.

3. Indicial da já anotada «espessura cultural» (Magalhães, 1995, p. 1031) desta obra, a convocação da Idade Média – dos seus rastros factuais, artísticos e literários – é, na poesia de João Miguel Fernandes Jorge, indeligiável de uma mais ampla tropologia da História, nela assiduamente explorada como expediente de autodicção transposta. Nesse sentido, a presentificação poética da cenografia medieval não cumprirá função retórica substancialmente diversa daquela que poderia ser desempenhada por qualquer outro *envoi* de tipo histórico, por exemplo greco-latino ou renascentista, de que, aliás, nos seus textos se encontram também quantiosos exemplos. Contudo, uma leitura transversal da obra do autor não deixa de nela revelar uma especial constância transtópica e até formal do medieval. Espécie de *basso continuo*, discreto mas perdurável, a Idade Média, sobretudo se textualmente intermediada pelos seus discursos literários patrimoniais, conforma nitidamente alguns tropismos imaginários e imagísticos desta poesia.

O extenso conjunto poético intitulado *Crónica* (1977) inaugura esse diálogo crítico e criativo com referentes literários medievais, neste caso específico com a historiografia de Fernão Lopes, para a qual todas as composições nele incluídas expressamente reenviam, ao decalcarem *ipsis litteris* as rubricas titulares dos capítulos da *Crónica de D. Pedro*. A mimese estilística da enunciação da crónica medieval, com ocasional interpolação de passos do texto original e grafia arcaizante, não é, contudo, suficiente para disfarçar a radical dissonância semântico-processual que faz divergir o poema contemporâneo da sua declarada matriz historiográfica. Joaquim Manuel Magalhães chama, nos seguintes termos, a atenção para esta

«fingida equivalência» entre as crônicas de Fernão Lopes e a *Crônica* de Fernandes Jorge, argumentando que

(...) se lermos o poema e o capítulo a que envia, logo veremos quanto o método consiste em aniquilar qualquer efeito de paráfrase, qualquer redundância decorativa, qualquer intuito de meramente reduzir a verso o agido na prosa. O triunfo desses poemas (...) consiste precisamente em serem capazes de manter a autonomia da imaginação, imergindo simultaneamente nos três tempos históricos – o seu, o do relato de Fernão Lopes, o do relatado nesse relato – para fazer emergir um outro tempo, onde a poesia, como acto criativo radical, institui o seu próprio tempo de mentira e de enigma e de mais acutilante verdade. (Jorge, 1999, p. 182)

Esta cesura entre fonte e reescrita, que é, desde logo, genológica e tonal, manifesta-se, igualmente, na irrupção anacrônica de referentes excêntricos ao universo de referência medieval, na desconcertante disjunção semântica entre título e corpo do poema, na intrusão, em registo simuladamente confessional, de biografemas, no cruzamento de História (oficial) e história (privada), no acentuado desnivelamento estilístico entre as diversas composições, oscilantes entre o verso tenso e fragmentado e a sua dilação prosaica, assim como no recurso regular ao dispositivo do monólogo dramático, fazendo alternar as vozes históricas que ressoam no poema. A composição que se reporta ao Capítulo XLIII da *Crônica de D. Pedro*, e que abaixo se reproduz, permite documentar algumas das estratégias colocadas ao serviço deste heterodoxo *aggiornamento* da crônica quinhentista:

Capítulo XLIII.

COMO DOM JOHAM, FILHO DELREI DOM PEDRO DE PORTUGAL, FOI FEITO MEESTRE DAVIS

Muito bem. Usarei da minha influência para com meu filho. Fez ouvir um som expressivo que não era nem

um suspiro, nem um gemido, erguendo sobre a cabeça a sua espada. Houve um momento de silêncio. Ninguém sabia se havia de ficar ou retirar com um ar sério quase devoto como quem caminha de mãos atrás das costas não podendo enfiá-las nos bolsos do casaco. «Eu não sou completamente falho de recursos e meu filho é o meu parente mais próximo e mais querido». «Conto supor nele um espírito ávido mas prudente ainda que levado pela fortuna da juventude». Inclínadas as cabeças, em sinal de assentimento, correram na cidade dizendo

«Pretende-se contactar com rapaz, cerca 20 anos, que no dia 22 de dezembro tomou comboio 17.34, Cais do Sodré. Vestia blue jeans, sapatos brancos desporto. Será futuro rei».

Distante podíamos ouvir versos do antifonário moçárabe. (Jorge, 1991, p. 71)

No breve texto «Somos matéria de deus», coligido no volume de ficções curtas *Uma paixão inocente* (1989), num registo híbrido que torna equívocas as fronteiras entre memória e invenção, Fernandes Jorge evoca Ruy Belo e as afinidades eletivas que com o poeta de *Boca Bilingue* terá partilhado, confirmando o ascendente criativo que sobre ambos exerceu o tema inesiano:

E a par, escrevemos poemas sobre os mesmos temas (...). E ambos tratámos em simultâneo, em duas obras paralelas, D. Pedro I e Dona Inês de Castro. Ruy Belo tratou essa questão maior do amor e da morte em *A Margem da Alegria*, um longo poema, um tão longo poema, como longa é essa legenda real. Eu escrevi *Crónica* e, não me esqueço, foi um belo serão, quando à luz de um brando

fogo de lareira, por uma noite fria de janeiro, trocámos a primeira leitura sobre a globalidade desses trabalhos. Ouvia-se o mar sobre essa noite de Janeiro e o Mosteiro de Alcobaça, onde repousam Pedro e Inês, não fica longe. (Jorge, 1989, p. 36)

Embora no cenário que emoldura este episódio de leitura recíproca – seja ele real ou efabulado, pouco importa⁴ – se tornem inteligíveis notas, algo inesperadas, de um literário-nacionalismo de memória neorromântica (ironia involuntária?), a verdade é que os poemas inesianos de Ruy Belo e de Fernandes Jorge, e descontadas as muitas diferenças que os separam, não podiam encontrar-se mais distantes da letra e do espírito das copiosas *Inezices de Castro*⁵ que proliferam nas primeiras décadas do século XX. De facto, não há neles sombra de historicismo nostálgico ou de arqueologia retificativa⁶ e ambos, como a propósito de *Crónica*, de Fernandes Jorge, assinala Fernando Guimarães, se desenvolvem sob o efeito de «um movimento digressivo e fugaz que acaba por tornar ambíguo o seu contexto, a ponto de nele se criar uma disponibilidade de leitura que tem uma correspondência no próprio texto com momentos que se condensam numa subjetividade terminal» (1974, p. 70).

Em *O Roubador de Água* (1981), na composição intitulada «Cavaleiro de Amares», a linha isotópica épico-cavaleiresca – a que Fernandes Jorge irá, mais tarde, regressar em retextualizações narrativas a que, em breve, se fará referência – surge interstetada com alusões à «ocitânia

⁴ Joaquim Manuel Magalhães assevera, contudo, que este texto corresponde a «uma das pouquíssimas páginas verdadeiramente autobiográficas de *Uma paixão inocente* (...)». (1999, p. 176)

⁵ A expressão, de ironia certa, é de Jorge de Sena e é por ele utilizada no ensaio «Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950». (1988, p. 70)

⁶ É a essa diferença que Luís de Miranda Rocha alude, na recensão que dedica a *Crónica*, observando que «as referências histórico-culturais a que estes poemas se (e nos) reportam situam-se à volta do rei Pedro e prendem-se a uma extensão de relações que se alarga a atracções muito mais vastas do que apenas Inês de Castro (tentação monopolizadora para qualquer vulgar poeta como Fernandes Jorge não é). É toda uma infinidade de pendências entre um rei e o seu reino, entre uma personagem e a cena onde ela se move e sua existência se processa». (1979, p. 75)

frase» (Jorge, 1991, p. 220) e à tradição poética galego-portuguesa, esta última aliás citacionalmente inscrita no poema, que reproduz um dístico colhido numa cantiga paralelística de D. Dinis⁷. Na figura do cavaleiro de Amares (verosimilmente o monge guerreiro Gualdim Pais, mesmo se nunca expressamente nomeado), parece esboçar-se um *analogon* disfarçado do próprio poeta, que com ele compartilha um mesmo *perpetuum mobile* existencial, «aparecendo e cantando/ a ideia sobre o mundo a emoção transmitida// ao espelho colectivo do amor» (Jorge, 1991, p. 220). Articulando-se, ainda, com o tema do escoamento insustível do tempo, sugerido pelo título do livro – que, na referência ao *roubador de água*, reedita a imagem da clepsidra, inevitavelmente evocativa de Camilo Pessanha –, a figura do cavaleiro medieval dá, pois, corpo a mais um *Ersatz* histórico-projetivo que permite desenhar o «roteiro de similitudes» ou o «mapa recortado em que se dilata o sujeito que nos diz os poemas» (Magalhães, 1989, p. 222):

(...) O
cavaleiro na vigília de natal
antes da hora do galo pelos ventos do tempo
partia para a guerra inocente como um
monumento. Os poemas são bandeiras

marcando num mapa a terra percorrida
eram forças visíveis e livros
Do que eu muyt' amava
Do que eu bem queria (Jorge, 1991, p. 221)

O repertório imagístico (e imaginário) da cavalaria medieval será ainda revisitado em textos em prosa, designadamente nas ficções breves «Boorz de Gaunes e a rainha Ginevra no castelo de

⁷ Trata-se dos versos «Do que eu muyt'amava/ (...) Do que eu bem queria», extraídos da cantiga de amigo «Mia madre velida» (B 592, V 195).

Palmela», de *Uma paixão inocente* (1989), e «A Sombra do Verão», incluída em *No Verão é melhor um conto triste* (2000). Nesta última, protagonizada pelo cavaleiro de nome Gaetano, é verdade que a progressão da linha efabulatória se processa através da acumulação de *topoi* narrativos procedentes da novela de cavalaria, como os da deambulação (horizontal) do cavaleiro norteadada pela sua relação (vertical) com Deus, o entrelaçamento de proeza guerreira e erótica cortês na constituição do modelo – lancelotiano, aliás – do cavaleiro-amante ou a *disputatio* amorosa que, em torno da beleza, opõe Beatriz e Blanca, que parece ecoar as justas verbais das *cours d'amour* occitânicas. No entanto, as flagrantes ingerências anacrónicas do narrador – veja-se, por exemplo, a sua convocação extemporânea da autoridade filosófica do «bispo Berkeley», que, de resto, ele próprio admite ser «tão futuro ao seu tempo» (Jorge, 2000, p. 53) – ou o efeito distanciador, que resulta, já no final do conto, do seu impudor confessional, desfuncionalizam os protocolos narrativos do subtexto cavaleiresco, deixando a descoberto os contornos acentuadamente antimiméticos deste medievalismo irónico:

Gaetano, Blanca: partiram para a mais pura luz do outono, enquanto nesse anoitecer de Julho resplandecia o oiro amante do crescente negro e lunar.

(Não sei se já terão esquecido, mas será bom que o recordem quando estas páginas vos chegarem às mãos: este verão de 99 foi de cerejas esplêndidas. Comprei-as no mercado de Peniche nos primeiros dias de maio e, em pleno Julho, voltei a comê-las de um vermelho pisado. Coloração idêntica à do manto de Blanca e que cobriu Gaetano quando ela o arrancou à voraz escuridão da água. (Jorge, 2000, p. 70)

Em «Boorz de Gaunes e a rainha Ginevra no castelo de Palmela», fantasia histórica, entre o paródico e o delirante, de inspiração arturiana, relata-se uma furtiva escapada romântica da mulher adúltera de Artur, já em idade avançada – «a rainha quase poderia ser avó do

jovem cavaleiro», comenta o narrador – com o jovem Boorz, espécie de *gigolo* insinuante «nos seus ténis e camisola verde» (Jorge, 1989, p. 100). Explorando um efeito de dissonância anti-histórica, a narrativa inclui muito contemporâneas sugestões de efebófilia e oportunismo sexual – «Um whisky para o chulo da gaija!» (Jorge, 1989, p. 101), murmura, surpreendentemente, o criado do hotel onde ambos se hospedam –, mesclando tempos e figuras, num absurdismo pancrónico afim da história paratática de linhagem pós-modernista:

Seguiam para Noudar. Tinham ainda que atravessar todo o Alentejo. Ginevra queria encontrar Gonçalo Mendes da Maia que por lá anda assombrado por causa de uma moura que também é serpente. Ginevra julga que Gonçalo Mendes da Maia transporta o corpo do seu tão amado Lançarote e que dupla personagem, ali, nos subterrâneos do fronteiro de Noudar, o irá encontrar sob o encantamento da moura-serpe. Talvez se engane. Por ora é Boorz quem a conduz no carro de sport vermelho e já não muito novo. Ainda podemos ver o seu lenço de azul ferrete e o seu braço que vai envolver os ombros do nobre cavaleiro Dom Boorz. Amanhã em que lugar estarão? (Jorge, 1989, p. 100).

A referência a Lançarote – simultaneamente amante de Ginevra e primo de Boorz, na genealogia lendária arturiana – explicará, porventura, a razão pela qual Fernandes Jorge decide republicar este texto, fazendo-o constar de *Pickpocket* (2009), o volume que, a partir da cinematografia de Robert Bresson e em parceria com o escultor Rui Chafes, dará a lume em 2009. Nele, o conto, que conhecera edição duas décadas antes, será acoplado ao extenso poema serial que, sob o título «Diário de Lançarote do Lago pelos dias de Agosto do ano de 2008», o autor compõe a partir do filme *Lancelot du Lac*. O «lenço de azul ferrete» que, na narrativa de Fernandes Jorge, surge emblematicamente associado à rainha é, para quem o souber reconhecer, um discreto *clin d'œil* bressoniano. No seu cromatismo exuberante, calculadamente discorde num filme austero, penumbroso e

apocalíptico como *Lancelot du Lac*⁸, o lenço da Guenièvre de Bresson converte-se numa espécie de sinédoque reificante da rainha adúltera. Não espanta, pois, que Fernandes Jorge lho peça de empréstimo, para que também a sua Ginevra o ostente como reconhecível senha de identidade.

4. Realizado apenas em 1974, mas acalentado como projeto por Bresson durante mais de duas décadas, *Lancelot du Lac* é unanimemente considerado uma das mais notáveis concretizações da sua estética cinematográfica, cujos fundamentos programáticos o realizador consignou, sob forma aforística, nas célebres *Notas do Cinematógrafo* (1975). Aí, Bresson enuncia, em registo fragmentário e tom provocatoriamente doutrinal, as linhas-mestras da sua pessoalíssima cinematografia – que, com ênfase discriminante, o realizador insiste em denominar de *cinematógrafo*, afastando-a, assim, do *cinema de representação*, desvirtuado, na sua essência e função, por uma retórica teatral de que nunca conseguiu realmente emancipar-se –, que se traduzem em escolhas intransigentes de *mise-en-scène*, cuja idiossincrasia se tornou proverbial.

Entre estas, assume relevo, sem dúvida, a sua recusa categórica em contratar atores profissionais para os seus filmes, substituindo-os por *modelos* sem experiência dramática anterior, cuja estudada inexpressividade gestual e atonalidade – no estilo inconfundível do que veio a celebrar-se como o «*recto tono* bressoniano» (Alvim, 2011, s.p) –, os converte em emissários de um texto que são instruídos para debitar num quase automatismo, liberto de todo o *pathos*. Agregando imagens desnarrativizadas e recorrendo a uma montagem elíptica, de tipo eisensteiniano (Bello, 2014, p. 19), baseada mais na analogia do que na causalidade lógico-cronológica, Bresson forja um idioma cinematográfico inconfundível, que alguns descreveram já como

⁸ A esse respeito, Tony Pipolo sustenta, por exemplo, que «*Lancelot of the Lake* (1974) is surely the darkest film anyone has made of the Arthurian romances». (2010, p. 280)

«realismo abstrato» (Bretèque, 1985, p. 23), especialmente apetente para a perscrutação do mistério ou do inefável que habita o visível. Num realizador declaradamente católico, de inclinações jansenistas, compreende-se que a revelação que o seu cinema obsessivamente persegue adquira, com muita frequência, contornos de verdadeira demanda místico-espiritual. Como, a propósito do *cinematógrafo* de Bresson, salienta Emílio Bustamante,

O aparente naturalismo da representação, a estrutura elíptica e repetitiva de seus filmes, o emprego sistemático do fora de quadro e de um tipo de atuação atonal, o uso particular da montagem (que às vezes prescinde de contra-plano) e do som (que dá especial ênfase ao off e ao silêncio), são marcas estilísticas cuja finalidade é aludir ao «invisível», ao «inefável», à graça, ou como se quiser chamar. (2011, p. 32)

De que, em *Lancelot du Lac*, se intui essa omnipresença, misteriosa e interpelante, do numinoso ou do divino não restam dúvidas. Rejeitando o escrúpulo restitutivo ou a reciclagem pitoresco-medieval colocados em voga pelos grandes épicos do cinema anglo-americano, Bresson enjeita a gramática do realismo histórico, para fazer emergir do passado uma verdade emocional essencialmenteacrónica, a que a crise de consciência de Lancelot permitirá conferir verosimilhança dramática. Nas *Notas do Cinematógrafo*, Bresson declarará, com imperativa convicção: «Nada de filmes de história que pareçam ‘teatro’ ou ‘farsa’. (Em *O Processo de Joana d’Arc*, eu tentei, sem fazer ‘teatro’ ou ‘farsa’, encontrar com palavras históricas uma verdade não-histórica)» (Bresson, 2008, p. 101). Assim, também em *Lancelot du Lac*, a comparência da História – e da história arturiana, em particular – não torna a *caméraslylo* do realizador recetiva a qualquer inunção mimética ou arqueológica, como acontece no *cartão-postalismo* (Bresson, 2008, p. 94) estereotipado e arcaico-medievalizante, à Hollywood. A história medieval e arturiana disponibiliza, pelo contrário, um alfabeto translato, ao qual se confia a revelação de

uma verdade que, sendo mais do presente do que do passado, não é subsumível nem à contingência do facto nem à sua confinante cronologia.

Assim se compreende que Bresson tenha reiteradamente sublinhado, em depoimentos concedidos por ocasião da estreia de *Lancelot du Lac*, que fora sua intenção desenredar a matéria da Bretanha «do que é a nossa mitologia» (*apud* Bresson, 2016, p. 577)⁹, colhendo na lenda arturiana, de que confessa ter-se apropriado com irrestrita liberdade, apenas vaga inspiração, procurando, portanto, *desliteraturizá-la*. Essa decapagem literária da lenda, saturada de um imaginário que a tradição torrencial do *roman* arturiano ajudara a cristalizar, conseguiu-la-á Bresson por duas vias: por um lado, concentrando a diegese do filme no crepúsculo da saga arturiana, isto é, no momento pós-épico e já descensional, em que os cavaleiros do Graal, derrotados e de mãos vazias, regressam à corte de Artur; por outro, expungindo os episódios de tonalidade feérica ou fantástica que se aglomeravam nas narrativas do ciclo bretão. Nas palavras de Bresson,

(...) si j'ai choisi la fin des aventures, c'est que ces romans, c'est de la fantaisie, de la féerie..., et puis tout à coup, il y a une situation extraordinaire: Lancelot du Lac, qui s'est lancé dans une aventure, revient vaincu. Tout à coup, une conscience entre en jeu, alors qu'avant il n'y avait pas de conscience. C'est la plus belle situation qui existe au monde. (*apud* Paquette, 1985, p. 104)

Está, pois, justificada a escolha da fonte literária – só difusamente evocada, em qualquer caso – e do cavaleiro-protagonista do filme de Bresson. Mesmo sem aludir à narrativa do ciclo bretão em que mais diretamente se inspirou, é evidente que, tanto no que diz respeito

⁹ Cf. «Interviewer: What were you trying to do with this subject?

Robert Bresson: To draw from our mythology. And this particular situation: that of knights returning to the castle of Artus without the Grail. The Grail, which is the absolute: God» (*apud* Bresson, 2016, p. 577).

à cronologia da história arturiana, como ao recorte pré-apocalíptico a que o filme procede (cujo genérico introdutório, aliás, informa o espetador de que «les chevaliers rentrent au château du roi Artus et de la reine Guenièvre, décimés et n'ayant pas trouvé le Graal»), o realizador parece ter visivelmente privilegiado *La Mort le Roi Artu*, a derradeira secção da Vulgata que, no século XIII, irá polarizar a escrita arturiana em torno da figura de Lancelot e, na sua sequência, do seu filho Galaad¹⁰.

Tematizando o eclipse do mundo arturiano, na *Mort Artu* infiltra-se, assim, essa intimação de mortalidade, que o amor maldito – e fatalmente descoberto – de Lancelot e de Guenièvre não deixará de tragicamente precipitar. Sem nunca mencionar que os cavaleiros Galaaz, Perceval ou Bohort tinham já anteriormente, na *Quête du Saint-Graal*, sido, de facto, recompensados com a visão celestial do vaso sagrado, o filme de Bresson irá explorar essa perturbadora rasura do divino, metaforizado no Santo Cálice, para, a partir dela, fazer evoluir a fábula fílmica. O que está em causa em *Lancelot du Lac* é, pois, sobretudo o recuo da espiritualidade e a deserção do sagrado, atribuíveis quer à degradação pecaminosa do ideal erótico, quer ao combate fratricida que divide os cavaleiros da Távola Redonda. Com intencional ironia antifrásica, numa alusão a essa clamorosa irrepresentabilidade do sagrado que permeia o filme («Dieu n'est pas un objet qu'on rapporte», lembra Guenièvre ao melhor cavaleiro do mundo), Bresson tinha, aliás, pensado originalmente intitulá-lo

¹⁰ Sobre o texto-fonte de Bresson, argumenta J. M. Paquette: «Or, qu'en est-il finalement de cette source principale de Bresson? Il ne pouvait s'agir que de la fameuse *Mort le roi Artus* dont il n'existait pour lors que trois éditions: celle de Bruce (1910), celle de Sommer (au tome VI de sa Vulgate, 1913) et celle de Jean Frappier (1936). Des trois, c'est cette dernière qui demeurait encore la plus accessible à un non spécialiste. Il n'existait alors aucune version en prose moderne du roman en prose du XII^e siècle si l'on excepte les très libres adaptations de J. Boulenger (*La Mort d'Artus*), (1923). On peut donc raisonnablement supposer que c'est dans le texte de Frappier, vraisemblablement à travers le résumé de l'œuvre figurant à l'introduction, que Bresson fit premièrement connaissance avec le personnage de Lancelot» (1985, p. 103).

«Le Graal» (Roussel; Sivan, 1998, p. 122), o que, como se sabe, veio a não acontecer¹¹.

O novo título elegerá, assim, Lancelot como herói problemático, justamente por ser ele, como observa, Mireille Séguy, a «figura emblemática de uma Idade Média crepuscular que assiste à sua própria ruína» (1998, p. 29)¹². Contrariamente à inumana virtude sem mácula de Galaad, Lancelot surge, por força do pecado maior que representa o desejo ilícito que o liga a Guenièvre, ferido de uma ambivalência que constantemente relembra a justa medida da sua imperfeita humanidade. Encarnando, desde Chrétien de Troyes, a sina dupla (e tragicamente irreconciliável) de cavaleiro e *fin'amant*¹³, de vassalo ao serviço de dois senhores, em Lancelot reconhecerá Bresson a personificação da inocência perdida e da consciência em crise. Nas suas próprias palavras,

Our hero is aware of his responsibility for the failure to find the Grail; I'm interested in how he is torn between fidelity and felony, love and purity. He's a man crushed by the machine of a destiny shaped by luck and predestination... There is neither conversion nor redemption in my film—unlike some other stories about the Knights of the Round Table. (*apud* Bresson, 2016, p. 592-593)

Participando da linhagem dos grandes heróis trágicos, Lancelot é, assim, manietado por um destino que, futilmente, tenta ludibriar, ao procurar redimir-se perante Artus e perante Deus, mas para o qual se encaminha inexoravelmente. No filme, multiplicam-se os *omina* dessa tragédia pressentida, a um tempo individual e coletiva,

¹¹ É o próprio Bresson quem reconhece que «I wanted to title the film *The Grail*, precisely because of the intensity of the Grail's absence throughout the film» (*apud* Bresson, 2016, pp. 600-601).

¹² Como observa Tony Pipolo, «as the film's title suggests, it is Lancelot's dilemma and failure that Bresson wished to illustrate as a reflection of the diminishing hold of Christian thought on the modern world» (2010, p. 281).

¹³ Numa entrevista, Bresson descreve lapidarmente Lancelot como um «Tristan without the love potion» (*apud* Bresson, 2016, p. 609).

prefigurando-a através de profecias (como a inicialmente formulada pela velha de Escalot: «Celui dont on entend le pas avant de le voir, mourra dans l'année») ou de sinais (v.g. o sinistro grasnar dos corvos que pontua várias cenas), que antedizem tanto o destino infausto do cavaleiro-amante, como a derrocada anunciada do mundo arturiano. Verdadeiramente antológica, a cena do confronto final – que, na *Mort Artu*, correspondia à batalha de Salesbières –, em que, em brutal carnificina, se digladiam os cavaleiros de Artus e de Mordret, detêm-se nos corpos caídos no campo de combate, reduzidos agora ao rangido metálico das suas armaduras, «carapaces vides, inutilés» (Cugier, 1985, p. 109), tornadas grotescamente redundantes. Nessa *wasteland* pós-apocalíptica, os corpos decepados e as armaduras ocas são, como bem os considera Cugier, «morceaux de geste» (Cugier, 1985, p. 112)¹⁴, sucata amontoadada de um tempo de epopeia que a voragem dissolvente do presente fez irreparavelmente ruir.

Sem poder demorar-me na caracterização do idioleto cinematográfico de *Lancelot du Lac*, convém, ainda assim, registar o modo como, aliando uma enunciação elíptica a recursivas sinédoques visuais (a janela iluminada de Guenièvre, os pendões dos cavaleiros no torneio de Escalot) e acústicas (o rumor metálico das armaduras, o relinchar aflito dos cavalos), Bresson subordina a narrativa fílmica a um regime de representação que depende mais da iteração de padrões tópicos e estilísticos do que da lógica do acontecimento¹⁵. Compreende-se, assim, que seja precisamente na discreta conjuração de alguns destes estilemas bressonianos, espécie de metonímicas assinaturas autorais, que, de modo mais evidente, se dá a ler, na

¹⁴ Como nota Vincent Amiel, «Dans *Lancelot du Lac*, nombre de plans montrent ainsi des fragments de corps: jambes, bassins, pieds de chevaliers, poitrail, œil, pattes de chevaux. Leur objet est identifiable mais insignifiant. Parfois ces fragments renvoient à la compréhension minimale de l'action: galop du cheval, départ du personnage. Mais la plupart du temps ce morcellement est un choix d'écriture, sans visée immédiate» (2014, p. 77).

¹⁵ Este *modus narrandi* foi já descrito como um «parametric mode of narration»: «a parametric narration is a style-centred one, that is, a large-scale structure determined by the stylistic choices of the author and not by the events of the narrative, and in which redundancy is a basic condition». (Alvim, 2019, p. 174)

série poética que Fernandes Jorge compõe a partir de *Lancelot du Lac*, a presença vestigial do antetexto cinematográfico. Mas não só: ele insinua-se também na errância infecunda e na melancólica desocupação dos cavaleiros, que já nenhuma esperança de ver o Graal congrega. Do *Lancelot*, de Bresson, como do Lançarot de Fernandes Jorge, emana, portanto, um em tudo semelhante «modern sense of absurdist void» (Pipolo, 2010, p. 282).

5. Se a datação flagrantemente anacrônica do «Diário de Lançarot do Lago pelos dias de Agosto do ano de 2008», integrado em *Pickpocket* (2009), poderá suscitar compreensível sobressalto hermenêutico no leitor, já a presença da sequência poética que, sob esse mesmo título, figura no volume não carecerá de especial justificação.

Organizado a pretexto de uma retrospectiva integral da cinematografia de Robert Bresson que teve lugar, em 2009, na Cinemateca Portuguesa, os poemas encontram-se, em *Pickpocket*, acompanhados, em premeditada cumplicidade interartística, de fotografias que reproduzem cenas de vários dos filmes do realizador (da responsabilidade da cineasta Rita Azevedo Gomes), bem como de imagens – de Alcino Gonçalves – das esculturas exibidas por ocasião da exposição homónima de Rui Chafes. O volume apresenta, tanto pelo esmero da execução gráfica, como pelo seu hibridismo iconotextual, evidentes afinidades com o livro de artista. Não cabendo aqui averiguar as modalidades e efeitos semânticos e processuais deste encontro interartístico e multissemiótico, que coloca em diálogo fecundo poesia, cinema, escultura e fotografia, ocupar-me-ei exclusivamente da série de poemas que João Miguel Fernandes compõe a partir de *Lancelot du Lac*, de Bresson, sem, neste caso, descurar a interlocução – mais pressuposta do que manifesta – que os textos estabelecem com o filme do realizador francês.

Essa fertilização cruzada entre cinema e poesia – ou, mais especificamente, entre a singular *poiesis* cinematográfica de Bresson e a oficina lírica de Fernandes Jorge – surge, desde logo,

programaticamente consignada nas três epígrafes que o poeta seleciona de entre os aforismos reunidos em *Notas sobre o cinematógrafo*: «*Remettre le passé au présent. Magie du présent*»; «*Modèle. Âme, corps inimitables*»; «*Montage. Passage d'images à des images vivantes. tout refleurit*». Na realidade, cada uma delas sintetiza um princípio de composição da cinematografia bressoniana que, num processo de transdução estilística, os poemas irão verbalmente tentar recuperar. Assim, o anacronismo criativo e a refiguração trans-histórica do passado, redimensionado à luz do presente, o deslocamento desreferencializador e metonímico do real imposto pelo poema e a função ressemantizadora da montagem são gestos de composição bressonianos que os poemas de Fernando Jorge, na sua morfologia e sintaxe, concertadamente exploram.

Titularmente apresentados como diário, cedo a leitura dos vinte e um poemas torna evidente a inoperância desta classificação, demonstrando que ela corresponde bastante mais a um efeito de leitura, por meio do qual se constrói a expectativa (e a ilusão) de ser este conjunto heterogéneo de textos obra de uma mesma mão, do que a um rótulo genológico consequente. Muito pouco aproxima estes poemas, aliás francamente díspares no seu estilo enunciativo e arranjo formal, do diarismo canónico. É certo que todos surgem antecedidos da convencional datação, se encontram dispostos segundo a ordenação calendar e evidenciam uma natureza fragmentária que se diria descendente da escrita diarística. Mas nenhuma unidade de tom – que forçosamente se manifestaria, fosse uma a consciência do sujeito que se escreve – ou lógica interna de sucessividade permite integrá-los num dispositivo de cariz diarístico. Por outro lado, as vozes que neles se cruzam são múltiplas e alternantes: se, em alguns textos, a fala é facilmente assimilável à de Lançarot (como acontece na entrada de 3 de agosto, onde se relata a investidura de Galaaz), noutros é Genevra quem detém a palavra (no dia 5 de agosto, por exemplo, reproduz-se um «Lamento da rainha Genevra») ou, então, ela pertence a um relator anónimo, ora coetâneo do mundo arturiano e

sua testemunha privilegiada, ora dele historicamente separado. Não é raro, aliás, que esta voz coincida, num curioso jogo de ventriloquismo intertextual, com a do narrador medieval que citacionalmente se chama ao poema, como acontece na entrada datada de 15 de agosto:

O conto dos cavaleiros. Alguns dos CL

Gallaaz, Tristam, Lançarot, Boorz de Gaunes,
Blioberis, Lionel, Estor dev Mares, Brandinor, Elaim o Branco,
Orunho, Ocursus o Negro, Acantam o Ligeiro, Danubre o
Curioso. Estes e outros, sem Tristam, eram da linhagem do rei
Bam e vieram à corte do rei Artur por amor a Lançarot.
Da linhagem do rei Branco: Galuam e Gaariet, Agravaim,
Grieres, Morderehet, Agroval, Persival, Corsidares, Maidaros e
Persives de Langaulos. (Jorge et al., 2009, p. 70)

Rapidamente se percebe que este catálogo enumerativo dos cavaleiros da Távola Redonda é diretamente decalcado do capítulo da *Demanda do Santo Graal*¹⁶, intitulado «O conto dos C e L cavaleiros da Tavola Redonda. Os nomes deles» (Nunes, 1995, p. 45-46), onde ele figura em versão mais longa. A intertextualização de fragmentos da *Demanda do Santo Graal* é, aliás, estratégia retomada em vários poemas, atestando a mesma tendência para a integração da dicção arcaizante no enunciado poético contemporâneo, prosseguindo um efeito de pluriestilismo que o autor inaugurara logo em *Crónica* e que, neste «Diário de Lançarot», se converte em verdadeiro exercício de mimetismo idiomático. É o que ocorre no poema datado de 3 de agosto, em larga medida moldado com base no relato da investidura de Galaaz, incluído na *Demanda*:

¹⁶ A *Demanda do Santo Graal* corresponde, como se sabe, à tradução portuguesa de uma versão tardia da *Queste* da Post-Vulgata, sendo, aliás, o testemunho mais completo que dela nos chegou.

Naquele dia armei cavaleiro Gallaz. Em aquele
tempo não podia achar donzel tão
formoso
em todo ele era tal
que não podia homem achar em que lhe cravasse, fora que
era manso em seu continente
o corpo havia bem talhado.

«Senhor
quem é este cavaleiro que ora fizeste?» Perguntou Boorz.
«Quem quer que seja
mais perfeito nunca vi de sua idade
e se for tão bom cavaleiro
muito bem lhe faria nosso Senhor». Disse Lionel.

Cavalgai e vamo-nos. Então cavalgámos. (Jorge et al., 2009,
p. 62)¹⁷

Diga-se, de passagem, que a sutura de discursos e a convocação de episódios ou personagens da *Demanda* são processos quase sempre cinematograficamente imotivados e não estabelecem, portanto, qualquer nexos anafórico consequente com o filme de Bresson. De facto, não encontramos em *Lancelot du Lac*, por exemplo, rasto dos episódios da espada no padrão¹⁸ (a que se alude no poema datado de 9 de agosto), da Besta Ladradora (referida na entrada de 10 de agosto), da donzela que Persival viu tornar-se «em forma de demo»¹⁹ (mencionada no poema de 16 de agosto) ou daquela outra que se matou por amor de Galaaz²⁰ (que surge no texto de 24 de

¹⁷ O poema retoma palavras extraídas de dois capítulos da *Demanda*, designadamente «Como Lancelot fez Galaaz cavaleiro» e «Como Lancelot viu Boorz e Lionel que veerom após el». Cf. (Nunes, 1995, p. 22-23)

¹⁸ Cf. *Demanda do Santo Graal*, cap. 11. (Nunes 1995, p. 26)

¹⁹ Cf. *Demanda do Santo Graal*, cap. 250. (Nunes, pp. 202-203)

²⁰ Cf. *Demanda do Santo Graal*, cap. 116. (Nunes, pp. 94-95)

agosto). Essencialmente destoantes do ascetismo hiper-realista de Bresson, esses episódios, uma vez acolhidos no diarismo poético do Lançarot de Fernandes Jorge, neles instalam uma retórica oscilante entre a arcaica impessoalidade do texto medieval, que extensamente se reproduz, e a irrupção imprevista do sujeito lírico, às vezes arditamente *doublé* em cavaleiro, impondo, assim, uma radical transcontextualização do discurso e do imaginário cavaleirescos. Veja-se, por exemplo, a entrada de de 24 de agosto:

Nuvem de aves brancas.

Ergueu a espada
feriu-se com toda a sua força
em meio do peito
caiu em terra
sob o cântico tangível, sob
as vozes que lhe falavam. E a donzela se matou por
amor de Gallaz. (...)

Anoitece nas almas. A palma das mãos, clareira de golpes.
O sexo na dissonância das vagas do mar interior.
E eu entan era cavaleiro
assi como vos agora sodes
e andava com eles
floresta e noite se estreitavam. (Jorge et al., 2009, p. 77-78)

Nem sempre, bem entendido, o *ethos* elocutório destes cavaleiros é devedor dos modelos arturianos que parecem querer emular. Com frequência, as palavras que enunciam, no seu intimismo confessional, flagrantemente contemporâneo, encontram-se bastante mais próximas daquelas que, noutras composições de Fernandes Jorge, são endossadas pelo sujeito lírico através do qual a voz autoral escolhe vicariamente dizer-se. Parece ser esse o caso das palavras que,

no poema de 20 de agosto, são proferidas por Persival, personagem em que o sujeito momentaneamente parece alterar-se:

«Eu vos recebo à porta
das coisas ocultas em mim,
oh corpo elaborado no cristal do veloz nocturno desejo» –
foi o que disse dom Persival
àquelas donzelas que lhe levaram nas brancas mãos licor de
amoras e frutas dos pomares de Camaalot. (Jorge et al., 2009,
p. 75)

Esta *nacionalização* das fontes medievais, de que a insistente reciclagem citacional da *Demanda* representa a mais evidente manifestação, prolonga-se, por outro lado, na sua *sincretização*. Na verdade, a par da novela de cavalaria, são também audíveis, em algumas destas composições, ecos difusos do cancionero galego-português, designadamente das cantigas de amigo e de amor, que nelas surgem em articulação com estilemas arturianos que evocam a tradição dos lais bretões:

Lamento da rainha Genevra

O meu amigo que me faz viver
em Camaalot
vem minha alma triste e coitada
desde que vi em Camaalot dom
Lançarot (...)

Irei p'lo do meu amigo ao nascer
da luz triste e coitada vem minha
alma quando morrer por ele por
ele e por mim. (Jorge et al., 2009, p. 63)

Onde estais Senhora minha
pois na torre coberta pela neve do inverno já não esperas?
(Jorge et al., 2009, p. 69)

A presença deste intertexto compósito – importado tanto do romance arturiano, como do lirismo galego-português – no tecido verbal dos poemas, se denuncia a intenção de aclimatar o imaginário bressoniano à tradição literária nacional, mesclando-o com os textos fundacionais da Idade Média ibérica, afastando necessariamente o «Diário de Lançarot do Lago» da pura éfrase cinematográfica, emancipando o texto e a meditação lírica nele vertida do estímulo fílmico que lhes serviu de impulso inicial. Num procedimento aliás perfeitamente sintonizado com a referencialidade rarefeita da poesia de Fernandes Jorge, também nestes textos só a custo se encontrará remissão nítida para cenas ou sequências específicas do *Lancelot* bressoniano. Na realidade, os poemas parecem escrever-se sobre (ou sob) a memória sedimentar e sincrética que as imagens do filme ajudaram a fixar e, por isso, eles não são nunca derivação parafrástica da narrativa cinematográfica, resultando antes da observação fortemente instanciada num espetador-poeta, cuja subjetividade transfigurante torna, muitas vezes, evanescente ou mesmo ininteligível a relação entre o cinema e a poesia ou, se se preferir, entre *Lancelot* e *Lançarot*.

Num texto que, dois anos antes, Fernandes Jorge escrevera para o volume intitulado *A Palavra* (2007), onde se reúnem poemas compostos a partir dos filmes de Carl Dreyer – a par de Bresson, outros dos seus cineastas diletos –, o autor expende reflexões sobre a sua poética da visão cinematográfica – a sua *ars videndi* – que aqui vale a pena relembrar:

Difícilmente fixo o nome de um realizador e nunca reconheço o nome de um actor. Não tenho alma de cinéfilo. O filme para mim foi sempre um universo de passagens bruscas, mesmo escarpadas, que vão de um estado de total adesão a um imediato esquecimento.

Às vezes a tensão é elevadíssima e cada imagem pode viver por si, sem ter em conta o que a precede ou o que se lhe segue. (...)

Dirão que vejo filmes não como quem vê filmes, mas como quem lê um romance. Talvez. (...)

A personagem fílmica combate o excesso da palavra do romance. Invade mesmo, com a sua possibilidade real e formal de precipitar a sua escrita na visibilidade imediata da imagem, o território da contenção e da reserva, do mais secreto e ilegível, do que é capaz, desde sempre, de invadir a gratuidade dos deuses e a insignificância que resulta da paixão humana: e muitos filmes, muitos talvez não, mas alguns (para não dizer bastantes) andarão de par com a arte da poesia. (Jorge et al., 2007, p. 43-44)

As homologias desta sumária antropologia visual com o *cinematógrafo* de Bresson são por demais evidentes. Bastará lembrar o modo como, ao valorizar a particular tensão significativa de algumas imagens e o seu poder de irradiação semântica, Fernandes Jorge coincide com os fundamentos da montagem descontextualizadora, fragmentária e elíptica praticada por Bresson²¹. Construídos sobre esse «imediato esquecimento» do filme e decorrendo, portanto, de uma operação de amnésia cinematográfica, os poemas retêm dele apenas imagens dispersas, narrativamente desagregadas, conjuradas em ordem aleatória, numa espécie de *ars combinatoria* de tipo interseccionista. Não será difícil reconhecer, em algumas passagens, a memória espectral do *Lancelot*, de Bresson, e de algumas das suas imagens icônicas: a violência expressionista do combate sanguíneo entre cavaleiros, outrora congoçados pela fraternidade das armas; a *surdécoupage* obsessiva e o uso magistral da elipse na filmagem

²¹ Idêntica aproximação foi já sugerida, a propósito dos poemas que Fernandes Jorge compôs a partir do filme *Mouchette*, de Bresson, também integrados em *Pickpocket*: «A qualidade poética dos textos de João Miguel Fernandes Jorge relaciona-se também com o mecanismo sugerido por Bresson como o ‘sistema da poesia’ e que consiste em pegar em elementos o mais diversos possível, e aproximá-los numa certa ordem que não é a ordem habitual». (Freitas, 2020, p. 54)

do torneio de Escalot, o ininterrupto rumor metálico das armaduras que, no filme, envergam estes cavaleiros-ciborgues medievais:

Um braço decepado. Corpos sobre corpos. (...)

Armadura sobre armaduras. Cavalo sem montada perde-se em corrida

Os pendões caídos, nas cores vivas, calam as

linhagens. Recebem nas figuras do tecido

o sangue que dos corpos correu.

(Jorge et al., 2009, p. 61)

As viseiras estão já descidas. O cavalo escava o chão. A espora sangra-

-lhe o lado. Rompem velozes os cavaleiros. Uma e outra vez.

Lança

contra lança, escudo contra escudo. Caiu ferido. Caiu morto o

companheiro no jogo – julgaste o seu corpo uma quimera? – sofre a

morte em luzeiro de sangue. (Jorge et al., 2009, p. 68)

Lá fora o frio das estrelas, o passo metálico, em

guarda, de um cavaleiro em armadura. (Jorge et al., 2009, p. 69)

Embora reveladoras de um significativo trânsito interprocessual entre cinema e poesia, estas zonas de mais nítida funcionalidade ecrástica não esgotam as afinidades entre o Lancelot de Bresson e o Lançarot de Fernandes Jorge. Elas encontram-se também, segundo creio, na consciência por ambos os cavaleiros compartilhada de que, como lapidarmente se anuncia logo no poema de abertura, «Não é do cráter sagrado a demanda/ o próprio Deus é/ o objeto da procura de/ tanto estio e séculos invernaís» (Jorge et al., 2009, p. 60). Se, em *Lancelot du Lac*, «le naufrage du monde arthurien est présenté comme la métaphore du naufrage vers lequel se dirige le nôtre, à partir du moment où il a renoncé à toute dimension spirituelle» (Bretèque,

1996, p. 163), no «Diário de Lançarot do Lago», insinua-se um travo de niilismo decetivo, que nasce da contemplação de um mundo que se descobre desabitado de transcendência e onde nem já o rumor das armaduras – espécie de último murmúrio de uma distante memória épica – consegue iludir a mais irredimível solidão:

(...) Que significa este
silêncio, porquê este silêncio? Somos apenas um
sopro nos confins da luz. (Jorge et al., 2009, p. 86)

As palavras são de Lançarot. Mas Lancelot não diria melhor.

Referências

- ALVIM, Luíza – Robert Bresson: cineasta do contemporâneo. *Revista Imagofagia*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Vol. 4 (2011). [Acedido a 22 de fevereiro de 2021]. Disponível na Internet: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/161/133>
- Rhythms of Images and Sounds in Two Films by Robert Bresson. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*. Cluj-Napoca (Romania): Sapientia Hungarian University of Transylvania. Vol. 16 (2019), p. 173-187.
- AMARAL, Fernando Pinto do – Das paisagens do acaso à «alegria de um destino» em João Miguel Fernandes Jorge. In *O Mosaico Fluido. Modernidade e Pós-Modernidade na poesia portuguesa contemporânea mais recente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- AMIEL, Vincent – *Lancelot du Lac de Robert Bresson*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2014.
- BELLO, Maria do Rosário Lupi – Oliveira e Bresson: o «ver» e o «ser» da Sétima Arte. In *Texto e Tela: Ensaios sobre Literatura e Cinema*. São Paulo: FFLCH/Universidade de São Paulo, 2014, p. 15-31.
- BRESSON, Robert – *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2008.
- BRESSON, Mylène – *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*. New York: New York Review Books, 2016.
- BRETÈQUE, François de la – Une «figure obligée» du film de chevalerie: le Tournoi. *Cahiers de la Cinémathèque*. Vol. 42-43 (1985), p. 20-26.
- Présence de la littérature française du Moyen Âge dans le cinéma français. *Cahiers de Recherches Médiévales (XIII^e-XV^e siècles)*. Vol. 2 (1996), p. 155-165.
- BUSTAMANTE, Emílio – O fazedor de milagres. In *Robert Bresson*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 2011, p. 22-33.
- CUGIER, Alphonse – «Lancelot du Lac» de Robert Bresson. Le Moyen Age revisité ou la dimension tragique du XX^e siècle. *Cahiers de la Cinémathèque*. Vol. 42-43 (1985), p. 108-113.

- D' ARCENS, Louise – Introduction. Medievalism: scope and complexity. In *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 1-13.
- FREITAS, Sofia Mota – «Pensas que é proibido morrer?» – um olhar entre *Mouchette*, de Robert Bresson, e os «Poemas de Mouchette», de João Miguel Fernandes Jorge. In *Cinema e Outras Artes III. Inquietudes Artísticas*. Covilhã: Editora LabCom, 2020, p. 47-60.
- GUIMARÃES, Fernando – [recensão a] João Miguel Fernandes Jorge, *Porto Batel, Da Crónica do Rei Pedro. Alguns Primeiros Capítulos. Colóquio/Letras*. Vol. 18 (1974), p. 69-70.
- *A Poesia Contemporânea e o Fim da Modernidade*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- JORGE, João Miguel Fernandes – Boorz de Gaunes e a rainha Ginevra no Castelo de Palmela. In *Uma paixão inocente*. Lisboa: Edições Cotovia, 1989, p. 99-112.
- *Obra Poética*. Vol. IV (*Crónica, Actus Tragicus, O Roubador de Água*). Lisboa: Editorial Presença, 1991
- A Sombra do Verão. In *No Verão é Melhor Um Conto Triste*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000, p. 51-70.
- JORGE, João Miguel Fernandes [et al.] – *A Palavra*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2007.
- JORGE, João Miguel Fernandes [et al.] – *Pickpocket*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2009.
- KOBLE, Nathalie [et al.] – Passé présent. Le Moyen Âge en question(s). In *Passé Présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*. Paris: Éditions Rue d'Ulm, 2009, p. 7-24.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel – João Miguel Fernandes Jorge. In *Os Dois Crepúsculos. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981, p. 223-244.
- João Miguel Fernandes Jorge. In *Um Pouco da Morte*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 219-231.
- Classicismo greco-latino e helenismo em *O Barco Vazio*, de João Miguel Fernandes Jorge. *Humanitas*. Vol. XLVII (1995), p. 1027-1045.
- João Miguel Fernandes Jorge. In *Rima Pobre. Poesia Portuguesa de Agora*. Lisboa: Editorial Presença, 1999, p. 170-213.
- MENDES, Victor – [recensão a] *A Jornada de Cristóvão de Távora. Segunda Parte. A Jornada de Cristóvão de Távora. Terceira e Última Parte. Colóquio/Letras*. Vols. 125-126 (1992), p. 261-262.
- NUNES, Irene Freire (Ed.) – *A Demanda do Santo Graal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995
- PAQUETTE, Jean-Marcel – La dernière métamorphose de Lancelot. *Cahiers de la Cinémathèque*. Vols. 42-43 (1985), p. 103-107.
- PIPOLO, Tony – *Robert Bresson: A Passion for Film*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- ROCHA, Luís de Miranda – [recensão a] João Miguel Fernandes Jorge, *Crónica. Colóquio/Letras*. Vol. 49 (1979), p. 74-75.
- ROUSSEL, François; SIVAN, Pierre – O último acto é sangrento... *Lancelot du Lac* de Robert Bresson. In *Lancelote*. Lisboa: Editora Pergaminho, 1998, p. 119-138.

SÉGUY, Michelle – Armas e amor, perdidamente. In *Lancelote*. Lisboa: Editora Pergaminho, 1998, p. 9-32.

SENA, Jorge de – Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950. In *Estudos de Literatura Portuguesa-II*. Lisboa: Edições 70, p. 59-86.

Filmografia

BRESSON, Robert – *Lancelot du Lac* [Registo vídeo]. Paris: Gaumont, 2008. 1 DVD (80 min.), cor.

Ana Maria Machado é professora na Universidade de Coimbra, onde se doutorou com a dissertação intitulada *A representação do pecado na hagiografia medieval. Heranças de uma espiritualidade eremítica*, e membro do Centro de Literatura Portuguesa da mesma universidade. A sua investigação e publicações repartem-se entre a literatura medieval (hagiografia e literatura moral e religiosa), literatura comparada (imagologia), ensino da literatura e da literatura digital (leitura e criação). Atualmente é diretora dos mestrados em ensino de Português e coordena o projeto “Murais e Literature. Criação digital em contexto educativo”, no âmbito da linha de investigação “ReCodex: formas e transformações do livro”. Nos últimos anos tem-se dedicado ao estudo do medievalismo na literatura portuguesa.

Série Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2023

Obra publicada com

Coordenação Científica



Centro de
Literatura
Portuguesa

1 2



9 0



IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS