

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

VANESSA ANNECCHINI SCHIMID

**A DONZELA *LAIDA* E O ENIGMA DA FEIURA
EM A *DEMANDA DO SANTO GRAAL***

VITÓRIA
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

VANESSA ANNECCHINI SCHIMID

**A DONZELA LAIDA E O ENIGMA DA FEIURA
EM A DEMANDA DO SANTO GRAAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré
Co-orientadora: Profa. Dra. Maria Del Valle Ojeda

VITÓRIA
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais da
Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S335d Schmid, Vanessa Anecchini, 1985-
A donzela laida e o enigma da feiura em A demanda do
Santo Graal / Vanessa Anecchini Schmid. – 2017.
113 f.

Orientador: Paulo Roberto Sodré.

Coorientador: Maria Del Valle Ojeda.

Disserta o (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura portuguesa – História e crítica. 2. Literatura
medieval. 3. Personagens literários. 4. Feiura. 5. Graal – História
e crítica. I. Sodré, Paulo Roberto, 1962- . II. Valle Ojeda, María
del. III. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de
Ciências Humanas e Naturais. IV. Título.

CDU: 82

VANESSA ANNECCHINI SCHIMID

A DONZELA LAIDA E O ENIGMA DA FEIURA
EM A DEMANDA DO SANTO GRAAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) do Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos Literários.

Aprovada em 00 de 00 de 2017.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)
Orientador

Profa. Dra. Maria Del Valle Ojeda
Università Ca' Foscari Venezia
Co-orientadora

Profa. Dra. Leni Ribeiro Leite
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)
Membro titular

Profa. Dr. Lino Machado
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)
Membro suplente

Prof. Dr. Vincenzo Arsillo
Università Ca' Foscari Venezia
Membro titular

Prof. Dr. Vanessa Castagna
Università Ca' Foscari Venezia
Membro suplente

A Yara Anecchini, por apoiar todos os meus sonhos,
e a Vitor Anecchini, meu maior exemplo de dedicação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Paulo Roberto Sodré, pela dedicação, generosidade, incentivo e paciência, que não somente foram imprescindíveis no desenvolvimento deste trabalho, mas também contribuíram para despertar minha opção pela pesquisa acadêmica.

À professora Maria Del Valle Ojeda por se disponibilizar à co-orientação neste trabalho, e aos professores que tornaram minha passagem pela Universidade Ca'Foscari, em Veneza, um grande aprendizado.

Agradeço às professoras Fabíola Padilha Trefzger, Leni Ribeiro Leite e Bárbara Botter pelos preciosos ensinamentos ao longo do curso de Pós-Graduação.

Pelo carinho e generosidade, agradeço à querida amiga Sara Novaes Rodrigues.

Meu agradecimento ao Sandro Rebonato pelas palavras de acalento e por estar sempre ao meu lado.

Principalmente, a Nayara Lima, cujo lugar nos agradecimentos ficou no fim, tão somente porque eu sempre soube da dificuldade que seria agradecer à altura à melhor amiga que alguém poderia ter, sem a qual esse percurso jamais teria sido de tal maneira especial.

[...] a mulher é como um esconderijo
que dissimularia alguma coisa.

Serge André

RESUMO

Analisa a feiura feminina no contexto medieval (século XIII), por meio da personagem donzela *laida* de *A demanda do Santo Graal*, considerando a ambiguidade de sua figura, dada a importância de sua função benevolente – prevenir Galvam do seu trágico destino – *versus* o adjetivo “feia”, que lhe é atribuído em substituição a um nome que a particularizaria. Busca compreender, portanto, tais aspectos antagônicos que configuram a ambiguidade da personagem e sua relação com a percepção masculina da mulher naquele período. Procura comprovar a hipótese de que a donzela *laida*, a despeito da polarização característica dos estudos sobre o feminino na *Demanda*, em que a mulher é idealizada à luz do amor cortês ou condenada em geral por parte do cristianismo, com a exceção de Santa Maria, inscreve-se em um entrelugar marcado pelas culturas celta e cristã, dentro de um universo de evidente teor pedagógico, moralista e misógino.

Palavras-chave: Narrativa medieval portuguesa. *A demanda do Santo Graal* – Crítica e interpretação. Personagem feminina medieval. Feiura medieval – Tema literário.

ABSTRACT

This work analyses the feminine ugliness in the Medieval context (13th century) by means of a study of the character *laida* in *A demanda do Santo Graal*, when considering the ambiguity of her figure and having in mind the importance of her benevolent function – to prevent the tragic destiny of Galvam – versus the adjective “ugly”, which she is given in order to not particularize her. Therefore, tries to understand such antagonistic aspects that configure the character’s ambiguity and its relation to the masculine perception of women in that period. It tries to prove the hypothesis that *laida*, in spite of the polarization that characterizes the feminine studies about *A demanda do Santo Graal*, in which woman is idealized under the light of courteous love or generally condemned by Christianity with the exception of Holly Mary, the aim of this dissertation is to prove the hypothesis that *laida* inscribes herself in a between place marked by Celtic and Christian cultures, inside a universe of evident misogynist and pedagogic tone.

Keywords: Medieval Portuguese Narrative. *A demanda do Santo Graal* – Criticism and interpretation. Medieval Feminine Character. Medieval Ugliness – Literary Theme.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A DEFINIÇÃO DO FEIO E DO BELO	22
1.1 A BELEZA DO OUTRO MUNDO.....	32
1.2 A EXALTAÇÃO DA BELEZA NO AMOR CORTÊS.....	35
2. A FEIURA DA MULHER BELA: O OLHAR MISÓGINO MEDIEVAL	44
2.1 A FEIURA FEMININA COMO MARGINALIDADE.....	45
2.2 AS BELAS FEIAS DA <i>DEMANDA</i>	52
3. O ENIGMA DA DONZELA LAIDA	73
3.1 OS SENTIDOS E OS TRAÇOS DE <i>LAIDA</i>	74
3.2 A DONZELA <i>LAIDA</i> E SUA “BELEZA”.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

O contato inicial com a novela de cavalaria *A demanda do Santo Graal* (c. 1245 [2005])¹ se deu em 2009-2010, quando desenvolvemos o subprojeto de Iniciação Científica intitulado “Enigmas heráldicos em *A demanda do Santo Graal*” (SCHMID, 2010)², em que analisamos os brasões que integram a tradução portuguesa dessa novela medieval e examinamos a relação entre os referidos ornamentos alegóricos e a função narrativa dos cavaleiros, interpretados à luz da doutrina cristã medieval e da ordem de cavalaria que regem ideologicamente a novela.

O trabalho de Iniciação Científica teve como um de seus resultados a publicação do capítulo do livro *Pessoa, persona, personagem*, intitulado “Enigmas heráldicos em *A demanda do Santo Graal*” (SCHMID, 2009, p. 395-402). Considerando a relevância do percurso do estudo referente à novela, que desencadeou a pesquisa do tema eleito para a elaboração desta dissertação, julgamos importante trazer à luz, sinteticamente, os princípios do estudo realizado anteriormente.

A demanda do Santo Graal, considerada o maior monumento literário da Idade Média portuguesa, se insere na intitulada “Matéria de Bretanha”, conjunto de poemas narrativos e novelas que têm em comum o tema das aventuras de Artur e seus cavaleiros destemidos (LAPA, 1981; MEGALE, 1992, p. 1). É possível, como pensam alguns críticos, que nenhuma outra produção tenha sido tão difundida na Idade Média (MEGALE, 1988, p. 1).

¹ As notas referentes à *Demanda* indicarão, a partir de agora, apenas a sigla DSG, o ano e o número da página.

² Esse subprojeto fez parte do projeto de pesquisa “Aspectos histórico-culturais d’*A demanda do Santo Graal*: a donzela feia, o cavaleiro e as insígnias”, de Paulo Roberto Sodré, registro PRPPG-Ufes n. 10378/2009.

A novela é uma tradução portuguesa de cerca de 1245 (de que se tem uma cópia em pergaminho do século XV, o manuscrito 2594 da Biblioteca Nacional de Viena) de um manuscrito francês perdido. Trata-se de uma obra que faz parte de um ciclo tardio da literatura arturiana, nomeado Pseudo-Boron ou, posteriormente, Post-Vulgata, cuja temática abarca vários elementos como o Graal, a lenda de Artur, o romance entre Lancelot e Guenièvre e a história de Tristão, “articulados entre si no sentido de formar um conjunto unificado e totalizante” (NUNES, 2005, p. 7).

Apoiada em aspectos contextuais de origens diversas – como as cruzadas, a cortesia amorosa, a ascensão da cavalaria a partir de Carlos Magno, bem como a voga do neoceltismo com a conquista normanda em 1066 (MONGELLI, 1992, p. 63), a *Demanda* trata da busca dos cavaleiros da Távola Redonda pelo cálice sagrado: o Graal, após sua aparição miraculosa no dia de Pentecostes, na corte de Artur.

O sistema cavaleiresco da narrativa, como analisa Heitor Megale, é motivado não mais por desígnios cortesês, mas superiores, espirituais (1992, p. 38). A força da cavalaria residia no exagero dos seus corajosos, fantásticos e enigmáticos objetivos, e os elementos que estruturam a novela são, desse modo, alegóricos, devendo ser interpretados à luz da doutrina cristã (MONGELLI, 2005, p. 22). Buscando produzir efeitos moralizantes, a obra desempenha uma função pedagógica. Assim, como afirma José Carlos Miranda, “A cavalaria é tomada integralmente como metáfora da humanidade, constituindo cada cavaleiro um tipo específico de conjunções de vícios e virtudes” (1996, p. 92).

Para definir o que é alegoria, Quintiliano afirmou que é uma “metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido” (apud CEIA, 2009). Santo Agostinho explica que: “Chama-se alegoria a palavra que soa de um modo, mas acaba significando outra coisa diferente” (apud LAUAND, 2007, p. 13). Isidoro de Sevilla define o termo como “a expressão de

um conceito distinto: Se diz uma coisa, mas é preciso entender outra”³ (1993, p. 345, tradução nossa). Heinrich Lausberg, em seu estudo moderno sobre a Retórica, base dos conceitos anteriores, explica que “é a metáfora, que é continuada como tropo de pensamento, que está ligada, numa relação de semelhança, a esse pensamento em causa” (1993, p. 249).

Com efeito, a relevância do estudo das alegorias – muitas vezes confundidas com o símbolo⁴ –, que permeavam o modo de pensar medieval, pode ser traduzida nas seguintes palavras de Umberto Eco: “O homem medieval vivia efetivamente num mundo povoado de significados, reenvios, sobre-sentidos, manifestações de Deus nas coisas, numa natureza que falava continuamente numa linguagem heráldica, em que um leão não era só um leão...” (1989, p. 69).

Assim como a noção de símbolo e alegoria imbricam-se no Medieval, a linha que separa a fronteira entre os conceitos de emblema e símbolo também é tênue, ocasionando algumas apropriações, por vezes, inadequadas. Michel Pastoureau (2006, p. 13, tradução nossa) desfaz os possíveis equívocos, explicando que

O emblema é um signo que indica a identidade de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos: o sobrenome, o escudo de armas, o atributo iconográfico são emblemas. Pelo contrário, o símbolo não tem como significado uma pessoa física, mas uma entidade abstrata, uma ideia, uma noção, um conceito. Com frequência, alguns signos, algumas figuras, alguns objetos são ambivalentes; são eles próprios emblemas e símbolos⁵.

³ “la expresión de un concepto distinto: Se dice una cosa, pero es preciso entender otra”.

⁴ Até o século XIII, os medievais compreendiam os termos alegoria e símbolo quase sempre como sinônimos. Ambas eram, portanto, utilizados com sentido de equivalência (ECO, 1989, p. 73).

⁵ “El emblema es un signo que indica la identidad de un individuo o de un grupo de individuos: el apellido, el escudo de armas, el atributo iconográfico son emblemas. Por el contrario, el símbolo no tiene como significado una persona física, sino una entidad abstracta, una idea, una noción, un concepto. Con frecuencia, algunos signos, algunas figuras, algunos objetos son ambivalentes; son a su vez emblemas e símbolos”.

Nesse sentido é que nosso trabalho procurou observar um dos aspectos da *Demanda*: a presença e o significado dos símbolos dos escudos e seu efeito numa narrativa de evidente teor alegórico e moralista.

Derivado dessa investigação, nosso anteprojeto para o Mestrado, “Personagem e heráldica: uma relação dialética em *A demanda do Santo Graal*”, pretendia inicialmente ampliar os resultados da Iniciação Científica, pesquisando a estreita ligação entre heráldica e composição de personagens, apoiado nos estudos de Cesar Dominguez (2005; 2006). Desse propósito inicial resultou a publicação do artigo “A heráldica em *A demanda do Santo Graal*” (SCHIMID, 2016).

Contudo, ao observarmos esse aspecto nos estudos iniciais da pós-graduação, deparamos a noção de beleza e de feiura na novela e sua estreita conexão com as personagens femininas. Embora pudéssemos tratar desse tema tendo como objeto de análise a figura masculina, os “fremosos” cavaleiros arturianos, optamos, numa revisão dos objetivos do anteprojeto – e em consideração, sobretudo, à atualidade e à pertinência de uma discussão que paute (a partir de uma obra fundamental para a compreensão de valores e ideias que duram até hoje) a permanência da misoginia nos tempos presentes de *empoderamento* feminino –, pelo estudo de uma personagem chave no desenvolvimento da *Demanda*, a donzela *laida*, cujo sentido parece se irradiar por outras personagens, como rainhas e filhas de rei, marcadas ao mesmo tempo pelo feio e pelo belo, o que poderíamos considerar as “insígnias” do feminino.

A Idade Média, referente aos séculos XI-XIII⁶, foi um período, como se sabe, assolado por tenebrosas guerras, invasões e pestes (RICHARDS, 1993, p. 13-14). A miséria atingiu boa parte da população medieval a partir do século XIII (DUBY, 1998, p. 24); catástrofes e conflitos, o medo da fome, da morte e do

⁶ Utilizamos a divisão proposta por Jacques Le Goff, na qual o autor sistematiza a época que durou mais de dez séculos, dividindo-os em quatro períodos: o primeiro insere-se entre a Antiguidade tardia e a alta Idade Média, do século IV ao IX; o segundo, do século IX ao ano mil; o terceiro, do século XI ao XIII; por fim, o quarto, que compreende os séculos XIV e XV (2013, p. 13-14).

inferno (RICHARDS,1993, p. 82), são exemplos de calamidades que enfearam, por conseguinte, o ambiente e a população amedrontada, desprotegida e mal cuidada.

A literatura desse período, sobretudo produzida nos séculos XII e XIII, como os romances e a lírica trovadoresca, contraditoriamente, revela a beleza de um mundo povoado por lindos cavaleiros e belíssimas damas em jogos de comportamento e de afetos sofisticados, haja vista o objeto preferencial de sua representação: a corte. Além do gosto refinado do público cortês, outra explicação, não menos importante, para a beleza estampada nesses textos literários é a de que tal característica “embelezava a realidade” (LE GOFF, 2006, p. 96) em tempos difíceis de guerras e cruzadas.

A beleza esteve, frequentemente, atrelada ao bem e, portanto, aos heróis e às heroínas da narrativa e da lírica, especialmente na segunda metade do século XII, cujos autores e público, majoritariamente, endossavam a conexão bondade-beleza-cortesia. Conforme assegura Michel Pastoureau sobre a beleza dos heróis arturianos: “O modelo é a corte de Artur. É lá que encontramos as damas mais belas, os cavaleiros mais valentes...” (1989, p. 49).

Com efeito, ao longo da história, ao contrário da beleza, que, amiúde, esteve conectada ao bem, sua interface, a feiura – e a carga pejorativa que ela carrega – esteve, frequentemente, ligada ao mal. O teor depreciativo da feiura incidiu na Idade Média com maior ênfase sobre indivíduos marginalizados, dentre eles as mulheres, em especial as velhas (BOTTELA, 2005, p. 15). Assim, qualquer indivíduo que possuísse tal atributo, ou que de alguma forma se desviasse de um ideal de beleza, apresentando, por exemplo, alguma deformidade, era segregado da sociedade. Francisco de Souza Gonçalves explica que

Qualquer diferença entre pessoas [...] aparência física, que pudesse causar espanto, estranheza, ou surpresa era motivo suficiente para que se buscasse um meio de afastar esquisitices alheias dos entes queridos, principalmente das crianças, seres mais facilmente influenciáveis. Assim, pessoas portadoras de alguma doença

contagiosa, como lepra, por exemplo, [...] estiveram à margem da sociedade considerada “normal”, ou seja, à margem das pessoas agentes da moral imposta pela Igreja Cristã (2011, p. 81).

Na *Demanda*, que trata em 715 capítulos da busca dos cavaleiros da Távola Redonda pelo cálice sagrado, o Graal, e da constante luta contra sua inclinação ao pecado, encontramos a beleza, sobretudo a feminina, como possibilidade de expressão ou revelação prioritariamente relacionada às tentações da carne e, por conseguinte, ao pecado. É o caso da filha do rei Brutos, descrita como a mais formosa donzela do reino de Logres, que tenta seduzir Galaaz, descrito como o mais formoso e o mais casto donzel do reino de Logres (DSG, 2005, p. 93), assim como Isolda, cuja beleza é a causa da perdição de Tristão, como descreve o narrador que nos expõe os vários “contos” que compõem a novela: “maldita seja a beldade de Iseu per que o assi havemos perdudo ca, [5, d] se ela nom fosse, nom leixara el em niũa guisa que ele nom veese a esta festa tam grande” (DSG, 2005, p. 30). Outro exemplo é o da filha do rei Hipônemes, “tam fremosa que em todo o reino de Logres nom havia tam fremosa cousa” (DSG, 2005, p. 448), que dá a luz a uma besta, fruto da copulação com um demônio. Dentre os exemplos citados, é possível dizer que o mais representativo é o da Rainha Guinevere, a cuja beleza Lancelot não pode resistir, deflagrando, a partir da traição do casal, a ruína dos amantes e do Reino de Artur⁷.

Se a beleza pode desencadear a feiura do pecado, o feio propriamente dito (“que pudesse causar espanto, estranheza, ou surpresa” [GONÇALVES, 2011, p. 81]) é percebido em geral como a evidente expressão do vício. Depreendem-se da feiura, no entanto, características que correm sob o signo da

⁷ A literatura cortês, escrita anteriormente à *Demanda*, a exemplo dos romances de Chrétien de Troyes e das canções trovadorescas provençais, preconiza o amor livre e fielmente devotado à mulher, ou seja, o *fin’amors*. Tal concepção de amor era incompatível com a relação conjugal e, por esse motivo, valorizava a fidelidade ao amor fora do casamento. Vemos como exemplo *Lancelote*, de Troyes, em que todos os atos do cavaleiro estão em perfeita consonância àquela ideologia amorosa (BURIDANTE, 2000, p. 43). Após a cristianização dos temas referentes à “Matéria de Bretanha”, a cortesia amorosa foi condenada e, conseqüentemente, isso se refletiu na literatura, por exemplo, na *Demanda*, em que percebemos claramente a noção de pecado relacionado com o amor extraconjugal.

ambiguidade, como é o caso da personagem donzela *laida*⁸, cuja função é pressagiar o destino do cavaleiro Galvam e alertá-lo sobre os malefícios de sua ida na demanda. Assim, como é revelado no episódio do capítulo 29 (“Como a donzela laida chegou a casa de rei Artur”), entra no palácio uma donzela que trazia uma espada, propondo ao rei a revelação de uma maravilha logo que cada cavaleiro presente a retirasse da bainha. Nos episódios seguintes, 30 (“Como a donzela fez tirar a espada”) e 31 (Como el-rei defendeu a Galvam que nom fosse”), são apresentadas tanto a visão da donzela *laida* sobre os crimes vindouros de Galvam como a súplica do rei ao cavaleiro para que ele não entrasse na demanda, como podemos observar na seguinte passagem: “Entam a filhou Galvam e, tanto que a sacou da bainha, tornou toda coberta de sangue, toda de ãa parte e da outra, tam queente e tam vermelho como se a sacassem do corpo de homem ou de chaga” (DSG, 2005, p. 39). Em seguida transcorre o diálogo entre o rei e a donzela *laida*; posteriormente, o pedido de Artur ao sobrinho:

Quando os do paaço virom [9, d] esto disserom:

– Esta é das grandes maravilhas que vimos peça há.

E disse el-rei a Galvam:

– Rogo-vos que nom vades em esta demanda, ca mui gram mal pode ende sair. Donzela, cuidades que é este o homem que vós buscades?

– Nom no cuido, disse ela, mas sei verdadeiramente que se i vai que fará tam gram dano nos cavaleiros que aqui som que todo seu linhagem nom nos poderá cobrar.

E el-rei bem no creeu que dizia verdade e disse a Galvam:

– Sobrinho, eu vos rogo que fiques aqui e nom vades a esta demanda (DSG, 2005, p. 39).

Como se percebe, a donzela, apesar de sua ação notadamente bondosa, recebe do autor (ou do tradutor da novela) o adjetivo negativo *laida*. Essa ambiguidade na descrição da mulher nos chamou a atenção e conduziu-nos a uma investigação sobre a noção de beleza e de feiura na novela.

A partir da explicação de Cesar Dominguez (2005, p. 201-202) sobre a funcionalidade dos personagens medievais – estes, segundo o autor, compostos por um maior número de atributos físicos, sociais, éticos e anímicos

⁸ As acepções dessa palavra, “feia” ou “ferida”, serão discutidas no capítulo respectivo à personagem.

– é que focalizaremos nossa análise, a fim de compreender o que tal componente, a feiura, indica naquele universo alegórico da *Demanda*, cujos sentidos revelam-se de maneira mais ou menos aparente através de elementos diversos, como personagens, aparições, presságios e objetos mágicos. Como nos lembra Michel Pastoureau (1989, p. 87), “A civilização medieval é uma civilização do signo. Palavras, gestos, hábitos, tudo tem um sentido aparente e um sentido oculto”.

Os fenômenos de implicações mútuas, como a beleza e a feiura, temas caros à Literatura e às Artes em várias instâncias, sempre estiveram às voltas com as imbricações e paradoxos que subjazem à criação artística de cada época. A propósito da correlação de tais manifestações, manifestam-se várias teorias estéticas, da Antiguidade à Idade Média, cujos pressupostos repousam sobre a percepção do feio como sendo a antítese do belo, dada a desarmonia daquele, que, portanto, transgrediria as regras sobre a beleza, fundamentada na proporção “tanto física quanto moral”, ou na ausência de um elemento que, em sua natureza, um ser deveria ter (ECO, 2014, p.133).

Consoante a tal princípio, Umberto Eco lança mão dos estudos de Karl Rosenkranz, em sua *Estética do feio*, pois o autor traduz a concepção dialógica entre os dois termos:

Não é difícil entender que o feio, enquanto conceito relativo, só é compreensível em relação a outro conceito. Este outro conceito é o belo: o feio só existe enquanto existe o belo, que constitui seu pressuposto positivo. Se não houvesse o belo, o feio efetivamente não existiria, pois só existe como negação daquele. O belo é a ideia divina originária e o feio, sua negação, tem justamente enquanto tal uma existência apenas secundária. Não no sentido de que o belo, como é belo, possa ser simultaneamente feio, mas no sentido em que as mesmas determinações que constituem a necessidade do belo convertem-se em seus opostos [...] o feio é relativo porque não pode encontrar em si, mas somente no belo a sua medida (ROSENKRANS, apud ECO 2014, p. 136).

Pautando-nos em tal perspectiva, torna-se inescusável explorar o conceito de feiura por meio de seu oposto; como uma via de mão dupla, recorreremos aos dois conceitos antagônicos, não somente para melhor apreensão do tema em

questão, mas por constatarmos a ausência de poucos tratados sobre a feiura, visto que ao longo dos séculos ela foi definida essencialmente como o avesso da beleza.

Considerando, pois, o teor pedagógico⁹ do nosso *corpus* de análise, não é possível reduzir o feio à constatação – a qual, a propósito, Umberto Eco (2007, p. 9) chamou de simplista – de que a feiura seria apenas o contrário da beleza, muito embora a ela tenhamos que por vezes recorrer, se não para resgatar através da cosmovisão da época o que era agradável à percepção, mas, ao menos por meio de seu contrário, identificar o que era repulsivo.

Embora relevante para a compreensão do significado da novela anônima e traduzida para o português no século XIII, os estudos sobre *A demanda do Santo Graal* não vêm observando pontualmente, salvo melhor informação, esse tema da feiura na descrição de personagens, em especial, as femininas. Alguns trabalhos discutem a representação feminina, mas sem destacar o significado da feiura na narrativa exemplar.

Dos trabalhos mais recentes, Alessandra Conde da Silva, em sua dissertação intitulada *A palavra, o trabalho das agulhas e o choro da donzela irmã de Persival d'A demanda do santo Graal: uma alegoria cristã* (2008), investigou uma personagem feminina - a irmã de Persival - como figura alegórica e, portanto, ideológica, na *Demanda*; Adriana Maria de Souza Zierer escreveu o trabalho “Imagens femininas n’*A Demanda do Santo Graal*” (2009), cujo objetivo foi abordar a polarização da mulher na novela, alocada entre figura positiva e negativa; Francisco de Sousa Gonçalves desenvolveu alguns artigos sobre o feminino, tais como “*Magis movent exempla quam verba*’ – as pecadoras, os cavaleiros e uma retórica de condenação do feminino em *A Demanda do Santo Graal*” (2011) – acerca da mulher compreendida como fonte do pecado – e “A mulher na literatura arturiana, entre a vilania e a

⁹ A novela é, segundo Lênia Márcia Mongelli, centrada no conceito cristão de culpa, assim “os membros da Távola Redonda servem a um princípio religioso e cavalheiresco que os antecede e ao qual têm de se amoldar, de certa maneira uniformiza o comportamento” (1995, p. 116). Por esse motivo é que, na *Demanda*, para alcançar a salvação, a condição é “comportar-se à luz de princípios encarnados em nada menos do que no próprio Filho de Deus” (p. 146).

divindade: em busca da essência céltica na construção da *persona* de Morgana Le Fay” (2013).

Todos os títulos mencionados têm em comum o estudo do feminino como eixo central na *Demanda* e foram observados como ponto de partida para verificarmos que, apesar de haver uma consistente fortuna crítica a respeito do feminino na *Demanda*, não conseguimos encontrar trabalhos acerca da feiura feminina na obra. Nossa investigação, desse modo, pretende avançar nas conclusões sobre a presença feminina na novela, o que justifica seu empreendimento.

Para desenvolvermos nossa discussão sobre a feiura e a donzela *laida*, operamos com metodologia interdisciplinar por meio de leituras filológicas e críticas sobre *A demanda do santo graal*, como as de Irene Freire Nunes, Lênia Márcia Mongelli, Heitor Megalle; sobre aspectos da narrativa medieval, como as de Cesar Dominguez; de investigações historiográficas sobre aspectos sociais e culturais do século XII e XIII, como as de Jacques Le Goff, Georges Duby, Michel Pastoureu; sobre as mulheres desse período, como as de Carla Casagrande, Patrizia Bottella, Jacques Dalarun, Claudia Opitz, Paulette L’Hermite-Leclercq; Diane Owen Hughes, José Rivair Macedo, Luisa Marinho Antunes; sobre a história da feiura e da beleza, como as de Umberto Eco, e de discussões culturais e literárias acerca dos celtas, como as de Maria Nazareth Alvim de Barros.

O *corpus* de nosso trabalho, *A demanda do Santo Graal*, foi editado parcialmente por vários filólogos como Karl Reinhardstoettner, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Otto Klob (NUNES, 2005, p. 12-13). A edição integral foi realizada por Augusto Magne e publicada em 1944. Diante das críticas de Joseph Piel, Magne corrigiu e publicou sua nova edição em 1955-1971, complementada pelo fac-símile do manuscrito. Dada a dificuldade de acesso a esta obra, Irene Freire Nunes propõe “uma leitura crítica” e fiel da novela (p. 13), veiculada em duas edições: a de 1995 e a de 2005, revista pela autora. Vale notar que sua leitura leva em conta a edição incompleta proposta

por Joseph Piel (p. 14), o que lhe garante ainda mais a confiabilidade da empreitada.

Embora fosse aconselhável, optamos por não trabalhar com o microfilme do códice, da Biblioteca Nacional de Viena, dada a dificuldade de acesso ao original, à mídia e a seu fac-símile. Desse modo, limitamo-nos à credibilidade de que goza a edição de Irene Freire Nunes, cientes dos limites e dos riscos de tal escolha.

Este trabalho pretende expor os argumentos, análises e exemplos em três capítulos. O primeiro, “A definição do feio e do belo”, tratará da teorização dos dois conceitos, uma vez que compreendemos a importância de delinear a ideia de beleza para a configuração da feiura; o segundo, “A feiura da mulher bela: o olhar misógino medieval”, discorrerá a respeito da noção de mulher belíssima apontada como um perigo ao homem, a partir da análise de algumas personagens da *Demanda*; o terceiro, “O enigma da donzela *laida*”, examinará a personagem *laida*, considerando seus aspectos caracterológicos, como a sensibilidade para a visão e/ou presságio e sua feiura, pontos centrais em sua atuação e dimensão simbólica na narrativa.

1. AS DEFINIÇÕES DO FEIO E DO BELO

A despeito de admitirmos que a feiura pode assumir em cada período histórico diferentes faces, o consenso sobre o seu caráter assustador atravessou a história em todas as épocas, bem como outras características às quais ele se associa. Com vistas a compreender o conceito de feiura, assim como os aspectos aos quais ele se relaciona, recorreremos às definições axiomáticas, por assim dizer, sobre aquilo que é feio. Em a *História da feiúra*, Umberto Eco afirma que seus sinônimos são:

repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflito, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (2007, p. 16).

Não menos importante, arrolam-se as definições do belo, caracterizado por ser: “bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, agradável, garboso, delicioso, fascinante, harmônico, maravilhoso, delicado, leve, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, legendário, fantástico, mágico...” (ECO, 2007, p. 16).

Definido, minimamente, o conceito de feiura e de beleza, para o ponto de partida de nosso trabalho, incidiremos o foco da pesquisa sobre as faces do feio na Idade Média, em especial nos séculos XII e XIII. É, contudo, necessário não perder de vista que para descortinar um conceito tão complexo torna-se profícuo visitar, por vezes, a Antiguidade, visto que tal período influenciou o pensamento medieval, bem como avistar os seus rastros deixados na Modernidade, que engendrou alguns de seus pressupostos sobre a feiura a reboque do período medieval. Decerto, não obstante a localização temporal, a

interface feiura/beleza transcende os limites estéticos enraizados na história e engendra-se sob a égide dos critérios políticos e sociais (ECO, 2007, p. 10), recaindo tais aspectos na chave de leitura para a nossa investigação.

Reconhecendo que os medievais “tinham um olhar voltado para a antiguidade” (ECO, 1989, p. 15), é necessário, embora sem adentrarmos detidamente neste recorte histórico, observar algumas heranças conceituais da feiura provenientes do pensamento grego, que nos deem pistas de compreensão da concepção medieval de tal aspecto.

Com efeito, às voltas com o tema da crueldade, o mundo grego, assim como o romano, era fascinado com o tipo de feiura física e moral oriunda da mitologia. A literatura desse período trouxe a lume a maldade de muitos personagens pressupostamente belos, a saber: Medeia, que mata os próprios filhos para vingar-se do infiel Jasão; Pélops, que foi morto por seu pai e sua carne entregue por ele aos deuses; Egisto, que mata Agamemnon para tomar-lhe a mulher, dentre outras narrativas em que irrompem à superfície do texto as atrocidades cometidas por seus personagens. Como se sabe, é um universo povoado também por seres assustadores que circulam com suas formas híbridas e horrendas, a exemplo das sereias, em Homero; Cila e Caríbdis, em Virgílio; além de sátiros, centauros e Medusa, a belíssima Górgona que recebeu de Atena o castigo da monstruosidade. Como afirma Umberto Eco: “É um mundo dominado pelo mal, no qual as criaturas, mesmo as belíssimas, realizam ações ferozmente atrozés” (2007, p. 34). É, pois, a partir dos antigos, que o mundo cristão organizou sua própria ideia horrenda de feiura, usando as monstruosidades por eles descritas como pretexto para dar a ver a falsidade dos mitos pagãos (p. 34).

Sem encerrar o sentido que a feiura pode promover na Antiguidade, compreendemos, por ora, que ele terá reverberações no Medievo. Prova disso é que, à semelhança do pensamento medieval, o ideal de perfeição (*kallokagathia*), a partir do qual tencionamos acessar os propósitos da imperfeição, isto é, de seu oposto, compreende que é “mais preciosa a beleza que está nas almas do que aquela que está nos corpos” (ECO, 2007, p. 28).

Encontramos, aqui, no pensamento antigo, um ponto de contato entre ambos os períodos, haja vista que ao *topos* da beleza interior se dedicará grande parte dos teólogos e filósofos da Idade Média, como, por exemplo, Ramon Llull, em cujo pensamento está a ideia de beleza atrelada ao bem, ou seja, à ordem moral. Em virtude disso, como Ricardo da Costa afirma, Llull explica que “aos olhos espirituais é coisa muito feia ver no homem as falsidades, as traições e os enganos, as cobiças e outros vícios” (LLULL, Ramón, apud COSTA, 2010). De acordo com o que Eco expõe, à luz da *Summa theologica*, II, 145, 2, no texto “Beleza moral”, de São Tomás de Aquino, escrito no século XIII, “A Beleza espiritual consiste no fato de que o comportamento e os atos de uma pessoa sejam bem proporcionados segundo a luz da razão” (AQUINO, Tomás de, apud ECO, 2014, p. 89). Não é difícil compreender tal conexão dialógica se partimos de um dos elementos da tríade cristã: Jesus Cristo, pois sua imagem reverbera o perfeito enlace entre beleza e bondade, conforme assinala Paulette L’Hermite-Leclercq: “Jesus era ‘belo, bom e estava em toda parte” (1990, p. 284).

Se, *a priori*, a temática do feio é essencialmente complexa, com a Idade Clássica tardia e com o advento da era cristã, a questão da feiura torna-se mais profunda. Sob essa perspectiva, Umberto Eco (2007, p. 43) explica que, no início da sensibilidade cristã e da arte que a exprime, tornam-se centrais a dor, o sofrimento, a morte, a tortura e as deformações físicas sofridas, especialmente relacionadas à Paixão de Cristo, cujo mote patético (*pathos*) será a espinha dorsal de diversos textos literários e visuais do Medievo.

Como vimos preliminarmente, a feiura medieval esteve, dentre outros aspectos, profundamente atrelada ao sofrimento cristão, que se deu, sobremaneira, pela penitência que busca a redenção dos pecados. É, contudo, necessário lembrar que a temática acerca do corpo, por meio do qual se obtém a punição carnal, é atravessada pela tensão entre repressão e exaltação, à semelhança de outros temas conflituosos na Idade Média, pois o corpo é humilhado e condenado, mas também através dele encontrar-se-á a salvação, alcançada por meio de seu sacrifício. A respeito do assunto, Jacques Le Goff explica:

Na Idade Média o corpo é, reiteremos, o lugar de um paradoxo. Por um lado, o cristianismo não cessa de reprimi-lo. [...] Por outro, ele é glorificado, sobretudo por meio do corpo padecente de Cristo, sacralizado na Igreja, corpo místico de Cristo (2006, p. 35).

Assim, o sofrimento do corpo, exteriorizado, por exemplo, pela feiura de uma pele sofrida, exaltava o sacrifício em nome de Cristo; é o caso dos eremitas que, segundo a tradição, têm a pele embrutecida pela longa jornada penitente no deserto (ECO, 2007, p. 56).

A despeito da hostilidade por parte da Igreja à prática da flagelação, a autopunição remetia à Paixão de Cristo, segundo seus praticantes, quase sempre mulheres, e, a partir do século XIII, tendia a se tornar “um selo de santidade, um signo de efusão do Espírito Santo” (LE GOFF, 2006, p. 56). À mulher, eixo central do nosso estudo, pesa o tema da dor com maior intensidade, legitimado a partir da Bíblia Sagrada, quando diz Deus a Eva que ela dará à luz na dor e Adão ganhará o pão com o suor de seu trabalho. Assim, “haverá não somente de morrer, mas também sofrer. Ao homem o labor, à mulher a dor” (LE GOFF, 2006, p. 112).

Vale lembrar que a lógica do pensamento medieval sobre a relação entre corpo e feiura não repousa apenas na penitência, a qual nesse caso é voluntária, possuindo, portanto, uma acepção louvável. Mas, como em uma cadeia de sentidos, o sofrimento do exterior do corpo pode transcender seus limites físicos, apontando para aspectos interiores ou morais, como é o caso das chagas provocadas por doenças como a lepra, que refletem, a partir das feridas expostas, as doenças da alma, por assim dizer, pois, segundo Le Goff, “as relações entre a alma e o corpo são, por sua vez, dialéticas dinâmicas e não antagônicas” (2006, p. 36).

Na esteira desse pensamento, sobre o qual reside uma relação de causa e efeito, ou, ao menos de interseção, entre interior e exterior, encontra-se a explicação teológica medieval para os estigmas da carne, uma vez que:

O leproso é assim um pecador que busca libertar sua alma e seu corpo de suas imundices, em particular da luxúria. O corpo sofredor

do leproso é a lepra da alma. Considerava-se com frequência que o leproso foi engendrado por seus pais em períodos durante os quais a copulação é proibida aos conjugues [...] a lepra é o produto do pecado e o do pior deles, o pecado sexual (LE GOFF, 2006, p. 107).

Concernente aos assuntos que aproximam a temática do feio ao corpo, percebemos que, seja por meio da exaltação ou da humilhação, “o corpo se torna paradoxalmente o coração da sociedade medieval” (LE GOFF, 2006, p. 31).

Ainda com vistas a descortinar o pensamento medieval no que tange à visão cristã sobre a feiura, trazemos à superfície outro aspecto sobre o feio: a desarmonia. Depreende-se a partir do que não é harmônico e, por conseguinte, do que não é perfeito, aquilo que é não semelhante ao Divino, ou seja, ao que se relaciona às trevas e à escuridão. A fim de identificar de que modo se opera tal pensamento, Umberto Eco busca em São Tomás de Aquino os sentidos da proporção. Para ele, a beleza existe apenas quando há uma determinada proporção, ou seja, quando cada coisa tem todas as partes. Assim, Umberto Eco explica o pensamento do filósofo medieval: “Para Tomás, a proporção é um valor ético no sentido em que a ação virtuosa realiza uma justa proporção de palavras e atos, segundo uma lei racional, e por isso deve-se falar de Beleza (ou de fealdade) moral” (2014, p. 88). Um exemplo simbólico de proporção relacionado à beleza é o avestruz, ele representa a justiça, “porque suas penas perfeitamente iguais revelam a ideia de unidade...” (ECO, 1989, p. 71). Soma-se a isso a ideia de adequação à função de cada ser, que equivale a dizer que cada coisa ou pessoa deve exercer sua própria função. Por isso, ainda que algo seja concebido com a matéria-prima mais valiosa, poderia ser considerado feio consoante o pensamento de São Tomás, por exemplo. Nesse sentido, um corpo mutilado, desproporcional, ou incapaz de realizar a função para a qual foi designado é apropriadamente chamado de feio (ECO, 2014, p. 111).

A partir dos desequilíbrios e das desconformidades dos seres, segundo Aquino, é possível encontrar um ponto de contato não só do pensamento antigo, mas também da visão moderna com esse olhar medieval. Trata-se de perceber o

feio como aspecto intrínseco à alteridade, cujo sintoma não é um *Zeitgeist* exclusivo daquela época, pois atravessa diversos períodos históricos. Prova disso é que encontramos tanto em Jacques de Vitry (século XIII) como em Friedrich Nietzsche (século XIX) o teor do seguinte pensamento: “provavelmente os ciclopes que têm um olho só se espantam com aquele que tem dois, como nós nos assombramos com as criaturas que têm três olhos” (VITRY, Jacques de, apud, ECO, 2007, p. 10); modernamente, Nietzsche nos explica sobre o belo e o feio, ambos definidos a partir de um modelo específico:

No fundo, o homem se espelha nas coisas, considera belo tudo o que lhe devolve a sua imagem. [...] O feio é entendido como sinal e sintoma da degenerescência [...] Cada indício de esgotamento, de peso, de senilidade, de cansaço, toda espécie de falta de liberdade, como a convulsão, como a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, a forma da dissolução, da decomposição [...] tudo provoca a mesma reação: o juízo de valor ‘feio’. [...] O que odeia o ser humano? Não há dúvida: o *declínio de seu tipo*” (apud ECO, 2007, p. 15).

Desse modo, tanto em um como em outro pensador é possível deduzir de suas afirmações que “eram impiedosamente definidos como feios os erros da natureza” (ECO, 2007, p. 16).

Do ponto de vista literário e artístico, o feio é elaborado com frequência apoiado em características pejorativas, cujas particularidades imprimem à obra de arte a revelação do gosto medieval, isto é, as imagens dos personagens eram elaboradas de acordo com o ideal de beleza ou de feiura presentes na época; se o indivíduo era belo, conseqüentemente era engendrado com a pele clara e cabelos loiros; se era feio, possuía cabelos negros ou ruivos. O feio, com efeito, esteve estampado no retrato de vilões¹⁰. Corroborando tal pensamento, deparamo-nos com a seguinte explicação de Patrizia Bottela: “Na mentalidade medieval, beleza e feiura são categorias opostas, e feiura como negatividade absoluta é representada na esfera da injúria”¹¹ (2005, p. 20, tradução nossa). A esse propósito, Michel Pastoureau acrescenta que a

¹⁰ O termo vilão é aqui utilizado no sentido de vilania, isto é, aquilo que é vil, desprezível, reles.

¹¹ “In the Medieval mentality beauty and ugliness are opposite categories, and ugliness as absolute negativity is represented to the realm of vituperation”.

despeito de não se conhecerem com precisão as regras da estética corporal, reconhecem-se os elementos que um cavaleiro sedutor não deve ter:

cabeça e orelhas grandes, cabelos ruivos ou muito pretos, sobrancelhas longas, pilosidade facial excessiva, olhos encovados, nariz curto e achatado, narinas grandes, boca fendida até as orelhas, lábios grossos, dentes amarelos e irregulares, pescoço maciço e curto, dorso arqueado, ventre proeminente, braços curtos, pernas finas, dedos curvos e pés grandes (1989, p. 148).

Características como o cabelo ruivo se relacionam ainda, segundo o autor, àqueles que emblematizam o mundo do “Inferno”. É o caso, por exemplo, de Mordered,

o traidor da lenda artúrica: filho incestuoso do rei Artur, trai seu pai e essa traição provoca a destruição do reino de Logres e a decadência de todo o universo dos cavaleiros da Mesa Redonda. É o caso dos senhores rebeldes das lendas épicas ou dos romances cortesês¹² (PASTOUREAU, 2006, p. 221, tradução nossa).

No que se refere à cor vermelha atribuída aos cavaleiros vilões, o autor explica que não se restringe apenas a “cavaleiros ruivos”, mas a qualquer um que carregue consigo tal signo cromático. Como exemplo há alguns personagens dos romances de Chretien de Troyes, os quais aparecem no caminho dos heróis para matá-los ou desafiá-los, como Esclados, o Ruivo¹³, de *Yvain, o cavaleiro do leão*; desse modo, “sempre se trata de cavaleiros animados por más intenções, às vezes vêm do outro mundo e dispostos a fazer correr sangue”¹⁴ (PASTOUREAU, 2006, p. 227, tradução nossa).

Na cor da pele e do cabelo identificam-se valores positivos ou negativos apregoados na sociedade medieval, refletidos nos textos literários. Neles, os autores do século XII e sua respectiva audiência validavam a identidade entre o

¹² “el traidor de la leyenda artúrica: hijo incestuoso del rey Arturo, traiciona a su padre y esa traición provoca el derrumbe del reino de Logres y la decadencia de todo el universo de los caballeros de la Mesa Redonda. Es el caso de los señores rebeldes de las leyendas épicas o las novelas”.

¹³ O personagem Esclados, o Ruivo, é um dos antagonistas da trama. Ele é o assassino de Calogrenant, primo do protagonista Yvain, que será o responsável por vingar a morte de seu parente. Vale lembrar que Esclados, o Ruivo, é também o primeiro marido de Laudine, a mulher por quem Yvain se apaixona.

¹⁴ “siempre se trata de caballeros animados por malas intenciones, a veces venidos del outro mundo y dispuestos a hacer correr sangre”.

“Bem” e o “Belo”, assim como entre o “Mal” e o “Feio”. É, portanto, plausível que os heróis que circulavam pelo espaço literário traduzissem através de uma bela aparência seus valores interiores, como a bondade e a honra. Exemplo disso é que nos romances de meados do século XII as heroínas possuem “a pele clara, o rosto alongado, os cabelos louros, a boca pequena, os olhos azuis e as sobrancelhas pequenas” (PASTOUREAU, 1989, p. 146). A cor branca está, pois, associada, em geral, à luz, ao dia (TOSTES, 1983, p. 39). O branco é a cor da vida e da paz, como se pode notar no texto bíblico, fundamento da ideologia ocidental cristã: “Disse Deus: Haja luz; e houve luz. E viu Deus que a luz era boa; e fez a separação entre a luz e as trevas” (BÍBLIA, Gênesis, 1, 4).

Modelo inegável de beleza é a rainha Guinevere, cuja brancura é anunciada, de antemão, por seu nome, pois, como explica Maria Nazareth Alvim de Barros:

[...] em qualquer forma que seu nome seja usado, conserva-se o radical *gwen*, que possui o significado de branco nas línguas de origem celta. O branco, cor do sacerdócio entre os celtas, se ligava à ideia de belo e bom e, numa extensão de seu sentido, implicava dourado e, no caso de personagens femininos, louro. Guenièvre em francês ou Gwenhyfar em galês significa Branca Aparição ou Bela Aparição (1998, p. 315).

O par antitético da clareza, sabe-se, é a escuridão. Dela provém a personificação das trevas que ocorre por meio de personagens malignos, ou por vezes, ambíguos, uma vez que rompem a polaridade de suas figuras de acordo com a obra e o período que as retratam. É o caso das personagens Viviane e Morgana:

Suas descrições físicas não se encaixam no padrão de beleza tradicional da heroína literária e do modelo de mulher feminina. Elas não são brancas, delicadas, incólumes e douradas como Guinevere, o modelo clássico: elas são descritas como “morenas”, “escuras” e “feias” (PINHEIRO, 2011, p. 129).

A polaridade de sentido entre as cores preto e branco é explicada no seguinte trecho:

[...] a oposição vida-morte é a mais importante do início da cultura. A correspondência cromática da binariedade vida-morte está na

oposição branco-preto. A morte desde os primórdios, vinculada ao desconhecido e às trevas, é origem da simbologia ocidental do preto. O preto, além de ser a cor da morte e das trevas, é a cor do desconhecido e por isso provoca medo (BYSTRINA, apud GUIMARÃES, 2002, p. 91).

Embora haja, com frequência, uma explícita relação entre as cores e seus respectivos sentidos, não é possível apreendê-las de maneira unívoca, dado o seu caráter polissêmico, pois “todas as cores, com efeito, podem considerar-se de maneira positiva ou negativa”¹⁵ (PASTOUREAU, 2006, p. 226, tradução nossa). Um bom exemplo dos vários sentidos que a cor pode abarcar é a relação entre beleza ou feiura com a cor vermelha. Conforme explanado, esse exemplo cromático produz, frequentemente, quando relacionado à cor do cabelo, uma valoração negativa; há, no entanto, uma premissa sobre a beleza que o contradiz. Trata-se de compreender que um belo corpo é por definição aquele que, refletindo o sangue que circula internamente, expõe através da pele, sua cor vivaz. Segundo a explicação de Umberto Eco sobre o pensamento de Isidoro de Sevilha a respeito de beleza, a “Beleza física’ vem de *venis*, isto é, do sangue, enquanto *formosus*, ‘belo’, vem de *formo*, que é o calor que move o sangue; de sangue vem também *sanus*, que se diz de quem não é pálido” (2014, p. 113).

A partir das diversas possibilidades de interpretação das cores, podemos afirmar que é, pois, extraído o sentido de cada cor em conjunto com a interpretação do personagem que ela qualifica ou emblematiza.

Da feiura na literatura do Medievo depreendemos seu caráter repelente, como no exemplo da reação de uma personagem da *Chanson d’Elie*, de Saint-Gilles, a qual prefere fugir a casar-se com um homem feio, nesse caso, por ser velho: “Não quero um velho de pele enrugada [...], uma pele que não parece doente por fora, mas que por dentro está roída pelos vermes; não poderei suportar sua pele flácida, e prefiro fugir como uma cativa” (apud PASTOUREAU, 1989, p. 21).

¹⁵ “todos colores, en efecto, pueden considerar-se de manera positiva o negativa”.

Neste ponto do trabalho, após considerações preliminares acerca da feiura, consideramos adequado questionar: seria possível que a feiura estivesse indubitavelmente relacionada ao Mal ou ao caráter pejorativo? A resposta reside, a despeito de uma maior inclinação para o assentimento, em conjecturarmos uma possibilidade de ambivalência nessa relação, sem maniqueísmos, o qual tencionamos compreender, ao investigar as pistas sobre esse conceito na Idade Média dos séculos XII e XIII. A comprovação de tal pensamento, isto é, sobre o ponto de vista oscilante ou ambíguo a respeito da feiura, está no fascínio dos medievais pelos monstros e seres híbridos ou disformes (ECO, 2014, p. 142). A respeito do paradoxo identificado na repulsa da feiura e, ao mesmo tempo, na atração provocada por ela, São Bernardo questiona e exclama, após reprovar os monstros de pedras dos claustros de Cluny, confirmando, apesar de tudo, o encanto que eles exercem: “O que vêm fazer, nos claustros sob os olhos dos irmãos a rezar, essa galeria de monstros ridículos, essa confusa *beleza* disforme e essa bela deformidade?” (LE GOFF, 2006, 149, itálico nosso). Soma-se a isso a explicação de Umberto Eco a respeito da *Suma*, atribuída a Alexandre de Hales:

[...] o Universo criado é um todo que deve ser apreciado em seu conjunto, onde as sombras contribuem para que melhor resplandeçam as luzes, e mesmo aquilo que pode ser considerado feio por si mesmo mostra-se belo no quadro da Ordem Geral. É a ordem em seu conjunto que é bela, e desse ponto de vista redime-se também a monstruosidade que contribui para o equilíbrio desta ordem (ECO, 2014, p. 148).

Diante das alterações de sentido e da profundidade do assunto, bem como a centralidade desse assunto para o desenvolvimento de nosso trabalho, desdobraremos o tema da feiura, especialmente nas particularidades que concernem à feiura feminina na Idade Média, com vistas a compreender as possibilidades de sentido provenientes do adjetivo atribuído à donzela *laida*, em *A demanda do Santo Graal*.

Discorrer sobre o tema da feiura feminina, relacionada a uma personagem da *Demanda*, nos exige percorrer os caminhos da transformação de um ideal literário de beleza relacionado ao Bem, impressos inicialmente nos romances cavaleirescos, até a instauração do medo – por parte dos clérigos – da

sedução maléfica que a beleza, sobretudo a feminina, poderia provocar. Isso porque consideramos que a personagem, via de regra, é configurada para representar e tipificar seu discurso, por meio de sua aparência física (SILVA, 2008, p. 51). Acrescenta-se ainda, sobre o estereótipo feminino, que ele é o acesso ao conhecimento da natureza da mulher, pois ela pode ser “feia, bela, ou sem identidade. Ela, assim como os homens, deve servir, imperiosamente, à causa posta em alegoria” (SILVA, 2008, p. 104). Portanto, perfazer tais caminhos nos permitirá responder o que a feiura feminina representa na *Demanda*, quando, neste caso, a ela está atrelada a previsão de um destino que poderia impedir a destruição dos melhores cavaleiros da Távola Redonda e, talvez, a destruição do Reino de Logres.

1.1 A BELEZA DO OUTRO MUNDO

A fim de compreender um dos exemplos fulcrais da beleza arturiana, que posteriormente transformou-se em feiura, faz-se necessário comentar o substrato celta que alimentou a literatura cavaleiresca da época, bem como seus elementos que a ajudaram a se constituir. Dentre estes destacamos a irrupção do maravilhoso pagão na Matéria de Bretanha, isso porque entre os itens celtas utilizados como fonte literária está um do qual tencionamos tratar: a fada medieval. Esta figura entra no cenário literário do século XII, em função de um encontro de culturas somado ao apreço do medievo pelo maravilhoso. Esses seres feéricos eram mulheres sobrenaturais que transitavam entre os espaços encantados e humanos e controlavam o destino dos homens (BARROS, 1998, p. 280).

Assim, as lendas de origem celta, que transitavam entre o bem e o mal, o sagrado e o profano, infiltraram-se na literatura sob a tolerância da Igreja, que a essa altura já estava estruturada (BARROS, 1998, p. 166).

A irrupção do Maravilhoso nos séculos XII e XIII pode ser explicada a partir de várias constatações. O maravilhoso foi vítima de repressão por vários séculos e, neste momento, aproveitando uma brecha permitida pela Igreja, já estruturada, eclode de maneira desenfreada, como tudo que é reprimido por muito tempo (1998, p. 291)

Como referimos na introdução deste trabalho, o ciclo arturiano apresentou, em seu início, personagens belíssimos, os quais possuíam uma relação direta com o “Belo” e o “Bem”, visto que a mentalidade medieval operava segundo o equilíbrio entre o ser e o parecer (BARROS, 1998, p. 167). Dentre eles, não é possível omitir a presença das fadas.

As fadas eram as senhoras do outro mundo, seres de uma beleza sem par, e, conforme explica Hilário Franco Júnior,

O mundo das fadas era claramente hedonista, oferecendo com fartura a seus habitantes alimentos finos, o amor físico de belas mulheres, cantos agradáveis acompanhados por harpas e violas, distrações variadas, suntuosidade e beleza em tudo (1995, p. 115).

A relação entre a beleza e o mundo feérico não se encerra apenas na presença das fadas; ela está para além de sua figura, encontra-se já em seu *habitat*, onde o belo parece florescer em toda a parte; trata-se do paraíso celta, conhecido como o Outro Mundo, onde “Seus habitantes vivem em eterna felicidade, alimentam-se de comida farta e abundante, são curados e amados por mulheres de extraordinária beleza” (BARROS, 1994, p. 97). Um de seus paraísos se consagrará junto ao nome de Artur e de sua famosa corte: Avalon¹⁶. Essa ilha fantástica “acaba se convertendo no domínio das ‘damas que sabem todos os encantamentos’”¹⁷ (ALVAR, 1997, p. 19, tradução nossa).

No que tange ao ciclo arturiano, podemos dizer que as primeiras personagens intituladas fadas foram Morgana e a Dama do Lago, ou Viviane; a primeira recebeu também o epíteto¹⁸ de *Faée* (BARROS, 1998, p. 280). Há, no entanto, outras personagens que apresentam feições célticas, muito embora não

¹⁶ “No plano mítico, a ilha de Avallon é o mais célebre *omphalos* celta, e é lá que o rei Arthur descansa para um dia retornar e libertar os bretões do domínio estrangeiro” (BARROS, 1994, p. 106).

¹⁷ “acaba convirtiéndose en el dominio de las ‘damas que saben todos los encantamientos del mundo’”.

¹⁸ Observamos a frequência de epítetos não somente na *Demanda*, com os exemplos de Elaim o Branco, Lelas, o Ninho, Acatam, o Ligeiro, Queia, o Mordomo, mas também em outros textos artúricos como *O romance de Tristão e Isolda* e *Perceval ou o Romance do Graal*, onde aparecem Isolda, a Loura, e Perceval, o Galês, respectivamente.

carreguem explicitamente signos de fada; é o caso da rainha Guinevere, que assim como Isolda, a Loura, mantinha relação com antigas divindades celtas. Isso equivale a dizer que, a despeito de essas personagens serem criações, travestidas de damas cortesãs, não se distanciaram da ancestralidade celta pagã (p. 315). Desse modo, depreendemos da beleza de Guinevere sua relação, a um só tempo, com o mundo das fadas e com a criação cortês. Uma evidência disso é a eternidade, por assim dizer, de sua beleza. Conforme esclarece Maria Nazareth de Barros:

Guenièvre é mais velha que os amantes, inclusive Lancelot, mas sua beleza e juventude continuam a ser ressaltados nos romances, que jamais fazem menção a sua idade. Ela é o tipo de mulher que não envelhece, é a mãe e amante que aparece sempre bela aos olhos de todos os filhos amados (1998, p. 315).

Não é raro encontrarmos personagens femininas com uma função de suma importância. Sua centralidade é possível identificar sem dificuldades em narrativas celtas; sua valoração e beleza eram comumente relacionadas à Deusa Mãe, que por sua vez se relacionava à Soberania. Sobre o assunto, podemos encontrar mais explicações nas seguintes palavras:

A noção de Soberania celta é simples em seu princípio. Ela é sempre de essência feminina e é uma alegoria da terra da Irlanda, personificada por uma jovem e bela mulher, rainha da Irlanda ou de uma província [...], de beleza tentadora e resplandecente, ela é eterna, conforme o princípio que representa e encarna (BARROS, 1994, p. 78-79).

Definir os significados e funções da personagem Guinevere, como suas relações com a cultura celta e o amor cortês, nos habilita ainda a compreender um modelo erigido a partir da influência mítica pagã sobre a criação do fenômeno literário cortês. Tal pensamento explica-se se identificarmos na literatura celta uma frequente preocupação com o tema do amor focalizado no feminino, que desencadeará nos “ulteriores romances de cavalarias e no amor cortês” (BARROS, 1994, p. 84). Isso não significa dizer que existe uma evidente relação de causa e consequência, mas de intertextualidade literária.

No que diz respeito aos pontos de contato entre os personagens de ambas literaturas, ou seja, sobre os pares literários, por assim dizer, entre as diferentes épocas, encontramos a seguinte explicação:

É interessante observar ainda o desenvolvimento do amor cortês, que se manifesta no norte da França, na primeira metade do século XII, e que se ligou facilmente às heranças latentes que pulsavam em solo gaulês. Foi um regresso às origens adormecidas de uma civilização que, embora rude, agressiva, “bárbara” para olhos profanos, dava ao homem uma mulher que os considerava seres divinos. O cavaleiro e a dama da corte nada mais foram que o resgate da deusa e do guerreiro celtas. Esta dupla visão de divindades, que havia dominado os solos celtas da França, Grã-Bretanha e Irlanda, e que foi pouco a pouco esmagada, eclode num mesmo momento histórico, resgatando ao mesmo tempo a glória masculina e a Soberania feminina (BARROS, 1994, p. 169-170).

Além de belas donzelas e animais, em que as fadas poderiam metamorfosear-se, elas eram conhecedoras de ervas mágicas, filtros amorosos e outros recursos encantatórios (BARROS, 1998, p. 336). Não é difícil, portanto, compreender porque esses seres foram transformados pela Igreja em bruxas, que mais tarde “a Inquisição perseguiu e queimou” (BARROS, 1998, p. 332).

Proporcionalmente ao declínio das fadas no ciclo arturiano, transformadas em arquétipos de bruxas – a exemplo de Morgana, na *Demanda*, sobre quem trataremos mais adiante –, a beleza das fadas, ulteriormente será condenada, assim como qualquer relação com os seres pagãos.

1.2 A EXALTAÇÃO DA BELEZA NO AMOR CORTÊS

Dissertar sobre o tema da feiura e da beleza relacionadas à mulher no período medieval, em particular nos séculos XII e XIII, implica invariavelmente explicar sobre um fenômeno literário que eclodiu nesse tempo: o amor cortês, também denominado fino amor (*fin' amors*). Tomemos a explicação de Georges Duby sobre o assunto: “a Europa do século XII descobriu o amor, o amor profano ao mesmo tempo que o amor místico. Isso não se deu sem tormento nem necessidade. A alta sociedade perdia sua brutalidade. Uma nova ordem se instaurava” (DUBY, 1994, p. 83). Duby acrescenta que esse período se

estabeleceu a partir da necessidade de se conter a desordem sexual provocada por “pretendentes, fogosos e sorrateiros” e “presas tentadoras”, bem como da certeza de que a mulher era perigosa; segundo os homens de todas as instâncias da sociedade, elas eram “o fermento da desordem e que era urgente conjurar esse perigo elaborando um código de comportamento que regulasse da melhor maneira as relações entre o masculino e o feminino” (DUBY, 1994, p. 84).

Em tal contexto histórico, aos poucos, o sul da França se afastava da bruteza predominante do norte e, conseqüentemente, instaurava-se uma refinada maneira de viver, na qual eram valorizados o conforto, a vestimenta e os prazeres mundanos (BARROS, 1998, p. 257). A disseminação desse ideal põe em cena nos meios aristocráticos uma maior preocupação com a aparência (PASTOUREAU, 1989, p. 88). Assim, sobre as mudanças no modo de viver daquela sociedade, explica Barros:

Se estas mudanças se operaram através do contrato promovido pela primeira cruzada, quando o esplendor bizantino foi descoberto, ou se deu através de outras vias, o certo foi que uma transformação profunda se manifestou nos costumes, no ideal de vida e de classe nobre das cortes senhoriais. Adquiria-se prestígio, quando estava rodeado de serviços especializados, mas, ao mesmo tempo, o ser cortês e ser generoso passou a fazer parte dos hábitos do povo (BARROS, 1998, p. 257).

As cortes senhoriais recebiam e abrigavam artistas de toda espécie, responsáveis pela elaboração da literatura cortês, de que emanava o amor como tema central, bem como o gosto por essa nova arte refinada (MACEDO, 1999, p. 49). Dentre os artistas, o clérigo Chretien de Troyes (1170-1190), que fazia parte do corpo de poetas da corte de Marie de Champagne¹⁹, foi um dos maiores romancistas – isto é, produtor de *roman cortois*, poemas narrativos sobre aventuras cavaleirescas e cortesãs – da época, que não ficou imune ao amor cortês, tampouco ao maravilhoso bretão, escrevendo boa parte dos feitos de Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda (BARROS, 1998, p. 229).

¹⁹ Marie de Champagne, filha de Leonor de Aquitânia, grande mecenas dos trocadores, foi responsável pelo surgimento de um dos mais célebres romances arturianos: *Lancelot*. A condessa encomendou a Chrétien a obra, oferecendo-lhe o tema para o romance (ABÍLIO, 1998, p. 121).

Os romances de Chretien traziam à tona belíssimas damas, que, em geral, eram acompanhadas de epítetos carinhosos como “bela”, o qual, segundo José Rivair Macedo (1999, p. 49), quase sempre qualificava as mulheres nobres. Este autor ainda acrescenta que nos romances de Chretien o epíteto “bela” atrelava-se a uma conotação boa. Em cinco romances do clérigo, o epíteto “bela” é usado em dezesseis casos nas saudações de boas-vindas ou na intimidade familiar: “É um termo cortês, um sinal de cortesia feminina” (MACEDO, 1999, p. 49).

Muitos autores trouxeram à baila a beleza física e o charme das mulheres nos seus textos literários e, apesar de o fino amor ter surgido por volta do século XII, podemos recuperar os precursores desses escritos. A propósito do termo *charme*, compreendemos seu estreitamento de sentido com os encantamentos, no significado literal desta palavra, isto é, o encanto que o feminino pode promover. Assim, recorrendo à etimologia do termo, identificamos o que o vocábulo indica, pois em latim encontramos “*carmen*, significando fórmula mágica, canto mágico, enfeitiçamento” (BARROS, 1994, p. 122).

No século VI os poetas Fortunant e Sédulius falavam da beleza das mulheres, “suas rainhas e princesas funcionaram como arquétipos das dos castelos do século XII, que foram imortalizadas pelos trovadores” (BARROS, 1998, p. 252). Já no século XII, Guilherme IX, duque da Aquitânia e sétimo conde de Poitiers, escreve sobre a sensualidade das mulheres, sobre a perfeição de seu corpo e sobre o receio de não ter seu amor correspondido (BARROS, 1998, p. 252). Tomemos como exemplo da sensualidade expressa na poesia do autor os seguintes versos:

Que mi nombre es «maestro certero»:
jamás mi amiga me tendrá una noche
que no quiera tenerme al día siguiente;
pues me envanezco de estar tan instruido
en este oficio
que con él sé ganarme mi pan
en cualquier mercado (AQUITANIA, 1983, p. 33).

Guardada a devida importância dos autores citados, é sem dúvida André Capelão o nome mais emblemático do período cortês, já que é ele o autor do

Tratado do amor cortês (De amore), escrito entre 1185 e 1187, com vistas a normatizar a nova forma de amar. O livro é um manual, cujo tema é o amor que entrará em vigor no fim do século XII, o qual estabelecia entre a dama e o cavaleiro uma relação de vassalagem, por parte do homem, e de soberania, por parte da mulher. Tal “doutrina do amor” será ilustrada pela lírica provençal e pelo romance cortês (BURIDANT, 2000, p. 37-39). Do ponto de vista da beleza, cumpre ressaltar que esse elemento era fundamental entre os amantes, haja vista que tudo começava com um olhar: “Amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza” (CAPELÃO, 2000, p. 5). Vale lembrar, com os versos de Guilherme IX, que o amor cortês também permitia colocar em cena os corpos desnudos dos amantes entre si.

A propósito da nudez, devemos ressaltar que será ela, uma vez que diretamente relacionada ao amor sensual, um dos fatores que condenará o amor cortês frente à Igreja, haja vista que o corpo desnudo, apesar da ambiguidade que ele promove – entre a beleza e o pecado e a inocência e a malignidade (LE GOFF, 2006, p. 140), fomentará a luxúria tão temida pelos clérigos:

a nudez irá oscilar entre o apelo à inocência, de antes do pecado original, a beleza dada por Deus aos homens e às mulheres a luxúria. Assim, a beleza feminina oscilará entre Eva, a tentadora, e Maria, a redentora (LE GOFF, 2006, p. 139).

Sobre a ambiguidade do corpo desnudo, Diane Owen Hughes explica que “A nudez penitencial de Maria Madalena, coberta apenas pela sua ondulante cabeleira, poderia ter sido uma marca da sua santidade, mas permanece também como um sinal da natureza sexual de seus pecados” (1990, p. 204). Além disso, a autora observa que “A nudez masculina é associada à animalidade, à loucura; a feminina, à luxúria” (HUGHES, 1990, p. 129).

Cumpre ressaltar que o tratado de Capelão dividiu-se em três partes. Na primeira, André define o amor e lança mão de personagens imaginários, a fim de demonstrar o comportamento que o homem deve ter com vistas a

conquistar sua dama. Conforme podemos ver em um trecho do “Diálogo entre um nobre e uma mulher da nobreza”:

– Há tanta nobreza em você, e você se distingue por tamanha cortesia, que creio poder dizer, em presença de Sua Sabedoria, tudo que o meu coração receia confessar, sem medo de reprovações. Porque se for proibido ao homem dizer à dama, quando ela deseja, os segredos do coração, o Amor cessará rapidamente de existir, ele que deve ser a fonte e origem de todo bem (CAPELÃO, 2000, p. 73).

É, pois, a partir dos escritos de Capelão que notamos que ele tencionava estabelecer regras de comportamentos que vislumbravam alimentar a chama, por assim dizer, do fogo passional entre os amantes. Percebemos tal afirmativa, sobretudo, nos conselhos instituídos pelo autor, que se arrolam por meio de doze regras:

1. Foge da avareza como de flagelo funesto e abraça o que lhe for contrário;
2. Mantém-te casto para aquela que amas;
3. Não tentes destruir o amor de uma mulher que esteja perfeitamente unida a outro;
4. Não busques o amor de nenhuma mulher que o sentimento natural de vergonha te impeça de desposar;
5. Lembra-te de evitar absolutamente a mentira;
6. Evita contar a vários confidentes os segredos do teu amor;
7. Obedecendo em tudo às ordens das senhoras, esforça-te sempre por pertencer à cavalaria do Amor;
8. Dando e recebendo os prazeres do amor, cuida de sempre respeitar o pudor;
9. Não sejas maldizente;
10. Não traias os segredos dos amantes;
11. Em qualquer circunstância, mostrar-se polido e cortês;
12. Ao te entregares aos prazeres do amor, não excedas o desejo de tua amante (CAPELÃO, 2000, p. 98-99).

No que se refere à valorização feminina, observamos, especialmente, a partir da décima segunda regra de Capelão, a intensidade da importância da mulher, colocando-a em condição de soberana do par amoroso e pondo em relevo as minúcias de seus desejos.

A exaltação feminina de Capelão teve como fonte um precursor, Ovídio (43 a.c.-17/18 d.c?), o qual realocou a posição feminina em uma nova importância. É nas obras *Amores* e *Ars amandi* que a mulher faz o poeta se sentir seduzido por ela. Conforme explica Luísa Marinho Antunes:

[...] toda a donzela que seja digna de admiração, torna-se no coração do poeta uma meta que persegue com desejo (Amores), seja uma rapariga tímida, que baixa os olhos com modéstia, ou a provocante, de modos mais livres e vivazes, a culta, a ignorante e espontânea [...] Desejada, emancipada, misteriosa e segura do seu poder de atração, preocupada com a sua imagem, a mulher faz uso de mil artifícios para prender o homem (ANTUNES, 2014, p. 25).

Trata-se de “um amor heterossexual despertado pela beleza da mulher, cujo amante devotava uma espécie de vassalagem” (MALEVAL, 2004, p. 6). É, contudo, primordial não perder de vista a condição primária para que todas as regras do amor cortês se desdobrem: a beleza feminina. Isso porque, conforme bem nos lembra Patrizia Bottela: “A visão e a aparência são tão importantes que André quase exclui a possibilidade de se apaixonar sem ver o objeto do desejo”²⁰ (BOTTELA, 2005, p. 35, tradução nossa). Reiteramos que o amor cortês que engendrou a literatura jogou luz sobre a mulher e, por conseguinte, sobre sua beleza. Com efeito, “O Século XII se caracterizou pelo ressurgimento do culto feminino e ao amor que dele emanava” (BARROS, 1998, p. 277).

Sabemos, no entanto, que o amor cortês era um jogo literário entre homens e para homens e, portanto, a exaltação feminina era um artefato artístico, isto é, um jogo pre eminentemente fictício (DUBY, 2011, p. 69). Apesar de ser um entretenimento literário, o amor cortês valorizou o desejo feminino ou o equiparou ao do homem, ao menos no plano da arte. Nessa perspectiva igualitária, “possuídos de um louco amor, um homem e uma mulher” (DUBY, 1995, p. 89) eram aclamados pela audiência que, apesar de possuir um gosto elegante e refinado, apreciava as histórias de amores vorazes e as retroalimentavam.

Decerto, os personagens da literatura cortês, a fim de cumprir o seu papel de conquistadores e conquistadas, deveriam ser belos: “Tudo começa por um olhar lançado. A metáfora é de uma flecha que penetra pelos olhos, crava-se até o coração, incendeia-o, traz-lhe o fogo do desejo” (DUBY, 1990, p. 331).

²⁰ “Sight and looking are so important that Andreas almost excludes the possibility of falling in love without seeing the object of desire”.

Corroborando tal afirmativa, Le Goff explica que:

Os heróis cortesês, homens e mulheres, são belos. Na mulher, a beleza dos cabelos, valorizado por suas tranças, realça a beleza do corpo nu, enquanto o corpo do homem cortês se oferece especialmente à admiração e ao desejo de sua dama e das outras mulheres que podem vê-lo. Lancelot, herói dos romances arturianos, é belo da cabeça aos pés: cabelos, olhos, boca, pescoço e ombros, braços, quadris, coxas e pernas. Mas heróis e heroínas cortesês impõem-se também pela beleza de suas roupas, favorecendo assim o desenvolvimento da moda (2006, p. 128).

No que diz respeito às heroínas, tanto quanto sua perfeição moral, é a beleza de seu corpo que seduz o cavaleiro, pois o amor nasce inicialmente da atração (PASTOUREAU, 1989, p. 146). Por conseguinte, a maioria das damas cortesês eram mulheres nobres, que além de lindíssimas, eram moralmente belas. No entanto, esse amor humano, a despeito de ser enobrecido, por exaltar os atributos físicos e morais, que representavam o bem e o belo, não resguardou necessariamente sua castidade²¹. A partir disso, Maria Nazareth Barros lança mão das seguintes perguntas: “Como, então explicar esta explosão de sensualidade, nitidamente contrária às regras vigentes e, poderíamos mesmo dizer, pagã, num século e num mundo cristianizado?” (BARROS, 1998, p. 250), ou ainda: “Como explicar a exaltação do corpo feminino, como o propagador do bem e do belo numa sociedade rigorosamente convicta da supremacia masculina e da ação perniciosa da mulher?” (BARROS, 1998, p. 250). Compreendemos que a resposta para tais perguntas está no fato de que a beleza da mulher e a exaltação de seu corpo, sobre as quais a autora reflete em seus questionamentos, doravante, passam a preocupar a Igreja, que, por meio de narrativas exemplares e cristianizadas, as tratarão como perigosas. É, pois, por esse motivo que, juntamente com a beleza das fadas e com os resquícios do mundo pagão, o amor cortês também será condenado. Por tais razões, ou seja, a valorização acentuada do feminino, de sua beleza, assim como de sua sensualidade amorosa livre das pressões familiares voltadas para

²¹ André Capelão, no seu *Tratado do amor cortês*, define duas formas de amor. Trata-se do *amor purus* e do *amor mixtus*. No primeiro caso, existe a contemplação dos amantes, cujos corpos nus podem apenas ser beijados e abraçados; a união sexual, entretanto, não ocorre. Já no segundo caso, tem-se “o amor que se realiza em todos os prazeres da carne e cujo ponto culminante está no ato último...” (2000, p. 163).

a linhagem e os casamentos políticos, o amor cortês foi colocado no posto dos réus pela Igreja. Assim explica Barros:

O século XII reintroduziu o amor e a mulher no mundo, recriou-os, liberou-os do despotismo masculino e, quer nos voltemos ao amor propagado pelas lendas celtas, quer nos voltemos ao amor cortês – que acabava dominando a lenda arturiana –, o que temos é transgressão, subversão, marginalidade e isto, para o pensamento medieval, possuía um nome: heresia (BARROS, 1998, p. 314).

Percebemos, a partir de então, os autores dos episódios dos amantes Tristão e Isolda e Lancelot e Guinevere enfrentarem a cristianização da Matéria de Bretanha, cuja mudança²² redimensionou tais personagens, tornando-os não mais heróis, mas maus exemplos, e erradicando neles a pulsão do amor cortês que os engendrou originalmente.

Como vimos, tanto o maravilhoso pagão, que contemplava seres como as fadas, como o amor cortês libertário e adúltero foram julgados e condenados. Junto com eles a mulher foi relegada a um papel de beleza ameaçadora – quando não correspondia à imagem mariana de mulher, isto é, casta e humilde como a Virgem Maria – e foi a partir desse momento que a literatura produzida até então aos poucos se cristianizou. As personagens femininas continuaram a circular sua beleza pelas aventuras de Artur; agora, no entanto, ela era motivo de censura por parte do clero, que sobre ela escrevia. As novelas de cavalaria, como a *Demanda*, passaram a servir como *exempla*, “poderosas armas do discurso retórico clerical, [que] tratam do feminino, especialmente do modelo da *peccatrix*, a mulher tentadora” (GONÇALVES, 2011, p. 44). Sendo assim, “A novela era impregnada da realidade a sua volta e se transformou em porta-voz da ideologia cristã, no momento em que Igreja e Cavalaria se davam as mãos” (MONGELLI, 1995. p. 13).

²² Em torno de 1200, sucedeu em França, na região de Champanhe, “uma vasta refundição da novelística bretã, subordinada agora a um fito sistematicamente religioso” (LAPA, 1981, p. 251), sendo o primeiro autor a adotar essa nova roupagem, primeiramente em verso, Robert de Boron. A mudança de paradigma com a cristianização da Matéria de Bretanha pode ser ilustrada, por exemplo, com a história do Graal, cujo primeiro autor, Chrétien de Troyes, concede a Perceval o título de herói do Graal, sem, contudo, desviá-lo “dos prazeres terrais” e, tal comportamento, provavelmente levou “os círculos mais ortodoxos a substituir Perceval pelo místico Galaaz” (p. 251).

A partir da cristianização das obras, os autores mudam as características comportamentais dos personagens, servindo-se deles assim como reparadores da moral que o amor cortês e a cultura celta haviam desestruturado. O nome e os traços físicos, contudo, são mantidos, a fim de os autores cristianizadores da Matéria de Bretanha cooptarem a atenção de um público que já era habituado àqueles cavaleiros. Conforme explica José Rivair Macedo sobre a mudança de perspectiva das personagens femininas,

Todas têm em comum o fato de serem inegavelmente belas e louras. O retrato físico é coerente. Entretanto o retrato moral difere de obra para obra. Na primeira *Erec et Enide*, a heroína Enide personifica o modelo de doçura, da bondade, da paciência, reunindo, na concepção do autor, todas as boas qualidades necessárias à dama. Na última, *Perceval ou Le conte du Graal*, o retrato da mulher converge para “má donzela”, “orgulhosa e fria”, antítese de Enide (MACEDO, 1999, p. 53).

Desse modo, desde a cristianização da novela “o feminino que já era visto com desconfiança por uma parte do estamento clerical da sociedade, passa a se acentuar” (GONÇALVES, 2011, p. 149).

2. A FEIURA DA MULHER BELA: O OLHAR MISÓGINO MEDIEVAL

O período medieval nutriu um profundo desprezo por pessoas que possuíssem qualquer irregularidade física, moral ou religiosa, que se desviassem de seu padrão de normalidade branco, cristão, heterossexual, europeu; seus contrários eram, pois, considerados à margem da sociedade.

Broenislaw Geremek descreve o marginal como “produto da negação individual ou de grupo, da ordem dominante, das normas de convivência aceites, das regras e leis vigentes” (1989, p. 233). Ao longo de seu estudo, Geremek enumera os traços distintivos dos indivíduos classificados marginais. Integram o grupo os estrangeiros, exilados, não-cristãos, velhos, criminosos, leprosos, dentre outros (1989, p. 233-240). A explicação para a marginalização aponta sobretudo para a noção de espaço:

[...] o conceito de marginalização proveniente de metáforas espaciais está relacionado directamente com o conceito de espaço, interpretado dicotomicamente como «dentro» e «fora», centro e periferia, e contendo um juízo de valor, já que ao primeiro termo dessa dicotomia se atribui um carácter positivo. Esta imagem de diferenciação social sobrepôs-se à organização social, afastando do «centro», ou seja, da sociedade organizada em comunidades familiares ou de grupo, os marginalizados de todos os géneros: bandidos malfeitores, contestatários, hereges, dissidentes [...] na esfera da «diversidade» estarão os monstros, os selvagens, os pagãos e os infiéis (GEREMEK, 1989, p. 236).

As minorias constituídas por judeus, prostitutas, sodomitas, leprosos e bruxas deveriam carregar sinais visíveis, como roupas distintivas, que ficaram conhecidas como “marca da infâmia” (RICHARDS, 1990, p. 22). Além disso, eram segregados, rotulados, “para que os cidadãos de bem da comunidade não fossem contaminados pela escória” (BARROS, 1998, p. 343). Desse modo, depreendemos que a sociedade medieval era demasiadamente intolerante com indivíduos que possuíssem qualquer traço físico, psicológico ou moral que não se aproximasse do considerado por eles como *normal*.

2.1 A FEIURA FEMININA COMO MARGINALIDADE

Chamamos a atenção para o caso das mulheres feias. Ao contrário dos outros grupos marginalizados, recaía sobre elas duas vezes a discriminação; primeiro, por serem mulheres, pois já eram consideradas “incompletas”; segundo, por pertencerem à classe da fealdade. Sob a perspectiva de uma “incompletude” feminina, encontramos em Aristóteles – filósofo, cuja importância sobre o pensamento medieval teve reconhecida importância (GONÇALVES, 2011, p. 147) – uma das chaves para tal postura.

Segundo a teoria do filósofo, as mulheres eram “machos defeituosos” e, nesse sentido, podemos inferir que se enquadravam no grupo dos que não pertenciam à normalidade. Tal teoria tem como espinha dorsal o organismo reprodutivo feminino, sendo o corpo da mulher destinado apenas à reprodução. Segundo Pedro Carlos Louzada Fonseca:

Com a redescoberta dos escritos de Aristóteles, esse e outros postulados acerca da geração tiveram considerável impacto a partir do século XII. O filósofo grego havia reduzido o papel da mulher, na geração, àquele de matéria prima, à espera da ação formadora ou movedora do sêmen do homem. É de origem aristotélica o cultivo discriminatório da ideia de passividade da mulher na procriação, pois, considerada como um “macho deformado” (FONSECA, 2012, p. 172).

Atribui-se, com frequência, a misoginia dos discursos em relação à mulher aos textos de origem aristotélica, que se aliaram ao pavor do sexo e à pregação clerical dos valores da castidade (LIEBEL, 2004, p. 6). Foi a partir do pensamento de Aristóteles sobre as mulheres, com a corroboração clerical, que se constituiu o raciocínio misógino no medievo. R. Howard Bloch, em seu livro *Misoginia medieval*, ilustra a partir de vários exemplos a configuração do preconceito contra o sexo feminino. Para o autor, o ponto de partida para desenvolver o tema é a censura da fala, pois a noção de que a mulher era, essencialmente, mais faladora do que o homem foi, sem dúvida, uma das “principais matérias-primas do preconceito” (BLOCH, 1995, p. 25). Além do *topos* da mulher tagarela, motivado certamente pelo desejo de silenciá-las, está o motivo da mulher como causadora de confusão, inclinada ao papel de

“enganadora, trapaceira” (p. 29). Do ponto de vista clerical, a mulher foi taxada de inimiga, especialmente pela narração da Criação e da Queda no *Gênesis* bíblico (DALARUM, 1990, p. 34). Apoiados nessa ideia de que toda mulher é fundamentalmente um espelho de Eva, os clérigos constituíram os discursos misóginos, como os escritos de R. Manselli, analisados por Dalarum, para exemplificar a concepção de mulher como inimiga do homem:

Este sexo envenenou o nosso primeiro pai, que era também o seu marido e pai, estrangulou João Baptista, entregou o corajoso Sansão à morte. De uma certa maneira, também, matou o Salvador, porque, se a sua falta o não tivesse exigido, o nosso Salvador não teria necessidade de morrer. Desgraçado sexo em que não há nem temor, nem bondade, nem amizade e que é mais de temer quando é amado do que quando é odiado (MANSELI, R., apud DALARUN, 1990, p. 34).

Encontramos também em André Capelão, na terceira parte de seu *Tratado do amor cortês*, uma série de características pejorativas que se arrolam a fim de comprovar a mulher como ser desprezível, propensa à avareza, à cupidez, à inveja, à hipocrisia, à inconstância, à desobediência, ao orgulho, à tagarelice e à luxúria. Além disso, as mulheres são inclinadas a todos os vícios, pois “não hesitam em cometer os maiores crimes imagináveis pelos motivos mais fúteis e podem facilmente ser impelidas a qualquer malvadeza desde que indagadas” (CAPELÃO, 2000, p. 302).

É nesse contexto que a mulher feia sofre, com maior afinco, a rejeição das teorias misóginas. Segundo Eco (2007, p. 159), “Entre a Idade Média e o período barroco o tema da *vituperatia* em relação à mulher feia, cuja feiura manifestaria sua malícia interior e seu nefasto poder de sedução, obteve grande sucesso”. As mulheres feias eram, portanto, desprezadas e serviam como *topos* de sátiras de trovadores e jograis europeus. As cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas, por exemplo, condenam e marginalizam essas, dentre outras mulheres, “ora porque são feias e velhas, ora porque exercem trabalhos pesados, mas também porque são mulheres-demónio, com profissões que se encontram fora da esfera virtuosa ou da donzela pura...” (ANTUNES, 2014, p. 33). Citem-se como ilustração os versos

do rei Alfonso X a respeito de uma “donzela fea”, que além de ser “negra como carvão”, solta gases fétidos:

Nom quer'eu donzela fea
que ant'a mia porta pea.

Nom quer'eu donzela fea
e negra come carvom
que ant'a mia porta pea
nem faça come sisom.
Nom quer'eu donzela fea
que ant'a mia porta pea²³ (AFONSO X, 2011).

É nesse sentido que Patrícia Bottela afirma que "A mulher feia, longe de inspirar sentimentos de amor, é retratada como uma chacota por ser deformada e corcunda e por seu comportamento e trajes inadequados"²⁴ (BOTTELA, 2005, p. 35, tradução nossa). Um exemplo de que se vale Howard Bloch para explicar a misoginia em relação à mulher feia é o de João de Salisbury (século XII), que enuncia: “Uma mulher bonita é rápida em inspirar amor; as paixões de uma feia se acendem facilmente. O que muitos amam é difícil proteger; o que ninguém quer ter é humilhante possuir” (BLOCH, 1995, p. 27).

Nas artes, em especial nos textos literários, coube principalmente à mulher velha o retrato da feiura. Assim, “a beleza acompanha a juventude e a feiúra, a velhice” (ECO, 2007, p. 26). Bottela nos lembra ainda que, não só a literatura, mas o discurso da medicina andava de mãos dadas no que se refere aos clichês misóginos que condenavam as mulheres feias e velhas (2005, p. 40):

Na época medieval, a mulher em idade pós-reprodutiva era considerada perversa e perigosa por causa de sua experiência e poder. [...] As mulheres em seus últimos anos estão condenadas ao

²³ “Pea”: peidar; “sisom”: ave conhecida por soltar gases fétidos (LOPES; FERREIRA, 2011-)

²⁴ “The ugly woman, far from inspiring feelings of love, is depicted as a laughingstock for being deformed and hunchbacked and for her inappropriate behaviour and attire”.

declínio, à feiúra e à completa exclusão de uma sociedade centrada na juventude (2005, p. 15)²⁵.

A autora acrescenta que a moral e a estética, que glorificam um modelo ideal jovem, influenciaram poetas Italianos e poetas cômico-realistas medievais no engendramento da mulher velha sempre ilustrada como feia, bem como portadora de vícios, e perigosa (BOTTELA, 2005, p. 15).

Em *Perceval ou o romance do Graal*, o protagonista, em uma de suas aventuras, encontra uma personagem denominada “velha”, por quem Perceval exclama: “Deus, que feiúra!” (TROYES, 2002, p. 212). A narrativa descreve detalhadamente as características da mulher velha e feia:

Tem olhos mais terrificantes que os de qualquer fera: um encovado, rubro e pequeno, e outro grande e negro como chaga aberta. Ela é inteira desconjuntada: pescoço franzino, nodoso, pregueado; rosto peludo, cabeça pequena e amolgada. O corpo é torto, como sem espinha. Manca tanto, para frente e para trás, que os joelhos entrechocam a cada passo. Homem nenhum poderia ser tão horrível de ver. Traz tranças duras como palha de vassoura, narinas tão largas que em punho não as tamparia. Nem o ferro nem o aço são cinzentos como a pele das mãos, do pescoço, da frente; o peito afunda sob o bucho saliente. A boca é grande à maravilha e fedida até as orelhas, que pendem sobre as espáduas; dentes largos, longos e amarelos, lábios como abas de sela. Toda curvada e torta, um quadril aponta para trás [...] (TROYES, 2002, p. 211).

Do ponto de vista misógino da Igreja, vêm à tona as queixas dos clérigos sobre os pais que abandonavam as filhas feias ao Senhor e esposavam apenas as mais belas. Conforme Umberto Eco nos explica sobre as palavras do pregador Bernardinho de Siena, as mulheres feias eram “vômitas da terra” (2007, p. 297). Soma-se a isso o fato de que “na maior parte dos casos as vítimas de tantas fogueiras foram acusadas de feitiçaria por que eram feias” (2007, p. 212).

A feiura, no entanto, serviu às mulheres, em alguns casos, como proteção para um casamento forçado, isso porque a feiura era sempre em casos de

²⁵ “In Medieval times women in post-reproductive age were considered perverse and dangerous because of their experience and power. [...] Women in their late years are doomed to decline, ugliness, and complete exclusion from a society focused on youth”.

pretensão de matrimônio um empecilho. Um exemplo foi Santa Catarina de Siena, que além de cortar os cabelos bem curtos, submeteu-se aos jejuns e aos vômitos, para eliminar todo alimento ingerido, a fim de tornar-se muito feia e livrar-se de um possível casamento arranjado pela mãe (WEINBERG, 2005, p. 53). Seguindo a lógica na qual a feiura serviu à mulher, por vezes, como um escudo contra o matrimônio, é possível conjecturar que a beleza, ao contrário, eventualmente, capturou o olhar do homem à revelia da mulher e, nesses casos, para sua detentora “a beleza era uma maldição”, pois atraindo os desejos alheios ela era “vítima de seus encantos” (LECLERCQ, 1990, p. 299).

A despeito da repulsa à feiura e da adoração à beleza feminina, as mulheres “ricas ou pobres, bonitas ou feias, sempre significavam problemas” (FONSECA, 2012, p.178) para o patriarcado medieval.

Como vimos na explicação referente à mudança de paradigma da beleza feminina nos textos literários, tal predicativo tornou-se, pelo prisma da Igreja, ameaçador e funesto (LACLERCQ, 1990, p. 297), dado o teor de sedução e de tentação que as mulheres lindas exerciam voluntária ou involuntariamente sobre os homens.

Observamos, sobretudo, por meio de textos litúrgicos o pavor que promovia uma bela mulher. O repúdio à beleza física feminina expressa pelos clérigos em seus sermões e tratados ocorre especialmente porque tais homens da Igreja nada sabiam sobre elas, uma vez que elas eram representadas “à distância, na estranheza e no medo, como uma essência específica ainda que profundamente contraditória” (DALARUN, 1990, p.29). Assim, mostravam-se cômicos de que, se por um lado eram belíssimas, por outro carregavam dentro de si a feiura moral:

No século X, Odão de Cluny († c. 942) retomando a advertência de João Crisóstomo († 407) contra Eva, inspirava seus monges os mesmos terrores salutareis: “A beleza do corpo não reside senão na pele. Com efeito, se os homens vissem o que está debaixo da pele, a vista das mulheres dar-lhes-ia náuseas... Então, quando nem mesmo com a ponta dos dedos suportarmos tocar um escarro ou um excremento, como podemos desejar abraçar esse saco de excrementos?” (DALARUM, 1990, p. 35)

A mulher não foi subjugada apenas por sua beleza imanente; ao contrário, qualquer tentativa de tornar-se bela por meio de artifícios era igualmente condenada pelos clérigos, conforme podemos perceber na explicação de Hughes:

As mulheres vestidas à moda – “sepulcros caiados, cheio de ossos podres”, como descreve um crítico inglês – tornam-se assim símbolo máximo de um mundo material demasiado transitório, corrompido, desde a sua origem pelo pecado de Eva (1990, p. 193).

Assim, os clérigos propunham que as mulheres se munissem de um arsenal divino para se tornarem belas. Carla Casagrande comenta o caso dos sermões, de Tiago de Virtry e de Gilberto de Tournai, que disponibilizavam à mulher – que renunciasse ao vestir e ao enfeitar o seu corpo com as roupas e joias – um grande repertório de adornos simbólicos que “a tornam mais bela e mais enfeitada do que qualquer outra mulher” (CASAGRANDE, 1990, p. 128).

Os clérigos acreditavam que a beleza, fosse ela natural, fosse ela artificialmente construída, era um meio do qual se valia a mulher para maquiagem sua ausência de substância, ideia que Carla Casagrande explica a partir dos escritos de Gil de Roma:

[...] a mulher aposta naturalmente na aparência porque se sabe deficitária na substância; a sua tradicional falta de racionalidade e de firmeza leva-as a privilegiar os bens caducos e imperfeitos da exterioridade, incapaz como é de perseguir sozinha os bens perfeitos e duradouros da virtude (CASAGRANDE, 1990, p. 128).

Nas produções literárias que hostilizavam as mulheres – como o *fabliaux*, gênero narrativo tipicamente urbano do século XII –, as mulheres são sempre dotadas de beleza física e de vícios, assim como explica José Rivair Macedo:

[...] elas são graciosas, possuem longos cabelos, olhos vivos, sorriso agradável. Todo o corpo é descrito; as vezes minuciosamente, inclusive os órgãos sexuais. Na descrição da personalidade foram denegridas, atacadas satirizadas, ridicularizadas. A degradação moral e física, descritas com extremo realismo e malícia, foram acompanhadas de reprovação aos excessos das mulheres, especialmente a gula e a falta de controle sobre os instintos (MACEDO, 1999, p. 55).

Outro evidente caso em que se estampa na arte a beleza física *versus* a feiura moral é a iconografia de inspiração religiosa em que a luxúria era frequentemente simbolizada por uma belíssima mulher, a qual era estímulo do desejo e “é por excelência agente do mal, causadora do desespero, da morte, da danação do sexo masculino” (MACEDO, 1999, p 45).

Sabemos que a beleza feminina era totalmente passível de condenação pela Igreja, a exemplo dos sermões, cujos discursos afirmavam que a luxúria e a beleza são pecados danosos; por isso a mulher deveria cobrir o seu corpo e até se punir por sua beleza. Segundo explica José Rivair Macedo, mulheres possuidoras de tal predicado eram “preguiçosas, frágeis, astuciosas, encenqueiras, inconstantes, infiéis e fúteis; sensuais, representavam obstáculos à retidão do sexo masculino” (MACEDO, 1999, p. 44).

Podemos dizer, desse modo, que o clero atribuía à mulher uma culpabilidade pela beleza que dela emanava; muito embora, no caso de imanência e, portanto, arbitrária, ainda assim, ela era a responsável pelo mal que sua beleza poderia provocar no homem. Conforme afirma Jacques Le Goff: “Nenhuma mulher é bela impunemente nem sedutora inocentemente. A inocuidade da beleza só a virgem possui” (LE GOFF, 1990, p. 300). Isso equivale a dizer, segundo o olhar cristão, que apenas a beleza da virgem era engendradora sob a égide da pureza e da inocência; ela era “a agente do milagre [...] descrita como a dama por excelência, como uma moça bela, pura, grandiosa” (MACEDO, 1999, p. 46).

Com vistas a sumarizar o que até aqui foi explanado pontualmente sobre a beleza física *versus* a feiura moral, isto é, sobre o que se pensava do efeito de tais características femininas nos homens e, por consequência dessa ideia, a culpa que foi atribuída à mulher, lançamos mão da seguinte explicação de Leclercq:

Ou a bela rapariga era cândida ou não o era. Se o era, de novo dois casos. Ou atraía um rapaz desposável e era um mal menor – no entanto, já aí o risco não era nulo: os seus atrativos podiam atear um excesso de ardor do marido ou provocar o seu ciúme, ao incitar outros por um bom aspecto: o esposo seria talvez mais fiel. Segunda

hipótese: a jovem bela queria esposar Cristo. De novo, duas possibilidades. Ou a sua vocação não era contrariada e ela amortilhava os seus encantos sob o véu e atrás dos muros do convento – mesmo assim não estava afastado todo o perigo: ela podia sempre abrasar e incendiar (LECLERCQ, 1990, p. 298).

Em perfeita harmonia com esse pensamento medieval, que centralizava a beleza feminina como um perigo aos homens, está *A demanda do santo graal*. A novela não ficou imune a tal ideologia misógina e, juntamente com a cristianização de elementos pagãos constantes nos romances cortesês anteriores, de que aquele tipo de narrativa derivou intertextualmente, trouxe à cena mulheres belíssimas de caráter fatalmente perigoso.

2.2 AS BELAS PERIGOSAS DA *DEMANDA*

Observa-se nos capítulos iniciais da *Demanda*, em que o ambiente festivo, religioso (véspera de Pentecostes) e cortesão é abordado, a descrição das mulheres, amigas dos cavaleiros reunidos na corte de Logres, em que elas são observadas como “mui bem guisadas” (DSG, 2005, p. 19).

Após a chegada do cavaleiro escolhido, Galaaz, e de suas façanhas maravilhosas, ocorre o episódio do Graal, cuja epifania encanta a todos, levando-os a tentar recuperá-lo para o bem do reino de Artur.

No início da demanda os cavaleiros de Artur são advertidos para não levarem mulheres às aventuras do Graal; alguns deles, no entanto, não escapam de encontrá-las em seus caminhos, as quais, na maioria das vezes, serão o disparador de aventuras pecaminosas que impedirão o encontro do Graal.

Um bom exemplo de donzela belíssima e pouco virtuosa encontra-se no episódio 109, em que Galaaz e Boors chegam à casa de Rei Brutos. A filha do rei, que era muito formosa, encantou-se por Galaaz:

[...] catou mui gram peça Galaaz e semelhou-lhe tam fremoso e tam bem talhado que amou de coração que nunca amou cousa do mundo tanto, que nom partia del os olhos. E quanto o mais catava, mais se

pegava del e o mais amava. [...] Assi amou a donzela Galaaz, pero nunca o vira nem soubera que cousa era o amor. E catava Galaaz e prezava-o tanto em seu coraçom, mais que todalas as cousas e que nunca mulher homem prezou. E por esto o cuidava ela acabar mui ligeiramente ca o cavaleiro era mui mancebo e mui fremoso (DSG, 2005, p. 91).

Adiante, a donzela se torna consciente de que se deixasse transparecer seu amor ao cavaleiro, ele o tomaria por mal; por isso, ela se desespera e cai em prantos, fazendo grande pesar e lamento. Sua ama, que havia cuidado dela desde criança como filha, ao saber do amor da donzela, adverte-a:

Vai, cousa sandia a mizquinha e cativa, que é esto que me dizes? Ou hás o sem perdido ou és encantada, que és donzela de gram guisa e és tam fremosa e metes teu coraçom em ũũ tam pobre cavaleiro estranho que nom conheces? E, se esta noite aqui for, nom fará aqui de manhã nem ficará aqui por lhe dar teu padre toda sua terra. Guarda o que dizes e o que pensas e o que poderá viir. Vai, cousa sandia, e como ousastes esto pensar? Certas, se teu padre souber, todo o mundo nom te nom talhe a cabeça (DSG, 2005, p. 92).

Considerando o teor pedagógico da novela (MONGELLI, 1995, p. 116), compreendemos que, ao censurar a donzela por seu ímpeto amoroso, a ama faz valer a norma religiosa da castidade e a social, que contornam as ações das mulheres, especialmente as nobres, consagradas a casamentos de natureza política e linhagística. Sabemos que muitas obras, seja de caráter didático-religioso, como os tratados e espelhos, seja de caráter literário, como os romances e as canções, tinham o objetivo de doutrinar o comportamento feminino, conduzindo-o para a vida ou matrimonial ou clerical. Logo, instituição poderosa e a par do Estado, “a Igreja medieval acabou por alterar a visão da mulher na sociedade, pois era necessário que houvesse um padrão idealizado de comportamento feminino” (LEAL, 2013, p. 4), de maneira a garantir a ordem patriarcal.

Com receio do que a vasão de seu amor poderia acarretar, a filha do rei, ao confessar a sua ama o que sentia, lhe promete que o cavaleiro jamais saberá do seu desejo. Apesar disso, para a moça não havia dúvidas de que seu amor seria por Galaaz correspondido, pois “ela era das fremosas mulheres do regno de Logres” (DSG, 2005, p. 91). Essa consciência de sua beleza é o que Le Goff

considera ser o mais arriscado para a mulher: “a mais perigosa das situações não era contudo, esta [ser bela], mas aquela em que a mulher sabia que era bela” (1990, p. 299).

A donzela apaixonada, ignorando a promessa que havia feito à ama, saiu do seu leito em trajes de dormir e foi até Galaaz e deitou-se ao seu lado. Ele, quando acordou, ficou muito espantado e lhe disse:

– Ai, donzela, quem vos enviou acá? Certas, maõ conselho vos deu; e eu cuidava que d’outra natureza érades vós; e rogo-vos por cortesia e por honra de vós, que vos vaades daqui ca, certas, o vosso fol pensar nom catarei eu, se Deus quiser, ca mais devo dultar perigoo da minha alma ca fazer vossa vontade (DSG, 2005, p. 94).

A princesa, diante da recusa de Galaaz, ameaça se matar. É então pela fidelidade a Deus que o cavaleiro casto recusa de imediato a donzela “fremosa”, mas por generosidade hesita diante da ameaça de suicídio que acaba por acontecer, pois ela, ferindo-se com toda força com uma espada, mata-se (DSG, 2005, p. 95). Ao ver sua filha morta, julga o rei que foram os cavaleiros que havia hospedado que a mataram. No episódio da batalha do rei Brutos e de Boorz, para se verificar a inocência ou a culpa dos cavaleiros, a verdade sobre o suicídio da moça é revelada ao pai, que deixa irem os cavaleiros, pois reconhece sua inocência.

Chama a atenção a frase de Galaaz: “e eu cuidava que d’outra natureza érades vós”. Nela, parece expressar-se a decepção do cavaleiro diante de uma donzela, filha de rei, incapaz de manter seu pudor e sua castidade diante de um hóspede estranho. A beleza, que deveria significar honra e virtude, perde sua razão de ser²⁶. Enfeia-se a princesa com sua atitude insensata, como julgou a ama e percebeu Galaaz.

²⁶ Vale lembrar as palavras de Lancelot a respeito da beleza de Galaaz: “– Filho Galaaz, disse Lancelot, estranhamente vos fez Deus fremosa creatura. Par Deus, se vós nom cuidades seer bõõ homem ou bõõ cavaleiro, assi Deus me conselhe, sobejo seria gram dano e gram mala ventura de nom seerdes bõõ cavaleiro ca sobejo sodes fremoso” (DSG, 2005, p. 21). Percebem-se nessas palavras a correspondência e a proporção que a beleza física deveria ter com a moral. Isso explica o desapontamento de Galaaz diante da filha de Brutos.

Da extrema beleza feminina retratada na *Demanda*, retomamos o exemplo da rainha Guinevere. É possível afirmar que se trata de outro exemplo cabal de feiura interior que contradiz o que reflete exteriormente. No capítulo “Da visam que viu Lancelot”, o cavaleiro considerado um dos melhores da Távola Redonda tem uma visão aterrorizante de sua amante, na qual ela deixa transparecer a feiura de seus pecados. No episódio, Lancelot avista sua amada em uma cova, sentada numa cadeira de fogo intensamente aceso:

E em meo daquele fogo ãa cadeira em que siia a rainha Genevra toda nua e suas mãos ante seu peito; e siia escabelada e havia a língua tirada fora da boca e ardia-lhe tam claramente como se fosse ãa grossa candea; e havia na cabeça ãa coroa de espinhas que ardia a gram maravilha e ela meesma ardia de todas partes ali u siia. Mas [73,c] ela fazia ãũ doo tam grande e dava ãas vozes tam grandes e tam dooridas que bem semelharia a quem na ouvisse que per todo o mundo era ouvida (DSG, 2005, p. 161).

Em seguida, ainda no mesmo episódio, Lancelot depara-se com uma grande maravilha; nela estão seu pai, o rei Bam de Benoit, e sua mãe, a rainha Helena. O rei Bam, consciente da luxúria de Lancelot, declara o seu pesar em tê-lo como filho:

– Si, tu foste meu filho. Pesa-me ende, ca tu és tal que leixaste o Salvador do mundo e mim que era teu padre e foste-te meter em poder e em serviço do demo e em seu laço. Aqui u nós somos nom hás tu rem de adubar, ca teu lugar e tua seeda está na casa do Inferno com a rainha Genevra, que te adusse aa morte perdurável tu e ela, se vós antes non leixades o pecado que ataa aqui mantevestes contra Deus e [74,a] contra a Santa Egreja [...] (DSG, 2005, p. 162).

Somam-se ao desgosto do pai, pelos pecados de Lancelot, as lamúrias de sua mãe, que põe em relevo a feiura de seus atos pecaminosos, sem dúvida despertados pela beleza estonteante e irrecusável de Guinevere:

– [...] Filho, Deus te fecera fremoso e de melhor doairo que outro cavaleiro, e tua beldade e teu doairo sam perdudos ca meteste todo em serviço do demo quando te ajuntastes com a rainha Genevra, que em mau ponto foi nada, e és gram tempo com ela contra Deus e contra direito. Aquel pecado te meterá em tam gram coita ou em maior como tu viste a rainha Genevra. Filho, tu és morto e escarnido, e aquel pecado, se o nom leixas, te fará morrer em tam gram desonra que todolos do teu linhagem que vivos serem, serem ende desonrados. E sabe que niũ coração mortal nom poderia pensar a

gram door e gram mizquidade que tu por em sofrerás, por pouco sabor e por pequeno que tu ende houveste, ca atal [74, b] é a pendenza deste pecado que o sabor é mui pequeno e a cuita e a door é perdurável, se Nosso Senhor i nom põe conselho. E por esto te digo amado filho, fremosa creatura, que leixes aquel pecado, ca certas muito i erraste contra Deus e contra o mundo, ca mui grande pavor hei de seeres por em perdido (DSG, 2005, p. 161-162).

A sequência dos feitos de Lancelot revela os prenúncios de sua condenação. No capítulo “Como se espertou Lancelot e vio Persival ante si ser”, os cavaleiros Lancelot e Persival chegam à ermida da oliveira vermelha, onde aquele, ao adormecer, terá outra visão maravilhosa. Nela, aparece Ivã, o Bastardo, e ocorre mais uma referência à nudez (“todo nuu”), à ferida (“tam laido”) e à feiura (“tam feo”) relacionadas ao inferno:

[...] aveo-lhe ùa visam assaz maravilhosa ca lhe semelhava que viia ante si Ivam o Bastardo todo nuu, tam laido e tam feo e tam espantosa cousa que maravilha era. E era todo cercado de fogo assi que ardia de todas as partes tam claramente como candeia bem acesa (DSG, 2005, p. 166-67).

Na sucessão do sonho narra-se a aparição de duas rainhas; uma delas, Isolda. Atrás desta vinha um cavaleiro que, cercado de fogo, fazia grande pranto, o qual logo foi reconhecido por Lancelot: era Tristão. A rainha se dirige àquele, dizendo: “Vai, Lançarot! tal é o gualardom dos meus amores. Outro tal ou pior podes tu *haver*, se nom quitas da folia que fazes com a rainha Genevra” (DSG, 2005, p. 167). O cavaleiro, ao questionar se o fogo que a acompanhava era fruto de encantamento, é respondido que se tratava do fogo do inferno, que ele logo conheceria como castigo para seus pecados (DSG, 2005, p. 167). Destarte, o desenrolamento do sonho dá a conhecer a punição do cavaleiro, causada por Isolda, conforme podemos observar:

Entam se chegou a ele e dei-lhe com ùu dedo na coixa. E Lançarot se espertou e deu ùa voz tam doorida que nom foi senam maravilha, ca sentia que lhe ardia a coixa tam feramente e que o fogo era i já tam aceso que nunca sen[76, d]tio coita nem door que cem tanto lhe nom semelhasse esta maior (DSG, 2005, p. 167).

Desperto do sonho, Lancelot clamou pela ajuda de Persival que, lhe pondo a mão, através de um milagre, o fez sarar, sem, no entanto, deixar-lhe uma advertência sobre o milagre de Nosso Senhor:

Ora, sabede, disse Persival, que o nom fez per amor mas por vos castigar dêz aqui em diante. E se vós atá aqui estevestes em pecado mortal menfestade-vos e guardade-vos que nom tornedes a ele, e pensade em este milagre [77,a] que Nosso Senhor vos mostrou (DSG, 2005, p. 168).

Das análises por nós realizadas – respaldadas no estudo de Lênia Márcia Mongelli sobre “Os sonhos infernais de Lançalot” (1995, p. 115-129) –, compreendemos que a luxúria e a traição terrestre e sagrada promovidas pela beleza da rainha, irresistível para Lancelot, são pecados mortais, de cuja condenação divina ele não escapará. Isso porque, na moral cristã, quando a relação de vassalagem do cavaleiro com seu rei é transferida inexoravelmente por amor para a rainha (MONGELLI, 1995, p. 124), essa atitude passa a configurar comportamento desleal no plano terrestre, diferente da ética da *fin’amors*, em que essa relação era justificada. Assim, a partir da manutenção do pecado carnal, fruto de sua relação de cortesia amorosa com Guinevere, Lancelot anula qualquer possibilidade de alcançar o Graal e, conseqüentemente, de conseguir sua salvação espiritual.

Aproximando-se do fim da narrativa, é revelada ao rei Artur a deslealdade de Lancelot, vindo a traição dos amantes à tona. À fogueira foi condenada a rainha, considerado na narrativa o julgamento adequado a tamanha traição, com que todos concordaram, à exceção de Galvam. O cavaleiro vilão, ao ouvir o destino ao qual a rainha estava sentenciada, disse: “– Se Deus quiser, nunca em tal juízo seerei nem estarei u veja a morte da dona do mundo que sempre me mais honra fez” (DSG, 2005, p. 469). Então foi ao rei e declarou-lhe: “– Senhor, eu vos leixo quanto de vós tenho ja mais, mentre viva nom vos servirei” (p. 469). Ao notar que o rei era indiferente ao que lhe manifestou, Galvam se afastou dele e lamentou profundamente a morte de Guinevere.

Tal passagem da narrativa é reveladora para a compreensão da figura da rainha, pois sugere traços pagãos, históricos e cortesões da personagem que remontam a sua imagem anterior à novela. Sabemos que a história de amor e traição de Lancelot e Guinevere irradiou-se através das fronteiras da Grã-Bretanha, ultrapassando os limites dos tempos. Em textos mais antigos, ela aparece em um papel de “Prostituta Real, aquela que prodigalizava a amizade das coxas a todos os cavaleiros, que se qualificavam para a expansão e sobrevivência do grupo social e do reino” (BARROS, 1998, p. 315).

É justamente sobre o sobrinho do rei, Galvam, que recaem as primeiras desconfianças a respeito de adultério da rainha – o que, a propósito, justificaria seu pranto por ela na *Demanda*. De acordo com Maria Nazareth Barros, o sobrinho do rei cumpria um papel semelhante ao de Tristão, pois, segundo a temática celta, o sobrinho por parte da irmã tornava-se um campeão do reino, “a quem a Rainha outorgava a soberania para defesa do reino” (BARROS, 1998, p. 316). Expondo sua explicação do tema, a autora elenca um trecho do romance inacabado *Perceval ou o conto do graal*, para demonstrar como Chrétien de Troyes deixa transluzir, em meio tom, o domínio e arrebatamento que a rainha exercia sobre os cavaleiros:

Depois da primeira mulher que foi criada de Adão, jamais houve uma dama de maior renome. Ela bem o merece, porque assim como o sábio mestre doutrina os jovens, minha dama ensina e instrui todos os que vivem. Dela vem todo o bem, ela é fonte e a origem. Ninguém dela se afasta sem ter sido encorajado. Ela sabe o que cada um quer, e a maneira de agradar a cada um de acordo com seus desejos. Ninguém age acertadamente ou conquista honra sem ter adquirido conhecimento ao lado de minha dama (TROYES, 2002, p. 136).

Para compreender as razões pelas quais Lancelot assume a função de amante, outrora pertencente ao sobrinho de Artur, basta compreendermos que o substituto não tinha qualquer relação consanguínea com o rei, afastando, portanto, qualquer conotação incestuosa. Segundo Barros, “A Igreja, obcecada pela proibição do incesto, via na Rainha, independente de um verdadeiro parentesco sanguíneo, a figura da tia” (BARROS, 1998, p. 317). É por essas razões que Lancelot passará a fazer as vezes de Galvam.

Após essas explicações para as possíveis razões da lamentação de Galvam, retomemos a observação da narrativa. Ao sofrimento de Galvam unem-se outras vozes que proclamavam a beleza física e moral da rainha, ignorando seu crime, na época hediondo, de traição dupla, contra o esposo e contra o rei:

– Ai, senhora bõa e de bõo donaire e mais cortesa e mais ensinada d’outra dona, u acharóm, dêi i, os mais pobres conselho nem piedade? Ai, rei Artur, que a fazes per deslealdade e per bravura matar, ainda ende pesar venha e que ainda por em sejas destruido do reino. E os traedores que cho fizeram fazer moiram ainda maa morte! (DSG, 2005, p. 470).

Mais adiante, no episódio do capítulo “Como Lancelot livrou a raia e se foram aa foresta”, o rei ordena aos cavaleiros que guardem a fogueira onde colocariam a rainha para que Lancelot não a resgatasse. As precauções de Artur nada adiantam, pois o amante, ao ouvir as notícias sobre ela declara: “– Assi? Diss’el. Ora cavalguemos ca tal a cuida a matar que morrerá por em” (DSG, 2005, p. 470). Lancelot resgata Guinevere e a esconde perto da cidade de Longuefão, no castelo da Joiosa Guarda (p. 472). Artur, julgando que ele havia matado seu sobrinho Gariete, fez tanto pesar que convocou todos os cavaleiros de suas terras para invadirem o castelo. Disso sabendo, Lancelot envia a rainha ao reino de Sorelois e assim como Artur, convoca quem pudessem lutar ao seu lado (p. 478). Assim, no lugar do amante de Guinevere à Távola Redonda, bem como de cavaleiros que foram mortos, sentaram-se outros ao lado de Artur (p. 479), os quais se aliaram ao rei no confronto com ele, que tenta em vão uma trégua com o rei. Após uma grande batalha Lancelot entrega a esposa a Artur, que fica muito mais alegre do que parecia, porque ele, mesmo traído, a amava sobre todas as coisas do mundo (p. 492).

Na sequência da narrativa, no episódio do capítulo “Como fizeram Mordret rei e queria filhar a raia por molher”, encontramos outra aventura que ilustra como à beleza da rainha ninguém fica imune e como ela se mantém sensual. Trata-se da traição de Mordret, para quem o Rei perde o seu reino. O sobrinho tinha a ambição não só de usurpar o poder de seu tio, mas de esposar a rainha, pois ele “amava a raia que nunca a Lançalot amou mais” (DSG, 2005, p. 484). De sua deslealdade, no entanto, nada usufruiu, pois Artur o feriu de morte (p. 485).

A despeito de não ter sido de fato morta na fogueira, como havia sido previsto, Guinevere não sai impune por seus pecados. Ao saber que Artur havia morrido e que os filhos de Mordret, por vingança do pai, poderiam matá-la, ela por medo faz-se monja. Compreendemos, pois, que a rainha não se redime de seus pecados; ao contrário, sua aproximação de uma vida devota aos princípios cristãos, tendo em vista que se encontra reclusa em um mosteiro, se deu exclusivamente pelo pavor da morte. Tal afirmação pode ser comprovada na seguinte passagem da narrativa:

Enesta parte diz o conto que, pois a raia Genevra entrou em ordem com pavor dos filhos de Mordaret, ela foi sempre mui viçosa de todos os viços do mundo. Onde aveo que, pois *houve* de sofrer as lazeiras da ordem que nom *havia* em costume, caeu logo em cama e enfermidade que todos aqueles que a viam *haviam* maior asperança em sa morte ca em sa vida (DSG, p. 499-500).

Além disso, percebemos a sua dor pelo afastamento de Lancelot e pela reclusão obrigada no convento, conforme vemos no trecho a seguir, em que a rainha lamenta seu estado:

- Ai, meu senhor Lançalot, dom Lançalot! E como vos esqueci, que ja mais nunca cuidei que vós me leixásedes. Se vós cuidásedes a vossa bondade e vosso prazer e o gram poder que Deus vos deu, lembra-vos-iades algũa vez de mim. E conquistariades o reino de Logres. E alegrariades deste poder alheo em que som, em qui me meti com pavor da morte (DSG, 2005, p. 500).

Como vimos, devido a seus encantos, os quais subjugarão Artur, Mordred e sobretudo Lancelot, é que o reino de Logres foi conduzido rumo à destruição, pareando em batalha fatal rei e seu cavaleiro, que era do mundo o mais amado (DSG, 2005, p. 488). Assim como outras mulheres da *Demanda*, a beleza de Guinevere é uma demonstração de como os encantos femininos podem levar o homem ao pecado e, por conseguinte, neste caso, à destruição de um reino. Para Alessandra Conde da Silva, “A esposa de Artur apresenta uma certa liberdade que lhe foi concedida para torná-la um modelo, não de identidade feminina, mas de crítica ao amor cortês ou ao adultério que a ideologia desse amor ajudou a transformar” (SILVA, 2008, p. 68).

Guinevere não é a única mulher belíssima que se põe à frente de Lancelot. Depois do encontro com seus genitores, no episódio 220, “Como Lancelot achou ãa donzela que lhi pediu ãã dom”, o cavaleiro cansado, sedento e faminto, andando pela floresta Gasta, encontrou fonte de água e capturou um corço para comer. Eis que surge uma donzela “mũi fremosa” (DSG, 2005, p. 177), que lhe pede um dom. Lancelot prontamente, por cortesia, lhe diz que sim e ouve da donzela o que ela desejava: o corço. Lancelot então suplica:

- Ai, donzela! Por Deus, pidide-me outro dom, que atal hora nom poderia eu este corço dar porque há muito que nom comi. Mas empero se o corço quiserdes, filhade quanto quiserdes; del me deixade que tam solamente per que que eu possa minha fome perder (DSG, 2005, p. 178).

A donzela, embora bela, dá a ver toda a feiura moral, o capricho, não só dizendo que levaria o corço inteiro, deixando o cavaleiro sem o alimento, mas também, lhe nega ajuda para encontrar outro lugar que lhe permita matar a fome (DSG, 2005, p. 179).

Outra mulher considerada belíssima é Isolda. Embora o narrador da *Demanda* não se debruce na história de Tristão e Isolda, sabemos, através de uma passagem da narrativa, o quanto por ela Tristão sofreu, pois em uma parte da novela afirma-se que quem quiser saber como amou primeiramente Isolda e quanto fez e sofreu por ela, a grande história de Tristão lhe dirá (DSG, 2005, p. 289).

A propósito da correlação amor e sofrimento na história desse e de outros amantes corteses, Umberto Eco explica que

[...] nunca está ausente dessas histórias de paixão a ideia de que o amor, além de transporte dos sentidos, traz consigo infelicidade e remorso [...] onde o domínio adquirido pela mulher sobre o amante ganha aspectos masoquistas e a paixão mais se amplia, quanto mais é ampliada (ECO, 2014, p. 166).

Há, no entanto, no capítulo “Guerra de Artur e de rei Mars de Cornualha” algumas referências à história dos amantes. Diz o narrador do “conto” que Tristão, apaixonado por Isolda, leva-a para a Grã-Bretanha e a esconde do rei

Mars, na Joiosa Guarda. O rei, que nutria grande amor pela rainha, reúne todos os seus cavaleiros e parte rumo a Camalote para resgatá-la, o que ele consegue, depois ateando fogo às vilas, matando pessoas e tomando o castelo (DSG, p. 2005, p. 342).

A propósito da beleza da rainha Isolda, que acorrentou, por assim dizer, o cavaleiro sobrinho do rei Mars, bem como provocou a guerra entre os reinos da Cornualha e de Camalote, Palamedes, o cavaleiro pagão e dela enamorado, a revela por meio dessas palavras de vassalo amoroso:

- Ai, rainha Iseu cuja beldade me há-de matar, ca nom posso viver longamente! A vós comendo minha alma; a vós rendo o meu corpo; a vós dou meu esprito! Vossos sejam meus olhos, vosso seja meu andar, vosso seja meu falar, vosso seja meu pensar, vosso seja meu dormir, vosso seja meu velar, vosso seja meu trabalhar, vosso seja meu folgar, vossa seja minha morte e vosso seja minha vida (DSG, p. 2005, p. 281).

A dedicação absoluta de Palamedes, aquele que matará a mais temida maravilha do reino de Logres, a Besta Ladradora, símbolo capital do pecado na novela, é proporcional à capacidade de sedução e de encantamento de Isolda, mesmo ela tendo escolhido Tristão para seu amante. Com efeito, “Isolda proclama sua beleza resplandecente acima da decomposição e da lama. A mulher é já o ser de dupla face, beleza e podridão, e conhecemos a fortuna desta representação na literatura” (THOMASSET, 1990, p. 94), uma vez que, na *Demanda* cristianizada, a exemplo de Guinevere, ela sintetiza ao mesmo tempo os resquícios pagãos, a beleza tentadora e o pecado de luxúria e adultério.

Na esteira da oposição da beleza física *versus* a feiura moral, conforme apresentado no capítulo anterior, circula pelo âmbito medieval a ideia de que a mulher poderia, a um só tempo, relacionar-se com o diabo e ser o disfarce do próprio demônio. Desse modo, a mulher, que, com o início da cristianização, tem sua beleza posta em xeque, se tornará demonizada conforme a Igreja ganha força.

Naturalmente, se a mulher está relacionada ao diabo, em alguma instância da narrativa ela aparecerá como um ser belo para mascarar seu caráter horrível. Isso porque, com vistas a seduzir o cavaleiro que ela encontra demandando alguma aventura para alcançar o Graal, o demônio a usa para aparecer travestido de uma estonteante donzela, posteriormente mostrando sua verdadeira face e propósito. Sobre a feiura do diabo, Umberto Eco explica como “Parece óbvio, também por motivos tradicionais, que o diabo deve ser feio [...]. Em um crescendo de feiúra, invade pouco a pouco a literatura patrística e medieval, sobretudo aquela de caráter devocional” (ECO, 2007, p. 92).

Sabemos que transformar a beleza feminina em beleza demonizada era mais uma forma eficiente de doutrinar o homem, em especial aquele que deveria guardar castidade, como os clérigos; se por um lado a mulher era magnífica, por outro, sua beleza era o signo de alerta de perigo para os homens que desejavam alcançar os céus. A propósito desse estratagema clerical, podemos afirmar, com Cristina Carneiro, que “não se pode negar a inteligência de saber agir sobre os pontos vulneráveis dos homens comandados pela Igreja: para o medo do corpo, dá-se a mulher belíssima; para o medo do espírito, dá-se o demônio horripilante” (CARNEIRO, 2006, p. 145). A eficácia de tal estratégia estava relacionada à crença predominante entre os homens de que a mulher podia conduzi-los a caminhos malignos, como explica Luísa Marinho Antunes:

Um dos maiores medos do homem, ligado à sua cultura e faceta religiosa, é o perder a alma para a mulher que o conduz para os caminhos diabólicos, sendo todos seres femininos filhos de Eva, a que levou à expulsão de Adão do Paraíso e à perda da humanidade (ANTUNES, 2014, p. 85).

Nesse sentido, tanto Guinevere quanto Isolda representam risco à busca do vaso sagrado por Lancelot e Palamedes. Durante toda a busca, os cavaleiros se deparam com donzelas ímpares que os põem à prova, como vimos. Conforme assegura Lênia Márcia Mongelli, em relação à incapacidade do homem de cumprir o juramento feito em relação à mulher, “A maioria quase dos episódios vividos pelos cavaleiros acabava desembocando, de maneira mais ou menos nítida, nos perigos a que se expõe o homem apaixonado”

(MONGELLI, 1992, p. 72). Dentre elas está uma mulher incomparável, visto que se todas as belezas das pecadoras fossem reunidas numa só, ainda assim esta não seria tão formosa quanto ela (DSG, 2005, p. 202). Trata-se da donzela que aparece no episódio 247 “Como Persival achou ãa donzela mui fremosa que dormia”. Este cavaleiro, chegando ao mar, avistou uma tenda em que dormia a donzela que

[...] tam fremosa que lhe semelhou mais fremosa que a rainha Genevra e ca a rainha Iseu e ca a fremosa filha del-rei Peles, ca a fremosa filha del-rei Peles, ca lhe semelhou que depois que o mundo foi feito nom foi molher tam fremosa nem na [93,a] vira, empero rem se foi aquela virgem que foi virgem e madre e rainhas das rainhas (DSG, 2005, p. 202).

Desperta, a incomparável donzela conta ao Persival enamorado sua história, dizendo-lhe que era uma princesa proveniente de Atenas, prometida a um imperador que a esperava em suas terras, mas que uma grande tormenta a fez aportar na Grã-Bretanha (DSG, 2005, p. 203). Desejando-a, Persival a aconselha a casar-se com ele, que, por sua vez, a faria rainha de uma terra muito rica e boa. Eis que surge uma voz que o avisa: “Ai, Persival, como aqui há tam mau conselho! Deixas toda lidice por toda tristeza, donde te vinrá todo pesar e toda maa ventura” (DSG, 2005, p. 204). O cavaleiro caiu esmorecido por terra; levantando-se, notou que a donzela ria; foi então que tivera medo por julgar ser ela um demônio, e em uma prece suplicou: “Ai, padre Jhesu Cristo verdadeiro! Nom me leixes enganar nem entrar na perdurável morte” (DSG, 2005, p. 204).

Nota-se no riso da donzela grega um indício que anuncia o caráter maléfico da personagem. Segundo José Rivair Macedo:

Os polemistas cristãos, em virtude da natureza da crença que professavam não reconheceram qualquer grau de sacralidade ao riso, que, sendo dessacralizado, ficou reduzido à categoria de gesto puramente profano. Nesta condição, todavia, o mesmo seria revestido de conotações negativas. Signo do caos e da desordem, cederia passo, na escala de valores defendida pelo cristianismo, à sobriedade e continência moral (MACEDO, 1997, p. 101).

Após rogar a Nosso Senhor, Persival deparou-se com a donzela em forma de demônio:

Tanto que el esto disse, vio que a donzela se tornou em forma de demo tam feo e atam espantoso que nom há no mundo homem tam ardido que o visse que nom houvesse a haver gram medo. Unde aveo a Persival que houve tam gram medo que nom soube que fizesse fora que disse: – Ai Jhesu Cristo, padre verdadeiro, Senhor, sei comigo! (DSG, 2005, p. 204).

Sobre a transmutação do diabo em donzela, bastante frequente em narrativas exemplares, podemos acrescentar que:

Sempre na Bíblia, encontramos menções a Lilith, monstro feminino de origem babilônico que, na tradição hebraica, transforma-se em demônio feminino com rosto de mulher, longos cabelos e asas e que era vista, na tradição cabalística, como a primeira mulher de Adão que depois se transformou em demônio (ECO, 2007, p. 144).

A aventura de Persival revela-nos que, não fosse a misericórdia divina que o salvou do demônio, o cavaleiro teria sucumbido à tentação da carne, ao pecado da luxúria, ao mal encoberto por baixo da beleza irradiante da demoníaca mulher. Percebe-se que a mulher, ou algumas, na *Demanda*, “de grande beleza real passa a beleza funesta de uma mulher pecadora, depois, se transforma em ser maligno, horrendo e pertencente às entranhas infernais (CARNEIRO, 2006, p. 145).

À altura do capítulo das maravilhas da Besta Ladradora, a narrativa descortina outra história de mulher diabólica, a da filha do rei Hipômenes: “Aquel rei havia ùa filha tam fremosa que em todo o reino de Logres nom *havia* tam fremosa cousa” (DSG, 2005, p. 448):

Quando ela chegou aa idade *de* XX anos foi tam entendida e tam sabedor, que todos se maravilharam por sa sabedoria e nom lhi saberiam perguntar rem de clerezia a que ela nom respondesse compridamente. Mas nom estudava em nem ùa arte tam de grado como em nigromancia. A donzela era louçãã e leda e *havia* maior sabor do mundo ca devia *haver*; e, quando conheceu a amar amou seu irmão [183,d] pola beldade e pola bondade que em ele *havia* (DSG, 2005, p. 448).

Foi de tanto amar o irmão que a princesa confessou-lhe o amor e, diante da recusa dele, teve grande pesar e despeito. Triste e prestes a se suicidar, aparece-lhe um demônio em figura de homem muito formoso que a aconselha: “– Ai, donzela! nom vos matedes mas atende até que fale com voso” (DSG, 2005, p. 448). Espantada, ela o ouviu dizer que estava ali para lhe fazer a vontade de ter o irmão amado, desde que ela se entregasse sexualmente ao homem-demônio:

E aquela que era chea de pecado e de mala ventura acordou-se i, pero mui da envidos; e ajudava i muito porque lhi parecia o demo mui bem.

[...]

Assi outorgou seu amor ao demo e ele jouve com ela assi como o padre de Merlim jouve com sa madre. E quando jouve com ela *houve* ela tam gram sabor que lhi escaeceu o amor de seu irmão tam mortalmente que nom poderia mais (DSG, 2005, p. 449).

Nessa passagem da novela temos uma clara referência da personagem feminina figurada como nigromante, identificado seu estreito relacionamento com um demônio, característica cabal das mulheres consideradas bruxas. Releva observar igualmente, além do risco da beleza, o prejuízo do conhecimento heterodoxo (“nigromancia”), aspectos que conduziriam a princesa ao crime mais nefando, o incesto, efeito maléfico de suas leituras pecaminosas. Relacionada, portanto, ao conhecimento diabólico, a filha de Hipômenes é retratada como aquela que pactua com o demônio, relação simbolizada no coito de grande prazer. Para Paola Zordan,

Cunhada dentro do cristianismo, a figura das bruxas traduzia-se em mulheres devoradoras e perversas que matavam recém-nascidos, comiam carne humana, participavam de orgias, transformavam-se em animais, tinham relações íntimas com demônios e entregavam sua alma ao diabo (ZORDAN, 2005, p. 332).

O pacto com o demônio leva a princesa à calúnia (ela declara ao pai que o irmão tentou tomá-la à força) e à morte (ela pede ao rei que, como castigo, o irmão seja jogado a cães famintos). O irmão, quando se viu condenado à morte, amaldiçoa a irmã diante de todos:

- Irmãã, tu sabes que me fazes morrer a torto e que eu nom mereço esta morte de que me fazes morrer. E nom me pesa tanto pela coita

como pola vergonhosa morte que me fazes *haver*. Tu me fazes sofrer vergonha sem mericimento mas Aquele me vingará que prende as grandes *vinganças* das grandes deslealdades do mundo. E aa nascença do que tu trages parecerá que nom foi de mim, ca nunca d'homem nem de molher saiu tam maravilhosa cousa como de ti sairá; que diaboo o fez e diaboo trages e diaboo sairá em semelhança da besta mais desassemelhada que nunca homem viu. E porque a cães me fazes dar *haverá* em aquela besta dentro em si cães que sempre ladraróm em renembrança e referimento dos cães a que me fazes dar. E aquela besta fará muito dano em homens bõos e ja mais nom quedará de fazer mal até que o bõo cavaleiro que *haverá* nome Galaaz como eu, seerá [184, c] em essa caça. Per aquel e per sa viinda morrerá o dooroso fruto que de ti sairá (DSG, 2005, p. 450-451).

A maldição de seu irmão, na iminência da morte, se cumpre, e a donzela dá à luz a “mais dessemelhada besta e a mais mal aventurada, como já ouvistes” (DSG, 2005, p. 451), inocentando o príncipe. O rei, enfurecido ao saber que havia cometido tal injustiça contra o filho, manda matar a donzela, que teve morte pior que a do irmão (DSG, 2005, p. 451).

À Besta Ladrador, fruto do pecado de uma donzela demoníaca, atribui-se grande importância na novela, pois “a Besta Ladrador nada mais é do que uma mulher que pecou. Esta é uma clara referência à rejeição do sexo feminino como detentor de virtudes” (CARNEIRO, 2006, p. 139). Sobre a função da Besta na novela, Lênia Márcia Mongelli explica que “é a “demonstrança” do acerto da decisão coletiva de peregrinar: com as deformações que ela alegoriza e expõe aos olhos de todos, espelhando-lhes a alma, a corte arturiana estaria perdida se não se purificasse” (MONGELLI, 1995, p. 114).

Não menos conhecida que a história do rei Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda é a história de sua irmã Morgana. Ela entra em cena nas narrativas da Matéria de Bretanha como fada, proveniente da Ilha de Avalon.

O autor Geoffrey de Monmouth é o primeiro a citar Morgana, descrevendo-a como senhora de Avalon, a rainha do Outro Mundo. As características malignas da personagem entram em cena a partir do século XIII, assumindo um papel de antagonista nas histórias de Artur. Tal comportamento “só será visto a partir da obra de autor anônimo, *Lancelot em prosa*” (GONÇALVES, 2013, p. 15).

A personagem é conhecida também, independente da obra em que ela aparece, por ser mãe de Mordered, responsável pela destruição de Logres, fruto de um relacionamento incestuoso com seu irmão Artur. Acredita-se que a transformação da Morgana fada em Morgana bruxa ocorreu, dentre outros fatores, em função do elemento incestuoso que a acompanha, o qual era abominado pela Igreja. Tal pecado pode ser também um indicativo de sua feiura, pois encontramos em outros textos medievais, como *O livro das linhagens* (século XIV), do conde Dom Pedro, esse predicativo diretamente relacionado à prática incestuosa. O autor do livro, em seu prólogo, explica sua pretensão de dar a conhecer a origem das famílias fidalgas da região da Península Ibérica cristã. Dentre os clãs, três famílias apresentavam em suas origens o elemento maravilhoso, como, os Velosos, os Marinhos e os Lopes de Haro, sendo o primeiro “fruto incestuoso entre o Rei Ramiro de Leão e sua meia-irmã Ermesenda, por isso, ele nasce “*mui feo*” e “*mui veloso*”, “que nom semelhava senom besta selvagem”” (SILVEIRA, 2002, p. 18). Carlos Alvar acrescenta que o incesto “foi considerado ao longo da Idade Média como o mais abominável dos delitos sexuais”²⁷ (1997, p. 154, tradução nossa). Além disso, as práticas de incesto eram atribuídas às mulheres pagãs:

[...] as lendas celtas invadiram o continente e apresentaram um mundo às avessas onde a soberania era dada as mulheres que não eram inferiores aos homens, nem submissas ou obedientes. Todas praticavam a magia, enfeitiçavam os homens, submetiam-nos a seus caprichos. Pecadoras, inundadas pela luxúria, praticavam toda espécie de libertinagem e desconheciam o pudor, a discrição, a fidelidade, a castidade, a virgindade. Adultérios, incestos, metamorfoses, tudo era permitido nessas histórias pouco edificantes (BARROS, 1998, p. 340).

Embora o caráter céltico das origens de Morgana seja inegável, interessa-nos seus traços de bruxa que são descritos na *Demanda*, pois são eles que a caracterizam como uma mulher feia. Esse adjetivo relacionado à personagem pode ser encontrado no capítulo “Da outra visam que teve Lancelot”. Nele, o cavaleiro Lancelot teve uma visão maravilhosa:

²⁷ “[...] fue considerado a lo largo de la Edad Media como el más abominable de los delitos sexuales”.

Cá lhe semelhava que viia ante si Morgaim, a irmã de rei Artur, mui fea e mui espantosa, assi que bem lhe semelhava que entam saira do Inferno; e nom trazia vestido rem do mundo, fora ùa pele de ùu lobo que a cobria mui mal. Ela gemia tam doridamente como se fosse chegada. E Lançarot, que bem a conhocia por Morgaim, catou-a e vio-a que andavam em sua companhia mais de mil diaboos, e cada ùu deitava a mão em ela pola teer melhor (DSG, 2005, p. 161).

Os demônios, a mando de Morgana, intentavam segurar Lancelot e carregá-lo ao inferno:

Assim como Morgaim o mandava, assi o faziam [73,b] eles e filhavam-no e iam-se com ele mui toste e levavam-no a ùu vale mui fundo e mui escuro e mui negro e u nom havia rem de lume, se nam pouco. E em aquele vale havia tantos choros e muitas lágrimas que nom podia i homem ouvir cousa que ali deitassem. Tornava-se e ouvia mais de cem mil vozes, que todas diziam *assūadas*: «Ai, ai, cativos! Ai, cativos! Porque merecemos nós ver esta grande mizquindade e esta grande catividade e tam gram door que passa totalas doores» (DSG, 2005, p. 161).

Do referido episódio, depreendemos vários desdobramentos sobre a face maléfica de Morgana, os quais não deixam dúvidas de que ela é uma bruxa, dado o seu envolvimento com os demônios. Neste sentido, não é difícil compreender a fealdade que lhe é atribuída, pois “os corpos mais grotescos e disformes abundam na iconografia do Inferno [...] a bruxa é um dos agentes sociais escolhidos para expurgar os temores coletivos por meio do perecimento carnal” (ZORDAN, 2013, p. 336). Vale lembrar que a figura da bruxa é ambígua, pois, em função de sua capacidade de transformar-se em outras criaturas, ela poderia pôr-se à vista com a ilusão da beleza de uma jovem mulher, mas também “como horrenda anciã (viúva solitária), aparentando com a morte” (p. 332).

A despeito de toda conotação maligna de Morgana, vemos, ao final da *Demanda*, seus feitos sendo realocados à luz da ambiguidade. No episódio da morte de rei Artur, o rei pede ao cavaleiro que pegue a Excalibur, sua “espada bõa e honrada, a melhor ca nunca entrou no reino de Logres” (DSG, 2005, p. 493). Então diz a Gilfrete: “– Filhade esta espada e ide ali suso a aquele outeiro e acharedes i ùu lago. E deidade-a i, ca nom quero que os maus que depois nós reinarám *hajam* tal espada” (p. 494). Muito contrariado, Gilfrete obedece à

súplica de Artur e, ao jogá-la no lago, viu uma mão sair das águas que parecia “até o côvado mas do corpo nom viu nada. A mão recebeu a espada polo mango e brandiu-a três vezes ou quatro; e, pois a brandiu, meteu-se com ela na água. Ele atendeu gram peça por ver se xi lhi mostraria mais” (p. 494). A mão vista por Gilfrete é de Viviane, a Senhora do Lago; embora não haja uma referência a seu nome ou à personagem, a história é bastante difundida com sua presença (PINHEIRO, 2011, p. 105). Em seguida, o rei suplica ao cavaleiro que o deixe só, pois de sua morte ninguém deveria saber. Ao deixar o rei, Gilfrete viu vir pelo meio do mar uma barqueta em que estavam muitas mulheres:

A barca aportou ante rei Artur e as donas saiom fora e foram a el-rei. E andava entr'elas Morgaim a encantador, irmãã de rei Artur, que foi a el-rei com todas aquelas donas que tragia e rogou-o entom muito que per seu rogo *houve* el-rei d'entrar na barca. E, pois foi dentro, fez meter i seu cavalo e todas sas armas; dêi i, começou-se a barca de ir polo mar com el e com as donas em tal *hora* que nom *houve* i pois cavaleiro nem outrem no reino de Logres que dissesse pois certamente que o pois vissem. Quando Gilflet que estava no outeiro, viu que el-rei entrara na barca com as donas deceu-se ende e fô-se contra alá quanto o cavalo o pôde levar, ca esmou, se chegasse com tempo, que se meteria i com seu senhor na barca e que se nom partiria del per rem que avesse, se per morte *nom*. E quando chegou ao mar a barca era já alongada da riba e viu el-rei antre as donas. E conoceu bem Morgaim a fada ca muitas vezes a vira. E a barca estava da riba tanto como deitura de besta. E quando Gilfret viu que assi perdera el-rei começou a fazer o moor doo do mundo. E ficou ali todo aquele dia e toda aquela noite que nom comeu nem bebeu nem já o dia dante nom comera (DSG, 2005, p. 496).

É notável que a personagem Morgana surge com outra roupagem ao final da novela. Seus traços maléficos parece se apagarem, apesar do epíteto que, agora, a acompanha, o de fada, ainda pagão. Desse modo, compreendemos o seguinte:

A verdadeira origem de Morgana está para ser definida, ainda que o seu nome apareça relacionado ao desenvolvimento de este ou aquele tema. Mas, como vários personagens da lenda arturiana, há diversas trilhas que nos levam aos personagens da mitologia celta (LACY, apud, GONÇALVES, 2013, p. 18).

Não é possível negligenciar a relevância de sua participação no desfecho de Artur. Como alguns trabalhos apontam, sua supressão na novela, diante de seu caráter sobrenatural, traria grandes danos à história, tendo em vista que sua

imagem atravessou grande parte das narrativas arturianas, cuja audiência já estava habituada com sua figura, responsável por conduzir Artur ao outro mundo, para que um dia ele retornasse.

Isso posto, consideramos que Morgana “é vítima de satanização e conhecida como maléfica” (BARROS, 291); contudo, em prol do desenvolvimento da trama, ela retorna ao fim, trazendo sua imponente figura de fada, responsável por conduzir o célebre rei de Camalote às Ilhas de Avalon. Segundo Carneiro aponta,

Compreende-se que a morte do rei era um episódio de extrema importância para a novela e que a completa anulação de uma personagem tão afamada como Morgana não poderia ocorrer sem consequências sérias para a tradição popular. É por isso que este momento mágico (pois a passagem de Artur fica suspensa em mistério, uma vez que seu corpo não é encontrado) talvez tenha exigido a retomada de uma personagem que está intimamente ligada ao rei (CARNEIRO, 2006, p. 145).

Acrescentaríamos que, além da importância cabal da personagem para o desfecho de Artur, sendo indispensável sua presença na trama, figuras com conotações sobrenaturais como Morgana estão intimamente ligadas ao imaginário da audiência desse período, pois exercem um fascínio no público e, por conseguinte, mais que justificam sua permanência na novela a despeito de sua cristianização:

É fato que esses personagens (os cavaleiros, as bruxas, os magos, os dragões, entre outros) eram muito mais atraentes ao povo do que história de cunho didático ou religioso. Tais elementos não-cristãos, provenientes de culturas pagãs, aparecem de maneira diversificada em cada obra, podendo ser simples acessórios, à margem da estrutura narrativa ou construir o fio condutor do texto: ainda assim, podem-se apresentar de forma mais oculta, atribuindo um ar misterioso e suspense aos personagens e ao desenrolar dos acontecimentos (CARNEIRO, 2006, p. 11).

A observação a respeito dessas diferentes mulheres na novela nos dá uma ideia geral de que a beleza feminina, para além de revelar sua ordem social, a nobreza, atrela-as a tradições pagãs (celtas), perseguidas pela Igreja; à cultura cortês, combatida pelos clérigos, e ao profundo medo que estes tinham da

maior ameaça a sua castidade e a seu empreendimento de salvação espiritual: as encantadoras filhas de Eva (e do paganismo).

O aspecto virtuoso das rainhas Guinevere e Isolda, e mesmo da filha do rei Brutos, só pode ser compreendido no contexto da cortesia amorosa, do *fin'amors*, cuja orientação recomendava a liberdade afetiva, o que redundava naquilo que a Igreja considerava luxúria e adultério. Assim compreendido, essas mulheres giram em torno de dois pontos de vista: o da moral cortesã e o da moral cristã, prevalecendo esta na novela do Graal. Isso equivale a dizer que a mulher não é, aprioristicamente, maléfica por ser bela, já que “não é a beleza das mulheres que as torna más, mas os efeitos que alguns homens sentem ao contemplá-la” (ANTUNES, 2014, p. 150).

No caso das outras mulheres, em geral donzelas, sua configuração é feita a partir de sua relação estreita com o poder demoníaco expresso na beleza estonteante e no uso maléfico direto (a filha de Hipômenes, com seu estudo voluntário de nigromancia) ou indireto (a princesa grega, títere do travestimento do demônio) dessa beleza e do conhecimento que elas possam ter.

Em comum, essas mulheres têm a beleza; singulariza-as o modo como também sua feiura é apresentada. No caso das rainhas, sua fealdade é fruto de um julgamento cristão de sua pertença à ética da cortesia amorosa e, antes, a um resquício pagão; no caso das donzelas que servem aos propósitos do demônio, o feio está em seu intento de confundir os cavaleiros e levá-los à maldição do inferno. Nenhuma dessas mulheres, portanto, aparenta a falta de beleza; pelo contrário, são lindas e seus admiradores sequer imaginam que por trás dessa pulcritude se armam o hediondo e o horrível.

Diferentemente delas, a narrativa apresenta a donzela *laida*, de aparência desagradável e negativa, um contraste na galeria de mulheres formosas da *Demanda*. Passemos a examiná-la.

3. O ENIGMA DA DONZELA LAIDA

A fim de descortinar neste capítulo o sentido da donzela *laida*, bem como de sua feiura, na *Demanda*, partimos da seguinte pergunta: o que poderia significar a presença de uma personagem com evidentes características pagãs, como a capacidade de ter visão e/ou presságio, em uma novela de evidente cunho moralista-pedagógico cristão? Em primeiro lugar devemos compreender porque uma personagem de inequívoco traço pagão é mantida na novela, visto que os motivos sobrenaturais de origem celta operavam como um processo de ocultar sentidos, que a audiência da época era capaz de decodificar. Segundo Silveira:

A donzela é uma construção do imaginário medieval, cuja origem pode ser encontrada no processo de cristianização do ocidente medieval a partir do século V e na forma como as crenças antigas pré-cristãs foram retrabalhadas neste processo. Desta forma, a Donzela é um ponto de intersecção entre novas e antigas religiosidades (SILVEIRA, 2011, p. 3).

Com vistas a manter a identificação do público com os elementos de outrora, utilizados antes da cristianização, os autores mais atentos à doutrina da Igreja mantiveram a mesma estrutura de personagens e objetos mágicos; estes, porém, agora remodelados, passam a simbolizar algo diverso, servindo ao teor doutrinário da obra, a exemplo de Morgana, irmã de Artur, que após a cristianização assumiu uma função maligna dentro da narrativa, a fim de demonstrar as punições àqueles que se desviavam do caminho espiritual cristão.

A utilização de modelos já presentes e estabelecidos na sociedade traria um certo conforto, um não estranhamento às novas ideias religiosas e comportamentais. A repetição de formas simbólicas, de personagens que compõem uma história, a presença de objetos etc. tornam-se uma estratégia de linguagem, de comunicação. A familiaridade com o universo maravilhoso, assim como a também reutilização de figuras bíblicas, permite uma sensação de bem-estar, de segurança, de reconhecimento, afinal, o maravilhoso, suas imagens e temáticas, são originários dos tempos antigos. Desta forma a assimilação dos ideais religiosos seria melhor conduzida aos receptores (SILVA, 2008, p. 25).

O ponto de partida para delinear a resposta à pergunta principal deste trabalho foi identificar a relação entre as principais características que compõem a donzela *laida*: a feiura e a visão, com o objetivo de responder por que uma personagem, cuja importância é notória na *Demanda*, carrega consigo, em vez da beleza comum à donzela medieval, um predicativo aparentemente pejorativo: “laida”?

3.1 OS SENTIDOS E OS TRAÇOS DE “LAIDA”

O termo é registrado em diversos dicionários e glossários, e apresenta matizes semânticos importantes para a concepção da personagem. No glossário de *A demanda do santo graal*, Augusto Magne assim o define:

laido – *Adj.* Feio. E’ o fr. *laid*, do germânico *lait*, repulsivo; cf. o it. *laido* e o ant. verbo derivado de **laidar**, ferir. REW, 4858 a; 10 b, 32: a donzela *laida*; 76 b, 206: tam laido e tam feo e tam espantosa cousa, que maravilha era. Veja-se, a, fl. 9 a, 29, o episódio da “donzela *laida*”. Do antigo verbo **laidar** procede o subs. Masc. **laidamento**, lesão, v. gr., nas *Ord. af.* V, 33, n. 3 p. 129: se aleijar membro ou fazer *laidamento* ou matar, que pague o dôbro; 58, n. 12, p. 219: salvo se logo mostrar feridas abertas e sangramentos ou *laidamento* no corpo; III, 123, p. 442: pancadas negras e inchadas, ou outras feridas de que pareça alguã *laidamento*. *Ord. man.*, I, 39, n25, 1786, p. 260: feridas ou pancadas de que fiquem inchaços ou *laidamento* (MAGNE, 1994, p. 231).

Irene Freire Nunes apresenta, no glossário de sua edição da *Demanda*, uma explicação sintética da palavra, apoiada em Magne: “*Laido/a* – *Adj.* Feio (do fr. *laid* < do germ. LAIT, repulsivo) (Magne, 1994, Gloss., 231): 37, 166” (2005, p. 565). Mais pontualmente, no índice onomástico da *Demanda*, Nunes apresenta o seguinte verbete referente à donzela *laida*: “Donzela Feia, profetiza das desgraças do reino de Logres. A ‘Demoiselle Hideuse’ dos romances de Chrétien” (NUNES, 2005, p. 530).

Na versão crítica da *Demanda* para o português moderno, Heitor Megale, ao traduzir o título do episódio em que a donzela *laida* faz sua primeira aparição, elege o adjetivo “feia”: “Como a donzela feia chegou à casa de rei Artur” (A DEMANDA, 1988, p. 43).

Walter Mettmann, por sua vez, registra o termo no glossário das *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X: “laido ADJ.: feio, lesado: 81.27 non ficou sinal / Daquele fogo montes / de que layda era” (METTMANN, 1981, p. 597).

No *Dicionário da língua portuguesa medieval*, Joaquim Carvalho da Silva desdobra o vocábulo: “**Laida** – Ferimento, chaga, ferida; *ferida laida*: ferida, lesionada”; “**Laidamento** – Ferida, lesão”; “**Laidar** – Ferir, danificar, prejudicar, ultrajar, contundir”; “**Laido**¹ – Ferido, contundido”; “**Laido**¹ – (do frânc. *laip*) – Rústico, torpe, feio” (2007, p. 169). Chama a atenção o acréscimo semântico de “rústico” e “torpe”, acepções não observadas nos outros autores.

No *Elucidário das palavras, termos e frases*, Joaquim de Santa Rosa de Viterbo esclarece também a locução:

LAIDA. *Ferida laida*, o que é própria a causar lesão, deformidade ou tolhimento no que a recebeu. Vem do latino *laedo*. *Nenhum por taes querellas nom seja presa, salvo se logo mostrar feridas abertas, e sangoentas, e laidas, ou nembro tolheito. – Salvo se logo mostrar feridas abertas, e sangoentas, ou laidamento no corpo; cá em taes casos, e cada humm deles prenderóm aquel de que assi for querellado com juramento, e testemunhas nomeadas* (VITERBO, 1966, p. 357).

Já no *Vocabulario medieval castellano*, Julio Cejador expõe o seguinte registro:

LAIDO, LAYDO, afligido, feo. *Alex.*, 593: cuando vió sus parientes que tan láidos andaban. *BAENA*, p. 107: ser tus syllabas minguadas, laydas e desconçertadas. *Id.*, p. 124: Fizo dezires mucho más polidos | Que non estos vestros laydos e fallydos. *BERCEO, S, Dom.*, 648: faciendole escárnios e laydos estribotes (CEJADOR, 1990, p. 246).

No *Dizionario della Lingua Latina: dizionario Italiano-Latino*, Oreste Badellino anota: “laido. 1. (*sozzo*), *sordīdus (squalidus)*, a, um. 2. (*repugnante, brutto*), *foedus*, a, um *deformis*, e. 3. (*turpe*), *turpis*, e; *obscenus (impūrus)*, a, um”. (BADELLINO, 1961, p. 1312). Além dessa palavra, Badellino registra ainda o substantivo *laidezza*, que diz respeito a duas formas de feiura: física e moral. Observemos: “*laidezza*. 1. (*bruteza física*), *foedītas (deformītas)*. 2. (*schifezza*) *squālor, ōris, m.*; 3. (*turpitudine, bruteza morale*) *turpidūdo*. 4. (*azione, cosa turpe*)” (BADELLINO, 1961, p. 1312).

No *Petit dictionnaire provençal-français*, de Emil Levy (1923, p. 220), o termo aparece em vários derivados: **laidenjar** (ę) *v. a.* injurier; **laidęs** *s.m.* vilaines actions?; **laideza** *v. a.* enlaidir.

O termo *laida* apresenta, portanto, significados que oscilam entre *feio* e *ferido*, predominando a recorrência do primeiro sentido. A este se acrescentaria, segundo Joaquim Carvalho da Silva, a acepção de “rústico” e “torpe”, de dimensão sobretudo social e moral, respectivamente (CARVALHO, 2007, p.).

À observação lexical feita acrescentamos as leituras realizadas para a teorização da feiura, equalizando-a na seguinte questão: muito embora sejam acepções diferentes, *feio* e *ferido* não se anulam, sobretudo se pensarmos que um corpo ferido é invariavelmente feio ao olhar e a feiura é uma espécie de ferida na proporção e harmonia do corpo, como vimos²⁸. Para sua relação inversa, contudo, não somos autorizados a afirmar que ela necessariamente é verdadeira, isto é, nem sempre um corpo feio está ferido. Entretanto, como vimos na introdução deste trabalho, durante a Idade Média o sofrimento proveniente das feridas do corpo estava inequivocamente relacionadas ao feio. Sobretudo, no mundo cristão, os mártires, eremitas e penitentes tinham invariavelmente corpos feridos pelas penitências, enfraquecidos pelos jejuns e pelo desprezo com cuidados com o corpo (ECO, 2007, p. 56). A autoflagelação ou penitência funcionavam, portanto, para o enfeio do corpo físico, motivado pelo desejo de embelezamento espiritual, tendo como “pano de fundo a invocação da Paixão de Cristo” (LE GOFF, 2006, p. 56).

Definidos os sentidos para o termo *laida*, nos inclinamos em direção ao delineamento das características físicas da personagem. Se a novela, entretanto, não confere à descrição da donzela *laida* detalhes de sua feiura, outra personagem semelhante nos deixa entrever o que seriam as marcas visuais de seu principal predicativo. Trata-se de uma donzela feia que integra a

²⁸ Para Umberto Eco, seguindo o raciocínio de Tomás de Aquino, um corpo mutilado, sem proporção ou mesmo incapacitado de funcionar de modo adequado é considerado feio (ECO, 2014, p. 111).

narrativa de *Perceval ou o romance do Graal* e que, igualmente à donzela *laida*, aparece na história para ser mensageira do futuro.

Durante suas andanças, Perceval chega à corte de Artur e, enquanto todos da corte festejavam sua chegada, aparece “uma donzela sobre uma mula amarela que guia com a mão direita, duas tranças às costas” (TROYES, 2002, p. 85). Em seguida, a narrativa revela suas peculiaridades físicas horríveis:

Homem jamais viu ser tão feio, mesmo no inferno! Homem jamais viu metal tão baço como a cor de seu colo e das mãos. Outra coisa porém era bem pior: os dois olhos, dois buracos não maiores que olhos de ratos. O nariz era um nariz de gato, os lábios de burro ou boi, os dentes amarelos como gema de ovo. A barba era a de um bode. Peito corcunda, espinha torcida (TROYES, 2002, p. 85).

Após a narração da imagem grotesca da donzela, a mulher proclama os mal feitos que ocorreriam em função de acontecimentos passados, quando Perceval esteve na casa do Rei Pescador. Lá ele passara a noite e, deixando de fazer a pergunta ao rei, a respeito da lança do punho que sangra, da qual ele havia presenciado a maravilha, o Rei Pescador deixara de ser curado, isto é, de recuperar suas pernas que havia perdido. O triste destino do rei e outras maldições que viriam em decorrência da omissão de Perceval prenuncia a donzela: “Sabes o que acontecerá? As mulheres perderão os maridos, as terras serão devastadas, as donzelas sem socorro não poderão mais que ser órfãs e muito cavaleiro morrerá. Todos esses males virão a ti” (TROYES, 2002, p. 86).

Apesar da evidente similaridade entre as personagens – dada a função de pressagiar, bem como a feiura física, como ponto de contato entre ambas –, e o inequívoco intertexto, não somos capazes de avaliar se a personagem elegida para nossa investigação corresponde fisicamente à personagem de Chrétien de Troyes, cujos detalhes da descrição concedem uma dimensão mais precisa da feiura da mulher; tampouco nos é permitido apontar quantos e quais elementos da donzela *laida* seriam iguais aos da “donzela sobre uma mula amarela”; inferimos, porém, e admitimos a correspondência entre sua configuração e o abstraído desenho físico da personagem da *Demanda*,

reduzido ao genérico termo “laida”, cuja percepção aos olhos dos cavaleiros e de todos que a vissem causaria espanto.

Quanto ao tema da visão e do presságio, sempre esteve presente nas histórias de Artur e seu reino. O mais famoso dos profetas é o mago Merlin, conhecido por ser o sábio e adivinho da corte arturiana. Filho de um diabo com uma virgem, concebido em sonho, Merlin, desde criança, possui o dom da visão que atravessa suas histórias, como a intitulada *Merlin*, escrita por Robert de Boron (MEGALE, 1993, p. 10).

Na narrativa de Boron, a história de Merlin acerca das adivinhações e revelações sobre o passado inicia-se quando sua mãe, grávida de nove meses, é acusada pelos juízes que chegam a sua cidade com a intenção de condená-la, uma vez que ela afirmava conceber a criança sem o conhecimento de quem era o pai. Assim, por recomendação de um ermitão que sabia sua história e nela confiava, a mãe de Merlin sugeriu aos juízes que a guardassem em uma torre até que a criança nascesse, para que não a matassem (BORON, 1993, p. 38-39). Vindo à luz, o pequeno mago era assustador, uma criança muito peluda, continuando assim com o passar do tempo, pois “As mulheres que estavam com sua mãe repetiam muitas vezes que se maravilhavam muito por esse menino ser assim tão peludo e parecer mais velho” (BORON, 1994, p. 41-42). Chegando o dia do julgamento, o menino indaga aos juízes o motivo pelo qual sua mãe seria morta; eles, por sua vez, respondem que deveriam fazer justiça com uma mulher naquelas circunstâncias. É nesse momento que Merlin dá a ver seus primeiros conhecimentos mágicos, respondendo aos juízes que conhecia os seus segredos e poderia revelá-los se assim quisesse. O mago desafia um dos juízes, insinuando que ele não era filho de quem pensava ser. Encolerizado o juiz traz a sua própria mãe ao julgamento para desmenti-lo, mas Merlin revela a todos presentes o contrário:

— Sabeis, em verdade, que é filho de vosso confessor! E eis aqui a prova: a primeira vez que dormistes com ele, dissestes-lhe que tínheis muito medo de que vos fizesse um filho. Ele vos respondeu que isto não aconteceria e que ele poria por escrito a anotação de cada vez que dormisse convosco. Ele temia, portanto, que enganásseis com outro homem, e naquela época tínheis discórdia

com vosso marido [...] Quando percebestes vossa gravidez, pedistes a vosso confessor que vos reconciliasse com vosso marido, antes que ele notasse vosso estado. Vosso confessor o enganou tão bem que vos reconciliou, e então dormistes com vosso marido. Em seguida, fizestes com que ele acreditasse que vosso filho era dele (BORON, 1993, p. 51).

Além de conhecer o passado, Merlin tem acesso ao futuro. Conversando com Brás, “um clérigo cheio de sabedoria e de discernimento”, a quem ele pede que escreva o livro de sua história, o mago revela seus conhecimentos sobre a visão: “O senhor me ouviu dizer que fui gerado pelo diabo, mas também me ouviu dizer que Nosso Senhor me havia dado a faculdade de conhecer o futuro” (BORON, 1993, p. 53).

Além do domínio do passado e do futuro, em outras histórias da lenda, Merlin é possuidor de artifícios mágicos: enfeitiça Ygreine para que ela pense que Uther Pendragon é Gorlois, seu marido, para que, conseqüentemente, como fruto dessa união, nasça Artur, de quem Merlin será o grande conselheiro. Acredita-se, ainda, que o reino de Logres tem seu desmoronamento iniciado quando Merlin desaparece (BARROS, 1994, p. 67).

O dom da visão, nas histórias referentes a Merlin, não é condenável; ao contrário, é este um dos componentes que o fará alçar o pedestal da fama nas histórias arturianas. Vale lembrar que a explicação para a aceitação de tal magia se deu, como bem nos adverte o narrador de Merlin, “No tempo de que vos falei e ainda vos estou falando, a Inglaterra apenas havia recebido o cristianismo, e não tinha ainda nenhum rei cristão” (BORON, 1993, p. 57).

Como vimos com o exemplo do mago Merlin, o dom de prever o futuro obteve algum prestígio no passado, sobretudo, para o nosso interesse, na cultura celta, onde a Matéria de Bretanha encontrou um vasto substrato. Aos sacerdotes era atribuído tal poder; sendo homens do Saber e da Visão, eram responsáveis por pronunciar o destino (BARROS, 1994, p. 44).

No que diz respeito ao poder de pressagiar da mulher, podemos dizer que, assim como outras características sobrenaturais, na sociedade céltica ele teve grande valor. Segundo Maria Nazareth Barros:

A sociedade celta sempre reservou à mulher um lugar de honra, e nos melhores momentos dos ciclos irlandeses – épicos e mitológicos –, lá onde o paganismo se manteve mais forte ela aparece como poetisa encarregada das profecias e das mágicas (BARROS, 1994, p. 46).

Assim, não raro na literatura medieval, que recupera elementos mitológicos celtas, há figuras que carregam a capacidade de prever o futuro. Entre os seres femininos que circulavam na literatura, prevendo o futuro dos outros, estavam as fadas (CARNEIRO, 2006, p. 159). Marina Warner detalha o sentido da palavra e sua relação com a previsão:

A palavra “fada”, nas línguas românicas, tem um significado ligado ao conto maravilhoso ou de fadas, pois remonta a uma palavra latina feminina, *fata*, variante rara de *fatum* (fado), que se refere a uma deusa do destino. As fadas se assemelham a esse tipo de deusas, pois também conhecem os caminhos da sorte. *Fatum*, literalmente “aquilo que é falado”, o particípio passado do verbo *fari*, “falar”, em francês resulta em *féé*, no italiano em *fata*, no espanhol em *hada*, todas as palavras significando “fada” e contendo conotações ligadas ao fado (WARNER, 1999, p. 40).

Como observamos anteriormente, esses seres feéricos faziam parte de um sistema ritualístico, no qual um dos elementos preponderantes era o poder da palavra. Algumas narrativas, como *O livro de linhagens do conde D. Pedro*, datadas do século XIV, que propunha narrar a história das famílias de Espanha (SILVEIRA, 2002, p. 5) ou como o *Romance de Melusina*, de Troubadors Couldrette (LE GOFF, 2013, p. 395), trouxeram à tona seres híbridos, como fadas-mulheres que, por um artifício mágico, metamorfoseavam-se em animais. Essas personagens protagonizaram algumas histórias em que homens se apaixonavam e se casavam com elas, ignorando sua natureza mágica. Tal relação ficou conhecida como pacto feérico. Um exemplo é narrado em *A dama pé-de-cabra*, sobre quem Aline Dias Silveira desenvolveu sua pesquisa de Mestrado, onde explicou, também, as características proféticas de alguns personagens femininos:

A dama Pé de Cabra, como toda dama-fada, rege o destino de seu consorte e descendentes, originando e legitimando o presente das famílias de nobres cavaleiros. Parca, Moira, Laida, deusa-mãe e amante, ela prevê sua linhagem e anuncia o destino. Como suas ancestrais da Antiguidade, a dama-fada respeita e exige o ritual (SILVEIRA, 2012, p. 10).

Se, por um lado, o prognóstico dos acontecimentos vindouros foi amplamente aceito em sociedades celtas, por outro, no cristianismo, o presságio feminino foi considerado algo que gerava desconfiança, uma vez que ele poderia ser uma manifestação divina ou um engano do diabo. Apesar de toda dúvida incidida sobre a mulher, o clero reconhecia, por vezes, que ela poderia ser tocada pelas palavras de Deus, como um presente da visão do futuro, cabendo, no entanto, aos clérigos o trabalho de identificarem se se tratava realmente de presságios concedidos por Deus ou se eram artimanhas malignas (CASAGRANDE, 1990, p. 136).

A propósito de mulheres que foram relacionadas à palavra mística, encontramos, nos séculos XII e XIII, as beguinhas: mulheres leigas, isto é, não ligadas à vida monástica e que, sem pretensões de matrimônio, uniam-se nas comunidades beguinarias (PONTES, 2016, p. 6). Tendo em vista a pregação ao desapego material – o que certamente causava nelas uma imagem descuidada e, por conseguinte, não bela, bem como uma linguagem espiritual (PONTES, 2016, p. 9) – as beguinhas poderiam remeter o leitor à personagem de nossa investigação. De todo modo, importa lembrar que, em função de uma crescente inclinação de mulheres àquele modo de vida, ou seja, por viverem em “extrema mendicância, por fazerem elas próprias interpretações a respeito dos textos bíblicos e por defenderem fortemente a liberdade de estar no mundo e de se reconhecerem livres das coisas mundo” (PONTES, 2016, p. 7), tal comunidade foi vista com rejeição pela Igreja. Em decorrência disso, em 1311, o Concílio de Viena as acusou com fortes suspeitas de heresia (PONTES, 2016, p. 7).

Com efeito, foi concedida à mulher alguma credibilidade, não sem desconfiança, acerca das manifestações sobrenaturais por elas vividas, quando eram “tomadas por fenômenos particulares de espiritualidade,

fenômenos físicos e psíquicos” (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p. 567). As revelações foram compreendidas, no entanto, com algumas ressalvas, pois vindas de mulheres, as visões poderiam mais facilmente ser falsas. Como explica Régnier-Bohler, a respeito dos escritos de Rutebeuf sobre a cautela em relação às manifestações espirituais em mulheres, “a palavra da beguina é profecia, o seu choro sinal de devoção, o seu sono sintoma de êxtase, o seu sonho uma visão. ‘Mas também, se ela mente, não acrediteis em nada!’” (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p. 567).

Apesar de as fronteiras entre o verdadeiro e o falso presságio serem muito delicadas, especialmente quando relacionados à mulher, alguns clérigos chegaram a se render a tais manifestações, como no caso de uma falsa profetisa de procedência germânica, no ano de 839, cuja previsão anunciava o fim do mundo naquele ano. Neste caso, alguns clérigos a seguiram, acreditando em suas palavras, mas a farsa foi descoberta e ela, condenada num concílio à flagelação (MACEDO, 1999, p. 61).

A severa condenação do presságio feminino recaiu sobre as figuras das feiticeiras e das bruxas. A propósito da distinção entre uma e outra, Carneiro afirma que sobre a primeira creditou-se o benefício da dúvida, sendo ela passível de ser bondosa ou maléfica; já a segunda, ao contrário, relacionava-se sempre ao mal (2006, p. 148). Outra característica que separa as duas categorias é a individualidade e a coletividade, pois, “o fenômeno da bruxaria, ao contrário da feitiçaria, é grupal” (MACEDO, 1999, p. 65).

Do ponto de vista herético, a mulher por si só não era capaz de efetivar manifestações sobrenaturais, como adivinhações, presságios e sortilégios, sem a ajuda do diabo (ZORDAN, 2005, p. 333). As adivinhações femininas estavam relacionadas ao engano de feiticeiras, por exemplo, com vistas a roubar o dinheiro de outras mulheres que as consultavam por curiosidade ou superstição sobre o futuro (CASAGRANDE, 1990, p. 105).

Embora desde a Antiguidade a magia tenha sido atribuída às mulheres e aos homens, a acusação mais severa, entretanto, foi dirigida ao feminino, pois as

mulheres “estão mais prontas a receber revelações através dos espíritos” (ANTUNES, 2014, p. 56). Quem nos esclarece sobre o assunto é Umberto Eco:

Seres simbólicos capazes de feitiçarias, filtros mágicos e outros encantamentos existiam desde a mais remota Antiguidade. São nomeados no *Código de Hamurabi*, nos primórdios do segundo milênio a. C, na cultura egípcia, nos tempos de Assurbanipal no século VII a. C, na Bíblia, onde se fala da lapidação de necromantes e adivinhos. A cultura grega conhecia magas como Medéia e Circe, nas leis romanas das Doze Tábuas condena-se a magia negra e na literatura latina encontram-se vários testemunhos, como Horácio e de Apuleio. Desde os primórdios, embora se reconhecesse que a magia negra era praticada tanto pelos homens (os feiticeiros) quanto pelas mulheres (as feiticeiras), graças a uma espécie de radicada misoginia o ser maligno era identificado de preferência com as mulheres (ECO, 2007, p. 203).

A propósito da *Demanda*, em períodos anteriores a sua prosificação, era comum encontrarmos mulheres que possuíam o dom de prenunciar o futuro, sem com isso serem consideradas bruxas ou feiticeiras, “eram apenas mulheres exercendo suas habilidades naturais” (CARNEIRO, 2006, p. 151). Dessa mentalidade talvez tenha resultado a configuração da donzela *laida*, cuja capacidade de visão, ilustrada pela maravilha da espada sangrenta, não despertou surpresa negativa na corte de Artur. Apenas o teor de seu presságio é que levou Galvam à desconfiança e à suspeita a respeito de sua “habilidade natural” e de suas palavras.

3.2 A DONZELA LAIDA E SUA “BELEZA”

A primeira aparição da donzela *laida* na *Demanda* já revela sua função na narrativa, tendo em vista que o destino de Galvam, excelente cavaleiro da corte arturiana, será revelado, assim como, por conseguinte, o destino da cavalaria de Artur, uma vez que parte dela será eliminada pelo valoroso sobrinho do rei. O grande anúncio das aventuras vindouras de Galvam se dá por meio da palavra dessa donzela, isto é, ela pressagia para todos os malefícios que ocorreriam se o cavaleiro fosse à demanda, não obedecendo às advertências por ela proferidas.

Intrépido e orgulhoso, Galvam contesta e ignora o aviso, decidindo-se intransigentemente por seguir viagem. O aviso da Donzela e a recusa de Galvan acontecem no episódio 31 (“Como el-rei defendeu a Galvam que nom fosse”), assim como podemos observar no seguinte trecho, quando o rei suplica ao sobrinho:

– Rogo-vos que nom vaades em esta demanda, ca mui gram mal pode ende sair. Donzela, cuidades que é este o homem que vós buscades?

– Nom no cuido, disse ela, mas sei verdadeiramente que se i vai que fará tam gram dano nos cavaleiros que aqui som que todo seu linhagem nom nos poderá cobrar.

E el-rei bem no creeu que dizia a verdade e disse a Galvam:

– Sobrinho, eu vos rogo que fiquedes aqui e nom vades a esta demanda.

E el houve gram pesar sobejo daquela aventura antre tanto homem bõõ e respondeo:

– Senhor, nom devedes de crer quanto vos disserem. Sabede que todo é encantamento e chufa, a maior que vistes peça há [...].

Entam disse a donzela:

– Esto nom é encantamento, assi me Deus ajude, ante direita verdade. E, par Deus, se ides, tam gram dano se fará que vós nom no poderedes cobrar, nem rei Artur que aqui see. [...]

– Eu creeo, disse el-rei, o que vejo. E por em vos defendo de todo em todo que nom vades esta carreira.

– Senhor, disse el, semelha-me que nom catades i minha honra mas meu mal e minha vergonça, ca, se eu i nom vou, som perjurado e desleal; dêis i, nom me devia a teer niũũ por cavaleiro (DSG, 2005, p. 39).

Neste cenário de rejeição ao conselho feminino por parte de Galvam, detecta-se a ambiguidade da credibilidade da palavra feminina na sociedade centro-medieval. Por um lado, Artur, máxima autoridade, crê no que escuta da Donzela; por outro, seu sobrinho, alvo da visão nefasta, a rejeita, alegando sobretudo que sua palavra é mentirosa (“– Senhor, nom devedes de crer quanto vos disserem. Sabede que todo é encantamento e chufa, a maior que vistes peça há [...]”).

No contexto misógino cristão era comum que a palavra da mulher, assim como ela, fosse reduzida e subjugada ao julgamento e alvitre dos homens, detentores do saber, da força e da ordem. O cerceamento da palavra feminina encontra respaldo em textos teológicos e aristotélicos, que a associam geralmente à incapacidade intelectual, à tagarelice ou à magia, como já observado anteriormente. Nesta perspectiva, os sermões dos clérigos

fomentavam o pensamento de que à palavra da mulher caberia a proibição, sobretudo, em âmbito público. Desse modo, as mulheres “não entram nos tribunais, não governam, não ensinam, não pregam. A palavra do juízo, do poder, da cultura e da salvação devem manter-se palavras masculinas” (CASAGRANDE, 1990, p. 135).

Não bastando o primeiro prenúncio da donzela *laida* aos da Távola Redonda, a respeito dos males que cometeria Galvam indo à demanda, uma segunda aparição da visionária ocorre na narrativa, indicando a relevância de seu discurso para o destino dos cavaleiros nas aventuras. A donzela volta à cena, após algumas passagens, no episódio 43, “Como a donzela *laida* disse a Galvam que se tornasse, ca muito mal faria em aquela demanda” (DSG, 2005, p. 47). Enquanto os cavaleiros se preparam para partir para a demanda, *laida* ressurgue, alertando veementemente Galvam:

– Galvam, Galvam, cavaleiro desleal, como és tam ousado que a esta demanda queres ir quando sabes que tanto mal end'averrá! E rogam-te estes cavaleiros da Távola Redonda, se te quiseres nembrar da morte de *Lamorat* e de seu irmão Briam de Monjaspe, e da deslealdade que i fizeste, tu te devias ora mais guardar ca outro cavaleiro de fazer cousa desleal ca assaz ende hás feito aaquele tempo. Tu queres ir a esta demanda, assi como os outros; mas cata o que ende averá. Sabe que dom Galaaz que aqui see – este é ora melhor cavaleiro do mundo – nom fará tanto bem a esta demanda como tu farás de mal, ca tu per tua mão, que em mao ponto filhaste a espada, matarás em XVIII destes teus companheiros, ataes que valem mais ca tu cavalaria. E esto verás per ti em esta demanda (DSG, 2005, p. 48).

A palavra da donzela não só revela a matança que poderia ser evitada por meio de sua intervenção, mas também fala aos que, pela mão de Galvam, hão de morrer. À sua advertência, sobre aquele que “nom nascestes senam por fazerdes maas aventuras e doorosas” (p. 49), juntam-se lamentações, ao se reportar ao rei que seria morto:

– Rei Bandemaguz, eu hei mui gram pesar porque vaas a esta demanda, ca tu i morrerás. E será gram dano por duas cousas: ùa, porque és mui bõõ cavaleiro; e outra, porque és o mais sesudo do Regno de Logres. E saibe que ùũ soo cavaleiro te matará ti e teu sobrinho Patrides e Erec e Ivam e tantos destes outros que em mao ponto naceo este pecador que tanto mal fará que mais valera que ainda houvesse por nacer, ca per suas armas seeram depois da sua

morte mais de C anos muitos regnos órfãos de bõos cavaleiros e senhores (DSG, 2005, p. 49).

Se nem mesmo os detalhes sobre as mortes desastrosas fizeram Galvam e uma de suas vítimas reconsiderarem sua ida na demanda, podemos notar, por um lado, o quão desprezível poderia ser a fala feminina para homens como Galvam; por outro, o quão importante, honrosa e inevitável seria a demanda do Graal, em que poderiam os cavaleiros, como o Rei Bandemaguz, perder sua vida, independentemente do crédito que dariam à visão da donzela *laida*.

No que diz respeito ao ponto de vista de Galvam acerca da fala feminina, ilustrativo da misoginia de que vimos tratando, o apagamento da voz da mulher é nítido, uma vez que a rejeita enfaticamente, quando declara que não crê no que ela profere (DSG, 2015, p. 48). Ao romper o silêncio e contradizer Galvam,

– Senhor, nom devedes de crer quanto vos disserem. Sabede que todo é encantamento e chufa, a maior que vistes peça há [...].

Entam disse a donzela:

– Esto nom é encantamento, assi me Deus ajude, ante direita verdade. E, par Deus, se ides, tam gram dano se fará que vós nom no poderedes cobrar, nem rei Artur que aqui see. [...](DSG, 2005, p. 39),

a donzela concede aos cavaleiros, sobretudo a Galvam, a possibilidade de traçarem outro caminho que não o do desastre iminente que acometeria a Távola Redonda, mas eles “que me ora nom creem o que lhes eu digo ainda creerám tal hora que nom poderám i poer conselho” (p. 49). Apesar dos avisos, os cavaleiros entram na demanda: Galvam por arrogância; os outros cavaleiros por incapacidade de dobrarem o destino anunciado. A inutilidade das palavras e o silêncio é o que resta apenas à donzela *laida*.

Em princípio, o silêncio, gesto ideal esperado das mulheres, era interrompido apenas pela confissão dos pecados, por palavras comedidas, reportadas aos homens que detinham as suas custódias, como os pais e os maridos (CASAGRANDE, 1990, p. 61). A fala feminina foi considerada demasiada, não somente no período medieval, mas em tempos anteriores e posteriores. Segundo Luísa Marinho Antunes, “o falar feminino fez parte dos ataques misóginos de grande parte dos autores desde a época clássica e atravessando

as várias épocas e séculos” (ANTUNES, 2014, p. 118). A autora lança mão do exemplo de Plauto, *Aulularia*, em que Eunómia deixa claro nunca ter conhecido uma mulher verdadeiramente silenciosa: “[...] merecidamente muitos nos têm por loquazes, que não foi encontrada nenhuma mulher muda nem hoje nem em nenhum século” (PLAUTO, apud ANTUNES, 2014, p. 23).

Desprezadas intelectualmente, as mulheres eram consideradas inaptas à arte retórica. Isso se deu em parte devido aos princípios de Aristóteles propagados largamente entre os reitores medievais. Debruçando-se sobre o *topos* misógino, o filósofo divertia a audiência, que considerava as características femininas motivo de riso, como, por exemplo, sua inclinação “ao engano, aos gastos, à intriga, à infidelidade, a sua fragilidade intelectual face ao homem” (ANTUNES, 2014, p. 23). Com isso, considerando a falta de eloquência das mulheres, autores, inspirados em Aristóteles, propagaram a ideia de cautela em relação aos conselhos femininos. Um deles foi Gil de Roma – ou Egídio Romano –, cujo pensamento considerava os palpites das mulheres extremamente inflamados e passionais; mutáveis, eles eram ausentes de coerência, irracionais e, sendo assim, caso fossem ouvidos, deveriam ser usados com parcimônia e cautela (CASAGRANDE, 1990, p. 136-137). Por esses motivos, uma vez considerada a palavra da mulher como “má palavra”, a mulher contida em suas palavras e submissa à prática do silêncio era considerada exemplar (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p. 547-548). Em busca de disseminar o exemplo de mulher ideal, dentro de tais perspectivas de coerção da fala, os textos moralistas pregavam a contenção asseverada do verbo, idealizando o permanente silêncio feminino (p. 550).

Como se percebe, a palavra das mulheres era considerada excessiva; e por tal razão elas foram taxadas de tagarelas, sobretudo, porque têm “uma língua lúbrica e não conseguem manter segredos das amigas” (ANTUNES, 2014, p. 56) Em seu *Tratado do amor cortês*, André Capelão, ao descrever os defeitos das mulheres, inclui a desmesura da fala:

as mulheres, aliás, não são apenas avaras por natureza, mas também são curiosas e falam mal das outras mulheres; são vorazes, escravas do próprio ventre, volúveis, inconstantes, desobedientes,

rebeldes às proibições; são maculadas pelo pecado do orgulho e cobiçam a vanglória; são mentirosas, dissolutas, tagarelas, não respeitam segredos; são luxuriosas ao extremo, dadas a todos os vícios e não tem afeição verdadeira pelo homem (CAPELÃO, 2000, p. 290).

A explicação provável para a gênese da tagarelice seria a “má escuta” de Eva que, seduzida pelo diabo, não soube recusar às “doces e encobertas palavras” que eram na verdade “enganadoras e venenosas” (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p. 555). Por essa razão, os argumentos de Capelão giram em torno da curiosidade, da maledicência, da volubilidade, da desobediência, da vanglória, da mentira e da indiscrição, atitudes geralmente ligadas à comunicação sem moral nem controle.

A reboque do pensamento pejorativo sobre a beleza feminina está o medo da palavra da mulher, como o de Galvam diante da advertência da donzela *laida*. O discurso feminino, na contramão da ideia que circulava acerca de seu caráter superficial, alçou-se também a outro patamar, o da palavra maliciosa ou sedutora, ou seja, persuasiva e que, por conseguinte, conduziria o homem ao perigo. Conforme explica Danielle Régnier Bohler, “A palavra está associada desde o início ao feminino. No paraíso, Eva, a primeira mulher, beneficiou dela antes de Adão, mas usou-a indevidamente, enganando o homem, como sublinham os teólogos medievais” (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p. 518). Pautada em uma perspectiva cristã, a palavra das mulheres foi considerada perigosa por sua força maléfica; “filhas de Eva”, suas palavras poderiam ser muito mais eficientes do que o olhar, os gestos e os enfeites (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p. 550). Não só o discurso, ou seja, a palavra, mas a própria voz da mulher era temida por ser capaz de seduzir os homens, levá-los à perdição e até mesmo à morte, a exemplo das sereias mitológicas, que os atraem maviosamente e os matam (ANTUNES, 2014, p. 57). Sendo assim, o falar feminino não foi bem aceito durante o período medieval, ora por ser inútil, ora por ser perigoso ao homem:

Falar, com loquacidade e malícia, contar, partilhar factos e histórias, ralhar, ter a língua afiada foi quase sempre considerado pelo homem como uma das formas de a mulher exercer o seu poder e conspirar com suas amigas para destituir o homem da sua autoridade. A mulher com poder é a que usa o que sabe e comunica o que quer para

manipular as situações e os homens, usando a palavra como arma (ANTUNES, 2014, p. 117).

Relacionada à palavra e a seu poder comunicativo e simbólico, uma característica se destaca, dentre as mencionadas acerca da donzela *laida*, justamente pela sua ausência: o nome próprio. A relevância dada ao nome na Idade Média, em especial na doutrina cristã e, por vezes, na cultura celta, ajuda a compreender a construção da novela e, por conseguinte, o engendramento da personagem visionária.

À semelhança de outras circunstâncias ritualísticas do universo celta, nomear um recém-nascido, por exemplo, era de capital importância; embora não houvesse propriamente uma cerimônia de nomeação, a escolha do nome ocorria em função de um acontecimento notável. Para os celtas, “Dar nome era dar existência real. Tudo que não tem nome não é conhecido, não existe e nunca existirá” (BARROS, 1994, p. 141). Além de não ser elegido aleatoriamente e de derivar de um evento especial, o nome era escolhido, bem como alterado, ao longo da vida do indivíduo face a um novo fato importante.

Já na Idade Média, a questão do nome pode estar também relacionada a problemas de poder, pois segundo Danielle Régnier-Bohler, o tema é carregado de “simbolismo no *corpus medieval*” (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p. 548). Um exemplo disso está no *Roman de Silence*, datado do século XIII e escrito por Heldris da Cornualha. No romance é narrada a decisão de um rei que, para evitar que qualquer mulher herdasse terras na Inglaterra, decreta que a herança de propriedades não fosse possível para elas. Assim, uma menina, cujos pais intentavam que ela herdasse terras da Cornualha, foi batizada com um nome ambíguo: Silêncio. A criança seria chamada *Scilenscius* e, caso descobrissem sua verdadeira natureza, mudariam para *Scilencia* (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p. 548). A narrativa de Heldris ilustra como o nome próprio era importante e, nesse caso, o travestimento do nome da menina serviu para “mascarar a ausência de linhagem masculina” (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p. 548). Chama a atenção igualmente o nome escolhido para o mascaramento: “Silêncio”, ausência de palavra, estado a que a mulher é sumariamente reduzida, mesmo sendo necessário para a política de manutenção das terras

do pai. Como Silence, a mulher no medievo frequentemente funciona apenas como marionete para os jogos políticos masculinos.

Outro exemplo cabal da importância do nome dentro do universo literário medieval é *O romance de Tristão e Isolda*, de Bérout, do século XII²⁹. Nele, Tristão, sobrinho fiel do rei Marc, e Isolda, a Loura, “dos cabelos de ouro, cuja beleza brilhava como a aurora que se levanta” (BÉDIER, 1981, p. 12), noiva do rei Marc, a quem Tristão deverá escoltar por lealdade, apaixonam-se incidentalmente por meio de um filtro amoroso preparado pela mãe de Isolda, na intenção de garantir à filha e ao rei amor duradouro. O romance, portanto, era impossível, pois Isolda era prometida ao rei Marc e com ele se casará. Impedido de viver com seu grande amor, Tristão parte do castelo de Tintangel em busca de aventuras para fugir de sua dor (BÉDIER, 1981, p. 101). No capítulo XV do romance, Tristão chega à terra da Bretanha e lá conhece o duque Hoel, cuja filha era “a mais bela entre as filhas de grandes homens” (BÉDIER, 1981, p. 102). Adiante, o cavaleiro descobre o seu nome: “Isolda das Brancas Mãos, a simples, a Bela” (p 105). É, pois, por sua beleza e, sobretudo, pela equivalência de seu nome ao do seu verdadeiro amor que Tristão com ela decide se casar.

Sobre o simbolismo do nome nesse romance, Hilário Franco Júnior comenta que

Era muito antiga e difundida a concepção segundo a qual a palavra participava da realidade da coisa, como mostra uma obra contemporânea ao afirmar que “pelo nome se conhece um homem”. Porque como diz o texto bíblico, “mais aromático que teus perfumes é teu nome”, é que Tristão casou com uma Isolda por amor a outra. Mas assim o nome lhe despertava o desejo da rainha, e ele se conservava casto com a esposa (FRANCO JÚNIOR, 1996, p. 147).

Nota-se na observação de Franco Júnior a estreita ligação moral entre nome e pessoa, tanto na frase “pelo nome se conhece um homem”, como, sobretudo,

²⁹ A referência a Joseph Bédier, a despeito de o romance ser de Bérout, se deve ao fato de o original deste não ser acessível, pois a obra se deu a conhecer em fragmentos (três mil versos), sendo Bédier o seu continuador. “Portanto, o livro de Bédier contém um poema francês da metade do século XII, mas composto no fim do século XIX” (PARIS, 1981, p. 12).

num verso derivado da fonte fundamental no Medievo, a *Bíblia*: “mais aromático que teus perfumes é teu nome”. Neste, expõe-se a ideia de que o nome é superior aos perfumes, símbolos do aparente e do superficial, já que usados para a sedução e o amor sensual, como expresso no “Cântico dos cânticos” ou “Cantares”, de Salomão. O nome, ou seja, chave da essência do homem, é superior a tudo.

Ao percorrer as aventuras do Graal, nos deparamos com personagens femininas que, à semelhança da donzela *laida*, não possuem nome. Dentre elas, elegemos alguns exemplos para analisá-los. No episódio 130 (“Como Galvam se tornou e como Ivã foi ao castelo”), os cavaleiros encontram um castelo onde havia um leteiro que advertia os andantes de que ninguém da linhagem do rei Artur ousasse nele entrar (DSG, 2005 p. 104). Ivã, ignorando o rogo de Galvam, entrou no castelo, enquanto o sobrinho do rei, por covardia, fugiu, abandonando seu companheiro da cavalaria. O leteiro fora escrito em função da perda de Lamorante, cavaleiro morto por Galvam. Assim, Ivã é capturado e morto, por vingança contra os da descendência de Artur e, conseqüentemente, de Galvam (DSG, 2005, p. 105).

Após o episódio da morte de Ivã, Galvam encontra uma donzela, a quem pergunta o nome. Ela lhe responde: “– Eu som, disse ela, ãa donzela estranha, que viim a esta terra pouco há e ando buscando ãã dos cavaleiros da Mesa Redonda” (DSG, 2005, p. 107). A donzela, cujo nome não se sabe, queria ter notícias sobre Ivã de Cenel, e Galvam lhe informa o seu paradeiro, sem, no entanto, revelar sua morte. Logo em seguida, ela assume que é a irmã de Ivã. Chegando ao castelo, ela descobre que seu irmão havia sido morto por traição do sobrinho de Artur e promete que partirá em sua busca, por ter deixado seu irmão morrer por covardia e, enquanto não fosse vingada, para ela não haveria felicidade (DSG, 2005, p. 108). A descoberta da donzela dá início a uma seqüência de batalhas, e uma delas deflagra a morte de Patrides, pois a donzela, à medida que encontrava os cavaleiros da Távola Redonda, lhes pedia ajuda para vingar seu irmão. Por esse motivo, ao enfrentar Galvam, Patrides é morto por ele, que lhe corta a cabeça (DSG, 2005, p. 110). A donzela ameaça Galvam, dizendo-lhe que irá à corte de Artur denunciar todas

as traições que ele vinha cometendo. A personagem prossegue sua participação na obra, atravessando vários episódios, culminando na batalha entre Galvam e o rei Bandemaguz, que desejava vingar a morte de seu sobrinho, revelada a ele pela donzela. O episódio chega ao fim quando, antes de sua partida, ela diz a Heitor que Galvam era o cavaleiro do diabo e lhe conta como Ivã havia sido morto. Por fim, ela diz a Galvam que nunca mais seria feliz “ataa que de vós nom haja vingança e que vos veja morrer de tam crua morte como vi Patrides” (DSG, 2005, p. 116). Apesar da atuação relevante da donzela, seu nome não é indicado.

À medida que as aventuras vão se descortinando, encontramos outras mulheres sem nome. Uma delas aparece no episódio 222 (“Mais ora leixa o conto a falar de Lançalot e torna a Persival”), quando Persival, ao se separar de Lancelote, encontra uma mulher que deseja saber das novidades de seus sobrinhos. Persival, ao ouvi-la revelar seus nomes, descobre ser um deles. Apesar desse parentesco, o cavaleiro chama a tia apenas pelo pronome “Dona”³⁰ no episódio. A ausência de um nome próprio, entretanto, não diminui sua participação na trama, pois enquanto Persival permanece em sua companhia, ela exerce a função de aconselhá-lo; ele, por sua vez, credita importância à fala da tia, como pode ser comprovado quando, ao falar com ela que se ele vingaria de quem matou seu irmão Lamaronte, ela o adverte:

– Nom podedes, disse a dona³¹, ca seríades em perjurado e desleal. E se el mal fez no devedes vós por ende a fazer, ca em catardes a deslealdade de outrem nom é bem [83, c] mas a vossa lealdade, ca bem sabedes vós que havees que de manter a lealdade que começastes. E se assi fizerdes, vós subiredes em mui maior honra poderíades cuidar (DSG, 2005, p. 181).

Acrescentam-se aos conselhos prudentes da mulher outras falas suas que indicam sua importância na condução ética do sobrinho, de modo que ele garantisse lealdade aos princípios divinos e conseguisse honra (DSG, 2005, p. 183).

³⁰ O “Glossário” do *Cancioneiro da Ajuda* define o vocábulo *dona* como “senhora, dama mulher, em especial senhora casada, em oposição a *donzela menina*” (VASCONCELOS, 1990, p. 31).

³¹ Na transcrição do trecho se nota que não apenas o sobrinho, mas também o narrador denomina a mulher com o termo “dona”.

As duas personagens citadas como exemplo de mulheres sem nome possuem um caráter benevolente na novela; dizer que essas características estão diretamente relacionadas entre si, entretanto, não é verdadeiro, uma vez que circulam pela narrativa outras mulheres sem nome, as quais são marcadas por caráter maléfico, como a personagem do episódio 220, “Como Lancelot achou ãa donzela que lhi pediu ãã dom”, e a personagem do episódio 247, “Como Persival achou ãa donzela mui fremosa que dormia”, ambas analisadas no segundo capítulo.

Como vimos, algumas mulheres na *Demanda*, como a donzela *laida*, não possuem nome, sendo tal característica não determinante para perfilar seu caráter, tampouco para definir sua importância, seja benevolente, seja maléfica, na obra, uma vez que elas são responsáveis em maior ou menor medida pela deflagração de importantes aventuras dos cavaleiros durante a busca pelo Graal.

As análises expostas das personagens femininas sem nome não ajudam na percepção da correlação entre o anonimato da personagem *laida* e sua importância na obra. A razão talvez esteja no fato de que tal recurso pode ocorrer apenas como uma tendência literária do período, uma lacuna derivada da transcrição/prosificação/tradução da novela, ou ainda porque essa ausência nominal pode também ser justificada pela preferência do narrador pela substituição do nome por um atributo físico (CONDE, 2008, p. 59) ou social, como “dona” ou “donzela”.

Diante disso, intentamos observar mais a composição dessas personagens femininas sem nome, voltando agora, para efeito de contraste, nosso olhar para um personagem masculino, o “homem velho”, presente no episódio 34, “Como o homem velho disse que nem ãã nom levasse consigo amiga na demanda”, o qual similarmente não possui um nome, e que, por esta razão, julgamos conveniente cotejá-lo com a situação daquelas mulheres e, em particular, da donzela *laida*.

Esse personagem surge na novela quando os cavaleiros preparavam-se para iniciar a demanda. Ele chegou ao palácio e avisou:

– Cavaleiros da Távola Redonda, ouvide! Vós havedes jurada a demanda do Santo Graal. E Naciam o ermitam vos envia dizer per mim que niũ cavaleiro desta demanda nom leve consigo dona nem donzela, senam fará pecado mortal. E nom seja tal que i entre se riam (sic) for bem menfestado, ca em tam alto serviço de Deus como este nom deve entrar se nam for bem menfestado e bem comungado e limpo e purgado de todolos cajões e de pecado mortal [...] (DSG, 2005, p. 41-42).

A despeito da ênfase do homem velho, cuja função é chamar atenção e aconselhar os cavaleiros para que corrijam os erros, eles não conseguem seguir sua mensagem, tendo em vista que, apesar da vontade de dominar seus pecados, são incapazes de fazê-lo, a exemplo de Lancelot e outros que demonstrarão nos episódios sua fraqueza.

Identificamos aqui uma das correlações entre a donzela *laida* e o homem velho, no que tange à função dos personagens; assim como a primeira, este não é obedecido, porque o orgulho e a sensualidade dos cavaleiros são superiores a sua vontade de observar seu conselho.

Vale lembrar que os cavaleiros não podiam evitar o pecado, mesmo que minimamente, pois sua ligação à cavalaria implicava desde o princípio o alto risco do sentimento de orgulho, de ira, de inveja, pecados próprios ao desempenho de sua função. A este propósito, Jacques de Vitry, em um de seus sermões, enumera os sete pecados capitais que seriam inevitavelmente cometidos pelos cavaleiros que fossem, por exemplo, aos torneios:

Soberba – Os ímpios e vaidosos andam nesse circuito; **Inveja** – Cada cavaleiro inveja o outro que é considerado mais forte e, por isso, é mais elogiado; **Ódio e ira** – Cada um fere o outro, o maltrata e, muitas vezes, o mata; **Acídia** – São tão obcecados pela vaidade que pensam que os bens espirituais de nada valem; **Avareza** – Quando prendem o adversário, tomam suas armas e pedem resgate, além de extorquir os camponeses com exações (para organizarem os torneios); **Gula** – Fazem festas e comem as superfluidades, sacrificando seus bens e dos pobres; **Luxúria** – Agradam as mulheres impudicas, portando suas insígnias (VITRY, apud COSTA, 2008).

Além disso, a ética cortês que os teria formado os manteria atentos ao desejo de realizar seus feitos – mesmo os da demanda do Graal –, em honra de uma dama, causa inevitável do pecado da carne. O homem velho, assim, revela seu propósito moralista e pedagógico. A advertência de não levar mulher na demanda, contudo, é ignorada ou desprezada, na medida em que os cavaleiros que com elas se deparam são incapazes de seguir seus caminhos sem saírem lesados pelo contato com elas.

A mensagem do homem velho está para os cavaleiros de Artur assim como a advertência da donzela *laida* está para Galvam (ao fim, uma metonímia da cavalaria arturiana, já que muitos, como ele, pecarão de diversas formas ao longo da peregrinação). São ambos os avisos de importância fulcral para o desenvolvimento e desfecho da demanda. Entretanto, serão eles ignorados (pela maioria dos cavaleiros) e rejeitados (por Galvam). Ambos os mensageiros são apresentados sem nomes, exercendo, de modo sequencial, a função de anunciar, a primeira, o futuro de Galvam e dos cavaleiros com quem ele se deparará; o segundo, os pecados vindouros da cavalaria. É, pois, do ponto de vista da função que desempenham na novela que podemos fundamentar a ideia de que há certa equidade na composição desses personagens.

Além da autoridade moral que eles exercem, outro fator que correlaciona os personagens é um instrumento também de autoridade que a donzela porta, a espada. No episódio 29, em que *laida* tem sua primeira aparição, ela trazia consigo “ũa espada, que havia a maçãã mui rica e mui fremosa e a bainha mui bem lavrada” (DSG, 2005, p. 38). É exatamente por meio da espada que ocorre o desenlace sobre a identidade do cavaleiro que traria grande mal à demanda. Isso porque a donzela, ao chegar à corte, revela a Artur que cada um de seus cavaleiros deveria retirar da bainha a espada que ela trazia, pois, daquela maneira, a própria espada daria a conhecer o cavaleiro nefasto, através de uma maravilha, quando ela, até aquele momento, tão formosa e tão limpa, ficaria “toda tinta de sangue caente e vermelho tanto que a tiver na mão aquel que fará a maravilha de matar cavaleiros ca [9, c] ele fez em esta demanda mais que outrem” (DSG, 2005, p.38). Depois de elucidada pela donzela *laida* a maravilha que estava por vir, alguns cavaleiros, como Boorz, Heitor e Persival,

retiram a espada da bainha, sem que nada aconteça, até chegar a vez de Galvam e “tanto que a sacou da bainha, tornou toda coberta de sangue, toda, de ùa parte e da outra, tam queente e tam vermelho como se a sacassem do corpo de homem ou de chaga” (DSG, 2005, p. 39).

Do ponto de vista da mitologia celta, a espada entra no circuito de objetos mágicos, cunhada por seres feéricos, a exemplo da Excalibur, dada a Artur por Viviane, a Dama do Lago (ALVAR, 1997, p. 76). A espada era concebida como algo mais do que um instrumento bélico; era vista como um objeto mágico e, predominantemente, masculino, que concedia ao homem autoridade.

A respeito do padrão masculino dos detentores das espadas, assim como sobre a magia que envolve a arma, Cristina Helena Carneiro explica o seguinte:

Cingidas de uma simbologia mágica, eram muito mais que um instrumento de repressão: representavam um superioridade social; concediam aos cavaleiros, muito mais que cavalos, a distinção entre os outros homens. A espada também trazia em seu passado nebuloso muito anterior ao período de cristianização e evangelho, a crença de que eram fabricadas por mãos divinas, por semideuses (2006, p. 8).

No domínio da Cavalaria, podemos afirmar que o ato de outorgar e receber as armas, dentre elas a espada, é um ritual indispensável ao homem que se torna cavaleiro, pois “a investidura significa, no sentido forte da palavra, que esse guerreiro é admitido oficialmente a agir por meio do uso dessas armas no âmbito das funções que lhe cabem, levando-se em conta sua posição” (FLORI, 2005, p. 39).

Sendo, pois, a espada um objeto culturalmente masculino inserido em um contexto inequivocamente dominado por homens, e considerando que o Graal somente poderia ser encontrado por cavaleiros – sem esquecermos, inclusive, de que as mulheres deveriam ser banidas de tal percurso, como avisou o homem velho –, percebemos que a espada confere simbolicamente à donzela uma equiparação discursiva com o homem velho, no que se refere à autoridade que ela deve ter como porta-voz de presságio a Galvam e aos cavaleiros.

Não se pode deixar de notar ainda que a espada, justamente por ser objeto de honra do homem, garantirá *verdade* à fala previdente da donzela *laida*, porque só através da maravilha do sangramento da lâmina é que todos saberão que ela não pretende enganar nem mentir aos cavaleiros. Não fosse a autoridade que tal objeto exerce sobre a Cavalaria, as palavras da donzela poderiam ter sido dissimuladas ou confundidas com encantamento ou chufa; acusação, aliás, feita por Galvam, por temer que os agouros fossem creditados pelo rei e pelos cavaleiros. A fala de *laida* é comparada por Galvam à magia da irmã de Artur. Assim ele diz ao seu tio para não confiar na palavras ditas pela donzela: “nom devedes de creed quanto vos disserem. Sabede que todo é encantamento e chufa, a maior que vistes peça há. Nom vos nembra quando vistes a rainha Morgaim e toda sua companha tornada pedra” (DSG, 205, p. 39). O argumento de defesa de Galvam, entretanto, parece irrelevante frente à presença imponente da espada, endossada pela palavra da donzela *laida* que, ao se apresentar à corte, traz à tona a valia dessa arma, cuja importância era o motivo de estar ali e pela qual seu discurso seria autorizado, conforme ela explica:

Esta espada trouve eu aqui polo conhecerdes e polo fazerdes aqui ficar, ca, sem falha, se ele i vai, tanto de mal e de pesar averrá ende e tanta mortura de homêes bõs que vós vos chamaredes, aa sua tornada, rei pobre, eixerdado de bõs filhos d’algo (DSG, 2005, p. 38).

O homem velho, por sua vez, carrega consigo um predicativo positivo, a idade avançada. Embora a velhice esteja associada à decrepitude física, como vimos anteriormente, ela também se relaciona à sabedoria, conforme assinala Georges Minois em seu estudo sobre a velhice nos séculos XI-XIII. O autor aponta que São Bernardo, por exemplo, designa aos velhos a função de “guias espirituais da juventude, numa relação mestre-discípulo”, e retoma a ideia do pensamento clerical do Medieval que aproxima a verdadeira velhice da sabedoria e da virtude (MINOIS, 1987, p. 207-208). Tendo em vista a correspondência entre a velhice e a sapiência, de que são exemplos talvez a “dona”, tia de Persival, e o homem velho, este tem maior credibilidade para com os cavaleiros, o que não ocorre com a donzela *laida*, que é injuriada por

Galvam: “Senhor, nom devedes de creer quanto vos disserem. Sabede que todo é encantamento e chufa, a maior que vistes peça há” (DSG, 2005, p. 39).

Diante dessa equiparação (autoridade pela idade e experiência [velho]Xautoridade pelo porte da espada maravilhosa [donzela]) e desse distanciamento (confiançaXdesconfiança; maturidade [velho]Xjuventude [donzela]) entre os personagens portadores de verdades advertidas, qual seria a justificativa para o duplo³² feminino do homem velho, a donzela *laida*, portar, além da espada autorizadora, a feiura?

Se retomarmos o que expusemos sobre as beguinas, mulheres leigas ligadas à palavra mística, nos séculos XII e XIII (PONTES, 2016, p. 6), despojadas da vaidade e dos cuidados femininos, se ligarmos essas figuras à composição da personagem donzela *laida* e, ainda, relacionarmos esta personagem ao ambiente religioso da *Demanda*, acessaremos uma das possíveis respostas a essa questão. Como observamos, a novela é iniciada na véspera de Pentecostes, a festa que integra as festividades de Páscoa (QUESADA, 2004, p. 48), em que os cristãos rememoram a descida do Espírito Santo (de que o aparecimento miraculoso do Graal na sala da Távola Redonda é uma atualização) sobre os apóstolos.

Não se trata portanto de uma festa qualquer, um pretexto anódino para a reunião dos cavaleiros de Artur em Logres. É justamente a festa que propiciará o desfecho de muitas maravilhas: a chegada do “sergente de Jhesu Christo”, Galaaz; a visão do Graal que ensejará a peregrinação dos cavaleiros em busca de sua salvação; a morte da Besta Ladradora; e o reencontro do Graal pelos demandadores escolhidos. É a festa do espírito a sensibilizar e a advertir os cristãos dos perigos dos pecados. Em outros termos, a festividade destaca-se

³² Dada a evidente semelhança entre os personagens, homem velho e donzela *laida*, elegemos o termo *duplo* para realçar o desdobramento e/ou complemento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 353-354) da identidade entre as duas figuras na *Demanda*. A despeito de compreendermos que a eflorescência do duplo se deu durante o Romantismo, com vistas a desfazer qualquer possível anacronismo, lembramos que “o mito do duplo remonta a épocas recuadas no tempo” (BRAVO, 1988, p. 262), a exemplo da Idade Média que, com as Artes Plásticas, coloca em cena os seres de duas cabeças (BRAVO, 1988, p. 261).

por sua “finalidade catequética”³³ (QUESADA, 2004, p. 34, tradução nossa).

A propósito do caráter doutrinador dos ciclos festivos anuais, em cuja comemoração a festa de Pentecostes insere-se, Miguel Quesada lança mão das palavras de Capel, para explicar que o Ciclo cristológico tinha como finalidade principal “a glorificação dos momentos mais importantes da vida de Cristo [...]”³⁴ (CAPEL, apud QUESADA, 2004, p. 34 tradução nossa). A ambiência pentecostal, capaz de inspirar visões místicas em qualquer cristão, é motivadora e explicadora da sensibilidade da donzela, cuja atuação reforça a necessidade de purificação que o homem velho já havia manifestado a todos os cavaleiros. Nesse sentido, bastava à donzela a palavra inspirada pelo Espírito Santo e a espada para tentar fazer Galvam e seus companheiros atentarem para a ameaça do pecado.

A chave da resposta para aquela pergunta repousa ainda talvez sobre a hipótese de que a beleza de uma donzela, cujos atributos saltariam à vista de uma cavalaria ainda envolta pela luxúria cortês, ao invés da autoridade e do temor que a verdade pronunciada deveria surtir, distrairia os homens de Artur e diluiria o efeito de pavor que a previsão deveria causar em Galvam e nos demais da Távola Redonda. A imagem feminina *feia* ou *ferida* pela natureza teria, como a velhice sábia, o propósito de proteger e garantir a verdade espiritual, medonha aos olhos de todos, destacando a ameaça do pecado por meio de uma presença que a visão (assim como o coração enamorável dos cavaleiros afoitos) repele, e procurando aguçar o juízo moderado e temente daqueles que sairiam em busca de um vaso sagrado em tempo de Pentecostes.

Na lógica narrativa exemplar da *Demanda*, somente uma mulher despojada de beleza e de nome e inspirada pelo espírito poderia anunciar uma visão temerosa e arruinadora. Se a beleza leva constantemente o homem à sedução e à ruína de seu espírito, apenas a feiura, armada de espada mágica, poderia salvá-lo.

³³ “finalidad catequética”.

³⁴ “la glorificación de los momentos más importantes de la vida de Cristo [...]”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das questões centrais com que abrimos esta investigação foi: seria possível que a feiura estivesse indubitavelmente relacionada ao mal ou ao caráter pejorativo? A resposta foi buscada por meio de três capítulos para desenvolvermos a conjectura de que essa qualidade teria uma feição ambígua, desprovida de maniqueísmos estanques, mesmo se tratando de um traço observado numa novela de cavalaria do século XIII, *A demanda do Santo Graal*.

A donzela feia ou *laida* ilustra aquela ambiguidade na composição de personagens que atuam na novela portuguesa do ciclo arturiano. Isso se dá porque ela carrega e justapõe traços contraditórios da cultura celta, que havia elevado a mulher à *soberania*, e da sociedade cristã, que só eleva a mulher quando esta se despoja de si para atender àquilo que importa a sua espiritualidade e doutrina: o silêncio, a subserviência ao discurso masculino da obediência e da castidade ou a predição baseada em inspiração divina, como a pentecostal. As narrativas arturianas encontram inspiração justamente nessas duas fontes culturais e religiosas.

Naquele contexto pagão, as mulheres foram valorizadas principalmente por sua capacidade, comum às deusas, de presidir o destino dos homens; elas velavam por sua prosperidade e os protegiam da morte (SILVEIRA, 2014, p. 9). Em razão de suas características extraordinárias, vaticínio e porte de espada mágica, não é difícil associar a donzela *laida* ao universo pagão, principalmente se observarmos a visão que, ao lado de sonhos e aparições pagãos, provém do mundo dos mortos, de um contato humano com o sobrenatural (LE GOFF, 2006, p. 123). As personagens com poderes mágicos como fadas, bruxas e feiticeiras, a despeito da cristianização, “apareceram com muita frequência nas novelas do Ciclo Arturiano” (CARNEIRO, 2006, p. 11). Regularmente, “Elas têm um papel importante nas tramas, desencadeando fatos, intrigas, vivências,

avisos, proteção e até mesmo representando a sabedoria, a secularidade e os rituais pagãos, a partir de atuações como sacerdotisas” (p. 11).

A função da donzela *laida* de prever o futuro de Galvam na novela, cuja marca cronológica é a véspera e o dia de Pentecostes, relaciona-a indubitavelmente ao miraculoso, uma vez que ela porta uma espada com poderes de revelação, capaz de convencer pela maravilha – “etimologicamente, as ‘*mirabilia*’ estão ligadas à visão” (SILVEIRA, 2002, p. 14) – da lâmina ensanguentada os homens que nela desacreditariam. Certa de que sua palavra de mulher *per se*, mesmo num ambiente pentecostal, não teria autoridade, faz-se acompanhar de uma arma simbolicamente atrelada ao homem nobre, para garantir confiabilidade a sua previsão de natureza simultaneamente celta e cristã.

Os caminhos percorridos neste trabalho confirmaram que a donzela *laida* insere-se em um contexto de misoginia, cujo reflexo na *Demanda* é patente, haja vista os avisos e os exemplos que os cavaleiros recebem do perigo de sua presença e companhia. Sobre o tópico da mulher como adversária do homem, capaz de desviá-lo do bem por meio de sua sedução, seja pela aparência bela, seja pela palavra maviosa, esclarecem-nos as seguintes palavras:

De ícone da luxúria e vítima mais suscetível das armadilhas do demônio, a mulher passa a figurar como própria representante do Inimigo entre os homens. Dentro da própria DGS é possível constatar esta amplificação da malignidade feminina (GONÇALVES, 2011, p. 153).

A instauração do medo, pela via discursiva clerical, levou a própria Igreja ao estímulo da remodelagem, pela cristianização, de textos cortesões que valorizavam a mulher, sua beleza física e a prática amorosa livre do matrimônio, como propunha o *Tratado do amor cortês*, de André Capelão. Tornando as narrativas exemplares, a instituição propiciou a proliferação de uma literatura que visasse a urgência em normatizar o modelo cristão de comportamento feminino: silencioso, casto, subserviente (CASAGRANDE, 1990, p. 99).

Com isso, percebe-se e compreende-se a justaposição dos planos pagão e cristão que subjazem à concepção ideológica dos personagens, como a donzela *laida*. Aline Dias Silveira, a esse propósito, afirma que “Com sua chave (ou espada), *laida* nos abre caminhos que avançam em direção das confluências de correntes pagãs e cristãs e revela a construção mental de uma época” (2011, p. 8). Isso equivale a dizer que a assimilação de seres sobrenaturais, provenientes do maravilhoso pagão, esteve ao lado do cristianismo em toda sua evolução institucional, pois tais temas e enredos eram conhecidos e estavam enraizados profundamente na cultura do público que a Igreja desejava cristianizar. Sendo assim, a Igreja sabia que “A identificação exige reconhecimento e como tal ampara-se nas figuras simbólicas da cultura pagã que, juntamente com o cristianismo, formam um universo ficcional e mágico, ultrapassando a ideia de realidade” (SILVA, 2008, p. 19).

Decerto, as personagens femininas da *Demanda*, em especial a donzela *laida*, não escaparam à sobreposição de duas forças concêntricas, cujo resultado é fruto de “embate entre substratos, contexto sociocultural e remodelagem cristã” (GONÇALVES, 2011, p. 7).

A donzela *laida*, assim como toda a *Demanda*, funciona como um elemento alegórico e, como outras personagens femininas, ela é primordial para o desenvolvimento das aventuras do Graal, contrariando, ou ao menos matizando, a imagem frequentemente negativa a que o feminino foi relegado pela cultura patriarcal do Medieval. A este respeito, esclarece Adriana Zierer que

A figura da mulher na narrativa, embora muitas vezes seja misógina, em virtude do texto haver sido redigido por membros do clero, tem papel fundamental, pois é o feminino a comprovar a pureza/impureza dos cavaleiros e sua possibilidade de cumprir a sua missão a bom termo (2013, p. 1).

A fim de descortinar o papel da donzela *laida* na novela, fez-se necessário investigar suas principais características, principalmente, sua aparência, pois “Conhece-se a mulher por seu estereótipo: feia, bela ou sem identidade. Ela,

assim como os homens, deve servir, imperiosamente, à causa em alegoria (SILVA, 2008, p. 56).

Somos levados a crer que o adjetivo *laida* (feia, ferida), utilizado para caracterizar a personagem, ao contrário de um epíteto, cuja frequência é comum em textos arturianos, funcionaria como o seu próprio nome, que a particulariza na novela, já que “O nome representa os atributos pessoais ou referentes às suas ações” (SILVA, 2008, p. 59). Por outro lado, podemos deduzir que o apagamento do nome civil representaria, na composição da donzela numa narrativa exemplar como a *Demanda*, o valor da humildade e do despojamento das vaidades do mundo, inclusive a identidade. Neste sentido, a feiura (que poderia significar apenas a ausência de cuidado ou de vaidade feminina esperado numa donzela), como a falta de nome, testemunharia o voto de pobreza da donzela, como porventura o de uma beguina.

Se com a feiura a donzela se torna o avesso da tentação (pois não é encantadora para desviar os homens do bom caminho) e a negação da maldade (pois seu corpo físico não é projeção do horror de sua interioridade perversa, como a da bruxa, mas a revelação de sua autoridade como mensageira da verdade), podemos inferir que sua figura acomoda-se em um espaço que escapa ao maniqueísmo exteriorizado pelas personagens femininas na *Demanda*. Essa bipartição, amplamente utilizada para designar a mulher, é corroborada nas palavras de Carneiro:

O bem e o mal se apresentam como as principais diretivas eclesiásticas na avaliação do papel feminino numa sociedade patriarcalista, misógina e exclusivista que enxergava no homem uma multiplicidade de virtudes e possibilidades e, na mulher, apenas dois ângulos: um que se inclina para o bem e outro para o mal (2006, p. 112).

Desse modo, a imagem da mulher é ancorada em um dos dois polos: o bem ou o mal. De um lado, a mãe e a santa; do outro, a bela e a pecaminosa, o que configura um dos *topoi* da literatura, representando a interface Maria e Eva (ANTUNES, 2014, p. 29). Fruto de uma dicotomia arquetípica, por assim dizer, os retratos literários do feminino

Constituem uma tradição compósita feita de tantas tradições que se cruzam para formar uma pintura a dois tons: clara, quando se fala da mãe e da esposa fiel, escura, quando o objecto é a amante fatal, a bruxa enganadora ou mulher dissimulada (ANTUNES, 2014, p. 82-83).

A escolha da bipartição característica às personagens não é aleatória; ela serve ao discurso ideológico patriarcalista e estereotipado da narrativa cavaleiresca medieval. Por essa razão, sendo a *Demanda* um dos textos inaugurais do gênero novela, Massaud Moisés explica que “a simplicidade maniqueísta da psicologia das personagens decorre da própria estrutura da novela: constituindo o enredo a preocupação máxima do novelista, não estranha que os protagonistas sejam autênticos estereótipos” (1995, p. 68).

Nossa conjectura de que a donzela *laida* ocupa um entre-lugar na *Demanda* é confirmada, pois sua configuração pagã e cristã a tornam uma personagem ímpar: sua falta de beleza não representa feiura moral e sua bondade não é projetada em beleza física. Neste sentido, ela contradiria a afirmação geral de que “as mulheres, que não possuíam voz na história, vão oscilar entre Eva e Maria, pecadora e redentora, megera conjugal e dama cortês” (LE GOFF, 2006, p. 54). É, pois, com seu discurso e com sua espada maravilhosa, em ambiente pentecostal, que a donzela relativizará esse sistema binário. Sendo o seu anúncio verdadeiro, e não “encantamento e chufa”, como afirma Galvam, tentando desautorizá-la frente a Artur e à centena de cavaleiros da Távola Redonda, ela comprovará sua importância entre eles e funcionará relevantemente na novela misógina.

Assumimos que a personagem escoou da rigidez que polariza a imagem da mulher, integrando um entre-lugar não somente pela imbricação de duas culturas que formam a teia narrativa da *Demanda*, mas também, por outra razão não prevista inicialmente. Trata-se de perceber que a donzela *laida* é erigida em moldes não exclusivamente femininos, pois sua autoridade e prestígio provêm da “espada maravilhosa”, um objeto representativo da masculinidade cavaleiresca (GONÇALVES, 2012, p. 6), e apenas com o qual ela consegue exercer o poder de dizer a verdade.

Através da feiura e da espada, a donzela *laida* se afasta de um estereótipo de feminilidade trovadoresco e cortês, ligado à beleza e à fragilidade. Inferimos, diante disso, que a feiura da personagem sugere, além do despojamento e da humildade, sua dessexualização feminina, já que destituída do que se considerava sua principal característica sexual, a beleza encantadora capaz de estimular o homem ao desejo e, por conseguinte, à procriação. Decerto, um homem poderia ser belo e atraente, e os cavaleiros eram, quase sempre, muito “fremosos”; entretanto, a beleza feminina aponta para uma função não enfatizada no homem: a da atração, sedução e encantamento, própria da mulher na época. Ilustra essa inferência um trecho de *Perceval ou o romance do Graal*: ao descrever uma mulher horrível, o cavaleiro Perceval diz: “Homem nenhum poderia ser tão horrível de ver” (TROYES, 2002, p. 2011).

A donzela *laida*, apesar de ser uma personagem feminina, incorpora uma roupagem simbólica masculina (a palavra e a espada) para creditar seu discurso, tal como o homem velho, visto que, via de regra, “a personagem é construída para representar, tipificar, através da exposição externa da sua aparência, o seu discurso” (SILVA, 2008, p. 51). A feiura de *laida* não nos é precisa, isto é, a novela não nos fornece detalhes sobre os aspectos que a configuram como feia. A partir das fontes históricas e literárias que expomos ao longo desta Dissertação, é possível, contudo, conjeturarmos a respeito do seu caráter assustador, já que inesperado numa donzela.

A essa altura, como resultado das análises e comentários realizados, calcados em um aporte teórico sobretudo historiográfico sobre a feiura e, adjacientemente, sobre a visão e a palavra feminina, é-nos permitido observar que a donzela *laida*, como qualquer figura feminina na *Demanda* e, por consequência, como qualquer alteridade, tendo em vista a soberania masculina branca e cristã na demanda, oferece maus augúrios aos cavaleiros, que sofrerão com a partida de Galvam na busca do vaso sagrado. A mulher medieval, assim, parece não poder escapar de seu destino, segundo os clérigos antifemininos que provavelmente influíram na remodelação das

narrativas arturianas: tanto a beleza como a feiura acabam por mostrar ao homem o implacável fio condutor do pecado.

REFERÊNCIAS

A DEMANDA do Santo Graal. Edição de Irene Freire Nunes. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995.

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

A DEMANDA do Santo Graal. Versão crítica para o português moderno de Heitor Megale. São Paulo: T. A Queiroz/Edusp, 1988.

AFONSO X. Non quer'eu donzela fea. In: LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. **Cantigas medievais galego-portuguesas** [base de dados online]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2011-. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=479&pv=sim>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

ALVAR, Carlos. **Breve dicionário artúrico**. Madrid: Alianza, 1997.

ANTUNES, Luísa Marinho. **As malícias das mulheres**: discursos sobre poderes e artes das mulheres na cultura portuguesa e europeia. Lisboa: Esfera do Caos, 2014.

AQUITANIA, Guillermo. **Poesia completa**. Edición de Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Siruela, 1983.

BADELLINO, Oreste. Dicionario Italiano-Latino. In: _____; CALONGHI, Ferruccio. **Dizionario della Lingua Latina**. Torino: Rosenberg & Sellier, [s. d.]. 2. v. v. 2.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. **Uma luz sobre Avalon**: Celtas e Druidas. São Paulo: Mercuryo, 1994.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. **As deusas, as bruxas e a Igreja**: séculos de perseguição. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 2001.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995. p. 7-8.

BLOCH, R. Howard. **Misogina medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

BORON, Robert de. **Merlim**. Tradução de Heitor Megale. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

BOTTELLA, Patrizia. **The Ugly Woman**: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from The Middle Ages to the Baroque Author. Toronto: University of Toronto, 2005.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. 2. ed. Olúmpio: Afrontamento, 1998. p. 261-267.

CALONGHI, Ferruccio. Dicionario Latino-Italiano. In: _____; BADELLINO, Oreste. **Dizionario della Lingua Latina**. Torino: Rosenberg & Sellier, [s. d.]. 2 v. v. 1.

CAPARRÓS, José Domínguez. **Orígenes del discurso crítico**: Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación. Madrid: Gredos, 1993.

CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CARNEIRO, Cristina Helena. **Bruxas e feiticeiras em novelas de cavalaria do ciclo arturiano**: o reverso da figura feminina? Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2006.

CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. In: KLAPISH-ZUBER, Christiane (Dir.). **História das mulheres no Ocidente**: a Idade Média. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990. v. II. p. 99-141.

CEIA, Carlos (Coord.). **E-dicionário de termos literários**. Alegoria. Disponível em: <http://www.edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em: 22 mai. 2017.

CEJADOR, Julio. **Vocabulario medieval castellano**. Madrid: Visor, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COSTA, Ricardo da. **Os torneios medievais**. Disponível em: www.ricardocosta.com/pub/torneios.htm. Acesso em: 22 mai. 2017.

COSTA, Ricardo da. **Ramon Llull (1232-1316) e a beleza, boa forma natural da ordenação divina**. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/ramon-llull-1232-1316-e-beleza-bo-a-forma-natural-da-ordenacao-divina>. Acesso em: 22 mai. 2017.

DALARUN, Jacques. Olhares de clérigos. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). **História das mulheres no Ocidente**: a Idade Média. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990. v. II. p. 29-63.

DOMÍNGUEZ, César. Apuntes para el estudio del personaje medieval. **Troianalexandrina**: Anuário Medieval de Materia Clásica, Santiago de Compostela, n. 5, p. 185-225, 2005.

DOMÍNGUEZ, César. Apuntes para el estudio del personaje medieval, II. **Troianalexandrina**: Anuário Medieval de Materia Clásica, Santiago de Compostela, n. 6, p. 187-224, 2006.

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

DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens**. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DUBY, Georges. O modelo cortês. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). **História das mulheres no Ocidente**: a Idade Média. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990. v. II. p. 331-351

DUBY, Georges. **O tempo das catedrais**: a arte e a sociedade (980-1420). Tradução de José Saramago. Lisboa: Estampa, 1993.

DUBY, Georges. **Ano 1000, ano 2000**. Tradução de Eugênio Michel da Silva. São Paulo: Unesp, 1998.

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

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Fontes literárias da difamação e da defesa da mulher na Idade Média: referências obrigatórias. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis et al. **Série Estudos Medievais**. Araraquara: Unesp, 2012. v. 2, p. 168-188. Disponível em: http://portal.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/publicacoes/serie02_fontes/fontes_pedro-louzada.pdf. Acesso em: 25 abr. 2017.

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

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Eva barbada**: ensaios de mitologia medieval. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.

GEREMEK, Bronislaw. O marginal. In: LE GOFF, Jacques (Dir.) **O homem medieval**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1989, p. 233-253.

GONÇALVES, Francisco de Souza. “Magis movent exempla quam verba” – As pecadoras, os cavaleiros e uma retórica de condenação do feminino em *A Demanda do Santo Graal*. **Revista e-escrita**, Nilópolis, v. 2, n. 6, p. 144-157, 2011. Disponível em: <http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/view/240>. Acesso em: 24 abr. 2017.

GONÇALVES, Francisco de Souza. A mulher na literatura arturiana, entre a vilania e a divindade: em busca da essência céltica na construção da persona de Morgana Le Fay. **Vernaculum**, Petrópolis, v. 1, n. 1, p. 1-21 2009. Disponível em: <http://seer.ucp.br/seer/index.php?journal=vernaculum&page=article&op=view&path%5B%5D=308&path%5B%5D=193>. Acesso em: 24 abr. 2017.

GONÇALVES, Francisco de Souza. As relações de Lancelote do Lago com as várias faces do feminino em *A Demanda do Santo Graal*. **Medievalis**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 54-68 2015. Disponível em: <http://medievalis.nielim.com/ojs/index.php/medievalis/article/view/5>. Acesso em: 24 abr. 2017.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**. São Paulo: Contexto, 2002.

HUGHES, Diane Owen. As modas femininas e o seu controlo. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). **História das mulheres no Ocidente**: a Idade Média. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990. v. II. p. 185-1990.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir). **História das mulheres no Ocidente: a Idade Média**. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990. v. II.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel. Las fiestas del calendario. In: _____. **Las fiestas en la cultura medieval**. Barcelona: Areté, 2004. p. 29-61.

LAPA, Manuel Rodrigues. A matéria de Bretanha. In: _____. **Lições de literatura portuguesa: época medieval**. 10. ed. rev. Coimbra: Coimbra Ed., 1981. p. 237-276.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. de R. M. Rosado Fernandes. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

LEAL, Larissa do Socorro Martins. As várias faces da mulher no medievo. **Anthesis**, Acre, v. 2, n. 3, p. 130-145, 2013. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.com.br/index.php/anthesis/article/view/91>. Acesso em: 25 abr. 2017.

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

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

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

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Tradução de Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LE GOFF, Jacques. **Homens e mulheres da Idade Média**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

L'HERMITE-LECLERCQ, Paulete. A ordem feudal (século XI-XII). In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). **História das mulheres no Ocidente: a Idade Média**. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990. v. II. p. 273-329.

LEVY, Emil. **Petit dictionnaire Provençal-Français**. 2. ed. Heidelberg: Carl Winter's Universitäts, 1923.

LIEBEL, Sílvia. **Demonização da mulher: a construção do discurso misógino no *Malleus Maleficarum***. Monografia (Graduação em História) – Departamento Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

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

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. **Cantigas medievais galego-portuguesas** [base de dados online]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2011-. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

MAGNE, Augusto. **Glossário d'A demanda do santo Graal**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967. 3 v.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. Representações diabolizadas da mulher em textos medievais. **As mulheres são o diabo**, Rio de Janeiro, v. 5, p. 45-80, 2004.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. Rio de Janeiro: Contexto, 1999.

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

MEGALE, Heitor. **A demanda do santo Graal**: das origens ao códice português. São Paulo: Ateliê, 2001.

METTMAN, Walter. Glossário. In: AFONSO X, o Sábio. **Cantigas de Santa Maria**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1972. 4 v. v. IV.

MINOIS, Georges. **História da velhice no Ocidente**: da Antiguidade ao Renascimento. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Teorema, 1987, p. 195-254.

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

MOISÉS, Massaud. A novela. In: _____. **A criação literária**: prosa. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 55-89.

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

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

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

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. Teoria política. In: ALFONSO X. **Partida Segunda de Alfonso X El sabio**. Manuscrito 12794 de la B. N. Edición de Aurora Juarez Blanquer e Antonio Rubio Flores. Granada: Ácaro, 1991. p. 317-356.

NUNES, Irene Freire. Introdução. In: A DEMANDA do Santo Graal. Edição de Irene Freire Nunes. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995. p. 7-14.

NUNES, Irene Freire. Glossário. In: A DEMANDA do Santo Graal. Edição de Irene Freire Nunes. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005. p. 541-584.

NUNES, Irene Freire. Nomes próprios. In: A DEMANDA do Santo Graal. Edição de Irene Freire Nunes. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005, p. 525-540.

OPITZ, Claudia. O quotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500). In: KLAPISCHZUBER, Christiane (Ed.). **História das mulheres no Ocidente**: a Idade Média. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990. v. II. p. 356-435.

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

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

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

PINHEIRO, Renata Kabke. **Viviane e Morgana:** uma nova dicotomia em meio à tensão discursiva de as *Brumas de Avalon*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, 2011.

PONTES, Amanda Oliveira da Silva. **A espiritualidade feminina dos séculos XII, XIII e XIV – As beguinhas:** expressões da liberdade de gênero e crença. Disponível em: <http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/anais/article/viewFile/1217/1039>. Acesso em: 22 mai. 2017.

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

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação:** as minorias na Idade Média. Tradução de Marco Antônio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

SCHIMID, Vanessa Anecchini. **Enigmas heráldicos em A demanda do santo graal.** Disponível em: http://portais4.ufes.br/posgrad/anais_jornada_ic/desc.php?&id=28. Acesso em: 17 mar. 2017.

SCHIMID, Vanessa Anecchini. *A heráldica em A demanda do Santo Graal. Simbiótica*, Vitória, v. 3, n. 1, 2016. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/view/14622>. Acesso em: 24 abr. 2017.

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

SILVA, Alessandra Fabrícia Conde da. **A palavra, o trabalho das agulhas e o choro da donzela irmã de Persival n'A demanda do Santo Graal:** uma alegoria cristã. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008.

SILVA, Joaquin Carvalho da. **Dicionário da língua portuguesa medieval.** Londrina: eduel, 2007.

SILVEIRA, Aline Dias. **A dama pé de cabra:** o pacto feérico na Idade Média. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

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

THOMASSET, Claude. Da natureza feminina. In: KLAPISCH ZUBER, Christiane (Ed.). **História das mulheres no Ocidente:** a Idade Média. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990. v. II, p. 65-98.

- TOSTES, Vera Botrel. **Princípios de Heráldica**. Rio de Janeiro: Fundação Mudes, 1983.
- TROYES, Chrétien de. **Romances da Távola Redonda**. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- TROYES, Chrétien de. **Yvain, o cavaleiro do Leão**. Tradução de Vera de Azambuja Harvey. São Paulo/Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- VARANDAS, Angélica. A Idade Média e o bestiário. **Medievalista on line**, Lisboa, ano 2, n. 2, 2006. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-bestiario.htm>. Acesso em: 30 mai. 2017.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (Ed.). **Cancioneiro da Ajuda**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990. 2 v. v. I. Glossário: p. 1-95.
- VITERBO, Joaquim de Santa Rosa de (Frei). **Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usavam e que regularmente se ignoram**. Ed. crítica de Mário Fiúza. Porto: Civilização, 1962. 2. t.
- WARNER, Marina. **Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WEINBERG, Cybelle; CORDÁS, Táki Athanássios; MUNOZ, Patricia Albornoz. Santa Rosa de Lima: uma santa anoréxica na América Latina. **Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, v. 27, n. 1, p. 51-56, 2005.
- ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Bruxas: figuras de poder. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 331-341, maio-ago. 2005.
- ZIERER, Adriana. Apresentação. *A história dos bretões*, atribuída a Nennius. In: COSTA, Ricardo da (Org.) **Testemunhos da História: documentos de História Antiga e Medieval**. Vitória: Edufes, 2002. p. 209-253.
- ZIERER, Adriana. Imagens femininas n'A *demandá do Santo Graal*. **Anais do XXV Simpósio de História**. Disponível em: <https://anais.anpuh.org/?p=15209>. Acesso em: 25 abr. 2017.
- ZINK, Michel. O Graal, um mito de salvação. In: BRICOUT, Bernadette (Org.). **O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente**. Tradução de Leila Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 63-90.